

IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ



Üzeyir Hacıbəyli adına
Bakı Musiqi
Akademiyası

BİŞKEK
20-25 NİSAN 2022

BİLDİRİLER KİTABI



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ





**9. ULUSLARARASI
MÜZİK VE DANS KONGRESİ
BİLDİRİLER KİTABI**

9th INTERNATIONAL MUSIC AND DANCE CONGRESS
PROCEEDING BOOK

www.imdcongress.com

Editörler

Prof. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ

Doç. Dr. Tarkan YAZICI

9. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi

Bildiriler Kitabı

Editörler

Prof. Dr. Krad GÜLBEYAZ

Doç. Dr. Tarkan YAZICI

Yayın Tarihi: 15 Aralık 2022

E-ISBN: 978-605-72209-0-5

Sertifika No: 51470

© EKSEN YAYINLARI

Adres ve İletişim

Arabacıalanı Mahallesi Mustafa Ocak Sokak No:9/A

Serdivan/Sakarya

Tel: +90 553 053 30 36

iletisim@eksenstitu.org.tr

<https://www.eksenstitu.org.tr>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KONGRE KOORDİNATÖRLERİ

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

ONUR KURULU

Prof. Dr. Fatih SAVAŞAN
Sakarya Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Hüseyin ÇİÇEK
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Kamile PERÇİN AKGÜL
AKEV Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Emin BİBER
Ardahan Üniversitesi Rektörü

Devlet Sanatçısı Prof. Ferhad BEDELBEYLİ
Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Rektörü

Emektar Artist Naile MAMMADZADE
Bakü Koreografi Akademisi Rektör Vekili

Prof. Dr. Yusif YUSİBOV
Gence Devlet Üniversitesi Rektörü

Devlet Sanatçısı Prof. Siyavuş KERİMİ
Azerbaycan Milli Konservatuarı Rektörü

Prof. Dr. Murat CUMATAEV
Kırgız Cumhuriyeti Ulusal Bilimler Akademisi Başkanı

Osmon TOGUSAKOV
Kırgız Cumhuriyeti Ulusal Bilimler Akademisi Başkan Yardımcısı

Prof. Dr. Alpaslan CEYLAN
Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Asılbek KULMIRZAEV
Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Rektör Vekili

Prof. Dr. Bolot MAYKANAEV
Uluslararası Tıp Üniversitesi Rektörü

Azamat JAMANKULOV
Kırgız Cumhuriyeti Kültür, Enformasyon, Spor ve Gençlik Politikası Bakanı

Adila KERMALIEVA
Kırgız Geleneksel Müzik Vakfı Başkanı



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KONGRE KOMİTESİ

BÜLENT KURTİŞOĞLU
F. Gülay MİRZAOĞLU
GÜLNAZ ABDULLAZADE
GÜRBÜZ AKTAŞ
LALE HUSEYNOVA
NAİLE MAMMAZADE
NARMİNA GULİYEVA
ROZA AMANOVA
SEVDA GURBANALİYEVA
TURAN SAĞER

DÜZENLEME KURULU

Abdıldajan AKMATALİEV
Adila KERMALİEVA
Erika BARABÁSI MOCSÁRY
Gulzana ILIPAEVA
Habibe MAMMADOVA
Kürşad GÜLBAYAZ
M. Onur ÇELEBİOĞLU
Meerim KÖLBAEVA
Nur SARALAEV
Olga GUSEYNOVA
Tarkan YAZICI
Timurlan DAYRABAEV

SANAT KURULU

Dr. ARZU UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. BÜLENT KURTİŞOĞLU	Ardahan Üniversitesi
Dr. ÇINLA ŞEKER	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. YEGANE TAPTIKOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. GÜRBÜZ AKTAŞ	Emekli
Dr. KAMÇIBEK DÜYŞALİEV	K. Moldobasanov adını taşıyan Kırgız Ulusal Konservatuvarı - Kırgızistan
Dr. LALE HUSEYNOVA	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. MUXAYO NABİEVA	Besteci ve Bestekârlar Birliği – Özbekistan
Dr. NARMİNA GULİYEVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. NİLGÜN SAZAK	Sakarya Üniversitesi
Dr. ROZA AMANOVA	Kırgız Milli İlimler Akademisi – Kırgızistan
Dr. SAGINALI SUBANALİEV	Kırgız Cumhuriyeti Ulusal Bilimler Akademisi – Kırgızistan
Dr. SEVDA GURBANALİYEVA	Gence Devlet Üniversitesi – Azerbaycan
Dr. TATYANA VIKTOROVNA KARTAŞOVA	L.V. Sobinov Saratov Devlet Konservatuvarı – Rusya



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

BİLİM / HAKEM KURULU

ADI SOYADI	KURUMU
Dr. ABASGULU NECEFZADE	Azerbaycan Milli Konservatuarı – Azerbaycan
Dr. ABDUL MENAF KORKUTATA	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. AHMET SELİM DOĞAN	Atatürk Üniversitesi
Dr. AKİF GULİYEV	Azerbaycan Milli Konservatuarı – Azerbaycan
Dr. ANIL ÇELİK	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Dr. ARZU UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. AŞKIN ÇELİK	Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Dr. AYCAN GÜRER ÖZÇİMEN	Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. AYNUR CİVELEK	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. AYRİN ERSÖZ	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. AYŞEGÜL ARAL ALTIÖK	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. BAHAR GÜDEK	19 Mayıs Üniversitesi
Dr. BEGÜM AYTEMUR	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. BÜLENT KURTIŞOĞLU	Ardahan Üniversitesi
Dr. ÇINLA ŞEKER	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. DEMET GÜRHAN	Ankara Üniversitesi
Dr. DİLEK CANTEKİN ELYAĞUTU	Sakarya Üniversitesi
Dr. ELMİRA PANAHOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. ELİF NUN GÖKÇE	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. ELMİRA PANAHOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
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. FAHREDDİN BAŞSELİYEV	Azerbaycan Milli Konservatuarı – Azerbaycan
Dr. FERDİ KOÇ	Sakarya Üniversitesi
Dr. FETTAH HALIKZADE	Azerbaycan Milli Konservatuarı – Azerbaycan
Dr. GÖKAY YILDIZ	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. GÜLMİRA 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
Dr. HABİBE MAMMADOVA	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. HANEFİ ÖZBEK	İzmir Bakırçay Üniversitesi
Dr. HATİRE HESENZADE	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. İNA GEORGIEVA VLADOVA	NSA Vassil Levski – Bulgaristan
Dr. İLHAN ERSOY	Ege Üniversitesi
Dr. İSMAİL SINIR	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Dr. KADIRALI KONKOBAEV	Uluslararası Tıp Üniversitesi – Kırgızistan
Dr. KAMÇİBEK DÜYŞALİEV	K. Moldobasanov'un adını taşıyan Kırgız Ulusal Konservatuvarı – Kırgızistan
Dr. KEMALE ALESKERLİ	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. KEREM CENK YILMAZ	Sakarya Üniversitesi
Dr. KÜRŞAD GÜLBELAZ	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. LALE HUSEYNOVA	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. LALE HUSEYNOVA HASANOVA	Kastamonu Üniversitesi – Türkiye
Dr. MUSTAFA USLU	Marmara Üniversitesi
Dr. MUZAFFER SÜMBÜL	Çukurova Üniversitesi
Dr. MUXAYO NABİEVA	Besteci ve Bestekârlar Birliği – Özbekistan
Dr. NİHAL CÖMERT	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. NİLGÜN DOĞRUSÖZ DİŞİAÇIK	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. NİLGÜN SAZAK	Sakarya Üniversitesi
Dr. ÖZGEN KÜÇÜKGÖKÇE	Ege Üniversitesi
Dr. ROVŞANA KARİMOVA	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. ROZA AMANOVA	Kırgız Milli İlimler Akademisi – Kırgızistan
Dr. SAGINALI SUBANALİEV	Kırgız Cumhuriyeti Ulusal Bilimler Akademisi – Kırgızistan
Dr. SAULE UTEGALİEVA	Devlet Konservatuvarı – Kazakistan
Dr. SELENA RAKOČEVIĆ	Belgrad Belediyesi Sanat ve Müzik Fakültesi – Sırbistan
Dr. SERNAZ DEMİREL TEMEL	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. SEVDA GURBANALİYEVA	Gence Devlet Üniversitesi – Azerbaycan
Dr. SINARU ALIMKULOVA	İ. Arabaev adını taşıyan Kırgız Devlet Üniversitesi – Kırgızistan
Dr. SULEYMAN KAYIPOV	Kırgız Cumhuriyeti Ulusal Bilimler Akademisi – Kırgızistan
Dr. ŞEFİKA TOPALAK	Karadeniz Teknik 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 Konservatuvarı – Rusya
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 VARIŞ	19 Mayıs Üniversitesi
Dr. YEGANA TAPTİGOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. ZUHAL DİNÇ ALTUN	Karadeniz Teknik Üniversitesi
Dr. ZÜLEYHA ABDULLA	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Kongremizde hakem/sanat kurulu tarafından kabul edilmiş olan 70 bildiri sunulmuş, 16 konser/performans gerçekleştirilmiş ve 7 workshop düzenlenmiştir. Sunulan bildirilerden 64 bildiri hakem/sanat kurulu tarafından yayına kabul edilmiş ve tam metin kitabında yer almıştır. Kongremiz Altay, Azerbaycan, Hakasya, İngiltere, Kazakistan, Kırgızistan, Macaristan, Özbekistan, Rusya, Tuva ve Türkiye olmak üzere 11 ülkeden 80 konuşmacı katılımcı ile gerçekleştirilmiştir.

KONUŞMACI KATILIMCI FİHRİSTİ

Abbas SOĞUKPINAR	Türkiye	Hüseyin YILMAZ	Türkiye
Abdullah AKAT	Türkiye	Janar MUHAMEDJANOVA	Kazakistan
Ali AYHAN	Türkiye	János SIPOS	Macaristan
Aliya TULENOVA	Kazakistan	Kalbübü SARIEVA	Kırgızistan
Arif MÖHSÜNOĞLU	Türkiye	Kalmurza KURBANOV	Özbekistan
Aslınur SARICA ÜNAL	Türkiye	Kamçıbek DÜŞALİEV	Kırgızistan
Azizbek BATIROV	Kırgızistan	Kamilla HÜSEYNOVA	Azerbaycan
Basıkara Ersayın BAKITULI	Kazakistan	Keneşbek ALMAKÜÇÜKOV	Kırgızistan
Basri KARA	Türkiye	Konstantin ZENKİN	Rusya
Beyza TEMİZOĞLU	Türkiye	Kubatbek CAKİPOV	Kırgızistan
Bolot Vladimir BAYRIŞHEV	Altay	Kulnar ŞAMBETOVA	Kırgızistan
Burak ERTEKİN	Türkiye	Kürşad GÜLBELAZ	Türkiye
Camgırbek BÖKÖŞOV	Kırgızistan	Mariyam KÖRPÖBAEVA	Kırgızistan
Çınla ŞEKER	Türkiye	Meerim KOLBAEVA	Kırgızistan
Demet GÜRHAN	Türkiye	Munara TURUMBEOVA	Kırgızistan
Dilorom Faizullaevna KAROMAT	Özbekistan	Neslihan POYRAZOĞLU	Türkiye
Elmira PANAHOVA	Azerbaycan	Nurgul İRSALİEVA	Kırgızistan
Enes Furkan DANACI	Türkiye	Nuri ÖZCAN	Türkiye
Engin GÜRPINAR	Türkiye	Oleg ÇEBODAYEV	Hakasya
Ersan ÇİFTÇİ	Türkiye	Onur ZAHAL	Türkiye
Fatima NURLİBAEVA	Kazakistan	Özgür SAKALIUZUN	Türkiye
Firuz HÜSEYNOV	Azerbaycan	Pelin ELÇİK YORGANCIOĞLU	Türkiye
Gül SAKARYA	Türkiye	R. Görkem AYTİMUR	Türkiye
Güler DEMİROVA GYÖRFFY	Türkiye	Raziya SIRDİBAEVA	Kırgızistan
Gulkayır JUNUŞOVA	Kırgızistan	Raziya SULTANOVA	İngiltere
Gülmemmed ŞAHVERDİYEV	Azerbaycan	Sabina MURADOVA	Azerbaycan
Gulmira MUSAGULOVA	Kazakistan	Sagınalı SUBANALİEV	Kırgızistan
Gülнар ALPEİSOVA	Kazakistan	Saida ELEMANOVA	Kazakistan
Gulyafraz DABAQAY	Kazakistan	Selin OYAN KÜPELİ	Türkiye
Günay MAMMADOVA	Azerbaycan	Senan HÜSEYNLİ	Azerbaycan
Günay TAĞIYEVA	Azerbaycan	Sevda GURBANALİYEVA	Azerbaycan
Habibe MAMMADOVA	Azerbaycan	Sevinc RÜSTEMOVA	Azerbaycan
Hanefi ÖZBEK	Türkiye	Sezer KAÇMAZ	Türkiye



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Sibel ALMELEK İŞMAN	Türkiye	Valeriya NEDLİNA	Kazakistan
Tahir EYNULLAEV	Azerbaycan	Venera ASILBEKOVA	Kırgızistan
Tarkan YAZICI	Türkiye	Volkan GİDİŞ	Türkiye
Tatyana LAPŞİNA	Kırgızistan	Yağmur Ezgi GÖKTAŞ	Türkiye
Tolen KAYIRGAZI	Kazakistan	Yılmaz SOĞUK	Türkiye
Tumat ÇODURAA	Tuva	Yusif GASIMOV	Azerbaycan
Valentina SUZUKEY	Tuva	Zamzagul İZMURATOVA	Kazakistan

İÇİNDEKİLER

KONGRE KOORDİNATÖRLERİ	i
ONUR KURULU	i
KONGRE KOMİTESİ	ii
DÜZENLEME KURULU	ii
SANAT KURULU	ii
BİLİM / HAKEM KURULU	iii
KONUŞMACI KATILIMCI FİHRİSTİ	v
İÇİNDEKİLER	vi
BİLDİRİLER	vi

BİLDİRİLER

Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Bağlamında Müzik Arşivlerinin Yeri ve Genel Sorunları	1
Abdullah AKAT	
Dijital Oyun Kartları Yoluyla Müziksel İmgeler Öğretimi Üzerine Bir Model Önerisi	8
Ali AYHAN & Beyza TEMİZOĞLU	
Notasyon Videoları Yoluyla Yapılan Dijital Ses Açma Egzersizlerinin Öğretmen ve Öğrenci Görüşleri Açısından Değerlendirilmesi	17
Ali AYHAN & Neslihan POYRAZOĞLU	
Nota Erişim İmkânı Sağlayan Uluslararası Dijital Platformlarda Türk Eserlerinin Yeri	30
Ali AYHAN & Yağmur Ezgi GÖKTAŞ	
A. Vivaldi'nin "Mevsimler" Adlı Silsilesinde Programlama	38
Arif MÖHSÜNOĞLU	
Kazak Müzik Enstrümanı Sherter'in Yaratılışı ve Evrim Soruları	46
Basıkara Ersayın BAKITULI	
Altay Kahramanlık Destanı ve Müzik Enstrümanları	55
Bolot Vladimir BAYRIŞEV	
Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Teori Uygulama Ders Kitaplarının İçerik Analizi	60
Burak ERTEKİN & Enes Furkan DANACI & Engin GÜRPINAR & Onur ZAHAL	



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Komuz Ezgilerinin Felsefi İncelemenin Bazı Sorunları	72
Camgırbek BÖKÖŞOV	
Hindistan'da Üstad Şakird Geleneği (Guru-Şişya Parampara)	77
Dilorom Faizullaevna KAROMAT	
Müslüman Doğu'nun Müzik Kültüründe Artırılmış İkili Olgusu	83
Elmira PANAHOVA	
Keman Eğitiminde Kullanılan Türk Müziği Repertuarına Dayalı Metot ve Kitapların İncelenmesi	92
Ersan ÇİFTÇİ & Abbas SOĞUKPINAR	
Arguvan Yöresi Sözlü Kırık Hava Türkülerinin Makamsal ve Ritmik Açından İncelenmesi	108
Ersan ÇİFTÇİ & Özgür SAKALIUZUN	
Viyana Fonogram Arşivinden Türkçe Konuşan Milletlerin Tarihi Müzik Kayıtları	120
Fatima NURLIBAEVA	
Azerbaycan Bestecilerinin Eserlerinde Vurmalı Çalgıların Rolü	128
Firuz HÜSEYNOV	
Kitle Kültürü Olgusu	135
Gulkayır JUNUŞOVA	
Türk Masal Anlatma Sanatı: Konuşma Tonlaması Sorununun İncelenmesi	140
Gulmira MUSAGULOVA	
Kazakların Çömlekten Hazırlanan Müzik Aletlerinin Oluşum Faktörleri	148
Gulyafraz DABAQAY	
Etnik Danslar ve Sembolizm	158
Gülmemmed ŞAHVERDİYEV	
Etnik Solfej: Müzikal ve Teorik Disiplinlerde Uluslararası Rekabet	163
Gülmar ALPEİSOVA & Janar MUHAMEDJANOVA	
Nahçıvan ve İğdir – Kars Bölgelerinde Yas Merasimi Gelenekleri	169
Günay MAMMADOVA	
Fikret Amirov'un Çocuklara Yönelik Piyano Eserlerinin Tür ve Üslup Özellikleri	178
Günay TAĞİYEVA	
Türk Halklarının Müzik Kültüründe Muğam	185
Habibe MAMMADOVA	
Büyük Usul ve Küçük Usul Kavramları Konusunda Bir Öneri	191
Hanefi ÖZBEK	
Konservatuvar Öğrencilerinin Psikolojik Sağlık Düzeylerinin İncelenmesi	197
Hüseyin YILMAZ & Onur ZAHAL	
Kırgız Ağıtları ve Benzeri Ezgiler	208
János SIPOS	
Kırgız Kültüründe Neo-Folklor Olgusu	216
Kalbübü SARIEVA & Venera ASILBEKOVA	



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Karakalpakların Geleneksel Müzik Enstrümantasyonu: Modern Koşullarda İşleyişi	222
Kalmurza KURBANOV	
Kırgız Komuz Ezgilerinin Biçimlendirici Bir Aracı Olarak Doğaçlama	225
Kamçibek DÜŞALİEV	
Fikret Amirov'un "Binbir Gece Masalları" Adlı Bale Gösterisinin Naila Nazirova Tarafından Sahnelenen Koreografisindeki Sembollerin Anlamı	230
Kamilla HÜSEYNOVA	
Kimlik Siyaseti: İlk Göçebelerin Figüratif Resimlerine Dayalı Sahnelenmiş Dans	237
Keneşbek ALMAKÜÇÜKOV	
Modern Kültürde Müzikal Gelenekler ve Gelişim Biçimleri	245
Konstantin ZENKİN	
Kırgız Cumhuriyeti'nde Estetik Döngülerle İlgili Derslerin Yürütülmesinde Zorluklar	253
Kubatbek CAKIPOV & Azizbek BATIROV	
Alımkul Usenbaev'in Yaratıcılığının Ortaokullardaki Müzik Derslerinde Yansıması	260
Kulnar ŞAMBETOVA / Kırgızistan	
Türk Halk Oyunlarına Genel Bakış	264
Kürşad GÜLBEYAZ	
Komuz Melodisinin Tür Sınıflandırmasının İlkeleri	279
Mariyam KÖRPÖBAEVA	
Akın Şiir Sanatında Folklor Özellikleri	286
Meerim KOLBAEVA	
Kırgız Milli Çalgılarında Çalınan Melodi Türleri	294
Munara TURUMBEOVA	
Dekorasyonda Planlama Kavramı	300
Nurgul İRSALİEVA	
Türk Müzik Tarihinde El Yazması Güfte Mecmualarının Özellikleri ve Önemi	306
Nuri ÖZCAN	
Türk Destanları Tiyatrosu	311
Oleg ÇEBODAYEV	
Eurhythmics Yönteminin Dans Eğitimi ve Yaratıcılığa Etkileri	323
Pelin ELÇİK YORGANCIOĞLU	
Tiyatro Oyunu Koreografilerinin Geleneksel Halk Danslarından Yararlanma Biçimleri	333
Pelin ELÇİK YORGANCIOĞLU	
Hartmann'ın Ontolojisinde Müziğin Yapısı	341
R. Görkem AYTİMUR	
Yeni Nesil İzleyici ve Dinleyicilerin Oluşumunda Gelenekler, Formlar ve Türler Diyalogunun Rolü	349
Raziya SIRDİBAEVA & Tatyana LAPŞİNA	
Türk Halkların Müzik Geleneklerinde Kadınların Etkisi: Sorunun Açıklaması	358
Raziya SULTANOVA	



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Zohrab Adıgözal-Zade'nin Sanatsal Yorumunun Özgünlüğü	363
Sabina MURADOVA	
Enstrümantal Kırgız Müziğinin Kompozisyon Özellikleri ile İlgili Temas Sorunu Üzerinde	371
Sagmalı SUBANALIEV	
Türk Halklarının Geleneksel Müzik Kültürünü İncelemenin Güncel Sorunları	378
Saida ELEMANOVA	
Müzik Teorisinde Aralık Çevrimleri ve Aralık Öğrenme Teknikleri	383
Selin OYAN KÜPELİ	
Türkiye'deki Çingene Grupları: Dom Toplulukları Örneği	393
Selin OYAN KÜPELİ	
Azerbaycan Profesyonel Dans Sanatının Gelişiminde Alibaba Abdullayev Fenomeni	400
Senan HÜSEYNLİ	
Besteci Elnara Dadashova'nın Eserlerinde Nizami Gencevi Şiirinin Rolü	408
Sevda GURBANALİYEVA	
Mahsati Gencevi'nin Rubailerinde Müzik Aletlerinin Tanıtımı	419
Sevinc RÜSTEMOVA	
Müziği İle Doğayı Büyüleyen Mitolojik Ozan: Orpheus	428
Sibel ALMELEK İŞMAN	
Azerbaycan Halk Oyunlarının Kökeni ve Gelişimi	435
Tahir EYNULLAYEV	
Geleneksel Kazak Müzik Çalgıları	440
Tolen KAYIRGAZI & Aliya TULENOVA	
Tuva'nın Modern Sanatçılarının Repertuarında İgil Üzerindeki Geleneksel Melodiler	450
Tumat ÇODURAA	
Türk Müzik Kültürleri: Gelenekler ve Modernlik	456
Valentina SUZUKEY	
21. Yüzyılda Müzik Arşivleri: Mirasın Korunması Eyleminde	462
Valeriya NEDLİNA	
Kanun İcrasında Kullanılan Farklı Yapıdaki Mızrapların İcra Kalitesi Yönünden Karşılaştırılması	467
Volkan GİDİŞ	
Tanburi Mustafa Çavuş'un Hayatı ve Şarkı Formundaki Eserlerinin Analizi	472
Volkan GİDİŞ	
Azerbaycan Halk Danslarının Gelişimi	489
Yusif GASIMOV	
Bilim Adamı-Etnograf Bolat Sarıbayev'in Ulusal Çalgılar Hakkında Yazdığı Eserlerinin Değerlendirilmesi	494
Zamzagul İZMURATOVA	



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

SOMUT OLMAYAN KÜLTÜREL MİRASIN KORUNMASI BAĞLAMINDA MÜZİK ARŞİVLERİNİN YERİ VE GENEL SORUNLARI

Abdullah AKAT*

Özet

Bu bildiri de müzik arşivleri modern kültürel bellekler olarak ele alınmış ve arşivlerin 19. yüzyıl sonundan günümüze dek geçirdikleri değişim ve dönüşüm süreçlerine yer verilmiştir. Özellikle UNESCO'nun somut olmayan kültürel mirasa ilişkin olarak 21. yüzyıl başındaki deklarasyonundan sonra hız kazandığı düşünülen dijitalleştirme çalışmalarına değinilmiş ve dijital müzik arşivlerinin yapılandırılmasında rol oynayan; stratejik, yönetsel, organizasyonel, teknik ve eğitime yönelik sorunlar ele alınmıştır. Bildirinin amacı somut olmayan kültürel mirasın korunması ve aktarılmasında kültürel bellek kurumları olan müzik arşivlerinin önemini vurgulamak ve ayrıca günümüz koşullarında işlevsellik ve sürdürülebilirlik açısından müzik arşivlerinin kurumsal yöntemler dahilinde nasıl şekillendirilmesi gerektiği hususunda farkındalık oluşturmaktır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel Miras, Somut Olmayan Kültürel Miras, Arşiv, Müzik Arşivleri, Dijitalleştirme, Dijital Koruma.

THE ROLE AND GENERAL ISSUES OF MUSIC ARCHIVES IN THE CONTEXT OF THE SAFEGUARDING OF THE INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE

Abstract

In this paper, I considered music archives as modern cultural memories and evaluated the change and transformation processes of archives from the end of the 19th century to the present. In particular, I mentioned the digitization works, which are thought to have gained momentum after UNESCO's declaration on intangible cultural heritage at the beginning of the 21st century, and discussed how strategic, managerial, organizational, technical, and educational problems played a role in the structuring of digital music archives. The aim of the paper is to emphasize the importance of music archives in the preservation and transfer of intangible cultural heritage, and also to raise awareness about how music archives should be structured within institutional methods in terms of functionality and sustainability in today's conditions.

Keywords: Cultural Heritage, Intangible Cultural Heritage, Archive, Music Archives, Digitization, Digital Preservation.

Giriş

Somut olmayan kültürel mirasın korunması hususunda kurumsal yapıların önemli bir yeri bulunur. Bu anlamda özellikle müzik okulları, müzeleri ve arşivleri kültürel mirasın kültürel çeşitlilik ve çok kültürlülükle iç içe yoğrularak şekillendiği merkezler olarak karşımıza çıkar. Bu merkezler aynı zamanda kültürel bellek oluşturma özelliklerinden dolayı kültürel mirasın nesiller arası aktarımına da katkı sunar.

Kültürel mirasın korunması ve kültürel bellek aktarımı açısından iki ana yöntem bulunur. Bunlardan ilki geleneksel, yani usta – çırak yöntemi (organik bilgi aktarımı) ve diğeri kurumsal yani üniversiteler, eğitim kurumları, müzeler, arşivler aracılığı ile olan bellek aktarımı (sentetik bilgi aktarımı) şeklindedir. Buna göre müzik kurumları ana faaliyet alanları açısından sentetik bilgi aktarımını destekleyen yapılar olarak görülebilir. Ancak organik bilgi

* Prof. Dr. İstanbul Üniversitesi, abdullahakat@istanbul.edu.tr



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

aktarımının da bu kurumlar içerisinde kullanılabileceği özel alanlar bulunmaktadır ve müzik kurumlarında her iki yöntemin bir arada uygulanması önemli ve bir o kadar da gereklidir. Özellikle geleneksel müziklerin sosyal, kültürel ve en önemlisi ekonomik nedenler dolayısıyla günümüzde gerek şehir gerek köy yaşantısında sekteye uğradığı gerçeği göz önüne alındığında, organik bilgi aktarımının tekrardan yaygınlaşması için yeni yöntemler geliştirilmesi noktasında müzik kurumlarının daha etkin olma zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Ve hatta müzik eğitiminde günümüzde hala önemini korumakta olan usta-çırak ilişkisinin geliştirilmesine yönelik çalışmalar ilk sırada düşünülmelidir.

Müziğin içinde barındırdığı kültürel zenginlikleri ve bu zenginliklerin geçmişten gelen bağlarını keşfetme noktasında ise müzik araştırmacıları tarihsel kaynaklara başvurur. Günümüz müzikoloji ve etnomüzikoloji çalışmalarında tarihsel kaynaklara yönelik ilgi giderek artarken bu türden kaynakların muhafaza edildikleri arşiv, müze vb. mekânlar her geçen gün daha çok araştırmacıyı kendine çekmektedir. Dolayısıyla arşivcilik, müzecilik gibi çalışma alanları da aynı oranda gelişmektedir. Özellikle görsel-işitsel tarihsel kaynakların araştırmanın merkezine alındığı ve onlara ilişkin diğer belgelerin incelendiği yeni-karşılaştırmalı yaklaşımlar son dönem çalışmalarında sıklıkla kullanılmakta, böylece tarihsel kaynaklar üzerinden müziğe ve içinde bulunduğu kültürel arka plana dair çıkarımlar yapılabilmektedir.

Bir topluma veya coğrafyaya ait müzik kültürünün hem geçmişini hem de geleceğini aydınlatma özelliği barındıran tarihsel kaynaklar adeta günümüz araştırmalarının olmazsa olmazı durumuna gelmiştir. Ingrid Bertleff, etnomüzikolojide yazılmış (ve yazılan) akademik kaynakların araştırma konusuyla ilgili genel görüşün yalnızca bir kısmını yansıttığını vurgulayarak, resmin tamamının ancak birincil kaynaklar üzerinde yapılacak kaynak kritiği ile mümkün olabileceğini belirtir (Bertleff; 2010, s. 51). Gerda Lechleitner'a göre de, tarihi işitsel kaynaklar etnomüzikolojinin önemli birincil kaynaklarını oluşturmaktadır (2010: 31). Bu sebeple tarihsel kaynakları barındıran müzik arşivlerinin günümüzde çok daha etkin yapılar haline dönüşmesi ve özellikle erişilebilir olmaları her anlamda önem arz etmektedir.

UNESCO'nun 1999 yılında Viyana Fonogram Arşivi'nin tarihsel koleksiyonlarını (1899-1950) ve Berlin Fonogram Arşivi'nin dünyanın müzik geleneklerine ilişkin erken dönem silindir kayıtlarını (1893-1952) "Memory of the World" listesine kaydetmesi ve 2003 yılında Paris'te Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Sözleşmesi'ni deklare etmesi tarihi işitsel kaynaklara olan ilginin artmasında ve müze, arşiv vb. ilgili birimlerdeki dijitalleştirme faaliyetlerinin hızlanmasında önemli dönüm noktalarından biri olarak görülebilir. Bu minvalde 2000'li yılların başlarından itibaren müzik arşivlerine erişim olanaklarının geliştirilmesi ve bu alandaki ihtiyacın en hızlı ve kolay şekilde karşılanabilmesi adına yoğun dijitalleştirme faaliyetleri gerçekleştirilmektedir. UNESCO'nun bu girişimi aynı zamanda o dönemde 100 yaşına gelmiş olan müzik arşivlerinin yeniden gündeme gelmesinde ve somut olmayan kültürel mirasın korunmasında arşivlerin rolünün pekişmesinde belirgin bir etki oluşturmuştur.

Anlaşılabileceği üzere günümüz etnomüzikoloji çalışmalarında tarihi ses kayıtlarının birincil kaynak olarak kullanımının yaygınlaştırılması yalnızca akademik verimliliği arttırmak açısından değil aynı zamanda somut olmayan kültürel mirasın korunması ve aktarılmasında da önem arz etmektedir. Dolayısıyla müzik arşivlerinin bu konudaki rolünü ve etkin kullandıklarında arşivlerin "modern" kültürel bellek kurumları olarak araştırmacılara, topluma, uluslara ve uluslararası çalışmalara nasıl katkı yapabileceğini anlamak ve buna göre



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

arşiv çalışmalarına dayalı yeni projeler üretmek veya var olan arşivleri yeniden organize etmek gerekmektedir.

Modern Bellek Kurumları Olarak Müzik Arşivleri ve Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması

Adeta birer zaman abidesi olan müzik arşivleri, aslında çok sayıda tarihsel araştırmanın örtük başlangıç noktası durumundadır. Bu önemine rağmen az gelişmiş veya gelişmekte olan ülkelerin önemli bir bölümünde uzunca bir süre neredeyse görünmez olmuş veya müzik araştırmacıları tarafından genellikle arka plana atılmışlardır.

Michel Foucault, arşiv kavramının anlamını, kültürel verilerin depolandığı fiziksel yer olmanın ötesinde düşünme, eyleme ve ifade biçimlerini yönlendiren söylemleri de içerecek şekilde genişletirken; Walter Benjamin, “çöp”leri, “hurda”ları ve “enkaz”ları, modernliğin yavaş yavaş yükselişine ilişkin çok katmanlı bir kazının başlangıç noktası olarak ele alır. (Parikka, 2017: 119) Dolayısıyla müzik arşivleri ilk ses kaydından beri zamanla biriken “çöp” yığınları arasındaki gürültü seslerinden ve her türlü “parazit”ten ayıklanmış ve arındırılmış oldukça değerli ses/müzik depolayıcıları ve bu içeriği aktaran modern bellek kurumları olarak tanımlanabilir.

Somut olmayan kültürel mirasın korunması ve aktarılmasında eski ile yeniye buluşturabilmek oldukça önemlidir. Bu bağlamda aradaki mesafeleri en aza indirerek yeni yaklaşımlara ve keşiflere imkan sağlayacak müzik arşivi yapılarının devletler eliyle oluşturulması yani bu farkındalığın devletlerin kültür politikaları içerisinde kendisine yer bulması gerekmektedir. Özellikle toplumların kendi kültürel mirasını tanıması ve bilinç seviyesinin artması, ulusların kendi kültürel belleklerini oluşturması ve geçmişle gelecek arasında kuvvetli bağlar kurabilmesi ve ayrıca güçlü bir kaynak sağlayıcısı olarak uluslararası alanda karşılıklı kültürel işbirliğine açık olması bu kültür politikalarına bağlı olarak gelişebilir. Son yıllarda UNESCO, Avrupa Birliği (AB), Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi (ICTM), Etnomüzikoloji Derneği (SEM) gibi birçok mesleki kuruluşun ve araştırma fonları sağlayan çeşitli vakıfların somut olmayan kültürel mirasın korunması ve aktarılmasında kültürel bellek projelerine akademik, sosyal, politik ve ekonomik açılardan yoğun destekler vermesi de bu durumdan kaynaklanmaktadır.

“Müzik arşivleri, içeriğine uygun ses kayıtlarını toplayan, elde edilen ses kayıtlarını uygun ortamlarda koruyan, sahip olduğu en üst teknoloji yoluyla orijinal materyale zarar vermeden ya da en az şekilde zarar vermek kaydıyla kopyalayan, sınıflandıran, kataloglarını hazırlayan ve yayınlayan, sergiler düzenleyen, bilim insanlarına ve meraklı kişilere açık olan veya belli kurallar dahilinde paylaşımlarda bulunan resmi ya da özel kuruluşlardır” (Akat, 2015: 42).

Müzik arşivlerinin etnomüzikoloji disiplininin gelişimine yönelik olarak gösterdiği değişim süreci kabaca 1899 – 1950, 1950 – 1990 ve 1990 – günümüz şeklinde ele alınabilir. Bu durum karşılaştırmalı müzikolojiden etnomüzikolojiye geçiş ve etnomüzikolojinin çalışma alanları ve konularının yeniden şekillenmesinin yansıması olarak da düşünülebilir. Dolayısıyla karşılaştırmalı müzikoloji anlayışıyla paralel bir yapılanma içinde olduğu gözlenen ilk müzik arşivleri, etnomüzikolojinin disiplin olarak ortaya çıkışı ve gelişmesi ile 20. yüzyılın ikinci yarısında kabuk değiştirmek durumunda kalırken, yeni kurulan arşivler genellikle kurulduğu dönemin yaklaşımları çerçevesinde yapılandırılmıştır. Zaman içerisinde değişen arşivcilik anlayışı, arşiv kullanıcılarının amaç ve beklentilerini çeşitlendirmiş, gelişen ses kayıt teknolojileri arşivlerdeki teknolojik yenilenmeleri zorunlu kılmıştır. Bu durum müzik



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

arşivlerinin iç işleyiş mekanizmalarını, organizasyon şemalarını ve personel ihtiyaçlarını değiştirmiştir. Arşivlerin teknolojik alt yapılarının değişimi ise doğal olarak ses kayıt teknolojilerinin gelişimi ile aynı düzlemde gerçekleşmiştir.

Buna göre müzik arşivleri 20. yüzyılın başlangıcından günümüze kadar geçen süreç içerisinde teknolojik açıdan üç ana döneme ayrılabilir. İlk dönem, birçok araştırmacı tarafından kolayca erişilemeyen analog materyallerin fiziksel depolarda toplandığı 1899'dan 1990'lara kadar uzanmaktadır. Bu dönem arşiv malzemesi bakımından bir genelleme yapıldığında fonograf ve gramfon kayıtları (1899-1940) ve manyetik teyp kayıtları (1940-1990) olarak ikiye ayrılabilir. Müzik arşivciliği ile modern dijital teknolojinin bir arada kullanılmaya başlandığı 1990'lardan 2000'li yıllara kadar uzanan ikinci dönemde birçok arşiv dijital kütüphane ve dijitalleştirme projeleri başlatmış ve bunlarla ilgili yönergeler yayımlamıştır. İlk kez 1993 yılında Rob Lord ve Jeff Patterson IUMA (Internet Underground Music Archive) adıyla MP2 formatında bir çeşit dijital müzik arşivi oluşturmuştur. 1994 yılında Amerikan Kongre Kütüphanesi'nin (Library of Congress) "Ulusal Dijital Kütüphane" (National Digital Library) projesi ve özellikle Indiana Üniversitesi'nin "Variations" projesi (1996-2005, Dijital Müzik Kütüphanesi Oluşturma Projesi) bu alanda yeni bir çığır açmış MP3 gibi formatlar geliştirilerek, dijital kopyaların belleklerde depolanabilmesi sağlanmıştır. 21. yüzyılın başlarına denk gelen üçüncü dönem ise, teknolojik üretimin hızlandığı, uygulama standartlarının geliştiği ve geline son noktada arşiv malzemesinin doğrudan dijital arşivleme sürecine dahil olduğu, "Koleksiyonunuzu Henüz Dijitalleştirmediniz mi?" sorusunun sorulduğu bir dönemdir. "Özellikle 2000'li yıllarda dijital ses kaydının yanı sıra eski materyaller üzerinde de yoğun dijitalleştirme faaliyetleri yürütülmektedir. 2000'ler öncesinde arşivlerde çok sayıda bal mumu silindir, taş plak, magnet band, dijital kaset, mikro kaset gibi alan çalışması yoluyla çeşitli aygıtlara alınmış "original audio" koleksiyonlar ve bunlara ek olarak 45'lik, long play, compact kaset, CD gibi seri üretim yoluyla basılmış ses materyalleri bulunmaktadır. Dolayısıyla bu çalışma prensiplerine uygun olarak bilgi fişleri, kataloglar, kitaplar, alan notlarından oluşan defterler, teknik bilgiler ve envanter dökümanları gibi matbu malzemeler de yer almaktadır" (Akat, 2017).

Müzik Arşivlerinin Genel Sorunları

2000'lerde dünya genelinde yaşanan dijital müzik arşivciliğine geçiş süreci, farklı türlerde materyaller üzerinde dijitalleştirme işlemlerini zaruri kıldığından arşivler kendini birçok açıdan yenilemek durumunda kalmıştır. Bir yandan da dönüştürülen arşiv materyallerini depolama ve dijital ortamda koruma tekniklerini geliştirme ihtiyacı doğmuştur. Hatta bu ihtiyaç sadece koruma ile sınırlı kalmamış aynı zamanda dijital materyallerin sergilenmesi, paylaşımı gibi durumlarda etik sorunlarla, telif vb. hak ve ihtilaf yaratabilen konularla yeni boyutlar kazanmıştır. Bu değişimler akademik ortamda da tartışılmaya başlanırken, IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives) düzenlemiş olduğu düzenli sempozyumlar ve çıkardığı süreli yayınlarla bu alana önemli katkılar sunmuştur. 1969 yılında Amsterdam'da kurulan IASA'ya yaklaşık 70 ülkeden görsel-işitsel arşiv üyedir. IASA bünyesinde arşivlerdeki değişen güncel ihtiyaçlarının karşılanabilmesi için birçok faaliyet yürütülürken en önemli yayınlardan ikisi müzik arşivciliğinin etik ve stratejik yönlerini tanımlayan "IASA-TC 03" ve ses materyallerinin korunması hakkındaki uygulamalardan oluşan bir el kitabı olan "IASA-TC 04" olmuştur. Günümüzde tüm bu materyallerin dijitalleştirilmesi, elde edilen verinin depolanması ve devamındaki süreçler için çeşitli uygulamalar kullanılmaktadır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Dijitalleştirme; bilgi taşıyıcısının aslının korunması, yıpranmasının önlenmesi ve kullanımının yaygınlaştırılması şeklinde üç temel amaç (Darçın, 2010) ekseninde gerçekleştirilir. Kültürel mirasın saklanması ve korunmasına ilişkin ise; “Koruma için Dijitalleştirme” ve “Dijital Koruma” yaklaşımları esastır (Conway, 2010). Koruma için dijitalleştirme işlemi yapmak gerekli teknik ekipmanların ve personelin sağlanmasıyla mümkün kılınabilir. Önemli olan bu işlemin amacına ulaşması için ilgili malzemenin korumaya değer olup olmadığını doğru tespit edebilmektir. Dijital koruma ise hangi ölçekte planlanırsa planlansın bir dizi kararlaştırılmış sonuçlar kümesidir. Bu nedenle korunacak dijital materyalin tahmin edilebilirlik, kapsamlılık, birlikte işlerlik, etkileşebilirlik ve korunabilirlik özelliklerine uygun olması gerekmektedir. Birlikte işlerlik dijital arşivleme yapan bölgesel, ulusal veya uluslararası kurumların görev yapılarını ve diğer kurumlarla olan ilişkilerini sürekli değişime uğratmaktadır (Mackenzie, 2005). Bu değişiklikler çeşitli sorunları da beraberinde getirmektedir. Bu sorunlar ve genel eğilimler, Beagrie (2003) tarafından; dağıtım kalıplarının değişmesi, koruma için kalıpların değişmesi, mülkiyet ve arşiv haklarındaki değişimler, küreselleşme, bilgi patlaması, yayın ve kayıtlar, kültürel kayıt ve özel koleksiyonerlerin rolü şeklinde listelenmiştir. ALA (American Library Association) (2007) ise dijital korumayı belirlenmiş politika ve yöntemler kullanılarak biçimlendirilmiş veya yaratılmış dijital içeriğin farklı ortam ve teknolojik değişikliklere rağmen her şekilde erişilebilir olması olarak belirtir. Tüm bu görüşler ekseninde dijital korumanın aslında dijitalleştirme işleminin gerçekleştirilmesinden sonraki organizasyonel adımları ifade ettiği söylenebilir. Dolayısıyla bir müzik materyali üzerinden bunu örneklersek taşplaktan dijital ses verisine dönüştürülen bir müziğin bundan sonraki tüm yönetsel aşamalardan geçirilerek dinleyiciye uygun şekilde sunulması yani erişiminin sağlanması süreci diyebiliriz. Bu sebeple dijital koruma sürecinin iyi işletilmesi için arşiv standartlarının geliştirilmesi ve birlikte çalışabilir arşiv sistemlerinin kurulması oldukça önemlidir. Bu noktada tasarlanan arşivin ihtiyaçlarına göre açık, kapalı ya da karma modellere başvurmak ve arşivin işleyiş sistemini şekillendirmek gerekecektir.

Buna göre; günümüzde dijital müzik arşivlerinin planlama ve çalışma usulleri, kalite yönetimi, güncel çalışmaları takip etme gibi sistematik adımlara ihtiyaç duyduğu ortadadır. Ancak müzik arşivleri genellikle ekonomik ve yönetsel sorunlar başta olmak üzere koleksiyon oluşturma ve teknik altyapı konularında da çeşitli zorluklarla boğuşmaktadır.

Öte yandan arşivler genellikle üniversite öğrencileri, akademisyenler ve ilgili uzmanlar tarafından ziyaret edilen alanlar olmasına rağmen, arşivlerin kullanımı ve arşiv malzemesine yaklaşım gibi önemli unsurlarda bilgi eksiklikleri çoktur. (Akat, 2015) Arşivlere gelen araştırmacıların durumu, bunun önemli göstergelerinden biridir. Araştırmacılar genellikle arşiv koleksiyonuna erişim, koleksiyonların içeriği, kullanımı ve orijinal malzeme üzerinde araştırma yapılması gibi birçok konuda da zorluk çeker ve yönlendirmeye ihtiyaç duyarlar.

Mary Jo Pugh bu durumu şu şekilde anlatır: “Çoğu araştırmacı arşiv kaynaklarının, araştırma araçlarının ve arşiv uygulamasının karmaşıklığına alışık değildir. Yine çoğu araştırmacı birincil kaynaklardaki bilgi birikimini anlama ve birleştirmede deneyim sahibi değildir. Çoğu öğrenciye kütüphane ve kütüphane katalogları kullanımı öğretilse de çoğu arşiv kullanıcısı için aynı durum söz konusu değildir. Bu nedenle çoğu kullanıcı hem birincil kaynakları hem de birincil kaynakların tanıtıldığı araştırma araçlarını anlayabilmek için yönlendirmeye ihtiyaç duymaktadırlar” (Pugh 1992: 7, akt. Şentürk 2013: 292). Ülkelerin köklü müzik kurumlarında müzik arşivciliğine yönelik dersler açılması ve bu alandaki uzmanlığın geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması bu sorunun çözümüne katkı sağlayacaktır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Sonuç

Müzik arşivlerinin geçmişteki geleneksel yapısından günümüzdeki dijital dönüşüm sürecine dek geldiği noktaya bakıldığında, somut olmayan kültürel mirasın korunması ve aktarılmasında ne denli ihtiyaç duyulan mekanlar oldukları ortada olmasına rağmen, müzik araştırmaları ve araştırmacıları için müzik arşivlerinin işlevsel olarak kullanılmasında bir dizi olumsuz koşul söz konusudur. Özellikle bu alanın geri plana atıldığı ülkelerde az sayıda etnomüzikolojik arşiv bulunmakta ve mevcut olanlarda da arşiv materyallerinin iyi korunamaması, arşivlerin araştırmacılara kapalı olması veya çok ağır kullanım şartlarının uygulanması gibi arşivciliğin temel ilkeleriyle uyuşmayacak durumlar görülmektedir. Oysa günümüz müzik arşivlerinin işlevselliği ve sürdürülebilirliği açısından kurumsal yaklaşım ve amaca yönelik koleksiyon oluşturma, doğru teşkilatlanma, nitelikli uzman personel istihdamı, güçlü ve güncel donanım ve buna uygun teknik altyapı, koruma, dijitalleştirme, online katalog ve dijital medya erişimine yönelik modellerinin uygun şekilde kullanımı, araştırma faaliyetlerinde etkin olma ve çeşitli işbirliği ağlarının içinde yer alma, etik uygunluklara ve telif haklarına özen gösterme gibi hususların özellikle çok iyi düşünülmesi, kurgulanması ve uygulanması önemlidir.

Bununla birlikte, arşivlerin hem sentetik hem de organik bilgi aktarımına dayalı faaliyetler üreterek toplumsal ya da yaygın etkisini arttırması değerli olacaktır. Bunun gerçekleşebilmesi için ise devletlerin kültür politikaları çerçevesinde mevcut olan arşivlerin geliştirilmesine yönelik yeni projelerin üretilmesine destek vermesi ve hatta resmi müzik kurumları çatısı altında yeni müzik arşivlerinin kurulmasını teşvik etmesi gerekmektedir.

Kaynakça

- Akat, A. (2015). "Müzik Arşivleri". Songül Karahasanoğlu & Elif Damla Yavuz (Ed.), *Müzikte Araştırma Yöntemleri* (s.41-52) içinde, İstanbul: İTÜ TMDK Yayınları.
- Akat, A. (2017). *Dijital Müzik Arşivlerinde Teknoloji ve Medya Kullanımı*. VIII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildirileri Kitabı (s.20-26). Kütahya, Türkiye.
- ALA-American Library Association (2007). *Definitions of Digital Preservation*. Prepared by the Preservation and Reformatting Section, Working Group on Defining Digital Preservation. *ALA Annual Conference*, Washington, D.C. June 24, 2007.
- Beagrie, N. (2003). *National Digital Preservation Initiatives: An Overview of Developments in Australia, France, the Netherlands, and the United Kingdom and of Related International Activity*. Washington, D.C.: Council on Library and Information Resources and Library of Congress.
- Bertleff, I. (2010). *Writing History/ies of Ethnomusicology - Historical Sources, Source Criticism and Construction of Armchairs*. S. Ziegler (Ed.) içinde, *Historical Sources and Source Criticism* (s. 43-58). Tallinn: Tallinna Raamatutrukikoja OÜ.
- Conway, P. (2010). "Preservation In The Age of Google: Digitization, Digital Preservation, And Dilemmas". *Library Quarterly*, 80 (1), (s.61-79).
- Darçın, Ş. İ. (2010). *Yerel Kültür Mirasının Dijitalleştirilmesi ve Halk Kütüphaneleri: Yalova Örneği*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- Lechleitner, G. (2010). Prerequisites for the "Creation" of Valuable Sound Recordings - Seen from the Archival Perspective. S. Ziegler (Dü.) içinde, Historical Sources and Source Criticism (s. 16-31). Tallinn: Talinna Raamatutrukikoja OÜ.
- MacKenzie, S. (2005). Exploring Variety in Digital Collections and The Implications for Digital Preservation. Library Trends, 54 (1), (s.6-15).
- Parikka, J. (2017). Medya Arkeolojisi Nedir?, Çev.: Ebru Kılıç, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Şentürk, B. (2013). *Arşivlerde Araştırmacı Eğitimi Programları: Tasarım ve Uygulama Süreci*. Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, 2,1, 291-297.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

DİJİTAL OYUN KARTLARI YOLUYLA MÜZİKSEL İMGELER ÖĞRETİMİ ÜZERİNE BİR MODEL ÖNERİSİ

Ali AYHAN* & Beyza TEMİZOĞLU**

Özet

Müzik derslerinde işlenen konuların, hazırlanan çeşitli materyaller yolu ile imgesel açıdan zenginleştirilerek öğretilmesine dair tutum ve davranışların, eğitim-öğretim süreçlerinin başarı düzeyini olumlu olarak etkilediği bilinen bir gerçektir. Bu gerçekten yola çıkarak, tarihsel süreçte sistematik olarak sınıflandırılmış olan müziksel imgelerin, görsel ve işitsel açıdan zenginleştirilerek eğitim-öğretim süreçlerine dâhil edilmesinin, bireylerin algı düzeyleri üzerinde olumlu etkileri olacağı da söylenebilir. Bu çalışmada grafik, müzik ve video işleme yazılımlarıyla, bilgisayar, tablet ve cep telefonlarında kullanılabilen, müziksel imgelerin güçlendirildiği dijital oyun kartlarına yönelik örnekler hazırlanmıştır. Renkler ve seslerin öne çıkarılarak, dikkat çekici şekilde hazırlanan dijital oyun kartlarına eklenen QR kod bağlantıları ile betimsel açıdan güçlendirilen müziksel imgelerin, farklı örneklerine de erişim imkânı sağlanması hedeflenmiştir. Böylelikle kartlarda yer alan algısal açıdan zenginleştirilmiş müziksel imgelerin farklı örnekler yoluyla pekiştirilmesi de mümkün hale getirilmiştir. Müzikte ritim algısı konularına yönelik olarak hazırlanan dijital oyun kartları ile müzik eğitimi alan bireylerin, müziği odaklanarak öğrenmelerini sağlamak, bu çalışmanın temel amacını oluşturmaktadır. Araştırmada hazırlanan dijital oyun kartları betimsel olarak incelenmiştir. İnceleme sonucunda dijital oyun kartlarının müzik eğitimde kullanılarak algısal açıdan güçlü bir eğitim-öğretim süreci sağlanması gerektiğine yönelik önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, İmge, Dijital Oyun Kartları.

A MODEL PROPOSAL ON TEACHING MUSICAL IMAGES THROUGH DIGITAL GAME CARDS

Abstract

It is a known fact that the attitudes and behaviors towards teaching the subjects covered in music lessons by enriching them in an imaginative way through various prepared materials positively affect the success level of the education-teaching processes. Based on this fact, it can be said that the inclusion of musical images, which have been systematically classified in the historical process, into the education-teaching processes by enriching them visually and auditory will have positive effects on the perception levels of individuals. In this study, examples of digital game cards that can be used on computers, tablets and mobile phones with graphics, music and video processing software and in which musical images are strengthened have been prepared. It is aimed to provide access to different examples of musical images, which are strengthened descriptively with QR code links added to the digital game cards, which are prepared in a remarkable way by emphasizing colors and sounds. Thus, it has become possible to reinforce the perceptually enriched musical images on the cards through different examples. The main purpose of this study is to enable individuals who receive music education to learn music by focusing, with digital game cards prepared for the subjects of rhythm perception in music. In the research, prepared digital game cards were analyzed descriptively. As a result of the examination, suggestions were made that digital game cards should be used in music education to provide a perceptually strong education-teaching process.

Keywords: Music Education, Image, Digital Playing Cards.

* Doç. Dr. Malatya İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği ali.ayhan@inonu.edu.tr

** Malatya İnönü Üniversitesi Müzik Eğitimi Yüksek Lisans Öğrencisi beyzatzoglu@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Giriş

Müziğin bir çok tanımı bilinse de sıkça karşımıza çıkan tanımlardan biri, “Müzik; belli bir amaç ve yöntemle, belli güzellik anlayışına göre işlenerek birleştirilmiş seslerden oluşan estetik bir bütündür” (Uçan, 1994: 10) tanımını yapabiliriz. Teknoloji ise, “İnsanın bilimi kullanarak doğaya üstünlük kurmak için tasarladığı rasyonel bir disiplindir” (Simon, 1983; akt. Beşer, 2010). Bu iki tanımdan da yola çıkarak Müzik teknolojisini tanımlayacak olursak müzikle ilgili bütün teknolojik konularını içine alan ve bunları ses kaydetme, çalma, beste yapma, performansları değiştirme ve daha birçok etkinlikler bütününe kapsayan ve bunları bilgisayar yazılımları ile gerçekleştirmesine denir. (www.wikipedia.com).

Yaşadığımız Dijital Teknoloji çağında müzik kavramını ele aldığımızda günümüzde müzik eskiye oranla her ne kadar tarz değiştirse de temel sistemi aynı kaldığı gözlenmektedir. Fakat 21.y.y teknolojisinin de kendine has güzelliği, kolaylığı ve kuralları olduğu doğrusu da unutulmamalıdır (Konuk, 2020: 8). Bu gerçekle beraber eğitim öğretim süreçlerinde eğitsel araç kullanımı konusunda ki durumların farklı alanlara göre değiştiği bilinmektedir. Ayrıca bu araçların tasarımı ve uygulama alanları da yeni tekniklerin ortaya çıkması ile birlikte güncellenmektedir.

Teknolojinin müzik eğitimi üzerindeki faydalarına baktığımızda şunları rahatlıkla söyleyebiliriz örneğin, Müzik eğitimcisi geleneksel yöntemlerle hazırlayacağı bir etkinliği günümüzde güçlük çekmeden müzik programları ile gerçeğe en yakın şekilde hazırlayıp dijitalleşen dünya ile beraber birçok bakımdan tasarruf ederek bu etkinliği çok daha ulaşılabilir yapabilir (Sağlamtimur, 2010: 228). Ya da gelişen teknolojiye ayak uyduran bireyler için geleneksel eğitim modelleri ile öğrenmek zorluk yaşatabilir. Bu zorluğu yaşayan bireyler için dijital dünya onlara istediği hızda istediği saatte öğrenme armağanı sunabilir (Tecimer, 2006: 1). Başka bir örnek düşünersek Müzik uygulamalarının sunduğu bu bilgileri ders içerisinde kullanabileceği gibi, öğrencilerinden ders dışında alıştırmalar yapmasını ve pekiştirmesini isteyebilir ve böylece ders dışında da verimli öğrenmeler gerçekleşebilir hatta bu dijital içerikler sayesinde okul dışında da öğrenmeyi gerçekleştirip yaşamları boyunca bilgiye ulaşılabilirliği de artırabilir (Tecimer, 2006: 2).

Özellikle bilgisayar teknolojisinin günlük hayatımıza taşınabilir bir şekilde girmesiyle birlikte bu teknolojiye yönelik fikirler ve faydaları buna paralel olarak gelişmektedir. Bu gelişmeyle birlikte dijital öğrenmeler artmış ve yapılan araştırmalara göre en önemli sebeplerinden biri ise maliyetin düşük olması belirtilmiştir (Oğuz, 2016: 57).

Taşınabilir teknolojinin ilk kullanılabilir örnekleri olan dizüstü bilgisayarlar hala hayatımızda aktif olarak kullanılmaktadır. Müzik yazılımlarının farklı örneklerinin kullanıldığı dizüstü bilgisayarların en büyük avantajı görsel işleme programları ile algısal açıdan zengin bir içeriğe sahip olan dijital materyaller oluşturabilme imkânının var olmasıdır. Grafik ve video işleme yazılımlarının müzik yazılımları ile bir arada kullanılarak tasarlanan dijital araç ve gereçlerin müzik eğitimi sürecinde öğretimi destekleyici bir etkisi de olacaktır. Bu anlamda kullanılacak programlar iki grupta toplanabilir.

Müzik yazılımları: Finale, Sibelius, MuseScore, Tonica Fugata, Cubase, ProTools, LogicPro, Mus2, StudioOne, Ludwig, Soundforce, Audition.

Görsel ve video işleme yazılımları: Photoshop, CorelDraw, Camtasia, Snagit, iMovie, Boilsoft Video Splitter, MovieMaker, Flash, Premier.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Bu yazılımların müzik alanında kullanılabilirliğine bakıldığında, Nota yazım programlarının genel özelliklerini inceleyecek olursak; nota yazımın dışında, orkestrasyon oluşturma, akor yazma, midi bağlantısı ile ses kaydedici yardımı ile nota yazma, program menüleri sayesinde müzik terimleri ve işaretlerini ayrıntılı görebilme gibi özellikleri vardır (Beşer,2010:33). Öğretilecek konulara yönelik müziksel imgelerin belirlenip, bu imgelere yönelik tasarım aşamasına geçildiğinde belirli bir plan dâhilinde kurgular oluşturularak dijital oyun kartları oluşturulması bu araştırmanın temel konusudur. Akıllı telefonların ve tablet bilgisayarların, taşınabilir teknoloji anlamında dizüstü bilgisayarlardan daha çok hayatımızda olduğu gerçeği düşünüldüğünde, bu teknik araç gereçlerin kullanım özellikleri doğrultusunda oluşturulacak dijital oyun kartları olarak adlandırılan öğretim materyallerinin aktif olarak öğretim ortamlarında kullanılabilir olması da sağlanabilir.

Oyun Kartları ile Literatürde Yer Alan Çalışmalar

Çalışmanın konusuna yönelik olarak daha önce yapılmış olan bir çalışma olarak Sinem Güney Kuru tarafından hazırlanan Müzik Alfabesini Tanıyalım isimli çalışması örnek gösterilebilir. 2020 tarihli kitap çalışması "Sonat'ın Müzik Kartları" vurgusu ile "Music Alphabet Flash Cards" alt başlığında yayınlanmıştır. Müziksel imgelerin tasvir edildiği kartların ön yüzünde müzik imgesi arka yüzünde ise imgenin teorik açıklaması yer almaktadır. 72 tane karttan oluşan 6,5x9,5 cm ebatlarında boyutlandırılan kartlar yazarın ifadesi ile "kartlarla bireysel ya da toplu olarak oynamak, oynarken de müzik alfabesini hem kolay yoldan hem de eğlenerek öğrenmek ve öğretmek hedeflenmiştir."

Bir diğer örnek ise Süleyman Tarman'ın hazırlamış olduğu "Çalgıları Tanıyalım" isimli oyun kartlarından oluşan kitap şeklinde basılan çalışmadır. Kitap sayfaları yerine yine bir önceki çalışmadaki gibi ön ve arka yüz mantığı ile kurgulanan oyun kartları tasarlanmıştır. 72 karttan oluşan seride kartların ön yüzünde çalgılara ait resimler arka yüzünde ise çalgıya ait betimsel bilgiler yer almaktadır.

Dijital Oyun Kartları ile Ritim Öğretimi

Müzik derslerinde işlenen konulara yönelik olarak hazırlanan çeşitli materyaller yolu ile imgesel açıdan zenginleştirilerek öğretilmesine dair tutum ve davranışların, eğitim-öğretim süreçlerinin başarı düzeyini olumlu olarak etkilediği bilinen bir gerçektir. Zenginleştirme aşamasında konunun başında bahsedilen eğitsel araç kullanımı anlamında düşünülen dijital oyun kartlarında müziksel imgelerin irdelenerek yerleştirilmesi ile öğretim süreçlerinde algısal düzeyde aktif öğrenme sağlanarak başarı düzeyleri artırılabilir. Eğitim öğretim süreçlerinde sistematik olarak sınıflandırılmış olan müziksel imgelerin, dijital oyun kartlarına eğitsel bir kurgu ile görsel ve işitsel açıdan zenginleştirilerek yerleştirilip, eğitim-öğretim süreçlerine dâhil edilmesi ile birlikte bireylerin algı düzeyleri üzerine yönelik olumlu etkiler elde edilebilir. Grafik, müzik ve video işleme yazılımlarıyla, bilgisayar, tablet ve cep telefonlarında kullanılabilen, müziksel imgelerin güçlendirildiği *dijital oyun kartları* renkler ve seslerin dikkat çekici hale getirilerek hazırlanacağı dijital oyun kartlarına, QR kod bağlantıları da eklenerek betimsel açıdan güçlendirilmiş farklı örneklere de erişim imkânı sağlanabilir.

Dijital oyun kartlarında yer alacak, algısal açıdan zenginleştirilmiş müziksel imgelerin farklı örneklere erişim yoluyla pekiştirilmesi de mümkün hale getirilmiş olacaktır. Müzikte ritim algısı konularına yönelik olarak hazırlanan *dijital oyun kartları* ile müzik eğitimi alan bireylerin, müziği odaklanarak öğrenmelerini sağlamak, bu çalışmanın temel amacını



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

oluşturmaktadır. Bu anlamda bu çalışma için hazırlanan dijital oyun kartları betimsel olarak bu amaca yönelik olarak tasarlanmıştır.

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde araştırma konusu ile ilgili örneklere yer verilmiştir. Müzikte ritim konusunun temelini oluşturan tempo ve nota değerleri öğretiminde kullanılabilmesi için hazırlanan dijital oyun kartlarına ait içerik Finale nota yazım programında hazırlanmıştır. Temel düzeyde birlik, ikilik, dördlük, sekizlik ve onaltılık nota değerleri 4/4'lük ölçüde, iki dizekli bir arayüz üzerinde farklı ezgilerle örneklenmiştir. Bu örnekler Camtasia programı yardımı ile video dosyalarına da dönüştürülmüştür. Ayrıca kartlar JPEG formlarına da dönüştürülerek üzerlerine QR kodlar hazırlanarak yazıcı çıktıları alınarak sınıf ortamında dağıtılarak kullanılmaya hazır hale de getirilmiştir. Bu yolla kart üzerindeki örneklerin QR bağlantıları yolu ile görüntülenerek dinlenebilmesi de sağlanmıştır.

Resim 1: Birlik Nota Oyun Kartı

Dijital Oyun Kartları ile Ritim Öğreniyorum
Birlik Nota
Birlik nota tempo birimine göre dört vuruştan oluşur.

Birlik Nota

Tempo

Birlik notalar seslendirirken dört vuruş süresince çalınan notaya devam edilir.

Birlik Nota

Tempo

Resim 1 de görülen dijital oyun kartında üç ses aralığında bir ezgi yer almaktadır. Bu kart ile birlik nota değerinin dört tempo biriminden oluştuğunun öğretilmesi amaçlanmıştır. Her ölçüdeki birim sayısını seslendirmek amacıyla eklenen bir dizek ile ikinci bir ritim kanalı açılmıştır ve çelik üçgen ile seslendirilmiştir. Ayrıca dijital oyun kartında yer alan müziksel imgelere ait videoya erişilebilmesi için oluşturulan QR kodlarda dijital oyun kartına yerleştirilmiştir. Böylelikle öğretilmek istenen içeriğin akıllı telefon ve tabletler ile görüntülenerek dinlenebilir hale getirilmiştir. Çelik üçgenin seslendirdiği tempo biriminin duyurulması yolu ile dijital oyun kartları aracılığıyla tempo kavramına yönelik müziksel imge algılarının da geliştirilebilmesi hedeflenmiştir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Resim 2: İkilik Nota Oyun Kartı

 Dijital Oyun Kartları ile Ritim Öğreniyorum

İkilik Nota

İkilik nota tempo birimine göre iki vuruştan oluşur.

Birlik Nota

Tempo

Birlik notalar seslendirirken iki vuruş süresince çalınan notaya devam edilir.

Birlik Nota

Tempo

Resim 2’ de görülen dijital oyun kartında dört ses aralığında bir ezgi yer almaktadır. İkilik nota değerlerinin iki tempo biriminden oluştuğunun hissedilmesi için yine tempo dizeğinde çelik üçgen kullanılmıştır. Dijital oyun kartında yer alan müziksel imgelere ait videoya erişilebilmesi için oluşturulan QR kodlarda dijital oyun kartına yerleştirilmiştir. QR Kod ile erişilen videoda yer alan görsel ve işitsel imgelerin bir arada kullanılması yoluyla ikilik notanın tempo vuruşlarını takip ederek ikilik nota seslendirilebilmesinin pekiştirilmesi amaçlanmıştır.

Resim 3: Dörtlük Nota Oyun Kartı

 Dijital Oyun Kartları ile Ritim Öğreniyorum

Dörtlük Nota

Dörtlük nota tempo birimine göre bir vuruştan oluşur.

Birlik Nota

Tempo

Dörtlük notalar seslendirirken bir vuruş süresince çalınan notaya devam edilir.

Birlik Nota

Tempo

Resim 3’ de görülen dijital oyun kartında dört ses aralığında bir ezgi yer almaktadır. Dörtlük nota değerlerinin bir tempo biriminden oluştuğunun hissedilmesi için yine tempo dizeğinde çelik üçgen kullanılmıştır. Dijital oyun kartında yer alan müziksel imgelere ait videoya erişilebilmesi için oluşturulan QR kodlarda dijital oyun kartlarına yerleştirilmiştir böylelikle dörtlük notanın tempo birimine göre dijital olarak da seslendirilişinin görüntülenerek dinletilmesi amaçlanmıştır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Resim 4: Sekizlik Nota Oyun Kartı

 Dijital Oyun Kartları ile Ritim Öğreniyorum

Sekizlik Nota

Sekizlik nota tempo birimine göre yarım vuruştan oluşur.

Birlik Nota

Tempo

Sekizlik notalar seslendirirken bir vuruşun yarısı süresince çalınan notaya devam edilir.

Birlik Nota

Tempo

Resim 4’ de görülen dijital oyun kartında beş ses aralığında bir ezgi yer almaktadır. Sekizlik nota değerlerinin yarım tempo biriminden oluştuğunun hissedilmesi, temponun belirgin bir şekilde duyulması için çelik üçgen sesi kullanılmıştır. Ayrıca sekizlik notaları daha iyi pekiştirilmesi ve diğer birim vuruşlardan ayırt edebilmesi için dijital oyun kartında yer alan müziksel imgelere ait videoya erişilebilmek amacıyla QR kodlarda dijital oyun kartına yerleştirilmiştir.

Resim 5: Onaltılık Nota Oyun Kartı

 Dijital Oyun Kartları ile Ritim Öğreniyorum

Onaltılık Nota

Onaltılık nota tempo birimine göre dörtte bir vuruştan oluşur.

Birlik Nota

Tempo

Onaltılık notalar seslendirirken bir vuruşun dörtte biri süresince çalınan notaya devam edilir.

Birlik Nota

Tempo

Resim 5’ de görülen dijital oyun kartında altı ses aralığında bir ezgi yer almaktadır. Onaltılık nota değerlerinin çeyrek birim vuruştan oluştuğunun hissedilebilmesi amacıyla tempo dizeğinde yine çelik üçgen kullanılmıştır. Oyun kartının videosuna ait link sol üst köşede QR kod şeklinde yer almaktadır. Bu yolla dijital oyun kartındaki birim vuruşu dörde bölebilmek, seslendirilerek örneklendirilmesi sağlanmıştır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Resim 6: Birlik Karma Ritim Oyun Kartı



Dijital Oyun Kartları ile Ritim Öğreniyorum

Karma Ritim

Bu kartta daha önce öğretilen nota değerlerinin aynı tempo içinde seslendirme örnekleri görülmektedir.

Karma Ritim

Tempo

Dikkatle dinlendiğinde temponun bölünme oranlarının seslendirmeyi nasıl etkilediği duyulacaktır.

Birlik Nota

Tempo

Resim 6’da öğretilen bütün nota değerlerini içeren dijital oyun kartı hazırlanmıştır. Bu oyun kartının amacı basitten karmaşığa ilkesiyle tüm nota değerlerinin bir arada gösterilmesini sağlamaktır. QR kodu okutarak videoya ait videonun tablet veya telefonlarda görüntülenmesi ve seslendirmesini de sağlayıp konunun pekiştirilmesi amaçlanmaktadır.

Resim 7: Birlik Karma Ritim Oyun Kartı 2



Dijital Oyun Kartları ile Ritim Öğreniyorum

Karma Ritim

Bu kartta daha önce öğretilen nota değerlerinin aynı tempo içinde seslendirme örnekleri görülmektedir.

Karma Ritim

Tempo

Dikkatle dinlendiğinde temponun bölünme oranlarının seslendirmeyi nasıl etkilediği duyulacaktır.

Birlik Nota

Tempo

Resim 7 ‘de önceki dijital oyun kartlarında öğretilen nota değerlerini kullanarak farklı ritim kalıpları oluşturulmuştur. Oluşturulan bu ritim kalıplarının hepsi dörtlük notaya bir vurularak bölünme oranlarının seslendirmeyi nasıl olduğunun gösterilmesi amacıyla QR kodlarda dijital oyun kartlarına yerleştirilmiştir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Resim 8: Birlik Karma Ritim Oyun Kartı 3



Dijital Oyun Kartları ile Ritim Öğreniyorum

Karma Ritim

Bu kartta daha önce öğretilen nota değerlerinin aynı tempo içinde seslendirme örnekleri görülmektedir.

Karma Ritim

Tempo

Dikkatle dinlendiğinde temponun bölünme oranlarının seslendirmeyi nasıl etkilediği duyulacaktır.

Birlik Nota

Tempo

Resim 8 'de karma ritim kalıplarından oluşan vuruşlar aynı tempo içinde seslendirilmiştir. Öğrenilen tüm nota değerleri bu Dijital oyun kartıyla pekiştirilmiştir ve QR kodlarda dijital oyun kartlarına yerleştirilmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Müzik eğitimi etkinliklerinde öğrenme süreçlerini keyifli, daha da ötesi kalıcı hale getirebilmek için Bir müzik eğitimcisinin teknolojiyi her yönüyle, çağın gerektirdiği doğrultuda daima güncel bir şekilde takip edebilmesi ve kullanabilmesi gerekmektedir . Bir model önerisi olarak sunulan dijital oyun kartları bu çalışmada nota değerleri ele alınmıştır. Tempo eşlikli oyun kartlarının üzerine yine kart içeriklerine yönelik hazırlanarak Youtube üzerine yüklenen video dosyalarının linklerine ulaşım sağlayacak QR kodlar yerleştirilmiştir. Bu kodlar ile dijital oyun kartlarına ait içeriği izleme-dinleme etkinlikleri ile öğrenme süreçlerine yönelik olumlu etkiler elde edileceği düşünülmektedir. Ayrıca Youtube üzerinde dinlenebilen bu videoların *oynatma hız ayarlarında* yapılacak değişiklikler ile belirli oranlarda yavaşlatma veya hızlandırma işlemi yapılabilmektedir. Bu yolla videoların daha ağır veya hızlı izlenerek algılama sürecinde farklı etkilerde elde edilebilir. Bu dijital oyun kartlarının müzik eğitimi süreçlerinde farklı konu başlıklarına da uygulanması ile imgesel açıdan güçlendirilmiş bir öğretim süreci ortaya koyulmuş olacaktır. Algı düzeyinin güçlendirilmesi yolu ile yapılan eğitim-öğretim çalışmalarında olumlu sonuçların elde edildiği gerçeğinden hareketle çalışmada betimlenen dijital oyun kartlarının müzik eğitimde de kullanılmasının algısal açıdan güçlü bir eğitim-öğretim süreci sağlanabileceği öngörülmektedir.

Kaynakça

- Beşer, U. (2010). Müzik Eğitiminde Teknoloji Kullanımının Müzik Eğitimcileri Açısından Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Konuk, E. (2020). Dijital Teknoloji Çağında Müzik: Postmodern Dönüşüm Analizi. (Tez No: 171130214) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kuru, S. G., (2020). Sonatın Müzik Kartları, Müzik Eğitimi Yayınları.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Oğuz, T. (2016). Dijital Müzik Tüketim Alışkanlıkları, eKurgu, 24(1).

Sağlamtimur, Z. (2010) Dijital Sanat, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 10(3)

Tarman, S., (2018), Çalgıları Tanıyalım, Müzik Eğitimi Yayınları.

Tecimer, B. (2006). İnternet ve Yaşam Boyu Müzik Eğitimi. Müzik Eğitimcileri Dergisi "MÜZED", (15)

Uçan, A. (1994). Kuruluşunun Yetmişinci Yılında ve İkibinli Yılların Eşiğinde Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü ve Türkiye’de Müzik Öğretmenliği Eğitimi. GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2(3)

İnternet Kaynakları

http://tr.wikipedia.org/wiki/M%C3%BCzik_teknolojisi , 29.05.2022.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

NOTASYON VİDEOLARI YOLUYLA YAPILAN DİJİTAL SES AÇMA EGZERSİZLERİNİN ÖĞRETMEN VE ÖĞRENCİ GÖRÜŞLERİ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Ali AYHAN* & Neslihan POYRAZOĞLU**

Özet

Dünya genelinde, uzaktan eğitimin, insan hayatına zorunlu olarak entegre edildiği pandemi sürecinde, müzik eğitimi alanındaki derslerin işleyişi de değişim göstermeye başlamıştır. İnternet üzerinde birçok platformda, farklı ders işleme modellerinin aktif olarak kullanıldığı ve bu kullanım alanlarının günden güne genişlediği görülmektedir. Çevrimiçi ders platformlarında, öğretmen ve öğrencilerin, ders içeriklerine yönelik hazırladıkları anlatım-sunum videolarının, uzaktan eğitim sürecinde sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Bu videolara örnek olarak, müzik teorisi ve çalgı eğitimi gibi alanlara yönelik hazırlanan, notasyon videoları verilebilir. Nota yazım programlarında hazırlanarak müzik eğitiminde aktif olarak kullanılan ders içeriklerinin, ekran videosu kayıt programı ile playback modunda kayıt edilip, editlenmesi yoluyla oluşturulan notasyon videolarının en önemli özelliği, görsel ve duysal imgelerin, öğretmen ve öğrenciler tarafından etkileşimli olarak kullanılmasına olanak sağlamasıdır. Bu anlamda, notasyon videoları şeklinde hazırlanan dijital ses açma egzersizlerinin, ses eğitimi derslerinde ne derece etkili olabildiğinin araştırıldığı bu çalışmada öğretmen ve öğrenci görüşlerine başvurulmuştur. Çalışmada, ses açma egzersizlerine yönelik kullanılan notasyon videolarının değerlendirilmesi için, veri toplama aracı olarak hazırlanan beşli likert formunda bir ölçek kullanılmıştır. Araştırmada elde edilen sonuçlara göre, ses açma egzersizlerine yönelik hazırlanan dijital notasyon videolarının rezonans, konuşma egzersizleri, legato seslendirme teknikleri gelişimi, etkili zaman kullanımı ve motivasyon açısından oldukça güdüleyici olduğu ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Notasyon video, müzik, müzik eğitimi, ses eğitimi, ses açma egzersizi

EVALUATION OF DIGITAL VOICE-OPENING EXERCISES MADE THROUGH NOTATION VIDEOS IN TERMS OF TEACHER AND STUDENT VIEWS

Abstract

In the pandemic process, in which distance education has been integrated into human life, the functioning of the lessons in the field of music education has also begun to change. It is seen that different teaching models are actively used on many platforms on the Internet and these usage areas are expanding day by day. It is known that lecture-presentation videos prepared by teachers and students for course content are frequently used in the distance education process in online course platforms. Examples of these videos are notation videos prepared for areas such as music theory and instrument training. The most important feature of the notation videos, which are created by recording and editing the course contents in music education by being prepared in musical notation programs, in playback mode with the screen video recording program, is that they allow the teachers and students to use visual and sensory images interactively. In this sense, the opinions of teachers and students were consulted in this study, which investigated how effective the digital voice-opening exercises prepared in the form of notation videos could be in voice education lessons. In the study, a five-point Likert scale, which was prepared as a data collection tool, was used to evaluate the notation videos used for voice opening exercises. According to the results obtained in the research, it has been revealed that the digital notation videos prepared for voice opening exercises are quite motivating in terms of resonance, speaking exercises, legato vocalization techniques development, effective use of time and motivation.

Keywords: Notation video, music, music education, voice education, voice training.

* Doç. Dr. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, ali.ayhan@inonu.edu.tr

** İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı
nslhkarabulut@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Giriş

Dünya genelinde, uzaktan eğitimin, insan hayatına zorunlu olarak entegre edildiği pandemi sürecinde, müzik eğitimi alanındaki derslerin işleyişi de değişim göstermeye başlamıştır. “Eğitim sürekli bir biçimde gelişen canlı bir süreçtir. İnsan hayatında önemli bir yere sahip olan eğitim insanı etkileyen her türlü alandan etkilenmektedir. Bu doğrultuda günümüzde teknolojinin hayatımızın her alanını derinden etkilediği görülmekte ve bireyler teknolojik araçlar vasıtasıyla her gün daha fazla bilgi ile karşı karşıya kalmaktadır” (Arı, 2010; akt. Akyürek, 2020: 2). İnternet üzerinde birçok platformda, farklı ders işleme modellerinin aktif olarak kullanıldığı ve bu kullanım alanlarının günden güne genişlediği görülmektedir. Çevrimiçi ders platformlarında, öğretmen ve öğrencilerin, ders içeriklerine yönelik hazırladıkları anlatım-sunum videolarının, uzaktan eğitim sürecinde sıklıkla kullanıldığı bilinmektedir. Bu videolara örnek olarak, müzik teorisi ve çalgı eğitimi gibi alanlara yönelik hazırlanan, notasyon videoları verilebilir. Nota yazım programlarında hazırlanarak müzik eğitiminde aktif olarak kullanılan ders içeriklerinin, ekran videosu kayıt programı ile playback modunda kayıt edilip, editlenmesi yoluyla oluşturulan notasyon videolarının en önemli özelliği, görsel ve duysal imgelerin, öğretmen ve öğrenciler tarafından etkileşimli olarak kullanılmasına olanak sağlamasıdır. Bu anlamda, notasyon videoları şeklinde hazırlanan dijital ses açma egzersizlerinin, ses eğitimi derslerinde ne derece etkili olabildiğinin araştırıldığı bu çalışmada öğretmen ve öğrenci görüşlerine başvurulmuştur.

Ses Eğitimi Kavramları Üzerine

“Ses, kulağın ilemesiyle beyni uyarıcı etkiyi sağlayan fiziksel bir olaydır. Sesin var olabilmesi için bu etkiyi yaratan bir kaynak, uyarıcı etkinin kulağa kadar gelmesini sağlayan ortam ve ayrıca bu etkiyi saptayacak kulak ve beyin bulunması gerekir. Bunlardan birinin yokluğu durumunda ses de yoktur. Ses ancak bu üç öge sayesinde var olabilir” (Zeren, 1978; akt. Çevik, 1999: 13). Sesin insan hayatının her alanında faydaları oldukça fazladır. Bunlardan en önemlisi ise iletişimdir. Doğru iletişim kurabilmek için, doğru tonlamaları, eser seslendirmede kulağa gelebilecek en doğru ve en berrak sesi kullanmaya çoğu zaman özen gösteririz. Tam bu noktada sesimizi nasıl kullanacağımızı bilmiyorsak ya da yarım biliyorsak ses eğitimi ilke ve temellerine dayalı çalışmalardan faydalanmamız gerekmektedir. “*Ses eğitimi*; bireylerin konuşma ve şarkı söyleme ile ilgili davranışlarında seslerinin, ses eğitiminin temel ilke ve hedeflerine yönelik uygulanan planlı bir program ile mümkün olan en iyi seviyeye getirilmesidir. Sesi oluşturan organlarda herhangi bir sağlık sorunu olmadığı müddetçe, sesin bilinçli ve etkili kullanımı iyi bir eğitimle mümkündür.” (Töreyn, 2015; akt. Köşreli, 2016: 7). Bu program çerçevesinde belli amaçlar vardır. “*Ses eğitiminin amacı*, konuşurken ve şarkı söylerken sesi doğru, güzel ve etkili oluşturmaya ve bireye sesini uzun süre sağlıklı kullanmaya ve korumaya ilişkin davranışları kazandırmaktır” (Töreyn, 2015; akt. Köşreli, 2016: 8). Ses eğitimi sürecinin basamaklarından biri olan ses açma egzersizleri, ses sağlığımız ve eser seslendirmeden önce dinleyiciye açık bir ses iletebilmek için önemli adımdır.

Ses Açma Etkinliklerinde Dijital Ses Açma Egzersizleri

Şarkı söylerken kullandığımız nefes diyafram nefesidir. Diyafram nefesi ile göğüs nefesi arasında farklar vardır. Diyafram nefesinde aldığımız nefesin şarkı söylerken uzun süre aldığımız nefesi kullanır ve şarkı icrasının akışını bozmamayı sağlar. Ses açma egzersizleri diyafram egzersizleri ile paralel yürüyen, şarkıları icra etmeden önce yapılan antrenmanlardır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Şarkı söylemeye başlamadan önce ses sağlığını koruyabilmek ve dinleyiciye daha açık, daha pürüzsüz sesler dinletebilmek için icra öncesi çeşitli söyle teknikleri ile alıştırmalar yapılır. Yapılan bu egzersizler odaklanma çalışmaları, entonasyon çalışmaları, nüans çalışmaları, legato çalışmaları, staccato çalışmaları, glissando çalışmaları, trill çalışmaları, vibrato çalışmaları, konuşma egzersizleri şeklinde sıralanabilir. Ancak burada yazılmış olan çalışmaların hepsi her ses açma egzersizinde kullanılmak zorunda değildir. Kademeli bir şekilde ilerlediği de görülmektedir. Dijital ses açma egzersizleri ise aynı çalışmaların dijitale aktarılmış halidir. Burada amaç, günlük hayatında herhangi bir hazırlık için elinde bulunan dokümanlar ile ses ısıtma hazırlığı yapmak isteyen kişilere hitap etmektir. Daha da önemlisi, pandeminin bize zorunlu kıldığı uzaktan eğitim programlarında kullanılabilir hazır bir doküman olması açısından dikkat çekmektedir.

Rezonans çalışmaları: Doğru tınıları elde etmek ve bu konudaki duyarlılığı yerleştirme için (m,n,n,g) sessizlerinin önce kapalı ağızla, sonra seslilerin önüne getirilerek seslendirilmesi, rezonansı gerçekleştirmeye yardımcı olan kasların harekete geçmesini sağlamaktadır. Bu alıştırmalar solunum, ses üretim ve yankı aygıtlarının eşgüdümünde çalışmalarına yardımcı olmaktadır. Özellikle tiz tonlara çıkılırken ses mekanizmasında meydana gelen kasılmalar, tınılı bir ses üretimini engellemekte ve dolayısıyla ses kalitesi düşmektedir. Alıştırmaya sessizlerle başladığında kas gerginlikleri önlenmekte ve doğru bir fonasyonun gerçekleşmesi kolaylaşmaktadır. (Çevik, 1999: 110). Buna bağlı olarak bir diğer basamak ise konuşma egzersizleridir.

Konuşma Egzersizi: “Konuşurken, cümlelerin anlamına göre, ses renklerimizden yararlanırsınız” (Egüz, 1999: 58). Belli bir ezgiye sahip notalarla birlikte kurulan basit, anlaşılır cümle ile ses açma çalışmasına konuşma egzersizleri denir. Burada ki amaç sadece sesin ısınmasını sağlamak değil, cümle içindeki kelimelerin telaffuzunu doğru şekilde kurarak bir armoni oluşturmaktır. Burada konuşma egzersizleri de tek başına yeterli olmayabilir. Atılacak diğer adımda legato çalışmalarıdır.

Legato Çalışmaları: “Legato İtalyanca bağlamak demektir. Legato söylemek, akıp giden güzel sesleri konsonlarla (sessiz harflerle) bölmeden bağlı olarak söylemek anlamına gelir. İtalyan Bel Kanto ekolünün esası budur. Legato bir vokal eserde cümleleri oluşturan ses ve sözlerin birbirine bağlanarak söylenmesidir”(Kolçak, 1998; akt. Polat, 2017: 6-7). Buna ek olarak, bağlı söyleme çalışmasından sonra, ayrı ayrı söyleyebilmek için diğer çalışmamız staccato egzersizleridir.

Staccato Egzersizi: “İtalyancadan gelen staccato'nun karşılığı dilimizde notaları birbirinden ayrı, tek tek söylemektir. Staccato, tonun raket üzerindeki pinpon topu gibi, diyaframın bilinçli kullanılan desteğiyle, burun kökü ve damakta belirli noktalarda konsantre tını yuvarlakları-damlaları oluşturması demek oluyor. Buna burun kökü-damak ve diyafram ortak çalışması da diyebiliriz”(Sabar, 2008; akt. Polat, 2017: 7).

Verilerin Analizi

Çalışmada, ses açma egzersizlerine yönelik kullanılan notasyon videolarının değerlendirilmesi için, veri toplama aracı olarak hazırlanan beşli likert formunda bir ölçek kullanılmıştır. Oluşturulan ölçme aracı Google Forms üzerinde hazırlanarak uygulama grubuna Whatsapp üzerinden iletilmiştir. Anket sorularına verilen yanıtlar Excel yazılımına aktarılarak düzenlenmişlerdir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

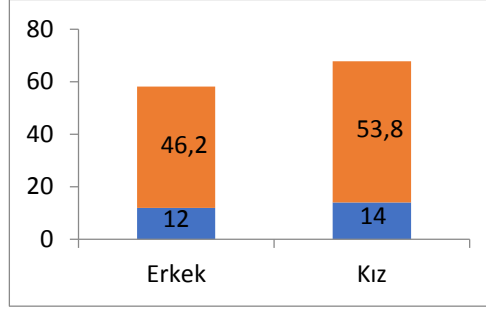
20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Bulgular ve Yorum

Bu bölümde çalışma için hazırlanan dijital ses açma egzersizlerine ait ekran resimleri ile ilgili uzman görüşleri ve uygulama anketinden elde edilen grafik ve tablolara ait bilgiler yorumlanmıştır.

Grafik 1: Cinsiyet Dağılımı

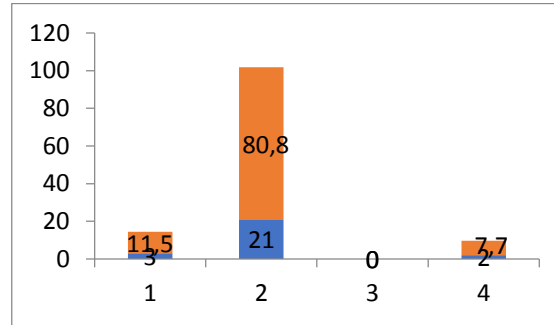


Tablo 1’de, araştırmanın cinsiyet dağılımı verilmiştir. Araştırmaya 26 kişi katılmıştır. Bu dağılıma göre katılımcıların %46,2’si Erkek, %53,8’i Kız’dır.

Tablo 1: Cinsiyet Dağılımı

Cinsiyet	f	%
Erkek	12	46,2
Kız	14	53,8
Toplam	26	100

Grafik 2: Sınıf Düzeyi



Tablo 2’de araştırmanın cinsiyet dağılımı verilmiştir. Araştırmaya katılan 26 kişiden %11,5’i 1.sınıf, %80,8’i 2.sınıf, %7,7’si 4. Sınıf öğrencileridir. 3. kademedeki katılımcı bulunmamaktadır.

Tablo 2: Sınıf Düzeyi

Sınıf Düzeyi	f	%
1	3	11,5
2	21	80,8
3	0	0
4	2	7,7
Toplam	26	100

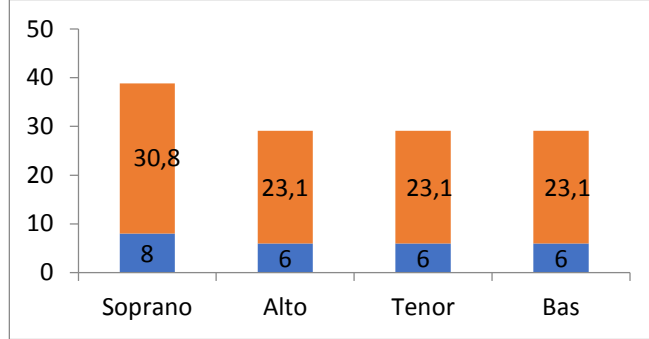


IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Grafik 3: Ses Grubu Dağılımı

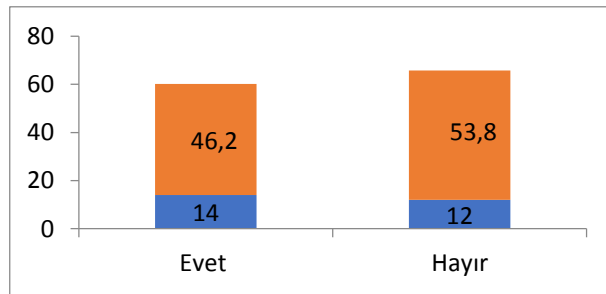


Tablo 3’de, 26 katılımcının ses grupları sorulmuştur. Katılımcıların %30,8’i Soprano, %23,1’i Alto, %23,1’i Tenor, %23,1’i Bas grubuna dahil olmuşlardır. Burada alto, tenor ve bas ses grubunda bir eşitlik vardır.

Tablo 3: Ses Grubu Dağılımı

Ses Grubu	f	%
Soprano	8	30,8
Alto	6	23,1
Tenor	6	23,1
Bas	6	23,1
Toplam	26	100

Grafik 4: Notasyon videoları ile daha önce ses açma egzersizi çalışma durumu



Tablo 4’de katılımcılara daha önce notasyon videoları ile daha önce ses açma egzersizi çalışma durumu sorulmuştur. %46,2’si evet, %53,8’i hayır yanıtını vermiştir.

Tablo 4: Notasyon videoları ile daha önce ses açma egzersizi çalışma durumu

Yanıt	f	%
Evet	14	46,2
Hayır	12	53,8
Toplam	26	100

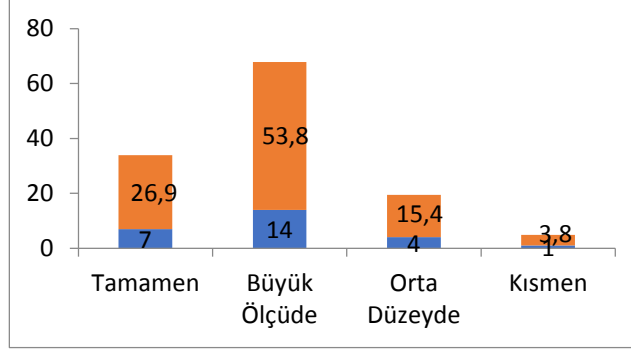


IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Grafik 5: Ses açma egzersizlerinin dijital olarak kullanımı piyanonun olmadığı yerlerde çalışılabilmesi açısından ne derece faydalıdır sorusuna verilen yanıtların dağılımı

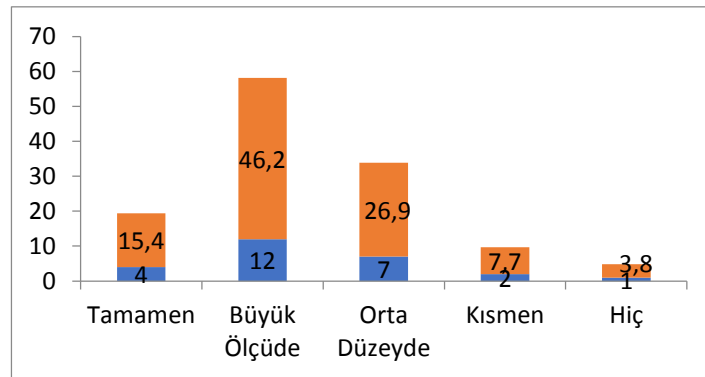


Tablo 5’de katılımcılara ses açma egzersizlerinin dijital olarak kullanımı piyanonun olmadığı yerlerde çalışılabilmesi açısından ne derece faydalıdır sorusu yöneltilmiştir. %26,9 tamamen, %53,8 büyük ölçüde, %15,4 orta düzeyde %3,8 kısmen yanıtını vermiştir. Çalışmanın piyano olmayan ortamda işe yararlılığı oranı dikkat çekici sayıya fazladır.

Tablo 5: Ses açma egzersizlerinin dijital olarak kullanımı piyanonun olmadığı yerlerde çalışılabilmesi açısından ne derece faydalıdır sorusuna verilen yanıtların dağılımı

	f	%
Tamamen	7	26,9
Büyük Ölçüde	14	53,8
Orta Düzeyde	4	15,4
Kısmen	1	3,8
Toplam	26	100

Grafik 6: Ses açma egzersizlerine yönelik notasyon videoları koro çalışmalarında etkili uzman kullanımı açısından ne derece faydalıdır sorusuna verilen yanıtların dağılımı.



Tablo 6’da ses açma egzersizlerine yönelik notasyon videoları koro çalışmalarında etkili zaman kullanımı açısından ne derece faydalıdır diye sorulmuştur. Katılımcıların %15,4’ü tamamen, %46,2’si büyük ölçüde, %26,9’u orta düzeyde, %7,7’si kısmen, %3,8’i hiç yanıtını vermiştir. Burada ses açma egzersizlerine yönelik notasyon videolarının koro çalışmalarında etkili zaman kullanımı açısından olumlu derecede faydalı olduğu görülmüştür.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

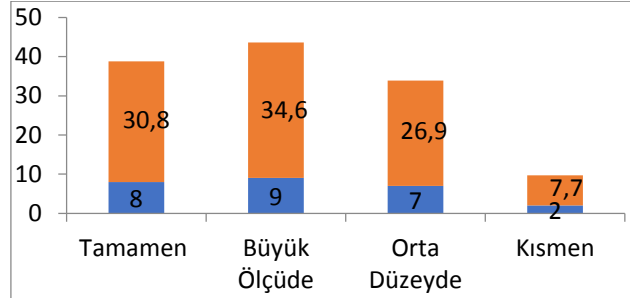
20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Tablo 6: Ses açma egzersizlerine yönelik notasyon videoları koro çalışmalarında etkili zaman kullanımını açısından ne derece faydalıdır sorusuna verilen yanıtların dağılımı

	f	%
Tamamen	4	15,4
Büyük Ölçüde	12	46,2
Orta Düzeyde	7	26,9
Kısmen	2	7,7
Hiç	1	3,8
Toplam	26	100

Grafik 7: Koro derslerinde dinletilen ses açma egzersizlerine ait notasyon videolarının seslendirildiği hoparlör sistemi ne derece yeterlidir sorusuna verilen yanıtların dağılımı

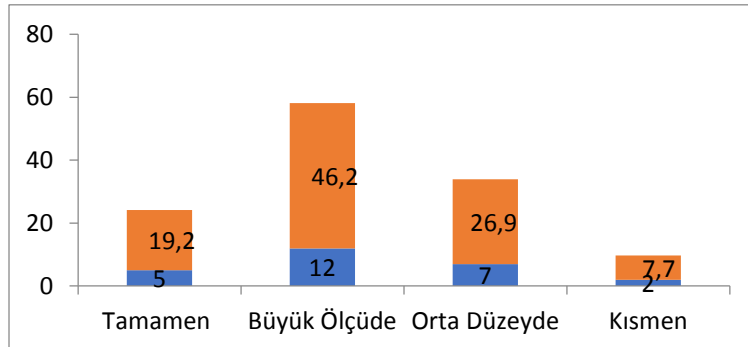


Tablo 7’de koro derslerine ses açma egzersizlerine ait notasyon videolarının seslendirildiği hoparlör sisteminin ne derece yeterli olduğu sorulmuştur. Katılımcıların %30,8’i tamamen, %34,6’sı büyük ölçüde, %26,9’u orta düzeyde, %7,7’si kısmen yanıtını vermiştir. Uygulamada kullanılan hoparlör sisteminin büyük ölçüde yeterli olduğu görülmüştür.

Tablo 7: Koro derslerinde dinletilen ses açma egzersizlerine ait notasyon videolarının seslendirildiği hoparlör sistemi ne derece yeterlidir sorusuna verilen yanıtların dağılımı

	f	%
Tamamen	8	30,8
Büyük Ölçüde	9	34,6
Orta Düzeyde	7	26,9
Kısmen	2	7,7
Toplam	26	100

Grafik 8: Notasyon videolarını izleyerek yapılan ses açma egzersizleri piyano üzerinde uygulamaya yönelik örnek olması açısından ne derece yeterlidir sorusuna verilen yanıtların dağılımı





IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

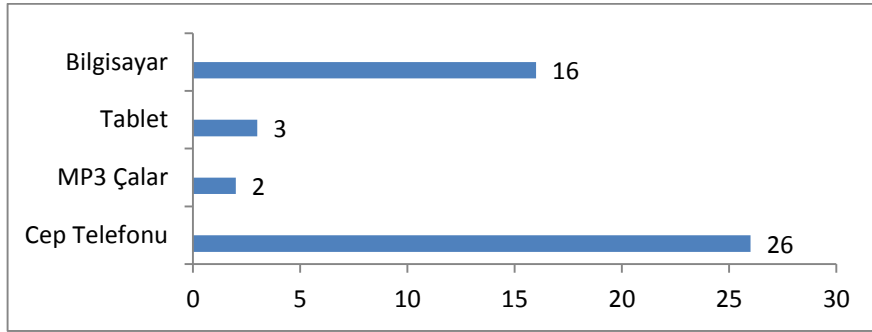
www.imdcongress.com

Tablo 8’de, notasyon videolarını izleyerek yapılan ses açma egzersizleri, piyano üzerinde uygulamaya yönelik örnek olması açısından ne derece yeterlidir diye sorulmuştur. %19,2’si tamamen, %46,2’si büyük ölçüde, %26,9’u orta düzeyde, %7,7’si kısmen yanıtını vermiştir. Notasyon videoları izleyerek ses açma egzersizleri, piyano üzerinde uygulamaya yönelik örnek olma açısından faydalı bulunmuştur.

Tablo 8: Notasyon videolarını izleyerek yapılan ses açma egzersizleri piyano üzerinde uygulamaya yönelik örnek olması açısından ne derece yeterlidir sorusuna verilen yanıtların dağılımı

	f	%
Tamamen	5	19,2
Büyük Ölçüde	12	46,2
Orta Düzeyde	7	26,9
Kısmen	2	7,7
Toplam	26	100

Grafik 9: Notasyon videolarını hangi araçlarla dinlersiniz sorusuna verilen yanıtların dağılımı



Tablo 9’da, notasyon videolarını hangi araçla dinlersiniz diye sorulmuş ve birden fazla cevap verme hakkı sunulmuştur. Katılımcılardan %100’ü cep telefonunu, %61,5’i bilgisayarı, %11,5’i tableti, %7,7’si MP3 çalar yanıtını vermiştir. Burada aktif olarak en çok kullanılan aracın cep telefonu olduğu, bunu takiben de bilgisayarın geldiği görülmüştür.

Tablo 9: Notasyon videolarını hangi araçlarla dinlersiniz sorusuna verilen yanıtların dağılımı

	f	%
Cep Telefonu	26	100
MP3 Çalar	2	7,7
Tablet	3	11,5
Bilgisayar	16	61,5

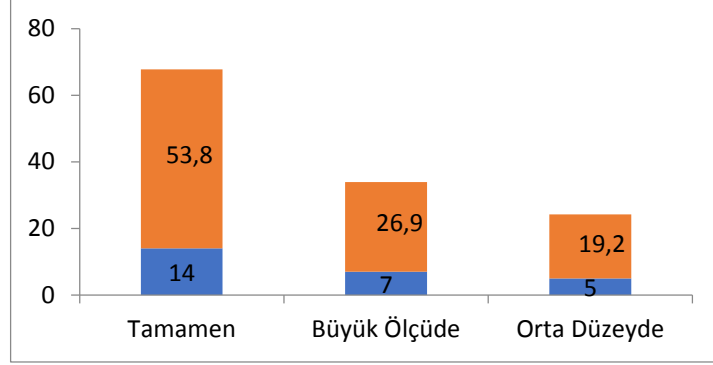


IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Grafik 10: Notasyon videolarının Youtube üzerinden ulaşılabilir olması, bireysel çalışma pratikleri açısından ne derece faydalıdır sorusuna verilen yanıtların dağılımı



Tablo 10'da, notasyon videolarının Youtube üzerinden ulaşılabilir olması, bireysel çalışma pratikleri açısından ne derece faydalıdır diye sorulmuştur. %53,8'i tamamen, %26,9'u büyük ölçüde, %19,2'si orta düzeyde yanıtını vermiştir. Son olarak sorulan bu soruda, Youtube üzerinden ulaşılabilir olmasının yüksek oranda faydalı olduğu görülmektedir.

Tablo 10: Notasyon videolarının Youtube üzerinden ulaşılabilir olması, bireysel çalışma pratikleri açısından ne derece faydalıdır sorusuna verilen yanıtların dağılımı

	f	%
Tamamen	14	53,8
Büyük Ölçüde	7	26,9
Orta Düzeyde	5	19,2
Toplam	26	100

Resim 1

Ses Açma Egzersizi No:1/ A

♩ = 132

Piano

MAM MAM MAM MAM MOM MOM MOM MOM MUM



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Resim 1’de görülen rezonans egzersizi ile ses açma çalışması yapılmıştır. Çalışma soprano-alto-tenor-bas için yazılmış olup hem üst hem alt oktavlarda seslere yer verilmiştir. Çalışma genel itibari ile yeterli bulunup, ders öğretmeni Oktay Ceviz’in görüşlerine göre soprano-altı-tenor ve bas’ın ses gruplarına dahil olan kısımların nota üzerinden belirtilmesi gerektiği görüşü alınmıştır.

Resim 2

Ses Açma Egzersizi No:2 / B
Konuşma Egzersizi

$\text{♩} = 105$

Piano

Biz gü zel o yun oy nar ken sen de gel ka tıl bi ze

Resim 2’de görünen konuşma egzersizi ile ses açma çalışması yapılmıştır. Çalışma soprano-alto-tenor-bas için yazılmış olup, konuşma egzersizi yapısı taşıması nedeni ile tekrar edilmesi açısından, tizden pese doğru tekrar yazılmamıştır. Çalışma genel itibari ile yeterli bulunup, ders öğretmeni Oktay Ceviz’in görüşlerine göre konuşma egzersizlerinde üst perdelere çıkılmasının gerekmediği görüşü alınmıştır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Resim 3

Ses Açma Egzersizi No: 3 / C

Legato Çalışma

Resim 3’de görülen legato egzersizi ile ses açma çalışması yapılmıştır. Çalışma soprano-alto-tenor-bas için yazılmış olup, legato egzersizi yapısı taşıması ve egzersizin başladığı sesin orta perdeden başlaması nedeniyle tizden pese doğru tekrar yazılmamıştır. Ders öğretmeni Oktay Ceviz’in görüşlerine göre çalışmada bir sonra ki sese geçen akorun çok hızlı geçiş yaptığı, bu sebepten dolayı diğer sesin algılanmasında sorun olabileceği görüşü alınmıştır.

Resim 4

Ses Açma Egzersizi No:4 / D

Staccato Çalışma



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Resim 4’de görülen staccato egzersizi ile ses açma çalışması yapılmıştır. Çalışma soprano-alto-tenor-bas için yazılmış olup hem üst hem alt oktavlarda seslere yer verilmiştir. Çalışma genel itibari ile yeterli bulunup, ders öğretmeni Oktay Ceviz’in görüşlerine göre soprano-altı-tenor ve bas’ın ses gruplarına dahil olan kısımların nota üzerinden belirtilmesi gerektiği görüşü alınmıştır.

Resim 5

Ses Açma Egzersizi No:5 / E
Rezonans Çalışması

Resim 1’de görülen rezonans egzersizi ile ses açma çalışması yapılmıştır. Çalışma soprano-alto-tenor-bas için yazılmış olup hem üst hem alt oktavlarda seslere yer verilmiştir. Çalışma genel itibari ile yeterli bulunup, ders öğretmeni Oktay Ceviz’in görüşlerine göre çalışmanın uzun olduğu görüşü alınmıştır.

Sonuç

Araştırmada elde edilen sonuçlara göre, ses açma egzersizlerine yönelik hazırlanan dijital notasyon videolarının rezonans, konuşma egzersizleri, legato seslendirme teknikleri gelişimi, etkili zaman kullanımı ve motivasyon açısından oldukça güdüleyici olduğu ortaya çıkmıştır. Piyano ve benzeri çalgıların olmadığı alanlarda, derslerden önce ya da günlük hayata ses noktasında bir ön hazırlık yapabileme açısından faydalı görülmektedir. Öğrencilerin notalı ses açma egzersizlerine örnek olabilecek şekilde üretilmiş olması, yine piyanonun olmadığı alanlarda Youtube üzerinden kolayca ulaşılabilir olması da önemlidir.

Kaynakça

Akyürek, M. İ., (2020). Uzaktan Eğitim: Bir Alan Yazı Taraması. *Medeniyet Eğitim Araştırmaları Dergisi Cilt:4, Sayı:1, 2020, s.1-9. Derleme makalesi.* 12 Mayıs 2022 tarihinde <https://depo.pegem.net/9789758792825.pdf> adresinden erişildi.

Çevik, S., (1999). Koro Eğitimi Ve Yönetim Teknikleri. Ankara.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Egüz, S., (1999). Toplu Ses Eğitimi 1. Ankara.

Kösreli, S., (2016). Ses Eğitimi Çalışmalarının Sınıf Öğretmeni Adaylarının Konuşma Becerilerine Etkisi, İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi, Malatya

Polat, S., (2017)., Ses Eğitiminin Temel Öğeleri ve Çeşitli Söyleme Tekniklerine Yönelik Uzman Görüşleri Ve Performans Değerlendirme Ölçeği Örneği. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi Cilt:3, Sayı:1, 2017, s.1-18.* 5 Mayıs 2022 tarihinde <https://dergipark.org.tr/en/pub/ijca/article/321534> adresinden erişildi.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

NOTA ERİŞİM İMKÂNI SAĞLAYAN ULUSLARARASI DİJİTAL PLATFORMLARDA TÜRK ESERLERİNİN YERİ

Ali AYHAN* & Yağmur Ezgi GÖKTAŞ**

Özet

Günümüzde internet ortamında araştırılan, eğitim-öğretim süreçlerinde aktif olarak kullanılan en temel müzik materyalleri genel olarak nota dosyalarıdır. Etüt, eser araştırmalarında internet erişiminin cep telefonlarına kadar indirildiği günlerde, dijital kütüphaneler olarak da isimlendirilebileceğimiz internet sitelerinde, çoğunlukla müzik tarihinde önemli bir yere sahip olan bestecilere ait notaların dijital biçimleri sıklıkla araştırılmakta ve müzik eğitiminde aktif olarak kullanılmaktadır. Özellikle Web 2.0 araçlarıyla da donatılarak zenginleştirilmiş MIDI, MusicXML gibi biçimler ile dijital olarak müzik yazılımlarında işlenebilir türlerde nota kaynaklarının da yer aldığı internet sitelerinin önemi tartışılmaz bir hale gelmiştir. Bu anlamda, Türk müzik tarihine binlerce eser kazandırmış olan bestecilere ait nota kaynaklarının internet üzerinde bu sitelerde dizinlenmesi ve ulaşılması ülke müzik eğitimine katkıda bulunması açısından önem taşımaktadır. Araştırmada, uluslararası dijital nota platformlarında, Türk bestecilere ait etüt, eser çalışmalarına ait nota sayısının ne düzeyde olduğunun tespit edilmesi amaçlanmıştır. Nitel araştırma türlerinden durum çalışması olarak kurgulanan araştırmanın örneklemini dünya genelinde en çok kullanılan nota erişim alanlarından ikisi olan "imslp.org" ve "musescore.com" siteleri oluşturmaktadır. Araştırma sonucunda, uluslara göre dizin sıralamalarının da yapıldığı bu sitelerden 'imslp.org' sitesi incelendiğinde Türk bestecilere ait eserlerin çok az sayıda dizinlendiği görülmektedir, 'musescore.com' sitesinde de klasik müzik repertuarına ait birçok yabancı ulusun kayıtlarına rastlanmakta iken Türk müziği eserlerine az sayıda erişilebildiği görülmektedir. Çalışma sonucunda ulusal müzik arşivimizin uluslararası düzeyde taranabilmesi için devlet destekli projeler yapılması konusunda önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Nota Arşivi, Türk Müziği, Dijital Kütüphane

THE PLACE OF TURKISH WORKS ON INTERNATIONAL DIGITAL PLATFORMS PROVIDING ACCESS TO MUSICAL NOTES

Abstract

Today, the most basic music materials researched on the internet and actively used in education-teaching processes are generally sheet music files. In the days when internet access was reduced to mobile phones in etud and work research, digital forms of notes belonging to composers, which have an important place in music history, are frequently researched and actively used in music education on websites that we can also call digital libraries. The importance of websites including formats such as MIDI and MusicXML, which are enriched by being equipped with Web 2.0 tools, and note sources that can be processed digitally in music software, has become indisputable. In this sense, indexing and accessing the musical notes of the composers, who have contributed thousands of works to Turkish music history, on these sites is important in terms of contributing to the country's music education. In the research, it is aimed to determine the level of the number of notes belonging to the studies and works of Turkish composers on international digital notation platforms. The sample of the research, which is designed as a case study, one of the qualitative research types, consists of the "imslp.org" and "musescore.com" sites, which are two of the most used note access areas around the world. As a result of the research, when the 'imslp.org' site, which is one of the sites where indexing is made according to the countries, it is seen that the works of Turkish composers are indexed in very few numbers. appears to be accessible. As a result of the study, suggestions were made to carry out state-supported projects in order to scan our national music archive at an international level.

Keywords: Note Archive, Turkish Music, Digital Library

* Doç. Dr. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı ali.ayhan@inonu.edu.tr

** İnönü Üniversitesi Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi goktasyagmurezgi@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Giriş

İnternet ortamında araştırılan, eğitim-öğretim süreçlerinde aktif olarak kullanılan en temel müzik materyalleri genel olarak nota dosyalarıdır. Etüt, eser araştırmalarında internet erişiminin cep telefonlarına kadar indirildiği günlerde, dijital kütüphaneler olarak da isimlendirebileceğimiz internet sitelerinde, çoğunlukla müzik tarihinde önemli bir yere sahip olan bestecilere ait notaların dijital biçimleri sıklıkla araştırılmakta ve müzik eğitiminde aktif olarak kullanılmaktadır. Özellikle Web 2.0 araçlarıyla da donatılarak zenginleştirilmiş MIDI, MusicXML gibi biçimler ile dijital olarak müzik yazılımlarında işlenebilir türlerde nota kaynaklarının da yer aldığı internet sitelerinin önemi tartışılmaz bir hale gelmiştir.

Ücretli ve ücretsiz olmak üzere genel olarak iki kategoride sınıflandırılabilen web üzerindeki nota arşivlemeleri hızla güncellenmektedir. İnternetin dünya genelinde yaygınlaştığı ilk süreçte sadece resim ve doküman dosyaları biçiminde kullanıcıların erişimine sunulan nota dosyaları müzik teknolojisinin de gelişimi ile birlikte yeni biçimlerde de sunulmaya başlamıştır. Bu biçimlerden en yaygın olanı olan MIDI (Musical Instrument Digital Interface) dosyalarıdır. www.prs.net kısaltmalı www.classicalarchives.com bu anlamda bilinen en geniş klasik müzik midi arşivi sitesidir. Bu site üzerinde birçok türde müzik eserinin *mid* uzantılı dosyalarına erişilebilmektedir. Önen'e göre, "En basit haliyle MIDI, enstrümanların hangi notaları hangi seslerle ne zaman ve nasıl çalacağı, program değişiklikleri, cihazlar arasında senkronizasyon, parçanın temposu ve benzeri bilgileri içeren verileri taşıyan dijital bir protokoldür" (akt. Karaönçel, 2019:463)

Bu dosya türlerinin en önemli özelliği tüm müzik nota yazılımlarında açılmaya olanak sunmasıdır. Böylelikle farklı yazılımlar arasında İşbirlikli çalışmak mümkün hale gelmektedir. Dosya boyutu olarak da oldukça küçük boyutlarda olması da internet sitelerinde rahatlıkla dağıtımını da kolaylaştırmaktadır. MIDI dosyalarının bu kolaylığı sağlaması özellikle dijital müzik üreticilerinin işini her anlamda kolaylaştırmıştır. "Günümüz dönüşümde henüz en etkili çözüm, MIDI kullanan profesyonel yazılımlarda müziği doğrudan çalıp kaydederek veya notalarını yazarak MIDI'ye dönüştürmektir." (Işıkhana, 2018:11)

Örnek olarak sinema tarihine geçmiş bir filmin orkestrasyonuna ait *mid* uzantılı bir dosyayı Finale nota yazım programında açarak tamamını inceleme-dizgileme-düzenleme fırsatı elde edilmiş olur. Ya da Vivaldi'nin keman konçertolarının *mid* uzantılı dosyalarını yine bir müzik yazılımında açıp farklı çalgılarda icra edilebilmesi için transpoze çalışmaları yapılabilmektedir.

Midi teknolojisiyle uğraşan biri enstrüman çalma performansında çok fazla bilgiye sahip olmasa bile, midi klavye kullanımına aşina ise, kayıt esnasından daha iyi performans gösterebilir. (Baloğlu, 2018:23) MIDI dosyaları ile yapılan bu işlemlerin hepsi MusicXML dosya türleri içinde geçerlidir. PDF, JPEG, TIFF gibi dosya türlerinin de hala dünya genelindeki öncelikli olarak tercih edildiği bilinmektedir. Ancak bu dosya türlerinin genel kullanım alanı çıktı alınarak eser-etüt icrası yapılabilmesi üzerinedir.

Dijital olarak işlenebilmeleri için ilk zamanlarda nota yazım programlarına saatlerce vakit ayırarak girilen her bir nota imgesinin günümüzde ortaya çıkan PhotoScore gibi uygulamalar ile dijital aktarım süreçleri de kolaylaşmıştır. Öyle ki akıllı telefonlara yüklenebilen NotateMeNow isimli bir uygulama ile elinizdeki nota kitabının bir sayfasının resmini çekerek dijital hale dönüştürülmesini sağlayabiliyorsunuz. Yine aynı programda var olan resim dosyalarını açarak seslendirilebilir mid veya xml şeklinde paylaşılabilir dijital nota içerikleri



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

oluşturabiliyorsunuz. “Dijital ortama aktarılmış ses bilgileri, herhangi bir bilgisayar dosyası gibi saklanabilir, taşınabilir ve farklı ses dosyası formatlarında kaydedilebilir. Dijital kayıtların kolaylığı ve bilgisayar dünyasındaki gelişmeler sonucunda müziğe ulaşmak ve müziği paylaşmak her zamankinden daha kolay hâle gelmiştir.” (Barutçuoğlu, 2011:3)

Tüm bunlarla birlikte anlatılmak istenen temel durum şu ki elde var olan imkanlar dahilinde nota kaynaklarına ulaşmak ve onları icra edebilmek için kurulan nota siteleri kendisini günden güne geliştirmektedir. Ve bu sitelerde yer alan nota çeşitleri de gelişen teknoloji ile güncellenerek devam etmektedir. Müzik eğitiminin temelini oluşturan nota yazımının ilk notanın icadından günümüze kadar geldiği durumun en önemli katkısı üretilen müzik eserlerinin kayıt altına alınarak gelecek nesillere aktarılma imkânı sağlaması üzerinedir. İlk zamanlarda kâğıt, kalem ile başlayan bu yolculuk, baskı tekniklerinin gelişimi doğrultusunda nasıl şekillendi ise günümüzdeki bu dijital nota dağıtım sektöründe de aynı şekilde devam etmektedir.

Kültürel mirasın başlıca öğelerinden birisi olan müzik, sanat yolu ile bir toplumun özelliklerini derleyip farklı icra teknikleri ile işleyerek sergilemektedir. Sergiye tabi olan her özelliğin her bir imgesinin kayıt altına alınarak saklanması yoluyla nesilden nesile kültür aktarımı gerçekleştirilmektedir. Günümüzde sergilenen müziksel etkinlikler kamera, ses kayıt cihazları yolu ile bu doğrultuda kayıt altına kolaylıkla alınabilmektedir. Ancak bu kayıt sadece ses ve görüntü anlamında gerçekleşen iki boyutlu bir etkinliktir. Ses ve görüntü anlamında kayıt altına alınan müzik eserlerinin tekrar izlenmesi, dinlenmesi elbette önemlidir. Bu alana yönelik internet siteleri de yaygın olarak kullanılmaktadır. TRT arşivinin akıllı telefonlarda, bilgisayar ve tabletlerde izleyicilere açılması bunun en güzel örneklerinden birisi olmuştur.

Geçmişin müziksel izlerinin günümüze de aktarılabilirdiği bu yayıncılık gelişmeleri olumlu olarak kültür aktarımına da yansıtacaktır. Lâkin sadece izleme-dinleme etkinlikleri olarak gerçekleşen bu etkinliklerin nota yazısı anlamında büyük eksiklikler söz konusudur. “Ülkemiz geleneksel müzik unsurlarına ilişkin teorik ve pratik içeriğe sahip kullanışlı müzik yazılımlarının, ses kütüphanelerinin sayı ve niteliğinin artırılması, yaygınlaştırılması ve bilimsel çalışmalarda kullanılması önerilmektedir”. (Delikara, 2019:16)

Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği alanına yönelik olarak yine TRT tarafından yapılan nota arşivlerinin internet ortamında erişimi söz konusudur. Derleme çalışmaları yapan Türk Müziği Devlet Konservatuarları da bu anlamda ciddi kaynaklar toplayarak Türk Müziği kaynaklarımızı arşivlemektedir. Fakat bu arşivlere, ülke genelinde ve uluslararası düzeyde ulaşılabilmesi ne derece mümkündür?

Kapalı kapılar ardında arşivlenerek dilekçe talepleri, posta yazışmaları telefon görüşmeleri gibi yöntemler ile elde edilebilen nota kaynaklarının kullanılabilirliği başlı başına bir tartışma konusudur.

Tüm bu bilgiler genelinde bu çalışmada uluslararası dijital nota platformlarında, Türk bestecilere ait etüt, eser çalışmalarına ait nota sayısının ne düzeyde olduğunun tespit edilmesi amaçlanmıştır. Nitel araştırma türlerinden durum çalışması olarak kurgulanan araştırmanın örneklemini dünya genelinde en çok kullanılan nota erişim alanlarından ikisi olan “imslp.org” ve “musescore.com” siteleri oluşturmaktadır. Çalışmada Türk müzik tarihine binlerce eser kazandırmış olan bestecilere ait nota kaynaklarının internet üzerinde bu sitelerde dizinlenmesi ve ulaşılması ülke müzik eğitimine katkıda bulunmasının önemi üstünde durulmaktadır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

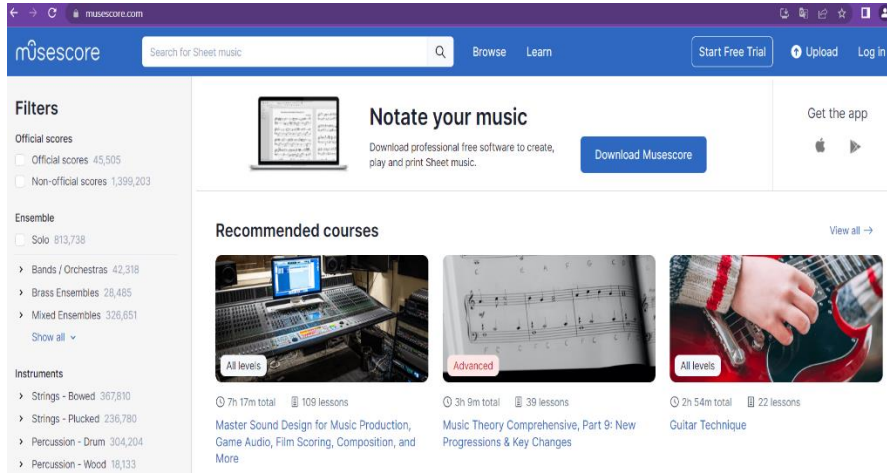
Uluslararası Nota Erişim Sitesi MuseScore

Görsel 1: MuseScore Uygulama Resmi (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MuseScore_logo.png)



MuseScore, Windows, macOS ve Linux işletim sistemleri üzerinde çalışan bir nota yazma ve nota erişim sitesidir. Çeşitli dosya formatlarını ve giriş yöntemlerini destekler. Ücretli ve Ücretsiz açık kaynak kodlu bir yazılımdır. Eylül 2002 yılında ilk kez piyasaya sürülmeye başlanmıştır. (<https://tr.wikipedia.org/wiki/MuseScore> 23.03.2022) Dijital platformlarda birçok ücretli yazılımlar olduğu gibi MuseScore gibi ücretsiz erişim imkanı sağlayan nota platformlarına ulaşmakta mümkündür. (Pınarbaşı ve Umuzdaş, 2013:88) Zaman içerisinde bu tür uygulamaların sadece bilgisayar üzerinden değil akıllı telefonlar aracılığıyla daha geniş platformlara yayılması kolaylık sağlayacaktır.

Görsel 2: MuseScore Uygulama Ana Menüsü (<https://musescore.com/> 23.03.2022)



Bu bölümde musescore web sitesinin ana ekran menüsünü görmekteyiz. Menünün sol bölümünde aramak istediğimiz notanın bestecisi, türü, çalgısına göre sınıflandırıldığını görebilmekteyiz. Online olarak yapılan Çeşitli enstrüman kurslarının da olduğunu görmekteyiz. Uluslararası düzeyde nota erişim sitesi olan musescore da aynı zamanda notanın eş zamanlı olarak midi sesler aracılığıyla çalınabildiğini ve tempo ayarlamalarının yapılabildiğini söylemek mümkündür.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Uluslararası Nota Erişim Sitesi IMSLP

“Uluslararası bir müzik kütüphanesi olan IMSLP (International Music Score Library Project), nota ihtiyacı karşılamak adına, eğitimcilerin en çok tercih ettikleri site olarak yer almıştır.” (Gürhan ve Ömür, 2014:57) Imslp’ de bestecilerin eserlerine kategorik bir şekilde kolayca ulaşabilmekteyiz. Imslp’ de kategorik işlemler bestecilerin uluslarına göre de sınıflandırılmıştır.

Görsel 3: Imslp Uygulaması Ana Menüsü (https://imslp.org/wiki/Main_Page_23.03.2022)



Bu menüde imslp web sitesinin ana menüsünü görmekteyiz. Menü içerisinde sitede yer alan toplam besteci sayısı, kayıt altındaki eserler ve nota arşivlerine yönelik sayısal veriler görülmektedir. Ana menüde aramak istediğimiz besteci veya eser ismini, arama bölümüne yazarak notalara erişim sağlanabilmektedir.

Bulgular

Bu bölümde araştırmamızın örneklem grubunda yer alan Imslp ve Muscoresitelerinin içerisinde yer alan Türk bestecilere ait sayısal veriler yer almaktadır.

23 Mart 2022 | 21:28’de Imslp sitesinde elde edilen veriler Tablo 1 üzerinde görülmektedir.

Tablo 1: Imslp Sitesinde Uluslara Göre Eser Sayıları

Sıra	Ulus	Sayı	Sıra	Ulus	Sayı	Sıra	Ulus	Sayı
1	Almanlar	4898	33	Meksikalılar	74	65	Bolivya halkı	9
2	Amerikalılar	4303	34	Galli insanlar	72	66	Belarus halkı	8
3	Fransızlar	4247	35	Azerbaycan halkı	67	67	Galiçya’ca insanlar	8
4	İtalyan halkı	2948	36	Küba halkı	56	68	Gürcü halkı	8
5	İngilizler	2326	37	Rumen halkı	54	69	Guatemalalılar	8
6	Brezilyalılar	1486	38	Yeni Zelandalılar	51	70	Porto Rikolu insanlar	8
7	Avusturya halkı	1057	39	Hırvat halkı	46	71	Güney Afrikalılar	8
8	İngiliz halkı	897	40	Yunan halkı	46	72	Tayvanlılar	7
9	Rus halkı	821	41	Ermeni halkı	45	73	Arnavut halkı	6
10	İspanyollar	692	42	Türk halkı	34	74	Bağlantısız kişiler	6
11	Polonyalılar	680	43	Letonyalılar	33	75	Cezayir halkı	5
12	Belçikalılar	565	44	Litvanya halkı	30	76	Kosta Rika halkı	4



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

13	Çek halkı	511	45	Uruguaylı insanlar	29	77	Ekvador halkı	4
14	Hollandalı insanlar	461	46	Şili halkı	28	78	Mısır halkı	4
15	Danimarkalılar	395	47	Filipinliler	27	79	Moldova halkı	4
16	İsviçreliler	269	48	İsrail halkı	27	80	Nijeryalılar	4
17	Macar halkı	266	49	Hintliler	26	81	Singapurlu insanlar	4
18	Kanadalılar	239	50	Sırp halkı	26	82	Bosnalılar	3
19	İsveçliler	233	51	İran halkı	23	83	Korsikalı insanlar	3
20	Sovyet halkı	229	52	Peru halkı	23	84	Hawaii halkı	3
21	İskoç halkı	217	53	Slovakyalılar	21	85	Malezya halkı	3
22	İrlandalılar	209	54	Sloven halkı	21	86	Monegasklılar	3
23	Japon insanlar	186	55	Venezuela halkı	21	87	Roma halkı	3
24	Portekizliler	175	56	Diğer insanlar	17	88	Paraguaylı insanlar	2
25	Arjantin halkı	163	57	Bask halkı	16	89	Tayland halkı	2
26	Norveçliler	163	58	Estonyalılar	15	90	Özbekistan halkı	2
27	Ukraynalılar	159	59	Bohem insanlar	14	91	Kongolu insanlar	1
28	Avustralya halkı	153	60	Kolombiyalılar	14	92	Kıbrıs halkı	1
29	İzlandalılar	150	61	Güney Koreliler	14	93	Lihtenştayn halkı	1
30	Katalan halkı	105	62	Bulgar halkı	11	94	Salvador halkı	1
31	Çinli insanlar	95	63	Lüksemburg halkı	10	95	Sammarlılar	1
32	Fin halkı	91	64	Maltalılar	10			
							Genel Toplam	30524

Tablo 1 de görüldüğü üzere 95 farklı ülke içerisinde toplam 30524 alt kategori bulunmaktadır. Alt veriler incelendiğinde ulusal müzik arşivlemelerinde lider ülkelerin Avrupa genelinde ve Amerika ve çevresinde yer aldığı görülmektedir. En yüksek sayı Almanya, Amerika, Fransa, İtalya, İngiltere, Brezilya Avusturya, Rusya, İspanya ülkelerinde görülmektedir.

Alt kategorilerin toplam sayılarına göre 100 üzerinde alt kategoride ulusal nota arşivlemesi yapılan sadece 30 ülke bulunmaktadır. 29203 adet alt kategorinin bu ülkelerin alt dizinlerinde yer aldığı geriye kalan 1321 alt dizinin ise diğer 65 ülke alt dizininde bulunduğu görülmektedir.

Tabloda verilmekte olan alt kategorilerden sadece Almanya içerisinde yer alan besteci “Johann Sebastian Bach” dizinine baktığımızda 1036 adet eserin notasına erişilebildiği görülmektedir. Yine Avusturyalı besteci w. A. Mozart’a ait dizinde 749 adet notanın erişime açık olduğu görülmektedir. Alman besteci J. Brahms’a ait dizinde 160 adet notaya erişilebilmektedir. Rus besteci Tchaikovsky dizininde sanatçıya ait 151 eser olduğu görülmektedir.

Sayı olarak Türkiye ile ilgili verilere bakıldığında 34 alt dizinin olduğu görülmektedir. Bu dizin içeriğine bakıldığında 13 alt kategorinin içerisinde farklı ülkelere ait eserlerin olduğu görülmektedir. Yine Türkiye ile ilgili alt kategorilere bakıldığında Ahmed Adnan Saygun dizinin de yükleme yapılmadığı görülmektedir. Türk beşlerinde yer alan diğer bestecilerimize bakıldığında dört besteciye ait bir nota sistemde görülmemektedir.

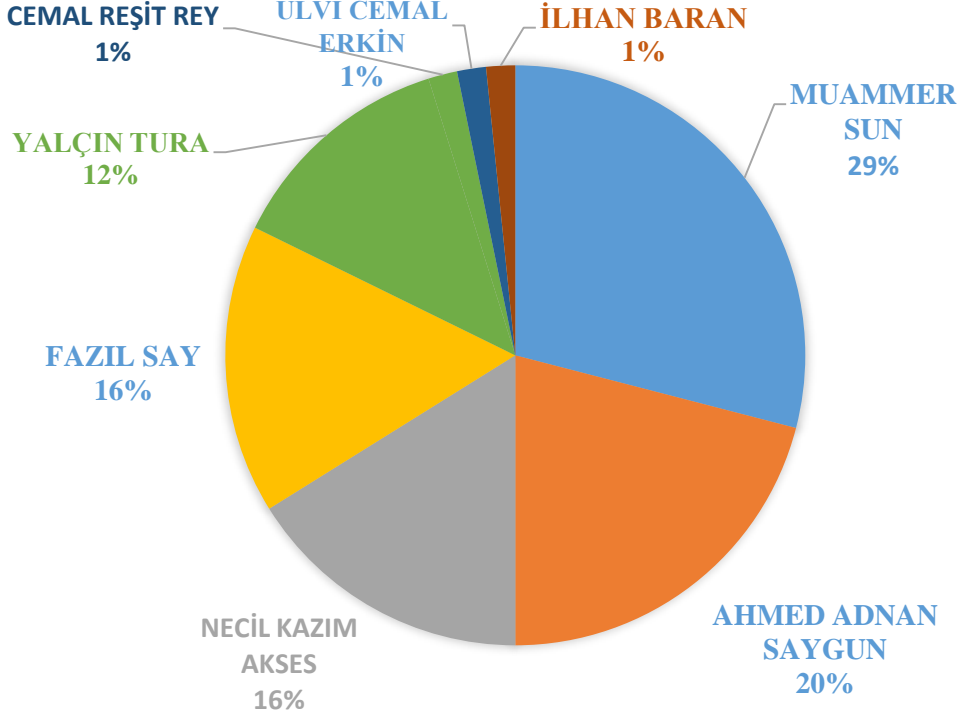


IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Grafik 1: Musescore Sitesinde Türk Bestecilerin Eser Sayılarının Yüzdeler Grafiği



Uluslararası düzeyde interaktif nota hizmeti sunan Musescore sitesi bu anlamda incelendiğinde ulusal çoksesli müziğimiz ile ilgili araştırmalarda Ahmed Adnan Saygun' a ait 13, Ulvi Cemal Erkin'e ait 1, Necil Kazım Akses' e ait 10, Cemal Reşit Rey' ait ise 1 eser tespit edilmiştir. Türk beşleri dışında Türk müziğine unutulmaz eserler bırakan Muammer Sun' a ait 18 eser yer almaktadır. İlhan Baran' a ait 1, Fazıl Say'a ait 10, Yalçın Tura'ya ait 8 eserin yer aldığı Musescore sitesinde çağdaş dönem bestecilerimizden Server Acim' e ait bir esere rastlanmamıştır. Çoksesli müzik eserlerinin dışında Musescore sitesi incelendiğinde Türk müziğine ait popüler şarkıların genellikle gitar, keman, flüt gibi çalgılara yönelik notaları bulunmaktadır. Bu özelliği ile birazdan inceleyeceğimiz imslp sitesine göre daha kullanışlı olduğunu söyleyebiliriz.

Sonuç ve Öneriler

Bu veriler ışığında uluslara göre dizin sıralamalarının da yapıldığı bu sitelerden 'imslp.org' sitesi incelendiğinde Türk bestecilere ait eserlerin çok az sayıda dizinlendiği görülmektedir. Yine 'musescore.com' sitesinde de klasik müzik repertuarına ait birçok yabancı ulusun kayıtlarına rastlanmakta iken Türk müziği eserlerine az sayıda erişilebildiği görülmektedir.

Bu anlamda ortaya çıkan bu genel sonuçlar ulusal müzik arşivimizin "musescore" gibi interaktif nota dağıtım alanlarında yeterince sergilenemediği gözlenmektedir.

Uluslararası ses ve video paylaşım sitelerinde kayıt altına alınan eserlerin paylaşılması yolu ile ulusal müzik kültürü de uluslararası bir düzeyde sergilenmektedir. Sergilenen bu eserlerin THM, TSM gibi türlerine ait eserlerin notaları geçmişte yapılan derleme çalışmaları ile internet ortamında erişime açılmıştır. Ancak çalışmanın başında bahsedildiği üzere ülkemizde üretilen çoksesli eserlerin notalarının PDF olarak bile kolaylıkla erişilebileceği bir sistem ne yazık ki bulunmamaktadır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Ülke müzik kültürüne katkı sağlamak amacı ile çoksesli olarak bestelenen eserlerin gelecek nesillere de icra ve ilham olabilmesi adına bu eserlerin notalarının internet ortamında sergilenebilmesi gereklidir.

Bu bilgiler ışığında ulusal müzik arşivimizin uluslararası düzeyde taranabilmesi için devlet destekli projeler yapılması bu çalışmanın en güçlü önerisidir. Ayrıca bu gibi projeler gerçekleştirilinceye kadar geçen süreçte ‘musescore’ gibi sitelerin kullanımını yaygınlaştırarak var olan sistemi kullanabilmek de gereklidir.

Ulusal popüler müzik türlerine yönelik eserlerin sıklıkla ulaşılabildiği ‘musescore’ sitesinde çoksesli müzik icra eden müzik eğitimcilerinin belirli aralıklar ile yakın çevrelerinde ulaşabildikleri önemli notaları müzik yazılımlarında hazırlayarak sisteme yükleyebilmeyi kendilerine amaç edinmeleri gereklidir.

Kaynakça

İnternet Kaynak No:1 https://www.commons.wikimedia.org/wiki/File:MuseScore_logo.png
Erişim Tarihi : 23.03.2022

İnternet Kaynak No:2 <https://tr.wikipedia.org/wiki/MuseScore> Erişim Tarihi : 23.03.2022

İnternet Kaynak No:3 <https://musescore.com/> Erişim Tarihi : 23.03.2022

İnternet Kaynak No:4 https://imslp.org/wiki/Main_Page Erişim Tarihi : 23.03.2022

Baloğlu, U. (2018). *Dijital teknolojilerdeki dönüşümlerin, müzik üretim, tüketim ve paylaşım pratiklerine yansımaları: Sosyal medya ve mobil müzik platformları üzerinden bir değerlendirme denemesi* (Tez No: 16740013) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Barutçu, A. (2011). *İnternet Çağında Yeni Dijital Ses Kodlamaları Ve Müzik Paylaşım Yolları*. (Tez No: 08715006) Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Delikara, A. (2019). Türkiye’de Müzik Teknolojileri Alanında Yapılmış Lisansüstü Tezler. *Ekev Akademi Dergisi*, 23(79).

Gürhan, D.ve Ömür, Ö. (2014). *Müzik Eğitiminde Video Sitelerinin Kullanımı*. Uluslararası Müzik ve Sahne Sanatları Sempozyumu. Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları 8.

Işıkhan, C. (2018). Midi dönüştürücü yazılımların başarı karşılaştırması ve matlab’ da müzik analizi. *Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi “AMADER”*, 4(8).

Karaönçel, F. (2019). Müzik eğitiminde müzik yazılımı destekli uygulamalar üzerine bir inceleme. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 56.

Pınarbaşı, E. ve Umuztaş, M. S. (2013). Müzik öğretmenliği lisans programında yer alan bilgisayar dersinin içeriğine ilişkin öneriler. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(3), Makale 11.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

A. VIVALDİNİN “MEVSİMLER” ADLI SİLSİLESİNDE PROGRAMLAMA

Arif MÖHSÜNOĞLU*

Özet

A. Vivaldi (1678 - 1741) Venedik'te bir kemancı ve öğretmen olan, San Marco Katedrali Kapellasının üyesi olan Giovanni Battista Vivaldi'nin ailesinde doğdu. Erken çocukluktan itibaren babası oğluna keman çalmayı öğretirken, aynı zamanda onu kendi provalarına yanında götürüyordu. On yaşından itibaren çocuk, konservatuarda ders veren babasının yerini katedralde almaya başladı. Yaklaşık bu yaştan itibaren Vivaldi müzik bestelemeye başladı. Günümüze ulaşmış ilk bestelediği eser 1791 tarihli dinsel ve manevi bir karakter taşıyan eserdir.

Bir keman sanatçısı olarak Vivaldi hakkında çok az şey biliyoruz. Nadiren sadece konservatuarda kendi bestelediği konçertolarını, bazen de keman sololarının ve kadanslarının olduğu operada kemancı olarak sahne alıyordu. Kadanslarının ve bestelerinin günümüze ulaşan yazılı kayıtlarına ve aynı zamanda çağdaşlarının bize ulaşan bazı tanıklıklarına bakılırsa, enstrüman ustalık anlamında zamanının seçkin bir virtüöz kemancısıydı. Ve bir besteci olarak keman tarzında düşünmeside doğaldır.

Vivaldi'nin yaratıcı mirası çok geniştir. Çeşitli enstrümanlar için yaklaşık 450 konçerto, 80 sonat, yaklaşık 100 senfoni, yaklaşık 90 opera ve 60'ın üzerinde manevi kompozisyon bestelemiş. Ne yazık ki, bu eserlerin çoğu el yazması olarak kalmıştır.

“Mevsimler”, Op.38 adlı eser keman solo ve yaylı sazlar orkestrası için yazılmış dört konçertodan oluşan bir silsiledir. Bu eser doğa manzaraları fonundaki halk yaşamını betimler. Konçertolar - İlkbahar, Yaz, Sonbahar ve Kış olarak adlandırılmıştır. Geleneksel üç bölümden oluşan her konçerto Vivaldi'nin yazdığı sonelerden birkaç satırla başlar. Besteci tematik malzemede keman sololarında doğanın seslerini yansıtır. Müzikte doğal hayatın yansımalarıyla birlikte insanın doğayla karşılaşmasında uyanan duygular, psikolojik epizotlarla yansıtır.

1.İlkbahar

Konçertonun birinci bölümü - Allegro, canlı bir tutti ile başlar. Baharın canlanmasını anlatan neşeli köy ezgilerinin ruhundaki müzik duyurulur. Kemanın solosunda kuş seslerini yansıtan dokular duyulur. Ağır bölüm pastoral karakter taşır. Hızlı ve neşeli final parlak bir dans karakterindedir.

2.Yaz

Konçerto ağır girişle başlar. Yazın sıcak havasını anlatan müzik duyurulur. İkinci bölümde hüzünlü, sükûnet içinde, fırtına öncesi durgunluğu gibi bir ortam oluşur. Canlı bir tutti ile başlayan final (Presto) fırtınayı tasvir eder.

3.Sonbahar

Konçerto yaşama sevinci dolu müzikle başlar. Bu, doğanın bereketi şerefine yapılan bir köy bayramı tablosudur. Tematik malzemede şarkı ve dans dokuları duyulur. Bölüm, Beethoven'nin “Pastoral” Senfoni'si ve Berlioz'un Fantastik Senfoni'sinin “Kır Sahnesi”nde olduğu gibi Fa majör tonalitede yazılmıştır.

4.Kış

Konçerto - Allegro non troppo, ciddi karakterde, sert karakter taşıyan bir müzikle başlar. Ağır bölümde (Largo), “Günler ocak başında, sakin ve mutlu geçer. Dışarıda yağmur yağmaktadır...” Keman pizzikatolarla yaylıların fonunda, yağmuru tasvir eden müzik duyulur. Final (Allegretto) tutti ve keman sololarıyla coşku dolu müzikle sona erer.

Vivaldi'nin Dört Mevsimi, programlı müziğin gelişiminde büyük rol oynamıştır. Vivaldi'nin bu eserinden Haydn'nin Mevsimlerine, Beethoven'nin “Pastoral” Senfoni'sine hatlar uzanır.

* Doç. Dr., Şırnak Üniversitesi GSF, abbasov7@yahoo.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Vivaldi'nin sanatı sadece İtalyan bestecileri üzerinde değil, aynı zamanda diğer milletlerden müzisyenler üzerinde de büyük bir etkiye sahipti. Burada, Vivaldi müziğinin J.S.Bach üzerindeki etkisini görebiliriz. 1802 yılında Johann Nikolaus Forkel tarafından yayımlanan J.S. Bach'ın öz geçmişinde "Bach'ın gelişimi Vivaldi müziğinin incelenmesiyle ilgilidir. Bach'ın Köthen dönemindeki (1717-1723) çalışmalarının tematizminin enstrümantal - virtüöz karakterinin güçlenmesi doğrudan Vivaldi'nin müziğinin incelenmesiyle ilgilidir"¹. Ancak etkisi yalnızca bireysel ifade tekniklerinin özümsemesi ve işlenmesinde ortaya çıkmadı, çok daha geniş ve daha derindi. Bach, Vivaldi'nin tarzını o kadar özümsemi ki kendi müzik dili haline getirdi.

Bu çalışmada Vivaldi'nin besteci faaliyetleri ve dünya programlı müziğindeki rolü ve "Mevsimler" adlı dört konçertodan oluşan silsilesi ve programlı müziğinde bir örnek oluşturması incelenmektedir. Aslında bunlar program ve dramaturgi ile birbirine bağlı dört konçertodur - orkestra eşliğinde solo keman için "İlkbahar", "Yaz", "Sonbahar" ve "Kış".

Anahtar Kelimeler: Antonio Vivaldi, Mevsimler, İlkbahar, Yaz, Sonbahar, Kış, Program.

PROGRAMMING IN THE CYCLE "FOR SEASONS" A. VIVALDI

Abstract

A. Vivaldi (1678 - 1741) was born in Venice in the family of a violinist and teacher, a member of the chapel of the Cathedral of San Marco Giovanni Battista Vivaldi. From early childhood, his father taught his son to play the violin and took him to rehearsals. From the age of ten, the boy began to replace his father, who also taught at the conservatory. Approximately somewhere from this age, Vivaldi already began to compose music. Famous and Work", dated 1791.

Little is known about Vivaldi as a performer. He performed as a violinist rarely only at the conservatory, where sometimes only his concerts, and sometimes in the opera, where there were violin solos and cadenzas. Judging by the surviving records of some of his cadences and compositions, as well as some testimonies of his contemporaries that have come down to us about his playing, he was an outstanding violinist of his time, who masterfully mastered his instrument. And it is natural that, as a composer, he thought in the violin way.

The creative heritage of Vivaldi is huge. He wrote about 450 concertos for various instruments. 80 sonatas, about 100 symphonies, about 90 operas and over 60 spiritual compositions. Unfortunately, many of these works remain in manuscript.

This study examines the composing activities of Vivaldi and his role in world program music, a brilliant example of which is his series of concerts "The Seasons". In fact, these are four concertos connected with each other by the program and dramaturgy - "Spring", "Summer", "Autumn" and "Winter" for solo violin accompanied by an orchestra.

"The Seasons", op. 38, is a cycle of four concertos written for solo violin and string orchestra. It depicts folk life against the backdrop of natural landscapes. The concerts are named - Spring, Summer, Autumn and Winter. Each concerto, traditionally written in three parts, begins with a few lines from Vivaldi's sonnets. The composer reflects the sounds of nature in the violin solos in the thematic material. Along with the reflection of natural life in music, the emotions awakened when a person meets nature are reflected in psychological episodes.

1.Spring

The first part of the concerto (Allegro) begins with a lively tutti. Announced music in the spirit of cheerful country melodies describing the rebirth of spring. In the violin solo, textures reflecting the sounds of birds are heard. The second, slow part is pastoral in nature. The fast and cheerful finale has a bright dance character.

2.Summer

The concert begins with a slow introduction. Announced music describing hot summer weather. In the second part, a sad, calm atmosphere is created, like the calm before the storm. Starting with a lively tutti, the finale (Presto) depicts a storm.

¹Forkel Johann Nikolaus [Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst ve Kunstwerke](#), Leipzig, 1802, s36.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

3. Autumn

The concert begins with music full of the joy of life. This is a rustic festive picture, made in honor of the fertility of nature. The texts of songs and dances sound in the thematic material. The section is written in the key of F major, as in Beethoven's "Pastoral" symphony and the "Country Scene" of Berlioz's Fantastic Symphony.

4. Winter

The first part of the final concerto (Allegro non troppo) begins with a serious, effective melody. In the slow part (Largo) "Days pass by the stove, calm and happy. It's raining outside..." Against the background of pizzicato strings, a violin solo reproducing rain sounds. The finale (Allegretto) ends with a tutti and a violin solo and enthusiastic music.

The Four Seasons by Vivaldi played an important role in the development of program music. From this work by Vivaldi, lines extend to Haydn's The Four Seasons and Beethoven's Pastoral Symphony.

Keywords: Antonio Vivaldi, Seasons, Spring, Summer, Autumn, Winter, Program.

ПРОГРАММНОСТЬ В ЦИКЛЕ «ВРЕМЕНА ГОДА» А. ВИВАЛЬДИ

Краткое содержание

А. Вивальди (1678 – 1741) родился в Венеции в семье скрипача и педагога, члена капеллы собора Сан – Марко Джованни Батисты Вивальди. С раннего детства отец учил сына игре на скрипке и брал на репетиции. С десяти лет мальчик стал заменять отца, который одновременно преподавал и в консерватории. Приблизительно где – то с этого возраста Вивальди уже стал сочинять и музыку. Его первым дошедшим до нас сочинением является "Духовное произведение", датированное 1791 годом.

О Вивальди как исполнителе нам известно немного. Он выступал как скрипач редко лишь в консерватории, где иногда лишь играл свои концерты, а иногда и в опере, где имелись скрипичные соло и каденции. Судя по сохранившимся записям некоторых его каденций и сочинениям, а также дошедшим до нас некоторым свидетельствам его современников о его игре, это был выдающийся скрипач своего времени, виртуозно владевший инструментом. И естественно, что как композитор он и мыслит по – скрипичному.

Творческое наследие Вивальди огромно. Им написано около 450 концертов для различных инструментов, 80 сонат, около 100 симфоний, около 90 опер и свыше 60 духовных сочинений. К великому сожалению многие из этих произведений так и остались в рукописях.

"Времена года", соч. 38, представляет собой цикл из четырех концертов, написанных для скрипки соло и струнного оркестра. На ней изображен народный быт на фоне природных пейзажей. Концерты названы - Весна, Лето, Осень и Зима. Каждый концерт, написанный традиционно в трех частях, начинается с нескольких строк из сонетов, написанных Вивальди. Композитор отражает звуки природы в скрипичных соло в тематическом материале. Наряду с отражением в музыке природной жизни, эмоции, пробуждаемые при встрече человека с природой, отражаются психологическими эпизодами.

1. Весна

Первая часть концерта (Allegro) начинается с оживленного тютти. Анонсирована музыка в духе веселых деревенских мелодий, описывающих возрождение весны. В соло скрипки слышны фактуры, отражающие звуки птиц. Вторая, медленная часть носит пасторальный характер. Быстрый и веселый финал носит яркий танцевальный характер.

2. Лето

Концерт начинается с медленного вступления. Анонсирована музыка, описывающая жаркую летнюю погоду. Во второй части создается грустная, спокойная атмосфера, как затишье перед бурей. Начиная с оживленного тютти, финал (Presto) изображает бурю.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

3. Осень

Концерт начинается с музыки, полной радости жизни. Это деревенская праздничная картина, выполненная в честь плодородия природы. В тематическом материале звучат тексты песен и танцев. Раздел написан в тональности фа мажор, как в “Пасторальной” симфонии Бетховена и “Деревенской сцене” Фантастической симфонии Берлиоза.

4. Зима

Первая часть заключительного концерта (Allegro non troppo) начинается с серьезной, эффектной мелодии. В медленной части (Largo) “Дни проходят у печи, спокойные и счастливые. На улице дождь...” На фоне пиццикато струнных, звучит соло скрипки, воспроизводящая дождь. Финал (Allegretto) завершается тутти и скрипичным соло и восторженной музыкой.

“Времена года” Вивальди сыграли важную роль в развитии программной музыки. От этого произведения Вивальди простираются строки до “Времен года” Гайдна и “Пасторальной” симфонии Бетховена.

Искусство Вивальди оказало большое влияние не только на итальянских композиторов, но и на музыкантов других национальностей. Здесь мы можем увидеть влияние музыки Вивальди на И. С. Баха. Опубликовано в 1802 году Иоганном Николаусом Форкелем, “Развитие И.С. Баха связано с изучением музыки Вивальди. Усиление инструментально-виртуозного характера тематики творчества Баха в Кётенский период (1717-1723) напрямую связано с изучением музыки Вивальди”. Но его влияние проявлялось не только в усвоении и переработке отдельных выразительных приемов, оно было гораздо шире и глубже. Бах настолько впитал стиль Вивальди, что сделал его своим музыкальным языком.

В данном исследовании рассматривается композиторская деятельность Вивальди и его роль в мировой программной музыке, блестящим образцом которой является его цикл концертов “Времена Года”. По сути дела это четыре связанных между собой программой и драматургией концерта – “Весна”, “Лето”, “Осень” и “Зима” для скрипки соло в сопровождении оркестра.

Ключевые слова: Антонио Вивальди, Времена Года, Весна, Лето, Осень, Зима, Программа.

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.

Выдающийся скрипач и композитор Антонио Вивальди (1678— 1741) — один из ярчайших представителей итальянского скрипичного искусства XVIII века. Его значение, особенно значимо в создании сольного скрипичного концерта.

В 1725 году Антонио Вивальди издает сборник своих сочинений, “Опыт гармонии и изобретения”. Первые четыре из двенадцати виртуозных скрипичных концертов, вошедших в сборник, называются “Весна”, “Лето”, “Осень” и “Зима”. Цикл “Времена года”, написанный для скрипки соло и оркестра, является одним из самых исполняемых и популярных музыкальных произведений в мире.

Для каждого из этих четырех концертов написан свой поэтический текст - сонет. Сонет — это традиционная поэтическая форма или вид литературной программы, настраивающий слушателя на нужный лад. Все сонеты очень точно соответствуют форме концертов. Развернутые сонеты к каждой части можем назвать наглядными т.е. демонстрирующими. Однако взаимосвязь текста сонетов и музыки в концертах и их частях различна. Этот факт вызвал некоторое замешательство у многих



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

исследователей. Тщательно сравнивая поэтические строки и музыкальную фактуру, можно сделать вывод, что сначала была написана музыка, а сонеты были написаны позже. Авторство текстов некоторые источники приписывают самому Вивальди. И, согласно тем же источникам, концерты были созданы композитором во время путешествия по итальянским городам, когда он любовался картинами родной итальянской природы из окна почтового дилижанса.

Концерты для скрипки — Весна, Лето, Осень, Зима под названием “Времена года” — это скрипичные концерты, представляющие четыре разных времени года. В каждом концерте удивительным образом сочетаются блестящая виртуозность и чарующая кантилена.

“Времена года” считаются эталоном программной музыки. Во всех четырех барочных концертах композитор достигает вершин визуализации. Кроме того, инструментальные концерты А. Вивальди оказали большое влияние на формирование классической симфонии. В данном исследовании с точки зрения значимости рассматривалось также музыкальное исполнение скрипичных концертов А. Вивальди под названием “Времена года”.

Антонио Вивальди является автором 90 опер. Естественно, что оперное творчество Вивальди, и его программные инструментальные эпизоды в операх сыграли свою роль во временах года. Но было бы наверное неверно полагать, что, к сожалению, делается часто, что во “Временах года” мы имеем дело со звукоизобразительностью, точнее, где — то даже с примитивным воспроизведением пения птиц, молнии и т. п. Для Вивальди скорее всего это были лишь намеки, символы. Основное — выпуклый показ образа, данный чисто инструментальными средствами, специфическим языком музыки, ее логикой.

Программа для Вивальди — лишь отправная точка, стимул для фантазии, скорее некоторая ткань для развития свободной музыкальной мысли, музыкально - психологического раскрытия основного замысла.

В “Весне” для первой части имеется развернутая программа, содержащая три состояния. Следующие две части имеют по три строчки, передающие обобщенный образ. В “Лете” имеется вступление, передающее образ знойного лета. В “Осени” первая и третья части имеют развернутые программы, а средняя — “Сон” не имеет ее. И в “Зиме” программа дается для крайних частей. Тем самым уже намечается контраст двух типов выразительных решений в цикле.

В первом концерте цикла — “Весна”, первая часть концерта двухтемна. Образ весны - восходящее тоническое трезвучие и упругий скачок на квинту, как бы символизирует солнечный свет и пение птиц. Первая тема — динамична, вторая тема — статична и “размыта” в пространстве. Они и контрастны, но одновременно и связаны единой мыслью — а это уже прямой шаг к классическому сонатному allegro. Разработка — область выражения динамики природы, характерных секвенций, неустойчивости. Реприза же сжата.

Вторая часть — “Спящий пастух” — картина идиллии. Плавная мелодия скрипки парит над звукоизобразительным модулирующим фоном, как бы солнечным маревом. Здесь господствует полная статика.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Финал — это “Танец пастораль” — обобщенная жанровая программность. Музыка финала основана на быстрой сицилиане, в то же время расчленена мало. Неожиданно в конце, после области минора небольшая каденция скрипки на доминанте приводит к ослепительно яркой мажорной репризе основной темы весны первой части, создавая образную арку.

“Лето” развивает образы первого концерта. Небольшой энергичный рефрен — “изнеможение от жары” — рисует основное состояние. Паузы, обрывки фраз хорошо передают состояние вялости, утомления. Далее разворачиваются одна за другой картины, охватывая единым замыслом все части концерта и создавая форму, напоминающую рондо. В качестве эпизодов дано изображение кукушки, по сути дела, это первое “перпетуум мобиле”, т.е. “непрерывное движение” в скрипичной литературе; здесь и голос кукушки как бы скрыт в вязи шестнадцатых нот, переключки горлицы и щегла - интонационная связь с “Весной”, а порыв ветра и буря, перемежаются с жанровой сценкой “плачи селянина”.

Вторая часть непосредственно продолжает музыкальное развитие, возвращая к образу селянина, страшась грозы.

Третья часть завершает целостное развитие, рисуя картину разбушевавшейся грозы. Здесь интересно использование высоких позиций струны Соль при звучании открытой струны Ре. Музыка далека от простой изобразительности. Об этом напоминает один из эпизодов, где слышатся отголоски “Призраков” из флейтового концерта “Ночь” (о нем пойдет речь далее), что свидетельствует, что речь идет и о душевной буре. Концерт заканчивается унисоном басовых струн — символизируя открытое, пустое пространство и оставляя ощущение незавершенности.

В концерте “Осень”, резким контрастом вступает праздничная, с элементами юмора тема первой части, переключаясь с интонациями темы весны. В отличие от первых концертов, здесь основное настроение развернуто в широкое полотно. И здесь тематическим контрастом выступает звукоизобразительная характерная тема, рисующая захмелевшего крестьянина, который засыпает.

Это состояние раскрывает вторая часть. В разворачивающемся “пространстве сна” нет и отзвука танцев. Здесь господствуют таинственность и зыбкость. Посутидела, это эскиз части “Сон” из флейтового концерта. Музыка этой части в чем-то переключается со сном пастушка из первой части “Весны”.

Финал - жанровая картина охоты. Здесь опять повторение строения первой части “Лета” — рондо с изобразительными эпизодами.

“Зима” является заключительным концертом цикла, что, в известной степени сказалось на его конструкции. В первой части Вивальди снова возвращается к двухтемности: образ стужи (остинато) и завывания ветра.

Вторая часть картина “У камина” — состояние умиротворения, почти статика, однако остинатный бас остается как внутренняя связка. В то же время настроение части переключается со второй частью “Весны”.

Финал наиболее сложен и значителен. Тут также две темы, одна юмористическая, другая — порывы теплого ветра. Последняя тема контрастна второй теме первой части (там — холодный ветер). Возникает характерная для Вивальди зеркальность. В



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

заключительном разделе Вивальди дает небольшую симфоническую картину, выполняющую роль второй разработки - коды. Это битва двух контрастных начал: интонаций лета и зимы.

Цикл оказывается драматургически замкнутым, как бы возвращающим, в какой-то мере и интонационно, к началу. Форма концертов здесь разомкнута, размыта в связи с задачей создания целого.

“Лето” вообще не имеет четкого членения, его части свободно переходят друг в друга. Изменяется и роль рефренов. Они смещаются со своего традиционного места в рондообразной форме, а вместо обрамления эпизодов часто попадают в центр действия, играя роль второго плана, поддерживая динамику действия и напоминая об основном состоянии. Тем самым Вивальди отходит от нормативности рондо, в определенной мере симфонизирует его.

Можно проследить и некоторые пути созидания целостного симфонического замысла цикла. Основным здесь для Вивальди становится контраст между солнцем, радостью, деятельностью и мраком, холодом, сном. Этот контраст лежит и в основе каждой части, и в основе всего цикла. “Сквозным образом” становится образ ветра. Он пронизывает все части цикла, символизируя динамичность, изменчивость мира. Интересно и сопоставление контрастных состояний человека — деятельности и отдыха, сна. Особенно важен образ сна — как бы ухода в иное измерение, статику, область мечты.

В этом отношении средняя часть “Осени” - это крайний, наиболее неустойчивый, колористически окрашенный полюс целостного замысла, противостоящий другому полюсу — образу грозы, бури, как выражению наибольшей, противоборствующей человеку динамики природы.

Вивальди в этом цикле, отталкиваясь от внешней изобразительности, прорывается в качественно новую образность, использует яркие выразительные средства, воплощающие мир во всем богатстве его проявлений. Здесь он проникает в более глубокие и емкие области музыкального мышления, стремясь к созданию сюжетных построений чисто музыкальными средствами.

Это несомненно был прорыв в будущее. Именно поэтому “Времена года” оказали столь сильное воздействие на развитие европейской инструментальной музыки.

“Времена года” Вивальди признаны одним из самых исполняемых произведений в мире. Эту музыку узнают с первых нот. Она собирает лучшие концертные залы и останавливает прохожих на улицах и площадях. При этом, сколько бы раз мы ее ни услышали, она никогда не оставляет нас равнодушными. В чем ее секрет? Этому по-прежнему не знает никто!

По словам Карла Хеллера, исследователя наследия Антонио Вивальди, “Вивальди не ограничивает содержание всех произведений только природными сюжетами. Эти четыре концерта связаны с четырьмя этапами человеческой жизни – детством, юностью, зрелостью и старостью”². Поэтому художественное наследие, оставленное Вивальди, не утратило своей актуальности и сегодня. При всей своей свободе и виртуозности, произведения А. Вивальди сумели побудить не только композиторов -

² Heller, Karl (1997) Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice, Amadeus Press, ISBN 1-57467-015-8



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

классиков, но и композиторов и художников, представляющих разные страны и периоды к аранжировкам своих произведений.

По словам музыкального деятеля и дирижера Лео Гинзбурга, “Музыка Вивальди – это прославление Бога через восхищение природой, через ощущение ее целостности, ее гармонии. Эпоха барокко – время удивительной чистоты. Время, когда композиторы могли прямо обращаться свои произведения к Богу. Это очень яркая музыка – и в ней хочется быть самим собой”³.

Заключение

В концертах “Времена года” можно проследить некоторые пути создания целостного симфонического понимания цикла. Существенным здесь для Вивальди является контраст между солнцем, радостью, активностью и темнотой, холодом и сном. Это противопоставление находится в центре всего цикла. Образ ветра становится “временным образом”. Он пронизывает все части цикла, символизируя динамизм и изменчивость мира. Интересно также сравнить противоположные состояния человека - активность, отдых и сон.

В этом цикле Вивальди входит в качественно новый образ, начиная с внешнего визуального, используя яркие выразительные средства, воплощающие мир во всем богатстве его проявлений. Здесь он стремится строить сюжеты чисто музыкальными способами, проникая все глубже и шире в области музыкальной мысли. Это был прорыв в будущее. Вот почему “Времена года” оказали такое сильное влияние на развитие прграмной и инструментальной музыки.

Литература

Forkel Johann Nikolaus Ueber Johann Sebastian Bachs Leben. Kunst ve Kunstwerke, Leipzig, 1802, s36.

Heller, K. (1997) Antonio Vivaldi: The Red Priest of Venice, Amadeus Press, ISBN 1-57467-015-8

Гинзбург. Л, Григорьев.В. История скрипичного искусства. Москва. «Музыка»,1990г. Стр.120.

³ Гинзбург.Л, Григорьев.В. История скрипичного искусства. Москва. «Музыка»,1990г. Стр.23.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KAZAK MÜZİK ENSTRÜMANI SHERTER'İN YARATILIŞ VE EVRİM SORULARI

Basıkara Ersayın BAKITULI*

Özet

Makale, bu çalgının eski halk çalgısı kırımına, tarihine, yeniden inşasına ve gelişimine ayrılmıştır. Eski müzik aletlerinin incelenmesi ve restorasyonu ile uğraşan bilim adamı, etno-organolog B. Sarybaev'in büyük değerinden bahsediyor. Onun sayesinde birçok eski Kazak halk çalgısı bulundu. Yazının başında şerter sazının varoluş tarihinden bazı bilgiler verilmiş olup, eserin ana bölümü sazın rekonstrüksiyonu ve imalatının yanı sıra şerter için repertuar sorununun çözülmesine ayrılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Hunlar, İskitler, Saklar, eski Türkler, Kıpçaklar, Otrar, Sauran, Syganak, öykücü Myrzakay, Borislav Zalessky, Sherter, Bolat Sarybaev, Orazgazy Beisemba-ev ve Abuzar Aukhadiev, Nurlan Abdрахmanov, dombra, kobyz, sybyzgy, şerter, sazsyrnai, repertuar, kui, topluluk, orkestra, Kırgız komuz (chertmek), Özbek rubab, Tuvan toshpulur, Şor Cherchen-komus (şertpe komus), Tofalar chart-kobys, Gürcü ve Acar chonguri ve panduri, kordofon ailesi.

QUESTIONS OF GENESIS AND EVOLUTION KAZAKH MUSICAL INSTRUMENT SHERTER

Abstract

The article is devoted to the ancient folk instrument sherter, history, reconstruction and development of this instrument. It speaks of the great merit of the scientist, ethno-organologist B. Sarybaev, who was engaged in the study and restoration of ancient musical instruments. Thanks to him, many ancient Kazakh folk instruments were found. At the beginning of the article, some information is given from the history of the existence of the sherter instrument, and the main part of the work is devoted to the reconstruction and manufacture of the instrument, as well as solving the repertoire issue for the sherter.

Keywords: Huns, Scythians, Saks, ancient Turks, Kipchaks, Otrar, Sauran, Syganak, storyteller Myrzakay, Borislav Zalessky, Sherter, Bolat Sarybaev, Orazgazy Beisemba-ev and Abuzar Aukhadiev, Nurlan Abdрахmanov, dombra, kobyz, sybyzgy, jetigen, sherter, sazsyrnai, repertoire, kui, ensemble, orchestra, Kyrgyz komuz (chertmek), Uzbek rubab, Tuvan toshpulur, Shor Cherchen-komus (shertpe komus), Tofalar chart-kobys, Georgian and Adjarian chonguri and panduri, family of chordophones.

ВОПРОСЫ ГЕНЕЗИСА И ЭВОЛЮЦИИ КАЗАХСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТА ШЕРТЕР

Аннотация

Статья посвящена древнему народному инструменту шертер, истории, реконструкции и развитию этого инструмента. Здесь говорится об огромной заслуге ученого, этноорганиолога Б. Сарыбаева, который занимался исследованием и реставрацией старинных музыкальных инструментов. Благодаря ему было найдено много древних казахских народных инструментов. В начале статьи приводятся некоторые сведения из истории бытования инструмента шертер, а основная часть работы посвящена реконструкции и изготовлению инструмента, а также решению репертуарного вопроса для шертера.

Ключевые Слова: гунны, скифы, саки, древние тюрки, кипчаки, Оtrar, Сауран, Сыганак, сказитель Мырзакай, Борислава Залесский, шертер, Болат Сарыбаев, Оразгазы Бейсембаев и Абузар Аухадиев, Нурлан Абдрахманов, домбра, кобыз, сыбызгы, жетиген, шертер, сазсырнай, репертуар, кюи, ансамбль, оркестр, кыргызский комуз (чертмек), узбекский рубаб, тувинский тошпулур, шорский черчен-комус (шертпе комус), тофаларский чарты-кобыс, грузинские и аджарские чонгури и пандури, семейство хордофонов.

* Prof., Kurmangazi adina Kazak Ulusal Konservatuari, yersaiyn_777@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

КАЗАК МУЗЫКАЛЫК АСПАБЫ ШЕРТЕРДИН ГЕНЕЗИСИ ЖАНА ЭВОЛЮЦИЯСЫНЫН МАСЕЛЕЛЕРИ

Аннотация

Макала байыркы элдик аспап шертердин тарыхы, реконструкциясы жана өнүгүшүнө арналган. Анда байыркы музыкалык аспаптарды изилдөө жана реставрациялоо менен алектенген окумуштуу, этноорганолог Б.Сарыбаевдин эбегейсиз эмгеги баяндалат. Анын аркасында казактын көптөгөн байыркы элдик аспаптары табылган. Макаланын башында шертер аспабынын жаралуу тарыхынан айрым маалыматтар берилип, эмгектин негизги бөлүгү аспапты реконструкциялоого жана жасоого, ошондой эле шертердин репертуар маселесин чечүүгө арналган.

Негизги Сөздөр: хунндар, скифтер, сактар, байыркы түрктөр, кыпчактар, Отырар, Сауран, Сыганак, жомокчу Мырзакай, Борислав Залесский, Шертер, Болат Сарыбаев, Оразгазы Бейсембаев жана Абузар Аухадиев, Нурлан Абдрахманов, домбыра, кобыз, жесиген. шертер, сазсырнай, репертуар, күй, ансамбль, оркестр, кыргыз комузу (чертмек), өзбек рубабы, тувалык тошпулур, Шор черчен-комусу (шертпе комус), тофалар чарт-кобылары, грузин жана аджар чонгури жана пандури, хордофондордун үй-бүлөсү.

Во 2-м тысячелетии до нашей эры в Великом поясе степей Евразии началась эра кочевников-скотоводов, которые играли в мировой истории особую роль. Это – гунны, скифы, саки, древние турки, кипчаки ... С древних времен они были связующим звеном между народами, стимулируя воздействие и взаимообогащение культур. Они создали материальную культуру, приспособленную к постоянным передвижениям. Их культура отличается большим своеобразием.

Кочевой образ жизни кочевников-скотоводов наложил неизгладимый отпечаток на все стороны их материальной и духовной культуры. Они создали музыкальную культуру, приспособленную к постоянным передвижениям и отличающуюся большим своеобразием.

Традиционная культура и музыка кочевников-казахов является ярким примером вышесказанному. Она отличается особым многообразием музыкального инструментария, но, к сожалению, этот богатый инструментарий к XX веку сохранился не в полном объеме.

Было время, когда они наполовину были оседлым народом. Это период связан с расцветом таких древних городов как Отрар, Сауран, Сыганак и др. По исторической аналогии их искусство не могло не иметь типичных для городской культуры форм исполнительства – ансамблевых, а отсюда и развитого инструментария. Вероятно, это и было время расцвета сазсырнай, шанкобыза, асатаяка, шертера и многих других инструментов. Каждый из этих инструментов, как это доказала сегодняшняя практика, прекрасно чувствует себя и как «одиночный» инструмент, и как ансамблевый. Кстати, в одной из археологических экспедиций начала 70-х годов именно на раскопах Отрара был найден саз-сырнай, по утверждению археологов пролежавший в земле более 600 лет! [1, 12]

Благодаря трудам Б.Сарыбаева мы имеем полное представление о богатстве древнего инструментария казахов: домбра, кобыз, сыбызгы, жетиген, шертер, сазсырнай, ускирик, камысырнай, шанкобыз, конырау, дауылпаз, дудыга и т.д. И это актуализирует проблему реконструкции забытых инструментов, возвращение их к полноценной жизни со всем комплексом связанных с ним проблем, главнейшая из



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

которых восстановление не только материальной части, собственной инструмента, но и нематериальной – звучащей на нем музыки. Среди таких инструментов – шертер.

Немного об истории шертера мы знаем по трудам Б.Сарыбаева, где упоминаются сведения об инструментах, напоминающих народный инструмент шертер. Так, в работе русского этнографа XIX в. С. Болотова "Сырдарья" описывается "щипковый инструмент небольшого размера, струны натянуты из конских волос. Играли на нем щипком как на гитаре". В работе саратовского купца Я.Жаркова встречаются упоминания о музыкальных инструментах кобызе, шанкобызе, домбре и щипковом инструменте с тремя медными струнами, игру на котором он характеризует так: "Играют на нем пальцем, на который надевают ряд наперсточков из меди с маленькими крючками".

Подобные описания различных типов щипковых инструментов можно встретить в работах и других этнографов, из которых видно, что у казахов, помимо домбры имелись и другие виды щипковых инструментов. Как писал австрийский этноорганолог Э.Хорнбостель, в своей работе "Заметки о киргизских музыкальных инструментах" (1911), "кроме дутара у киргизов имеется еще маленькая лютня с выпуклым корпусом и широкой, более короткой шейкой", в редакторской версии А. Самаркина – "шертер". В центральном музее музыкальной культуры имени М.Н. Глинка (ЦММК) в Москве представлен двухструнный щипковый инструмент, корпус которого обтянут кожей, гриф без ладов, а головка с одним колком, обозначенный как кобыз. Однако по устройству он ближе древнему шертеру. Его размеры: длина – 74 см, ширина корпуса – 12 см, глубина – 6 см.

Возвращение к жизни забытых инструментов невозможно вне сохранения типичных сторон устройства, опоры на традиционные виды материалов, воспроизведения тембра звучания и воссоздание особенностей игры. Отсюда, наиболее эффективна эта работа видится в контакте мастеров с музыкантами-исполнителями.

Инструментарий казахов несёт на себе глубокий печаток породившей его кочевой культуры. Изготавливались инструменты как из природных материалов, так и тех, что производил сам кочевой быт. Природа давала дерево, металл, а остальное давали животные, которых выращивал кочевник (кожа, конские волосы, кость).

Определенный положительный опыт подобного сотрудничества был достигнут автором настоящей статьи с мастером Нурланом Абрахмановым в реконструкции шертера. Первый образец реконструированного шертера сделали мастера Оразгазы Бейсембаев и Абузар Аухадиев под руководством Болат Сарыбаева. Мастера изготовили его по зарисовкам польского революционера Борислава Залесского, который в середине прошлого века был сослан на Мангышлак. Свои рисунки Б.Залесский собрал в альбом и в 1865 году издал в Париже. На одной из гравюр, названной им "Интерьер киргизской/казахской/ кибитки", изображен сказитель Мырзакай. Он держит на груди небольшой по размеру 3-х струнный инструмент с овальным корпусом. [2, 13]

Рассказывает шертерист Утепберген Хамзин: "В конце 60-х годов я учился в консерватории. Однажды меня пригласил Болат Шамгалиевич Сарыбаев домой в гости, попросил посмотреть трехструнный народный инструмент и попробовать сыграть на нем. Это был первый реконструированный, древний инструмент шертер. Размер инструмента небольшой, 60-70 см в длину, дека овальная, была обтянута кожей и перевязана жгутобразными кожаными веревками (кайыс). Струны были из конских



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

волос, как на кылкобызе, и не было ладов. Я взял инструмент, настроил по интервалам ми-ля-ре и с помощью медиатора начал извлекать первые звуки и через некоторое время сыграл небольшие казахские народные песни и мелодии. Звук инструмента был приглушенный, мягкий, примерно среднего регистра... Со временем, в целях увеличения звука, мы натягивали струны от арфы, капроновые струны. Записали несколько мелодий на казахском радио. Приемы игры стаккато и тремоло для ведения мелодических линий". Более 20 лет занимаются мастера реконструкцией шертера. Наиболее известны из них Нурлан Абдрахманов, Турсынбай Шамшиев, Замир Отешов.

На протяжении нескольких лет были апробированы несколько видов шертера. Они отличались внешним видом (формой, размером), использованием различных материалов (породы деревьев, шкуры животных, капроновые или нейлоновые струны), толщиной мембраны и струн и т.д., а отсюда и звуко-тембром. Нурлан Абдрахманов – сам замечательный исполнитель, в 80-е годы – артист фольклорного ансамбля "Отрар сазы", для которого сделал первый комплект инструментов. Его инструменты отличаются хорошим качеством звучания, сильным звуком и красивым тембром, богатым дизайном.

Так, к примеру, практика показала, с увеличением ширины корпуса инструмента звук становится более сильным и объемным, а тембр богаче. Чрезвычайно важны параметры деки: если кожаная мембрана толстая, грубоватая, то звук более закрытый, приглушенный, слабоватый, но мягкий, а если она тонкая, то звук будет резким, острым, но сильным, открытым. Правильностью подбора толщины кожи достигается необходимое для инструмента (сольного или ансамблевого) качество звука. От толщины струн зависит высота звука, чем они толще, тем ниже их высота и наоборот; разным тембром и силой звука обладают струны, изготовленные из разных материалов: волосные струны обладают приглушенным, мягким звуком, близким звуку кылкобыза, металлические – сильным, резонирующим, объемным, "гитарным" звуком, нейлоновые же сильным, фиксировано-точным, но более мягким, чем у металлических. Изначально в исконно традиционных шертерах струны изготавливались из козьих и бараньих кишок или же конских волос. Количество волос в пучке для одной струны зависело от толщины материала и составляло 30-40 волос для первой струны, 50-60 – для второй.

Отсюда наблюдается прямая зависимость между функциональными параметрами инструмента (сольное исполнительство, оркестровый, ансамблевый инструменты) и параметрами в его изготовлении (выбор материала, размеры деталей, технология изготовления).

Так, наиболее предпочтительными материалами для оркестрового (массового) шертера являются клен, орех, баранья и козлиная шкуры, нейлоновые струны (три разные по толщине). Шертер как трехструнный инструмент еще напоминает трехструнную восточную домбру. Поэтому, по сравнению с восстановленным шертером Б.Сарыбаева в 1969 году, по форме шертер немножко изменился и со временем для ансамблей мастера начали делать шертеры граненные, трапециевидные, по форме близкие к восточной домбре.

Для ансамблевой или оркестровой игры инструменты (шертеры) должны быть одинаковыми по размеру, яркими, сильными и богатыми по звучанию. Все части



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

современных инструментов изготовливались из отдельных дощечек и склеивались. Чтобы строй инструмента был более устойчивым, половина деки была сделана из дерева. Струны подбирались из струн арф, жильные и навязывались жильные ладки. У современных шертеров шейки немножко удлиненные, корпус широкий, объемный, струны капроновые или нейлоновые. Звуки шертера стали более звучными, сильными, а строй устойчивым и чистым.

Сольный же инструмент – более вариабелен, искусен. Для него обычно

брали древесину клёна, ели, карагача. Корпус традиционного шертера был чаще всего овальный, выдолбленный из цельного куска дерева, варьировался в пределах: длина корпуса 74-76 см, ширина 12-14 см, глубина 6-8 см. Как нам известно, на шертере играли музыканты-пастухи и инструменты изготовливались из цельного куска дерева, индивидуально.

Для сольного исполнения каждый мастер, исполнитель делал по своему вкусу и физическим возможностям и поэтому шертеры были разные: овальные, треугольные, четырехугольные и т.д. Трехструнный инструмент на рисунках путешественника Б.Залесского (60-годы XIX в.), был овальным, выпуклым.

Дека могла полностью закрывать корпус, или же только нижнюю его часть, что влияло на характер звука: с частично покрытой декой – более сильный и объемный, с полностью покрытой декой – достигается самое сильное звучание, звук уплотненный, более богатый по тембру. Для деки брали кожу коров, верблюдов, баранов, коз. Но баранья кожа бывает слабее, чем остальные (струны из бараньих кишок тоже слабые). Струны делались из пучка конских волос (в пределах от 30 до 60 см.). На некоторых инструментах они были металлическими. В основном сегодня дека шертера изготовливается из кожи молодой коровы. Выделывали ее следующим образом: внутреннюю сторону свежей, сырой, не обработанной кожи хорошо солят, через несколько дней отделяют шерсть от кожи, предварительно замочив и выдержав ее в таком состоянии 4-5 дней. С намокшей и мягкой шкуры сдирается шерсть. Снять шерсть можно и с помощью бритвы или острого ножа. Внутреннюю сторону полученной гладкой кожи тщательно очищают от остатков мяса и жира, хорошо просушивают и материал для деки инструмента готов. По размеру поверхности инструмента вырезается часть кожи и снова кладется в воду. [3, 23]

Хорошо размочив, мягкую кожу натягивают на поверхность шертера. Обтянув кожей, снизу ее края заклеивают на поверхность корпуса шертера и завязывают кожаной веревкой (қайыс) или забивают деревянными гвоздями. В таком виде оставляют сохнуть на несколько дней. Затем выступающие края кожи аккуратно срезаются и шлифуются. Инструмент готов к натягиванию струн.

Играли на инструменте указательным пальцем (щипком) или же надевали на него оймак (своеобразный плектор – наперсток с маленьким крючком, который обычно изготовливался из грубой и плотной кожи домашних животных). Также извлекали звук с помощью плоской костяной пластинки (наподобие современного медиатора).

Лучшим из всех реконструированных сольных и оркестровых инструментов является образец шертера, изготовленный Н.Абдрахмановым в 1998 году. Материалом послужили – дерево клен, кожа коровы и современные, синтетические струны.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Инструмент имеет широкий корпус, длинную шейку. Его основные параметры: длина инструмента – 78 см, длина головки – 10 см, длина шейки – 34 см, толщина верхних ладков – 2,5 см., нижних ладков – 3,5 см., длина корпуса 34 см, ширина корпуса 23 см, нижняя часть – 18 см., глубина (верхняя и нижняя) – 7 см., середина – 6,5 см., длина кожного покрытия деки - 20,5 см., деревянная часть деки – 14 см. Дека изготавливается из дерева и кожи. Толщина деревянной части 2,5-3 мм, кожного покрова 0,5-1 мм. Количество струн – 3, они нейлоновые с обмотками, которые дают сильный насыщенный звук, сочный, красивый, бархатный тембр, резонирующее звучание.

Проблемы реконструкции инструмента тесно связаны с его функционированием в культуре и, связанного с этим репертуара. Именно эта часть наследия оказалась наиболее уязвимой, в большей части утерянной, а отсюда представляющей особые трудности в ее реконструкции. Если в отношении оркестровой музыки особых проблем нет, шертер всего лишь участник ансамблевой игры, не влияющий на репертуар, то для сольного – она чрезвычайно актуальна. Параметры струн – длина струн, натянутых между колками и креплениями: 1-я – 73 см, 2-я – 77 см, 3-я – 75 см; расстояние между струнами – 1,5 см.

Решение репертуарного вопроса возможно в двух направлениях: сбор музыкального материала, связанного с традиционным исполнением на шертере; переложение древних вокальных мелодий и инструментальных наигрышей, а также кюев для других инструментов на шертер. [4, 53]

Первое направление – путь чрезвычайно сложный, и связан он, прежде всего, с экспедиционной работой. При этом следует учесть, что среда возможного обитания исчезнувших из обихода инструментов и их музыкального наследия – это, прежде всего, "глубинка" и места компактного проживания казахской диаспоры за рубежом.

Второе направление – путь наиболее реальный и быстро осуществимый. Именно, с него и началось освоение и пополнение репертуара для шертера с момента появления первого воссозданного инструмента. Таким "прототипом" для шертера выступила 3-х струнная восточно-казахстанская домбра, наиболее близкий по строению инструмент, с одинаковым количеством струн. Поэтому, очевидным было, что в первую очередь на шертер могут "лечь" именно кюи для трехструнной домбры. Из воспоминаний У.Хамзина: "Одновременно (параллельно работе над реконструкцией шертера – Е.Б.) восстанавливали для сольного исполнения кюи, которые можно играть на шертере. В то время домбрист Ж. Шакаримов играл на 3-х струнной восточно-казахстанской домбре. Для Б. Сарыбаева он сыграл несколько кюев из своего репертуара. Он перенял их в 1965 году от народного исполнителя на трёхструнной домбре Байтолеу, аксакала аула Таскескен Аягузского района Семипалатинской области". В конце 60-х годов Ж.Шакаримов перенес их, адаптировал и впервые исполнил на шертере. Это кюи "Толгау", "Жорга аю", "Коксерке", "Каптал шап", "Кызсынсуу", "Кок каршыга", "Салкурен", "Коктобел", "Кыз куу", "Узбе" и др. В сборниках, составленных автором этих строк, есть переложенные и расшифрованные записи вышеназванных кюев. [5, 55]

Не менее очевидными для переложения на шертер виделись кюи, где используются приемы игры на инструменте, характерные и для шертера. Это – кюи традиции шертпе с их преимущественно щипковым приемом игры (аналог стаккато) и ведением мелодической линии приемом тремоло. Замечательно звучат на шертере народные кюи



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

"Толгау", "Жорга аю", "Аксак каз", Абыкая "Желдирме", Байжигита "Коксерке", Таттимбета "Секиртпе" и т.д.

Очевидным было и то, что удобными для переложения на шертер могут оказаться произведения, написанные для инструментов с одинаковой настройкой струн, что обеспечивает аналогию в позиционной технике игры. В домбровой музыке есть целый пласт кюев, написанных с квинтовой настройкой. Среди таких кюев, вошедших в репертуар шертеристов можно назвать народные кюи "Аксак кулан", "Нар идирген", "Каптал шап" (версия Ж.Шакаримова), Раздыка "Аншынын зары", Ашимтая "Коныр каз", Т.Ахметова "Шернияз", Сугура "Ынгай ток" и др.

Естественным виделось и обращение к несложным по мелодическому строению, незамысловатым по форме, не предполагающим сложностей в технике исполнения музыкальным образцам. Такими качествами обладают сыбызговые кюи, которые также, в числе первых вошли адаптированными в репертуар шертера. Наиболее удачно переложенные из них народные кюи "Кербез кыз", "Бел асар", "Сары озен", "Боз инген", "Аксак каз", "Желмая", Калека "Арман".

Расширение репертуара возможно и путем заимствования близких нашей традиции образцов из репертуара родственных инструментов у тюркоязычных народов, для последующей их адаптации для шертера. Многие исследователи, изучая музыкальный инструментарий разных народов и отмечая их несомненное своеобразие, тем не менее описывают явные черты сходства, а иногда и наличие практически одинаковых инструментов. Так, наиболее близкими казахскому шертеру Б.Сарыбаев считает кыргызский комуз (чертмек), узбекский рубаб, тувинский тошпулур, шорский черчен-комус (шертпе комус), тофаларский чарты-кобыс и другие инструменты семейства хордофонов. Близки к шертеру по форме и размеру грузинские и аджарские чонгури и пандури с трапецевидными корпусами. [4, 52]

Сопоставление родственных музыкальных инструментов разных народов Центральной Азии, Алтая и Сибири, имеющих общие этнические корни, особенно географически контактных, указывает не только на типологическое родство их инструментария, что говорит о древности и устойчивости традиций, сходной их судьбе, но обнаруживает ясные параллели и в самой культуре – ее нематериальной составляющей, что вселяет надежду на частичное восстановление потерь, хотя бы на уровне исполнительства (некоторые технические приемы игры думаю можно восстановить).

Но может ли ограничиться возрождение традиции шертера лишь реконструкцией инструмента и восстановленным репертуаром? Очевидно, что без таких понятий, как востребованность в культурной среде (исполнительской и слушательской), удовлетворить которую способна выстроенная система подготовки кадров, возрождение традиции выглядит как заявка на цель, как желанная мечта. И это хорошо понимали те, кто стоял у истоков второго рождения шертера, прежде всего, Б.Сарыбаев.

В 1968 году Б. Сарыбаев создает первый фольклорно-этнографический ансамбль древних казахских инструментов, где первыми исполнителями-шертеристами были Утепберген Хамзин и Жаркын Шакаримов. Ансамбль выступал на разных концертных площадках по всей республике, знакомя народ с исчезнувшими некогда из практики исконно народными инструментами. Имеются уникальные записи народных мелодий и



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

кюев в "золотом" фонде радио и телевидении. Коллектив быстро полюбил народ и, как результат, появляется целый ряд аналогичных фольклорных ансамблей ("Шертер", "Гасырлар пернеси" в Тургайской области, "Сазген", "Мурагер", "Адырна", "Алтынай" в Алматы и области и т.д.), где шертер – неременный их участник. Ансамбль же "Отрар сазы" вскоре перерос в фольклорно-этнографический оркестр под руководством народного артиста СССР Н.Тлендиева, где шертер выступил уже в статусе целой группы шертеристов, придав тем самым звучанию особый, своеобразный колорит.

Более пятидесяти лет прошло, как народный инструмент шертер, получив после реконструкции новую жизнь, уверенно вошел в музыкальную практику и занимает достойное место в ансамблевом исполнительстве. Сегодня уже немислимо существование фольклорных ансамблей и оркестров казахских народных инструментов без участия в них шертера.

С момента вхождения в музыкальную практику шертера остро встал вопрос нехватки исполнителей, и, вот уже как два десятилетия, подготовка шертеристов носит системный характер. В 1988 году автором этих строк был введен факультативный курс по обучению на шертере, а в 1990 году – был открыт специальный класс по шертеру на кафедре домбры Алма-Атинской государственной консерватории имени Курмангазы, при полной поддержке тогдашнего ректора консерватории Дюсена Касеинова, декана факультета народных инструментов Тмата Мергалиева, заведующего кафедры домбры Айткали Жайымова. [6, 4]

Инструмент шертер был включен в систему обучения. Тогда же были составлены первые программы по шертеру со всем необходимым методическим обеспечением (сборники для шертера, аудио кассеты и т.д.) не только для консерватории – единственного на тот момент высшего учебного заведения, но и музыкальных училищ, которые имелись в каждой из областей республики, что создавало хорошую базу для распространения инструмента и его полноценного вхождения в культурную жизнь. Сегодня обучение игре на шертере осуществлено во многих колледжах Казахстана.

Итак, сегодня у нас есть все основания говорить, что в республике сделано немало для возрождения шертера в его материальной и нематериальной части – восстановлен инструмент, он внедрен в музыкальную практику и идет интенсивный процесс пополнения репертуара.

Список литературы

Сарыбаев Б.Ш. Қазақтың музыкалық аспаптары. Б.Ш. Сарыбаев. А. «Жалын», 1978, 12 с

Сарыбаев Б. Ш. Казахские музыкальные инструменты. /Б.Ш. Сарыбаев. – А. «Жалын», 1978, – 94 с.

Басыкара Е.Б. Шертер аспабының қайта жаңғыруы/ Е.Басыкара//Материалы научно-практической конференции «Б. Сарыбаеву – 80 лет». – Алматы, издательство КНК им. Курмангазы, 2008, – 23 с.

Басыкара Е.Б. Шертер в системе струнных инструментов тюркских народов. Народные музыкальные инструменты: прошлое, настоящее и будущее. (Материалы Международного симпозиума). Алматы, издательство КазНПУ им. Абая, 2013, 52-53 с.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Басыкара Е.Б. Возрождение шертера, //статья в журнале «Мысль», №2.10 – Алматы, 2010 –53-56.

Басыкара Е., Хамзаұлы Ө. Шертер үйрену мектебі. – Алматы, 2010 – 3-4.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ALTAY KAHRAMANLIK DESTANI VE MÜZİK ENSTRÜMANLARI

BOLOT VLADİMİR BAYRIŞEV*

Özet

Makale, Altay kahramanlık destanının icrasında bir müzik aletinin rolünü analiz etmektedir. Destan ve peri masalı arasındaki biçimsel farkın yanı sıra. Kahramanlık destanı, Altaylıların manevi kültüründe güçlü bir katmandır. Yüzyıllar boyunca destan, nesilden nesile ağızdan ağza aktarılarak hafızadan yeniden üretilmiştir. Destanın performansı, özel yetenekler gerektiren yüksek bir sanattır. Destanı sadece tanıyamadınız - buna alışmanız, ruhunun bir parçasını içine koymanız gerekiyordu.

Anahtar Kelimeler: Kai çerçek, kai chörchök, çerçekçi, topshuur, dzhangarchi.

АЛТАЙСКИЕ ГЕРОИЧЕСКИЕ ЭПОСЫ И МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Аннотация

В работе анализируется роль музыкального инструмента в исполнении алтайского героического эпоса. А также формальное отличие эпоса от сказки. Героический эпос составляет мощный пласт в духовной культуре алтайцев. Столетиями эпос передавали из поколения в поколение устным путем, воспроизводя по памяти. Исполнение эпоса – это искусство высокое, требующее особых способностей. Нельзя было просто знать эпос – надо было сжиться с ним, вложить в него часть души.

Ключевые Слова: кай чөрчөк, кай чөрчөк, чөрчөкчи, топшуур, джангарчи.

ALTAI HEROIC EPOS AND MUSICAL INSTRUMENTS

Abstract

The paper analyzes the role of a musical instrument in the performance of the Altai heroic epic. As well as the formal difference between the epic and the fairy tale. The heroic epic is a powerful layer in the spiritual culture of the Altaians. For centuries, the epic was passed down from generation to generation by word of mouth, reproducing from memory. The performance of the epic is an art of the high, requiring special abilities. You couldn't just know the epic - you had to get used to it, put a part of your soul into it.

Keywords: Kai cherchek, kai chörchök, cherchekchi, topshuur, dzhangarchi.

АЛТАЙДЫН БААТЫРЛЫК ЭПОСУ ЖАНА МУЗЫКАЛЫК АСПАПТАР

Аннотация

Иште алтай баатырдык эпосун аткарууда музыкалык аспаптын ролу талдоого алынган. Ошондой эле эпос менен жомоктун формалдуу айырмасы. Баатырдык эпос алтайлыктардын руханий маданиятынын кубаттуу катмары болуп саналат. Кылымдар бою эпос муундан-муунга ооздон-оозго өтүп, жадыдан кайталанып келген. Эпосту аткаруу өзгөчө жөндөмдүүлүктү талап кылган бийик искусство. Эпосту жөн эле биле албайсың – ага көнүшүң керек, ага жан дүйнөңдүн бир бөлүгүн салыш керек болчу.

Негизги Сөздөр: кай черчек, кай чөрчөк, черчекчи, топшуур, жангарчы.

* Rusya Federasyonu ve Altay Cumhuriyeti Onur Sanatçısı



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Мощный пласт в духовной культуре алтайцев составляет алтайский героический эпос. Столетиями эпос передавался из поколения в поколение устным путем, хранился и воспроизводился по памяти. Исполнение эпоса – это искусство высокое, сложное, требовавшее от человека особых способностей и особых качеств. Нельзя было просто знать эпос – надо было сжиться с ним, вложить в него часть души и собственной судьбы.

Для эпических певцов существовали свои термины: у алтайцев – *кайчы*, у казахов – *акын*, у калмыков – *джангарчи*, у киргизов – *манасчи*, у украинцев – *кобзарь* и т. д. Общий научный термин для них – сказитель, певец.

Сказитель не поэт, не он сложил поэмы, его задача – бережно хранить в памяти и искусно передавать эти произведения. Но сказитель – это не простой исполнитель-актер. Перед нами феномен, который невозможно определить в привычных литературных или театральных понятиях. Сказитель живет в мире эпоса.

В традиции алтайцев петь сказания – *кай чөрчөк* в сопровождении двухструнного музыкального инструмента *топшуур*.

Героический эпос у алтайцев так же, как и сказка, называется чөрчөк. Но он существенно отличается от сказки, поэтому чтобы не путать эти два жанра, алтайцы называют эпос *кай чөрчөк* (сказка, рассказываемая горловым пением), в фольклористике принято называть богатырской сказкой, былиной, и чаще, героическим сказанием. Формальное отличие между эпосом и сказкой заключается в том, что первый представляет стихотворный жанр, а вторая – прозаический. Героическое сказание отличается от сказки и своим объемом, достигающим иногда 6–8 тысяч стихотворных строк. Наиболее значительную разницу между героическим сказанием и сказкой составляет содержание. Эпос, в отличие от сказки стоит ближе к истории.

Сказание всегда исполняется *каем*, представляющим собой особый напев горланным голосом, встречающийся только у некоторых народов Южной Сибири. Отсюда рассказчики сказок называются *чөрчөкчи*, а исполнители эпоса – *кайчы*. Исполнение *кай чөрчөк* могло происходить в течение нескольких дней в вечерне-ночное время с перерывами днем, так как обязательным условием являлось закончить сказание в полном объеме без сокращений, что имело и сакральное значение. Традиционное исполнение сказаний горловым пением практиковалось в зимние периоды в вечерне-ночное время. Алтайские сказители – кайчы считались избранниками духов – хозяев гор Алтая и глубоко почитались в народе. Наиболее талантливых сказителей называют *ээлү кайчы* – сказитель, в ком есть дух сказаний. О многих сказителях прошлого (Сары, Уул, Дьиндилей, Анике, Шонкор Шунекон, Оспыйнак, Кабак Тадыжеков и др.) остались легендарные рассказы.

Алтайский *кай* имеет несколько стилевых разновидностей: *көнү кай* (особая манера исполнения горлового пения, которая сопровождает весь текст повествования сказания), *каркыра кай* (кай, исполняемый сказителем низкой октавой, похожий на утробный звук, при описании путешествия героя в подземный мир, а также в сценах борьбы героя с противником и т.д.), *көөмөй кай* (кай, исполняемый при помощи зажатых звуков, также дополняющий картины противостояния героя врагам, спуск в нижний мир и т.д.), *сыгырткыш кай* (кай, исполняемый при помощи свиста, подчеркивающий звуки природы и т.д.).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Уникальная ценность кая как живой устной сказительской и культурной традиции заключается в том, что народ в этой форме исполнения героических сказаний аккумулировал все свои знания о своей многовековой истории; а главное – богатство эпического интонирования и тайный язык общения с духами природы. Мелодия кая сказителя отличается определенностью и штампованностью. Под *кай* подгоняется стихотворный текст. Мелодия, наигрываемая на *топиууре*, и напев сказителя держат в определенных рамках размер стиха.

Алтайский героический эпос имеет много общих черт с эпосом других народов. Одинаковые пути общественного развития этнически близких народов обусловили общие черты генезиса и развития их героического эпоса. Поэтому наблюдается близость и сходство между эпосом таких народов как алтайцы, тувинцы, хакасы, якуты, казахи, киргизы, узбеки и т. д. Так, например, известный эпос «Алып Манаш» бытует не только у алтайцев, но и у казахов, узбеков, кара-калпаков и в виде сказки у башкир и татар. Эпос «Козуйке» есть у алтайцев, казахов, башкир и татар.

Алтайский эпос весьма существенно отличается от эпоса других народов. Он самобытен и своеобразен как по содержанию, так и по поэтическим традициям. Эпос тубаларов имеет некоторые своеобразные оттенки по сравнению с эпосом южных алтайцев. Если у последних больше отражается быт кочевников-скотоводов, то тубалары в своих сказаниях больше подчеркивают черты жизни охотников и рыболовов. В эпосе кумандинцев и телеутов сказываются их культурные связи с татарами, казахами, а затем и русскими.

На Алтае высоко почитается *кай* – исполнение на память героического эпоса, достигающего нескольких тысяч строк. До 80-ых годов XX века были сказители, которые в своем репертуаре имели десятки сюжетов героических сказаний. В современное время, к сожалению, уже нет кайчы, способных исполнять кай чёрчэк в полном объеме, но интерес у молодого поколения к кай не ослабевает.

Алтайское горловое пение в самой Республике Алтай широко распространено в южных районах республики (Улаганском, Кош-Агачском, Усть-Канском и Онгудайском, Шебалинском), в северных районах есть отдельные исполнители, которые поддерживают развитие данного вида исполнительского искусства.

На современном этапе алтайское сказительское искусство снова возродилось, есть попытка реанимации новой эпической среды. В настоящее время в сказительское искусство вовлечены не только артисты, эстрадные певцы, но и учащиеся школ, училищ и студенты учебных заведений. Создаются благоприятные условия для свободного творчества (фестивали, конкурсы, продолжатся издания текстов сказаний, аудио-видео-дисков).

Сказители и исполнители кая активно осваивают традиционные формы исполнения сказаний, чему способствует проведение сказительского форума – Международный Курултай сказителей.

Многие исполнители горлового пения выступают не только в республике, но и за рубежом. В большей части сказания исполняют частично, отрывками, а иногда и исполняют разные стили горлового пения, без словесного сопровождения, использует элементы кая в рок музыке, вводит элементы кая в свои концертные программы.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Поэтому увлечение каем как элементом концертного выступления у молодых людей формирует представление облегченного отношения к каю, как форме развлечения, и наносит, к сожалению, ущерб комплексному восстановлению эпической традиции.

Как говорилось выше, в традиции алтайцев петь сказания – *кай чёрчёк* в сопровождении двухструнного музыкального инструмента *топшуур*. Топшуур – двухструнный музыкальный инструмент, по своему виду сходный с казахской домброй, но меньший по размеру, особенно гриф. Корпус и гриф топшуура целиком вырезаются из одного куска дерева. Долбленный овальный корпус покрывают сверху тоненькой дощечкой или сыромятной телячьей кожей. Две струны, свитые из волоса конского хвоста в виде тоненьких веревочек, прикрепляются с одной стороны к корпусу с помощью кожаных ремешков, с другой – деревянным колкам. Волос подбирается при этом преимущественно белый. На верхней деке прорезано отверстие (отдушина), а также находится подставка для струн. Гриф не имеет ладов. Звук, извлекаемый на струнах, напоминает звучание туго натянутой нити, но несколько чище и ярче, поэтому звучность топшуура невелика. Перед игрой топшуур, имеющий кожаную верхнюю деку, подсушивают над очагом. Определенной высоты строя у топшуура нет.

Существует легенда о появлении топшуура, которая преподносит появление инструмента и музыки как дар неба или духов. «Давным давно жили на Алтае два богатыря. Обитали они высоко в горах, которые отделялись быстрой гремячей рекой. Сначала они ладили между собой, а потом зависть разрушила дружбу. Одна гора оказалась лучше, и каждому из них захотелось обладать ею. Вопрос согласились решить мирным путем и сказали: «кто первый заговорит о женщине во время постройки моста через реку, тот лишается права на лучшую гору». Начали строить мост. В одно прекрасное летнее утро, когда солнце своими лучами облило вершины гор, и птицы, пробудившись, запели свои веселые песни, богатыри были поражены необыкновенным явлением. Из кустов густой чащи до них доносилось дивное пение женского голоса и звуки инструмента. Обаятельное пение женщины поразило мужчин. Один из них, позабыв об условии, в восторге закричал: «О, үй кижиге» – «О, женщина». В этот момент засверкала молния, раздался гром и подземный гул, а за ним оглушительный треск.

Мост и река провалились и образовали впадину неизмеримой глубины. На том месте появилось Телецкое озеро. Увлеченный видением, богатырь кинулся туда, где раздался звук. На скале он увидел женщину, которая на его глазах ударила по камню инструментом и исчезла. От удара на скале остался отпечаток. По его форме алтайцы и стали делать топшуур.

Со временем к топшууру придумывают смычок и появляется новый вид инструмента – *икили*. Форма икили похожа на топшуур, но более с высокой подставкой, что влияет на его звучание. Играют на нем лучковым смычком, сделанным из ивового прута, на который натягивается волос. Для лучшего звучания смычок натирают смолой лиственницы или кедра. При игре инструмент ставят на левое крыло или держат между ног с наклоном влево, слегка прижимая корпус икили коленями. Волосные струны дают негромкий мелодичный звук. Строй квартовый и несколько выше, чем у топшуура. Если все смычковые и щипковые музыкальные инструменты получили свою форму в один исторический период, то группа духовых инструментов развивалась



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

неравномерно. Одни инструменты известны со времен глубокой древности, другие появились совсем недавно. Дошедшим с древних времен инструментом считается – *шоор*. Шоор представляет собой тип продольной флейты, сходной с башкирским кураем, киргизской сыбызгы, но не имеющий боковых отверстий. Шоор у алтайцев изготавливается из пустотелого ровного стебля высохшего растения *комыргай* – пучки. Обычная длина шоора –50-80 см. с диаметром 1,5–3 см. С обеих сторон он открыт. Более широкий конец дудки прижимается у правой половины рта к верхним зубам. При вдвигании в него воздуха, образуется свистящий звук, который регулируется указательным пальцем на другом конце. Строй определенной высоты не имеет, так как зависит от длины и диаметра дудки. В основном шоор был распространен среди пастухов. Алтайский шоор нередко упоминается в алтайских героических эпосах, например Маадай-Кара: «Алып, Эрлика увидав, на дудке лихо заиграл, и, притворившись пьяным, стал протяжно – весело кричать». У алтайцев, как и у киргизов существует легенда о появлении шоора: «В древние времена алтайский народ услышал подземные звуки. Звуки эти привлекли внимание всех, и народ решил копать землю, чтобы узнать, кто издает дивные звуки? Когда выкопали яму, то увидели там совершенно такой же мир. Его населял народ, в нем росли деревья, травы, было солнце, луна, звезды. На красивом холме сидел человек и играл мелодию на деревянной дудке. Народ присмотрелся к этой дудке и прислушался к песне. После этого стали сами делать инструмент и играть мелодию. Звуки дудки считались божественными».

Дошедший до нашего времени древний инструмент алтайцев – *комус*, был распространен также и у многих народов планеты. Инструмент прост, но очень сложен при игре и весьма богат по звуковой партитуре. В руках одаренного исполнителя на этой пластинке-вибраторе можно получить практически все слышимые, а порой и незнакомые звуки окружающего мира.

Комус обычно описывают так: «устроен из металлической подковы, со вкованной посреди упругой пластинкой-вибратором, загнутой на конце и называемый язычком». Разумеется, комус изготавливался не только из металла, но и применялись и другие материалы со свойствами упругости.

Известно, что на нем играли исключительно женщины, хранительницы очага. Они, как правило, с утра и до позднего вечера были заняты семейной работой. Эта бесконечность домашней работы, дел не оставляет свободного времени, а женщине так хотелось отвлечься от серости быта. Очевидно, это обстоятельство, ввиду постоянной занятости рук и послужило причиной изобретения полостного комуса размером 3-4 см. Исполнитель прижимал комус губами к зубам, оставляя уголок для выхода воздуха у загнутого язычка, обращенного внутрь рта и приводимым механизмом пластинки-вибратора служил только язык. Есть сведения, что у играющих домохозяек во время всей работы все получалось на славу: пища всегда вкусна, дети спокойны и сообразительны, даже животные при дойке, слушая игру хозяйки, прибавляют молока.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

GÜZEL SANATLAR LİSESİ MÜZİK BÖLÜMÜ TÜRK SANAT MÜZİĞİ VE TÜRK HALK MÜZİĞİ TEORİ UYGULAMA DERS KİTAPLARININ İÇERİK ANALİZİ

Burak ERTEKİN* & Enes Furkan DANACI & Engin GÜRPINAR*** & Onur ZAHAL******

Özet

Bu araştırmada; Güzel Sanatlar Lisesi müfredatında bulunan 9 ve 10. sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama ile 11 ve 12. sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama ders kitaplarının içerik analizi yapılması planlanmıştır. Araştırmanın örneklemini, 9 ve 10. sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama ile 11 ve 12. Sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama ders kitapları oluşturmaktadır. Bu araştırmada, nicel araştırma yöntemlerinden tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın ilk safhasında, literatür taraması yapılarak, Güzel Sanatlar Lisesi müfredatındaki 9, 10, 11 ve 12. sınıf Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama ders kitaplarına ulaşılmıştır. Araştırma, kitaplar içerisinde yer alan ünite, başlık ve eserler olmak üzere kitapların mevcut muhteviyatı ile sınırlandırılmıştır. Bu kitaplar içerisindeki ünite ve başlıklar tasnif ve açıklamalarla incelenmiş; eserler ise, birçok değişkene göre sınırlandırılmıştır. Bu noktada eserlerin; makamları, usulleri/ölçüleri, ses sahaları, güfte ve bestekârları, derleyeni, anonimliği, sözlü-sözsüz olmaları ve ait oldukları yöre gibi birçok bakımdan tasnif ve tahlili SPSS programına işlenerek, veriler tablolar ve grafikler halinde gösterilmiştir. Araştırma sonucunda, Güzel Sanatlar Lisesi Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama ders kitapları içerisinde yer alan eserlerin en çok “kürdi, mahur, acemaşiran, nihavent, hicaz ve uşşak” makamlarında bestelendiği, usul olarak en çok “sofyan (4/4’lük) ve serbest” usullerin kullanıldığı ve ses aralıklarının çoğunlukla 1 oktav olduğu, eserlerin sözlü-sözsüz, anonimliği, güfte ve bestecileri ile derleyen, yöreleri durumlarında ise dikkate değer sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Sanat Müziği, Güzel Sanatlar Lisesi Türk Halk Müziği, Müzik Eğitimi.

FINE ARTS HIGH SCHOOL MUSIC DEPARTMENT TURKISH CLASSICAL MUSIC AND CONTENT ANALYSIS OF TURKISH FOLK MUSIC THEORY PRACTICE TEXTBOOKS

Abstract

In this study; Content analysis of the 9th and 10th grade Turkish Classical Music Theory and Practice and 11th and 12th grade Turkish Folk Music Theory and Practice textbooks in the Fine Arts High School curriculum is planned. The sample of the research consists of 9th and 10th grade Turkish Classical Music Theory and Practice and 11th and 12th grade Turkish Folk Music Theory and Practice textbooks. In this study, survey model, which is one of the quantitative research methods, was used. In the first phase of the research, the 9th, 10th, 11th and 12th grade Turkish Classical Music and Turkish Folk Music Theory and Practice textbooks in the Fine Arts High School curriculum were reached by scanning the literature. The research is limited to the current content of the books, including the units, titles and works in the books. The units and titles in these books were examined with classification and explanations; The works, on the other hand, are limited according to many variables. At this point, the works; The classification and analysis of many aspects such as modes, methods/measures, sound fields, lyrics and composers, compiler, anonymity, verbal-non-verbal and the region they belong to have been processed into the SPSS program and the data has been shown in tables and graphics. As a result of the research, it was determined that the works in the Fine Arts High School Turkish Art Music and Turkish Folk Music

* İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Doktora Öğrencisi, brkertekin@gmail.com

** Arş. Gör., İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı, enesfurkan.danaci@inonu.edu.tr

*** Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı, engin.gurpinar@inonu.edu.tr

**** Doç. Dr., İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programı, onur.zahal@inonu.edu.tr



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Theory and Practice textbooks were mostly composed in "kürdi, mahur, acemaşiran, nihavent, hicaz and uşşak" maqams, and "sofyan (4/4)" as a method. Remarkable results have been reached in the case of the lexical-non-verbal, anonymity, lyrics and composers and compilers and regions of the works, in which the "luke" and "free" methods are used and the vocal ranges are mostly 1 octave.

Keywords: Turkish Classical Music, Fine Arts High School Turkish Folk Music, Music Education.

Giriş

Müzik eğitimi, bireye müziksel öğrenim kazandırma, öğrenimi değiştirme ya da müziksel öğrenimi geliştirme sürecidir. Eğitim sürecinde, eğitim gören bireyin kendi müziksel bilgi birikimi temel alınır, bu temele dayanarak belirli amaçlar doğrultusunda programlı, bireyin müziksel gelişimine göre bir yol alınıp belirlenen hedeflere ulaşılır. Müzik eğitimi yoluyla bireyin öncelikle müziksel çevresiyle arasındaki bağın ve etkileşimin daha verimli, düzgün olmasıdır (Uçan, 2005: 32). Sak (1997: 33) ise müzik eğitimini, öğrencinin müziksel algısıyla yeteneğini özgünleştirerek çeşitlendirmeli, öğrenciyi belirli pekiştireçlerin çıktısı olan tek yönlü müzik dinleme ve icra yeterliliğinin kazandırılması olarak açıklar.

Müzik eğitim süreci, genel, özengen ve mesleki müzik eğitimi olarak 3 ana başlıktan oluşur (Uçan, 2005: 30). Bu tanıma göre "Mesleki Eğitim" müzik alanının tamamını, bir bölümünü ya da bütünü, kol veya alanla ilgili bir işi meslek olarak seçen veya seçmek isteyen, müziğe belirli seviyede yeteneği olan kişilere yönelik bölümün ya da mesleğin istediği müziksel davranışları ve donanımı kazandırmayı hedefleyen müzik eğitimi türüdür. Mesleki müzik eğitimi genellikle örgün eğitim kurumlarında gerçekleştirilir. Çoğunlukla ilköğretimin son dönemlerindeki yönlendirmelere de bağlı olarak ortaöğretimde ortaya çıkar, yükseköğretimde de kesin şeklini alacağını tanımlar. Bu tanıma binaen ilköğretim evresi sonrasında ortaöğretim kurumu olan Güzel Sanatlar Lisesi müzik eğitimi "Mesleki Eğitim" veren bir kurumdur (Uçan, 2005:32)

Anadolu Güzel Sanatlar Liseleri, ilk olarak 09.08.1989 tarihli, 18536 sayılı Talim Terbiye kurul kararına binaen 01.09.1989 yılı dönemin milli eğitim bakanı Avni AKYOL'un imzasıyla kurulmuştur. AGSL, ilk olarak 1989 tarihinde İstanbul'da, daha sonra hızlı bir şekilde yurt genelinde yayılmış, 2022 yılına gelindiğinde ise sayısı 95'e ulaşmıştır.

29/06/2016, 44, 45 ve 46 sayılı kurul kararlarıyla, Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü Batı Müziği, Türk Halk Müziği Bölümü ve Türk Sanat Müziği Bölümü olarak 3'e ayrılmıştır (Tebliğler dergisi, 2016).

Türk müzik kültürünü araştırmak, sadece seslerin, aralıklarının ve perdelerin nasıl elde edildiğini öğrenmek değil, aynı zamanda bu alandaki tecrübelerin doğrultusunda çıkarılan fikirleri, musikinin icrasıyla uyanan duygular arasındaki bağlantıyı musikide kullanılan çeşitli motif ve üslupların anlamlandırılmasını da incelemek demektir (Popescu – Judetz, 2007, 13).

Hindemith Türk müziği eğitiminin önemine değinerek "Bir halk şarkısının gerçek niteliği, geride bıraktığı müzikal izlenim değil, şarkıcıda folklorik, coğrafi ve tarihsel bütünlüğü uyandıran duygularda gizlidir. Bu durum, Türk öğrencilere yabancı halk eserleriyle kazandırılmaz. Bundan dolayı, okul müzik derslerinin şarkı repertuarı eski güçlü Türk halk müziğinin muazzam zengin dağarından çıkarılmalıdır" (Gedikli, 1999, 80).

Türk müzik kültürünün kapsamlı alanlarından biri olan Türk Sanat Müziği, bugünün kuşaklarına modern metotlarla ve kapsamlı eğitimsel yöntemlerle öğretilirse eğer bu sanat



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

dalı gelecek kuşaklara sağlam bir yapı üzerine kurulmuş olarak emanet edilip, dünyada var olan tanınmış kültürler arasında varlığını sağlayacaktır (Kuyucu, 2010, 12).

Yöntem

Bu araştırmada nicel araştırma süreçlerinden olan “Genel Tarama Modeli” kullanılmıştır. Karasar’a (2014: 79) göre “Genel tarama, çok sayıda örnekten oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir kanıya varmak amacıyla evrenin bütünü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan incelemeyi düzenlemeleridir.”

Bu çalışmanın evrenini; Güzel sanatlar lisesi müfredatında bulunan 9 ve 10. sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitapları ile 11 ve 12. sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitapları, örnekleme ise bu kitaplar içerisinde yer alan eserlerden oluşmaktadır.

Bulgu ve Yorumlar

Tablo 1: 9. Sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Ünite İçeriği

Ünite	Konu
I	<ul style="list-style-type: none">• Perde, Aralık, Dörtlü ve Beşliler Perde, Aralık Kavramı, Koma Cetveli, Değerleri, Harf Sembolleri ve Tablosu
II	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme• Usuller 2 Zamanlıdan 7 Zamanlıya, 8 Zamanlıdan 10 Zamanlıya Usuller.
III	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme• Makamların Oluşumu Basit Makamların Oluşumu, Dörtlü ve Beşliler, Türk Müziği Kavramı.
IV	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme• Makamlar Makam Yapı ve Özellikleri, Eserler.
	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme

Tablo 1 9. Sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitabı ünite içeriği incelendiğinde, perde kavramı, aralık, koma sistemi ve harf tablosu, 2 zamanlıdan 7 zamanlıya, 8 zamanlıdan 10 zamanlı usullere, makamların yapısı ve oluşumuyla makamlar ve eser örnekleriyle bu ünitelere ait ünite değerlendirme sorularının olduğu görülmüştür.

Tablo 2: 10. Sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Ünite İçeriği

Ünite	Konu
I	<ul style="list-style-type: none">• Makamlar Segah, Hicaz, Hicaz Hümayun, Hicaz Uzzal, Zirgüllelli Hicaz, Karcıgar, Saba, Nihavent, Hicazkar, Kürdilihicazkar ve Hüzzam makamı perde, seyir ve eser örnekleri.
	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme

Tablo 2 10. Sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitabı ünite içeriği olarak incelendiğinde makamların yapısı, seyri ve özellikleriyle Segah, Hicaz, Hicaz Hümayun, Hicaz Uzzal, Zirgüllelli Hicaz, Karcıgar, Saba, Nihavent, Hicazkar, Kürdilihicazkar ve Hüzzam makamlarında eser örnekleriyle bu ünitelere ait ünite değerlendirme sorularının olduğu görülmüştür.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Tablo 3: 11. Sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Ünite Yapısı

Ünite	Konu
I	<ul style="list-style-type: none">• Türk halk müziği bilgileri Türk halk müziği kavramı, özellikleri. Ritimli, Serbest Ritimli ve Karma Ritimli Çalgısal ve Sözel Eserler.
II	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme• Türkü Türkünün tanımı, yapısına ve konusuna göre Türküler.
III	<ul style="list-style-type: none">• Ölçme Değerlendirme• Usuller/Ölçü Nim Sofyan, Semai, Sofyan ve Türk Aksağı.
IV	<ul style="list-style-type: none">• Ölçme Değerlendirme• Makamsal Müzik Türk müziği ses sistemi, aralık, dizi meydana getirmeye yaran dörtlü-beşliler, makam kavramı, yapısı makamlar. Çargah, Buselik, Kürdi, Rast, Segah ve Hüseyini.
V	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme• Müziksel Okuma Çargah, Buselik, Kürdi, Rast, Segah ve Hüseyini makamlarında solfej.
VI	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme• Müziksel Yazma Çargah, Buselik, Kürdi, Rast, Segah ve Hüseyini makamlarında müziksel dikte.
	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme

Tablo 3 11. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitabı ünite içeriği incelendiğinde, Türk halk müziği kavramı, Türkü yapı ve özellikleri, 2 zamanlı, 3 zamanlı, 4 zamanlı ve Türk aksağı usulleri, makamsal müzik yapı, sistem ve özellikleriyle makamlar, müziksel okuma ve yazma konularıyla ünite değerlendirme sorularının olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 4: 12. Sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Ünite Yapısı

Ünite	Konu
I	<ul style="list-style-type: none">• Uzun Havalar Ağıt, Arguvan, Barak, Bozlak, Çamşılı, Divan, Gurbet, Hoyrat, Maya ve Yol havası kavram, makamsal ve sözel yapıları.
II	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme• Dini Türler İlahi, Semah.
III	<ul style="list-style-type: none">• Ölçme Değerlendirme• Usuller/Ölçü Birleşik yedili, sekizli, dokuzlu ve onlu usul oluşumu.
IV	<ul style="list-style-type: none">• Ölçme Değerlendirme• Makamsal Müzik Uşşak, Hicaz, Karcıgar, Saba, Nihavent ve Hüzzam makamları.
V	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme• Müziksel Okuma Uşşak, Hicaz, Karcıgar, Saba, Nihavent ve Hüzzam makamlarında solfej.
VI	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme• Müziksel Yazma Uşşak, Hicaz, Karcıgar, Saba, Nihavent ve Hüzzam makamlarında müziksel dikte.
	<ul style="list-style-type: none">• Ünite Değerlendirme

Tablo 4 12. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitabı ünite içeriği incelendiğinde, uzun hava kavramı ve çeşitleri, dini türlerin yapı ve özellikleri, birleşik yedili, sekizli, dokuzlu ve onlu usulleri, makamsal müzik yapı, sistem ve özellikleriyle Uşşak, Hicaz, Karcıgar, Saba,



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Nihavent ve Hüzam makamları, müziksel okuma ve yazma konularıyla ünite değerlendirme sorularının olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 5: 9. ve 10. Sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Makamların Sınıflara Göre Dağılımı

	9 Tsm		10 Tsm		Total	
	f	%	f	%	f	%
Acemkürdi	2	100,0	0	0,0	2	100,0
Hicaz	4	40,0	6	60,0	10	100,0
Hüseyni	5	100,0	0	0,0	5	100,0
Nihavent	2	25,0	6	75,0	8	100,0
Uşşak	8	100,0	0	0,0	8	100,0
Buselik	10	100,0	0	0,0	10	100,0
Zavil	1	100,0	0	0,0	1	100,0
Kürdi	12	100,0	0	0,0	12	100,0
Çargâh	9	100,0	0	0,0	9	100,0
Mahur	12	100,0	0	0,0	12	100,0
Acemaşiran	12	100,0	0	0,0	12	100,0
Rast	4	100,0	0	0,0	4	100,0
Muhayyer	4	100,0	0	0,0	4	100,0
Segah	0	100,0	4	100,0	4	100,0
Hicaz Hümayun	0	100,0	4	100,0	4	100,0
Hicaz Uzzal	0	100,0	4	100,0	4	100,0
Zirgüleli Hic	0	100,0	4	100,0	4	100,0
Karcıgar	0	100,0	4	100,0	4	100,0
Saba	0	100,0	4	100,0	4	100,0
Hicazkâr	0	100,0	4	100,0	4	100,0
Kürdili Hic.	0	100,0	4	100,0	4	100,0
Hüzam	0	100,0	4	100,0	4	100,0
Total	85	63,9	48	36,1	133	100,0

Tablo 5 Makamların sınıf dağılımı incelendiğinde 9 Türk sanat müziği ve Teori uygulama kitabında en fazla yüzdeler olarak eserin Kürdi, Mahur ve Acemaşiran makamlarında, 10 Türk sanat müziği teori ve uygulama kitabında Hicaz ve Nihavent makamlarında diğer makamlarda ise birbirine yakın değerler aldığı görülmüştür.

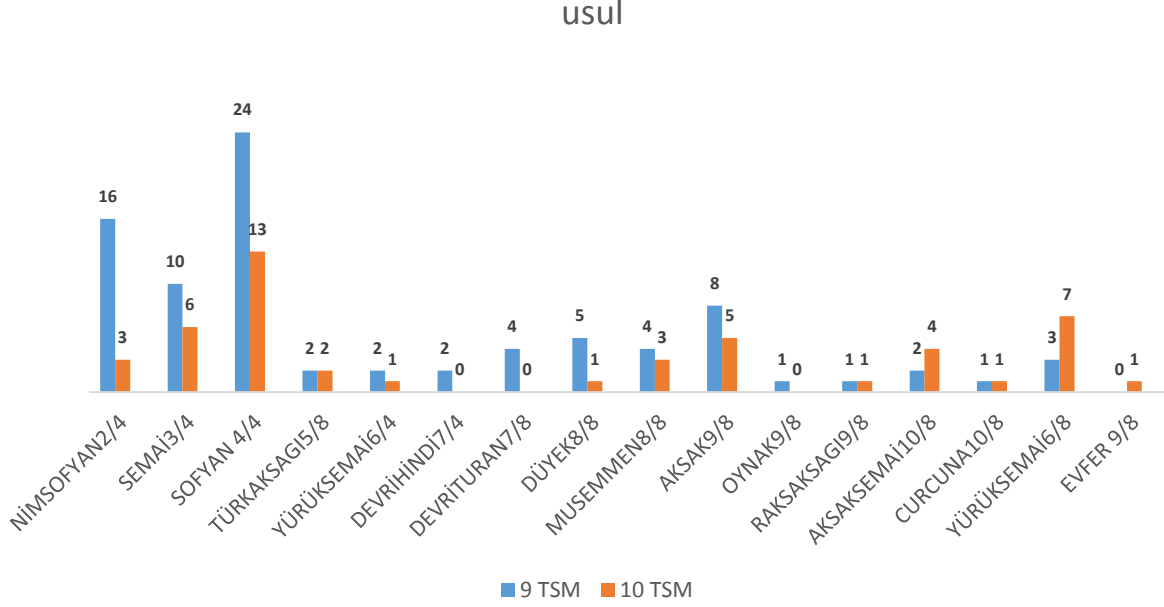


IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Grafik 1: 9. ve 10. Sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Usullerin Sınıflara Göre Dağılımı



Grafik 1 incelendiğinde 9 ve 10. Sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitaplarında eserlerin en fazla Sofyan, Nim Sofyan ve Semai usulünde örneklendirildiği tespit edilmiştir.

Tablo 6: 9. ve 10. Sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Ses Sahalarının Sınıflara Göre Dağılımı

	9 TSM		10 TSM		TOTAL	
	f	%	f	%	f	%
Ses Sahası 1 Oktav	44	73,3	16	26,7	60	100,0
Ses Sahası 1,5 Oktav	41	56,2	32	48,3	73	100,0
Total	85	63,3	48	36,1	133	100,0

Tablo 6 9. ve 10. sınıf Türk sanat müziği ve teori uygulama kitapları ses sahası olarak incelendiğinde 9. Sınıf kitabındaki eserlerin %73,3 1 Oktav, % 56,2'si ise 1,5 oktav, 10. Sınıf kitabında % 26,7 si 1 oktav, % 48,3'ü 1,5 oktav olduğu genel olarak % 63,3 1 oktav, % 36,1 ise 1,5 oktav olduğu tespit edilmiştir.



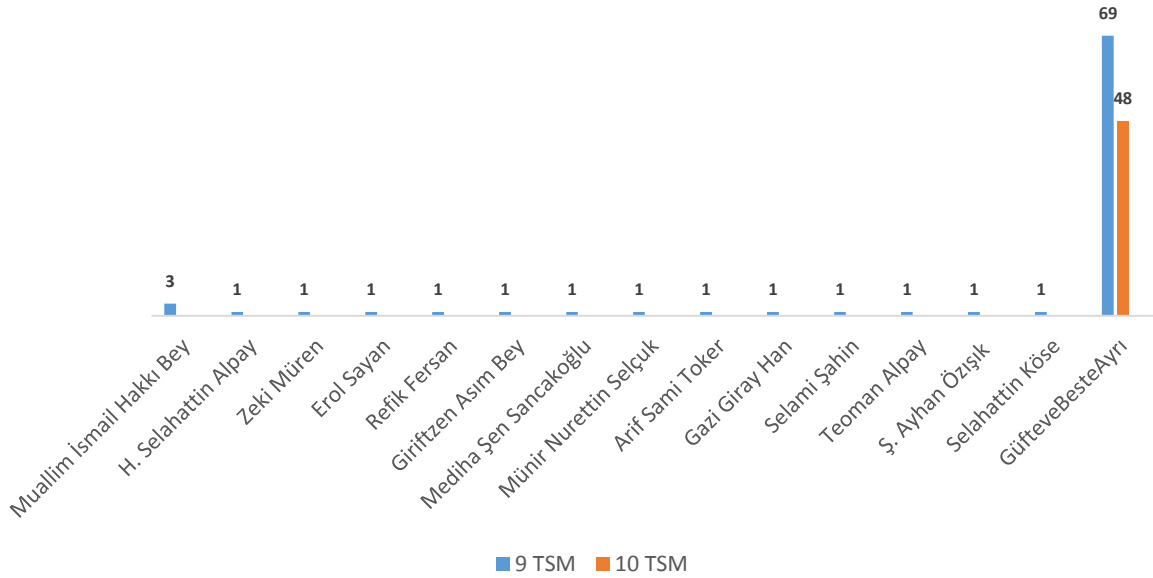
IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Grafik 2: 9. ve 10. Sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Güfte ve Bestekar Sınıflara Göre Dağılımı

Güfte ve Bestekar



Grafik 2 incelendiğinde 9 ve 10 Türk sanat müziği teori ve uygulama kitaplarında güfte ve bestesi farklı olan eserlerin en fazla kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 7: 9. ve 10. Sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Derleyen Durumunun Sınıflara Göre Dağılımı

	9 Tsm		10 Tsm		Total	
	f	%	f	%	f	%
Muzaffer Sarısözen	1	100,0	0	0,0	1	100,0
Hasan Sözeri	1	100,0	0	0,0	1	100,0
Derleyen Olmayan	83	63,4	48	36,6	131	100,0
Total	85	63,9	48	36,1	133	100

Tablo 7 9. ve 10. sınıf Türk sanat müziği ve teori uygulama kitapları derleyen olarak incelendiğinde 9 sınıf kitabının içeriğinde bulunan eserlerin %63,4'ü, 10 sınıf kitabının ise %36,6'sının derleyen eseri olmadığı tespit edilmiştir.

Tablo 8: 9. ve 10. Sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Anonim-Anonim Olmayan Eserlerin Sınıflara Göre Dağılımı

	9 Tsm		10 Tsm		Total	
	f	%	f	%	f	%
Anonim Eser	1	33,3	2	66,7	3	100,0
Anonim Olmayan Eser	84	64,6	46	35,4	130	100,0
Total	85	63,9	48	36,1	133	100,0



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Tablo 8 incelendiğinde sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitabında bulunan eserlerin %64,6'sı, 10. Sınıf kitabının içeriğinde bulunan eserlerin %35,4'ünün anonim eser olmadığı tespit edilmiştir.

Tablo 9: 9. ve 10. Sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Sözlü-Sözsüz Eserlerin Sınıflara Göre Dağılımı

	9 Tsm		10 Tsm		Total	
	f	%	f	%	f	%
Sözlü Eser	34	87,2	5	12,8	39	100,0
Sözsüz Eser	51	54,3	43	48,7	94	100,0
Total	85	63,9	48	36,1	133	100,0

Tablo 9 incelendiğinde 9. sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitabı içerisinde bulunan eserlerin %87,2'si, 10. sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitabında ise %12,8'i sözlü eserken, 9. Sınıf Türk sanat müziği kitabının %54,3'ü, 10. Sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitabında bulunan eserleri %48,7'sinin sözsüz eser olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 10: 11. ve 12. Sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Makamların Sınıflara Göre Dağılımı

	11 Thm		12 Thm		Total	
	f	%	f	%	f	%
Kürdi	9	81,8	2	18,2	11	100,0
Nihavent	1	12,5	7	87,5	8	100,0
Çargâh	12	80,0	3	20,0	15	100,0
Hüzzam	1	14,3	6	85,7	7	100,0
Uşşak	14	34,1	27	65,9	41	100,0
Eviç	2	66,7	1	33,3	3	100,0
Hicaz	1	7,7	12	92,3	13	100,0
Buselik	5	100,0	0	0,0	5	100,0
Rast	5	83,3	1	16,7	6	100,0
Segah	6	85,7	1	14,3	7	100,0
Hüseyni	6	100,0	0	0,0	6	100,0
Hicazhümayun	0	0,0	0,0	3	3	100,0
Hicazuzzal	0	0,0	1	100,0	1	100,0
ZirgüleliHicaz	0	0,0	2	100,0	2	100,0
Karcıgar	0	0,0	6	100,0	6	100,0
Saba	0	0,0	7	100,0	7	100,0
Total	62	44,0	79	56,0	141	100,0



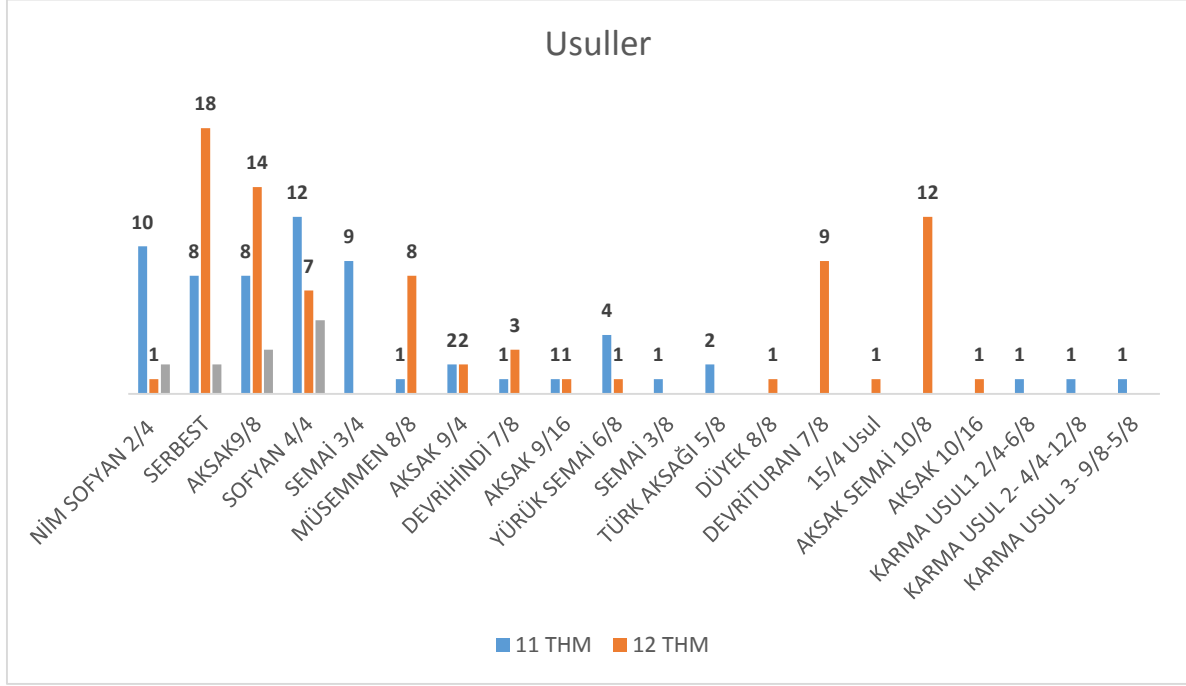
IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Tablo 10 incelendiğinde 11 ve 12. Sınıf Türk Halk müziği teori ve uygulama kitaplarında en fazla eserin sırasıyla Uşşak, Çargah, Kürdi ve Hicaz makamlarında olduğu, diğer makamlarda ise birbirine yakın değerler aldığı, Hcazhümayun, Hicazuzzal, ZirgüleliHicaz, Karcıgar ve Saba makamlarında eser olmadığı tespit edilmiştir.

Grafik 3: 11. ve 12. Sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Usullerin Sınıflara Göre Dağılımı



Grafik 3 incelendiğinde 11 ve 12 Türk halk müziği teori ve uygulama kitaplarında en fazla Serbest usullerin yanı sıra Nim Sofyan,, Sofyan,, Aksak 9/8 ve Aksak Semai 10/8'lik usullerde eserlerin olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 11: 11. ve 12. Sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Ses Sahalarının Sınıflara Göre Dağılımı

	11 Thm		12 Thm		Total	
	f	%	f	%	f	%
Ses Sahası 1 Oktav	34	42,0	47	58,0	81	100,0
Ses Sahası 1,5 Oktav	28	46,7	32	53,3	80	100,0
Total	62	44,0	79	50,0	141	100,0

Tablo 11 Ses sahası tablosu incelendiğinde 1 oktav eserlerin 11 ve 12. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitaplarında, ses sahası 1,5 oktav olan eserlere göre daha fazla olduğu görülmüştür.

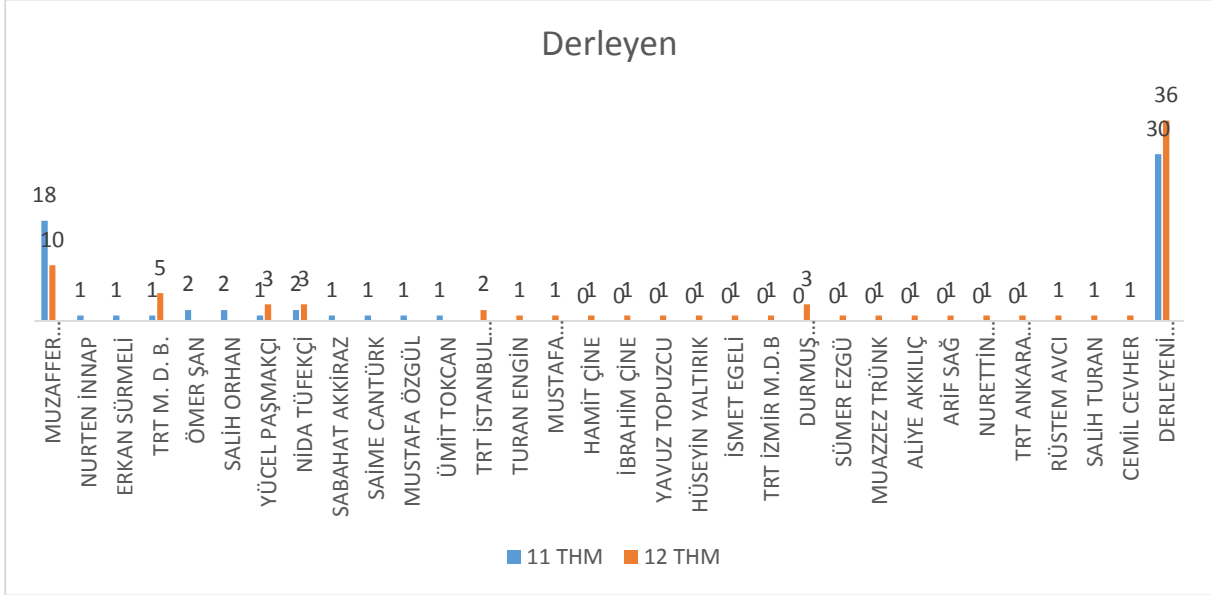


IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Grafik 4 : 11. ve 12. Sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Derleyenlerin Sınıflara Göre Dağılımı



Garafik 4 incelendiğinde en fazla derlemenin Muzaffer Sarısözen tarafından yapıldığı, diğer derleyenlerin ise bir birine yakın derleme yaptığı görülmüştür.

Tablo 12: 11. ve 12. Sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Anonim-Anonim Olmama Durumunun Sınıflara Göre Dağılımı

	11 Thm		12 Thm		Total	
	f	%	f	%	f	%
Anonim	3	50,0	3	50,0	6	100,0
Anonim Olmayan	59	43,7	71	56,3	135	100,0
Total	62	44,0	79	56,0	141	100,0

Tablo 12 Anonim durumu incelendiğinde 11 ve 12. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitaplarında bulunan eserlerin anonim olmadığı görülmüştür.

Tablo 13: 11. ve 12. Sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Sözlü-Sözsüz Eserlerin Sınıflara Göre Dağılımı

	11 Thm		12 Thm		Total	
	f	%	f	%	f	%
Sözlü	25	43,9	32	56,1	57	100,0
Sözsüz Eser	37	44,0	47	56,0	84	100,0
Total	62	44,0	79	56,0	141	100,0

Tablo 13 Sözlü- sözsüz durumu incelendiğinde 11. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitabında bulunan eserlerin % 43,9'u, sözlü, % 44,0'ı sözsüz, 12. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitabında eserlerin ise % 56,1'i sözlü, % 56,0'nın ise sözsüz olduğu görülmüştür.

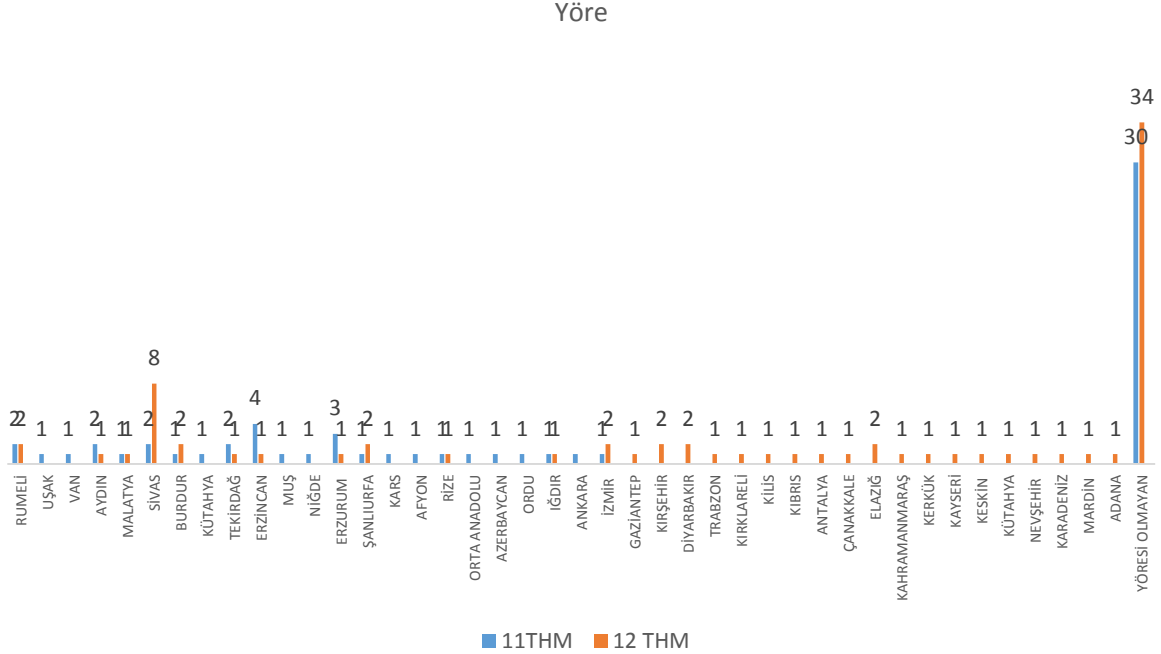


IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Grafik 5: 11. ve 12. Sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama Kitabı Yörelere Sınıflara Göre Dağılımı



Grafik 5 yöre bakımından incelendiğinde 11 ve 12 sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitapları içeriğinde bulunan eserlerin en fazla Sivas, Erzincan yöresinden olduğu, diğer yörelerden ise birbirine yakın değerlerde örnekler verildiği tespit edilmiştir.

Sonuçlar

9. Sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitabı genel olarak incelendiğinde 4 Üniteden oluştuğu, üniteler sırasıyla Türk müziği perde yapısı, koma sistemi, usuller, makam yapısının oluşumu ve makamlardan oluştuğu görülmüştür. 10. Sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitabı genel olarak incelendiğinde 1 Üniteden oluştuğu, ünite içeriği ise makam sistemi, yapısı, makamlar ve eser örneklerinden oluştuğu tespit edilmiştir. 11. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitabı genel olarak incelendiğinde 6 üniteden oluştuğu, üniteler sırasıyla Türk halk müziği yapısı, Türkü yapı ve özellikleri, Usuller, Makam yapı ve özellikleri, makamsal solfej, makamsal dikte konularının olduğu görülmüştür. 12. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitabı genel olarak incelendiğinde 6 üniteden oluşmuş, üniteler sırasıyla Uzun hava yapı ve özelliği, dini türler, usuller, makamsal yapı, makamsal solfej ve makamsal yazma konularından oluştuğu tespit edilmiştir. 9. Sınıf Türk sanat müziği ve teori kitabında en fazla eser sayı ve yüzdeliğin Kürdi, Mahur ve Acemaşiran makamlarında, 10. Sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitabında ise Hicaz ve Nihavent makamında olduğu görülmüştür. 9 ve 10. Sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitaplarında bulunan eserlerin güfte ve beste olarak en fazla Muallim İsmail Hakkı Bey'in eserleri olduğu tespit edilmiştir. 11 ve 12. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitapları makamsal dağılımında %34, 11. Sınıflarda, %65, 9 12. Sınıflarda Uşşak makamında eser olduğu görülmüştür. 11 ve 12. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitaplarında serbest usulün yanı sıra Nim sofyan, Sofyan, Aksak 9/8 usulde eserlerin fazlaca kullanıldığı tespit edilmiştir. 11 ve 12. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitaplarında en fazla derlemenin Muzaffer



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Sarısözen tarafından yapıldığı görülmüştür. 11 ve 12. Sınıf Türk hal müziği teori ve uygulama kitaplarında bulunan eserlerin en fazla Sivas yöresinden olduğu tespit edilmiştir.

Öneriler

9 ve 10. Sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitapları içeriği içinde bulunan eserlerin seviyesi, usul örnekleri, seçilen eserlerin günümüz repertuarı dikkate alınarak revize edilip eser sayısı artırılabilir. 9 ve 10. Sınıf Türk sanat müziği teori ve uygulama kitapları içeriği içinde kazanımlarla işlenen Türk müziği makam yapı, sistem özellikleri hakkında daha kapsamlı bilgi verilebilir. 11 ve 12. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitapları içerisinde bulunan konular sadeleştirilerek öğrencilerin Geleneksel Türk halk müziği yapısının Türk makam müziği yapısından farklılıklarını detaylı olarak öğrenmesi sağlanabilir.

Geleneksel Türk halk müziğinin ana konularının başında gelen Ayak kavramının 11 ve 12. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitaplarında derinlemesine ele alınarak Türk makam müziğinde icra edilen makamların Geleneksel Türk Halk müziğinde yapı ve özelliği birbirinden farklı olan Ayaklara denk geldiği gösterilip eser icraları yaptırılabilir. 11 ve 12. Sınıf Türk halk müziği teori ve uygulama kitapları içerisinde bulunan eserlerin düzeyi, ses sahaları, makamsal örnekleri ve yöre örnekleri öğrenci seviyesi dikkate alınıp eser sayısı artırılabilir.

Kaynakça

- Emerce, E, & Önal, O. (2019). *9. Sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama Kitabı*. Ankara: Devlet Kitapları Üçüncü Baskı
- Emerce, E, & Önal, O. (2019). *10. Sınıf Türk Sanat Müziği Teori ve Uygulama Kitabı*. Ankara: Devlet Kitapları Üçüncü Baskı
- Milli Eğitim Bakanlığı, (2016), *Tebliğler Dergisi*, Ankara
- Genç, E. S., Beşli, G. H. & Bozan, S. (2019). *11. Sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama Kitabı*. Ankara: Devlet Kitapları Birinci Baskı
- Genç, E. S., Beşli, G. H. & Bozan, S. (2019). *12. Sınıf Türk Halk Müziği Teori ve Uygulama Kitabı*. Ankara: Devlet Kitapları Birinci Baskı
- Gedikli, N. (1999) *Ülkemizde Etki ve Sonuçlarıyla Uluslararası Sanat Müziği*. İzmir: Ege Üniversitesi
- Judetz-Popescu, E. (2007). *Meanings in Musical Culture*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Karasar, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Sak, Ö.S. (1997). *İlköğretim okullarında müzik eğitimi ve çocuk şarkıları üzerine bir araştırma*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Uçan, A. (2005)., *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KOMUZ EZGİLERİNİN FELSEFİ İNCELEMENİN BAZI SORUNLARI

Camgırbek BÖKÖŞOV*

Özet

Makale, felsefe alanında komuz ezgisi çalışmasındaki temel konuları tartışmaktadır. Melodinin felsefi anlamının incelenmesi, bir yandan müzik felsefesine, diğer yandan melodinin türüne dayanmaktadır. Kırgız ezgileri insanın özünü ve insan ile çevresindeki dünya arasındaki ilişkinin temel sorunlarını ifade eder.

Anahtar Kelimeler: Komuz ezgisi, felsefe, müzik felsefesi, ezginin anlamı, insan ve dünya bağlantısı.

SOME PROBLEMS OF PHILOSOPHICAL ANALYSIS OF KOMUZ MELODIES

Abstract

The article discusses the key issues in the study of komuz melody in the field of philosophy. The study of the philosophical meaning of melody is based on the philosophy of music on the one hand, and the genre of the melody on the other. Kyrgyz melodies express the essence of man and the fundamental problems of the relationship between man and the world around him.

Keywords: Komuz melody, philosophy, philosophy of music, meaning of melody, human and world connection.

КОМУЗ КҮҮСҮН ФИЛОСОФИЯЛЫК ТАЛДООНУН АЙРЫМ МАСЕЛЕЛЕРИ

Аннотация

Макалада комуз күүсүн философия жаатында изилдөөнүн урунттуу маселелери каралат. Күүнүн философиялык маани-мазмунун изилдөө бир жагынан музыка философиясына, экинчи жагынан күүнүн жанрдык өзгөчөлүгүнө таянары аныкталат. Кыргыз күүлөрүндө адам маңызы жана адам менен курчаган дүйнөнүн карым-катышынын түпкү маселелери туюнтулары белгиленет.

Ачкыч сөздөр: комуз күүсү, философия, музыка философиясы, күүнүн маани-мазмуну, адам жана дүйнө байланышы.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОСОФСКОГО АНАЛИЗА МЕЛОДИЙ КОМУЗА

Аннотация

В статье рассматриваются ключевые вопросы исследования комузной мелодии в области философии. Изучение философского смысла мелодии опирается на философию музыки, с одной стороны, и на жанр мелодии, с другой. Кыргызские мелодии выражают сущность человека и коренные проблемы взаимоотношений человека и окружающего мира.

Ключевые слова: комузная мелодия, философия, философия музыки, смысл мелодии, связь человека и мира.

Комуз күүлөрүн илимий изилдөө музыка таануучулар тарабынан ишке ашырылып келе жатат жана күү жанрын теориялык талдоого алууда бир кыйла тажрыйба топтолуп калды десек жарашат. Бул багытта дисциплина аралык мамиле да зарыл. Комуз күүсүн изилдөөгө философтор да өз салымын кошушу керек. Күүлөрдүн негизинде онтологиялык, эпистемологиялык, аксиологиялык, этикалык, этноантропологиялык ж.б. маселелер жатат деп болжолдоого болот.

* Prof. Dr. Türkiye Kırgızistan Manas Üniversitesi, camgırbek.bokosov@manas.edu.kg



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Байыркы доордон бери Чыгышта да, Батышта да музыка философиясы өнүп-өсүп, белгилүү бир калыпка түшүп, методологиялык жана герменевтикалык салттар орун алганы маалым. Кыргыз күүлөрүн философиялык багытта изилдөөдө булар омоктуу таяныч болору шексиз. Ошол эле учурда күүнүн музыкалык жанр катары өз өзгөчөлүктөрү бар экени да талашсыз.

Бир караганда философия менен күүнүн арасы аябагандай эле алыс көрүнөт. Философия акыл-эс, түшүнүктөр аркылуу дүйнөнүн түпкү маани-маңызын аныктап, адам баласынын дүйнө менен карым-катышынын уңгулуу негиздерин аңдап-түшүнүү жолу эсептелет. Аны сөз менен таамай-таасын айтып берүү, текстке батыруу, трактатта же поэтикалык чыгармада жеткиликтүү ачып берүү канчалык кыйынчылык жаратары окумал журтка маалым. Ал эми боёк (живопись) же үн (музыка) канчалык деңгээлде философиялык ой мазмунун тиешелүү кыялда туюнта алат- бул ого бетер татаал суроо. Демек, кыргыз күүлөрүн философиялык өңүттө иликтөө оңой жумуш эмес экени түшүнүктүү.

Күүнүн маани-мазмунун айрым учурда аты эле кайсы бир кейипте айтып турат. Маселен, “Жеңиш күүсү” же “Жаштык” күүсү. Же күүнүн жаралышына себеп, түрткү болгон окуя, жагдайды билсек, бу дагы ой талдоого багыт берет. Айталы, “Карагул ботом”. Бирок, философиялык талдоо ушул тегерек менен чектелип калса, албетте, мындай иштин майнабы аз, үзүрү жарды болмок.

Байыркы гректер “дүйнөлүк музыка Космос гармониясын” курса, адам баласы жараткан музыкалык чыгарма угармандын жан дүйнөсүндө ошондой эле гармония жаратат деп эсептешкен. Конфуций эгер тигил же бул өлкөнүн кандай башкарылып жатканын, элинин ыйман-пейилинин кандай акыбалда экенин билгиң келсе, анын музыкасын тыңша деп осуят кылган. Ал эми Аристотель музыканын негизинде кайсы бир ыйман-пейил, адеп-абийир абалдары турат деп эсептеген. Людвиг Бетховен музыканы акылмандыктан, философиядан жогору баалап, ар кандай нукура музыкалык чыгарма өз идеясына ээ экенин айткан. Албетте, музыкант ошентип айтат да деп коюшубуз мүмкүн. Анда философун сөзүнө кулак салсак. Музыка ачык-айкын философдук кылуу болбосо да, жан дүйнө метафизикасы жаатында көмүскө такшалуу болот. Муну Артур Шопенгауэр айткан. Атүгүл “метафизикалык музыка” тууралуу (философиялык роман же философиялык поэзия сыяктуу эле) кеп кылган. Мындай узун сабак мисал келтиргенибиз- бир чети өзүбүзгө таяныч издегенибиз болсо, экинчи чети анча-мынча шектенип караган окурмандын көңүлүн жибиткенге жасаган аракетинибиз.

Чындай келгенде күүнүн философиялык маани-мазмуну тереңде. Албетте, комуз күүсү четинен эле философиялык мүнөзгө ээ десек жарашпайт. Ошентсе да, күү адам баласынын жан дүйнөсүнүн тереңинен тамырлап чыгары таасын. Комузчу адам баласынын бактысын жана кайгысын, сүйүнүчүн жана күйүнүчүн, башына түшкөн апаатты же көңүлүн эргиткен жеңишти, жалгыздыгын же санаасын күүгө салат. Адамзат тарыхын аңтарсак да, байыркы адам баласы өзүнүн ал-абалын, маанайын, көргөн-билгенин башкаларга сөздөн мурун үн, добуш аркылуу туюндурса керек деп болжолдоого негиз бар. Азыр деле капыстан келген кубанычты же өкүнүчтү адегенде үн аркылуу туюнтат эмеспизби. Айтайын дегеним, музыка, анын ичинде комуз күүсү өзүнүн туюнтуу, сыпаттоо мүмкүнчүлүгү жагынан башка каражаттар алмаштыра алгыс, адамдын ой-санаасынын тереңинде жаткан кубулуштарга байланышкан касиеттерге ээ.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Күүнү философия жаатынан изилдөөдө кайсы маселелер алдыга чыгат деген суроо койсок, анда биздин оюбузда мындай деп болжогонго болот: күүнүн жаралышы, күүнүн идеясы, күүнүн логикасы, күүнүн тарыхый болуму, күүнүн социомаданий болуму, күүнүн этномаданий болуму, күүнүн таасири, тарбиялык кызматы. Албетте, бул тизме багыттоочу гана мүнөзгө ээ. Эгер тигил же бул күүнү аналитикалык ойдун жарыгына салып, кадала карасак, анда ар кандай терең мааниге бет келишибиз ыктымал. Маселен, Токтогулдун “Миң кыялы”. Балким, биринчи кезекте кыялдануу феномени, адам кыялынын чабыты, ой-кыялдын көп кырдуулугу баамга урунат. Бирок, бул күүнүн үстүнкү гана катмары. Чыгарманы жараткан автор кандай ой-санааны башынан кечирди экен? Күүнү черткен комузчулар эмнелерди ойлошот? Күүнү уккандардын кыял-ою аларды кайда жетелейт? Мындай суроолорго оңой-олтоң жооп бере коюш кыйын. Ошентсе да, кеп учугу адам баласын курчаган чексиз дүйнөнүн сырына жана адамдын ушул дүйнөгө карата жасаган миң кырлуу мамилесине такалат. Күү маанисин издеген адам өзүн ойлойт, бул дүйнөдөгү өзүнүн ордун ойлойт, эмне үчүн дүйнө ушундай, башкача болсо, кандай болор эле деген кыялда санаа чегет.

Күү адам рухунун өзгөчө абалын туюнтат. Күүнүн жашоо-турмуштагы орду адамдын өзүн курчаган дүйнө менен болгон мамилесине чырмалышкан. Күү аркылуу адам өзүнүн жан дүйнөсүн иреттейт. Башкача айтканда, чоң гармониянын чекене көрүнүшү. Адам баласы көп жагынан чектелүү: эртеби-кечпи бу дүйнө менен кош айтышат, билим-тажрыйбасынын чеги бар, эстеми белгилүү бир көлөмдө (баарын эстеп кала албайт жана эсинде сактай албайт), булчуң күчү да, акыл күчү да эсептелүү. Ошол эле кезде мындай чектерден ашып өтчү, табият койгон тоскоолдорду жеңчү жолдорду, куралдарды табат. Муну философияда трансценденция деп коёбуз. Ошолордун бири-музыка (күү). Адам чектүү. Күү адам баласын түбөлүк ченемге, трансценденталдык мейкинге алып чыгат. Ошон үчүн музыка кудай берген белек эсептелет. Комуз күүсү аны билген, түшүнгөн адамды башка бир дүйнөгө аралаштырат.

Аалы Токомбаевдин прозаик катарында зоболосун көтөргөн “Күүнүн сыры” деген аңгемеси бар. Окуясын эске салсак мындай. Жолоочу жигит чогулган элдин ортосунда комуз чертип отурган карыяга кез келет. Ал карыя муңдуу күүсүн “он чакты кайтарып чертти. Олтургандарга күүнүн кызыгы жокпу же түшүнбөйбү, ал тууралуу эч ким эчтеке деген жок”- дейт аңгемечи. Күүнүн атын сураса, эч ким билбейт экен, жүз үчкө чыккан карыя күүсүнүн тарыхын да эч кимге айтпаптыр. Кийин жигит “күүнүн сырын” сураганда, ал конок сөзүн эки кыла албай, болгон ишти айтып берет. Көрсө, бул “күүнүн башталганы жетимиш жети жыл” болуптур. Бири бирине жетпей калган эки ашыктын таалайсыз тагдырынан улам жаралыптыр. “Мен ошол кишини эми да көргөнсүп турам. Кандайдыр, комузун күңгүрөтүп тирүү жүргөнсүйт”- деп тыянакталат бул буян.

Эми аңгеменин айрым бир учурларына көңүл бурсак. Ар кандай күүнүн аты болот экен. Ошон үчүн конок жигит адегенде ушуну сурап отурат. Күү кызыктуу же кызыгы жок болушу мүмкүн экен. Күүнү түшүнүш- түшүнбөш да өзүнчө маселе экени белгиленип жатат. Түшүнүп уккан бир жөн да, түшүнбөсө да кайта-кайта угуп отура бериш башка. Карыя тарыхын айтып бергенден кийин күү түшүнүктүү болду десек жарашабы? Карыянын ал тарыхты билбеген айылдаштары буга чейин эмнени угуп жүрүшкөн? “Муңдуу күү” экени дароо эле көрүнөт экен. Бирок, муну күүнү түшүнүү деп айтсак туура болобу? Акырында азыр да “тирүү жүргөнсүйт” дегени күүнүн күчтүү



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

таасиринен, көркөм касиетинен кабар береби-жокпу? Бул суроолор аркылуу Аалы Токомбаевдин жазуучулук чеберчилигин белгилеш менен бирге күүнү талдоо маселеси көп кырлуу экенин айткыбыз келет.

Белгилүү изилдөөчүлөрдүн бири Ч.Т.У металиева-Баялиева кыргыз күүлөрүнүн сүрөттөө өзгөчөлүктөрүнө байланыштуу “дээрлик ар бир пьеса боюнча аны аткарган адам ал пьеса эмнеден улам, кантип жаралып калганын жана анда эмне тууралуу кеп болорун айтып бере алат” (Уметалиева-Баялиева Ч. 2008. 147-бет)- деп баса белгилейт. Демек, күүнүн тилин билиш зарыл, күүнүн дилин угуш зарыл.

Чынгыз Айтматовдун чыгармачылыгында музыка өзгөчө темалардын бири экени окурман журтка жакшы маалым. Улуу жазуучунун кайсы чыгармасын албайлы, түзбү-кыйырбы, музыканын керемет касиети тууралуу кеп козголот. “Жамийла” повести алгач “Обон” деген ат менен жарыяланганы белгилүү. Жаш автор бекеринен көзгө басар бөтөнчө чыгармасын ушинтип атабаса керек. Даниярдын “укмуштуу обону” тууралуу баян мындайча жазылган: “Бул адам жүрөгүнө чоң сүйүү алып жүргөн адам! Анын бул сүйүүсү, менин оюмча, канчалык ысык көрүп, шыгы түшкөн жалгыз бирөөгө арналган сүйүү эмес, кандайдыр андан да зор, андан да алп, турмуш-жашоонун өзүнө, жан берип, жан жараткан ааламдай жерге, жарык дүйнөгө болгон өлчөмү жок чоң сүйүү!” Албетте, Данияр менен Жамийланын сүйүүсү бар. Албетте, Сейиттин Жамийлага болгон сүйүүсү бар. Бирок, автордун айтуусунда Даниярдын обону болочок сүрөткердин көзүн ачып, көкүрөгүн козгоду, талант-шыгын ойготту, дүйнөнүн сулуулугун, адамдын улуулугун даңазалады. Ушул күндөн баяндамачынын турмушуна “жаңы бир нерсе” кирди. “Ошондо мен көрүп, мен угуп, мен сезгенимдин баарында Даниярдын обону жүргөнсүйт”- дейт Сейит. Автор ошол обондун аркасынан улуу сүрөткердин туулганын жазат, кадимки дүйнөнүн керемет дүйнөгө айланганын жазат. “Адамдын ичиндегисин сөз менен айтып берүү кээ бир учурда колдон келе бербейт го дейм...” Ушундай тыянак жасап, көп чекит койгону эмнени каймана белгилеп турат? Музыканын керемет касиетиби? Ушундан улам ойго салчу дагы бир жагдай: Чынгыз Айтматов кайсы бир жерде Шостакович жаш жазуучуга “каармандарыңдын философиялык ой-санааларына басым коюп, ошону ачканга аракет кыл” деген кыялда кеңеш бергенин эскерет. Мындай кеңеш дал ошо улуу музыканттан чыкканын улуу жазуучу бекеринен көкүрөгүнө түйүп албаса керек. Ал эми күү темасына келсек, Чынгыз Айтматов менен Мухтан Шахановдун маегинде Чынгызханга уулу Жоочунун өлүмүн угузган күү тууралуу кеп болуп, жазуучу “каардуу өкүмдар өзүнүн артында кыргын-бүлгүн калтырат, мээримдүү өкүмдар алкыш айтар из калтырат” деп жыйынтыктайт (Айтматов Ч., Шаханов М. 1996. 175-176-беттер).

Арийне, ар бир күүнүн артында уламыш турбаганы ачык. Күүнүн маани-мазмунун талдоодо уламыштан башка да багыт берер далай жагдай, белги бар. Күүнүн аталышы же анын жаралыш тарыхы угармандын ой-санаасын белгилүү бир нукка бурушу табигый нерсе. Деген менен, күүнүн жанрдык белгилери бар, ыргагы бар, стили бар, кайрамасы бар. Эң негизгиси- угурман комузчунун кол ойнотуп черткенине, аткаруу чеберчилигине суктанып тим болбой, башкача айтканда, күүнүн техникалык жагына гана көңүлүн чектебей, анын баш-аягын бириктирген, өзүнчө бир көркөм чыгарма катары жаралышын жана эл эсинде сакталышын актаган бир маани-мазмун бар экенин баамдап-баалаганында. Кеп ошол маани-мазмундун сөз менен эмес, комуздун добушу менен туюнтулушун түшүнүшүндө.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Кыргыз “Күүнүн башы- Камбаркан” деп коёт. “Камбаркан” - кыргыздын байыркы салт-күүсү. Кайсы бир мааниде-“күү атасы”. Демек, күүнүн сырын издесек, анын башатында “Камбаркан” турат. Уламышка кулак салсак, Камбар комузду ойлоп тапкан, күү аталган тун чыгарманы жараткан адам имиш. Кыргыздар жылкынын пири Камбарата деп да айтышат. Бул сөздөр бекер айтылбаганы анык. Ал эми күүнүн өзүнө келсек, “мен-комузчу” дегенди бир чети сынаган, экинчи чети сүрдөткөн бул күүнүн өзүнө гана мүнөздүү буроосу, өзүнө гана тиешелүү мотивдери бар экенин билебиз. Ошол эле учурда аны ар бир чоң комузчу өзүнчө аткарып, кайсы бир жагынан өз “Камбарканын” чертет. Адистер Муратаалынын же Ниязалынын “Камбарканын” ажырата алат. Ушундан улам, улуу күүнүн өмүрү анын вариацияларында, комузчулардын интерпретациясында, угармандардын күү уккандагы ой-туйгууларында деп айтсак ылайык.

Биз кыргыз күүлөрүн философия жаатында изилдөө маселесин козгоп жаткан соң, көңүл борборунда кармай турган жагдай мындай: философия ири алдыда логикалык ой-түшүнүк, рაციого таянган акыл-эске байланышкан нерсе, ал сөз, терминдер аркылуу туюнтулат. Ал эми күү- комуздун тилинен чыгат, комуз тили аркылуу элге жетет. Демек, экөөнүн байланышын түшүнүү- кыйла эле татаал, өтө эле жоопкерчилик жүктөйт. Ошентсе да, бул бир жагынан маанилүү, бир жагынан жүйөөлүү иш дегибиз келет.

Эске алчу өзгөчө жагдайлар катары буларды белгилегибиз бар. Биринчиден, күүнүн маани-мазмунун талдоодо комузчунун айткан-дегени менен чектелип калыш болбойт. Күүнүн өзүндө комузчунун оюна келбеген маани болушу ыктымал. Экинчиден, тил жетпеген, сөз менен айталгыс нерселер бар. Кеп күүнү терең жана кенен түшүнүштө. Үчүнчүдөн, күүнүн өмүрү угармандын жан дүйнөсүндө. Угармандын музыкалык маданияты канчалык бийик болсо, кулагы комуз добушуна канчалык ачык болсо, инсандын жан дүйнөсү канчалык бай болсо, ал күүнүн артынан башкача бир дүйнөгө баш багат, өзгөчө бир дүйнөнү ачат.

Учкай кепти тыянактай турган болсок, кыргыз күүлөрүн изилдөөгө философия да өз салымын кошсо, анын демейде көзгө көрүнбөгөн, сөзгө алынбаган бөтөнчө бир маани-мазмуну жарыкка чыгар эле деген ишеним.

Колдонулган адабияттар

Адорно В. 1999. Избранное. Социология музыки. Москва.

Айтматов Ч., Шаханов М. 1996. Плач охотника над пропастью (Исповедь на исходе века). Алматы

Варга Б., Димень Ю. Лопариц Э. 1981. Язык. Музыка. Математика. М

Лосев А.Ф. 1991. Основной вопрос философии музыки\ Философия. Мифология. Культура. М

Ницше Ф. 1990. Казус Вагнер. Проблема музыканта. \ Сочинения. Т.2.

Уметалиева-Баялиева Ч. 2008. Этногенез кыргызов: музыковедческий аспект. Историко-культурологическое исследование. Бишкек.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

HİNDİSTAN'DA ÜSTAD ŞAKİRD GELENEĞİ (GURU-ŞİŞYA PARAMPARA)

Dilorom Faizullaevna KAROMAT*

Özet

Hint kültürü derinden manevidir, müziğin mitolojik kökeni (sangeet - lit.: “her şeyin bir araya getirilmesi ve ifadesi” veya beden, zihin ve ruhun üçlüsü; müzik, şarkı ve dansın birliği), bhakti ve tasavvuf ile bağlantısı bir tür müzik estetiğine yol açtı. Hintli bir müzisyen (ideal olarak) müzik performansı ile evrenin sonsuzluğunu hissetmeye ve bu anlayışı dinleyiciye aktarmaya çalışır, bu aynı zamanda öğrencilerinin öğretmenleri tarafından da öğretilir. Binlerce yıldır birbiriyle iç içe geçmiş iki ana performans stili var, bunlar Hindustani (kuzey Hindistan) ve Karnataka (güney Hindistan). Her iki tarz da, sırayla, gharana adı verilen birçok okuldan oluşur. Bu makale esas olarak guru-shishya geleneğini ve Hindustani öğretisinin kişisel gözlemlerini anlatmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Hindustani, guru, shishya, gharana, raga, Guru Purnima, bandhan.

TRADITION USTAD-SHAGIRD (GURU-SHISHYA PARAMPARA) IN INDIA

Abstract

Indian culture is deeply spiritual, the mythological origin of music (“sangeet” - lit.: “bringing together and expression of everything” or the trinity of body, mind and spirit; unity of music, song and dance), its connection with Bhakti and Sufism gave rise to specific musical aesthetics. Indian musician (in ideal) by his performance has strived to feel the infinity of the universe and to convey this understanding to the listeners, this is also taught by the teachers to their students. Through thousands of years two main styles of performance have existed and intertwined, there are Hindustani (North Indian) and Karnataka (South Indian). Both traditions, in turn, consist of many schools, styles of performance, which are called “gharana”. In this article, I will mainly focus on the Hindustani tradition and share my personal observations on “guru-shishya parampara”.

Keywords: Hindustani, guru, shishya, gharana, raga, Guru Purnima, bandhan.

ТРАДИЦИЯ УСТАД-ШАГИРД (ГУРУ-ШИШЬЯ ПАРАМПАРА) В ИНДИИ

Аннотация

Индийская культура глубоко духовна, мифологическое происхождение музыки (сангит - букв.: «сведение воедино и выражение всего» или «триединство тела, разума и духа»; «триединство музыки, песни и танца»), её связь с бхакти и суфизмом породили своеобразную музыкальную эстетику. Индийский музыкант (в идеале) своим исполнением музыки стремится ощутить бесконечность мироздания и передать это понимание слушателю, этому обучают и учителя своих учеников. Два основных стиля исполнения существуют и переплетаются друг с другом в течение тысячелетий, это – Хиндустани (северо-индийский) и Карнатака (южно-индийский). Оба стиля, в свою очередь, состоят из множества школ, которые именуются гхарана. В данной статье описываются, в основном, традиции «гуру-шишья» и личные наблюдения преподавания стиля Хиндустани.

Ключевые Слова: Хиндустани, гуру, шишья, гхарана, рага, Гуру Пурнима, бандхан,

* Özbekistan Bilimler Akademisi Sanat Tarihi Enstitüsü Doktora Öğrencisi, dilkaramat@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ИНДИЯДАГЫ УСТАТ-ШАКИРТ (ГУРУ-ШИШЬЯ ПАРАМПАРА)САЛТЫ

Аннотация

Индия маданияты терең руханий, музыканын мифологиялык келип чыгышы (sangeet - с.: "бардыгын бириктирүү жана билдирүү" же "дене, акыл жана рухтун үчилтиги"; "музыканын, ырдын жана бийдин үчилтиги"), анын бхакти жана суфизм менен байланышы кайталангыс музыкалык эстетиканы пайда кылган. Индиялык музыкант (идеалдуу) музыканы аткаруу менен ааламдын чексиздигин сезүүгө жана бул түшүнүктү угуучуга жеткирүүгө умтулат, муну окуучуларынын мугалимдери да үйрөтүшөт. Миндеген жылдар бою эки негизги аткаруу стили бар жана бири-бири менен чырмалышкан, булар Хиндустан (Түндүк Индия) жана Карнатака (Түштүк Индия). Эки стиль тең, өз кезегинде, гарана деп аталган көптөгөн мектептерден турат. Бул макалада негизинен индустандык стилди окутуунун гуру-шишья салттары жана жеке байкоолору сүрөттөлөт.

Негизги Сөздөр: индустан, гуру, шишья, гарана, рага, гуру Пурнима, бандхан.

Традиция передачи вековых творческих навыков от одного поколения к другому, от учителя (*гуру*) к ученику (*шишья*), известна в Индии как «Гуру-шишья парампара». Эта традиция восходит к ведическим временам, когда *гуру* передавал религиозные и духовные знания своим *шишьям*. *Шишья* должен был жить со своим *гуру*, внимательно наблюдая за его повседневной жизнью, прислуживая ему и получая знания. Следует отметить основополагающие принципы *гуру-шишья парампары*, которые реформировали современные реалии:

1) Ученик, живущий у учителя как член семьи, на протяжении многих лет был обеспечен жильем и питанием. В настоящее время ученики живут рядом, приезжают на занятия, часто навещают, чтобы сохранить основные аспекты *гуру-шишья парампары*. Именитые *гуру* и преподаватели в учебных заведениях, традиционно относятся к своим ученикам как к членам семьи («учитель – второй отец»). Однако, в современных условиях *гуру* не могут годами содержать, кормить и обучать ученика у себя дома, тогда как и ученики обязаны учиться в школах и университетах, получать дипломы и думать о своей будущей карьере.

2) Сопровождая учителя на выступлениях, ученик, находясь рядом и аккомпанируя ему, продолжал учиться вне урочных часов. В настоящее время обучение также предусматривает присутствие на концертах в качестве зрителя, освоение аудио и видео материалов, записанных непосредственно от учителя, а также представленных другими мастерами на Youtube [1] и Facebook, на других сайтах интернета. Таким образом, ученик приобретает знания техники исполнения и музыкальной науки (изучение соответствующей литературы с изложением теории музыки) не только школы своего мастера, но и других исполнителей.

3) Существовали ограничения передачи музыкальных знаний, при которых учитывались кастовые и семейные традиции. Монополистические тенденции *гуру* могли проявиться и в выборочной передаче знаний в зависимости от ученика и его уровня и таланта. Однако современная система образования сделала музыкальные знания более демократическими, когда исполнение классической музыки – *раги*, выходит за рамки традиционно музыкальных семей.

Традиционные отношения *гуру-шишья* являются духовными и закрепляются несколькими сакральными обрядами (нередко помпезно обустроенными). Первоначально проводилась особая церемония, на которой *шишья* официально



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

объявлял обществу, что он вступает в *парампару/гхарану*, и *гуру* публично принимал ученика, торжественно повязывая многослойную нить (красного, желтого или оранжевого цвета) на запястье ученика. Церемония называлась «Ганда-бандхан» (*ганда* - означала церемониальную нить, а *бандхан* — завязывать). Преобразованная версия этой церемонии (варьируется согласно местности и школе) сохраняется и по сей день, тогда как в учебных заведениях они упрощены (повязывается только нить на запястье студента). Сложные формальные и религиозные церемонии обряда посвящения ученика, приношение даров, как бы является залогом того, что учитель (*уstad, гуру*) передаст ученику (*шагирду, шишья*) все свое внутреннее «я», весь свой музыкальный опыт, всю свою сущность. От ученика же требуется полная отдача и жесткая дисциплина – это его первоначальный дар учителю.

Одним из важнейших ежегодных обрядов почитания учителя является *Гуру Пурнима* (досл. «полнолуние гуру»), традиционно проходящийся в день полнолуния в середине июля. В этот день даже ученики государственных учреждений поклоняются своему педагогу, проводят соответствующий религиозный обряд, дарят подарки, а учитель повязывает (обновляет) им на запястье церемониальную нить. В этот день ученики разных возрастов музицируют вместе с учителем/*гуру*.

В классической музыке Хиндустани *гуру-шишья парампара* была, и во многом остается, важным и единственным способом передачи многовековой традиции из поколения в поколение. Передача музыкальной традиции от учителя к ученику происходит изустным путем *ру ба ру / сина ба сина* (сидя друг против друга) и этому процессу придается исключительное значение (например, видео как Пандит Рави Шанкар обучает дочь Анушку Шанкар [2]). Прожив в Индии почти два десятилетия и получив опыт обучения игре на индийском музыкальном инструменте *ситар* и отбивая ритмы в классе классического танца *Катхак* в Институте им. Бхаткханде в Лакхнау (2000-2005), мне посчастливилось непосредственно наблюдать многие процессы, связанные с *гуру-шишьяпарампара* в современных условиях. На каждом этапе обучения часто вспоминались строки написанные известным индийским исполнителем Пандитом Рави Шанкаром (1920 – 2012) в его книге «Моя музыка - моя жизнь»[3]. Так, о *гуру/устаде* и процессе обучения он пишет следующее:

Гуру, виная, садхана – эти три слова как бы заложены в сердце музыкальной традиции Индии. Гуру... мастер, духовный учитель или наставник. Мы придаем исключительно важное значение гуру, поскольку рассматриваем его как подобие божественного начала. /.../ Потенциальный ученик не может принять поспешного решения и взять себе в качестве гуру любого имеющегося учителя, так же как и не может позволить себе разорвать связь между гуру *шишья* (ученик – на хинди) после совершения специальной церемонии *ганда* или *нара* (посвящения), которая символически связывает обоих на всю жизнь... *Виная* означает смирение /.../ Одаренность, искренность и добровольное желание полностью посвятить себя занятиям - вот самые необходимые качества серьезного ученика... [*С*]адхана, что означает практические занятия и дисциплину, которые в конечном счете ведут к самосовершенствованию [3: 303-305].

Переступив порог Института музыки им. Бхаткханде, я не ожидала столкнуться с причудливым сплавом традиционного (в большей степени) и европеизированного (в меньшей) методов преподавания. Обучение на *ситаре* было групповым (человек семь-восемь усевшихся полукругом), сидя в традиционной восточной форме на небольшом



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

возвышении (типа маленькой сцены) натянутой белой тканью. Наша преподавательница восседала на возвышении, ниже её мы – студенты. При входе в класс занятия начинались с традиционного поклонения учителю – правой рукой наклоняясь, мы кончиками пальцев дотрагивались до одежды на уровне колен, или ступней учителя (глубокий поклон), а затем возвращали руку к своей груди. Это почтительное приветствие называлось *пранам* – «брат прах с ног». Так, в Индии поклоняются и старшим в доме, старцам и божественным изваяниям в храмах. Старшие и учитель, в свою очередь, благословляют Вас, подняв правую руку и почти дотрагиваясь вашей головы. Примечательно, что данная традиция в музыкальной и танцевальной среде совершается как индусами, так и мусульманами. Однако, современные мусульманские *устады* часто требуют от своих учеников лишь приветствия с поклоном без прикосновений, особенно если это девушки-студентки. В стенах Института и вне, интересно было наблюдать церемонию приветствия с глубоким поклоном от наших учителей по отношению к своим учителям. Это смиренное повиновение *шишья* своему *гуру*, смешанное с чувством любви, поклонения и благодарности, все еще живо среди большей части молодежи Индии. Наблюдая, всплывали в голове строки, написанные Рави Шанкаром о разнице индийского и европейского понимания образа учителя:

Отношение к своим преподавателям процессу обучения в целом, у западного студента в особенности, крайне обыденное. Взаимоотношения учителя и студента более не напоминают, как в старину, отношений между отцом и сыном, и оба они сейчас преимущественно придерживаются того мнения, что им следует вести себя как друзьям и относиться друг к другу на равных [3: 304].

Преподаватель обучал нас не только к почитанию *гуру*, но и к уважению к музыкальному инструменту, как будто у того имеется душа, и перед началом и в конце занятий мы – студенты, правой рукой дотрагивались инструмента, а затем своего лба и груди. Сидеть, почти час со сложенными ногами на уроках, нам иностранцам, было сложно, и часто в такие моменты вспоминалось предупреждение Рави Шанкара:

Обыденность в поведении ученика действует на индийского преподавателя раздражающе даже в таких мелочах, как поза, принимаемая учеником, когда он сидит. Часто западный студент пытается сидеть на полу, подобно индийцам, но поскольку у него нет соответствующего навыка (бедняга!), то рано или поздно он вытягивает ноги и показывает свои подошвы *гуру*. Нам, индийцам, стопы представляются наиболее неприглядной частью тела, поэтому подобная поза – одна из самых непочтительных [3: 304].

Знаменитые музыканты, такие как Амджад Али Хан, Шивкумар Шарма, Никхил Баннерджи и другие, в своих концертных выступлениях прикрывают свои ноги шалью в знак уважения к слушателям. Этика поведения между исполнителем и слушателем, наряду с уважением между *гуру-шишья*, усваивается учеником на протяжении обучения в частной школе или в государственном учреждении от учителя. Обычно в Индии принято считать, что музыке, ради получения диплома, идут обучаться дети средних данных, у которых нет способностей стать инженером, ученым или доктором-медиком. Другое отношение прослеживается к студентам-музыкантам, которые обучаются у именитых музыкантов или в частных школах-интернатах, называемых традиционным словом *Гурукул* (например, *Гурукул* в Колкате инициированный Адждойем Чакраборти,



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Гурукул в Дехрадунае открытый Пандитами Раджан и Сааджан Мишра). *Гурукулы*, однако, являясь дорогами, в тоже время позволяют студентам приезжать на более короткое время (например, месяц), обучаться у именитых исполнителей или повышать свое мастерство. Не только *шишья* ищет своих *гуру*, но часто *гуру* сам ищет талантливого ученика. Преподавание в *Гурукулах* и в Институтах/Университетах позволяет *гуру*, кроме передачи знаний последующему поколению, посвятить себя и к подготовке к собственным концертам с классом или без, обеспечить надежный и постоянный источник дохода, выполнять семейные обязанности.

Несмотря на ослабление традиционного уклада преподавания в современных реалиях, в сложившейся традиции *гуру-шишья* и в альтернативных ей *Гурукулах*, важную роль продолжает играть *гхарана* (букв. *гхар* - «семья»; своего рода «школа», традиционно закрытая для посторонних), которая сосредотачивает в себе индивидуальный стиль, музыкальные вкусы и склонности признанного мастера. *Гурукул* все еще является своеобразным современным подобием традиционного института *гуру-шишья*, только с привлечением большего количества студентов. Передача определенных навыков исполнения музыки, предпочтение жанров, отличает одну *гхарану* от другой. Каждая *гхарана* именуется по изначальному месту жительства учителя или семьи учителя. Наиболее значительными, например, в вокальной музыке, считаются *гхараны* Агры, Гвалиора, Кирана, Джайпура, Патиала, и др. В процессе изучения принципов и форм исполнения индийской классической музыки - *раги* (санскритское слово, буквально обозначает «страсть, цвет, нечто, что способно «окрасить сердца людей»), музыканты проходят строгий курс обучения и приобретают отточенное мастерство и невероятную самодисциплину.

Самая важная часть процесса обучения индийской музыки состоит в том, чтобы слушать *гуру*, пытаться уловить то, что он поет или играет, точно повторить и запомнить, далее применить при своем исполнении классической музыки [4]. Педагог/*гуру* сначала учит *рийазу*, как правильно тренировать свой голос [5] или технике игры на инструменте. Затем, выбирается *рага* и изустным путем, по частям, учитель постепенно передает музыкальный материал, требует многократного повторения данной части исполняемого произведения. Студенты в Индии используют индийскую нотацию *Саригама*. Основные мотивы, например, *Антра* и *Стхайи* (грубо говоря, эпизод и рефрен *раги*) приводятся в книгах (например, *Крамик Пустак Малика* Пандита Вишну Нараяна Бханкханде), а затем вступает в силу импровизация учителя от небольших эпизодов до развернутых, в пределах ритмической сетки и с учетом уровня студентов. Более продвинутым студентам разрешается создавать импровизационные пассажи и эпизоды уже самим. Во время занятий нам не разрешали записывать обучаемые пассажи, а только запоминать. После занятий я записывала выученный музыкальный материал на привычную мне европейскую нотацию, тогда как другие студенты полагались лишь на свою память или записывали по индийской буквенной нотации. Таким образом, в отличие от Европейской классической музыки, изучение индийской музыки подразумевает более тесную связь между учителем и учеником. Более того, в *гуру-шишья парампаре* передаются изустным путем не только знание, техника, стиль или эстетика музыки, но и целый ряд ценностей, восприятия, видения и даже образа жизни.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Гуру-шишиья парампара веками оставалась популярной моделью обучения на севере субконтинента. Индусы и мусульмане на протяжении тысячелетий передавали свои знания последующему поколению таким образом. Это интерактивное обучение было необходимостью, но также и ограничением (например, в пределах своей *гхараны*). Современные реалии позволили расширить эти границы, глобализация внесла ощутимые новшества в традиционную систему, переосмысление многих ценностей и методов преподавания и исполнения. Однако, традиционный уклад преподавания остается основополагающим, пока живет индийская классическая музыка.

Использованные источники и видеоматериалы

Guru Shishya Parampara Liveonlineclass – Short Excerpt (8) | by Pandit Ajoy Chakrabarty.

At: https://youtu.be/jC3d_XtMb-U

Pt. Ravi Shankar with young Anoushka Shankar || Riyaz session || Guru Shishya Parampara.

At: <https://youtu.be/0irSFZ9z368>

Шанкар, Рави. Нарада получает урок./ Перевод. Т. и Е. Морозовых. В книге: Музыка народов Азии и Африки. Вып.4. Москва, 1984. С. 303-306.

Little Kaushiki Learning from Guruji Clip. At: <https://youtu.be/uzvxc1BmqZQ>

Pandit Ajoy Chakrabarty with little Kaushiki|| Palta || Riyaz session 1 || Guru Shishya Parampara. At: <https://youtu.be/66oypyk1FHs>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

MÜSLÜMAN DOĞU'NUN MÜZİK KÜLTÜRÜNDE ARTIRILMIŞ İKİLİ OLGUSU

Elmira PANAHOVA*

Özet

Müslüman Doğu halklarının modal sistemlerinin ortak özelliği, antik çağa kadar uzanan tarihsel köklere sahiptir. Seçkin Azerbaycanlı bilgin U.Hacıbeyli, “Azerbaycan Halk Müziğinin Temelleri” adlı eserinde, ortaçağ doğu kültürünün kısa ve net bir tarihsel panoramasını vermekte ve onun altında yatan sistemi mecazi olarak tanımlamaktadır.

Daha Orta Çağ'da keşfedilen modern Doğu müziğinin genişletilmiş saniyelerinin ilkellerinin, başlangıçta perdelerde biraz gizli bir biçimde varolduğuna dikkat edin. Bununla birlikte, doğu müziğinin karakteristik bir özelliği olarak, yavaş yavaş kendilerini oryantal modların gamlarına girmiş ve sağlam bir şekilde yerleştirmişlerdir. Ve Orta Çağ'da, artırılmış bir saniyenin oluşumu için, modun adımlarının değiştirilmesi veya ihmal edilmesi gerekiyorsa (irak, zirafkyand, buzruk, avaze guvasht, shobe ashira, nauruzi arab ve hisar modları), o zaman modernde Doğu müziği, artırılmış saniye, yalnızca yukarıdaki yöntemlerin bir sonucu olarak değil, aynı zamanda modal düşüncenin evriminin sadece sezgisel bir uygulamaya değil, daha makul bir hale geldiği bir modun bitişik adımları arasındaki bir aralık olarak oluşturulur. bu aralık izlenebilir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, din, doğu, kültür.

THE PHENOMENON OF EXTENDED SECOND IN THE MUSICAL CULTURE OF THE MUSLIM EAST

Abstract

The commonality of the modal systems of the peoples of the Muslim East has historical roots that go deep into antiquity. In his work “Fundamentals of Azerbaijani Folk Music”, the outstanding Azerbaijani scholar U. Hacıbeyli gives a brief and clear historical panorama of medieval oriental culture, figuratively describing the system underlying it.

Note that the rudiments of enlarged seconds of modern Oriental music, discovered already in the Middle Ages, initially existed in frets in a somewhat secretive form. However, being a characteristic feature of oriental music, they gradually entered and firmly established themselves in the scales of oriental modes themselves. And if in the Middle Ages, for the formation of an augmented second, an alteration or omission of the steps of the mode was required (modes irak, zirafkyand, buzruk, avaze guvasht, shobe ashira, nauruzi arab and hisar), then in modern music of the East, the augmented second is formed not only as a result of the above methods, but and as an interval between adjacent steps of a mode, in which the evolution of modal thinking towards a more reasonable, and not just an intuitive application of this interval can be traced.

Keywords: Music, religion, east, culture.

Феномен увеличенной секунды в музыкальной культуре мусульманского Востока

Общность ладовых систем народов мусульманского Востока имеет исторические корни, уходящие глубоко в античность. В своем труде «Основы азербайджанской народной музыки» выдающийся азербайджанский ученый У. Гаджибейли дает краткую и ясную историческую панораму средневековой восточной культуры, образно описывая лежащую в ее основе систему. Так, определяя географические границы

* Doç., Dr. Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, panakhovaep@yandex.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

восточной мусульманской культуры он показывает как расцвет, так и начавшийся в конце XIV столетия распад этой культуры, получившей свое дальнейшее дифференцированное развитие в культурах каждого из участвовавших в ее создании народов: «Народы Ближнего Востока, — пишет У. Гаджибейли, — использовали ценные «обломки» развалившегося «музыкального здания» и вместе с собственным «ладостроительным» материалом построили, каждый в отдельности, свой собственный «музыкальный храм» в стиле, характерном для каждого народа»⁴.

Считается, что одной из отличительных черт восточной («ориентальной») музыки является ход на увеличенную секунду. Неслучайно в своем трактате Абдуррахман Джами отмечает допустимые увеличенные секунды в макамах, шобе и авазе. Среди вопросов, затронутых У. Гаджибейли в его научном труде «Основы азербайджанской народной музыки» был вопрос увеличенной секунды. Ученый выражал надежду на то, что своим трудом он привлечет внимание деятелей музыкальной науки на феномен происхождения увеличенной секунды.

Заметим, что обнаруженные уже в средневековье зачатки увеличенных секунд современной музыки Востока, изначально существовали в ладах в несколько скрытном виде. Однако, будучи характерной особенностью восточной музыки, они постепенно вошли и прочно укрепились в самих звукорядах восточных ладов. И если в средневековье для образования увеличенной секунды требовались альтерация или пропуск ступеней лада (лады ирак, зирафкянд, бузрук, авазе гувашт, шобе ашира, наурузи араб и хисар), то в современной музыке Востока увеличенная секунда формируется не только как результат вышеописанных методов, но и как интервал между соседними ступенями лада, в чем прослеживается эволюция ладового мышления в сторону более обоснованного, а не только интуитивного применения этого интервала. Исключением является ладовая система узбекской музыки. Хотя здесь также можно встретить народные образцы с употреблением увеличенной секунды, однако ее наличие в узбекской песне считается результатом заимствования. Об этом пишет Ю. Кон: «Надо полагать, что давние связи Хорезма с Закавказьем отразились в музыке этой области Узбекистана, в частности в ладах с увеличенной секундой.

Можно с уверенностью сказать, что увеличенная секунда не является характерной особенностью ладов узбекской народной песни. Этот интервал лишь изредка встречается в песнях Хорезма»⁵.

Наличие генамисотонических ладов (т.е. ладов с увеличенной секундой) в музыкальных системах мусульманского Востока часто связано с применением в них тетрахордов хроматического наклонения. Широко используется в строении восточных ладов хроматический тетрахорд с увеличенной секундой, известный в средневековье как хиджаз и сохранивший свое название в музыке арабов и турков (в Турции – хигаз):

⁴ Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку: 1957, стр. 10 – 11

⁵ Кон Ю. Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизация. Ташкент: Фан, 1979, стр. 33



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

тетрахорд хиджаз



$\frac{1}{2}$ T $1\frac{1}{2}$ T $\frac{1}{2}$ T $\frac{1}{2}$ T $\frac{1}{2}$ T $1\frac{1}{2}$ T $1\frac{1}{2}$ T $\frac{1}{2}$ T $\frac{1}{2}$ T

Отметим, что тетрахорд с увеличенной секундой в турецкой музыке имеет две разновидности, вытекающие из качества увеличенной секунды, которая выражается величинами в 270 ц и 294 ц. Оба качества увеличенной секунды были характерны ладам восточного средневековья, где ее появление связывалось с пропуском определенных ступеней звукоряда.

Ладами с увеличенной секундой в иранской музыке являются чахаргях и хомаюн, в которых $ув.2 = 1T. + \frac{1}{4} T.$:

чахаргях

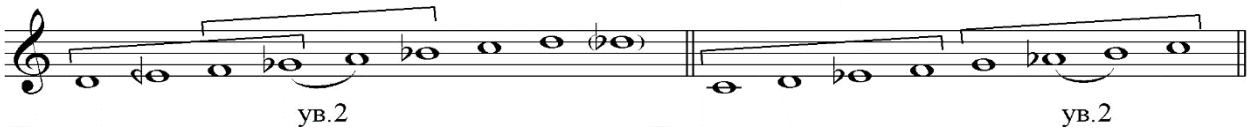
хомаюн



В арабской музыке генамисотоническими можно назвать лады саб'а, нахаванд, навасар, хигаз:

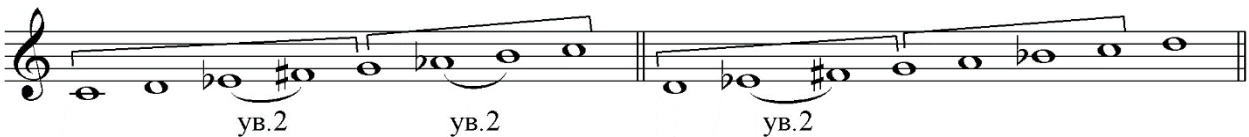
саб'а

нахаванд



навасар

хигаз



Кроме того, из 10 побочных ладов арабской музыки, предложенных Ф. Х. Аммаром, 8 содержат в себе интервал увеличенной секунды:



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Бишкек

www.imdcongress.com

1-ый побочный 2-ой побочный

3-ий побочный 4-ый побочный

6-ой побочный 7-ой побочный

8-ой побочный 9-ый побочный

Из простых турецких ладов генамисотоническими являются буселик, хиджаз, хумаюн, уззал, зенгуле, карчигяр, сузинак, т.е. больше половины основных ладов:

буселик *хиджаз*

хумаюн *уззал*

зенгуле *карчигяр*

сузинак

Заметим, что звукоряды ладов хиджаз и уззал совпадают, имея при этом различное наименование. Объясняется это тем, что, несмотря на одинаковый звукоряд в их образовании применяются различные тетрахорды и пентакорды. Так, хиджаз



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

представляет собой соединение тетрахорда хиджаз с пентахордом раст, а уззал состоит из пентахорда хиджаз и тетрахорда ушшак. В результате нижний звук верхней ячейки звукоряда, несущий функцию второго по значимости опорного тона, в этих ладах различен, что придает мелодиям, написанным в ладах хиджаз и уззал различную эмоциональную окраску.

К генамисотоническим ладам в азербайджанской музыке относятся основные лады шуштер, чаргях, хумаюн и побочные лады шахназ, чаргях второго вида и сарендж:

шуштер *чаргях*

хумаюн *шахназ*

чаргях II вида *сарендж*

Кроме того, подобно средневековым ладам, как в азербайджанской так и в других изучаемых нами культурах, увеличенная секунда может быть результатом альтерации. Это наблюдается в ладах раст (понижение IX и повышение X ступеней), шур (понижение VIII и повышение IX ступеней), сегях (повышение III, VIII, и понижение VII ступеней) и чаргях I вида (понижение VIII и повышение IX ступеней):

раст *шур*

сегях *чахаргях*

Рассмотрение ладов с увеличенной секундой азербайджанской, персидской, арабской и турецкой музыки в сравнении между собой, а также в сопоставлении с мажороминором показало совпадение звукорядов арабского лада нахаванд и турецкого буселик, которые представляют собой гармонический минор (при движении вверх)



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

мажоро-минорной системы. Этот же звукоряд, но с более низкой VI ступенью лежит в основе персидского лада исфахан. Близок к ним турецкий лад сузинак и арабский 6-ой побочный, в которых на четверть тона выше III ступень лада, а также звукоряд азербайджанского баяты-шираз, если рассмотреть его, начиная от тоники:

гарм. минор



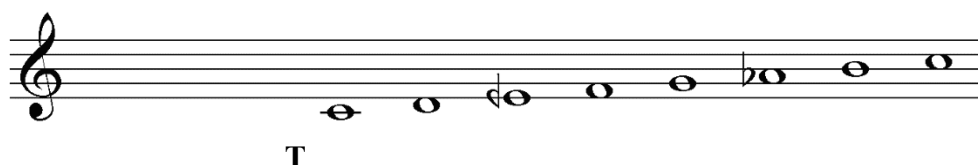
нахаванд

буселик



6-ой побочный

сузинак

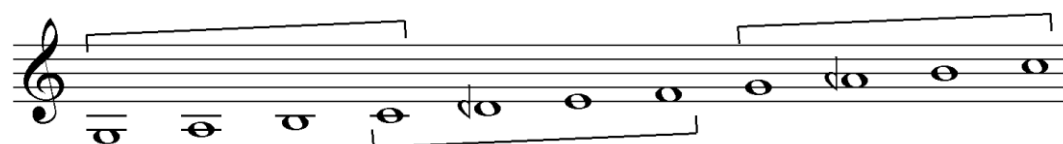


баяты-шираз



Если объединить звуки обоих вариантов персидского исфахана в одном звукоряде, то получаем почти тот же 9-звучный звукоряд, который был присущ одноименному средневекововосточному ладу с той разницей, что в современном персидском исфахане III ступень на четверть тона ниже, а VII ступень на четверть тона выше, чем в старинном:

исфахан



При повышении в гармоническом миноре IV ступени образуется звукоряд, известный в теоретическом музыкознании как дважды увеличенный минор. В арабской музыке этот звукоряд лежит в основе лада навасар:



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

навасар



Одноименный лад с аналогичной структурой есть и в турецкой музыке, однако здесь он представлен в числе ладов со сложной структурой как составной лад, состоящий из тетра хорда хиджаз и пентахорда никриз.

Иранский чахаргях совпадает с азербайджанским чаргяхом, если в последнем за I ступень принять тонику лада. Это сравнение может показаться неверным, так как сравнение нотных записей выявляет различия, обнаруживающиеся в качестве малых и увеличенных секунд персидского и азербайджанского ладов. Однако если принять во внимание высказывание У. Гаджибейли о том, что в азербайджанской музыке «полутон шире темперированного. Разница — приблизительно одна комма»⁶, а также о том, что звучание увеличенной секунды на фортепиано более рельефно, чем на таре, что значит, что в азербайджанской национальной музыке увеличенной секунды меньше, чем общепринятая европейская, то звукоряд азербайджанского чаргяха предстанет в несколько ином виде:

чаргях



Полученный звукоряд, начиная от тоники, полностью совпадает со структурой персидского чахаргяха и представляет собой гармонический минор со II пониженной ступенью.

Схожей структурой обладают турецкий лад зенгюле и арабский 9-ый побочный лад, с той разницей, что II ступень в этих ладах на комму ниже. Кроме того, в арабском 9-ом побочном на комму ниже и VI ступень. В узбекской и таджикской музыке также встречается звукоряд, лежащий в основе 9-го побочного. В таджикской музыке известен и звукоряд арабского 2-го побочного лада, который в турецкой музыке бытует как звукоряд лада хиджаз.

Похожи звукоряды арабского 6-го побочного и азербайджанского лада шахназ, с той разницей, что в арабском ладу III ступень на четверть тона ниже, чем в азербайджанском.

Еще одно сходство обнаруживается между турецким и персидским хумаюном (хомаюном), а также арабским хигаз, с той разницей, что в хигазе увеличенная секунда несколько шире, чем в хумаюне (хомаюне). Звукоряд, совпадающий по структуре и качеству увеличенной секунды с арабским хигаз есть и в таджикской и узбекской музыке.

⁶ Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку: 1957, стр. 15



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Если принять во внимание структуру азербайджанского лада шуштер, предложенную Ф. Х. Аммаром⁷, то и он по строению будет совпадать со звукорядами вышеизложенных ладов. Помимо этого, звукоряд азербайджанского шуштера в транскрипции У. Гаджибейли совпадает с арабским 8-ым побочным ладом, если учесть в последнем наличие уменьшенной октавы.

Как вывод из вышесказанного получаем, что четыре основных и восемь (из десяти) побочных арабских ладов содержат в себе интервал ув.2. Из простых турецких ладов генамисотоническими являются больше половины основных ладов. В азербайджанской музыке к таковым относятся три из семи основных и все три побочных, указанных У. Гаджибейли. Меньше всего ладов с ув.2 в персидской музыке (два). Т.е. диатоника рассмотренных нами восточных ладовых систем включает в себя ходы на увеличенную секунду, чем отличается от традиционной диатоники общепринятого мажоро-минора, исключаящей ув.2 как составляющую диатонического звукоряда.

В заключении хотелось бы отметить, что национальный колорит музыкального произведения определяется не только наличием того или иного явления в его музыкальном строе, но и формой применения его в рамках данного строя. Так, например, именно специфика музыкального интонирования позволяет определить ладовую основу образцов азербайджанской музыки, построенных на звукоряде общепринятого гармонического минора как национальный лад баяты-шираз. Не случайно мы говорим, что лад восточной музыки — это мелодический лад, являющийся не просто звукорядом с определенными функциями ступеней, но и целой системой специфического интонирования.

Список литературы

- Аммар Ф. Х. Ладовые принципы арабской народной музыки. М.: Сов. композитор, 1984;
- Виноградов В., Классические традиции иранской музыки. М.: Сов. комп., 1982;
- Гаджибеков У., Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957;
- Кон Ю. Г., Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизация. Ташкент: Фан, 1979;
- Матякубов О. Вопросы ладовой основы макамов в средневековой теории музыки // Традиции музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока и современность. М.: Сов. комп., 1987;
99. Матякубов О. Фараби об основах музыки Востока. Ташкент: Фан, 1986;
- Хашимов А. О структуре уйгурских мукамов и условиях их бытования. Макамы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент: Изд.-во литературы и искусства, 1978;
- Худайназаров Б. Туркменские мукамы // Макамы, мугамы и современное композиторское творчество Ташкент: Изд.-во литературы и искусства, 1978;

⁷ см. Аммар Ф. Х. Ладовые принципы арабской народной музыки. М.: Сов. комп., 1984, стр. 98 – 99



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

İsmaylov, M. S. (1991). Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. Bakı: Elm.

Arel, H. S. (1993). Türk mûsikîsi nazariyyatı dersleri. Ankara: Kültür bakanlığı.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KEMAN EĞİTİMİNDE KULLANILAN TÜRK MÜZİĞİ REPERTUVARINA DAYALI METOT VE KİTAPLARIN İNCELENMESİ

Ersan ÇİFTÇİ* & Abbas SOĞUKPINAR**

Özet

Bu çalışmada, Türkiye’de keman eğitiminde kullanılan Türk müziği repertuarına dayalı metot ve albüm kitaplarının içerik bakımından, çeşitli başlıklar altında incelenmesi amaçlanmıştır. Tarama modelindeki betimsel araştırmada; konuya ilişkin metot ve kitaplarda yer alan dizi, etüt ve eserler, müziksel öğeler bakımından analiz edilmiştir. Bu kapsamda araştırmanın verileri doküman analizi yöntemi ile elde edilmiştir. Araştırmanın örneklemine ilgili literatürde yer alan, kitap basımı formunda yayımlanmış olan ve ulaşılabilen 27 adet keman metodu ve albüm kitabı oluşturulmuştur. Araştırmadaki verilerin analizi sürecinde veri toplama aracı olarak bir analiz formu oluşturulmuştur. Metotlar ve albüm kitaplarında yer alan eserler bu analiz formuna göre çeşitli kriterler göz önüne alınarak türlerine göre gruplandırılmıştır. Elde edilen bulgular, frekans ve yüzdeler belirlenerek tablo ve grafiklerle sunulmuştur. Araştırma sonucunda; Türk Keman Literatüründe Türk Müziği repertuarına dayalı metot ve albüm kitaplarının nicel olarak az sayıda olduğu ve bu alanda yeni çalışmalara ihtiyaç olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Keman Eğitimi, Keman Metotları, Türk Müziği, Türk Müziği Keman Metotları.

ANALYSIS OF METHODS AND BOOKS BASED ON TURKISH MUSIC REPERTOIRE USED IN VIOLIN EDUCATION

Abstract

In this study, it is aimed to examine the methods and album books based on the Turkish music repertoire used in violin education in Turkey, under various titles in terms of content. In the descriptive research which is in the scanning model; the series, etudes and works in the method and books on the subject were analyzed in terms of musical elements. In this context, the data of the research were obtained by document analysis method. The sample of the research consists of 27 violin methods and album books that are available in the related literature, published in the form of book printing. An analysis form was created as a data collection tool during the analysis of the data in the research. Methods and the works in the album books were grouped according to their genres, considering various criteria, according to this analysis form. The obtained findings were presented in tables and graphics by determining the frequencies and percentages. As a result of the research, it has been concluded that the number of methods and album books based on the Turkish Violin Literature is quantitatively few and that new studies are needed in this area.

Keywords: Violin Training, Violin Methods, Turkish Music, Turkish Music Violin Methods

Giriş

Yaylı sazlar ailesinin en prestijli ve ünlü çalgısı olan keman, gerek ses genişliği, gerek müzikal ifade gücü ve gerekse orkestralardaki çalgıların neredeyse bütününe kapsayan solo ve toplu icradaki teknik üstünlüğü ile tarihten günümüze daima ön plana çıkmış bir çalgıdır.

Açın’a göre (2004: 11), Türklerin kullandığı ilk Orta Asya yaylı sazı olan İkliğ (Okluğ), Orta Asya’dan Anadolu’ya kadar birçok ülkenin ortak yaylı sazı olarak kullanılmakta ve aynı

* Prof. Dr. İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, ersan.ciftci@inonu.edu.tr

** Müzik Öğretmeni, Gaziantep-Şahinbey Sarıt Ortaokulu, abbasogukpinar@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

zamanda adının birçok kaynakta “kemançe” ve “rebab” olarak da geçtiği bilinmektedir. Kemançe'nin tarih boyunca yaylı çalgıları ifade eden bir terim olarak kullanıldığı bilinmektedir. Keman-çe kelimesi Farsça'da “Küçük Keman” anlamına gelmektedir. Keman kelimesi ise dilimize Farsçadan girmiştir. Farsça'da “Eğmek” anlamına gelen “Hemiden” fiilinden yapılmış “Yay” veya “Kavis” demektir.

Keman'ın ilk kez nerede yapıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, ortaçağ Avrupası'nda İngiltere'de Fiddle, Almanya'da Fiedel, İtalya'da Lira da Braci, Fransa'da Viel isimleriyle kullanılan yaylı çalgılar keman'ın atası olarak sayılır. 16. ve 17. Yüzyılda yaşamış olan keman yapım ustaları Gasparo da Salo, Nicolo Amati, Paolo Maggini, Giuseppe Guarneru, Antonio Stradivarius keman'a son şeklini verdikleri bilinmektedir. Klasik dönem (1750-1820) itibarıyla çenelik eklenerek icra edilmeye başlanılmış olan keman, asıl biçimini korumakla birlikte 19. Yüzyılda gövdesi ve sapı daha uzun, köprüsü daha yüksek olacak biçimde birkaç değişikliğe uğramış olduğu bilinmektedir (Bükülmez, 2019: 9).

Aksoy'a göre (2003: 106). Türk tarihinde önemli bir yeri olduğu düşünülen kemanın, Osmanlı müziği'nde kullanılma zamanına yönelik iki tespit bulunmaktadır. Bu tespitlerden ilki Gazmihal'in tespiti; XIII'üncü yüzyıldan beri Ceneviz ve Venedik isminde mahallelerin bulunduğu İstanbul, Trabzon gibi şehirlerin o zamanki levanteleri arasında Latin kemanlarının ve en eski viol şekillerinin kullanılmış olacağı kesindir. İkinci tespit ise kemanın Osmanlı müziğine girişiyle ilgili olarak 1737-1742 yılları arasında İstanbul ve İzmir'de İsviçreli ressam Liotard'ın resmettiği “Keman Çalan Türk Musikiciler” resmidir”. Hatipoğlu'na göre (2016: 2), kemanın Osmanlı müziğinde yerini almasının yanı sıra, gelişim sürecinde önemli katkıları olan ve kemanın üst düzey çalgı sınıfı arasında olmasında çok büyük bir pay sahibi olan kişinin Sultan I. Mahmut dönemi sanatkarlarından Corci olduğu düşünülmektedir. O senelerde Keman'a “Viola d' Amore” (Aşk viyolası) deniyordu ve keman'ın yakın zamanlara kadar kullanılan “Sine kemani” ile benzerlik gösterdiği bilinmektedir. Yedi telli olan Sine kemanının sesi biraz boğuk olduğu ve Kemançe sesine benzediği için Türk müziği icracıları tarafından daha çok rağbet görmüştür, ancak “Sine kemani” zamanla unutulmuştur. Kemanın da zamanla “Sine kemani” gibi Türk müziği icrasında unutulmuş ve Türk müziği üslubunun icrasına yakışmadığına dair söylemlere rağmen keman yüzyıllardır Türk müziğinde icra edilen ve en çok kullanılan temel sazlar arasındaki yerini korumuştur.

Müzik Eğitimi

Müzikle ilgili birçok tanım ve ifade bulunmaktadır. Müzik duyguların, düşüncelerin, ifadelerin seslerle dışa vurumu olarak tanımlanabilir.

Say (2005: 358), müziğe sanat gözüyle baktığında, duygu, düşünce, tasarım ve izlenimleri sesler ve ses kaynaklarının katkısıyla, belli olguları, belli bir amaç ve yöntemlerle, bir güzellik olgusuyla ifade eden bir bütün olarak görmektedir.

Demir (2012: 21); müziği, bireyi ve toplumu besleyen başlıca insanca yaşam ve kültür damarlarından biri olarak görmektedir. Bu bağlamda müzik insanlar için olmazsa olmaz bir sanat dalı olarak görülebilir.

Say' a göre (2006: 17-18); müziksel anlatımda, insan bir ses evreninin içine doğar, o ses evreni ile iç içe, uyum içerisinde yaşar, algıladığı seslerle etkileşimde bulunarak algılayabildiği, duyduğu sesleri çözümleyip değerlendirmeye çalışır, asırlar sonra sesleri düzenlemekte ustalaşarak onlardan bir ifade biçimi yaratır. Say'ın düşünce biçimine göre



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

müzikçe, bir “üst dil”dir. Müziğin insanları birleştirici bir yapıya sahiptir. Günümüzde yaygınlaşmaya başlayan dünya müziği kavramının da temelinde, bütün halkların müzik aracılığıyla birbirini anlayabilmesi, birbiriyle iletişim kurabilmesi gerçeği yatar. Dünya’nın neresinde olursa olsun insanlar müzik sayesinde birbirine el uzatır.

Dünya’nın neresine giderseniz gidin, yabancı dil bilmeseniz dahi müzik sayesinde insanlarla iletişim kurup, dostluklar kurup, paylaşımlarda bulunabilirsiniz. Bu durum da müziğin evrensel olduğunu kanıtlar litemlidir.

Keman Eğitimi

Enstrüman eğitimi; genel anlamda enstrümanların çalınabilmesi için uygulanan yöntemlerden oluşur. Bireysel enstrüman eğitiminde öğrencilere, enstrümanını doğru bir teknikle çalma, çalışma süresini ve çalışma verimini artırma, müzik kültürlerini enstrümanı ile en iyi şekilde kavratma ve müzikal becerilerini artırma yaklaşımıyla çalışmalar enstrüman eğitiminin temel amaçlarındandır (Parasız, 2009: 19).

Genel olarak enstrüman eğitimi küçük yaşlarda, doğru bir öğretmen ve doğru bir eğitim sistemi ile başlamalıdır. Keman için de aynı şeyi söylemek mümkündür. Kemana küçük yaşlarda başlamak ve disiplinli bir çalışmayla bunu sürdürmenin başarılı bir gelecek için çok önemli olduğu düşünülmektedir.

Müzik eğitimi, genel anlamda öğrenciye müziksel davranışlar kazandırma ve bu müziksel davranışları geliştirmeye zemin hazırlayan planlı, programlı ve aşamalı olarak uygulanan bir süreç olarak tanımlanabilir. Müzik eğitiminin öne çıkan en önemli niteliklerinden birisi enstrüman eğitimidir. Enstrüman eğitimi kapsamındaki keman eğitimi ise kendine has davranış biçimlerini içermektedir. Bilişsel, duyuşsal ve psikomotor beceriler bu tarz davranışlar arasında bulunmaktadır. (Uslu, 2012: 1).

Kaliteli bir keman eğitiminde ilk olarak amaçların ve amaca yönelik uygulamaların belirlenmesi gerekmektedir. Bu bakımdan keman eğitimi programlarının, eğitimcilerin, eğitim yapılan ortam ve araç-gereç yeterliliği önem arz etmektedir. Keman eğitimi programlarının, eğitim yapılan ortamın şartlarına uygun olup olmadığı önemle değerlendirilmeli ve amaç belirlenmesi yapılmalıdır (Uslu, 2012: 1).

Keman Eğitiminde Metotlar ve Repertuvarlar

Türkiye’de keman eğitiminde uluslararası metotların kullanılmasının yanında, Türk müziğine ilişkin repertuvarların kullanıldığı metotlar da kullanılmaktadır. Bu araştırma Türk Müziği kitap ve metot eksikliğine ilişkin ihtiyacın keman eğitimindeki yansımalarını tespit etmek amacıyla yapılmıştır.

Günay ve Uçan’a göre (1980: 8); Türkiye’deki müzik eğitimi ve enstrüman eğitimi kaynakları, metotları konusunda uzun yıllar dışa bağımlıdır. Keman eğitimi için de aynı durum söz konusudur. Türk müziği ezgilerinin Batı müziği teknikleri ile işlenip dünyaya tanıtılması ve keman eğitimi için gerekli olan kaynak kitapların kendi kültürümüzden sağlanması fikri ve bunun bir öğretim kitabı ve yöntemi haline getirilmesi 1960’lı yıllarda uygulanmaya başlanmıştır.

Türkiye’de keman eğitimi alanında ilk yapılan anlamlı çalışmalara bakıldığında Ali Uçan ve Edip Günay’ın 1974-1977 yılları arasında birlikte hazırladıkları ”Mektupla Yüksek Öğretim Eğitim Enstitüleri Müzik Bölümü” programı dahilinde yer alan keman ders kitapları, 1980



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

yılında Ali Uçan ve Edip Günay'ın birlikte hazırladıkları “Çevreden Evrene Keman Eğitimi” kitapları, 1978’de Celil Mataracı’nın hazırladığı “Keman Öğrenme Metodu ve Temel Müzik Bilgileri” kitabı, 1980’de Ömer Can’ın hazırladığı “Keman Öğrenim Klavuzu” kitapları yer almaktadır (Günay, Uçan, 1980: 8).

Kitapların keman eğitimi alanında yapılan anlamlı çalışmalardan ilk olması yönüyle, keman eğitiminde duyulan gereksinimin karşılanması açısından da önemli katkılar sağladığı düşünülmektedir.

Türk Müziği

Türk Dünyası, geçmişten bugüne kadar dünyamızın toplumsal değerler, insan, ilim ve ülkeler coğrafyasının en esaslı ve en belirleyici unsurlarından biridir. Yaklaşık dört-beş bin yıllık tarihsel ve kültürel geçmişe sahip olup, günümüze kadar varlığını, gelişim ve değişimini devam ettirerek aralıksız sürdürmektedir. (Uçan, 2000: 593). Bu bağlamda köklü bir geçmişe sahip olan Türk Dünyasındaki çalgılar bu toplumların kültürel unsuru haline gelmiş ve tarih boyunca yaygın olarak müziğin yapı taşları olmuşlardır.

Gönül’e göre (2017: 13). Türk müziği, Cumhuriyetimizin özü olan, Selçuklu ve Osmanlı Devletlerinin, medeniyeti, coğrafyası, kültür desenini oluşturan Türklerin ve Türklerin bünyesinde bulunan ve barınan etnik toplulukların kendi kültürlerini yansıtarak sağladıkları katkılar ile pek birçok formda eserlerle vücuda getirilmiş, çeşitli kültürlerin müziklerinin harmanlanmasıyla eşsiz bir zenginliğe ulaşmıştır.

Yahya Kaçar’a göre (2012: 201); müzik kültürümüzü oluşturan önemli ifade araçlarından birisi çalgıdır. Türk toplumu olarak yüzyıllar boyu çalgıyı en çok kullanan ve en çok çalgı çeşidine sahip olan millet olmamıza rağmen müziğimiz çeşitli sebeplerden dolayı istenilen düzeyde gelişme gösterememiştir. Bu bağlamda yazılı kaynak olmaması, Türk müziği eğitiminin meşk sistemi ile verilmesi bu durumun nedeni niteliğindedir.

Keman Eğitiminde Türk Müziği ve Türk Müziği Repertuarı

Hatipoğlu’na göre (2017: 3), Türk müziği 20. Yüzyıla kadar meşk adı verilen öğretim yöntemi ile öğretilerek nesilden nesile aktarılmıştır. Yazılı kaynağın olmaması sebebiyle meşk öğretim yönteminde talebe ustasını taklit ve tekrar ederek eseri öğrenmeye, icra etmeye çalışmaktadır. Meşk yapılırken yararlanılan öğretim materyalleri güfte mecmuaları ve usül’dür. Öğrencinin meşk sürecinde yararlanabileceği tek öğretim kaynağının usül olduğu bilinmektedir. Bunun dışında öğrenciler sadece hafızasının ve yeteneğinin yardımı ile icra yapmaya çalıştıkları anlaşılmaktadır. Bu taklit ve tekrar sürecinde ulaşılmak istenen hedef, var olanı aktarmak olduğundan saza yönelik teknik beceriler göz ardı edilerek geliştirmesine imkan sağlayacak herhangi bir yazılı kaynak uzun yıllar oluşturulmamıştır. Saz öğretiminde teknik beceri eğitimi, icra edilecek eserde olan bilgiler ile sınırlı kalarak gelişmemiştir.

Meşk sisteminin taklit ve hafızaya dayalı oluşu Türk müziğinin gelişme sürecini olumsuz etkilediği düşünülmektedir.

Sakarya’ya göre (2011), kemanın öğretimine yönelik öğretim kitabının sınırlı oluşunun yanı sıra Batı müziği keman öğretimindeki kaynak ve eser repertuarı ve birikimi sayı ve nitelik bakımından çok geniş bir yelpazede yer almaktadır. Türk müziğindeki kaynak sıkıntısının aksine Batı müziği kaynaklarında her yay tekniği ve parmak kullanımı gibi özel ve detaylı konulara yönelik beceriler için dahi ayrı ayrı öğretim kitapları detaylı bir biçimde yayınlanmıştır. Türk müziği keman öğretim kitaplarının sayısal bakımdan yetersiz oluşu



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

kemanla ortaya konulan Türk müziği icra üslubunun örgün eğitim yoluyla öğretimini sıkıntılı hale getirmiştir. Sonuç olarak güzel sanatlar liseleri keman öğretiminde yer alan Türk müziği konularının öğretimine dayalı tespitler durumun güçlüğünü ve ivedi bir çözüm gerektirdiğini ortaya koymaktadır.

Taşçı'ya göre (2012), Türk müziği alanındaki sorunların sadece "Sanat Müziği" icrasına yönelik değil bunun yanında "Halk Müziği" icrasına yönelik de bir sorun olduğu bilinmektedir. Buradan yola çıkarak, Halk müziğinde keman icrasına yönelik üslup çalışmalarının da yer aldığı ve bu çalışmalarda öğretim alıştırmalarının Türk halk müziği saz eserleri ve ses eserleri içinden seçilerek üslubu oluşturacak şekilde nota düzenlemelerinin araştırma konusu yapıldığı anlaşılmaktadır.

Bu konudan hareketle Türk müziğindeki icra sorunlarının gerek Türk Sanat Müziği, gerekse Türk Halk Müziği'nde görülmesi ve çözüme kavuşmaması, Türk müziğinin kanayan yarası olarak nitelendirilebilir.

Hatipoğlu'na göre (2017: 3), önemli bir sorun olarak Türk müziği örgün keman eğitimi sürecini yöneten eğitimcilerin kitap hakkında yapmış oldukları görüşlerinin söz konusu öğretim kitaplarına yansımadağı bilinmektedir. Türk Müziği Devlet Konservevarı'nın 1975 senesinde kurulması ve eğitime başlamasına kadar ortaya konulan keman öğretim kitaplarında keman eğitimcisi görüşlerinden akademik anlamda faydalanılmaması anlaşılır bir durumdur.

Bu bağlamda eğitimcilerin fikirleri ve düşünceleri alınarak onların tavsiye ve istekleri doğrultusunda öğretim kitaplarının düzenlenerek, eğitim açısından daha uygun hale getirilmesi eğitim sistemimiz açısından doğru olacaktır.

Hatipoğlu'na göre (2016: 417-442), Türk müziği keman öğretim kaynaklarının; içerik yönünden yeterli olmadığı, belirli kurallar ve prensipler doğrultusunda hazırlanmadığı, Türk müziği tarzı ve uluslararası keman çalım tekniklerini harmanlayacak bir yaklaşım ile hazırlanmadığı, uluslararası boyutlarda gelişime katkı sağlama konusunda yeterli olmadığı, öğretimde ve icrada birliğin sağlanması imkanı sağlayacak nitelikte olmadığı, teknik maharet gelişimini sağlama özelliğinin bulunmadığı, anlaşılmıştır.

Araştırmanın Amacı

Yapılan çalışmada Türk Müziği Keman Eğitiminde kullanılan 27 adet keman metodu ve keman kitabı içerik bakımından belli kriterler göz önüne alınarak çalım teknikleri, müzik biçimleri, makam yapısı, usul yapısı gibi başlıklar altında analiz edilip incelenmesi ve gruplandırılması amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Literatürde Türk müziğine dayalı keman metotlarının analiz edilmesi ile ilgili az sayıda çalışma bulunmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın, literatürdeki boşluğu doldurma noktasında önemli katkılar sağlayacağı ve keman metotlarının tanıtılması açısından da alan uzmanlarına faydalı olacağı düşünülmektedir.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, Türk Müziğine dayalı ulaşılabilen 27 keman metodu ve kitabı ile sınırlandırılmıştır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bışkek

www.imdcongress.com

Yöntem

Tarama modelindeki bu betimsel arařtırmada; konuya iliřkin metot ve kitaplarda yer alan etüt ve eserler;

Usül yapısı, makam yapısı, kullanılan pozisyonlar, eser teknikleri, müzik biçimleri, çalım teknikleri gibi müziksel öğeler bakımından analiz edilmiřtir. Bu kapsamda tarama modelinde gerçeleřtirilen arařtırmanın verileri doküman analizi yöntemi ile elde edilmiřtir.

Tablo 1. Keman Eđitiminde Kullanılan Türk Müziđi Repertuarına Dayalı Metot ve Kitapların Listesi

Sıra No	Kitap/Metot Adı	Yazar	Basım Yılı	Yayınevi	Basım Yeri	Sayfa Sayısı
1	Kolay Keman Öğrenim	Ahmet Saçan	2015	Meta Basım Matbaacılık	İzmir	186
2	Türk Müziđinde Keman İcra, Teknik ve Sanatı	Aydın N. Oran	2004	Gökhan Matbaacılık ve Mücellithanesi	İstanbul	186
3	Türk Müziđi'nde Keman Metodu	Aydın Özden	2011	Meta Basım Matbaacılık	İzmir	319
4	Görerek-Dinleyerek Keman Metodu 1	Cemalettin Göbelez	2015	Bemol Müzik Yayınları	İzmir	117
5	Keman Albümü Seçme Eserler	Dilber Gözübüyük	2015	Öztepe Matbaacılık	Antalya	176
6	Çevreden Evrene Keman Eđitimi 1	Edip Günay/Ali Uçan	1980	Yeni Dađarcık Yayınları	Ankara	156
7	Yeni Bařlayanlar İçin Ezgilerle Keman Eđitimi	Erdem Çađlar	2015	Müzik Eđitimi Yayınları	Ankara	39
8	Mersin'den Bir Tema Üzerine	Erol Tarkum	2017	Gece Kitaplıđı	Ankara	71
9	Basitleřtirilmiř Ezgilerle Bařlangıç Keman Eđitimi	Ersan Çiftci	2011	Özsoy Matbaası	Erzincan	84
10	Türk Müziđi Keman Eđitimine Yönelik Geçki ve Çeřni Etütleri	Haluk Bükülmez	2019	Gece Kitaplıđı	Ankara	105
11	Türk Müziđi Keman İcracılıđında Ekol Olmuř İki Usta İsim	Haluk Bükülmez	2019	Gece Kitaplıđı	Ankara	165
12	Keman Eđitimi İçin Makamsal Ezgiler Albümü	Mehmet Akpınar	2005	Türk Hava Kurumu Basımevi	Ankara	44
13	Keman İçin Türküler	Mehmet Akpınar	2017	Gece Kitaplıđı	Ankara	64
14	Keman ve Piyano İçin Türk Ezgileri 1	Mehmet Efe	2019	Müzik Eđitimi Yayınları	Ankara	53
15	Keman Metodu	Mehmet Saçan	2014	Bassaray Matbaası	İzmir	167
16	Keman İçin Klasik Türk Müziđi Saz Eserleri Albümü	Melih Günaydın	2021	Gece Kitaplıđı	Ankara	43
17	Oda Müziđi Serisi	Metin Buzduđu	2015	Akçal Ofset Matbaa	Bursa	135
18	Keman Metodu	Rasim Bađırov	2020	Hermes Tanıtım Ofset Ltd. řti.	Ankara	152
19	Keman Etütleri	Sefai Acay	2010	Önder Matbaacılık Ltd. řti.	Ankara	16
20	Küçük Kemancı	Sonat Cořkuner	2012	Nota Yayıncılık	İstanbul	27
21	Keman İçin Piyano Eřlikli Türküler	řenol Afacan, Kenan Tüfekci, Sinan Tüfekci	2021	Gece Kitaplıđı	Ankara	67



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

22	Keman İçin Piyano Eşlikli Albüm	Şeyda Çilden, Yılmaz Şendurur	1995	Tapu Kadastro Vakfi	Ankara	112
23	İki Keman İçin Anadolu Ezgileri	Şinasi Çilden	2008	Müzik Eğitimi Yayımları	Ankara	63
24	Keman Metodu 1	Tayfun Erdiç	2014	Dumat Ofset	Ankara	151
25	Keman Eğitim Müziği Dağarcığı	Uğur Türkmen	2014	Sözkesen Matbaacılık Tic. Ltd. Şti.	Ankara	100
26	Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alıştırmaları	Vasfi Hatipoğlu	2017	Gece Kitaplığı	Ankara	164
27	İki Keman İçin Türkü Demeti	Yıldız Mutlu Yıldız	2021	Müzik Eğitimi Yayımları	Ankara	23

Resim1. Keman Eğitiminde Kullanılan Türk Müziği Repertuarına Dayalı Metot ve Kitapların Görselleri

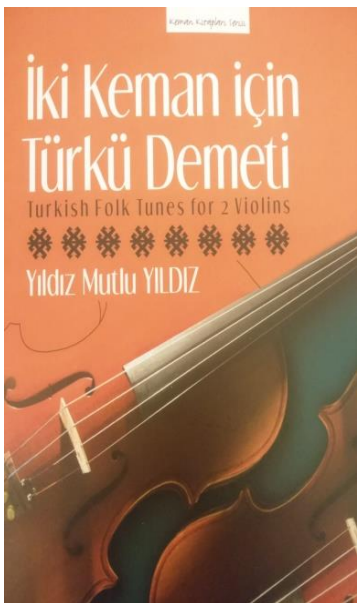
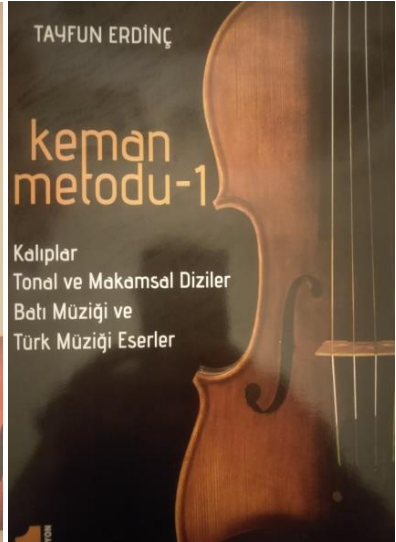
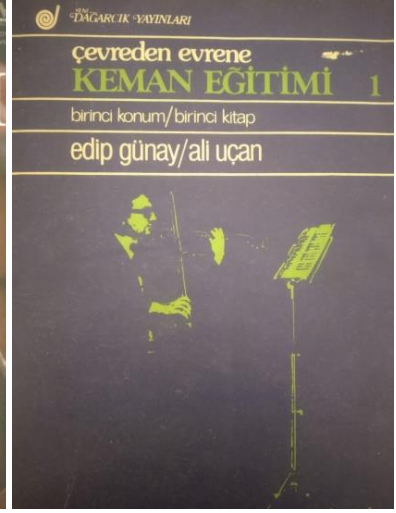
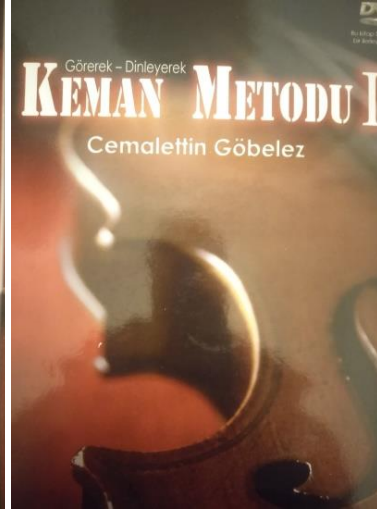




IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

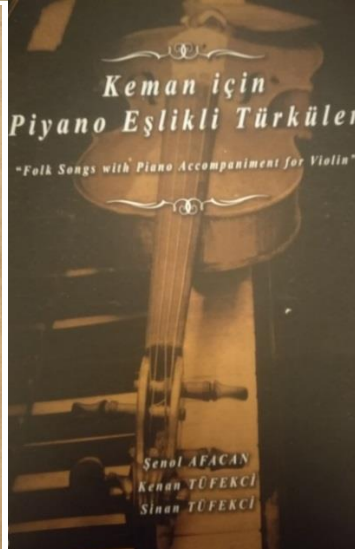
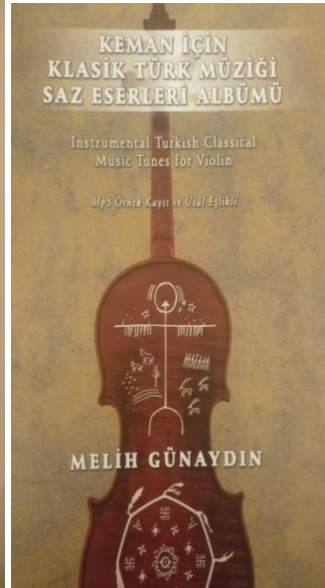
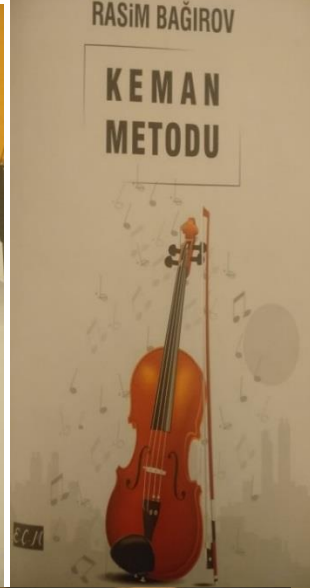
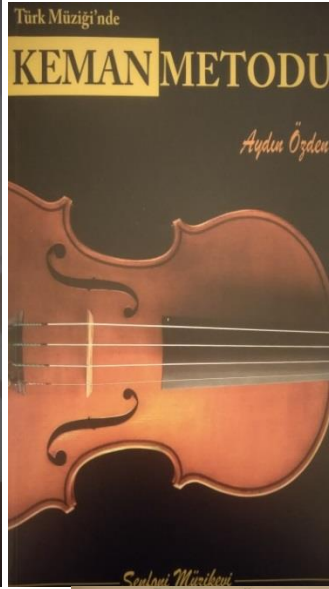
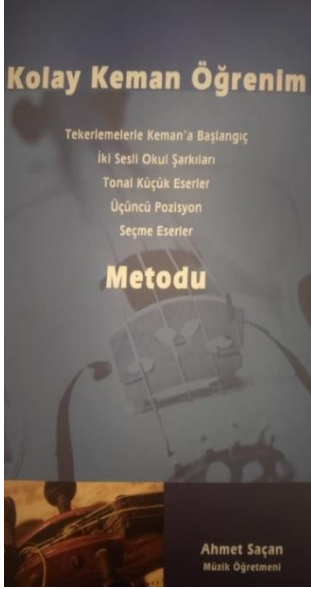




IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

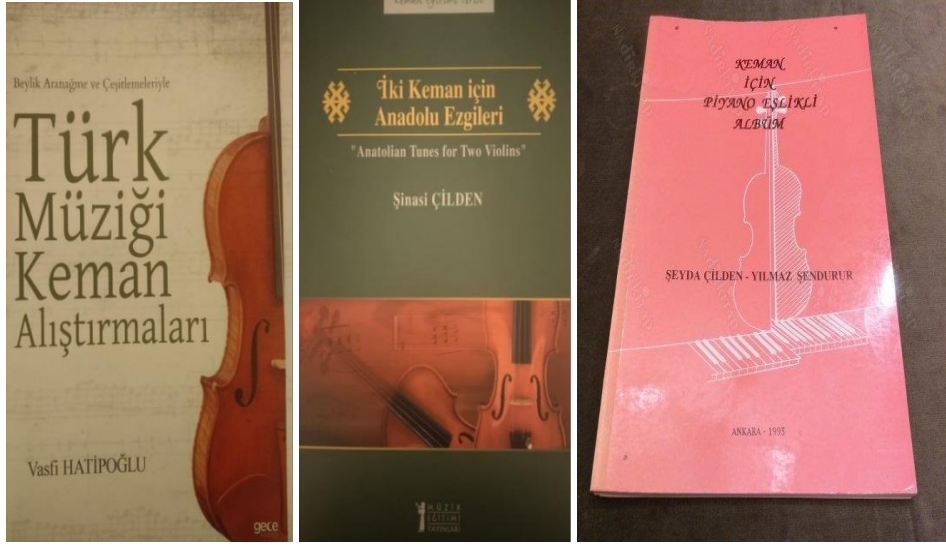




IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

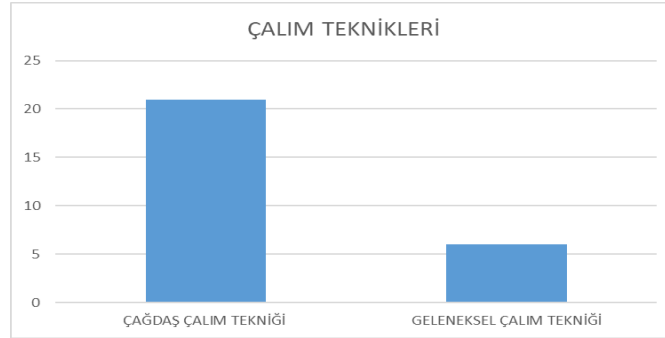
www.imdcongress.com



Bulgular ve Yorumlar

Keman Metotlarında Kullanılan Çalım Tekniklerine Yönelik Bulgular ve Yorumlar

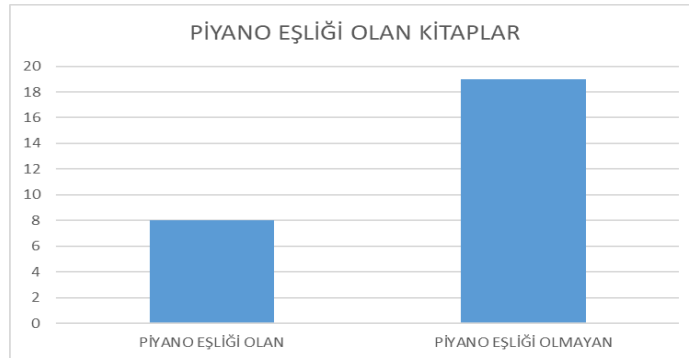
Grafik 1: Çalım Tekniklerin Sayısal Dağılımları



Grafik 1 incelendiğinde, %77.77 oranı ile 21 kitapta çağdaş çalım tekniklerinin, %22.22 oranı ile 6 kitapta geleneksel çalım tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir.

Keman Eğitiminde Kullanılan Kitapların Piyano Eşlik Durumuna Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Grafik 2: Kitaplardaki Piyano Eşlik Durumu Tespitinin Sayısal Dağılımları



Grafik 2 incelendiğinde, piyano eşliğı olmayan kitap sayısının %70.37 oranı ile 19 kitap, piyano eşliğı olan kitap sayısının %29.62 oranı ile 8 kitap olduğu bulgusuna rastlanılmaktadır.



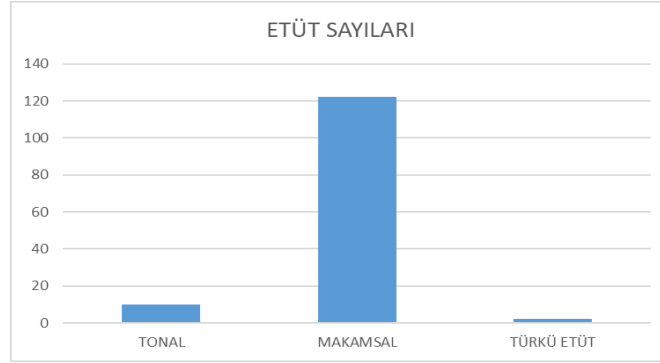
IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Keman Metotlarındaki Etüt Sayılarına Yönelik Bulgular ve Yorumlar

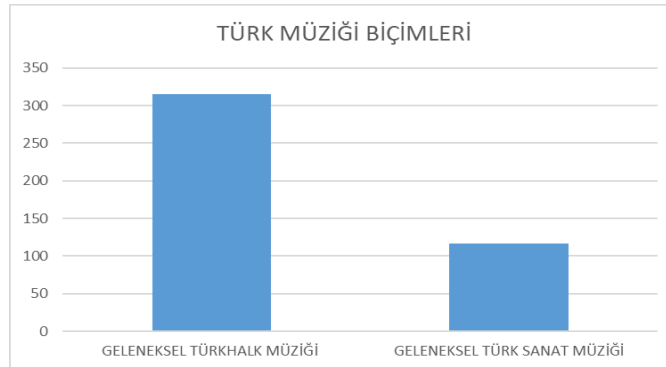
Grafik 3: Etüt Sayılarının Sayısal Dağılımları



Grafik 3 incelendiğinde, %91.04 oranı ile 122 Etüt'ün makamsal, %7.46 oranı ile 10 Etüt'ün tonal ve %1.49 oranı ile 2 etüt'ün türkü etüt (türkünden türetilmiş etüt) olduğu görülmüştür.

Keman Metotlarında Kullanılan Türk Müziği Biçimlerine Yönelik Bulgular ve Yorumlar

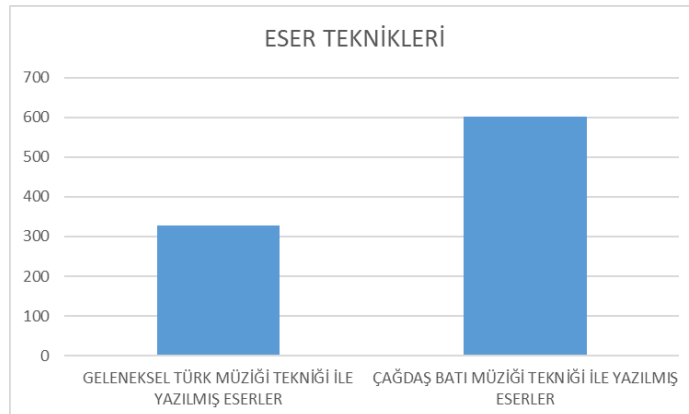
Grafik 4: Kitap ve Metotlarda Kullanılan Türk Müziği Biçimlerinin Sayısal Dağılımları



Grafik 4, Türk Müziği biçimleri alanında incelendiğinde, %72.91 oranı ile 315 eserin Geleneksel Türk Halk Müziği (Gthm), %27.48 oranı ile 117 eserin ise Geleneksel Türk Sanat Müziği (Gtsm) olduğu bulgusuna rastlanılmaktadır.

Keman Metotlarında Kullanılan Eser Tekniklerine Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Grafik 5: Eser Tekniklerinin Sayısal Dağılımları





IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

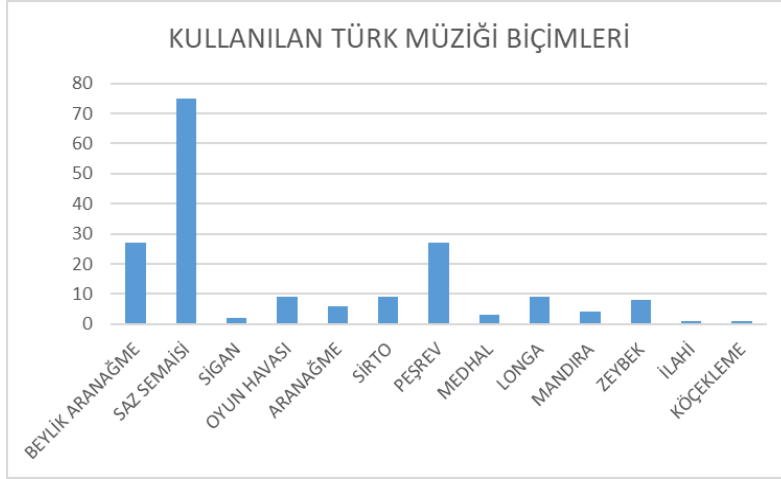
20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Grafik 5 incelendiğinde, %64.69 oranı ile 601 eserin Çağdaş Batı Müziği tekniğinde tampere sistemde yazıldığı, %35.30 oranı ile 328 eserin de Geleneksel Türk Müziği tekniği ile yazıldığı bulgusuna rastlanılmaktadır.

Keman Metotlarında Kullanılan Türk Müziği Biçimlerine Yönelik Bulgular ve Yorumlar

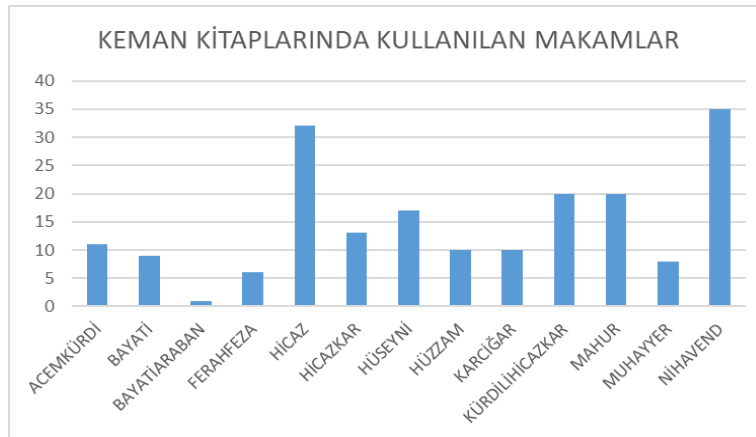
Grafik 6: Türk Müziği Biçimlerinin Sayısal Dağılımları



Grafik 6 incelendiğinde, metotlarda kullanılan Türk Müziği biçimleri dereceleri ile verilmiştir. İncelenen Türk Müziği eserlerinde en fazla kullanılan 3 Türk müziği biçiminin sırasıyla % 41 oranı ile Saz Semaisi, % 14 oranı ile Peşrev ve % 14 oranı ile Beylik Aranağme olduğu görülmüştür.

Keman Kitaplarında Kullanılan Makamlara Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Grafik 7: Kullanılan Makamların Sayısal Dağılımları



Grafik 7 incelendiğinde, Türk Müziği keman kitaplarına en fazla kullanılan makamın % 9,6 oranı ile Nihavend makamı olduğu, % 9,3 oranı ile Rast makamı, % 9 oranı ile Hicaz makamı olduğu bulgusuna rastlanılmaktadır.



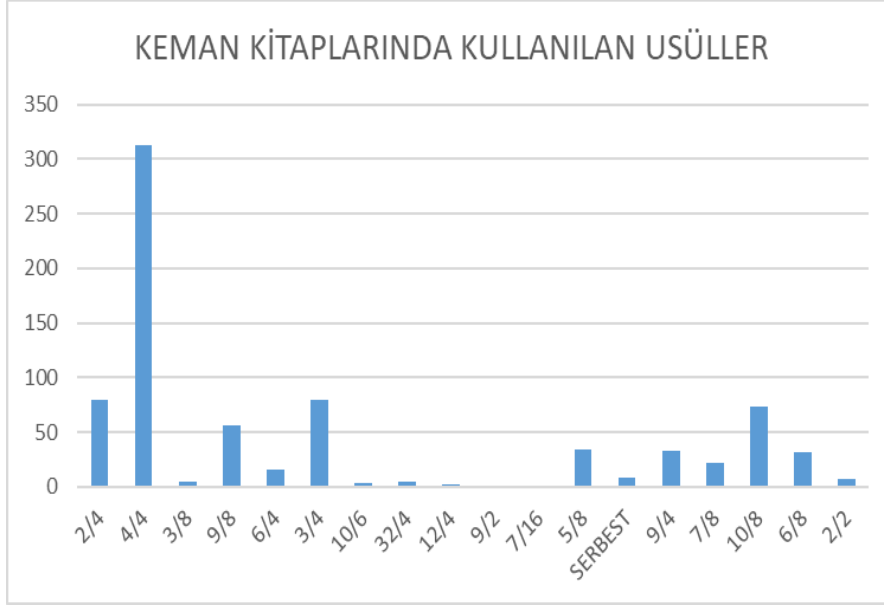
IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Keman Kitaplarında Kullanılan Usüller'e Yönelik Bulgular ve Yorumlar

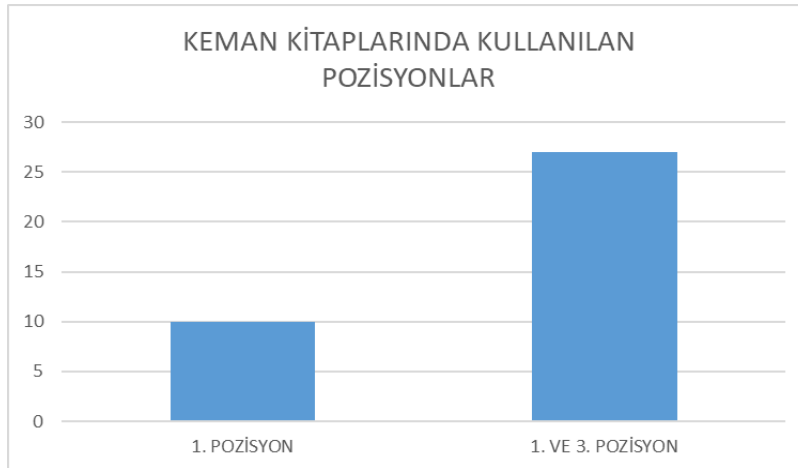
Grafik 8: Kullanılan Usüllerin Sayısal Dağılımları



Grafik 8 incelendiğinde, kullanılan usul çeşitleri içerisinde en fazla kullanılan usül'ün % 35 oranı ile 4/4'lük usül, % 20 oranı ile 2/4'lük usül, % 8 oranı ile 3/4'lük usül olduğu görülmektedir.

Keman Kitaplarında Kullanılan Pozisyonlara Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Grafik 9: Kullanılan Pozisyonların Sayısal Dağılımları



Grafik 9 incelendiğinde, kitaplardaki eserlerin genellikle 1.ve 3. pozisyonlar için yazıldığı bulgusuna rastlanılmaktadır. İncelenen Türk Müziği eserlerinde Kemanda en fazla kullanılan 3 pozisyonun sırasıyla % 37 ile I. pozisyon, % 37 ile I-II-III. pozisyon, % 14 ile I-II-III-IV. pozisyon olduğu bulgusuna rastlanılmıştır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Sonuç

Çalışmada 27 adet keman metodu incelenmiş, usul yapısı, müzik biçimleri, çalım teknikleri, eser teknikleri tespit edilerek sınıflandırılmış ve sayısal veriler yüzde, tablo ve grafikler ile sunulmuştur.

Yapılan çalışma sonucunda, incelenen Türk Müziği eserlerinde en fazla kullanılan 3 makamın sırasıyla % 9,6 ile Nihavend makamı, %, 9,3 ile Rast makamı, % 9 ile Hicaz makamı olduğu bulgusuna rastlanılmıştır. İncelenen Türk Müziği eserlerinde en fazla kullanılan 3 usülün sırasıyla % 35 ile 4/4'lük usül, % 20 ile 2/4'lük usül, % 8 ile 3/4'lük usül olduğu görülmüştür.

İncelenen Türk Müziği eserlerinde Kemanda en fazla kullanılan 3 pozisyonun sırasıyla % 37 ile I. pozisyon, % 37 ile I-II-III. pozisyon, % 14 ile I-II-III-IV. Pozisyon olduğu bulgusuna rastlanılmıştır.

Yapılan çalışma sonucunda incelenen Türk Müziği eserlerinde en fazla kullanılan 3 Türk müziği biçiminin sırasıyla % 41 ile Saz Semaisi, % 14 ile Peşrev, % 14 ile Beylik Aranağme olduğu görülmüştür.

İncelenen Türk Müziği metotlarının içerik olarak % 77'sinin Çağdaş Batı müziği tekniğinde, tampere sistemde yazılmış olduğu, % 22'sinin ise Geleneksel Türk müziği çalım tekniği ve Türk müziği nota sistemi ile yazılmış olduğu görülmüştür. Metotlardaki eserler incelendiğinde eserlerin % 64'ünün Çağdaş Batı Müziği tarzında, % 35'inin ise Geleneksel Türk Müziği tarzında olduğu görülmüştür.

Çalışma sonucunda incelenen Türk Müziği eserlerinde metotların içerik olarak % 72'sinin Geleneksel Türk Halk Müziği, % 27'sinin ise Geleneksel Türk Sanat Müziği olduğu görülmüştür. Metotlardaki Etüt sayısının oranı incelendiğinde Etütlerin % 91'inin makamsal etüt, % 7'sinin tonal etüt, % 1'inin ise türkü etüt olarak yazılmış olduğu görülmüştür.

Yapılan çalışmada metotların piyano eşlik durumunun incelenmesi sonucunda metotların % 70'inin piyano eşliğinin olmadığı, % 29'unun ise piyano eşliğinin olduğu görülmüştür.

Öneriler

Türk Keman Literatüründe Türk Müziği repertuarına dayalı metot ve albüm kitaplarının nicel olarak az sayıda olduğu ve bu alanda yeni çalışmalara ihtiyaç olduğu görülmektedir.

Türk Müziğine dayalı keman metodu, dizi kitabı, etüt kitabı, eser albümü gibi basılı literatürün artırılması gerekmektedir. Bu kapsamda keman eğitimcilerinin buna yönelik üretimleri ve yayınlarının artması önem taşımaktadır.

Geleneksel müzik kültüründen hareketle oluşturulmuş eser ve etütler öğrenciler tarafından kemana ilişkin tekniklerin ve becerilerin kazandırılmasında sıkılmadan ve zevkle çalışılmaktadır. Keman eğitimcileri bu noktadan hareketle öğrencilerin kulaklarının aşına olduğu ezgilerden oluşan Türk müziği repertuarından sıklıkla yararlanmalıdırlar.

Bütün bu nedenlerle; Türk müziğine dayalı keman literatürünün keman eğitimcilerine tanıtılması çalışmalarının yanı sıra bu literatürün zenginleştirilmesine yönelik çalışmaların, yayınların artırılması gereklidir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Kaynakça

- Açay, S. (2010). Keman Etütleri, Önder Matbaacılık Ltd. Şti. Ankara.
- Açın, C. (2004). Klasik Keman Yapım Sanatı, Emek Basımevi, İstanbul.
- Afacan, Ş. Tüfekçi, K. ve Tüfekçi, S. (2021). Keman İçin Piyano Eşlikli Türküler, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Akpınar, M. (2005). Keman Eğitimi İçin Makamsal Ezgiler Albümü, Türk Hava Kurumu Basımevi, Ankara.
- Akpınar, M. (2017). Keman İçin Türküler, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Bağirova, R. (2020). Keman Metodu, Hermes Tanıtım Ofset Ltd. Şti. Ankara.
- Buzduğu, M. (2015). Oda Müziği Serisi I Duolar / 2 Keman İçin Türkü Düzenlemeleri, Akçal Ofset Matbaa, Bursa.
- Bükülmez, H. (2019). *Türk Müziği Keman İcracılığında Ekol Olmuş İki Usta İsim: Haydar Tatlıyay ve Sadi Işılray*, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Bükülmez, H. (2019). Türk Müziği Keman Eğitimine Yönelik Geçki ve Çeşni Etüdüleri, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Coşkuner, S. (2012). Küçük Kemancı, Nota Yayıncılık, İstanbul.
- Çağlar, E. (2015). Yeni Başlayanlar İçin Ezgilerle Keman Eğitimi, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Çiftçi, E. (2011). Basitleştirilmiş Ezgilerle Başlangıç Keman Eğitimi, Özsoy Matbaası, Erzincan.
- Çilden, Ş. ve Şendurur, Y. (1995). Keman İçin Piyano Eşlikli Albüm, Tapu Kadastro Vakfı, Ankara.
- Çilden, Ş. (2008). İki Keman İçin Anadolu Ezgileri, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Demir, Ş. (2012). *Eğitim Müziği Besteleme Teknik Bilgiler ve Uygulama*, Ötüken Neşriyat A.Ş. İstanbul.
- Efe, M. (2019). Keman ve Piyano İçin Türk Ezgileri-I, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
- Erdoğan, T. (2014). Keman Metodu-1, Dumat Ofset, Ankara.
- Göbelez, C. (2015). Görerek-Dinleyerek Keman Metodu-I, Bemol Müzik Yayınları, İzmir.
- Gönül, M. (2017). Türk Müziği Solfej-Makam-Usül-Dikte Alıştırılmaları, Gece Kitaplığı Ankara.
- Gözübüyük, D. (2015). Keman Albümü Seçme Eserler, Öztepe Matbaacılık, Antalya.
- Günay, E. ve Uçan, A. (1980). Çevreden Evrene Keman Eğitimi 1, Yeni Dağarcık Yayınları, Ankara.
- Günaydın, M. (2021). Keman İçin Klasik Türk Müziği Saz Eserleri Albümü, Gece Kitaplığı, Ankara.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- Hatipoğlu, V. (2016). Türk Müziği Keman Öğretimine Yönelik Yeni Kaynak Hazırlamada "Beylik Aranağmelerden" Oluşturulan Çeşitlemelerin Yeri ve Öneminin Değerlendirilmesi, *Journal of Turkish Studies*, Cilt:11, Sayı:19, ss:417-442.
- Hatipoğlu, V. (2017). Beylik Aranağme ve Çeşitlemeleriyle Türk Müziği Keman Alıştırmaları, Gece Kitaplığı, Ankara.
- Oran, A. N. (2004). Keman Metodu Türk Müziğinde İcra, Teknik ve Sanatı, Gökhan Matbaacılık ve Mücellithanesi, İstanbul.
- Özden, A. (2011). Türk Müziği'nde Keman Metodu, Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri, İzmir.
- Parasız, G. (2009). Keman Öğretiminde Kullanılmakta Olan Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Seslendirilmesine Yönelik Olarak Oluşturulan Alıştırmaların Etkililik Ve İşgörüsellik Yönünden İncelenmesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Sanat Dergisi.
- Saçan, A. (2015). Kolay Keman Öğrenim Metodu, Meta Basım Matbaacılık Hizmetleri, İzmir.
- Saçan, M. (2014). Keman Metodu, Bassaray Matbaası, İzmir.
- Sakarya, G. (2011). Orta Öğretim Düzeyi Mesleki Müzik Eğitiminde Türk Üslubunda Keman Çalma Becerilerinin Değerlendirilmesi, Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Say, A. (2005). Müzik Sözlüğü, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Say, A. (2006). Müziğin Kitabı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Tarkum, E. (2017). Piyano-Keman (Viyola, Viyolonsel)/Piyano-Şan İçin Türk Müziği Düzenlemeleri ve Yaylı Beşli (Orkestrası) İçin "Mersin'den Bir Tema Üzerine", Gece Kitaplığı, Ankara.
- Taşçı, G. (2012). "Türk Halk Musikisi Saz Eserlerinin Ortaöğretim Mesleki Keman Eğitiminde Kullanım Olanakları Yönüyle İncelenmesi", Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne.
- Tükmen, U. (2014). Keman Eğitim Müziği Dağarcığı, Sözkesen Matbaacılık Tic. Ltd. Şti. Ankara
- Uçan, A. (2000). Türk Dünyası'nda Orta Asya Anadolu Müzik İlişkileri, Erdem İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, Cilt:12, Sayı:35, ss:593-664.
- Uslu, M. (2012). Nitelikli Keman Eğitimine Yönelik Yaklaşımlar, Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi, Cilt:1, Sayı:4.
- Yahya Kaçar, G. (2012). Türk Musikisi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar), Maya Akademi, Ankara.
- Yıldız, Y. M. (2021). İki Keman İçin Türkü Demeti, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ARGUVAN YÖRESİ SÖZLÜ KIRIK HAVA TÜRKÜLERİNİN MAKAMSAL VE RİTMİK AÇIDAN İNCELENMESİ

Ersan ÇİFTÇİ* & Özgür SAKALIUZUN**

Özet

Anadolu müzik kültürünü oluşturan en önemli öğelerin başında türkülerimiz gelmektedir. Türk müzik mirasımızda önemli coğrafyalardan birisi de Arguvan'dır. Bu çalışmada Malatya Arguvan yöresine ait sözlü kırık hava formundaki türkülerinin makamsal ve ritmik yönden incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada 149 eser incelenmiş, türküler makamsal ve usul yapısı yönünden tespit edilerek sınıflandırılmış ve sayısal veriler tablo ve grafikler ile sunulmuştur. Betimsel nitelikte ve tarama modelinde gerçekleştirilen araştırmaya ait veriler literatür ve belgesel kaynak tarama yöntemleri ile elde edilmiştir. Bu bağlamda ilgili eserlere ait notalar içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Yapılan çalışma sonucunda incelenen türkülerin makamsal yapı olarak dağılımının sırası ile; uşşak, hüseyini, hicaz, kürdi, karcıgar ve eviç makamlarında yoğunlaştığı görülmüştür. Türkülerin usul olarak dağılımının ise; sırası ile 2/4, 4/4, 5/4, 5/8, 6/4, 6/8, 7/4, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 13/8, 14/8, 15/8, 17/8, 18/8'lik usul yapılarından oluştuğu görülmüştür. Arguvan Yöresi sözlü kırık hava türkülerinde en çok kullanılan makamın 119 türkü ile uşşak makamı olduğu, en çok kullanılan usul yapısının ise 47 türkü ile 4/4'lük usul formu olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Arguvan Türküleri, Türkülerde Makam, Türkülerde Usul, Türkülerde Ritmik Yapı

ANALYSIS OF ARGUVAN REGIONAL ORAL KIRIK HAVA SONGS IN TERMS OF MODAL AND RHYTHM

Abstract

Our folk songs are one of the most important elements that make up the Anatolian music culture. One of the important geographies in our Turkish musical heritage is Arguvan. In this study, it is aimed to examine the folk songs in the form of verbal broken air belonging to Malatya Arguvan region in terms of modal and rhythmic. In the study, 149 works were examined, folk songs were determined and classified in terms of modal and procedural structure, and numerical data were presented with tables and graphics. The data of the research, which was carried out in descriptive and scanning model, were obtained by literature and documentary source scanning methods. In this context, the notes of the related works were analyzed by content analysis method. As a result of the study, the distribution of the examined folk songs as modal structure, in order; It has been seen that it is concentrated in the uşşak, Hüseyini, hicaz, kurdi, karcıgar and eviç makams. As for the distribution of folk songs; respectively 2/4, 4/4, 5/4, 5/8, 6/4, 7/4, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, It has been seen that it consists of 13/8, 14/8, 15/8, 17/8, 18/8 method structures. It has been seen that the most used maqam in the verbal broken air folk songs of the Arguvan Region is the uşşak maqam with 119 folk songs, and the most used usul structure is the 4/4 usul form with 47 folk songs.

Keywords: Arguvan Folk Songs, Maqam in Folk Songs, Style in Folk Songs, Rhythmic Structure in Folk Songs

Giriş

Arguvan ile ilgili bilgilere Osmanlı döneminde 1560 yılında yazılan Kanuni Dönemi Tahrir defterinde rastlanılmaktadır. Kayıtlara göre Arguvan büyük bir bucaktır ve merkezin 1668 nüfusu vardır. Köylerin sayısı 48'dir. Toplam nüfusu 10-15 bin dolayında olduğu ve vergi veren erkek nüfusun 1654, bütün köylerde ki ev sayısı ise 1061 olarak kaydedilmiştir. 1560'lı

* Prof. Dr. İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, ersan.ciftci@inonu.edu.tr

** Müzik Öğretmeni, Adıyaman Kahta Özel Eğitim Uygulama Okulu 2. Kademe, ozgrsakaliuzun@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

yıllarda “Arguvan” olarak söylenirken, daha sonraları “Tahir” adı ile bucak olmuş ve Arapkir ilçesine sonra da bucak olarak Diyarbakır Maden ilçesine bağlı kalmıştır. 1873 yılında tekrar “Tahir” adı ile Keban’a bağlı bucak haline getirilmiştir. Cumhuriyetin ilanı ile Malatya’ya bağlanan Arguvan; Tahir Bucağı merkez olmak üzere 1 Nisan 1954 tarihinde Malatya iline bağlı bir ilçe haline getirilmiştir. İlçenin Yoncalı adlı bucağı, 46 köyü bulunmaktadır. Genel konumu bakımından engebeli bir arazi üzerinde yerleşim oluşturan ilçemizin en yüksek dağı Arguvan-Arapkir, ilçeleri arasında sınır oluşturan Göl Dağı’dır. Doğusunda Arapkir, batısında Hekimhan, kuzeyinde Sivas toprakları, güneyinde Karakaya Baraj Gölü ve Yazıhan bulunur. Ayrıncı dağları ise ilçe topraklarının kuzeybatı bölümünde yer alır. Arguvan-Arapkir-Divriği sınırları arasında kalan Sarıçiçek Yaylası ile Gacer, Çakmak gibi yaylaları vardır. Doğu Anadolu Bölgesine özgü karasal bir iklim tipinin hüküm sürdüğü Arguvan’da bitki örtüsü olarak kuzeybatı bölümünde 15.795 hektar orman ve fundalık alan bulunmaktadır. Şotik çayı, Söğütlü çay, Uludere, Avşar Çayı, Bemere Deresi ve Morhamam Çayı önemli akarsularıdır. (Şahin ve Özerol, 2004: 14)

Arguvan havaları, Malatya’nın Arguvan ilçesi ve Maraş’ın bazı kesimlerinde yaygın, Alevi Türkmenlerine özgü bir uzun hava türüdür. Sözlerinde doğa, aşk, sevdâ, öğüt ve gurbet konuları işlenmiştir. Hece ölçüsünün 7 ve 11’li kalıpları kullanılmıştır. Bu uzun hava türünde ezgilerin ses genlikleri bir sekizli içindedir. Genellikle bir beşliyi aşmaz. Makam hüseynidir. Söyleyişte en belirgin özellik sözlerin konuşurcasına (recitatif) müzikle uyumudur. Eşlik çalgısı bağlamadır ve bağlama düzeni ile çalınır. Uzun havaya başlamadan önce söyleyeni uzun havaya hazırlayıcı, uzun havanın ezgisini hatırlatıcı bir açılış yapılıır. Yörede geleneğe bağlı olarak bağlama tezene kullanılmaksızın el ile çalınır. Bu çalım biçimine; ‘şelpe’ denir. Şelpe ile çalışta iterek, çekerek, vurarak (tokatlayarak) eli kullanmak ustalık gerektirir. Yörede ve çalınan bağlamaların boyutları küçüktür. Cura boyundan biraz büyükçe olan bağlamaların perde sayılarının genellikle 12 olduğu görülür (Emnalar, 1998: 332).

Arguvan yöresi halk müziği ve özellikleri genel olarak iki ana başlık altında toplanabilir. Birinci olarak “Arguvan Ağzı” veya “Arguvan Havası” olarak bilinen, yörenin ağız yapısını yansıtan ve genellikle dünyevi konuları işleyen türkülerdir. Yörede bu türküler “Dışarı Makamı” ismi ile bilinir. İkincisi ise, yörede Alevî-Bektaşî inancının yoğun bir şekilde yaşanmasından dolayı Semah, Deyiş, Tevhid, Duvaz-ı İmam, Mersiye vb. türleri olan türlerdir. Bu türküler de “İçeri Makamı” olarak da adlandırılan, Alevî-Bektaşî müziğidir. Daha açık bir ifadeyle Arguvan yöresi halk müziği genel olarak dinî ve dünyevî olmak üzere iki ana başlık altında değerlendirilmekte, dinî konuları işleyen türküler İçeri Makamı, dünyevî konuları işleyen türküler ise Dışarı Makamı olarak adlandırılmaktadır. Ancak bu konuda dikkat edilmesi gereken oldukça önemli bir husus, Arguvan yöresine özgü olarak şekillenmiş olan İçeri Makamı veya Dışarı Makamı gibi adlandırmaların Türk Sanat Müziği (TSM) kuramındaki “makam” olgusuyla karıştırılmaması gereğidir. Çünkü Arguvan yöresinde İçeri Makamı veya Dışarı makamı olarak yapılan bu adlandırmalar türkülerin yalnızca konuları açısından dinî veya dünyevi içeriklerde olup olmadıklarını belirtmek amacıyla kullanılmaktadır. Daha açık bir ifadeyle örneğin Hüseyini makamı denildiği zaman akla hemen o makamın hususiyetleri (dizi, seyir, donanım, güçlü, yeden vb.) gelmektedir ancak Arguvan yöresindeki bu adlandırmalar makamsal özellikleri ifade etmek için değil, yalnızca yörede söylene gelen türkülerin konuları açısından (dinî veya dindışı) türlerini belirlemek için kullanılmaktadır (Haşhaş ve diğerleri, 2014: 205).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Arguvan türküleri gerek çalınırken gerekse vokal eşliğinde icra edilirken yöresel tavrını eserlerinde açıkça ortaya koyduğu gözlemlenebilir. Eşlik sazı olarak genelde çöğür bağlama kullanılabilir. Pençe tekniği (tokatlama) ile icra edilebilir. Arguvan yöresel müziğini söyleme ögesi tarafıyla diğer yörelerimizden ayıran en önemli özellik gerek dünyasal müziklerde gerek inançsal müziklerde, yöre üslubu olan “Arguvan Ağzı” söyleme geleneğinin türkü ve deyişlere yansımadır. Yörede kullanılan bu ağız özelliği, vokal müzikte kendisini apaçık göstermektedir. Dolayısıyla yörede müzikal yapıda ki ritmik varyasyonların da oluşmasını sağlamaktadır.(Dağdeviren, 2021: 87)

Arguvan havaları çevresini gerek bağlama çalım tekniği gerekse icra tekniği ile etkilemiştir. Çevre şehirlerden olan Sivas (Çamşılı ağzı) uzun havalarına benzerlik göstermektedir. Bunun en önemli örneği geçmiş dönemlerde Arguvan’a gelen dedelerin çamşılıdan olması benzerliğe neden olmuştur. Bu uzun havaların ardından genellikle türküler, nefesler ve deyişler söylenir. Yörede birkaç kişinin birlikte uzun hava söylemeleri de gelenektir. Özellikle karar seslerinde yapılan topluca uzatmalar ilginçtir. Sözlerin başında aralarında ya da sonunda ‘loy’, ‘diloy’, ‘vay’, ‘aman’, ‘ah’, ‘vah’ gibi katma sözler kullanılır. Kimi zamanda uzun havanın hüznü etkisini ortadan kaldıran hareketli türkülere bağlantı yapılır. Arguvan havaları ‘ Arguvan ağzı’ denilen yöresel ağız tavrı ve üslupla seslendirilir.(Emnalar, 1998: 332)

Arguvan Ağzı uzun havaları yörede genellikle solo olarak söylenmekle birlikte bu uzun havaların koro şeklinde söylendiği de bilinmektedir. Konuya ilişkin olarak Ataş şu tespitlerde bulunmuştur: “Arguvan yöresi uzun havalarının hemen hepsi zaman zaman birlikte söylenebilmektedir. Bu birliktelik daha çok bağlantılar/katmalarda görülür. Toplulukta bulunanlar birkaç saniye farkla katılırlar ve içgüdüsel olarak birliktelik sağlanır, öz bozulmadığı gibi bir tür kanon oluşturulur. (Ataş, 2009: 22, akt: Haşhaş ve diğerleri, 2015: 206)

Arguvan yöresi türküleri, Anadolu coğrafyası halk müziği repertuarını zenginleştiren karakteristik özellikleri ile önemli bir tanınırlığa sahiptir. Uzun havaların yoğunlukta olduğu yöre türküleri içinde sözlü kırık havaların nicel olarak analizi ve tasnifine dayalı bir araştırmanın yöre türküleri ile ilgili analiz ve tasnif çalışmalarına katkı sunacağı düşüncesinden hareketle bu çalışma gerçekleştirilmiştir.

Araştırmanın Amacı

Yapılan çalışmada, Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerinin makamsal ve ritmik yönden tespiti ve tasniflenmesi açısından yöre türkülerinin incelenerek, bu türkülerin makam ve usullerinin belirlenmesi, tespit edilen makamlara göre usullerin belirlenerek oransal tasnifleme yapılması ve algı kolaylığı açısından verilerin görselleştirilmesi amaçlanmıştır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Malatya Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerinin makamsal ve ritmik yönden incelenerek analiz edilmesi, tasnifi ve oransal kıyaslamalarla sunulması açısından ve yöre türkülerine ilişkin yapılacak araştırmalara kaynaklık teşkil etmesi açısından önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Bu çalışma, TRT Türk Halk Müziği “Sözlü Kırık Havalar (Türküler)” Malatya Arguvan yöresine ait olan 149 sözlü kırık hava formunda türkü ile sınırlandırılmıştır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

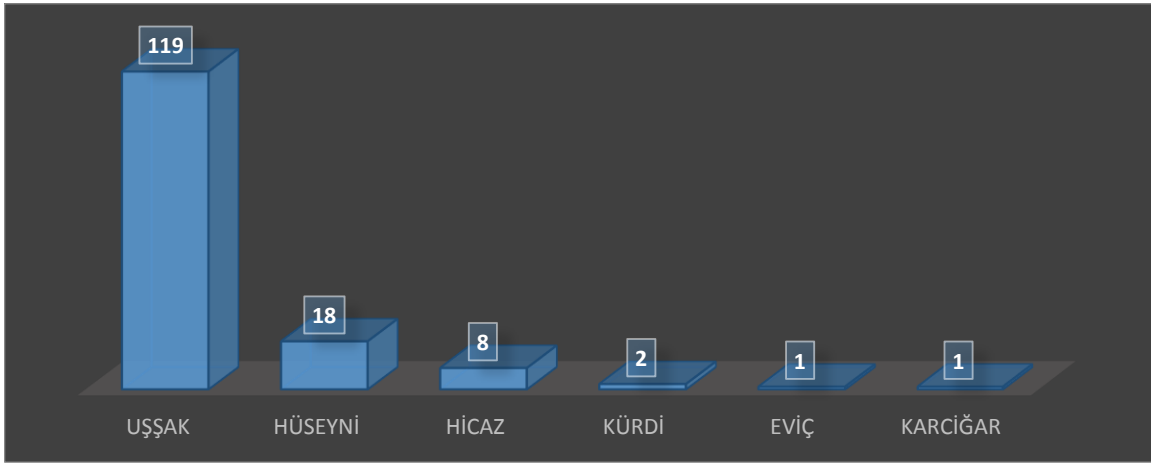
Yöntem

Betimsel nitelikte ve tarama modelinde gerçekleştirilen araştırmaya ait veriler literatür ve belgesel kaynak tarama yöntemleri ile elde edilmiştir. Bu bağlamda ilgili eserlere ait notalar içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir.

Bulgular ve Yorumlar

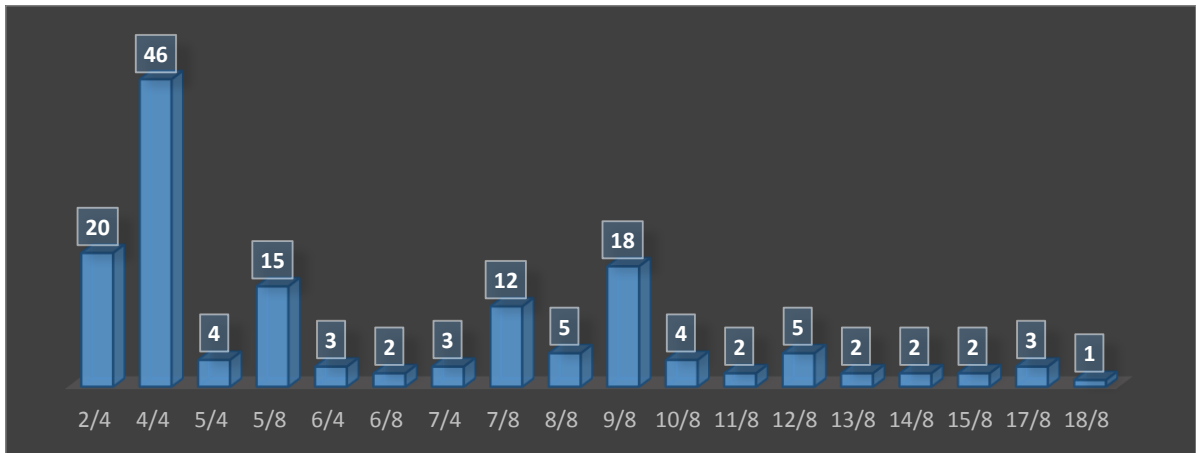
Çalışmanın bu bölümünde, türkülerde tespit edilen makamların sayısal dağılımları, usüllerin sayısal dağılımları verildikten sonra usuller makamlara göre belirlenerek oransal tasnifleme yapılmış ve algı kolaylığı açısından veriler çubuk grafikler ile görselleştirilmiştir.

Grafik 1: Arguvan Yöresi Türkülerinin Makamlara Göre Sayısal Dağılımları



Grafik 1 incelendiğinde, Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerinde Uşşak, Hüseyini, Hicaz, Eviç, Kürdi, Karcığar makamlarının kullanıldığı, Uşşak makamının sayıca daha fazla türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır. Buna göre; makamların yüzdeler hesaplamalarında çıkan sonuç; Uşşak makamı %79, hüseyini makamı %12, hicaz makamı %5, kürdi makamı %2, eviç makamı %1, karcığar makamı %1 olarak tespit edilmiştir.

Grafik 2: Arguvan Yöresi Sözlü Kırık Hava Türkülerinde Kullanılan Usüllere Göre Genel Sayısal Dağılım



Grafik 2 incelendiğinde, Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerinde genel olarak, 2/4, 4/4, 5/4, 5/8, 6/4, 6/8, 7/4, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 13/8, 14/8, 15/8, 17/8, 18/8 usüllerinin kullanıldığı, 4/4'lük usulün sayıca daha fazla türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır.



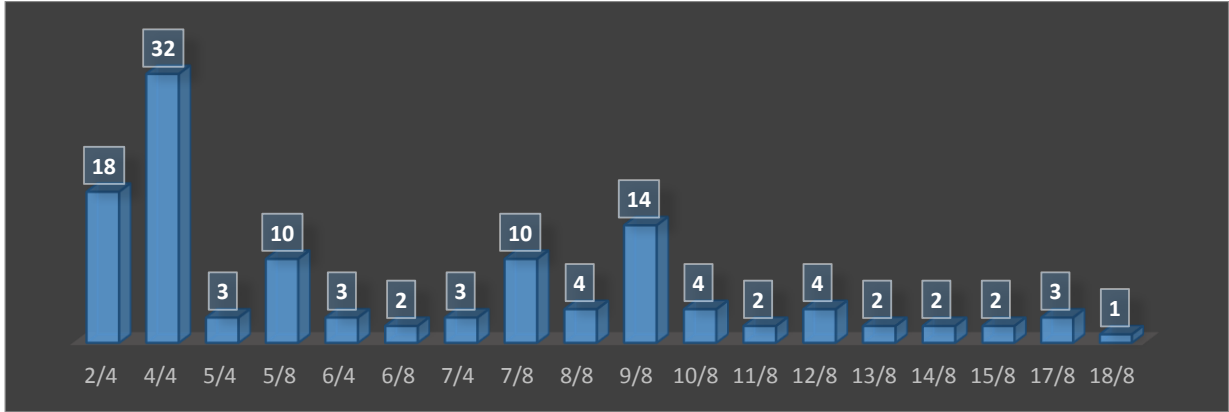
IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

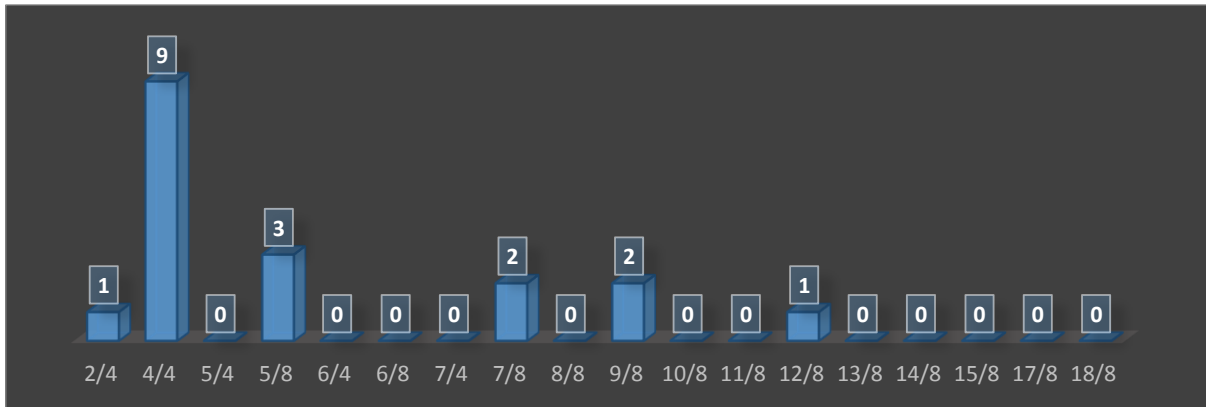
Yapılan çalışma sonucunda usüllerin yüzdelik hesaplamalarında çıkan sonuç; 2/4 usül %13, 4/4 usül %30, 5/4 usül %2, 5/8 usül %10, 6/4 usül %2, 6/8 usül %1, 7/4 usül %2, 7/8 usül %8, 8/8 usül %3, 9/8 usül %12, 10/8 usül %2, 11/8 usül %1, 12/8 usül %3, 13/8 usül %1, 14/8 usül %1, 15/8 usül %1, 17/8 usül %2, 18/8 usül %1 olarak tespit edilmiştir.

Grafik 3: Arguvan Yöresi Sözlü Kırık Havalarının Uşşak Makamına Göre Usül Dağılımı



Grafik 3 incelendiğinde, Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerinde uşşak makamının kullanıldığı usuller; 2/4, 4/4, 5/4, 5/8, 6/4, 6/8, 7/4, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 13/8, 14/8, 15/8, 17/8, 18/8 olarak sıralanmıştır; 4/4 usulünün sayıca daha fazla türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda usüllerin yüzdelik hesaplamalarında çıkan sonuç; 2/4 usül %15, 4/4 usül %26, 5/4 usül %2, 5/8 usül %8, 6/4 usül %2, 6/8 usül %1, 7/4 usül %2, 7/8 usül %8, 8/8 usül %3, 9/8 usül %11, 10/8 usül %3, 11/8 usül %1, 12/8 usül %3, 13/8 usül %1, 14/8 usül %1, 15/8 usül %1, 17/8 usül %2, 18/8 usül %1 olarak tespit edilmiştir.

Grafik 4: Arguvan Yöresi Sözlü Kırık Havalarının Hüseyini Makamına Göre Usül Dağılımı



Grafik 4 incelendiğinde, Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerinde hüseyini makamının kullanıldığı usuller; 2/4, 4/4, 5/8, 7/8, 9/8, 12/8 olarak sıralanmıştır; 4/4 usulünün sayıca daha fazla türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda usüllerin yüzdelik hesaplamalarında çıkan sonuç; 2/4 usül %5, 4/4 usül %50, 5/8 usül %16, 7/8 usül %11, 9/8 usül %11, 12/8 usül %5 olarak tespit edilmiştir.

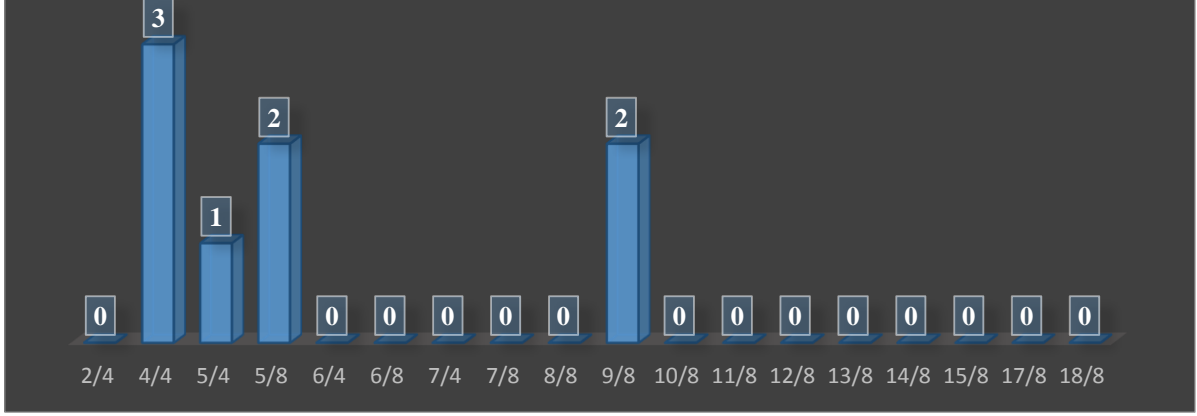


IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

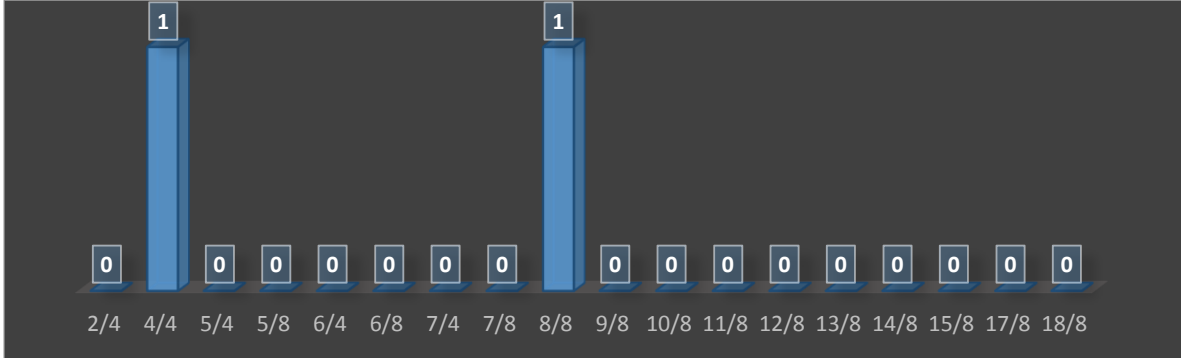
www.imdcongress.com

Grafik 5: Arguvan Yöresi Sözlü Kırık Havalarının **Hicaz** Makamına Göre Usül Dağılımı



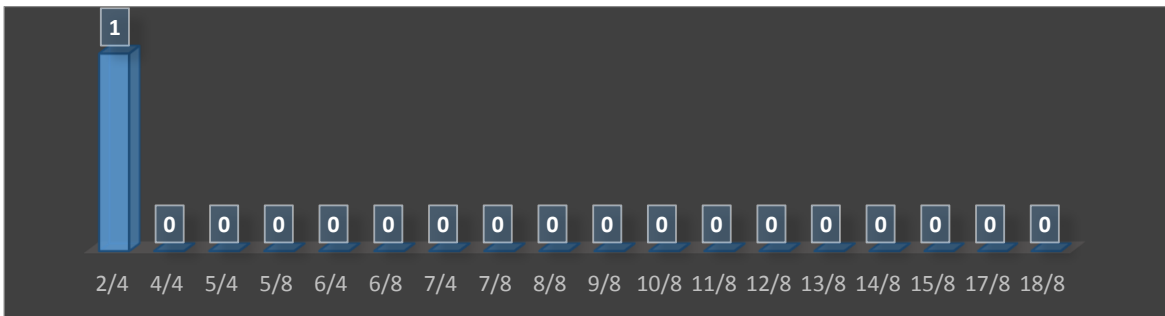
Grafik 5 incelendiğinde, Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerinde hicaz makamının kullanıldığı usuller; 4/4, 5/4, 5/8, 9/8 olarak sıralanmış; 4/4 usulünün sayıca daha fazla türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda usullerin yüzdelik hesaplamalarında çıkan sonuç; 4/4 usül %37, 5/4 usül %12, 5/8 usül %25, 9/8 usül %25 olarak tespit edilmiştir.

Grafik 6: Arguvan Yöresi Sözlü Kırık Havalarının **Kürdi** Makamına Göre Usül Dağılımı



Grafik 6. incelendiğinde, Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerinde kürdi makamının kullanıldığı usuller; 4/4, 8/8 olarak sıralanmış; her iki usulün bir türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda usullerin yüzdelik hesaplamalarında çıkan sonuç; 4/4 usül %50, 8/8 usül %50 olarak tespit edilmiştir.

Grafik 7: Arguvan Yöresi Sözlü Kırık Havalarının **Eviç** Makamına Göre Usül Dağılımı



Grafik 7 incelendiğinde, Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerinde eviç makamının kullanıldığı usül 2/4 olarak tespit edilmiş ve bir türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Grafik 8: Arguvan Yöresi Sözlü Kırık Havalarının **Karciğar** Makamına Göre Usül Dağılımı



Grafik 8 incelendiğinde, Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerinde karciğar makamının kullanıldığı usül 4/4 olarak tespit edilmiş ve bir türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır.

Arguvan Yöresi Sözlü Kırık Hava Türkü Örnekleri

Aşağıda Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerine örnek olarak, Hüseyini ve Uşşak makamlarında 11/8, 7/8 ve 8/8'lik usüllerde notaya alınmış olan TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan 3 örnek türkü verilmiştir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2 837
İNCELEME TARİHİ: 9.10.1988

YÖRESİ
MALATYA ARGUVAN
KİMDEN ALINDIĞI
HASAN DURAK
SÜRESİ:

DERLEYEN
İHSAN ÖZTÜRK

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
İHSAN ÖZTÜRK

BİR AY DOĞAR

2-

BİR AY DO ĞAR İLK AK ŞAM DAN GE CE DEN NE DEM NE DEM GE CE DEN (SAZ-----)

ŞAV KI VURUR PEN CERE— DE—N BA CA DAN DAĞ LARI GI ŞI— MI—Ş

YOL CU MÜ ŞÜ MÜŞ NA SI LE DEM BEN (SAZ-----)

UY KU SUZ MUKAL DİN DÜN KÜ GE CE DEN NE DEM NE DEM GE CE DEN (SAZ---)

U YA NU YAN YAR SI NE NE SAR BE Nİ 1- DAĞ LA RI GI ŞI MIŞ
2- DAĞ LA RI HA RA MI

YOL CU MÜ ŞÜ MÜ Ş NA SI LE— DEM BEN (SAZ-----)
AÇ MA YA RA MI PE Rİ ŞA— NIM BEN

BİR AY DOĞAR İLK AKŞAMDAN GECE DEN (NEDEM NEDEM GECE DEN)
ŞAVKI VURUR PENCEREDEN BACADAN
DAĞLAR GIŞIMIŞ YOLCU ÜŞÜMÜŞ PERİŞANIM BEN
UYKUSUZ MU KALDIN DÜNKÜ GECE DEN (NEDEM NEDEM GECE DEN)
UYAN UYAN YAR SİNENE SAR BENİ
DAĞLAR GIŞIMIŞ YOLCUM ÜŞÜMÜŞ PERİŞANIM BEN
DAĞLAR HARAMI AÇMA YARAMI NASIL EDEM BEN

BAĞLANTI

YÜCE DAĞ BAŞINDAN AŞIRDIN BENİ (NEDEM NEDEM YAR BENİ)
TÜKENMEZ DERTLERE DÜŞÜRDÜN BENİ
DAĞLAR GIŞIMIŞ YOLCUM ÜŞÜMÜŞ PERİŞANIM BEN
MADAM SOYSUZ GÖYNÜN BENDE YOĞUDU (NEDEM NEDEM YOĞUDU)
NİYE DOĞRU YOLDAN ŞAŞIRDIN BENİ

BAĞLANTI



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

T R T MÜZİK DAİRESİ
BAŞKANLIĞI YAYINLARI
T H M REPERTUVAR No : 4787
İNCELEME TARİHİ : 10. 02. 2010

DERLEYEN
ZAFER GÜNDOĞDU

YÖRESİ
MALATYA-Arguvan

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
ZEKİ SALMAN

KANATLI KAPININ ÇIFTE SÜRGÜSÜ

NOTALAYAN
ZAFER GÜNDOĞDU

SÜRESİ :

KA NAT LI KA PI NIN ÇIF TE SÜR GÜ SÜ

TEL TE LOL MUŞ SAÇ LA RI NIN ÖR GÜ SÜ

Ö LEM ÖR GÜ SÜ (SAZ - - - - -)

BU GÜ ZEL LİK SA NA HAK KIN VER Gİ Sİ

AK LI MI BA ŞIM DAN AL DIN SEV DI ĞİM (SAZ - - - - -) GENÇTÜRK

YOL ÜSTÜNE KOYMUŞ SAMAN TOZUNU
BEN İSTEMEM KARACANIN GIZINI (ÖLEM GIZINI)
DURMUŞ SÜZDÜRÜYOR KARA GÖZÜNÜ
AKLIMI BAŞIMDAN ALDIN SEVDİĞİM

SİVİĞİN UCUNDA NE SALINIRSIN
SANA MEYİL VERDİM NE GURULURSUN (NE GURULURSUN)
AŞAĞI MEHLENİN SEN GÜZELİSİN
AKLIMI BAŞIMDAN ALDIN SEVDİĞİM



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA No: 3615
İNCELEME TARİHİ : 2.5.1991

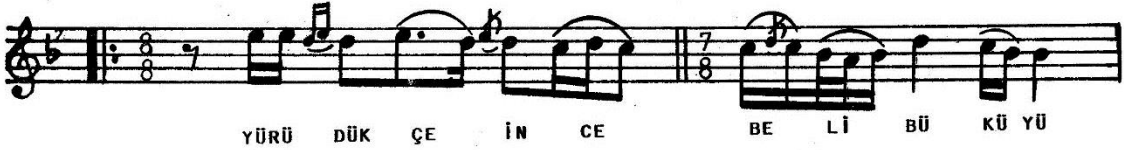
YÖRESİ
MALATYA Arguvan
KİMDEN ALINDIĞI
ZEKİ SALMAN
SÜRESİ :

KAPININ ÖNÜNDE ÖNLÜK DİKİYİ

DERLEYEN
ZAFER GÜNDOĞDU

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
ZAFER GÜNDOĞDU





IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Sonuç

Çalışmada 149 eser incelenmiş, türküler makamsal ve usül yapısı yönünden tespit edilerek sınıflandırılmış ve sayısal veriler grafikler ile sunulmuştur.

Yapılan çalışma sonucunda incelenen türkülerin makamsal yapılarına göre dağılımlarının sırası ile; uşşak, hüseyini, hicaz, kürdi, karcıgar ve eviç makamları şeklinde olduğu görülmüştür.

Yapılan çalışmada elde edilen makamlardan ortaya çıkan sayısal dağılım; Uşşak makamı 119 türkü, hüseyini makamı 18 türkü, hicaz makamı 8 türkü, kürdi makamı 2 türkü, eviç makamı 1 türkü, karcıgar makamı 1 türkü olarak tespit edilmiştir.

Arguvan Yöresi sözlü kırık hava türkülerinde en çok kullanılan makamın 119 türkü ile uşşak makamı olduğu, en çok kullanılan usül yapısının ise 4/4'lük usül formu olduğu görülmüştür.

Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerinin yüzde dağılımlarından çıkan sonuç; Uşşak makamı %79, hüseyini makamı %12, hicaz makamı %5, kürdi makamı %2, eviç makamı %1, karcıgar makamı %1 olarak tespit edilmiştir.

Arguvan yöresi sözlü kırık hava türkülerinde genel olarak bakıldığında, 2/4, 4/4, 5/4, 5/8, 6/4, 6/8, 7/4, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 13/8, 14/8, 15/8, 17/8, 18/8 usüllerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Yapılan çalışma sonucunda usüllerin yüzdeleri hesaplamalarında çıkan sonuç; 2/4 usül %13, 4/4 usül %30, 5/4 usül %2, 5/8 usül %10, 6/4 usül %2, 6/8 usül %1, 7/4 usül %2, 7/8 usül %8, 8/8 usül %3, 9/8 usül %12, 10/8 usül %2, 11/8 usül %1, 12/8 usül %3, 13/8 usül %1, 14/8 usül %1, 15/8 usül %1, 17/8 usül %2, 18/8 usül %1 olarak tespit edilmiştir.

Uşşak makamında kullanılan usuller; 2/4, 4/4, 5/4, 5/8, 6/4, 6/8, 7/4, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 13/8, 14/8, 15/8, 17/8, 18/8 olarak sıralanmış; 4/4 usülünün sayıca daha fazla türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda usüllerin yüzdeleri hesaplamalarında çıkan sonuç; 2/4 usül %15, 4/4 usül %26, 5/4 usül %2, 5/8 usül %8, 6/4 usül %2, 6/8 usül %1, 7/4 usül %2, 7/8 usül %8, 8/8 usül %3, 9/8 usül %11, 10/8 usül %3, 11/8 usül %1, 12/8 usül %3, 13/8 usül %1, 14/8 usül %1, 15/8 usül %1, 17/8 usül %2, 18/8 usül %1 olarak tespit edilmiştir.

Hüseyini makamında kullanılan usuller; 2/4, 4/4, 5/8, 7/8, 9/8, 12/8 olarak sıralanmış; 4/4 usülünün sayıca daha fazla türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda usüllerin yüzdeleri hesaplamalarında çıkan sonuç; 2/4 usül %5, 4/4 usül %50, 5/8 usül %16, 7/8 usül %11, 9/8 usül %11, 12/8 usül %5 olarak tespit edilmiştir.

Hicaz makamında kullanılan usuller; 4/4, 5/4, 5/8, 9/8 olarak sıralanmış; 4/4 usülünün sayıca daha fazla türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda usüllerin yüzdeleri hesaplamalarında çıkan sonuç; 4/4 usül %37, 5/4 usül %12, 5/8 usül %25, 9/8 usül %25 olarak tespit edilmiştir.

Kürdi makamında kullanılan usuller; 4/4, 8/8 olarak sıralanmış; her iki usülde bir türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır. Yapılan çalışma sonucunda usüllerin yüzdeleri hesaplamalarında çıkan sonuç; 4/4 usül %50, 8/8 usül %50 olarak tespit edilmiştir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Eviç makamında kullanılan usül 2/4 olarak tespit edilmiş ve bir türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır.

Karciğar makamında kullanılan usül 4/4 olarak tespit edilmiş ve bir türküde kullanıldığı bulgusuna rastlanılmıştır.

Kaynakça

Dağdeviren, M., Arguvan Yöresi Halk Müziği Eserlerinden Usul, Metrik Yapı ve Düzüm Sistemleri, 2021, Sanat ve İnsan Dergisi

Emnalar, A., Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, 1998, İzmir

Haşhaş, S., İmik, Ü. ve Aydoğdu, C., Malatya/Arguvan Halk Müziği Kültürü Üzerine Bir Araştırma, 2015, Türk Kültürü Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Dergisi Cilt 1

Şahin, H. ve Özerol, S., 2004, Arguvan Türküleri, İstanbul.

Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Yayınları Türk Halk Müziği Elektronik Repertuar Arşivi.

www.repertukul.com erişim tarihi:19.05.2022



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

VİYANA FONOGRAM ARŞİVİNDEN TÜRKÇE KONUŞAN MİLLETLERİN TARİHİ MÜZİK KAYITLARI

Fatima NURLIBAEVA*

Özet

Türk halklarının tarihi, kültürel ve bilimsel değeri çok büyük olan ilk tarihi ses kayıtları, çeşitli yabancı arşivlerde ayrı ayrı saklanmakta olup, bugüne kadar yeterince incelenmemiş ve bilimsel literatürde kapsamlı bir şekilde yer almamıştır. Makale, 20. yüzyılın başında Avusturyalı bilim adamları tarafından toplanan ve şu anda Avusturya Bilimler Akademisi Viyana Fonogram Arşivi.

Anahtar Kelimeler: Koleksiyonları'nda saklanan Türkçe konuşan halkların müziklerinin tarihi ses koleksiyonları hakkında çeşitli arşiv materyallerinin kısa bir özetini ve bilgileri sunmaktadır.

HISTORICAL MUSIC RECORDINGS OF TURKISH-SPEAKING NATIONS FROM THE VIENNA PHONOGRAM ARCHIVE

Abstract

The first historical sound recordings of the Turkic-speaking peoples, which are of significant historical, cultural and scientific value, are stored separately in various foreign archives, and so far have not been studied to the proper extent and have not received comprehensive coverage in the scientific literature. The article presents a brief overview of various archival materials and information about the historical sound collections of the music of the Turkic-speaking peoples, which were collected by Austrian scientists at the beginning of the 20th century and are now stored in the Vienna Phonogram Collections of the Austrian Academy of Sciences Archive.

Keywords: Historical audio recordings of Turkic-speaking peoples, Vienna Phonograms Archive, preservation of the musical heritage of Turkic-speaking peoples

ИСТОРИЧЕСКИЕ АУДИО ЗАПИСИ МУЗЫКИ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ НАРОДОВ В ВЕНСКОМ ФОНОГРАММ АРХИВЕ

Аннотация

Первые исторические звуковые записи тюркоязычных народов, представляющие значительную историко-культурную и научную ценность, хранятся разрозненно в различных зарубежных архивах, и до настоящего времени не были изучены в должной степени и не получили всестороннего освещения в научной литературе. В статье представлен краткий обзор различных архивных материалов и информация об исторических звуковых коллекциях музыки тюркоязычных народов, которые были собраны австрийскими учеными в начале XX века и сейчас хранятся в Фондах Венского Фонограмм Архива Австрийской Академии наук.

Ключевые слова: исторические аудиозаписи тюркоязычных народов, Венский Фонограмм Архив, сохранение музыкального наследия тюркских народов.

Страны Тюркского мира, за более чем 100-летний период применения звукозаписывающих устройств, имеют огромное количество разнообразных исторических звуковых материалов по традиционному музыкальному искусству тюркоязычных народов, записанных учеными разных стран, в разных регионах и на

*Prof. Dr. Kazakistan Ulusal Güzel Sanatlar Üniversitesi, neris060607@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

различных носителях. Значительная часть аудио записей традиционной музыки, собранных и записанных в Азербайджане, Казахстане, Кыргызстане, Туркменистане, Узбекистане, России во время стационарных и полевых фольклорных экспедиций в период с 1900 по 2020 гг., хранится в архивах различных учреждений – научно-исследовательских институтах, библиотеках, музеях, радиокомитетах и также в частных коллекциях. Однако, следует отметить, что самые ранние, первые исторические звуковые записи тюркоязычных народов, вместе с большим количеством документации, фотографий, письменных документов, корреспонденции и личных документов исследователей, хранятся в Фонограмм Архивах Вены, Берлина, Парижа, Санкт-Петербурга и Москвы, и до сих пор не получили полного и разностороннего исследования. Первые аудио коллекции тюркской традиционной музыки, записанные в начале XX века на восковых цилиндрах, являются наиболее важным историческим источником изучения культурного наследия тюркоязычных народов и включает в себя образцы вокальной и инструментальной музыки с начала 1900-х до середины 1950-годов. Значительная часть исторических аудиозаписей тюркоязычных народов, представленные в разных коллекциях, хранятся в Венском Фонограмм Архиве. Материалы были подготовлены автором во время научной командировки в Венский Фонограмм Архив в 2019-2020 гг., в рамках совместного научного проекта Международного Совета по традиционной музыке и танцу ICTM и Международной Организации Тюркской Культуры ТЮРКСОЙ.

Венский Фонограмм Архив

Венский Фонограмм Архив – это научно-исследовательское учреждение, которое входит в структуру Австрийской Академии наук и считается самым старым звуковым архивом в мире. Он был основан 27 апреля 1899 года, по инициативе членов Императорской академии наук Людвиг Больцмана (Ludwig Boltzmann 1844-1906) и Зигмунда Экснера (Sigmund Exner 1846-1926), профессора физиологии Венского университета, ставшего впоследствии первым директором фонограммархива, в качестве специального архива для собирания, научного изучения, хранения и систематической записи аудиоматериалов по языку, устному народному творчеству и музыкальной культуре народов Европы и других регионов мира [1,2]. С самых первых годов создания Венского и Берлинского Фонограммархивов, их исследователи регулярно проводили полевые фонографические исследования, выезжая в различные регионы Европы, Африки, Азии, Америки и Австралии, для сбора и записи фольклора разных народов. Так, например, Рудольф Пёх исследует Папуа и Новая Гвинея в 1901-1906 годах, Адольф Дирр исследовал Кавказ и Закавказье (1903-1909) [3, 4]; Рихард Карутц в 1905-1907 годах совершил исследовательские поездки в Центральную Азию и Казахстан [5]; Felix von Luschan - Turkey, Syria 1902, Albert von Le Coq - Turkestan 1904 и др [6].

Исследователи Венского Фонограмм Архива в первые десятилетия 20 века активно проводили полевые исследования, записывали и изучали традиционный музыкальный фольклор, издавали книги и статьи по результатам своих исследований, читали лекции по традиционной культуре народов мира. Вскоре, Венский Фонограммархив стал ведущим центром в Европе по собиранию, хранению и научному изучению мирового культурного наследия. Одним из первых этот звуковой архив получил и международное признание. Вслед за открытием Венского Фонограмм Архива,



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

аналогичные учреждения были созданы в Берлине в 1900 году [7] и в Санкт-Петербурге в 1909 г. [8].

Сегодня, спустя более 100 лет своей плодотворной деятельности, Венский Фонограммархив Австрийской Академии наук, в соответствии со своей миссией, является исследовательским институтом, имеющим серьезный авторитет в научном мире, а также архивом, служащим общечеловеческим интересам, который вносит значительный вклад в документирование, изучение и сохранение мирового культурного наследия. Начиная с 1990 года в Венском Фонограмм Архиве действует электронная база данных всех коллекций. А также составлен отдельный 4-томный каталог всех коллекций Фонограммархива [9,10]. Следует особо отметить техническое оснащение Венского Фонограмм Архива: он имеет три студии по оцифровке, студии для записи и перезаписи, специальную лабораторию по обслуживанию профессиональной техники, оборудование для тиражирования и для полевых исследований.

Исторические коллекции.

В настоящее время исторические коллекции Венского Фонограмм Архива, содержат более 64 000 записей, с общим временем звучания более 9 600 часов, все исторические аудиоматериалы, собранные в 1899-1950 гг. и представляющие уникальную ценность для всего человечества, включены в программу ЮНЕСКО «Память мира» («Memory of the World») [11]. На протяжении нескольких лет Венский Фонограмм Архив успешно издавал исторические записи в формате грампластинок, а позднее стал выпускать CD диски с отдельными историческими коллекциями, под названием «Звуковые документы из Фонограммархива». С 1999 года, в честь 100-летия Фонограмм архива, началось полное издание «Исторических коллекций» (1899-1950) на CD дисках с комментариями. К сегодняшнему дню уже выпущено 18 серий, что представляет около $\frac{3}{4}$ всего исторического фонда архива [12].

Тюркоязычные коллекции Венского Фонограммархива уникальны и представляют большой интерес для специалистов по языкам, традиционной культуре и музыке тюркоязычных народов. Наряду с более поздними записями тюркоязычных народов, сделанными во второй половине 20 века и в начале 21 века, в фондах Венского Фонограммархива широко представлены исторические записи, записанные в период с начала 1900-годов до 1950 гг. Эти исторические коллекции поистине уникальны и бесценны, так как являются первыми зафиксированными аудиоматериалами, редчайшими звуковыми документами по истории музыкальной культуры тюркских народов. Более того, следует отметить, что в современных звуковых архивах тюркских стран трудно найти подобные исторические аудио записи (1900-1903 гг.), с таким высоким качеством звука, с оригинальными подробными протоколами и письменной документацией.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



Recordings from Prisoner-of-War
Camps, World War I
Turk-Tatar Recordings
Reihe: Tondokumente
aus dem Phonogrammarchiv,
Band: Series 17/4
Reihe: Gesamtausgabe
der
Historischen Bestände 1899-1950,
Band: 17/4
Reihe: OEAW PHA CD, Band: 44
Verlag: VÖAW
Erscheinungsdatum: 13.04.2018
ISBN13: 978-3-7001-8229-0
Format: 2 Audio-CDs, 1CD-ROM,
Booklet mit 10 Seiten

Фото 1: Полное издание исторических фондов 1899-1950 гг. Венского Фонограмм Архива.

Записи из лагерей для военнопленных, Первая мировая война Тюрко-татарские записи

Собрания исторических аудиозаписей тюркоязычных народов из фондов Венского Фонограмм Архива, сделанные исследователями в разные годы, условно можно разделить на несколько групп:

1. Первую группу представляют Исторические записи тюркоязычных народов, сделанные этнографами в начале XX века во время экспедиций и полевых работ в труднодоступных для европейских исследователей регионах – Центральная Азия и Казахстан, Восточный Туркестан, Кавказ и Закавказье, Турция. С начала 1900-х годов специалисты Венского и Берлинского Фонограммархивов начали интенсивно проводить этнографические исследования в Центральной Азии, Казахстане, на Кавказе, Прикаспийском регионе – они записывали традиционный музыкальный фольклор, издавали книги и статьи по результатам своих исследований, читали лекции по языку, культуре и традиционной музыке. В первую очередь, это связано с материалами таких исследователей, как Рихард Карутц, Адольф Дирр, Альберт фон Ле Ког и другие.

2. Вторая группа исторических аудио материалов включает в себя записи, сделанные в лагерях для военнопленных Первой мировой войны (1915-1918 гг.), которые были изданы в 1999 году "Полные исторические коллекции 1899-1950 годов" [12] из Венского Фонограммархива, всего были опубликованы 18 серий. Особый интерес для современных научных исследований представляют аудиозаписи тюркоязычных военнопленных Российской Империи, сделанные группой исследователей под руководством профессора Венского университета, антрополога Рудольфа Пёх (Rudolf Röch 1870-1921) и австрийского композитора, музыковеда Роберта Лаха (Robert Lach) 1878-1954) в 1915-1918 годах.

В период с 1915 года до конца 1918 года группа исследователей под руководством Рудольфа Пеха, используя военную ситуацию, как «беспрецедентную возможность» для создания обширных языковых и музыкальных записей «почти всех народов европейской и азиатской России» [13], посетила лагеря для военнопленных в Эгере (Хеб), Райхенберге (Либерец) в Австрии и Терезиенштадт (Терезин) в Чехии [14], где



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

проводились лингвистические и музыковедческие исследования. Для изучения лагеря Венский фонографический архив предоставил Пёху один из их фонографов и набор восковых дисков. В результате исследований было получено в общей сложности более 200 записей с голосовой, музыкальной и инструментальной записью, на восковых цилиндрах [15]. Полученные исторические аудио записи военнопленных - все еще хранящиеся в Фонограммархиве - стали частью масштабного научного проекта Антропологического общества, осуществляемого при финансовой поддержке Австрийской академии наук [16]. В соответствии с планом этого научного проекта, исследователи особо выделили три основные этнические категории российских военнопленных, представляющие для них интерес: 1. «финно-угорские» народы: коми, удмурты, марийцы, чуваша и мордвина; 2. этнические группы, которые говорят на тюркских языках, включая башкир и волжских и крымских татар; 3. народы Кавказского региона [15].

Среди более чем 215 различных этнических групп, которые были зарегистрированы в австрийских тюремных лагерях, язык и музыка тюркоязычных народов представляют важную часть исследований. Тюркоязычные заключенные также участвовали в этих записях, так как эти народы были частью Российской Империи. Образцы песенного и инструментального фольклора тюркоязычных народов были записаны на восковые диски, большая часть звуковых образцов имеет сопроводительную информацию, так называемые метаданные, которые содержат информацию об исполняемом произведении, о месте записи, возрасте, вероисповедании, месте проживания информанта. В фонографических записях тюркоязычной этнической группы, сделанных Р.Пёх и Р.Лахом, представлены *башкиры, кумыки, крымские татары, казанские татары, ногайцы, мишарские татары, чуваша*.



Фото 2: Р.Пёх. Группа военнопленных. Первая мировая война



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

В последующие годы все записи были тщательно переписаны, описаны и опубликованы с 1917 по 1940 год, в Вене и в Лейпциге. Для расшифровки этих сборников привлекались лучшие специалисты из европейских Академий наук. Например, записи мари обрабатывал Венгерской Академии наук Eden Beek (Оден Беке). Таким же образом были описаны, расшифрованы и изданы сборники записей о военнопленных других национальностей и этнических групп Российской империи: абхазов, осетин, грузин, мегрельцев, сванов (1931), башкир (1939), татар (1939), чувашей (1940). По результатам проведенных записей в лагерях для военнопленных, сохранились подробные описания процедур записи от Рудольфа Пеха [13,14,15]) и музыковедческие замечания и гипотезы Роберта Лаха [16,17].

В ходе научного исследования, помимо звуковых материалов, которые представляют образцы традиционного фольклора разных этнических групп, в фондах другого Венского архива нами были обнаружены *уникальные исторические кинодокументы*, сделанные Р.Пёхом в лагерях для военнопленных в 1915-1918 гг., ранее считавшиеся утерянными и не введенные в широкий научный оборот. Киноматериалы из нескольких серий этнографических документальных фильмов Рудольфа Пёха [18] представляющие собой комплексный исторический источник по тюркоязычным военнопленным.

3. Третья группа исторических записей тюркоязычных народов, хранящаяся в фондах Венского Фонограммархива, представляет *аудиозаписи военнопленных Второй мировой войны*, которые были сделаны в лагерях для военнопленных в Австрии и Чехии в 1943-1944 гг. Группа исследователей Венского Фонограммархива под руководством Эльфриды Капешки-Херманн (ElfriedeKapeszky-Hermann) и Эльфриды Рут (ElfriedeRuth) посетила лагеря для военнопленных Эгере (Хеб), Райхенберге (Либерец) и Терезиенштадт (Терезин) в Австрии и Чехии в период с 1943 по 1944 год, все аудио записи были сделаны на граммофон. В исторических аудио материалах тюркоязычной этнической группы, сделанных Э.Капешки и Э.Рут, представлены песенные и инструментальные образцы фольклора следующих тюркских народов: *азербайджанцы, башкиры, казахи, караимы, каракалпаки, карачаевцы, кумыки, крымские татары, кыргызы, ногайцы, татары, уйгуры, узбеки, турки, туркмены, чувашы*. В послевоенные годы, несмотря на повреждения технической аппаратуры и также восковых дисков и матриц, все исторические записи после технической реставрации и восстановления, были тщательно переписаны, описаны и зарегистрированы в Каталоге Венского Фонограммархива [19]. В данный момент, в связи с тем, что сотрудниками Венского Фонограмм архива уже подготовлен пилотный проект по изданию этих записей и официальная публикация «Historical recordings made in prisoner-of-war camps, World War II» запланирована на 2022-2023 годы, мы можем только привести предварительный список записей тюркоязычных народов, сделанный в годы 2-й Мировой Войны в Австрии и хранящийся вместе с комментариями в Венском Фонограммархиве. Поэтому более полную информацию по вышеназванным аудиозаписям и документам, согласно соответствующим официальным правилам Архива, возможно сделать лишь после публикации проекта.

Таким образом, проведенный нами краткий обзор исторических записей тюркоязычных народов Венского Фонограмм Архива позволяет сделать следующие выводы:



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

1. Исторические звуковые коллекции тюркоязычных народов, наряду с другими, хранящимися в Фондах Венского Фонограмм Архива, признаны уникальным культурным наследием, представляющим общечеловеческую ценность и стали частью Программы ЮНЕСКО «Memory of the World» /«Память Мира», одной из основных целей которой является создание условий для сохранения документального наследия человечества.
2. Тюркоязычные исторические аудио коллекции Венского Фонограмм Архива не имеют аналогов в звуковых архивах тюркских стран и представляют собой масштабный научный потенциал в качестве репрезентативной источниковедческой базы для новых научных исследований по истории, культурологии, этномузыкологии, лингвистике тюркских народов.
3. Для введения историко-культурного наследия тюркоязычных народов из фондов мировых Фонограмм архивов в международный научный оборот, и актуализации базы данных по аудиозаписям тюркских стран, необходимы современные комплексные научные исследования, включающие изучение, расшифровку, реставрацию, оцифровку аудиокolleкций и публикацию документальных материалов с комментариями специалистов.

Список Литературы

- Exner, Sigmund: Bericht über die Arbeit der von der kais. Akademie der Wissenschaften eingesetzten Commission zur Gründung eines Phonogramm-Archives. In: Anzeiger der mathem.-naturwiss. Klasse der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien 37, Beilage (=Mitteilungen der Phonogrammarchivs-Kommission; 1, Wien 1900.
- Lechleitner, Gerda. The Foundation of "A Kind of Phonographic Archive" (Exner 1900) for Future Research, Reflected in the CD-Edition of the Complete Historical Collections 1899-1950. In: Hui, Yu; D'Amico, Leonardo; Defrance, Yves (Hrsg.), Ethnomusicology in Audiovisual Time: Zhejiang University Press, 2018, S. 140-152.
- Kowar, Helmut: "Die Anlage einer Art phonographischen Archives" – mehr als ein Archiv. Ein Überblick über die Geschichte des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, in: Geistes, sozial und kulturwissenschaftlicher Anzeiger, 152. Jg., Heft 1, 5–45. Wien, 2017
- Graf, Walter: Aus der Geschichte des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. In: Bulletin phonographique 6, Wien 1964, 9–39,
- Templin, Brigitte: "O Mensch, erkenne Dich selbst" – Richard Karutz (1867–1945) und sein Beitrag zur Ethnologie. (Lübecker Beiträge zur Ethnologie, Band 1). 380 S., 33 SW-Abb. Lübeck: Schmidt-Römhild Verlag, 2010.
- von Le Coq, Albert (1928), Barwell, Anna, trans., ed., *Buried Treasures of Chinese Turkestan: An Account of the Activities and Adventures of the Second and Third German Turpan Expeditions*, London: George Allen & Unwin (Repr: 1985, OUP. ISBN 0-19-583878-5)
- Suzanne Ziegler. "Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs", Staatliche Museen zu Berlin, 2006



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Korguzalov V.V., Troitskaya A.D. The Phonogram Archive of the Institute for Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg. *The world of music* 35 (1), 1993. P. 115-120

Schüller, Dietrich: Österreichische Volksmusik im Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. In: Walter Deutsch / Harald Dreo / Gerlinde Haid / Karl Horak (Hg.): *Volksmusik in Österreich*. Wien 1984, 106–111.

Schüller, D. (Ed.) *The Safeguarding of the Audio Heritage: Ethics, Principles and Preservation Strategy* (IASA Technical Committee – Standards, Recommended Practices and Strategies, IASA-TC 03), 2005, p.12.

Web references: <https://en.unesco.org/>

Research on the Historical Collections – the Phonogramm and gramophone recordings from the years 1899–1950//Christian Liebl, Gerda Lechleitner, Ulla Remmer (Eds.) *Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I* ISBN978-3-7001-8229-0 Print Edition, *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv* 17/4 OEAW PHA CD 44, 2018

Pösch, Rudolf. *Phonographische Aufnahmen in den k.u.k. Kriegsgefangenenlagern* (= 41. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien). Wien 1916.

Lechleitner, Gerda. Rudolf Pöschs technisch-methodische Pionierleistung im Dienste der Ethnographie. In: Acham, Karl (Hrsg.), *Die Soziologie und ihre Nachbarwissenschaften im Habsburgerreich. Ein Kompendium internationaler Forschungen zu den Kulturwissenschaften in Zentraleuropa*; Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2020, S. 728-730.

Monique Scheer. *Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I*, in Reinhard Johler, Christian Marchetti, Monique Scheer (eds.) *Doing Anthropology in Wartime and War Zones*. ISBN 978-3-8394-1422-4, 2010, p. 279-311

Lach, Robert. *Gesänge russischer Kriegsgefangener*. Bd. 2: *Turktatarische Völker*. Abt. 1: *Krimtatarische Gesänge*. Wien u. Leipzig Hölder/Pichler/Tempisky, 1930

Lach, Robert. *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, III. Band: *Kaukasusvölker*, 2. Abt.: *Mingrelische, abchasische, svanische und ossetische Gesänge* (= 65. Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission Wien). Wien 1931.

Pösch, Rudolf. *Rudolf Pösch – Als Anthropologe in Kriegsgefangenenlagern*

Web references: <https://www.oeaw.ac.at/phonogrammarchiv/>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

AZERBAYCAN BESTECİLERİNİN ESERLERİNDE VURMALI ÇALGILARIN ROLÜ

Firuz HÜSEYNOV*

Özet

Bestecilerin çalışmalarına eski bir tarihe sahip vurmali çalgıların dahil edilmesi, XVII-XVIII yüzyıllarda enstrümantal müziğin gelişimi ile bağlantılıydı. Ancak buna ek olarak opera türünün yaygın olarak oluştuğu dönemde orkestraya vurmali çalgılar da katılmıştır. Bestecilerin yaratıcılığında vurmali çalgıların kullanımı da öncelikle orkestra eserlerinin yazılmasıyla gerçekleşmiştir. Dünya klasik müzik sanatının başarılarından yararlanan Azerbaycan bestecileri, zengin bir orkestra paleti ve mükemmel enstrümantasyon sergileyen parlak eserler yaratmayı başarmışlardır. 20. yüzyılın başlarında ilk Doğu operası "Leyli ile Mecnun"un ilk galasında dahi besteci Ü. Hacıbeyli, Avrupa ve ulusal müzik aletlerinin yardımıyla bir orkestra oluşturmayı başardı ve hatta kemanda kendisi çaldı. Daha sonra besteci, ulusal enstrümanları tercih ederek, operalarında olduğu kadar orkestra eserlerinde de vurmali çalgıların kullanımına benzersiz bir tutum sergiledi. Burada cenazenin rolünden söz edilmelidir. Azerbaycan bestecilerin senfonik eserlerinde orkestranın kompozisyonunda yer alan ve 20. yüzyıl müziğinde yaygın olarak kullanılan vurmali çalgılara geniş yer verilmektedir. Ancak bazı bestecilerin vurmali çalgıların rolünün vurgulanması gereken eserleri vardır. Bu açıdan bakıldığında, geçen yüzyılın modern Azerbaycan kompozisyon okulunun parlak bir temsilcisi olan Faraj Garayev'in yaratıcılığı oldukça belirgindir. Renkli ve çok yönlü yaratılışında gençliğine denk gelen Gobustan'ın Gölgeleleri balesinde vurmali çalgıların rolü ve konumu ilginç bir araştırma nesnesidir. Eserde blocci de legno, bongi, nacchoroni (davul), tom-tom, piatti ordinari, cassa gibi vurmali çalgılar yaygın olarak kullanılmaktadır. Bale müziğinde ritim birincil öneme sahiptir ve müzikal hareketin ana düzenleyici faktörüdür.

Anahtar Kelimeler: Orkestra, vurmali çalgılar, Azeri besteciler, Fikret Amirov, Faraj Garayev, Shur, Gobustan'ın gölgeleleri.

THE ROLE OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN THE WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Abstract

The inclusion of percussion instruments with an ancient history in the composer's work was connected with the development of instrumental music in the XVII-XVIII centuries. However, in addition to this, in the period when the opera genre was widely formed, percussion instruments also participated in the orchestra. In the composer's creativity, the use of percussion instruments also occurred primarily with the writing of orchestral works. Successfully benefiting from the achievements of the world classical music art, Azerbaijani composers have managed to create brilliant works that demonstrate a rich orchestral palette and perfect instrumentation. At the first premiere of the first Eastern opera "Leyli and Majnun" at the beginning of the 20th century, the genius composer U. Hajibeyli managed to create an orchestra with the help of European and national musical instruments, and even played the violin part himself. Later, the composer showed a unique attitude to the use of percussion instruments in his operas, as well as in orchestral works, preferring national instruments. The role of the percussion instruments should be mentioned here. In the symphonic works of Azerbaijani composers, percussion instruments, which are included in the composition of the orchestra and widely used in the music of the 20th century, are given a large place. However, there are certain composer's works where the role of the percussion instrument should be emphasized. From this point of view, the creativity of Faraj Garayev, a bright representative of the modern Azerbaijani composition school of the last century, is quite distinctive. The role and position of percussion instruments in the ballet "Shadows of Gobustan", which coincided with his youth in his colorful and multifaceted creation, is an interesting research object. Percussion instruments such as blocci de legno, bongi, nacchoroni (drum), tom-tom, piatti ordinari, cassa are widely used in the work. In the score of the ballet, the rhythm is of primary importance and it is the main organizing factor of the musical movement.

Keywords: Orchestra, percussion instruments, Azerbaijani composers, Fikret Amirov, Faraj Garayev, Shur, shadows of Gobustan.

* Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora öğrencisi, kamala.bashirova@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Giriş

Zərb alətləri bütün dünya xalqlarının musiqi mədəniyyətində mövcud olaraq ən qədim tarixə malikdir. Bəstəkar yaradıcılığına gec daxil olmasına baxmayaraq bu alətlər hələ ibtidai icma quruluşu dövründə, mifoloji təfəkkürün mövcudluğu ilə birgə insan həyatına daxil olmuşdur. Dünya xalqlarının musiqisində zərb alətlərinin olduqca çox növləri yaranmış və zamanla inkişaf edərək təkmilləşmişdir. Eləcə də bu alətlər tədricən bir xalqın mədəniyyətindən digərinə yol taparaq mənimsənilmiş və öz yayılma arealını genişləndirmişdir.

Musiqi tarixində zərb alətlərinin təsnifatı ilk növbədə simfonik orkestrin tərkibində yer alan və sırf folklor mühitində istifadə edilən növləri arasında aparılır. Bununla belə zərb alətləri professional musiqi sənətində səs yüksəkliyinə malik olan (litavralar, zənglər, ksilofon, vibrofon və s.) və olmayan (barabanlar, üçbucaq, buben (qaval), kastanyetlər və s.) növləri ilə də təsnif edilir. Bu alətlərin hər iki növü də bəstəkar yaradıcılığına daxil olmuş və simfonik orkestrin partiturasında yerini tapmışdır.

Qədim tarixə malik zərb alətlərinin bəstəkar yaradıcılığına daxil olması XVII-XVIII əsrlərdə instrumental musiqinin inkişafı ilə bağlı olmuşdur. Lakin, bununla yanaşı, opera janrının geniş təşəkkül tapdığı dövrdə orkestr tərkibində zərb alətləri də iştirak edirdi. Bəstəkar yaradıcılığında zərb alətlərinə müraciət də ilk növbədə orkestr əsərlərinin yazılması ilə baş vermişdir. İlk olaraq bəstəkarlar litavralardan istifadə etməyə başlamışdı. Bu sahədə J.B.Lülili, K.Monteverdi, K.V.Qlyuk, İ.S.Bax, G.F.Hendel, Y.Haydn, L.Bethoven və digər bəstəkarların adını qeyd etmək olar. Zamanla, zərb alətlərinin daha çox çeşidləri orkestr partiturasına daxil olmağa başlayır və nəhayət XX əsrdə bu mövqə yeni məna kəsb etməyə başlayır.

Zərb alətlərinin bəstəkar yaradıcılığına daha geniş çeşiddə daxil olması dövrün sürətlə inkişaf edən və müxtəlif üslub, yazı texnikaları, tendensiyalarla zəngin olması ilə bilavasitə bağlı olmuşdur. Bu çoxcəhətlik içərisində qeyd etmək istədiyimiz məqamlardan biri də folklor musiqisinə marağın artması ilə bağlı olmalıdır. Bu maraq bir çox bəstəkarların yaradıcılığında həm də etnik musiqi alətlərinin klassik musiqiyə daxil edilməsi ilə fərqlənmişdir.

Folklor musiqisinə maraq XX əsrin əvvəllərində formalaşan bəstəkarlıq məktəblərində daha parlaq təzahürünü tapmışdır. Bu baxımdan Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi olduqca səciyyəvidir. Milli köklər üzərində formalaşan bəstəkarlıq məktəbi həm də Avropa musiqi mədəniyyətinin nailiyyətlərini mənimsəyərək böyük inkişaf yolu keçmişdir. Klassik musiqinin bütün janrlarına müraciət edən Azərbaycan bəstəkarları həm də özünəməxsus orkestr dili nümayiş etdirən əsərlər yaratmışlar.

XX əsr musiqisi üçün xarakterik olan zərb alətlərinə maraq və mövqeyinin yeni məna kəsb etməsi öz təsirini Azərbaycan bəstəkarlarının da yaradıcılığına göstərmişdir. Bu maraq özünü həm orkestr, həm də solo əsərlərin yaranmasında təzahür etdirir. Orkestr üçün yazılan əsərlərdə zərb alətlərinin mövqeyi iki istiqamətdə izah edilə bilər. Bunlardan biri simfonik orkestrin partiturasında yer alan Avropa mənşəli zərb alətləri ilə, digəri isə xalq instrumental ifaçılığında tətbiq edilən alətlərlə bağlıdır.

Avropa mənşəli zərb alətlərinin orkestr əsərlərində tətbiqi öz kökləri ilə Qərb və rus musiqi ənənələri ilə sıx bağlıdır. Avropa və rus bəstəkarlarının yaradıcılığında bəhrələnən Azərbaycan sənətkarlarının əsərlərində milli köklərdən qaynaqlanan yazı dəsti-xətti, üslub cizgiləri, parlaq orkestr dili nümayiş olunur. Xüsusilə, bu cəhətlər milli musiqinin ritm-intonasiya xüsusiyyətləri ilə bağlıdır. “XX əsrdə zərb alətlərinin sürətlə önə çıxması və



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

orkestrin əsas qruplarından birinə çevrilməsi həmin zamanda baş verən bir sıra səbəblərlə bağlıdır. İlk növbədə bu, XX əsr musiqisində ritmin güclənən əhəmiyyəti ilə əlaqədardır. Ritmik quruluşların mürəkkəbləşməsi, səslənmənin çoxplanlı səviyyədə inkişafı, müxtəlif ritmik qatların birgə tətbiqi bu işdə ən uğurlu vasitə olaraq zərb alətlərinin mahiyyətini artırmış oldu". (Denisov, 1982:20)

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində zərb alətlərinin mövqeyi bir neçə istiqamətdə araşdırıla bilər. Bu istiqamətlərdən biri və birincisi simfonik orkestr üçün yazılmış kompozisiyaların tətbiqi ilə bağlıdır. Məlumdur ki, XX əsrdə zərb alətlərinin simfonik partiturasında yeri və mövqeyi yeni mərhələyə yüksəlmişdir. Bununla belə, Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik əsərlərində biz artıq bir neçə əsr ərzində formalaşmış meyarların təzahürünü görə bilirik. Belə ki, orkestrin zərb alətləri qrupunda yer alan alət tərkibinə nəzər saldıqda klassik simfonizmin əlamətlərini müşahidə edirik. Məsələn, nəzər sadığımız əsərlərin əksəriyyətində zərb qrupunda Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, Gran Cassa, Tam-tam, Xilofono və s. kimi alətləri görmək mümkündür. İkinci tərəfdən formalaşmış meyarların təsiri bəstəkarın orkestrləşdirmə üslubunda təzahür edir. Zərb alətlərinin partiyalarının təhlili zamanı müşahidə edilən bəstəkar münasibəti ənənəvi cəhətlərlə ifadələnir. Bununla belə, simfonik musiqi sahəsində böyük uğurlar əldə etmiş bəstəkarlarımızın yaradıcılığına xüsusi nəzər salmaq və bu əsərlərdə zərb alətlərinin mövqeyinin araşdırılması milli üslubdan gələn özünəməxsus cəhətləri, əldə edilmiş yeni nailiyyətləri aşkara çıxarmağa imkan verir. Bu baxımdan Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin parlaq nümayəndəsi, fərdi musiqi üslubu, geniş fantaziyası və zəngin orkestr dili ilə seçilən Fikrət Əmirovun yaradıcılığı olduqca maraqlıdır. İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkarın orkestr dilinin öyrənilməsi onun simfonik əsərləri ilə yanaşı, səhnə musiqisini də əhatə edir.

F.Əmirovun geniş və çoxşaxəli yaradıcılıq irsində simfonik orkestr üçün yazılan əsərlər xüsusi yer tutur. İlk növbədə bəstəkarın bu sahədə əldə etdiyi yenilik kimi qiymətləndirilən və milli simfonizmdə bir istiqamət yaradan simfonik muğamlarını qeyd etmək lazımdır. “Şur”, “Kürd-ovşarı” və “Bayatı - Şiraz” əsasında bəstələnmiş simfonik muğamlar müxtəlif tarixi mərhələlərdə yazılmış olsa da, həm F.Əmirovun, həm də ümumiyyətlə Azərbaycan bəstəkarlarının simfonik təfəkküründə muğamın mövqeyini yenidən formalaşdırmağa və axtarışlara təkan verməyə səbəb oldu.

1948-ci ildə yazılmış iki simfonik muğam “Şur” və “Kürd-ovşarı” musiqişünasların diqqətini də ilk gündən cəlb etmişdi. “Muğamların simfonikləşdirilməsi milli simfonizmin gələcək inkişafında prinsipial vacib əhəmiyyət kəsb edir” (Bədəlbəyli, 1956:11) Ə. Bədəlbəylinin bu fikri bir sıra tədqiqatçılar tərəfindən də təsdiqlənirdi. Muğamın bəstəkar tərəfindən yeni təfsiri kimi çıxış edən bu əsərlərin musiqi dili milli köklərdən bəhrələnərək yüksək peşəkarlıq nümayiş etdirən orkestrləşmədə sırf Avropa alətləri ilə təqdim edilməsi bəstəkarın böyük uğuru və tapıntısı oldu. Bu məsələ, həm də F.Əmirovun simfonik əsərlərində orkestr dilinin əsas xüsusiyyətlərini şərtləndirirdi. “*F.Əmirovun simfonik muğamları əsil muğam, ənənəvi muğam-dəstgahları əsasında yazılmış sırf simfonik əsərlərdir. Burada bir tərəfdən, muğamın obrazlı məzmunu, ifa tərzini, digər tərəfdən isə simfonik musiqinin forma və ifadə vasitələri öz təəcəssümünü tapmışdır. Bəstəkar sözün əsl mənasında Şərq və Qərb musiqisinin sintezinə nail olmuşdu*”. (Həsənova-İsmayılova, 2002:26)

“Şur” və “Kürd-ovşarı” simfonik muğamlarının partiturasında yer alan zərb alətləri və onların əsərdə tətbiqi üsullarını araşdırmaq üçün ilk növbədə bu tərkibə nəzər salmaq. “Şur” simfonik muğamında bəstəkar orkestrin tərkibində Timpani, Tamburino, Tamburo, Piatti, Gran Cassa,



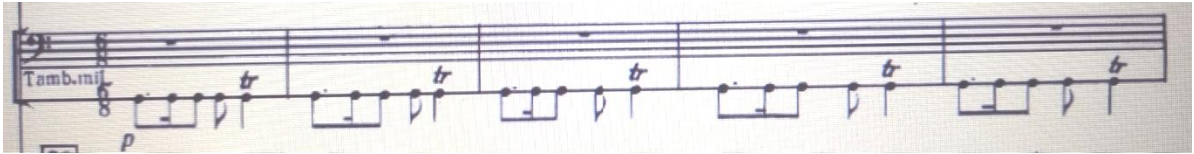
IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Xilofono, Campanelli kimi zərb alətlərini daxil etmişdir. Əsərdə diqqəti cəlb edən əsas məqam “Simayi-şəms” bölməsində bəstəkarın zərb alətlərinə solo mövqeyi verməsi ilə bağlıdır. Ümumiyyətlə, simfonik muğam boyu isə müəyyən məqamlarda (əsas etibarilə tutti və yaxud müəyyən ritmik dəstək zamanı) timpani, piatti, triangolo, campanelli kimi zərb alətlərinin istifadəsini müşahidə edirik. Məsələn, əsərin giriş bölməsində ilk xanələrdə bəstəkar timpani üçün solo müəyyən edir. Onun ifasında ostinato səsin vurğulanması iki xanə sonra aparıcı mövzu bas klarnetdə müşayiət mövqeyinə çevrilir. 14 xanə davam edən ostinatolu partiyadan sonra, campanelli tək-tək səslər ilə artıq sırf tembr boyası mahiyyətində ifadələndir. “Şur” adlanan bölmədə piatti sanki zənglərin mövqeyini öz üzərinə götürür. Ritmik dəstək bir daha “Təsnif” bölməsində qarşımıza çıxır. Bu dəfə onu tamburino və campane icra edirlər. “Şur-Şahnaz” bölməsində biz ilk dəfə triangolo (üçbucaq) istifadəsini görürük. Bölmənin *Andante cantabile* temp göstəricisi ilə başlanan parçasında litavraların (timpani) ritmik müşayiət partiyası başlanır. Dörd xanə sonra isə bu gediş kontrabasda davam etdirilir. Ardınca timpani partiyası ənənəvi tremololarla davam etdirilir. Ritmik müşayiət mövqeyi həmçinin “Rəng” bölməsində kiçik barabana (tamburo military) həvalə olunur. Onun xarakteri sırf xalq musiqi janrlarına xas olan ritmik quruluşu ifadə edir və ifa bölmənin sonuna qədər ostinato şəklinə davam etdirilir.

Nümunə 1: F.Əmirov “Şur” simfonik muğamından fraqment



“Bayatı” bölməsində biz yenidən orkestr zənglərinin (campane) ön plana çıxdığını müşahidə edirik, lakin bu uzun sürmür. Bölmənin ritmik müşayiət funksiyasını yerinə yetirərək (45) rəqəmindən timpani, tamburo military və piatti alətləri ilə birgə orkestr tuttisini tamamlayırlar.

Partiturada zərb alətləri ilə bağlı maraqlı məqam “Simai-şəms” hissəsində izlənilir. Belə ki, bəstəkar bölmənin ritmik mövzusunu məhz xilofono və campane alətlərinə həvalə etmişdir.

Nümunə 2: F.Əmirov “Şur” simfonik muğamından “Simai-şəms” bölməsi



Diqqəti cəlb edən daha bir cəhət isə iki partiya arasında keçirilən imitasiya ilə bağlıdır. Xilofonda başlanan melodiya iki çərək fasilə ilə orkestr zənglərinin partiyasında təqlid olunur. Bu imitasiya bölmənin əsas leytməvzusu tamamlanana qədər davam edir. Olduqca maraqlı tembr tapıntısı kimi qiymətləndirilə bilən bu kiçik epizod həm də bəstəkarın zərb alətlərinin imkanlarına yaxşı bələd olması və lazım olan anda xüsusi məhərətlə dəyərləndirdiyini söyləməyə imkan verir. Klassik Avropa və rus bəstəkarlıq ənənələrindən gələn cəhət kimi zərb alətlərinin ayrı-ayrı üzvlərinin digər qruplarla dubl şəklinə təbiiqini göstərmək olar. Bu daha çox orkestr tuttilərində baş verir. Bundan əlavə, məsələn, “Giriş” bölməsində litavra və kontrabasin, simli qrupla campane və s. cütlükləri də misal gətirə



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bışkek

www.imdcongress.com

bilərik. “Şur” simfonik muğamında biz timpani, tamburino, xilofono və campane kimi zərb alətlərinin solo mövqeyinin də şahidi oluruq. Tamburino və timpani partiyasında ritmik müşayiətin ostinato xarakteri müşahidə edildiyi halda, xilofono və campane aparıcı mövzunun ifaçıları kimi solo mövqedə çıxış edən digər qrup alətləri ilə həm də eyni səviyyədə təqdim edilmişdir. XX əsrin ortalarında ərsəyə gəlmiş bu əsərdə bəstəkarın cəsarətli axtarışları orkestr dilinə və bilavasitə zərb alətlərinin istifadə üsullarına təsir etmişdir. “F.Əmirov “Şur” simfonik muğamı ilə Azərbaycan musiqi incəsənətini daha yüksək zirvələrə çatdırdı. Bəstəkar bu əsəri ilə həm özünə, həm də həmkarlarına sanki yeni bir cığır açdı” (Təhmirazqızı, 2012:208)

Qeyd etmək lazımdır ki, F.Əmirovun zərb alətlərinə solo partiyaları həvalə etməsini onun digər simfonik əsərlərində də aşkar etmək olar. Bu baxımdan “Azərbaycan kapriçciosu” səciyyəvidir. Əsərin partiturasında Timpani, Triangolo, Tamburo, Piatti, Cassa, Tam-tam, Silofono, Campanelli, Vibrofono kimi zərb alətləri yer alır. Artıq burada litavraların aktiv çıxışını izləmək mümkündür. Bəstəkar iki litavradan istifadə edərək ostinatolu partiyanı tuba ilə ansamblı təqdim edir. (6) rəqəmindən başlanan mövzu tam 35 xanə davam edir. Bəzi məqamlarda litavralar həm də harmonik çoxsəsliliyin tərkib hissəsinə çevrilir. Bu fraqmentlərdə zərb alətləri qrupunun digər üzvləri, o cümlədən Tamburo, Piatti, Cassa da iştirak edir. Onlar ritmik ostinatonu dəstəkləyirlər.

Silofono (21) rəqəmindən nəfəsli qrupla birgə mövzunu ifa edir. Litavraların partiyası isə çox zaman kontrabas və tuba ilə həmahənglik əmələ gətirir. Bu parçalarda hər üç alət ostinatolu ritmik müşayiət rolunda çıxış edir. Analoji vəziyyəti C.Hacıyevin “Sülh uğrunda” simfonik poemasında da izləmək olur.

Zərb alətlərinin orkestr partiturasında özünəməxsus mövqeyini Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin istedadlı nümayəndəsi, müasir musiqi mədəniyyətinin bəstəkar yaradıcılığının peşəkar təmsilçisi Fərəc Qarayevin yaradıcılığında da müşahidə etmək olur. XX əsrin ikinci yarısında öz əsərləri ilə musiqi ictimaiyyətinin diqqətini cəlb edən bəstəkarın yaradıcılığı hər zaman müasir tendensiyaların özünəməxsus təzahürü ilə seçilmişdir. Dahi Qarayev məktəbinin zəngin laboratoriyasından bəhrələnən F.Qarayevin yaradıcılıq üslubu həm də maraqlı və diqqət cəlb edən orkestr dili ilə səciyyəvidir. Araşdırmamızı bəstəkarın orkestr dilinin fərdi cəhətlərinin parlaq təzahür etdiyi “Qobustan kölgələri” baletinin təhlili üzərində quracağıq.

Bəstəkarın 1969-cu ildə M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmuş “Qobustan kölgələri” baleti öz mövzusu ilə milli mədəniyyətimiz üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Qədim yaşayış məskəni Qobustanla bağlı süjetin libretto müəllifi M.Məmmədov və V.Yesman olmuşdur. Bir pərdəli baletin dörd epizodu belə adlanır: 1. “Alov”, 2. “Günəş”, 3. “Ov”, 4. “Rəssam”. Zamanında tamaşaçıların böyük rəğbətini qazanmış balet həm də görkəmli musiqiçilərin müsbət rəyinə layiq görülmüşdü. Əsərin bir sıra əhəmiyyətli məziyyətləri ilə yanaşı, bəstəkarın zərb alətlərinə xüsusi münasibətini qeyd etmək lazımdır. “Baletdə bir sıra təsvir səhələrində zərb alətlərinin tətbiqinə geniş yer verilir... Bəstəkar müasir yazı texnikalarına, intonasiya komplekslərinin fonik imkanlarına və sonor effektlərə müraciət edir”. (Fərhadova, 1975:131) Partiturada yer alan “Blocchi de legno”, “Bongi”, “Nacchoroni”, “Tom-tom”, “Pratti ordinari”, “Cassa” və ən əsası xalq instrumental musiqisi üçün səciyyəvi olan nağara (timplipito, nacchoroni) kimi zərb alətləri əsərin əvvəlindən sonuna qədər motorlu ritmik hərəkəti təmin edir. Baletin ilk səhnəsindən artıq zərb alətlərinin ritmik təşkilatma funksiyası özünü göstərir. Bəstəkar



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

“Yallı” rəqsinin xarakterik ritm quruluşunu ifadə etmək üçün müvafiq alətlər qrupuna müraciət etmişdir. Bu mövqə həm də milli rəqslərimizlə bilavasitə bağlı olan nağaranın partiyasında yer alması ilə səciyyəvidir.

Nümunə 3: F.Qarayev “Qobustan kölgələri” baleti, Final

Partiturada diqqəti cəlb edən daha bir məqam tembrlərin qeyri-ənənəvi ansamblı ilə bağlıdır. Obrazın təcəssümünə xidmət edən bu üsul truba və zərb alətlərinin birgə səslənməsi ilə bağlıdır və onların ansamblı həmahəngliyi ilə seçilir. Bəstəkar zərb alətlərinin ritmik faktorun vurğulanmasında əsas vasitə kimi dəyərləndirməklə yanaşı, həm də baletin süjetinin əsasında dayanan Qobustan obrazının məhz rəqs sənətimizin ən qədim abidəsi kimi mahiyyətini üzə çıxarmağa çalışmışdır. Beləliklə də, XX əsr musiqisi üçün səciyyəvi olan ritm və zərb alətləri tandemi F.Qarayevin baletində həm də obraz və məzmun səviyyəsində öz əksini tapmışdır. Bu fikrə parlaq misal kimi Qobustan-Yallı əlaqəsinin vurğulanması ilə bağlı olan Final səhnəsini göstərə bilərik. Bəstəkar məhz ritm vasitəsilə obrazların təcəssümünü yaratmağa çalışır ki, bunun üçün də zərb alətlərindən məharətlə istifadə edir.

Sonuç

Beləliklə, E.Denisovun da qeyd etdiyi kimi “zərb alətlərinin üç üsulda: Tembr-fon, ritm və solo” (Denisov, s.23) istifadəsi yaradıcılığına nəzər saldıığımız bəstəkarların əsərlərində müşahidə olunur. Onu da qeyd etməliyik ki, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində zərb alətlərinin rolunu müəyyənləşdirmək olduqca geniş tədqiqatın mövzudur və bir neçə əsərlə bunu aydınlaşdırmaq qeyri-mümkündür. Yaradıcılığına nəzər saldıığımız bəstəkarlar və eyniyə əsərlər müxtəlif tarixi mərhələnin məhsuludur. Bu fakt öz təsirini bilavasitə zərb alətlərinin də mövqeyinə göstərir. Xüsusilə, musiqi dilinin müasir yazı texnikası ilə zənginləşməsi məsələsi burada əsas rol oynayır. Digər tərəfdən Fikrət Əmirov və Fərəc Qarayev yaradıcılığı Azərbaycan bəstəkarlığının fərqli qütblərində yer alır. Burada müqayisə aparmaq yalnız müxtəlif tarixi dövrlərdə zərb alətlərinin simfonik partiturada tutduğu yer baxımından məqsədəuyğundur. Hər iki bəstəkarda ənənəvi alətlər qrupunun yer aldığını müşahidə edirik. Eyni zamanda ritm amilinin mövqeyi ön planda təqdim olunur ki, bu da ümumiyyətlə milli bəstəkarlıq üslubu üçün səciyyəvi cəhətdir. Milli köklərə bağlılıq Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində həm də xalq musiqisinə xas olan ritm-intonasiya elementləri ilə büruzə verir. XX əsrdə formalaşmış milli bəstəkarlıq məktəbi həmin dövrdə musiqi aləmində baş verən hadisələrdən kənar qala bilməzdi. Bu və ya başqa şəkildə XX əsr musiqisi üçün səciyyəvi olan zərb aləti və ritm amili həm də xalq yaradıcılığının ənənəvi janrları ilə səsləşir. Bu da yaradıcılığını təhlilə cəlb etdiyimiz bəstəkarların əsərlərində aydın şəkildə özünü göstərmiş olur.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

İstifadə edilmiş ədəbiyyat

1. Həsənova-İsmayılova C.İ. Fikrət Əmirov-Azərbaycan musiqisinin korifeyi // Bakı: Musiqi dünyası, 2002. № 3-4 (13), s.25-31.
2. Təhmirazqızı S. Fikrət Əmirov / S.Təhmirazqızı. Bakı: Aspoliqraf, 2012. 400 s.

Rus dilində

3. Бадалейли А.Б. Проблемы народности в творчестве композиторов Азербайджана // Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья. Москва: Гос.муз.издат., 1956. с.7-22.
4. Денисов Э.В. Ударные инструменты в современном оркестре / Э.В.Денисов. - Москва: Сов.композитор, - 1982. - 256 с.
5. Дмитриев Г.П. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние / Г.П.Дмитриев. - Москва: Сов. композитор, - 1991. - 145 с.
6. Кожухарь, В.И. Инструментоведение. Симфонический и духовые оркестры. Учебное пособие / В.И.Кожухарь. – Москва: Планета музыки, – 2009. – 320 с.
7. Фархадова Р. Фарадж Караев // Музыка республик Закавказья. Тбилиси: Хелобнева, 1975. с.128-135.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KİTLE KÜLTÜRÜ OLGUSU

Gulkayır JUNUŞOVA*

Özet

Makale, kitle kültürünün içsel doğasını ve olgusunu ortaya koymaya çalışmaktadır. Diğer sanat dallarına göre toplum için daha ulaşılabilir ve daha dinamik olarak kitle kültürünün hızla yayılmasının toplumun manevi kültürüne olumlu ve olumsuz etki yapmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kitle kültürü, sanat, fenomen, küreselleşme, ahlak.

THE PHENOMENON MASS CULTURES

Absract

The article reveals the phenomenon and nature of mass culture. She in unlike other genres, art is dynamically developing and has twofold impact on society.

Keywords: Mass culture, art, culture, phenomenon, globalization, morale

МАССАЛЫК МАДАНИЯТТЫН ФЕНОМЕНИ

Аннотация

Макалада массалык маданияттын ички табияты жана феноменин ачууга аракет жасалд. Ал искусствонун башка түрлөрүнө караганда коомго кеңири жана оңой тарайт, массалык маданияттын тез жайылышы коомдун руханий маданиятына оң жана терс таасир берет.

Негизги Сөздөр: массалык маданият, искусство феномен, ааламдашуу, нравалуулук.

ФЕНОМЕН МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация

В статье раскрывается феномен и природа массовой культуры. Она в отличие от других жанров искусство динамично развивается и оказывает двойное влияние на общество

Ключевые Слова: массовая культура, искусство, феномен, глобализация, нравственность.

Кыргызстан ааламдашуу процессинин катышуучусу катары глобалдуу өзгөрүүлөргө дуушар болууда. СССРдин жоюлушу жана эгемендүүлүккө ээ болуу менен өлкөдө саясий-социалдык, коомдук-экономикалык жактан чоң өзгөрүүлөр жүрдү. Улуттук адабият, искусство жана жалпы эле маданият тармагында дагы оң жана терс мүнөздөгү жаңы бурулуштар болуп жатат. Алсак, акыркы жылдарда «массалык маданият» деп аталган көрүнүш кеңири жайылды. Массалык маданияттын анын ичинен өзгөчө популярдуу көңүл ачуучу же кызыктуу детективдер, мелодрамалар, комедия, эстрадалык музыка, комикстер, ал эми адабиятта болсо беллитристикалык жана бульвардык адабият жайылууда. Бул да болсо мезгилдин талабы жана ал дүйнө

* Araş. Gör.Dr. A.A.Altmışbayev adına Kırgız Ulusal Bilimler Akademisi Felsefe, Hukuk ve Fen Bilimleri Sosyo-politik Çalışmalar Enstitüsü, junushova2018@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

жүзүнүн ар кайсы бурчуна кеңири тарап, заманбап коомдун рухий жашоосуна терең сүңгүп кирип, жашообуздун негизги бөлүгүн ээлеп калды. Массалык көркөм маданият миллиондогон тираждар менен чыгат, бирок алардын сапаты бул бүгүнкү күндүн актуалдуу проблемасы. Алардын сан жана сапат маселеси бирдей эмес экендигин баса белгилей кетишибиз керек. Ал искусствонун башка түрлөрүнө караганда коомго кеңири жана оңой тарайт. Белгилүү болгондой массалык маданияттын тез жайылышы коомдун руханий маданиятын эки түргө бөлүп жаткандай: чакан чөйрөгө, сүйүүчүлөргө гана арналган **элитардык искусство** жана даярдыксыз окурмандарга арналган **массалык искусство**. Заманбап коомдо мурдагы баалуулуктар жоголуп же болбосо баркка алынбай калды. Жаңы көз караштар, жаңы идеялар жана маданий баалуулуктар жайыла баштады. Өлкөдөгү саясий-экономикалык өзгөрүүлөр менен бирге искусство, адабият жана жалпы эле маданиятта координалдуу өзгөрүүлөр жүрүп жатат. Мурдагы идеалдар эске алынбай, чыгармалар окулбай же болбосо актуалдуулугун жогото баштады. Америка өңдүү кубаттуу мамлекеттердин идеологиясы маданияты постсоветтик мамлекеттердин маданиятына сүңгүп кирип, акырындап гегомониялык саясатын жүргүзүп жаткандай.

Бул өзгөчө коммерциялык максатты гана көздөгөн ар кандай көңүл ачуучу шоу программалар, мааниси тайкы бирок адамды алаксыткан, эрмек болгон түгөнгүс сериалдар, порнографиялык фильмдер, триллер деп аталуучу жанрдагы кинолордун басымдуулары адамдын, өзгөчө жаш балдардын, өспүрүмдөрдүн психологиясына терс таасир тийгизет. Анткени аларда кандуу окуялар, адамды кыйноо, аны өлтүрүү ачыктан ачык пропагандаланып жаткандай, бул балдардын тарбиясына, демек келечек тагдырына жаман таасир бериши мүмкүн. Мындай фильмдерди тыюу маселеси, кээде коомчулук тарабынан да айтылып жатканы менен эч майнап чыкпай келүүдө. Совет доорунда массалык маданият капиталистик өлкөлөрдө гана алуучу көрүнүш катары айтып да жазып да келишкен. Бүгүнкү күндө бул биздин коомубуздун актуалдуу маселеси болууда. Батыш өлкөлөрү XX кылымдын 50-жылдарында эле мындай көрүнүштөрдү баштарынан кечиришсе, азыр алар сапаттык жактан мыкты деңгээлге көтөрүлүштү. Буга Голливуддун фильмдери ачык мисал боло алат, дүйнөлүк прокаттын басымдуу бөлүгүн дал ушул кинокомпаниянын продукциясы ээлейт. Россияда да бүгүнкү күндүн так эле ушундай маданий көрүнүштөр орун алууда. Мезгилдин талабына ылайык көптөгөн сериалдарды, ар кандай көңүл ачуучу программалар массалык түрдө чыгарылып калды. Ал тургай көрүүчүлөрүн контингентине жараша көрсөтүүлөрдү беришет, мисалы, күндүз үй кожейкелерге же болбосо бош отурган адамдарга ылайыктап түгөнгүс сериалдар коюулат, кечке маал орчунду программалар көрсөтүлөт ж.б. Демек советтик эстетиктер карандай каршы болуп жаткан маданий революция азыркы күндө мурдагы союздун курамына кирген мамлекеттердин баарында болуп жатат.

Кыргызстан да ааламдашуу шартында башка улуттардын маданиятын, модасын кабыл алууда. Мисалы, кино жаатын ала турган болсок коммерциялык багыттагы көптөгө фильмдер чыгарылып жатат. Режиссерлорунан тартып сценарист, операторлору, актердук составы белгисиз адамдар, алар жөн гана үйрөнчүктөр же каражаты бар адамдар тарабынан тартылган, сапаты да көркөм-эстетикалык талаптарга жооп бербейт. Акыркы жылдарда криминалдык дүйнөнү чагылдырган фильмдер абдан популярдуу болууда. Мисал катары «Аят», «Аят-2», «Уруну махабаты», «Аманат» фильмдерин алууга болот, криминалдык дүйнөгө, аларын жашоосуна суктануучулук бардай сезилет.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Мындай фильмдер өзгөчө жаштарды абдан кызыктырууда, бул келечек муунду дал ушундай жолго түшүшүнө таасир бериши толук мүмкүн. Фильмдер прокатка арналып тартылганы айтпаса да белгилүү, бирок алардын сапатына, тарбиялык жагына көңүл бөлүү зарыл.

Адабиятта жеңил желпи бульвардык чтиволор, адамга эрмек болууга арналган эстетикалык таасирдүүлүгү, көркөмдүк сапаты төмөн адабият популярдуу болууда. Классикага айланган чыгармаларды сүйүүчүлөр аз сандагы адамдар окуп калды, ал эми калганы массалык маданияттын продукцияларын кабыл алууда. Натыйжада, маданиятта элитардык жана массалык деген ажырым бүгүнкү күндө абдан интенсивдүү темп менен жүрүүдө. Базар экономикасына ылайык адабият менен искусство да соода сатыктын предмети болууда.

Азыркы адабиятта дагы бир орчундуу көрүнүш бул бульвардык детективдердин жана гангстердик адабияттын популярдуулугу. Мындай гангстердик, шпиондук адабият, триллер сыяктуу коммерциялык багыттагы чыгармалар европа элдеринде XX кылымдын 50-жылдарынан бери белгилүү. Көркөмдүк жагынан аксаганы менен рекламанын, маркетингдин сыйкырдуу күчү менен бул чыгармалар миллиондогон тираждар менен чыгарылып, өз мекенинде гана эмес дүйнөнүн башка бурчуна кеңири тараган.

Мындай көрүнүштөр кыргыз маданият айдыңында да орун алган. Мурдагы чыгармаларда бийик идея, адамзаттык баалуулуктар үчүн күрөш ар тараптан чагылдырылып, алардын тарбиялык мааниси да зор эле. Азыркы өткөөл мезгилде адабиятта эстетикалык принциптер жана баалуулуктар өзгөрдү. Алсак азыркы чыгармалардын тематикасы майдаланды, эстетикалык мажестик байкалат. Авторлор кызыктуу окуя кубалап, жасалма кооздук издешет, ал чыгарманын аталышынан эле көрүнүп турат, мисалы, А.Шаршен кызынын «Күкүк эне же сойкунун тагдыры», Н.Калмамбетованын «Өгөй кыз», «Кайнатанын каргышы», К.Сөлпиевдин «Мыкаачы кыз», Б.Бийназаровдун «Дубаланган келин», «Зектин махабаты», «Кумарга сатылган аял» ж.б. чыгармаларды алууга болот. Алар кооз иллюстрация менен коштолуп, чакан көлөмдө чыгарылып, окууга жеңил. Массалык маданияттын таасиринен улам азыркы адабиятта мурда даап айта албаган проблемалар: мистика, детектив, порнография, криминал көркөмдөлүп жазыла баштады.

Мурда мекенди сүйүү, патриоттуулук, эмгекти баалоо, улууну урматтоо, ата-энени сыйлоо сыяктуу баалуулуктар адабиятта пропогандаланып турган.

Бүгүнкү күндө китеп жазуу модага айланып кеткендей, талант даремети бары деле, жогу да калем кармап, китеп жазып өзүн «акын» жана «жазуучу» деп атап алышууда. Китеп жазуу акчалуу адамдардын эрмегине айлангандай. Мамлекет тарабынан эч кандай көзөмөлдүн жоктугу жана жеке басмаканалардын көптүгү да мындай адабияттын жайылышына себеп болууда. Бирок мындай адабият иргелип мезгилдин сыноосуна туруштук бере албайт, бул өткөөл мезгилдин продукциясы. Убакыттын өтүшү менен мындай чыгармалар иргелип чыныгы искусство гана калат деген терең ишенимдебиз.

Постсоветтик мезгилде кыргыз адабияты көркөм-эстетикалык жактан сапаты төмөндөдү, ошону менен бирге жаңыланууларга да ээ болду. Советтик адабиятта айтылбаган, жазылбаган жаңы темаларда тарых, мистика, детектив, криминал,



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

сентименталдык мүнөздөгү чыгармалар жазыла баштады. Бул ааламдашуу шартында улуттук маданиятка, адабиятка чет өлкөлүк маданияттын таасири тийип жаткандыгынын белгиси.

Улуу жазуучу Ч.Айтматов: «Биз шамалдын агымын тоготпой кое албагандай эле, массалык маданияттын стихиясын да этибар албай кое албайбыз. Бизден мурдагылар мындай маселеге кабылган эмес, массалык маданият деген биздин гана мезгилдин туундусу. Ушул таптагы интеллигенциянын милдети... массалык маданияттын түпкү тегин, басып өткөн жолун талдоодо жана ой таразасынан өткөрүүдө, бул көрүнүштүн табиятын изилдеп жана чечмелеп чыгууда, ...жеке инсандын маданий өз алдынчалыгынын калыптанышына өбөлгө болууда турат» деген [1.97].

Чындыгында массалык маданиятты жалаң гана терс сапаттарга ээ деп айтууга болбойт. Бүгүнкү реалийлер далилдеп жаткандай коомчулуктун баары эле классикалык же элитардык искусствону кабыл ала бербейт. Алсак кыргыз калкынын 70% элет жеринде жашайт. Ал жакта эч кандай маданий очоктор, театр, клубдар жок. Демек аларга элитардык искусствону жеткирүү мүмкүн эмес. Бирок эл рухий азыкка муктаж, зарыл болгон рухий азыкты дал ошол массалык маданияттан алсак болот. Аны массалык маалымат каражаттары, ошол эле телевидение, пресса аркылуу элге оңой жайылтууга болот. Советтик окумуштуу О.Лармин өз эмгектеринде массалык маданиятты «кич» же макулатура деп эсептейт: «Социальной задачей «массовой» буржуазной культуры является торможения роста эстетического (а также морального и политического) сознания масс, привитие им вульгарных вкусов, воспитание обывателя в духе буржуазных эстетических идеалов и моральных принципов. Массовая буржуазная культура - одна из наиболее характерных форм деградации искусства»[3.85].

Биздин көз карашыбызча бул бир жактуу жана бул маданий кубулуштун чыныгы табиятын басмырлоо деп белгилейт элек. Анткени массалык маданияттын баарын эле псевдоискусство, суррогат дей берүүгө болбойт. Бүгүнкү турмуш өзү ырастап жаткандай элге рухий азыкты, маданиятты берүүчү бирден бир каражат болуп калды. Алсак телевидениенин тарбиялык, таанытуучулук функциялары бар. Бул жагынан көптөгөн программалар мыкты специалистер тарабынан иштелип чыгып кеңири массага таратылат, ал аркылуу көп нерселерди билсе үйрөнсө болот. Азыр телевизиондук программалардын бардык жанрларын, бардык түрлөрүн табууга болот: жаңылыктар, маанилүү окуялар, кызыктуу жана пайдалуу көрсөтүлөр ж.б. Элет элин сырткы дүйнө менен байланыштырып турган да радио, телевидение жана алар аркылуу жайылтылып жаткан массалык маданият. Оюбузду жыйынтыктоо менен төнкүдөй корутундуга келсек болот;

Биринчиден, соңку жылдарда жүрүп жаткан интеграциялык процесстер адабиятка жана маданиятка өз таасирин тийгизип жатат. Мурдагы салттуу көркөм баалуулуктар өз актуалдуулугун жоготуп ордуна жаңы стандарттар, баалуулуктар жайылууда. Массалык маданият искусствонун бардык жанрларына кеңири таркалып жатат жана анын өнүгүшү менен адабияттын орду арткы планга жылууда. Маданият көңүл ачуунун гана куралы болуп бараткандай таасир калтырууда. Рынок шартындагы толук эркиндик эч кандай контролдун, цензуранын жоктугу, чаржайыттык мурдагы эстетикалык баалуулуктарды жок кылып жатат. Демек, мурдагыдай сын жана цензураны кайра калыбына келтирүү керек. Чыгармаларды иргеп, электен өткөрүп коомго сапатуу, көркөм эстетикалык талаптарга жооп берген продукцияны гана тартууланышы керек



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Экинчиден, Совет мезгилинде адабияттын саясий - идеологоиялык, маданий орду абдан маанилүү болгон. Ар бир жаралган жаңы көркөм чыгарма коомчулук тарабынан кабыл алынып, сынчылардын кызуу талкуусуна кабылып, тийиштүү баа берилип турган. Ал эми азыр эстетикалык сапаты жогору, социалдык-философиялык мааниси бар чыгармалар жазылбай калды. Ошондуктан жапайы экономиканы баскындысында калбаш үчүн маданиятты, адабиятты жанданырып, ага өзгөчө көңүл буруу зарыл. Маданият министирлиги мамлекеттеги негизги министирлик болушу зарыл. Маданиятты өнүктүрүүдө акчаны аябоо керек, анкени маданияттуу инсанды, коомду жана келечек муунду тарбиялоодо негизги функция дал ушул министирликке жүктөлөт. Ошондо гана улуттун, коомдун маданиятын, интеллектисин көтөрүүгө зор салым кошкон болор эле.

Адабияттар

Айтматов Ч. Чыгармалардын 8 томдук жыйнагы. Б., 2008.

Кукарин А. По ту сторону рассвета. М., 1977.

Лармин О. Эстетика. Искусство. Человек. М., 1977.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TÜRK MASAL ANLATMA SANATI: KONUŞMA TONLAMASI SORUNUNUN İNCELENMESİ

Gulmira MUSAGULOVA*

Özet

Makalede Türk halklarının müzik folklorundaki konuşma entonasyonu hakkında bilgi verilir. İncelenen geleneklerin folklor örneklerinde ezberci-bildirici anlatım tarzına ilişkin başlıca yayınları, zengin etnografik materyalleri aktardı. Musagulova G.Zh. Türk halklarının müzikal folklorunda çok yaygın olan ve en uygun yön olarak sunan resitatif performans biçiminin yorumunu izler.

Anahtar Kelimeler: Resitatif, konuşma tonlaması, Türkçe, gelenek, kültür, müzik, sanat, şarkı söyleme, olkor, sözlü, şiirsel.

TURKISH LANGUAGE STORY ART: TO THE PROBLEM OF SPEECH INTONATION

Abstract

The article of G.Zh. Musagulova has given information about the speech intonation in the Turkic people's folklore music. She presented the main publications, rich ethnographic materials about the recitative-declamatory style remarks of the samples studied folklore traditions. G.Zh. Musagulova traces the interpretation of recitative performance forms which prevalence in the folklore music of the Turkic peoples, presenting it as the most contemporary direction.

Keywords: Recitative, voice intonation, Turkish, tradition, culture, music, art, singing, folklore, oral, poetic.

ТЮРКӨЗЫЧНОЕ СКАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: К ПРОБЛЕМЕ РЕЧЕВОГО ИНТОНИРОВАНИЯ

Аннотация

В статье Мусагуловой Г.Ж. даны сведения о речевом интонировании в музыкальном фольклоре тюркских народов. Ею приведены основные публикации, богатые этнографические материалы о речитативно-декламационной манере высказывания в фольклорных образцах изучаемых традиций. Мусагулова Г.Ж. прослеживает интерпретацию речитативной формы исполнения, столь распространенной в музыкальном фольклоре народов тюркского ареала, представляя ее в качестве наиболее актуального направления.

Ключевые Слова: Речитатив, речевая интонация, тюркский, традиция, культура, музыка, искусство, пение, фольклор, устный, поэтический.

ТҮРК БАЯНДОО ИСКУССТВУСУ: СҮЙЛӨӨ ИНТОНАЦИЯСЫНЫН КӨЙГӨЙҮНӨ КАРАЙ

Аннотация

Макалада түрк элдеринин музыкалык фольклорундагы кеп интонациясы жөнүндө маалымат берилет. Ал изилденип жаткан салттардын фольклордук үлгүлөрүндөгү речитативдик-декламациялык айтылыш ыкмасы боюнча негизги басылмалардан, бай этнографиялык материалдарды келтирди. Мусагулова Г.Ж.

* Prof. Dr., Kurmangazi adına Kazak Ulusal Konservatuarı Müzikoloji ve Kompozisyon Bölümü, Müzikoloji, Sanat Yönetimi ve Sosyal ve İnsani Disiplinler Fakültesi Dekanı, Kazakistan Cumhuriyeti Besteciler Birliği Üyesi, gulmi_mus@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Түрк аймагынын элдеринин музыкалык фольклорунда кеңири таралган аткаруучулуктун речитативдик формасынын интерпретациясын издейт, аны эң актуалдуу багыт катары көрсөтөт.

Ачкыч Сөздөр: Речитатив, кеп интонациясы, түрк, салт, маданият, музыка, искусство, ырчылык, фольклор, оозеки, поэтикалык.

В современном музыкознании актуализируются процессы, направленные на изучение различных аспектов музыкального искусства тюркских народов. Тюркология, как комплексное явление заявило о себе достаточно широко, о чем свидетельствуют труды ученых разных стран тюркского ареала. Главенствующая роль данного направления в музыкологии многих стран весьма очевидна. На примере таких Республик как Казахстан, Кыргызстан, Азербайджан, Узбекистан, Турция, Татарстан, Башкирия и др., мы можем наблюдать за интеграционными процессами, связанными с сохранением культурного наследия каждого народа.

Речитативная форма, являющаяся фундаментальной основой в традиционной культуре многих тюркских народов, в контексте всей системы музыкально-поэтического искусства как фольклорного, так и сценического, в целом, составляет одну из научных проблем современной музыкальной науки. Речитатив является одним из важнейших средств в раскрытии богатой, эмоционально насыщенной палитры чувств и переживаний человека и на протяжении нескольких столетий вызывает значительный интерес ученых. Он требует особого рассмотрения и изучения, так как является одним из многофункциональных средств композиционного каркаса, концентрирующим в себе различные этапы и динамику развития.

Будучи одной из доминирующих в духовной культуре таких Республик как Турция, Татарстан, Башкирия, Азербайджан, Узбекистан, Туркмения, Киргизстан, Казахстан и другие, речитативно-декламационная форма, бытующая в фольклоре, сыграла исключительную роль в построении внутренней структуры многочисленных жанров музыкального искусства представленных народов.

В частности, речитатив – своеобразная цементирующая мелодико-речевая единица как в драматургии эпического интонирования, так и в многочисленных формах устно-поэтических жанров тюркоязычных народов непосредственно образовал органичную основу речевых высказываний в народно-художественном творчестве.

Образцы народно-поэтических произведений, существовавшие чаще в песенной форме, представляли неразрывный синтез стиха и мелодии. Наиболее удобной, емкой и выразительной музыкальной формой импровизаторского искусства являлся именно речитатив, занявший значительное место. Богатая музыкально-поэтическая традиция многих тюркоязычных народов, в которой присутствуют все основные жанры народного творчества – эпос, сказки, легенды, предания, песни, образовала свои формы воплощения и создавалась на богатом опыте мастерского владения импровизацией. Многообразное количество форм и видов песенно-поэтического искусства, существовавших в ранний период развития исключительно в устной форме имели своей первоосновой – речитацию.

В историческом и теоретическом музыкознании проблемы речитации ставились и рассматривались на протяжении длительного периода и постоянно привлекали внимание многих видных исследователей, ибо чрезвычайно важен и сложен процесс



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

как создания выразительной разговорной речи так и ее воплощения в характеристиках героев драмы. Как известно, национальные речитативные формы составляют богатейший пласт музыкально-поэтического фольклора и профессионального искусства любого народа. Вопросы речитации представляют широкий диапазон изучения, включающий историко-теоретический, жанрово-стилевой, композиционный аспекты данной проблематики в музыковедческой науке.

Общими методологическими ориентирами послужили принципы, выработанные современной музыковедческой, филологической наукой и фольклористикой. Прочным методологическим фундаментом стали исследования ведущих ученых в этой области. В процессе разработки представленной тематики произведен историко-теоретический обзор проблем речитации по материалам музыкальной культуры тюркоговорящего мира. В качестве теоретической базы в разработке главных положений были использованы научные труды таких ученых-тюркологов как аль-Фараби (в музыкальном наследии Востока), Ш.Уалиханов, И.Березин, В.Радлов, А.Диваев, Г.Потанин, А.Байтурсынов, М.Ауэзов, А.Затаевич, В.Виноградов, Б.Ерзакович, Э.Алексеев, З.Ахметов, М.Ахметова, С.Кузембай, Т.Жумалиева, Хабиб Хассан Тума, И.Земцовский, А.Кунанбаева, Р.Султанова, Г.Сайфуллина, Д.Муфтахутдинова, С.Тагиева, Ф.Халыкзаде, С.Даукеева (в музыкальном творчестве тюркских народов), с их видением и трактовкой разрабатываемой проблематики.

Следует особо отметить, что частью музыкального искусства многих тюркоговорящих народов на протяжении нескольких столетий является духовная музыка. Ислам имел непосредственное воздействие не только на культуру в целом, но и на формирование и развитие духовно-эстетического начала. Известно, что чтение священной книги мусульман «Корана», в основе которой есть мелодическое распевание молитв, это своего рода образцы «Коранической речитации» с речитативным уклоном в области интонирования. В самом Коране, как известно, нет прямого запрета музыки, она присутствует в мусульманском культе, помогая верующим постичь содержание священной книги – Корана, который читался нараспев. Напевы речитаций сур (частей Корана) устно передавались от поколения к поколению в стенах религиозных учебных заведений.

Исследование наиболее важной области духовного наследия тюркских народов, в частности, его религиозных представлений, которые на протяжении длительного периода имели не совсем точную трактовку, получили возможность для объективного изучения в годы суверенной независимости. История изучения данной проблемы тесно соприкасается со следующими важными процессами: исследованием собственно священной книги Корана (данная наука называется коранистикой), музыкально-поэтического наследия народов исламского Востока, а также особенностей религиозного ритуала и интерпретации форм интонирования коранических текстов - речитаций.

В обсуждении самой священной книги, религиозных ритуалов и хадисов, упоминающих о нормах чтения, содержания сур во все времена принимали активное участие многие мыслители, ученые. В изучении священного слова они особое внимание уделяют подготовке к чтению Корана, вопросу о длительности речитаций, группировке сур для удобства чтения, поведению чтеца во время речитаций, манере правильного произнесения молитв, красоте голоса чтеца, технике правильного



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

высказывания и озвучивания. Среди них средневековые ученые – Абу Хамид аль-Газали [1], Аль Наваи [2], Джалал ад-Дина ас Суйути [3], Ибн аль-Джазари [3], Дарвиша Али [4] и др.

В ранних исследованиях ученых при упоминании данного явления, о его музыкальных параметрах и выразительных качествах затрагиваются вопросы многообразия исполнительской трактовки, заключающейся прежде всего в передаче строя арабской музыки, в которой присутствует определенный мелодический, ритмический, интервальный строй и формы, манеры исполнения.

В формировании музыкальной речитации Корана в традиционной культуре многих тюркоязычных народов важное значение придается всем компонентам ритуала – профессионализму исполнителя, его компетентности в знании арабского языка, общеисламских традиций, высокому уровню исполнительских качеств чтеца, артистизму, красоте голоса и чистоте интонаций, грамотности и выразительности в произношении священных текстов и т.д.

Первые образцы молитвенных напевов в отечественном музыкальном искусстве были записаны видным профессиональным фольклористом, собирателем и исследователем казахской и киргизской народной музыки А.В.Затаевичем. Ему принадлежит фундаментальный труд, посвященный записи, обработке, систематизации и серьезным научным обобщениям более 2300 песен и кюев. Здесь даны ценные рукописные библиографические данные: сведения об информаторах, история создания и бытования песен, информация о том, кем, когда и где они записаны, краткий анализ содержания и формы. Так, в перечисленных сборниках представлены образцы устно-поэтического наследия – терме, желдірме, сарыны, песни бахсы, исполняющиеся речитативным напевом, а также песни не только казахские и киргизские, но и дунганские, каракалпакские, монгольские, бурятские, тувинские, калмыцкие, якутские и других народностей. Автором указаны исполнители произведений национальной народной музыки, которые, по его мнению, стремились правдоподобно передать тот или иной образ, раскрыть картины быта, природы, различные нюансы эмоционального настроения. Рассматривая мелодику казахских песен, этнограф, прежде всего, выделяет речитативный склад, гармоническую основу и периодичность, характерным для которых является двухкратное повторение главного предложения, состоящего из четверостишия, завершающегося коротким или не очень коротким припевом (в основной или побочной тональности). Помимо перечисленной, он затрагивает такую песенную форму, в которой три первых стиха четверостишия исполняются на один и тот же мотив, а четвертый – развивается в припев. В ладо-интонационной структуре фольклорных образцов, по словам автора, наблюдается полный диатонизм без “томных и млеющих хроматизмов восточной музыки”; интерпретация так называемых средневековых ладов – дорийского, фригийского, миксолидийского и эолийского.

Речитативные формы, широко бытующие в традиционной культуре тюркских народов, практически во всех жанрах народного творчества в контексте всей системы музыкально-поэтического искусства на протяжении веков обогащались и получали дальнейшее развитие. Речитатив являлся одним из важнейших средств в раскрытии богатой, эмоционально насыщенной палитры чувств и переживаний героя поэтического произведения. Эпические поэмы, сказания, философские размышления, предания в музыкальном фольклоре многих народов воплощались при помощи



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

различных жанров. В казахском устно-поэтическом творчестве – это такие формы как «толғау», «сарын», «терме», «желдірме», «айтыс», «жөктай», «шешендік сөз», «жұмбақ арбасу», «бата сөз», «ертегі», «үлгі сөз», «нақыл сөз» и многие другие.

В фольклоре других народностей можно встретить идентичные поэтические формы и жанры, среди которых особенно выделяются узбекский и таджикский «достан», туркменский «дестан», азербайджанский «дастан» и т.д. Всем перечисленным жанрам свойственно философское, нравственно-поучительное содержание, строго выверенная логическая последовательность, присутствие различного рода высказываний, изречений из повседневной жизненной практики. Повторение слов, объединение одной рифмой нескольких строк, непосредственно содержащих определенный смысл, короткие музыкальные фразы ясного и четкого ритмического сложения, многократно повторяющиеся в связи с изложением словесного текста характеризуют представленные речитативные формы. В процессе многократного повторения они подвергаются вариационным изменениям.

Следует отметить, что эпос, как наиболее древний и богатейший пласт духовной культуры многих тюркских национальностей, тонко отразил все перипетии жизни и быта, чаяния и думы народа. Выдающийся писатель современности М.О.Ауэзов так высказывался по этому поводу: «Эпос – бессмертный и мудрый рассказчик о прошлом, доносит до нас дыхание веков и человек оживает перед нами со всеми своими мыслями и чувствами, со своей неистребимой мечтой о счастье и великой борьбе за него» [5, с.76]. Именно в эпическом наследии прослеживаются жанровые основы национальной речитации. Декламируя стих, исполнители читали его нараспев. Аналогичная тенденция функционировала в художественной практике тюркоговорящих народов.

В условиях профессионализма устной традиции подобная форма была наиболее жанрово-почвенной. Напевная канва речитаций как бы выстраивается, прежде всего, в самом исполнительском процессе народно-поэтического творчества. Многие источники по эпосоведению указывают на древность и самобытность данной высокохудожественной формы исполнения, которая в силу ряда исторических условий обогащалась и подвергалась модификации. Как известно, традиция пения, сопровождаемая игрой на самых разнообразных народных инструментах, функционировала в культуре различных национальностей – татарской, башкирской, казахской, киргизской, узбекской, азербайджанской, туркменской, таджикской, якутской, бурятской и других, причем особо значительным в любой из перечисленных является превалирование песенного начала над поэтическим текстом. Эпические полотна, основополагающими закономерностями в которых оказались – декламационность, импровизационность, гибкое сочетание словесных и мелодических построений, имели многообразное распространение и преломление в самых разнообразных жанрах устно-поэтического творчества.

В национальной музыкальной культуре и в художественном наследии многих народов тюркского ареала преобладают одноименные эпические полотна, разнообразные песенные и инструментальные жанры, в которых превалируют музыкально-речевые формы исполнения. Например, в узбекском и башкирском фольклоре существуют эпические полотна, песни-легенды, романтические дастаны, исторические произведения, органично сочетающие в себе стихотворную речь с прозой. Неотъемлемой частью сюжета всех перечисленных эпических полотен являются



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

музыкально-песенные диалоги, декламационная манера исполнения, речитативный строй, повторность ладовой и ритмической структур. В мелодических речитациях (лейтмотивах), отмечается первостепенная роль и значимость этих форм в сюжетной драматургии, особенно в раскрытии эмоционального содержания, художественного образа персонажей. Героико-романтические достоинства представленных народов, среди которых «Сайпул-Малика» Маджлиси, созвучная арабской сказке о Сайф-ал-Мулике из «1001 ночи», «Фархад и Ширин» (идентичный образец у казахов «Фархат и Шырын»), а также эпическое полотно «Гороглы», у узбеков переплетающееся с мотивами «Көрөғлы» казахов и «Гер-оглы» туркменов. Казахская сказка о Ходже-Насыре Насреддине, имеющая арабские, турецкие, уйгурские, иранские и другие корни представляет широкую творческую разработку данного популярного образа. Как было указано выше, все представленные классические образцы имели первоосновой и фундаментальной базой – речитативные формы для передачи содержания.

Так, до наших дней дошел героический эпос – жыры о богатырях: “Алпамыс”, “Қобыланды”, “Көрүғлы”, “Ер-Сайын”, “Ер-Тарғын”; лиро-эпические жыры – “Қозы Көрпеш – Баян Сұлу”, “Қыз-Жібек”, “Айман-Шолпан”; сказки, предания, легенды, исторические, семейно-бытовые, обрядовые, трудовые, лирические песни и другие традиционные жанры. Подобно казахской национальной музыкальной культуре в художественном наследии многих народов тюркского ареала преобладают одноименные эпические полотна, являясь неотъемлемой частью фольклора, составляя богатый, живительный источник духовной жизни нации. Характеризуя жыр как изустно импровизационный стих в казахской героической поэме “Қобыланды”, академик М.О.Ауэзов подчеркивал: «Повествование ведется в манере былинного сказа, поэтому не знает устойчивой формы и строгого строфического членения. Песня рассчитана на напевно-декламационное исполнение под аккомпанемент домбры, речитатив» [6, с.57].

Издавна рукописные варианты казахских эпосов, легенд, дастанов, кисса, хикая, сказок и анекдотов соседствовали с шежире (родословиями) других народов – легендами и хадисами об Адаме и других пророков, с историями Сейфул-Малика, Тахира и Зухры, Короглы, легендой об Искандере (Александре Макендонском). В письменных образцах казахского фольклора нередко наблюдаются сплавление дополнений «чужеродными» сюжетами, возникновение которых связано с такими восточными странами как Индия, Иран, Аравия, Кавказ, Турция, Узбекистан и Туркмения. Месторасположение (южные регионы от Аулие-Ата до Мангышлака) и повседневное соприкосновение с уйгурами, узбеками, туркменами значительно повлияло на возникновение новых жанров казахского фольклора «... аполога, новеллистической сказки, сказки авантюрной, анекдота, сказочного эпоса» [7, 115]. Постоянное культурное соприкосновение привело к возникновению «народных переработок» произведений классической литературы Средней Азии.

В традиционном фольклоре многих народов преобладают идентичные эпические полотна и обрядово-бытовые образцы. Тому пример – яркие эпизоды из киргизского «Манас», каракалпакского «Коблан», каракалпакского и узбекского «Алпамыш», азербайджанского «Короглы», узбекского «Рустам хан» и «Гороглы», туркменского «Гер-оглы», таджикского «Гир-гули» и других. Этот фактор никак не влияет на



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

национальную самобытность представленных творений и не лишает их исторических черт.

Рассматривая музыкально-речевые особенности тюркоязычных народов, следует отметить тот факт, что подобная форма исполнения встречается в киргизской, татарской, башкирской, туркменской, а также в традиционной культуре других национальностей. Например, в татарском и башкирском фольклоре существуют эпические полотна героического содержания, повествующие о ратных подвигах воинов, песни-легенды, романтические дастаны, исторические произведения органично сочетающие в себе стихотворную речь с прозой. Неотъемлемой частью сюжета всех перечисленных эпических полотен являются музыкально-песенные диалоги, декламационная манера исполнения, речитативный строй, повторность ладовой и ритмической структуры. Как указывает видный исследователь народного творчества представленной традиции Риф Сулейманов: «Речитации основных действующих лиц являются как бы их лейтмотивами: они вводят в мир мыслей и чувств героев, способствуют восприятию внутреннего смысла событий и драматизации сюжета, выполняя важную композиционную функцию в общей драматургии произведения» [8, с.47]. Автор, рассматривая мелодические речитации (лейтмотивы), отмечает важную роль и значимость этих форм в сюжетной драматургии, особенно в раскрытии эмоционального содержания, художественного образа персонажей. По его мнению, они способствуют также «...ритмическому интонированию и запоминанию поэтических текстов, состоящих из строф» [9, С.27-28].

В туркменском поэтическом творчестве музыка берет свое начало с декламации стихов, связанной с распеванием поэтического текста. Региональные особенности и месторасположения выработали своеобразную привычку громко говорить при камерном звучании дутара. Бахши (певцы) аккомпанировали себе вначале легким прикосновением к инструменту, постепенно воодушевляясь входили в экстаз, громко и сильно били по дутару истошно выкрикивая слова. Их пение представляет самостоятельную форму высказываний в виде выразительной декламации, способной воспроизвести тексты дастанов, крупных и малых стихотворных произведений. Подобно устно-поэтической традиции многих тюркских народов бахши соединяют в себе способности и певца и аккомпаниатора. По словам исследователя туркменской музыки Вамбери: «... проза обычно рассказывается нараспев, декламируется. А стихотворные вставки поются под аккомпанемент дутара» [10, с.90].

Ашуги в азербайджанской культуре, со свойственным им мастерством импровизации, силой и красотой голоса, речитативной манерой исполнения, выразительностью и богатством мимики, артистизмом всегда производили большое впечатление на слушателей. В их народном песенно-поэтическом творчестве исполнителю закономерно отведено самое важное, центральное место. «Ашуг, которого в древние времена называли озан, а раньше, быть может, и как-то по-другому, был бардом, объединившим три разных вида искусства, такие как музыка, танцы и пение» [11, с.22].

«В отличие от поэзии ашугское искусство включает в себя игру на сазе, танцы и пение на свадьбах и других торжествах, исполнение и распространение таких видов устного народного творчества, как сказка, баллада и др. Но в рядах ашугов были и такие мастера, которые исполняли свои стихи, песни и сказки и тем самым отличались от других профессиональных мастеров» [11, с.22].



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Среди современных казахских жырау и акынов, проживающих в Узбекистане и Каракалпакстане, соответствующие всем перечисленным параметрам самое важное, центральное место закономерно занимают следующие – Турганбай Жанабаев, Толеген жырау, Ренат Бекжурсинулы. Материалы собранные и записанные во время научной экспедиции по городам Узбекистана и Каракалпакстана в 2012 году дали возможность проследить за бытованием и развитием данной традиции на данной территории.

Подытоживая вышесказанное, следует отметить, что важной составляющей концепцией в жизни любого тюркского народа является традиция, менталитет, мировоззрение, быт и культура, отражающие самобытность и оригинальность каждого из них. Музыкальное наследие несет в себе историческую память предков, духовное начало, выраженное в песенном и инструментальном эквиваленте, в интонационной и мелодической единице, а также в ладовом, ритмическом и типологическом коде нации. При разработке речевого интонирования в контексте культуры тюркоязычных народов, открываются новые горизонты в постижении избранной проблематики в богатом фольклорном наследии различных народов.

Список использованной литературы

- ал-Газали Абу Хамид. Воскрешение наук о вере (Ихйа улум ад-дин). – Избр. главы. Перевод, комментарии В.В.Наумкина. – М., 1986.
- Frederick M.Denny. The adab of Qur'an Recitation: Text and Context. – International Congress for the Study of Qur'an. Australian National University, 8-13 May, 1980. Ser.1. Pp.143-160.
- Брагинский В.И. Проблемы типологии средневековых литератур Востока. М., 1991.
- Семенов А. А. Среднеазиатский трактат Дарвиша Али (ХУТ). Ташкент, 1946.
- Ауэзов М.О. Мысли разных лет. – Алма-Ата: КазГослитиздат, 1961. – 544 с.
- Ауэзов М.О. Ценные памятники киргизского и казахского народов. ТИНК, 1935. //Кобланды батыр. Глава I. О.А. Нурмагамбетова. Казахский героический эпос. – М.: главная редакция восточной литературы, 1975. – 446 с.
- Смирнова Н. Исследования по казахскому фольклору. – Алматы: Жибек жолы, 2008. – 526 с.
- Сулейманов Р. Жемчужины народного творчества Урала. – Уфа: Китап, 1995. – 248 с.
- Башкирское народное музыкальное искусство. I том. (Составитель Риф Сулейманов). – Уфа: Китап, 2001. – 240 с.
- Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Отв. ред. Ш.Гуллыев.– Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2003. – 832 с.
- Оруджов Ф.Д. Самобытность ашугского искусства и традиции наставничества. //Материалы международной научно-практической конференции: «Фундаментальные и прикладные исследования музыки в XXI веке». Алматы, - 2016. - 265 с.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KAZAKLARIN ÇÖMLEKTEN HAZIRLANAN MÜZİK ALETLERİNİN OLUŞUM FAKTÖRLERİ

Gulyafraz DABAQAY*

Özet

Bu makale, Kazak halkının ocarina müzik aletlerinin kökenini incelemektedir. Kazak üflemeli çalgısı sazsyrnay uzun bir evrimsel yoldan geçmiştir. Göçebe halkın gelişiminin her aşamasının ve hayatının tarihsel dönemlerinin sazsyrnay gibi müzik aletlerinin seslerine geçtiğine dair pek çok kanıt vardır. Buldukları yerin coğrafi konumu, üflemeli çalgıların adları, çeşitlerinin ve üretiminin yapısal açıklaması.

Anahtar Kelimeler: Sazsyrnay, ocarina aletleri, aerophones, uskirik, wildek, kussairauyk.

FACTORS OF FORMATION OF KAZAKH OCARINA MUSICAL INSTRUMENTS

Abstract

This article examines the release of ocarina-shaped instruments of the Kazakh people. The Kazakh wind instrument sazsyrnay has gone through a long evolutionary path. A large amount of evidence that each stage of the development of the Nomadic people and the historical periods of life passed to the sounds of such musical instruments as sazsyrnay. Geographical description of their location, name of wind instruments, structural description, their description and manufacture.

Keywords: Sazsyrnay, ocarina instruments, aerophones, uskirik, wildek, kusairauyk.

ФАКТОРЫ СТАНОВЛЕНИЯ КАЗАХСКИХ ОКАРИНОВИДНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аннотация

Данная статья рассматривает происхождения окариновидных музыкальных инструментов казахского народа. Казахский духовой инструмент сазсырнай прошёл через длинный эволюционный путь. Имеется множество доказательств тому, что каждый этап развития кочевого народа и исторические периоды его жизни прошли под звуки таких музыкальных инструментов, как сазсырнай. Географической местности их нахождения, названиям духовых инструментов, структурное описание их разновидностей и изготовление.

Ключевые Слова: сазсырнай, окариновидные инструменты, аэрофоны, ускирик, уилдек, куссайрауык.

КАЗАКСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫН МУЗЫКАЛЫК ОКУУ ЖАЙЛАРЫНЫН СТУДЕНТТЕРИ АРАСЫНДА ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО ТЕМАСЫ БОЮНЧА БИРИНЧИ СЫНАКТЫ ӨТКӨРҮҮ

Аннотация

Бул макалада казак элинин окарина музыкалык аспаптарынын келип чыгышы каралат. Казактын сазсырнай үйлөмө аспабы узак эволюциялык жолду басып өттү. Көчмөн элдин өнүгүүсүнүн ар бир этабы, анын өмүрүнүн тарыхый мезгили сазсырнай сыяктуу музыкалык аспаптардын үнүнө өткөндүгү жөнүндө көптөгөн далилдер бар. Алардын жайгашкан географиялык абалы, үйлөмө аспаптардын аталыштары, алардын сорттору жана жасалышы структуралык мүнөздөмөсү.

Ачык Сөздөр: сазсырнай, окарина аспаптары, аэрофондор, ускирик, видек, куссайрауык.

*Kurmangazi adına Kazak Ulusal Konservatuarı Dombra Bölümü Kıdemli Öğretim Üyesi, A. A.Altmışbayev adına Kırgız Ulusal Bilimler Akademisi Felsefe, Hukuk ve Fen Bilimleri Sosyo-politik Çalışmalar Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi. gufa-aman@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

В истории эволюции человечества духовые музыкальные инструменты появились в доисторические времена. Первые образцы этих инструментов найдены при археологических раскопках каменного века, эпохи палеолита. Они изготовлены из рогов, зубов, костей разных зверей и животных, полых трав и стеблей растений. В труде исследователя об истории происхождения духовых инструментов С.Левина можно встретить примеры, основанные на некоторые исторические и археологические сведения касательно этапов развития данного инструмента [1, 3-5].

Несомненно, первые инструменты были не на уровне извлекать мелодичные звуки, широко использовались для извлечения разных искусственных звуков, созвучия и тональности, то есть для предупреждения, позыва, сплочения группы, магических молений, наведения страха при охоте. По мере продвижения вперёд процесса общественного развития эти инструменты стали неотъемлемой частью жизни людей на всех уголках мира, где существовали крупные цивилизации и развиты очаги культуры. В период первобытно-общинного строя среди групп духовых инструментов часто встречаются инструменты типа свирели (сыбызгы). В росписях на различных керамических вазах Древней Греции и на мозаиках на стенах роскошных дворцов часто видим исполнителей на свирели и рубе. Ясность следов, оставленных в письменных источниках относительно духовых инструментов в древне восточных цивилизациях таких, как Древнее Междуречье, Древний Египет, Месопотамия, Палестина, Китай, Индия, демонстрирует высокую музыкальную культуру. «Если говорить о музыкально-исполнительском искусстве Древнего Востока, то оно достаточно высоко для своего времени: многочисленные хоровые, танцевальные и инструментальные коллективы отличаются конкретной организаторской структурой, широко используя различные музыкальные инструменты при решении определённых задач» [1, 6]. А в средневековые разные виды этих инструментов широко использовались в религиозных процессиях и службах.

Думаем, что генезис происхождения духовых инструментов и источник звукового развития такого народа, как кочевой казахский народ, имеет глубокие корни. Наш народ вёл кочевой образ жизни, благоприятный для скотоводства. Все четыре сезона года проводил в степи, в тесной связи с природой, кочевал словно кровные дети матушки-природы. Окружающая среда и все природные явления в ней, звуковой мир зверей и птиц, животных в лоне природы никогда не оставались в стороне от чутких и бдительных ушей казахов. Наоборот, живые, неживые природные явления, звуки домашнего скота, хищных зверей и птиц они воспроизводили на простом музыкальном инструменте, слагали песни, развивали и создавали звуковую партитуру степного пространства. Среди них, начиная с полых внутри камышей, распространился многообразный ряд различных духовых инструментов, философия созвучности. Кроме специальных музыкальных инструментов особо отмечен и характеризуется бытовой, ритуальный, оружейный мир звуков.

Прежде всего хочется отметить, что музыкальный инструмент изначально не возник сразу в таком виде. Любое культурное наследие, ценный предмет, составляющий национальную сокровищницу, благодаря непрерывных идей и поисков поколений людей поднимается на высокий уровень, приобретает художественный облик и достигает вершину как ценность. Изначально возникший по причине простой бытовой надобности предмет со временем благодаря фантазии и умелых рук народных мастеров



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

превращаются в украшение, в ценность, определяющую место человека (статус) в обществе. Это явление, присущее развитию вещей, входящих в ряд многих культурных ценностей, которые в истории человечества развиваются именно таким способом. Придумывание человечеством музыкальных инструментов, в частности духовных инструментов, ясно, что в диалектике развития касательно духовых инструментов также имеет место это мнение. Об этой проблеме в введении своей диссертации писала исследователь музыкальных инструментов тюркских народов М.Дорина, которая провела специальное исследование: «Согласно распространённой в европейском инструментоведении гипотезе, духовые и ударные музыкальные инструменты формируются из простейших шумовых орудий, погремушек, разного рода свистулук, манков и пр. Вследствие несложного устройства и довольно простого способа звукоизвлечения последние относятся учёными к наиболее ранним, появившимся ещё до каких-либо струнных в эпоху палеолита. Как правило, такие инструменты имеют прикладное значение и носят особое название трудовых фоноинструментов. Музыкальными в строгом смысле их назвать нельзя, поскольку они находят применение не в чисто музыкальной практике (профессиональной или фольклорной). Статус музыкальных такие звуковые орудия обретают лишь будучи вовлечёнными в фольклорную музыкальную среду» [2]. Думаем, что следует согласиться с правильным мнением учёной, опирающейся на мнения исследователей европейских музыкальных инструментов. Следовательно, мы можем высказать своё мнение и о казахском сазсырнае и других похожих на окарину глиняных инструментах, связывая его с данным высказыванием.

Следует отметить несколько источников способов возникновения духовых инструментов, подобных окарине, среди кочевников. Во-первых, духовые инструменты, похожие на инструмент *сазсырнай*, по нашему мнению, были в широком употреблении в быту ещё в ранние периоды в жизни человечества. Мы не сомневаемся в том, что кроме этого он занимал особое место в религиозном веровании и военно-охотничьей жизни людей, где они в повседневных бытовых условиях поклонялись своим богам. В те времена они широко использовались при взаимообмене разной информацией, при передаче звуковых условных знаков и приказов, имитируя голоса зверей и птиц. Как приводили примеры выше, в звукоизвлечении, в первую очередь, рассмотрим как извлекается звук в соответствии с природой извлечения завывающего звука.

В целом человечество когда у него в наличии не было ни одного совершенного материального орудия для охоты на зверей, на производство продукции, он с помощью своих рук был в состоянии изготавливать самый примитивный и самый первый вид духового инструмента, похожего на окарину. Это является натуральным и лёгким видом изготовления формы музыкального инструмента типа духового инструмента окарины, не потратив никакой материальной или физической силы. Мы рассмотрим два способа этого явления.

Во-первых, первый шаг к изготовлению натурального инструмента с помощью рук – само собой возникающее явление у людей в холодный сезон года. В морозные дни в первую очередь замерзают тело человека и пальцы рук. Поэтому чтобы греть руки, человек дует на них и вследствие этого естественного процесса происходит то, что мы в данный момент рассматриваем. Человек, грея замёрзшие руки, потирает ладони друг о друга, массируя руки, сначала дует на них своим горячим дыханием. В этот самый



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

момент внешний вид рук, который возникает через скрещивание правой и левой руки человека, движение в целом сразу обретает внутреннюю и внешнюю форму музыкального инструмента, похожего на окарину. Если положить правую руку на левую или левую руку на правую, сдавливая менять их местами, эта форма, когда внутри и снаружи, не меняется отверстие для вдувания и воздух внутри ладони, отверстие для обратного выхода воздуха не меняется, остаётся в одном и том же положении без изменения. Это положение создаёт основную структуру звукоизвлекаемого инструмента. А если положить два больших пальца рядом друг с другом, то появляющееся между ними отверстие, когда вдуваешь или же край ладони соприкасается с запястью, на самой середине остаётся отверстие, это и является предварительным условием для появления звука, создаёт отверстия в готовом виде, которые дают обратный выход вдутому потоку воздуха.

Второй способ, сначала надо сложить ладони обеих рук. Это можно назвать положением, возникающим при признании таинственной мощи природы в качестве божьей кары, в момент моления, поклонения этим сверхъестественным силам. Большие пальцы остаются в сложенном друг на друге положении, остальные четыре пальца зажавшись со всех сторон, в середине ладоней появляется полое пространство. Отверстие, остающееся в изогнутой середине двух сложенных больших пальцев совпадает с ролью отверстия будущего музыкального инструмента, в которую вдувается воздух. Первобытные люди через вдувание в это отверстие в определённом направлении могли услышать звук в форме первых духовых инструментов, похожих на окарину, как *сазсырнай*, у которых одна система звукоизвлечения, природа и красота звука одинаковы. Вполне уверенно можно заявить, что этот звук, возникающий с помощью обеих рук, позднее использовался для изготовления полых внутри свистулек и первых инструментов. Сначала, научившись извлекать один звук, поднимая палец или увеличивая или уменьшая пространство щели, тренируясь можно извлекать разные звуки, играть примитивные мелодии. Это, в свою очередь, выполняет множество практических задач таких как, извлекать звуки, имитирующие голоса зверей и птиц в лесу, в другой среде давать взаимно согласованные условные знаки и т.д.

Его можно назвать самым первым образцом духовых инструментов на земле, подобных окарине. Кажется, не будет сложным доказать своё заключение, что способ простого и доступного духового звукоизвлечения – самый первый шаг к игре на инструменте сазсырнай был сделан аналогичным образом. Это привычная картина, которую можно встретить в местах, где собирается деревенская и городская ребятня и в наши дни. Вероятно, человечество всё ещё не разлучилось, полностью не отказалось от своего опыта, полученного в ранние периоды жизни человечества.

Тот факт, что духовые и ударные инструменты являются элементарным звукоизвлекаемым орудием, необходимым в повседневном быту, как погремушка, свистулька и т.д. их природа демонстрирует, что они очень древние инструменты. В связи с примитивностью путей и звукоизвлечения и структуры учёные отмечают, что эти инструменты значительно раньше нашли своё применение, чем струнные инструменты, которые появились в эпоху палеолита. Поскольку прикладное значение данных инструментов велико, называются рабочими звуковыми инструментами.

Во-вторых, среди традиционных пяти оружий казахских батыров: палицы, копья, сабли, боевого топора и других грозных оружий своего времени особо отмечается



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

место лука [3]. Разнообразие названий древних казахских оружий, встречающихся в древних эпосах и сказаниях, обращает на себя внимание исследователей. Вместе с часто встречающимися в героических эпосах оружием, как акберен, алмас, пять оружий, копьё, сабля, синяя пика, белая пика, сабля с синим эфесом, латы, кортик и т.д. особое значение придавали луку. В известном в целом для тюркских народов героическом эпосе «Кобыланды» есть строки упоминающие важность лука в культуре казахского народа.

Даже после того, как придумали огнестрельное фитильное оружие, основным оружием кочевого народа для дальнего поражения врага служили лук и стрела. Огромна его роль в войне и в жизни народа, который вёл многовековую войну против завоевателей, а также играл значительную роль во взаимоотношениях с другими народами. Об оружии «адырна» древние сказители и акыны нашего народа слагали замечательные стихи. «Кого только смерть не настигал от натянутой тетивы, Колчан, полный стрел, для кого хранится?» («Сұм ажал адырнасынан кімдерді байлап атпаған, Қорамсақ толы сұр жебе кімдерге әлі сақтаған?») [4], – демонстрируя тем самым, что он является особо ценным видом оружия для батыра. Из пламенных строк Махамбета мы видим траекторию полёта стрелы, выпущенной из лука, вместе с тем видим и специфические особенности звуковой природы оружия – параллельный процесс. Это неповторимый звук тетивы, напоминающий «мычание пегого быка».

Виды наконечников стрел для тетивы и лука: сайгез, бұлың, серая стрела, развдвоенная стрела из латуни (жез айыр), қалжуыр, ала білек, вместе с этими названиями существуют и другие наименования стрел: стрела с баранью лопатку (қозы жауырын оқ), стрела сай кез, жёлтая стрела, серая стрела из пера грифа, красная стрела и т.д.[5]. Глядя на специфику структуры, особо изготовленный образец этих стрел соответственно увеличивается звукоряд. Это можно встретить в произведениях, указанных выше древних сказителей, в творчестве исполнителей эпосов, а также в произведения современных авторов, писавших на историческую тематику.

В романе писателя Дукенбая Досжана «Шёлковый путь» касательно слов «сарнама» и «зарлауық» можно встретить следующие строки. «Обрывок каравана, лезущий напролом, внезапно остановился. Из детской люльки на последнем верблюде доносился *ясный чужеродный звук (выделение Д.Г.)*. Лошади зашевелили ушами, шерсть на затылке верблюдов встала дыбом. Войска осмотрели всё внизу. Ясный голос из детской люльки на весь голос бранил кагана, проклиная, что все полководцы, идущие вслед за старым безумцем чванливые; точно голос Бауыршыка. Ноян Шики-Хутуху повернул лошадь в сторону последнего верблюда, вытащив саблю из ножен. ...Превратился в бога войны наподобие Сулде, громко ржав и зажав зубами кровавую саблю Маңғұл и кипчака. Сулде кому-то показывался в виде *стремительно летящей и шипящей стрелы*, кому-то – в виде бесхозного скакуна, повесившего на седло барабан, а кому-то – коварного посла с волочащейся чалмой» [6,186].

Или же в поэме талантливого акына Сайлауа Байбосына «Жанпида» (по мотивам эпоса «Жантай батыр»), повествуя о смутных временах, когда на чаше весов стояла судьба казахского народа, в один из таких периодов – в XVIII веке, описывая героизм батыров, обладающих чудодойственной силой, насмерть сражавшихся за независимость страны, он так воспекает движение батыра, натягивающего лук. Это – обнаружение характеристики, точно передающей природу звука, который есть в инструменте



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

сазсырнай, которому присуща специфическая звуковая тональность внутри музыкального инструмента, отражающая прошлое и настоящее казахского народа, приведённая во вчерашних и сегодняшних фольклорных образцах, в прозе и поэзии.

Мы рассматриваем структуру инструмента в связи с природой функционирования, с историей происхождения нескольких казахских музыкальных инструментов. Здесь можно особо отметить физические явления с извлечением нескольких звуков, возникающих в связи со структурой и функциями лука, полётом стрелы. Они:

- звук лука после его выравнивания, натягивания и спуска стрелы, возникающий волной колебания. Звук, появляющийся в результате колебания, присущ для казахских струнных инструментов, извлекаемый щёлканием, – хордофонам (домбра, шертер, адырна и т.д.) стал основой для формирования системы звукоизвлечения;
- Способ формирования инструментов, извлекающих аэрофонный звук, возникающий в результате трения летящей на небе стрелы с воздухом (китайский сюнь, казахский *сазсырнай*, киргизский чоор и т.д., похожие на окарину)

Здесь мы видим природу считающегося одним оружием, но состоящего из двух частей лука и его наконечника стрелы, сущность которых присуща музыкальным инструментам, извлекающим два разных звука, природа звука которых совершенно разная. Видим источник, который может стать основой двум музыкальным инструментам из двух частей оружия.

Вернёмся к *сазсырнай* и другим инструментам, считающимся древним казахским духовым инструментом, похожим на окарину, к природе их звукоизвлечения.

В процессе специального исследования мы убедились, что казахский духовой инструмент *сазсырнай* также прошёл через аналогичный эволюционный путь. Имеется множество доказательств тому, что каждый этап развития нашего народа и исторические периоды его жизни прошли под звуки таких музыкальных инструментов, как *сазсырнай*.

Б.Сарыбаев в своём труде под названием «Казахские музыкальные инструменты» придаёт особое значение обилию общих обозначений, присущих для родственных тюркских народов в образцах звукоизвлечения, в структурном описании, в названиях духовых инструментов. Он пишет: «В раскопках в окрестности древней Казани (XIII-XV века) была найдена глиняная свистулька с четырьмя отверстиями и соскобленная кость гуся шириной 0,7 см, длиной 7 см. Глиняная свистулька имеет схожесть с *сазсырнай*, изготовленным из глины, и с инструментами наподобие *үскірік*. *Сазсырнай* был найден при раскопках средневекового городища Отырар в Шымкентской области» [7,16]. Подобная схожесть давала большие возможности для рассмотрения истории казахских музыкальных инструментов в тесной связи с различными инструментами других родственных тюркских народов. Руководствуясь высказываниями исследователя «Музыкальные инструменты тюркоязычных народов имеют общее происхождение. ... Музыкальные инструменты, первоначально произошедшие из одной разновидности, развивались, подвергаясь многим преобразованиям в соответствии с особенностями, присущими каждому народу» [7,16], можно было бы развивать и совершенствовать различные виды казахских национальных инструментов, сделать неотъемлемой частью духовной жизни народа. Однако, с связи с тем, что в своё время не придавали



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

достаточного значения на широкомасштабное развитие и совершенствование сферы национального инструментоведения по проложенному пути известного исследователя, не было дальнейшего развития.

Главное, духовые инструменты наподобие *сазсырнай* были найдены на обширной территории Казахстана. Виды инструмента на территории республики встречаются в разных формах и в соответствии с природными особенностями местности, изготовлены из керамики, глины, гипса, извести. В исследованиях, где даны описания найденных артефактов, ясно видим, что эти инструменты до сих пор не вышли из обихода, что изготовлены из местных строительный материалов.

Из научного труда Б.Сарыбаева – учёного, сначала собиравшего и изучавшего эти вещи, затем прилагавшего огромные усилия для увеличения двух звуков на три, трёх звуков – на четыре, инструмент, ранее бывший глиняной детской игрушкой, становится в один ряд с казахскими национальными музыкальными инструментами. В качестве фольклорного музыкального инструмента получил широкую известность как полноценный инструмент, способный выступать на сцене в составе ансамбля и самостоятельно.

Учёный Т.Коныратбаев, который проводит исследование, сравнивая фольклор и музыку, в своём учебном пособии «Музыкальная культура и фольклор казахского народа» классифицирует музыкальные инструменты следующим способом:

1. Архаические инструменты, возникшие в древности (демос).
2. Фольклорные инструменты, возникшие при племенном строе (этнос);
3. Инструменты эпохи феодализма (народ)
4. Современные инструменты (нация).

Фольклорные инструменты используются – в рамках быта и традиций, народные инструменты – в исторические периоды, национальные инструменты – в настоящее время в культурной жизни»[8]- пишет учёный. Учёный причисляет наш музыкальный инструмент *сазсырнай*, который является объектом нашего исследования, к фольклорным инструментам, ранее бывшим в употреблении при племенном строе. По нашему мнению, это определение верно. Общие вещи для тюркских народов, которые начали формироваться в качестве этноса в начале среднековья, в связи с распадом СССР, в силу разных политическо-экономических ситуаций в последние годы каждый этнос забрал к себе как собственное достояние.

Сделаем несколько предположений касательно истории происхождения, области применения, развития казахского инструмента *сазсырнай*. Думаем, что эти заключения вызовут дискуссию и разные мнения относительно происхождения инструмента, откуда появились его вариации на казахской земле. Также мы далеки от утверждения, что всё это правильно и должно приниматься без изменений как есть. Но всё же, это заключение, выносимое из действующих видов оружия кочевников, которое тесно связано с образом жизни воинственного народа, столетиями сражавшегося с разными завоевателями.

Сначала обратим внимание на национальные оружия, которые описаны в труде известного этнографа, исследователя Ахметжана Калиоллы «Этнография



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

традиционного оружия казахов». Он, дав основательное описание луку и его стреле, уточняет его функции в обществе, сферу обитания в рамках традиционной культуры. Автор среди многих видов оружия в главе касательно лука, описывая различные виды стрел, приводит конкретные примеры относительно стрелы сарнауык. Он даёт такое определение: «Особый тип казахских стрел – «свистящая стрела», предназначенная для подачи звукового сигнала. Этот тип стрелы изготовлен из кости, рога, внутри полая, в форме круглой призмы, на кончике были звукоизвлекаемые во время полёта отверстия» [9, 98]. В фотографиях, данных в этой книге изображения свистящей стрелы, отверстия для звукоизвлечения созвучны с инструментами из других источников, похожих на них, которые были распространены в целом по Евразии и напоминают основной источник, который был главной особенностью.

Следующая древняя вариация инструмента *сазсырнай*, предназначенного совершать звукоизвлечение через воздух, самый древний вид среди духовных инструментов, похожих на окарину, инструмент *сюнь*, широко распространённый в Китае и опираемся на сведения о нём.

Ни один из первых образцов инструмента *сазсырнай*, найденных при раскопках городища Отырар, как тастауык, уілдек и т.д. не попали в наши руки с полным диапазоном, как сейчас. Даже широко распространённые среди казахов инструменты домбра и кобыз, начиная с момента появления коллективного творчества – оркестра национальных инструментов, подверглись серьёзным изменениям. Об этом говорится в специальных трудах известных инструментоведов Б.Сарыбаева, С.Утегалиевой. С.Утегалиева этой проблеме посвятила свой сборник «Хордофоны Центральной Азии», научные статьи «О звуковысотной зоне настройки казахской домбры», «Современные и традиционные музыканты о высоте домбрового строя», «Где производят струны для домбры» [10] и т.д. Безусловно, совершенствование домбры привело к изменению натурального вида, качества звучания, были и положительные, и отрицательные моменты. Главное, к звукам инструмента прибавилось несколько звуков, её диапазон значительно расширился. Струну, изготавливаемую из кишки домашнего скота, извлекающую натуральные звуки, сменила синтетическая леска, сила звука инструмента увеличилась, появилась возможность повысить регистр звука. Наряду с этим, навсегда потерян традиционный музыкальный инструмент – домбра с натуральным приятным звучанием, приятный тёплый тембр ниже среднего регистра. Когда инструмент кобыз усовершенствовали, приспособивая к оркестру, отдельному исполнителю, также подвергся значительным изменениям. Эти сведения свидетельствуют о том, что древние музыкальные инструменты любого народа нуждаются в усовершенствовании в соответствии с велением времени, в выведении из архаической формы и обеспечении звуковыми возможностями согласно требований современных слушателей.

Когда впервые был найден инструмент *сазсырнай*, его объём был маленький «с гусиное яйцо», также у него были считанные отверстия, не более двух-трёх. Инструмент, в своё время использовавшийся быту, в настоящее время с помощью работ по обеспечению требований и спросов фольклорного звукоизвлечения, возрождению искусства древних музыкальных инструментов и искусства кюй, исполнительского искусства вошёл в число музыкальных инструментов. Огромный вклад на включение *сазсырнай* на передние ряды многочисленных инструментов нашего народа завоевание симпатии



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

публики своим неповторимым звучанием внёс деятель, проявивший особую заботу о национальных инструментах, –Б.Сарыбаев [11]. Несомненно, чтобы найденные из глубины веков древние прикладные орудия стали полноценными музыкальными инструментами, требуются огромные усилия, годы неустанного труда, огромного терпения, по многу раз повторяющихся экспериментальных работ.

Если совершить экскурс на ближайшую историю инструмента, то увидим, что древняя история тюркских народов, наскальные изображения и пиктографическая письменность, культурные и бытовые артефактыв изобилии разбросаны по территории современной Монголии. Об этом свидетельствует очень ценная находка – музыкальный инструмент V века домбра, о которой в последнее время дал описание учёный-этнографК.Сарткожаулы [12]. По следам данного инструмента мы на территории нынешней Монголии обнаружили сведения о том, что первые образцы *сазсырная* также были в широком употреблении. Артефакт (XIII-XVI в.в. нашей эры), найденный при раскопках Сарайшык Западно-Казахстанской области, – свистулька с тремя отверстиями похожа на *сазсырнаяй*, сделанный из медвежьей кости, также является доказательством тому.

Если говорить о сведениях относительно периода, связанного с приходом инструмента в казахскую землю, в казахскую культуру, то можно убедиться, что он широко применялся во время средневековых походов империи Чингисхана. В населённом пункте близ столицы Монгольской Народной Республики Улан-Батора, на берегу реки Тулба установлен памятник великому кагану Чингисхану, где он изображён сидящим верхом на коне. На нижнем этаже этого огромного памятника величиной с десятиэтажное здание есть крупный историко-познавательный музей. Среди экспонатов есть артефакты, бывшие в употреблении во времена завоевателя мира Чингисхана, свидетельствующие тот факт, что быт и экономика народа, который существовал засчёт завоеваний чужих территорий полностью были мобилизованы для обеспечения военных походов. Среди этих изделий того периода особое место занимают военные снаряжения. В экспозиции в числе разнообразных оружий: копья, пики, наконечников стрел и другого арсенала, изготовленного из железа, особо привлекает внимание сделанный из кости экспонат величиной с гусиное яйцо, у которого в нескольких местах есть отверстия. Это изделие из кости, на боку которого есть несколько отверстий, напоминает изделие, найденное нашим известным инструментоведом Б.Сарыбаевым при раскопках городища Отырар, которое позднее стал называться *сазсырнаем*, описания музыкального инструмента совпадают с данным изделием. Кроме объёма, количества отверстий в нём, также совпадают его продолговатая форма, расположение отверстий и структура. Несмотря на то, что экспонат сделан из кости, в экспозиции был представлен вместе с холодными оружием из железа. На вопрос «Для какой цели монгольские войска использовали эту вещь?» был дан ответ, что даже в те далёкие времена войска в своей военной тактике для достижения приоритетного положения с психологической точки зрения, чем противник широко использовали эту вещь. Известно, что во время набегов в разных целях широко использовались наряду с такими ударными инструментами, как *дауылпаз*, *дабыл*, *даңгыра*, духовые музыкальные инструменты с сильным звукоизвлечением *керней*, *сырнай*, которые были широко распространены в народе. Это были инструменты с ясным, сильным, резким звукоизвлечением, которые были широко популяризированы в быту у всех народов, во все времена. В разных источниках можно



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

встретить сведения о том, что в Европе он был использован во время крупных походов, совершённых до Рождества Христова. Например, в святой книге повествуется о «Трубе Иерихона», звук которого настолько был силен, что несокрушимые стены крепости рухнули от его звука [13]. Волынка (у казахов *желбуаз*, *мес қобыз*), считающаяся у шотландцев национальным инструментом, у горных шотландцев служила сильным оружием против врагов. В истории были такие периоды, когда Указом Английского Короля игра на волынке, которая поднимает дух шотландцев, была категорически запрещена. Позднее инструмент целиком вошла в быт и военную жизнь англичан, использовался во всех завоевательских войнах, которые велись на протяжении последних 300 лет [14].

Резюмируя свои мысли, хотим отметить, что генезис происхождения и природа развития звучания окариновидных музыкальных инструментов, показывает, что они развиваются параллельно, начиная с первых шагов человечества, периода приспособления к быту.

Список литературы

Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. – Москва, Музыка. 1973. – 263 б.

Дорина М.В. Духовые и ударные музыкальные инструменты тюрков Саяно-Алтая (Опыт историко-этнографического исследования): Дис. ... канд. ист. наук : 07.00.07 : Томск, 2004 203 с. РГБ ОД, 61:04-7/1080

Батырлар жыры.- Алматы. Жазушы.1989.

Махамбет. Бес ғасыр жырлайды. 3-томдық, I т. – Алматы; Жазушы 1984. – 256 б.

<http://beskaru.kz/kaz/history/weapons>

http://ikitap.kz/book/d_Dosjan_jibek_joly_roman/files/assets/basic-html/

Сарыбаев Б. Қазақтың музыкалық аспаптары. –Алматы: Өнер,1981. –208 б.

Қоңыратбаев Т. «Қазақ халқының музыкалық мәдениеті мен фольклоры» – Алматы. МерСал. ЖШС, 2004. – 168 б.

Қалиолла А. «Қазақтың дәстүрлі қару-жарағының этнографиясы» – Алматы. Алматыкітап, ЖШС, 2006. -216 б.

Утегалиева С. «Хордофоны Центральной Азии» – Алматы: Қазақпарат, 2006 – 120 б.

Сартқожаұлы Қ. Ата домбыра // Дала мен кала. 2010 ж. № 78.

Библия. Старый завет. Книга Иисуса Навина, гл. 6.

<http://www.pipeband.ru>

<http://www.worldmusiccenter.ru/instruments/syun> авторы С.Нарышкин, А.Новосёлова



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ETNİK DANSLAR VE SEMBOLİZM

Gülmemmed ŞAHVERDİYEV*

Özet

Her milletin kendi etnokültürel yönleri vardır. Etnik kültür gelenekler, törenler ve ritüellerden oluşur. Bütün bunlar etnoların kültürel mirası ve değerleri olarak kabul edilir. Etnik kültür, listelenen faktörlerin karşılıklı sistemi tarafından oluşturulur. Ulusal düşünce, etnokültürel süreçlerde önemli bir rol oynar. Bu nedenle etnik kültür, insanların değerli bir ahlaki değerleri kaynağını yansıtır. Böyle bir kaynak dans sanatıdır.

Tarihin eski katmanlarından süzülen halk oyunlarının ana özü, maddi ve manevi mirasın, felsefi ve psikolojik dünya görüşünün ifadesini yaratan ve her şeyden önce koreografik içeriğini aydınlatan bir dizi faktörün somutlaşmasında kendini buldu. dans. Tabii ki, aralarındaki asıl yer, dansın koreografik dilini oluşturan semboller kümesidir. Dans ve sembolizm birbirleriyle yakın ilişki içinde kuruldu. Anlatmak istediği olayı ya da imgeyi ancak bedeni aracılığıyla gerçekleştiren dans sanatçısı, sembollerin anlamlandırma işlevinden geniş ölçüde yararlanır.

Halk oyunlarının parlak özelliklerinden biri olan fincan, armut fincanı, Azerbaycanlıların çay takımlarına karşı özel tutumunu, çay sevgisini ifade etmenin yanı sıra, eski törenlerde kuraklık nedeniyle insanlar çeşitli ev eşyaları ile tarlalara çıkarlar. eller ve Tanrı'dan yağmur isteyin. Bu nitelik "Nalbaki" dansında ve "Fincan-fincan" oyun dansında vb. karşılaşılır. Niteliklere ek olarak, sembol dansın yapısında kendini gösterir. Bunun bir örneği, yalli ve halay da dahil olmak üzere ateşin etrafındaki dönüşü yansıtan dairesel bir yapıya sahip danslardır.

Böylece, etnik dansların kökenindeki sembolizm, önce ritüeller ve mitolojik bakış açısı, toplumun gelişimi, insanların çevredeki dünya hakkındaki bilgilerinin artması vb. ile bağlantılı olarak, özünü değiştirmiş ve estetik ilkelere dayanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halk, dans, etnik, sembol, nitelik, şiddet, çember, yapı.

ETHNIC DANCES AND SYMBOLISM

Abstract

Each nation has its own ethnocultural aspects. Ethnic culture consists of traditions, ceremonies and rituals. All these are considered the cultural heritage and values of the ethnos. Ethnic culture is formed by the mutual system of the listed factors. National thinking plays an important role in ethnocultural processes. For this reason, ethnic culture reflects a valuable source of moral values of the people. One such source is the art of dance.

The main essence of folk dances filtered through the ancient layers of history found itself in the embodiment of a number of factors that create the expression of the material and moral heritage, the philosophical and psychological world view, and first of all illuminate the choreographic content of the dance. Of course, the main place among them is the set of symbols that form the choreographic language of the dance. Dance and symbolism were formed in close connection with each other. The dance performer, who realizes the event or image he wants to express only through his body, makes extensive use of the signifying function of symbols.

One of the bright attributes of folk dances - cup, pear cup, besides expressing the special attitude of Azerbaijanis towards tea set, their love for tea, in ancient ceremonies, due to drought, people go out to the fields with various household utensils in their hands and ask God for rain. This attribute is used in the "Nalbaki" dance, as well as in the "Fincan-fincan" game-dance, etc. is encountered. In addition to the attributes, the symbol shows itself in the structure of the dance. An example of this is dances with a circular structure reflecting the rotation around the fire, including yalli and halay.

* Devlet Sanatçısı, Bakü Koreografi Akademisi, yegana.isa.1978@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Thus, if the symbolism at the root of ethnic dances was first formed by rituals and mythological outlook, the development of society, the increase of people's knowledge about the surrounding world, etc. in connection with, changed its essence and based on aesthetic principles.

Keywords: Folk, dance, ethnic, symbol, attribute, violence, circle, structure

Giriş

Hər bir xalq özünəməxsus etnomədəni cəhətlərə malikdir. Etnik mədəniyyət adət-ənənələr, mərasim və rituallardan ibarət olur. Bütün bunlar etnosun mədəni irsi və dəyərləri hesab olunur. Etnik mədəniyyət isə sadalanan amillərin qarşılıqlı sistemindən təşkil olunur. Milli təfəkkür etnomədəni proseslərdə mühüm rol oynayır. Bu səbəbdən də etnik mədəniyyət xalqın mənəvi dəyərləri haqqında qiymətli mənbəni özündə əks etdirir. Belə mənbələrdən biri də rəqs sənətidir.

Hələ qədim zamanlarda rəqs insanı yaranışından ömür bitənə qədər müşayiət edərək, onun həyatının bir parçası olmuşdur. Əfsanələrə görə insanlar günə başlamadan öncə müəyyən rituallar həyata keçirirdi ki, onun da əsas tərkib hissəsi rəqsdən ibarət olurdu. Ova gedən insanlar uğurlu ovun baş tutması üçün yenə də rituallar həyata keçirər, xüsusi rəqlər icra edirdilər. Bir qədər sonrakı dövrdə yenə də insan əməyinin çeşidləndiyi zamanlarda, məsələn, əkin-biçin başlanmadan öncə rituallar həyata keçirilirdi ki, onların da əsasını mahnı və rəqlər təşkil edirdi. “Arxeoloji tədqiqatlar göstərir ki, rəqs musiqi və pozıyadan daha öncə, üst poleolit dövründə formalaşmışdır. Bu da göstərir ki, rəqs insanın ilk yaradıcı başlanğıcını təşkil etmişdir” (Karpenko, 2018:342). Müəllifin də qeyd etdiyi kimi, insanın mifoloji təfəkkür tərzinə malik olduğu həmin dövrdə rəqs və insan fəaliyyəti sinkretik şəkildə bir-birilə bağlı olmuşdur. Buradan belə nəticəyə gəlmək olur ki, müasir rəqsin xoreoqrafik dili məhz həmin dövrdən təfəkkürdə formalaşan işarələr sisteminin müasir əksidir. Yəni, bu gün rəqs edən rəqqasın plastik hərəkətlər sistemi əslində hər bir detallı müəyyən məna bildiren böyük bir məndir. Yalnız bu məlumat müasir dövr üçün öz aktuallığını itirən və itirməyən işarələrə ayrılır.

Tarixin qədim qatlarından süzülüb gələn xalq rəqlərinin daşdığı əsas mahiyyət özünü maddi-mənəvi irsin, fəlsəfə-psixoloji dünya görüşünün ifadəsini yaradan və ilk növbədə rəqsin xoreoqrafik məzmununu işıqlandıran bir sıra amillərin təcəssümündə tapmışdır. Onların sırasında əsas yeri təbii ki, rəqsin xoreoqrafik dilini əmələ gətirən simvollar toplusu tutur. Rəqs və simvolizm bir-birilə sıx əlaqədə təşəkkül tapmışdır. İfadə etmək istədiyi hadisəni və ya obrazı yalnız bədən vasitəsilə həyata keçirən rəqs ifaçısı simvolların işarəverici funksiyasından geniş istifadə edir.

Hər bir xalqın etnik mədəniyyəti simvollar və işarələr sistemini təşkil edir. Xalq yaradıcılığına xas olan simvol və işarələr sistemi özündə ən qədim insanın ünsiyyət tərzini ifadə edir. Təbii olaraq danışmaq bacarığı olmayan ilk insanlar öz fikir və hislərini məhz bu işarələrin köməyi ilə çatdırmışlar. Bu işarələr insanı əhatə edən təbiətlə, müxtəlif hadisələrlə əlaqədar olduğu üçün, onların vizual təsvirində müxtəlif təbiət ünsürlərinin simvolik obrazı canlandırılmışdır. Lakin bu işarələr zamanla məqsədyönlü şəkildə istifadə edilərək inkişafa uğramış, mürəkkəbləşmişdir. İşarələr və simvolların insanlar gündəlik həyatın müxtəlif sahələrində də yararlanmışlar. Nağıl və əfsanələrdə qəhrəmanlar bir-birinə informasiya ötürmək məqsədilə müxtəlif simvolların istifadə etməsi dəfələrlə rast gəlinir. Məhz bu simvollar və



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bışkek

www.imdcongress.com

işarələr sistemi mifoloji təfəkkür formasının yaranması ilə nəticələnmişdir. Qədim miflərin dərk olunması və şərhə isə məhz həmin simvolların izahı ilə baş tutur.

Cəmiyyətin sosial təbəqələrinin inkişaf etməsilə işarə və simvollar sistemi tədricən estetik mahiyyət də əldə etmişdir. Bu proses öz təsiri daha çox klassik balet sənətində tapdığı halda, rəqsin informasiyaverici simvolik dili xalq rəqslərində öz əvvəlki mahiyyətini qoruyub saxlamışdır.

“Simvol əşyanın xüsusiyyətlərini əks etdirən əlamətdir. Simvolizmin ayrıca, həm də xüsusi bir mərhələ kimi yox, mərhələlərin özündən doğan bir şaxə kimi qiymətləndirilməsi məqsədəuyğundur. Həm də simvol etik düşüncənin daxili keyfiyyətidir”. (Əliyev, 2012:5) Qeyd etmək lazımdır ki, simvolizm ilk növbədə ibtidai insanın mifoloji, dini dünyagörüşü ilə əlaqədardır. Bu səbəbdən irəli gələrək rəqs sənətində yer alan simvollar əsas etibarilə ritual ayinlərdə ifa edilən nümunələrdə təşəkkül tapmışdır.

Simvol-ətraf aləmin bədii sənətdə ifadə üsullarının ən qədim formalarından biridir. Məhz simvollar vasitəsilə insanın təbiət və sosial mühitdə əldə etdiyi mənəvi biliklər ifadə olunur. Simvolun şərti anlamı görünən və görünməyən reallığın müəyyən asosiasiyalar, ümumiləşdirmələrlə bağlanmasıdır. Məişətdə işlənən əşyalar ən qədim zamanlardan ritual və məsaimlərdə simvolik olaraq tətbiq edilir və onun hər hansı obraz və ya məzmununun təsviri elementinə çevrilirdi. Həyatın yenidən bərpa olunması ilə bağlı ritual ənənələrində dünyasını dəyişmiş insanın yenidən ruh qazanması üçün düzəldilən insan fiqurları qədim insanın təfəkküründə həyatın yenidən başlanmasını ifadə edən simvol kimi çıxış edirdi. İnsanlar gün ərzində yedikləri qidalardan bu fiqurların da qarşısına qoyar və bununla da sanki dünyasını dəyişmiş əzizləri ilə təmas yaratmağa çalışırdı. Qeyd edək ki, bu tip ənənə ilə bağlı Azərbaycanda Novruz bayramı ərəfəsində dünyasını dəyişmiş insanların qəbrini ziyarət edərək qohumlarının oraya bayram şirniyyatları, səməni aparmalarını da xatırlamaq olar.

Ritual düşüncə, mifoloji baxışlarla əlaqəli olan bu simvollar zamanla öz mahiyyətini dəyişərək mürəkkəbləşmiş və estetik keyfiyyət əldə etmişdir. Bununla belə onlar öz qədim anlamını tamamilə itirməmişdir. Xalq rəqslərində simvolizm həm də atributlarla səciyyəvilik daşıyır. Məlumdur ki, əşyalarla rəqs özünü həm xalq, həm də klassik balet sənətində göstərir. Məsələn, bir çox xalqların rəqslərində rast gəlinən örpək atributu Azərbaycanda ən qədim zamanlardan qadın əlaqının, abır-ismətinin rəmzi kimi bu gün də öz əhəmiyyətini qoruyub saxlamışdır. Lakin eyni zamanda örpəklə qurulan rəqslərdə bu atribut rəqsin quruluşuna və ifaçının estetik görünüşünə təsir göstərən elementə çevrilmişdir. Örpəyin toy mərasimlərində qadını, gəlini yad gözlərdən, pis nəfəslərdən qorunmaq üçün vasitə kimi tətbiq edilməsi bu mərasimlə bağlı ifa edilən rəqslərdə də öz əhəmiyyətini itirməmişdir. Ümumiyyətlə örpək ən mühüm atribut olaraq qadın rəqqasələrin geyiminin əsas elementi kimi də çıxış edir. Burada örpək qadının baş örtüsü, ismət əlaməti kimi yaşadılır. Eyni mahiyyət kişi geyimlərində istifadə edilən papaq haqqında da söyləmək olar. Bundan əlavə kişi əzəmətini, güc-qüvvətini, həm də müdafiə ruhunu ifadə edən xəncərin rəqs geyimində istifadə edilməsi qədimdən gələn simvolik məzmununu qoruyub saxlamışdır.

K.Həsənovun “Azərbaycan qədim folklor rəqsləri” monoqrafiyasında verilən rəqslərin əksəriyyətində müxtəlif atributların istifadə olunması göstərilir. Burada xalq oyunlarının təsirini də xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Məsələn, “Zorxana” rəqsinin xoreoqrafik məzmunu, eləcə də obraz-ifadə təcəssümü məhz xalq arasında çox sevilən və təşkil olunan zorxana tamaşa-oynunları ilə bağlı yaranmışdır. Təbii olaraq bu rəqslərdə istifadə edilən simvol-



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

atributlar həmin oyun-tamaşaların məzmunu ilə bağlıdır. “Oğlanlar hər əlində bir toppuzu qaldırar və onları ahəngdar tərzdə “Cəngi” musiqisinin sədaları və nağaraçının çox sürətli zərbləri altında başları üzərində fırladar, sinələri önündə hərledər, çiyinlərinə, böyürlərinə vurur, ya da toqquşdurardılar. Nağaraçı tempi dəyişdirər, ifaçıları gah tez tərpnməyə, hərəkətləri cəldləşdirməyə, gah da bir vəzndə, geniş tərzdə əl-qol oynatmağa yönəldərdi”. (Həsənov, 1983:13) Göründüyü kimi bu tamaşalarda istifadə edilən toppuz, zəncir, müxtəlif ağırlıq daşları daha sonra “Zorxana” rəqsinin əsas atributlarına çevrilmişdir. Xalq rəqslərinin dərin bilicisi, istedadlı xoreoqraf Əlibaba Abdullayevin 1956-cı ildə quruluş verdiyi “Yallı. Zorxana” rəqsi buna parlaq misal ola bilər. (Yallı, 2012)

Xalq rəqslərinin parlaq atributlarından biri - fincan, armudu stəkan azərbaycanlıların çay dəsəğahına olan xüsusi münasibətini, çay sevərliyini ifadə etməklə yanaşı, qədim mərasimlərdə quraqlıqla əlaqədar insanların əllərində müxtəlif məişət qabları ilə tarlalara çıxması və tanrıdan yağış istəməsi ilə əlaqə təşkil edir. Belə mərasimlər digər xalqların da rituallarında təsadüf edilir. Burada simvolik olaraq istifadə edilən fincan, stəkan sanki quruyan torpağın islanması və məhsulun bolluğu ilə yanaşı, insanın susadığı zaman çayla öz susuzluğunu yatırması arasında abstrakt əlaqə yaranmış olur. Qeyd etdiyimiz kimi, simvolun ritualla əlaqədar olan tərəfi zaman keçdikcə öz yerini estetik və mənəvi dəyərlərə verir. Lakin onun məzmununda dayanan əsas element-susuzluğun yatırılması öz mahiyyətini qoruyub saxlamış olur. Bu atribut “Nəlbəki” rəqsində, eləcə də “Fincan-fincan” oyun-rəqsində və s. rast gəlinir.

Simvol özünü atributlarla yanaşı, rəqsin quruluşunda da göstərir. Buna misal olaraq od ətrafında fırlanmanı əks etdirən dairəvi quruluşa malik rəqsləri, o cümlədən yallıları, halayları göstərmək olar. Qeyd edək ki, dairə simvolu bir çox xalqların rəqslərində mövcuddur. Bu barədə V.İ.Uralskayanın “Рождение танца” (Rəqsin yaranması) əsərində də maraqlı fikirlər yer alır: “Dairə xalq rəqslərində ən geniş yayılan və müxtəlif motivlərdə təkrarlanan elementdir. Bu da təbiidir: dairə günəş, ocaq ətrafında toplanma, ünsiyyət üçün ən optimal dayanma təzi (çünki məhz dairəvi formada bütün kollektiv bir-birinin üzünü aydın görə bilir) və s. kimi izah oluna bilər. ..Dairə bir çox xalqların xorovod və halay tipli rəqslərində yer alır. Bu ornament öz tarixi ilə çox qədim və eyni zamanda müasir xoreoqrafiyanın ən yayılmış motivlərindən biridir” (Уральская, 1982:27)

Sonuç

Ümumiyyətlə, müxtəlif xalqlarda dairəvi rəqs etmənin anlamı da fərqli məzmun daşıyır. Məsələn, Afrika xalqlarında od ətrafında qəbilənin dairəvi formada rəqs etməsi tanrılara sitayiş, uğurlu ov; slavyan xalqlarında həyat ağacı ətrafında fırlanma, bolluq-bərəkət rəmzi, baharın gəlişi, həyatın yenidən canlanması; milli rəqslərimizdə atəşpərəstlik inanclarının təsviri kimi günəşin simvolu və s. dairə motivinin nə qədər müxtəlif məzmunu sahib ola biləcəyini göstərir. Məsələn, qədim Misir və Yunan misteyiralarında, rituallarında dairə həyatın daimi yaranış və ölüm arasında fırlanmasını, təbiətdən yaranma və təbiətə qayıdış kimi mənəlanmışdır. Bu özünü Adonislə bağlı ritualda göstərmişdir. Ritualın ilk günü matəm, ikinci günü Adonisin yenidən doğulması ilə əlaqədar sevinc və şadlıq mərasiminə həsr edilirdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, həm dairə, həm də digər simvolların istifadəsi hərfi və məcazi mənada əhəmiyyət daşıyır. Dairə quruluş olaraq günəşin formasını ifadə edirdisə, bu motivin kollektiv rəqslərdə tətbiqi, ifa zamanı rəqqas və rəqqasələrin bir-birinin əlindən tutması simvolun birlik-bərabərlik, ünsiyyət, isti münasibət kimi psixoloji mənasını açıqlamış olur.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Solo rəqslərdə dairəvi fırlanmalar isə rəqqasın öz ətrafında energetik məkan yaratması, sanki dəyirmanın fırlanaraq enerji hasil etməsi kimi mənaya sahib olmuşdur. Bunu hind və sufi rəqslərində görmək mümkündür. Bu motivlər xalq rəqslərimizdə də rast gəlinir. “Simvol ikiqatlı məna daşıyır. Onun ilkin-zahiri qatı hər hansı bir obyektin görüntüsünü təqdim edir, ikinci sırf simvolik qatı isə bu obyektlə əlaqə yaradan ideya məzmununu ifadə edir. Simvolik qat özündə eyni zamanda həm ümumi, həm də abstrakt ideyalar daşıyır”. (Знаковые системы культуры, 2014)

Etnik rəqslərdə simvolizm rəqs edənlərin geyimlərində də əks olunmuşdur ki, bu da ilk növbədə etnik özünəməxsusluğu ifadə edən atributlar sırasına daxildir. Hər bir xalqın özünəməxsus milli geyim mədəniyyəti onun təfəkkürünü, dünya görüşünü, həm də əmək fəaliyyəti sahələrini, yaşam tərzini, dini inanclarını özündə daşıyır. Milli geyim tərzini öz təsirini rəqs sənətinə də göstərmişdir. Xalq rəqslərinin ifaçıları hər zaman Azərbaycan milli geyimlərdən istifadə edir və bununla da bir növ xalq rəqsini etnik mədəniyyətin əsas tərkib hissəsi kimi təbliğ etmiş olur.

Beləliklə, etnik rəqslərin kökündə dayanan simvolizm ilk olaraq rituallarla, mifoloji dünyagörüşü ilə formalaşmışdırsa, cəmiyyətin inkişafı, insanın ətraf aləmlə bağlı biliklərinin artması və s. ilə əlaqədar olaraq öz mahiyyətini dəyişərək estetik prinsiplərə əsaslanmışdır.

Kaynakça

Həsənov K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri. B.: Işıq, 1983, 60 s.

Həsənov K.N. Azərbaycanın qədim folklor rəqsləri. B.: Işıq, 1988, 127 c.

Əliyev R. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı (Müasir aktual problemlər). Bakı, 2012. – 167 s.

Карпенко И.Н., Карпенко И.А. (2018). Народный танец: традиции сохранные и приумноженные // Россия: Культура и цивилизация, Том 8, № 5В, с. 339-346.

Уральская В.И. Рождение танца. М.: Советская Россия, 1982, 144 с.

Вениаминова О.С. Образ вещи в современном танце. Автореферат дис.на соис. уч.степ.кан.культурологии. Киров-2011, 24 с.

Знаковые системы культуры. Семиотика музыки и танца, их использование в массовой коммуникации / Дата опубликования: 2014-12-10 // <https://studopedia.org/6-80085.html>

Yallı. Zorxana rəqsi (1956). Quruluş Əlibaba Abdullayev/Bəşirov X. 2012 // <https://www.youtube.com/watch?v=8YPYs6lTIp4>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ETNİK SOLFEJ: MÜZİKAL VE TEORİK DİSİPLİNLERDE ULUSLARARASI REKABET

Gülнар ALPEİSOVA* & Janar MUHAMEDJANOVA**

Özet

Kazakistan'daki "Ethnosolfeggio" kursu, orta mesleki eğitimin (cumhuriyetin müzik kolejleri) "Dombra" ve "Müzik Teorisi" olmak üzere iki uzmanlık müfredatına dâhil edilmiştir. Ethnosolfejin amacı, Kazak müzik dilinin mantıksal ve yapısal kalıplarının farkındalığına dayalı olarak pratik gelişimidir. Disiplin, Kazak müzik dilinin folklor, amatör ve profesyonel yaratıcılıkta işlev gördüğü bir dizi müzik bilgisi, becerisi oluşturur.

Aynı zamanda toplumun modern müzik yaşamının taleplerine cevap verebilmek için geleceğin türküçülerinin ve kuy yorumcularının mesleki eğitimlerinin içeriğinin sürekli olarak geliştirilmesi ve güncellenmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, biri bu baharda Kazak Ulusal Sanat Üniversitesi kolejinde gerçekleşen rekabetçi etkinlikler önemli bir rol oynamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Etnik solfej, ulusal müzik dili, eğitim, rekabet, KazUSÜ koleji.

ETHNOSOLFEGGIO: INTERNATIONAL COMPETITION IN MUSICAL AND THEORETICAL DISCIPLINES

Abstract

The course "Ethnosolfeggio" in Kazakhstan is included in the curriculum of two specialties - "Dombra" and "Music Theory" of secondary vocational education (music colleges of the republic). The goal of ethnosolfeggio is the practical development of the Kazakh musical language based on the awareness of the system of its logical and structural patterns. The discipline forms a set of musical knowledge, skills, on the basis of which the Kazakh musical language functions in folklore, amateur and professional creativity.

At the same time, in order to respond to the demands of the modern musical life of society, the content of the professional education of future folk singers and kuy performers must be constantly developed and updated. In this regard, competitive events play an important role, one of which took place this spring at the KazNUA college.

Keywords: Ethnosolfeggio, national musical language, training, competition, KazNUA college.

ЭТНОСОЛЬФЕДЖИО: МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ПО МУЗЫКАЛЬНО- ТЕОРЕТИЧЕСКИМ ДИСЦИПЛИНАМ

Аннотация

Курс «Этносольфеджио» в Казахстане входит в учебную программу двух специальностей – «Домбра» и «Теория музыки» среднего профессионального образования (музыкальные колледжи республики). Цель этносольфеджио – практическое освоение казахского музыкального языка в опоре на осознание системы его логико-структурных закономерностей. Дисциплина формирует совокупность музыкальных знаний, умений, навыков, на основе которых функционирует казахский музыкальный язык в фольклоре, самостоятельном и профессиональном творчестве.

В то же время для того, чтобы отвечать на запросы современной музыкальной жизни общества, содержание профессионального образования будущих народных певцов и исполнителей кюев должно

*Prof. Dr. Kazak Ulusal Güzел Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji ve Kompozisyon Bölümü, galpeissova@mail.ru

**Kıdemli Öğretmen, Kazak Ulusal Güzел Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji ve Kompozisyon Bölümü, zh3717219@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

постоянно развиваться и обновляться. В этом плане большую роль играют соревновательные мероприятия, одно из которых состоялось весной этого года в колледже КазНУИ.

Ключевые Слова: этносольфеджио, национальный музыкальный язык, обучение, конкурс, колледж КазНУИ.

ЭТНОСОЛФЕДЖИО: МУЗЫКАЛЫК ЖАНА ТЕОРИЯЛЫК ПАННДАР БОЮНЧА ЭЛ АРАЛЫК КОНКУРС

Аннотация

Казакстандагы «Этносолфеджио» курсу эки адистиктин — «Домбра» жана «Музыка теориясы» орто кесиптик билим берүүнүн (республиканын музыкалык колледждери) окуу планына киргизилген. Этносолфеджионун максаты – казак музыкалык тилин анын логикалык жана структуралык мыйзам ченемдүүлүктөрүнүн системасын билүүнүн негизинде практикалык жактан өнүктүрүү. Дисциплин музыкалык билимдердин, шык-жөндөмдөрдүн жыйындысын түзөт, анын негизинде казак музыкалык тили фольклордо, ышкыбоздук жана профессионалдык чыгармачылыкта кызмат кылат.

Ошону менен бирге коомдун азыркы музыкалык турмушунун талабына жооп берүү үчүн болочок элдик ырчылардын, күй аткаруучулардын кесиптик билиминин мазмуну тынымсыз өнүгүп, жаңыланып турушу зарыл. Бул жагынан алганда, конкурстук иш-чаралар маанилүү ролду ойнойт, алардын бири быйыл жазда КазУУА колледжинде болуп өттү.

Негизги Сөздөр: этносольфеджио, улуттук музыкалык тил, окуу, конкурс, КазУУА колледжи.

В современном музыкальном образовании Казахстана пристальное внимание уделяется освоению национальных музыкальных традиций. В учебных планах музыкальных учебных заведений имеется ряд дисциплин, направленных на ее изучение – это «Казахская музыкальная литература», «Казахский музыкальный фольклор», и для высшего звена «История казахской музыки». В рамках этих дисциплин изучается процесс развития казахского музыкального фольклора, профессиональной музыки, ее основные жанры – песня, күй⁸, жыр⁹. Эти дисциплины дают представление об историческом развитии казахского музыкального искусства, его жанрах, отдельных творческих явлениях (жизнь и творчество казахских композиторов).

Как это ни парадоксально, только в последние годы, в республике введена дисциплина музыкально-теоретического цикла, которая теснейшим образом взаимодействует с вышеперечисленными курсами. Это - дисциплина «Этносолфеджио». В рамках этой дисциплины учащиеся получают теоретические знания о казахской музыке, приобретают слуховые навыки осознанного восприятия элементов ее музыкального языка и музыкальной речи, а также навыками ее анализа. Эти полученные знания могут использовать в своей исполнительской деятельности учащиеся – будущие музыканты-народники (домбристы, народные певца, исполнители эпоса). Сегодня курс «Этносолфеджио» входит в учебную программу двух специальностей – «Домбра» и «Теория музыки» среднего профессионального образования (музыкальные колледжи республики).

Становлению «Этносолфеджио» предшествовал исторический путь почти в полвека. И началась этот путь с создания курса «Домбрового сольфеджио» (название исходит от

⁸ Күй – инструментальный жанр казахской традиционной музыки

⁹ Жыр – музыкально-поэтическое сказание (эпос)



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

казахского народного инструмента домбра). Этот курс, который не входил в учебные планы студентов Алма-Атинской государственной консерватории им. Курмангазы, начал преподавать молодой преподаватель, музыковед, домбрист Багдаулет Аманов. Работая в группах народников-домбристов, он обучал студентов понимать кюй «изнутри», опираясь на народную терминологию. Помимо этого, Багдаулет Аманов пытался возродить качества, характерные для казахских кюйши¹⁰, такие как умение повторить кюй с одного-двух проигрываний, а также искусству импровизации. Он открыл новое направление в музыкальной педагогике – «возвращал принципы традиционной (аульной) системы профессионального обучения казахских кюйши в государственное учебное заведение» [1, с.13].

В дальнейшем, эта дисциплина переименовывалась в «Экспериментальное домбровое сольфеджио», «Комплексный курс сольфеджио», которые вели последователи Багдаулета Аманова – Раимбергенова С., Утегалиева С., Омарова Г. (студенты и аспиранты доктора искусствоведения Мухамбетовой А.И.)

Как бы ни менялось название дисциплины, который к концу 1970-х годов, был поддержан ректором консерватории Г.А.Жубановой, суть его не менялась. В опубликованной программе курса была заявлена его цель «...развитие и совершенствование традиционного музыкального слуха; выработка у студентов способности слухового определения и осознания всех элементов музыкальной речи в кюях различных домбровых стилей; развитие музыкальной памяти и аналитического мышления; углубленное изучение методов и техники музыкальной импровизации; воспитание стилевых ориентиров» [2, с.3].

В начале XXI века, эта дисциплина получает название «Этносольфеджио», теоретические и практические основы которого были изложены в кандидатской диссертации одной из авторов настоящей статьи. Дисциплина была направлена на воспитание музыкального слуха обучающихся на материале казахской традиционной музыки. «Этносольфеджио - это дисциплина, формирующая совокупность музыкальных знаний, умений, навыков, на основе которых функционирует казахский музыкальный язык в фольклоре, самодеятельном и профессиональном творчестве. Цель этносольфеджио в Казахстане – практическое освоение казахского музыкального языка в опоре на осознание системы его логико-структурных закономерностей» [3, С.3].

Преподавание «Этносольфеджио», как целостной системы освоения казахского музыка в учебных заведениях республики представляется важным и необходимым. Ведь постижение ценностей «закодированных» в музыкальном языке элементов, позволят не только окунуться в народную духовность, но и осознать ее национальную сущность. Ну, а самое главное, следует выявить те механизмы, которые позволяют сделать эти ценности актуальными для современного общества.

Таким образом, в музыкальной традиции народа заложены не только историко-культурные ценности; в нем заложены «коды», которые выступают стречнем интонационного «словаря». Многие исследования гласят, что для духовного здоровья нации, его экономического роста и политической стабильности важными выступают вопросы освоения ценностей культуры. Поэтому освоение казахских музыкальных

¹⁰ Кюйши – исполнитель и создатель кюев



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

традиций посредством слухового освоения ее музыкального языка приобретает особое значение в духовном развитии личности, что осуществляется в процессе прохождения дисциплины «Этносольфеджио».

В курсе этносольфеджио происходит комплексное формирование интонационного и аналитического слуха в рамках специально разработанной системы профессиональных заданий. Например, прослушивание аудиозаписей кюев и песен, их устный анализ, заучивание, нотировка. Большое место занимает реставрация письменных записей песен, представленных без поэтического текста. В этом случае к нотному образцу подбирается поэтический текст и представленный ранее песенный напев обретает новую жизнь с поэтическим текстом. При этом отбираются такие стихотворные тексты, которые подчиняются мелодической и метроритмической формуле. В этом случае можно говорить о «живучести» исконных песенных напевов, в частности, записанных А.В.Затаевичем в труде «1000 песен казахского народа» [4].

Целенаправленное слуховое освоение казахского музыкального языка, ориентировано на понимания его как органической части целостной системы духовных национальных ценностей. Сегодня следует акцентировать внимание на то, казахские музыкальные традиции являются не просто хранением культурной информации, но могут быть активно использованы в современной культуре и образовательном пространстве. В тоже время крепкое освоение казахского музыкального языка необходимо музыкантам всех специальностей. Ведь это ключ к пониманию казахской музыки, ее содержанию, композиции, стилю.

В то же время для того, чтобы отвечать на запросы современной музыкальной жизни общества, содержание профессионального образования будущих народных певцов и исполнителей кюев должно постоянно развиваться и обновляться. В этом плане большую роль играют соревновательные мероприятия, одно из которых состоялось весной этого года. С 11 по 16 апреля в стенах колледжа Казахского национального университета искусств прошел VI Международный конкурс по музыкально-теоретическим дисциплинам среди учащихся музыкальных колледжей, училищ и специализированных школ. Организатором конкурса по традиции выступила ПЦК Теория музыки. Отличительной особенностью этого конкурса стало включение в конкурс новой номинации «Этносольфеджио». Дисциплина Этносольфеджио ведется у студентов колледжей специальностей «Домбыра», «Теория музыки», и в конкурсе участвовали представители этих специальностей. Отрадно, что включение новой номинации было с восторгом принято и поддержано преподавателями, ведущими этот предмет в колледжах республики. Для участия в конкурсе по «Этносольфеджио» было представлено 32 заявки. Учащихся специальности домбыра 26 участников, и 6 учащихся-теоретиков.

Географию участников составили города – Алматы, Атырау, Актөбе, Караганда, Кокшетау, Жезказган, Павлодар, Семей, Нур-Султан.

Конкурс проходил в дистанционном и он-лайн форматах. В каждой группе проводилось по два конкурсных тура. Участники специальности «Домбыра» создавали импровизацию на заданные темы, писали домбровые диктанты, теоретики – презентовали анализы кюев и традиционной песни. Работы участников отличались творческим подходом, особенно покорили жюри, импровизации на заданные темы,



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

которые были представлены в различных стилях Казангапа, Сугура, Даулеткерее, в туркменском стиле, в современном стиле. Участники специальности Теория музыки, также показали удивительное творческое рвение в изучении традиционного материала. Все участники сами исполняли темы кюев на домбре, пели традиционные песни под домбровый аккомпанемент. В целом, участники показали хорошие знания, крепкую подготовку к конкурсу и достойно представили свои учебные заведения. Отметим, что в номинации «Этносьольфеджио» жюри присудило Гран-При учащемуся 3 курса колледжа КазНУИ Тапалову Нурболату.

Возглавляла жюри VI Международного конкурса доктор искусствоведения, Народная артистка Кыргызстана Аманова Роза Асановна. В состав жюри входили ученые и педагоги–практики, имеющие большой опыт преподавания этносьольфеджио. Кандидаты искусствоведения Альпеисова Г.Т., Байбек А.К., педагог-мастер Мухамеджанова Ж.Т., магистр Байханова С.Д.

Предлагаем отзывы о конкурсе преподавателей участников конкурса.

Темирбаева Айгуль Жайгалиевна, Атырауский музыкальный колледж Академия народной музыки им.Д.Нурпеисовой – Я сама 10 лет преподаю этносьольфеджио, была на ваших курсах. В нынешнее время, можно сказать, наблюдается рост интереса учащихся к импровизации, к диктантам. И эти формы были у вас на конкурсе. Конкурс очень понравился, были интересные задания, импровизация, диктанты. Учащимся было очень интересно. Спасибо всем организаторам за возможность учащимся проявить свои таланты.

Кожрахметова Жангул Аубакировна, Карагандинский колледж искусств имени Таттимбета – Хотела поблагодарить всех организаторов конкурса за прекрасную организацию. Считаю, что конкурс по Этносьольфеджио – это отрадное событие не только для нас, но и для всей республики. Мы знаем, что Багдаулет Аманов начинал этот предмет, и это достаточно молодой предмет, хотелось чтобы этот предмет был не только в колледжах, но и в школах, детских садах. Хотелось, чтобы наши традиции развивались и продолжались в традиционной форме, моя ученица, теоретик, сама не казашка, другой национальности, но ей очень понравилось участвовать в конкурсе, с большим интересом она играла на домбре. Спасибо вам огромное за ваши научные труды, это очень помогает нам в нашей педагогической деятельности.

Бестембекова Айдана Кенжекеновна, Алматинский музыкальный колледж Петра Чайковского – Большая благодарность за организацию этого конкурса. Значимость этносьольфеджио, значимость традиционной музыки огромна. Мы также работаем по трудам Б.Аманова, А.Мухамбетовой, Г.Альпеисовой. Спасибо за ваши работы, мы приветствуем ваши работы, и считаем правильность подготовки домбристов именно дисциплиной этносьольфеджио.

Сеилова Шолпан Сеидигалимовна, Жезказганский музыкальный колледж – Большое спасибо за организацию конкурса и возможность участия!

Можно говорить, что история конкурса по Этносьольфеджио началась уверенно и с хорошим стартом. Высокие результаты конкурса позволяют говорить о важности проведения такого конкурса в учебном процессе студентов колледжей. С материалами конкурса можно ознакомиться на Ютуб канале «ҚазҰӨУ Музыка теориялық сайыстар».



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Проблема настоящей статьи заключается в том, чтобы привлечь внимание музыкальной общественности, специалистов музыкального образования к проблеме необходимости совершенствования учебно-творческого процесса с целью глубокого постижения национальной музыки. Ведь в эпоху глобализации идеи формирования музыкального слуха на основе национального музыкального языка выходят на первый план во многих странах мира. В отношении распространения этих идей показателен опыт проведения конкурса по этносольфеджио, который с этого года будет проводиться ежегодно.

Литература:

Раимбергеновы А.и С. Устаз // Традиция в современной культуре и искусстве. Материалы международной научной конференции, посвященной 70-летию доктора искусствоведения, профессора Мухамбетовой А.И. - Алматы: КазНАИ им.Т.Жургенова, 2012. - С.11-18.

Аманов Б., Мухамбетова А., Омарова Г., Раимбергенова С., Утегалиева С. Программа этносольфеджио для студентов народного факультета // Аманов Б.Ж., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и XX век. – Алматы: Дайк-Пресс, 2002. - С. 429-450.

Альпеисова Г.Т. Теоретические и практические аспекты этносольфеджио в Казахстане. Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искус. - Алматы, 2003. - 28с.

Затаевич А.В. 1000 песен казахского народа. – Алматы: Дайк-Пресс, 2004. – 496 с.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

NAHÇIVAN VE İĞDIR – KARS BÖLGELERİNDE YAS MERASİMİ GELENEKLERİ

Günay MAMMADOVA*

Özet

Çok eski zamanlardan beri insanların yaşamlarındaki en önemli olaylar çeşitli günlük yaşam törenlerinin icra edilmesiyle kutlanır: doğum, evlilik, ölüm vb. Bütün bunlar, halkların folkloruna farklı ritüellerde yansır, onların yaşam tarzlarını ve gelişimlerini anlatır. Günlük yaşam törenleri birbiriyle çelişen iki faktör içerir - düğünler ve cenazeler.

Bu çalışma, Nahçıvan ve İğdir-Kars bölgelerinde yaşayan Azerbaycan Türklerinin hayatında var olan yas törenleri hakkında kapsamlı bilgiler sunmaktadır.

Nahçıvan'da ve ona yakın bölgelerde yas törenleri belirli adetlere dayanmaktadır. Yas törenleri asırlardır iki şekilde var olmuştur. Birincisi aile geleneğiyle, ikincisi ise İslam dünyasında, özellikle Şii geleneğinde derin kökleri olan Muharrem ayı boyunca taziyelerin uygulanması ile ilgilidir.

Araştırmalar Nahçıvan'da yas törenlerinde ağıtlar (sinazanlar) okunduğunu göstermektedir. Ağıtların sözleri dini metinlere dayanmaktadır. Bu tür metinler genellikle belirli bir üzüntü ve kederi ifade eden küçük bir melodi yelpazesıyla yüksek sesle okunur ve genellikle monoton vokal şeklinde icra edilir. Bu melodiler halk müziği örnekleridir ve sözlü olarak nesilden nesile aktarılır. Ancak İğdir ve Kars yörelerinde cenaze yıkama, gömülme işlemleri, matem meraimlerinin icrası Nahçıvanla hemen hemen aynı olsa da aile içi dini ağıtların okunmasına tesadüfen rastlanabilmektedir.

Nahçıvan'da bazı bayramların arifesinde, insanlar sevdiklerinin anısına “Kara Bayram” adı verilen bir tören düzenlerler. Bu, Genelde Nevruz, Ramazan ve Kurban bayramlarında yapılan bir törendir. İğdir-Kars bölgesinde de bulunan bu tören ağırlıklı olarak Nevruz'da yapılmaktadır. İğdir yöresinde “Kara Bayram”ın yanı sıra Nevruz'da vefat eden kişinin anısı her yıl yakınları tarafından anılır, kabri ziyaret edilir, Kuran-ı Kerim okunur. Buna İğdir yöresinde “Ölü Bayramı” denir.

Görüldüğü gibi, aynı etnik kökene sahip insanlar, nerede yaşarlarsa yaşasınlar, bazı küçük farklılıklarla bugün de yas geleneklerini gerçekleştirmeye devam ediyorlar.

Anahtar Kelimeler: Tören, yas, Kara bayram, Nahçıvan, İğdir, Kars, gelenek

MOURNING CEREMONY TRADITIONS IN NAKHCHIVAN AND İGDIR - KARS REGIONS

Abstract

Since ancient times, the most important events in people's lives have been celebrated through the performance of various household ceremonies: births, weddings, deaths, and the like. All this is reflected in the folklore of different peoples in various rituals and tells about their lifestyle and development. Household ceremonies include two factors that contrast each other - weddings and funerals.

This study provides thorough information on the mourning ceremonies that existed in the lives of Azerbaijani Turks living in Nakhchivan and İğdir -Kars.

Mourning ceremonies in Nakhchivan, as well as in the regions close to it, are based on certain customs. Mourning ceremonies took two forms in everyday life. The first is related to the family tradition, and the second one is related to the performance of condolences during the month of Muharram, which is deeply rooted in the Muslim world, especially in the Shiite tradition.

* Doç., Dr. Nahçıvan Devlet Üniversitesi, gunay-memmedli@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Research shows that elegies are recited at mourning ceremonies in Nakhchivan. The text of the elegies (sinazans) is based on religious texts. Such texts are usually read aloud, with a small range of melodies that express a certain sadness and grief, and are often performed in the form of vocals, in a monotonous way. These types of melodies are examples of folk music and are passed down orally from generation to generation. However, in İğdir and Kars regions, although the performance of mourning ceremonies are almost the same as in Nakhchivan, performance of elegies are occasional.

On the eve of certain holidays in Nakhchivan, people hold a ceremony called "Black Holiday" in memory of their loved ones. This is a ceremony performed mainly during the Novruz, Ramadan and Gurban holidays. This ceremony, which also exists in İğdir and Kars, is mainly held in Novruz. In addition to the "Black Holiday", every year on Novruz holiday, the dead person is commemorated by relatives, the grave is visited, and Koran is recited. All these are called "Holiday of the Dead" in İğdir region.

Obviously, people of the same ethnic background, regardless of where they live, continue to perform mourning traditions with certain small differences.

Keywords: Ceremony, mourning, Black Holiday, Nakhchivan, İğdir, Kars, tradition

Starting from ancient times the most important events in people's lives have been celebrated with the performance of various household ceremonies: birth, marriage, death, and the like. All these are reflected in the folklore of different peoples in different rituals and tell about their lives and development. Household ceremonies refer to two factors which are in contrast to each other - wedding and mourning. People celebrate the happy, joyful days of their lives with weddings, and death and pain with mourning. Thus, a saying "Good and evil are brothers" has appeared among people. Because everything is for the human race: wedding and mourning as well.

This study provides thorough information about the ancient mourning ceremony in the lives of Azerbaijani Turks living in Nakhchivan and İğdir-Kars regions as well. Conducting mourning ceremonies in Nakhchivan, as well as in the folklore environment of Kars and İğdir, located in a close geographical position, is based on certain traditions. Mourning ceremonies took two forms in everyday life. The first is related to the family traditions, however, the second is related to the implementation of condolences during the month of "Maharram", which is deeply rooted in the Muslim world, especially in the Shiite tradition.

The mourning ceremony, which exists in the family tradition, is held at the family and relatives level, especially in rural areas. These ceremonies are celebrated with deeper sorrow and grief because they are a family problem in terms of their content and essence. In general, N.I. Kravsov, who touches upon family traditions, writes: "family tradition poetry is connected with the family tradition, that is, with important events in the family: birth, marriage and death... each of these stages of human life was accompanied by special ceremonies." (6, p.63) In our country, along with the whole Muslim world, the dead one is buried in a special way. They try to bury the dead as soon as possible. The reason for this is that the corpse not to give off nasty smell or swell. If a person dies in the morning, he is buried until the noon prayer, and if he dies in the afternoon, he is buried until the afternoon prayer. People who die at night are usually detained and buried the next early morning. In case bereaved relatives are far away, the corpse is kept for their arrival.

Work done after the moment of death. Regardless religion or tradition, the funeral consists of three stages: washing, shrouding and funeral prayers. In addition to religious requirements, traditions in accordance with people's customs and beliefs are also carried out during the



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

execution of all three processes that are important for the corpse. First, the person who is dying faces the qibla, and verses from the Holy Quran are recited over his head. It is not good to talk, shout or cry in the presence of a dying person. (This is so that a person may lay down his life in peace, or if the hour of death has not yet come, may God grant him life again). They extend the legs and arms of the deceased, close the jaw, and the eyes (the hands and feet are straightened so that the body can stay straight when the body cools down, the eyes are closed so that the eyes are not left behind according to beliefs, the jaw is closed so that the mouth is not open)

Washing the dead. The corpse can be washed by a person, popularly known as “Murdashir”, or by a mullah, or any religious person, or by a close relative of the deceased. The face of the corpse placed on a board for washing is turned to the qibla. Aromatic incense is poured around it three to five times (to eliminate the smell of the corpse). The dead man's mouth and nose are blocked with cotton. No water is let to the mouth and nose of the deceased. The teeth and lips are wiped with a clean cloth and the head is anointed. Then legs, head and beard if he has any, are washed. Afterwards, the deceased one is turned left, leaving no unwashed space on his body. So the washed corpse is lifted a little and the abdomen is anointed. When washing the corpse, three ghusls are performed in succession: cedar, camphor, and pure water. The main purpose of ghusl is that the water touches each side of the dead person, and if there is any ghusl left by the deceased, they should also be performed. All three ghusls are performed in turn, first pouring water on the head of the corpse, then on the right shoulder, then from the left shoulder to the tip of the feet, and the words of intention which means that it is important to bathe the corpse with cedar, then camphor, the third pure water are stated. Then fresh and crushed camphor is poured on the forehead, hands, knees and toes, which is called “hanut”. If the deceased one is male, he is washed by a man whereas if a female one is dead, she is washed by a female one. In modern times, in the cities and district centers, the dead are washed mainly in mosques, and in rural areas in the yard of their homes on a branch surrounded by curtains. Not many people are here. According to their beliefs, people light a lamp for 3 days in a place where the dead one is washed.

Shrouding. The next thing is shrouding. The shroud is usually made of a few meters of white cloth. It is common for people to prepare their shrouds while they are still alive, or to keep the shroud money (so that they would not trouble others when they die, and they can have it with their own halal money).

The shroud consists of three main parts: “fita” (to cover the part of the body from the navel to the knees), a shirt (to cover the part from the shoulder to the middle of the thigh), and a “sartasar” (to cover the body completely). After that, the corpse is placed in a coffin inside a carpet or in a prayer carpet.

Burying. Informant Mirmohsun Seyidov (94 years old), who lives in Bilav village of Ordubad region, says that when the coffin is taken to the cemetery, it is placed on the ground three times before being taken to the grave. A funeral prayer is performed for the deceased before the burial, and a special prayer called “vahshat” is performed for the deceased one on the first night of his burial. In the cemetery, the imam (mullah) is in front of everyone, and people are standing behind him. The mullah recites takbir and prayers. Women do not attend funerals in Nakhchivan. Traditionally, Muslims are not buried in coffins, however, if the body is dismembered or decomposed, it can be buried in a coffin.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

In some areas, a hole called “ahlat” or “shani” is dug inside the tomb, which is about the height of a medium-sized person, and the dead one is buried here. The dead one’s right shoulder is turned towards the qibla, then it is covered with bricks, stones or wood, and buried. This tradition has been practiced since the Middle Ages. After the burial, water is poured on the grave.

A headstone usually with the name of the deceased one, father's name, date of birth and death date, often with a picture (sometimes at the request of the close ones of the deceased woman her picture is not reflected on her headstone), is attached vertically to the tomb. This is usually corrected a few months after the burial. After a while, when the soil of the tomb is fully prepared so that it hardens and does not collapse, the grave is made. The headstones are made of different stones, especially white and black marble. In the past, graves were surrounded by ornate iron fences, and wealthy people used to decorate their graves with more expensive tombstones. But now in all regions of Nakhchivan, everyone's graves are made of the same stone, and no fences are built around the graves. In fact, due to our religion only the name of the deceased should be written on the headstone, yet for centuries people have had the name, surname, patronymic name, date of birth and death, and even pictures, prayers and wishes, poems, cause of death and the like printed on the headstones.

As aforementioned, women do not attend funerals in Nakhchivan. They visit the grave for the first time on the third day of the funeral. Then the grave is visited by relatives every Thursday until the 40th day.

At the funeral, a meal is prepared for the soul of the deceased. Neighbors prepare food for the mourner in Iğdir-Kars region. Although this custom existed in Nakhchivan in ancient times, now this tradition has been eliminated. In some regions of Nakhchivan, when repast is made, acquaintances are usually invited, and in some regions (especially in the villages), relatives come without an invitation. Repast usually includes pilav and halva. However, people with good financial means also serve other meals. It happens on the third, seventh and fortieth days and also when the first year of the deceased is over. In the Iğdir-Kars region, meal is served on the fortieth day which is called “ehsan” or “charity meal”. In Iğdir, 40 prayers on this day are recited.

Mourning ceremonies usually express a kind of respect and love for the deceased ones by their relatives. This tradition is accompanied by special ceremonies. At the funeral, there is first a “shivan” ceremony at the burial of the dead, which consists mainly of mourning rituals performed by women. In the rite of “Shivan”, kneeling, plucking hair, tearing the face, beating the chest, mourning poems are recited recitatively, in the form of remembrance and description. In this case, the recitation will be different from the aforementioned ceremonies. If “shivan” is accompanied by a sad, mournful voice, just words and noise, then in the following rituals (third day, seventh day and fortieth day) a special mullah (elegyman in other regions of Azerbaijan) is invited to the meeting, who also conducts the mourning ceremony. Scientists have come to the conclusion that humans have three kinds of spirits: human, animal, and plant. It is believed that in three days the human soul, in seven days the animal spirit, and in 40 days the plant spirit leaves the body. The clergy say that holding three, seven, forty, and fifty-two ceremonies has no religious basis. These are ceremonies that have been held for centuries in accordance with human beliefs. The 52nd day ceremonies are not a tradition in Nakhchivan or the Iğdir-Kars region, but are performed mainly in northern Azerbaijan and other regions of Turkey. These figures have their own content and meaning.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

For example, people believe that the spirit wanders in the graveyard for 40 days, and the spirit leaves the graveyard on the 40th day. At the same time, the 40th day has some essence related to human creation. Because after creation, changes take place in the human mind, blood, and other organs. Within 40 days, children's consciousness begins to develop, is formed, and after 40 days, the child is able to consciously understand most of what he hears, sees and feels. The 40th day is just as important at the time of a person's death.

Having buried his uncle, the prophet held third day ceremonies. When he was asked about it, he explained that it was the end of the questioning by the three angels. Holding 7th day ceremonies is due to its being a sacred number. The seven circumambulations of the Kabah, the seven colors, the sky and the poles are all connected with this. When it came to 40th day, the prophet visited his uncle's grave and described that day as the separation of the skin from the bones, the eyelids, and the veins from a certain part of the body. These are symbolic and are based on hadiths.” (8)

In such ceremonies, lamentations based on grief are recited. Usually the melodic range of these laments is in large seconds and small thirds. Melodic phrases are performed in a short, monotonous, simple form. Depending on the performance of the elegyman and her ability to impress the audience with her voice, the lament consists of voices based on different national moods. Both solo singing and unanimous chorus singing are used in the recitation.

According to the researches, forms of using music in mourning ceremonies exist in the Nakhchivan region. Lamentations are recited in Nakhchivan; religious stories are told. According to informants, this tradition is also practiced in Igdir and Kars regions. The content is mainly about Fatima-Zahra khanum, martyred imams, especially Imam Hussein, Ali (as) and others. Such texts are usually recited aloud, with a small range of melodies that express a certain sadness and grief, and are often performed in the form of vocals, in a monotonous way. Musical instruments are not usually used in such ceremonies. These types of melodies are examples of folk music and are passed down orally from generation to generation. For example, a lament about Her holiness Fatima recited as follows:

Your children look at you and cry,
The people who love you are left to cry.
Grief burns my heart,
Fatima, who withered in the garden of flowers,
Fatima, who was martyred in the way of truth.



Another example of certain sound with a religious content and melody with a small range:

It is evening again
Grief filled my chest
Months have passed, God



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

It is already Muharram (a month of mourning)
Let me sacrifice myself for you
I will hit on my chest
I will have a black kerchief on my head
Oh Hussein, oh Hussein
Oh, my stranger!
Oh, my martyr!

Ye-nə ax-şam ol- du, qəm si-nə-mə dol- du, Ay-lar keç-di Al- lah Mü-hər-rəm- lik ol-du
5 sə-nə qur-ban o- lam Mən si-nə-mə vu- ram ba-şə qa-rə sa- lam. Hü-se-yin ey vay vay
9 Qə-ri-bim ey vay vay vay vay şə-hi-dim ey vay vay vay vay vay...

The example of Imam Hussein's daughter Ruqayyah is as follows:

Ruqayya your sad complexion,
Do not lean it on the wall, do not do it!
Don't ever look at Karbala roads,
Ruqayya don't cry,
Do not make me grieve.

Rü-qay-yə naz-lı su-rə-tin qoy-ma di-va-rə qoy-ma di-va-rə Bu Kər-ba-la yol-la-rı-na
5 bax - ma nə - ba - də bax - ma nə ba - də Rü - qay - yə - m
8 ağ - la - ma, si - nə - mi ba - lam dağ - la - ma.

The content of elegies (mourning songs) sung in both poetry and prose is associated with death and disaster, where the mood of grief, sorrow, grief and suffering is reflected. Sometimes the good qualities of the deceased are expressed. These songs and elegies express the deep sorrow and grief caused by the death of close ones:

My child stayed in the mountains,
And the poppy was left behind.
Death is nothing to me,
My child was left in hardships, though.
(Guliyeva S.)

I could hardly descend the castle,
Yellow pin on my head.
Neither a daughter nor a daughter-in-law I am,
From the beginning until now
I just suffered hard. (Guliyeva S.)



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

My dear brother,
The tip of the eyebrow is bow, brother.
Let the sisters die,
Not to suffer, brother. (Ajar, p. 155)

Women are said to be main figures of the mourning ceremony. In weddings dancing and rejoicing are preferred, yet in mourning it is for women to shed tears. People believe that spirits watch their mourning ceremonies from the outside, reaching their highest point through tears and prayers.

According to folklore narrators, there were no elegywomen in the past, but elegymen would perform in mourning ceremonies. The male mullah presided over both the women's and men's assemblies. At that time, men would sit in one part of a large house and women in another, curtains would be drawn, and everyone would hear the verses and prayers of the Quran recited by the male mullah. However, since the late 20th century, mourning ceremonies have included a separate mourning tent for men, where they gather, and women usually perform the ceremony at home. In this case, a female mullah is invited to the house. In modern times, special Ceremony Houses have been built and put into operation in the city of Nakhchivan as well as in many districts and villages of the autonomous republic, where there are ceremonial halls with separate entrances for men and women.

The fact that mourning is one of the most bitter and painful traditions of human life is reflected in the epos "Kitabi Dada Gorgud". The mourner girls and women in this saga have been wearing black since ancient times and this practice have survived so far. Black color expresses grief and sorrow of the relatives of the deceased. In Oghuz, wearing black was known as a sign of mourning too. This was also the case with the Turkmen during the Seljuk period, Iranian Mongols, Garagoyunlu, Aghgoyunlu, Anatolian principalities and Ottomans as well.

It is our duty to offer condolences to the relatives of the deceased before and after the funeral. The deceased's belongings are given to the poor and needy ones, small items such as his watch, pen, ring, can be kept as souvenirs by the dear ones.

According to our beliefs, spirits live even after death. To make the soul of the deceased happy prays are recited, and if someone dreams of a dead loved one, they often recite lines from the Holy Quran for the soul, serve repast (mainly plov) or halva, and give alms.

In the past, during mourning and later, people did not do a number of things as a sign of respect for the memory of their loved ones: men and women did not wear colored, jeweled clothes, jewelry, would not attend wedding ceremonies, would not watch television or listen to the radio, men would not shave their faces for forty days. Today, many of these traditions have been eliminated, however, people avoid some entertainment as a sign of respect for the person closest to them. Wedding or circumcision ceremonies and holidays are not celebrated in the mourning house, they are postponed, if there is something important to be done by a neighbor or relative, they are often celebrated without music, and grief of the mourning family is respected. In the mentioned areas, there is a custom which is meant to end mourning. Thus, close relatives or neighbors bring tea and sugar to the mourners, tell them not to mourn any more, that death will happen to everyone, invite them to wedding ceremonies, and advise to be more optimistic about life.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

On the eve of certain holidays in Nakhchivan, people hold a ceremony called "Black Holiday" in the memory of their loved ones (whose death was less than a year). This is a ceremony performed mainly during Novruz, Ramadan and Eid al-Adha holidays. The grave of the dead is visited by relatives, the Quran is recited, alms are given, halva is cooked, and a portion of the food cooked in memory of the deceased's soul is sent to relatives, neighbors and the sick. Unlike the city of Nakhchivan and other regions of the autonomous republic, this ceremony is held only on the eve of Novruz in the Sharur region, as well as in Iğdir and Kars.

Based on the studies by Turkish researchers, we can say that in Eastern Anatolia, this ceremony is called the "Holiday of the Dead". Tugshad Ata Turkmen, a researcher and writer, writes about the "holiday" held in the same way in this region: "Many citizens living outside the city and abroad, come to their city happily every year to participate in this ceremony and to visit the graves. The sacred tradition, which requires the richness of the heart, could only be continued in this way today. If the grave of the deceased is destroyed before the Holiday, it is repaired by the family members, if there is no grave, it is definitely made..." (5, p.74). He also mentions "samani" (wheat grown on the eve of the holiday), holiday sweets, which are made by women in advance, and the main purpose of making these sweets is to share with each other, which means unity and equality.

"Sweets are placed on the grave. The aim is also sweetness. This ceremony also represents the end of mourning. So that, Azerbaijani Turks begin to mourn when their relatives die until this holiday weddings, engagements, circumcisions are postponed, even in the past, some families would cover television with black veil symbolizing mourning. Mourning ends with this holiday ..." (5, p.74-75)

However, in ancient times the mourning ceremony was somewhat different. Speaking about this, M.H. Tahmasib says that in ancient Midian they did not wipe for the dead, crying had a special meaning in relatively later times, and there were ideas that tears played a magical role for the dead to go to afterlife world. When the heroes of "Kitabi-Dada Gorgud" died, they dressed in black, slaughter the dead one's horse and donated its meat. Tahmasib's opinion follows that mourning ceremonies in connection with "Dada Gorgud" did not contain elegy in the ancient times. He writes that in the following centuries, lament was the most effective decoration and expression of mourning. Mourning is often hard to endure so lamentation helps the hearts and comforts them.

"In order to understand what death means for Turkic peoples, it is necessary to think that in addition to being a physiological process, it is also a heavy loss for relatives. Lamentations and songs sung in order to appreciate death are, above all, the product of artistic thinking. The mourning ceremony and the songs sung there served to express emotional and lyrical feelings in the folklore." (1, p.65)

As a result, culture is generally beliefs, customs and traditions, everything created by man. In other words, culture is the material and spiritual values inherited from our ancestors. For centuries, the Azerbaijani Turks, along with following the rules of Islam, have kept the national moral values and beliefs arising from the life and lifestyle of the people alive in their folklore. We can witness that our people, who celebrate weddings and hold mourning in a special way, still continue the ancient traditions. Although the regions being compared are now geographically separate countries, they are still practiced as a result of people's attachment to their national roots. As a result of the research, it is obvious that the rituals



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

performed in mourning ceremonies, washing the corps, shrouding, burial, 3rd, 7th, 40th day ceremonies, the first anniversary of the deceased, “Black holiday”, giving alms and the like, all these customs have long played an important role in the life of the people.

References

In Azerbaijani:

Əliyev R. Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatı. Bakı, 2014. 350 s. (Aliyev R. Azerbaijan oral folk literature. Baku, 2014. 350 p.)

Qadirqadə H.Q. Ailə və məişətlə bağlı adətlər, inamlar, etnogenetik əlaqələr (Naxçıvan materialları əsasında), Bakı, 2003. 197 s. (Qadirqade H.Q. Customs and beliefs related to family and life, ethnogenetic relations (based on Nakhchivan materials), Baku, 2003. 197 p.)

In Turkish:

Acar Z. Z. Her yönüyle Iğdır. 2. Baskı. Ankara, 2010. 319 s. (Ajar Zakir Z. Iğdir in every aspect. 2. Press. Ankara, 2010. 319 p.)

Örnek S.V. Anadolu folklorunda ölüm. Ankara, 1971. 144 s. (Ornek S.V. Death in Anatolian folklore. Ankara, 1971. 1144 p.)

Türkmen T.A. Küçelere su serpmişem. İstanbul, 2021. 128 s. (Turkmen T. A. Sprinkled water on the streets. İstanbul, 2021. 128 p.)

In Russian:

Кравцов Н.И. Славянский фольклор. М.: Изд-тво МГУ, 1976, 262с. (Kravtsov N.I. Slavic folklore. M.: Izd-tvo MSU, 1976, 262p.)

Фархадова С.Т. Обрядовая музыка Азербайджана. Баку, Элм, 1991. 69 с. (Farhadova S.T. Ceremonial music of Azerbaijan. Baku, Elm, 1991. 69 p.)

Sitography

<https://modern.az/en/news/202729>

Informants

Seyidov Mirmohsun Mirmashkur. 1928, Ordubad/ Bilav

Guliyeva Simuzar İbrahim. 1950, Sharur/ Gabilli

Zeynel Abidin Makas. Prof. Dr. 1952, İğdir

Yakub Akpolad Habib. 1936, İğdir/ Malakli

Murat Daniz Ali. 1972, Kars/Arpachay

Shaziye Chelik Sedi. 1960-cı il, Kars/Arpachay



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

FİKRET AMİROV'UN ÇOCUKLARA YÖNELİK PİYANO ESERLERİNİN TÜR VE ÜSLUP ÖZELLİKLERİ

Günay TAĞIYEVA*

Özet

Ünlü Azerbaycanlı besteci Fikret Amirov çocuklar için çok sayıda piyano eseri besteledi. Bestecinin çocuklar için yazdığı "Çocuk Panoları" ve "12 Minyatür" adlı piyano koleksiyonları Azerbaycan çocuk piyano müziğinin en güzel örneklerindedir. Koleksiyonlarda yer alan oyunların ana özellikleri, F. Amirov'un yaratıcılığının diğer alanlarında olduğu gibi melodi ve armonik dildir. Besteci bu oyunlarda Azerbaycan milli lad-makamlarının işlevsel Avrupa müzik sistemi ile mükemmel bir sentezini gerçekleştirmiş, milli muğamların gelişme ilkesi ve tonlamalarına dayalı mükemmel müzik örnekleri oluşturmuştur. Oyunların armonik dilinde milli musiki düşüncesi hakimdir ve bu oyunların tasavvurları farklılık göstermektedir. Ayrıca besteci, benzersiz bir dinamik ve tını paleti yaratmak için piyano enstrümanının tüm olanaklarını kullandı. Tüm eserlerinde olduğu gibi F. Amirov'un müzik dilinin bu çocuk oyunlarında da özgünlüğü, bireyselliği ve mükemmelliği ile dikkat çektiğini belirtmek gerekir.

Anahtar Kelimeler: Piyano, çocuk müziği, oyun, minyatür, tür, üslup, estetik.

GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF FİKRET AMİROV'S PIANO WORKS FOR CHILDREN

Abstract

The brilliant Azerbaijani composer Fikret Amirov composed a number of piano works for children. The composer's piano collections "Children's Boards" and "12 Miniatures" written for children are among the best examples of Azerbaijani children's piano music. The main features of the plays included in the collections are melody and harmonic language, as in other areas of F. Amirov's creativity. In these plays, the composer achieved a perfect synthesis of the national Azerbaijani lad-maqams with the functional European music system, and created perfect musical examples based on the development principle and intonations of the national mughams. National musical thinking prevails in the harmonic language of the plays, and these plays differ in their imagery. Also, the composer used all the possibilities of the piano instrument to create a unique dynamics and timbre palette. It should be noted that, as in all his works, F. Amirov's musical language attracts attention with its uniqueness, individuality and perfection in these children's plays.

Keywords: Piano, children's music, play, miniature, genre, style, aesthetics.

Giriş

Azərbaycanın milli uşaq fortepiano musiqi irsi tarixi baxımdan qısa, lakin məzmun etibarilə çox zəngin bir yol keçmişdir. XX əsrin 50-ci illərindən başlayaraq Azərbaycan bəstəkarları uşaqlar üçün fortepiano əsərləri bəstələməyə başlamışlar. İlk olaraq Asəf Zeynallı ("Uşaq süitəsi"), sonralar isə Q.Qarayev ("6 uşaq pyesi"), Z.Bağirov ("Kukla tamaşası"), A.Sultanova ("Uşaq süitəsi"), o cümlədən M.Nəsirbəyov, Q.Hüseynli, V.Adıgözəlov uşaqlar üçün fortepiano əsərləri bəstələmişlər.

Uşaqlar üçün dəyərli fortepiano əsərləri yaradan sənətkarlardan biri də Fikrət Əmirovdur. Azərbaycan bəstəkarlarının uşaqlar üçün fortepiano əsərləri arasında F.Əmirovun "Uşaq

* Öğretmen, Gence Devlet Universitesi, gunay.tagiyeva.76@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bışkek

www.imdcongress.com

lövhləri” (1958) və “12 Miniatur” (1955) fortepiano məcmuələrinə daxil olan pyeslər müstəsna yer tutur. Musiqişünas Ş.Z.Bağirova F.Əmirovun uşaqlar üçün fortepiano pyesləri haqqında haqlı olaraq yazır: “Azərbaycan milli folklorunu bütün incəliklərinə kimi duyan, dərinədən bilən və bu bilikləri öz iri formalı əsərlərində milli dünyagörüşünün ifadə vasitəsinə çevirən F.Əmirov, bu kiçik pyeslərində də məhz azərbaycanlı uşağın dünyagörüşünü, dünyaduyumunu, onun həyatı məhz milli ritmlər, intonasiyalar rakursundan duymaq qabiliyyətini böyük bacarıqla açıqlaya bilmişdir” [1, s. 72].

Adətən uşaq pyesləri proqramlı xarakter daşıyır ki, bu da əsərlərin uşaqlar tərəfindən daha tez dərk edilməsinə gətirib çıxarır. Çünki uşaqların predmetli obraz təfəkkürü konkret situasiyanı başa düşmək və duyum baxımından təqdim olunan musiqi obrazını qavramaq qabiliyyətinə malikdir. F.Əmirovun pyeslərinin həm proqramlı xarakter daşması, həm də milli köklərə arxalanması uşaqların musiqi obrazını qavramaq qabiliyyətini daha da gücləndirir. F.Əmirovun özü də qeyd edirdi ki: “Əsl sənət əsəri doğma xalqın yaradıcılıq çeşməsindən qidalanmalı, bəhrələnməli və bununla da sənətkar və sənət doğma xalq qarşısında insani və vətəndaşlıq borcunu yerinə yetirməlidir” [2, s. 244]. Lakin bu pyeslərin ən böyük əhəmiyyəti onların daşdığı emosional obraz və məna yükünün uşaq və gənclərin estetik tərbiyəsində böyük rol oynamasındadır. Sənətsünaslıq doktoru, professor Sevda Qurbanəliyeva “Şəxsiyyət və musiqi” kitabında bununla bağlı yazır: “Estetik cəhətdən formalaşmış adam şəxsi və ictimai həyatına gözəllik elementləri gətirir, ülviliyin, faciəviliyin, komizmin mahiyyətini düzgün dərk etməyi bacarır, həyatdakı eybəcərliklərə qarşı barışmaz mübarizə aparır, fəaliyyətində gözəllik qanunlarını rəhbər tutur, incəsənət əsərlərini sevir” [3, s. 16-17]. F.Əmirovun uşaqlar üçün yazdığı fortepiano pyeslərinə məhz bu cəhətdən yanaşsaq, onların nə qədər böyük əhəmiyyətə malik olduğunu dərk etmiş olarıq. Xalq şairi Əliağa Kürçaylı əbəs yerə deməmişdir: “Gözəllik və ağıl, məna və aydınlıq – Fikrət Əmirov musiqisinin ruhunu, canını təşkil edən əsas keyfiyyətlərdəndir” [4, s. 33]. Xalq rəssamı Səttar Bəhlulzadə isə deyirdi: “Xalq artisti Fikrət Əmirovun əsərləri məndə həmişə güclü, parlaq təəssüratlar oyadır. Çünki onlar tarixi keçmişimizi, bu günümüzü, insan əməllərinin vüsətini gerçəkliklə və bədii surətdə xəyalımızda canlandırır” [4, s. 34].

Silsilələr eyni zamanda kiçikyaşlı və gənc pianoçuları fortepiano alətinin texniki imkanlarını mənimsəməyə, ritmik cəhətdən dəqiq və şəffaf ifaya alışdırır, uşağın obrazlı təfəkkürünü, koloritli səs gözəlliyini duymaq qabiliyyətini də inkişaf etdirir.

F.Əmirovun uşaq silsilələrinə daxil olan pyeslərin həddən artıq populyarlığının sirri onların xalq musiqisindən qidalanmış sadə və zəngin melodiyaalarının uşaq və gənclərin psixikasına güclü və müsbət təsir etmək bacarığındadır. Təsadüfi deyildir ki, böyük rus bəstəkarı Dmitri Şostakoviç F.Əmirovun yaradıcılığı haqqında belə demişdir: “Melodiya Fikrət Əmirov yaradıcılığının canı, mayasıdır. Bəstəkar öz əsərlərində folklorun geniş bəhrələni. Azərbaycan folklorunun Əmirov musiqisinə bilavasitə təsiri göz qabağındadır” [4, s. 28]. Yazıçı Nurəddin Babayev isə qeyd edirdi ki: “Fikrətin musiqisi xalqımızın könül mahnıları kimi səslənir, onu düşündürür, həyəcanlandırır, sevindirir” [4, s. 33].

“Uşaq lövhələri” və “12 Miniatur” fortepiano məcmuələrinin hər birinə sadə formada yazılmış, kiçikyaşlı uşaqların tez qavraya biləcəkləri 12 müxtəlif janrda pyeslər daxildir. “Uşaq lövhələri”nə “Nağıl”, “Gəzinti”, “Mahnı”, “Sevilin rəqsi”, “Məzəli rəqs”, “Lay-lay”, “Skertso”, “Lirik rəqs”, “Oyun”, “Vals”, “Elegiya” və “Rəqs” pyesləri daxildir. “12 Miniatur”ə daxil olan pyeslər isə “Ballada”, “Aşıqsayağı”, “Nokturn”, “Yumoreska”, “Lirik rəqs”, “Ovda”, “Lay-lay”, “Vals”, “Barkarola”, “Tokkata”, “Elegiya” və “Marş”dır. Hər iki



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bışkek

www.imdcongress.com

məcmuədə pyeslərin eyniadlı və ya oxşar məna daşıyan adlara malik olmalarına baxmayaraq, hər bir pyes ayrı-ayrılıqda olduqca zəngin və rəngarəng tembr xüsusiyyətlərinə malikdir və özünün emosional parlaqlığı, ahəngdarlığı, real obrazlılığı, xüsusilə milli intonasiya üslubu ilə seçilir. Məcmuələr sanki uşaqların həyatının bir gününün rəngarəng təəssüratlarının eskizi kimi özünü biruzə verir, nağıl, məişət, folklor səhnələrini, lirik səhnələri, əyləncəli oyunları, şən rəqsləri əks etdirən musiqi illüstrasiyaları gözəl və cəlbedici şəkildə bir-birini əvəzləyir.

Kiçik miniatürlərdə F.Əmirovun simfonik təfəkkürünü hiss etmək, simfonik orkestrin alətlərinin səsinə eşitmək mümkündür. Bundan əlavə miniatürlər fortepiano alətinin yumşaq, melodik səsləndirilməsi bacarıqlarının inkişaf etdirilməsi üçün zəngin materialdır. Pyeslərin melodik xəttinin göstərilməsi, kulminasiya nöqtələrinin müəyyən edilməsi, pauzaların ifadəlilik elementi kimi rolunun dərk edilməsi baxımından pianoçuların parlaq və düşünülmüş şəkildə ifaçılıqlarının inkişafına da zəmin yaradır. Miniatürlərdə aşağı və yuxarı sinif şagirdlərinin yaşlarına uyğun olaraq fiziki imkanları böyük həssaslıqla nəzərə alınmışdır. Bir çox miniatürlər rəngarəng funksiyaya malik, səsləri zənginləşdirən və dolğunlaşdırən pedal tembrlərə malikdir. Bütün bunlar şagirdlərin texniki bacarıqlarının inkişafına və təkmilləşdirilməsinə kömək edir, musiqinin bədii məziyyətləri isə uşaqlarda xoş zövq formalaşdırır, təxəyyülünü və ifaçılıq bacarıqlarını inkişaf etdirir.

Pyeslərin hər biri konkret süjeti, canlı poetik məzmunu təcəssüm etdirir. Pyesləri bir-birinə bağlayan tək amil, onların uşaqların həyatına, baş verən hadisələrə olan təəssüratlarına həsr olunmasındadır.

Qeyd edək ki, məcmuələrə daxil olan pyeslər hər zaman yalnız kiçikyaşlı ifaçıların deyil, Azərbaycanın professional fortepiano ifaçılarının da konsert repertuarına daxil edilir, ölkəmizə gələn xarici ölkə pianoçuları bu məcmuələrə böyük maraqla müraciət edirlər. Sənətsünaslıq elmləri doktoru, professor Cəmilə Həsənova “Fikrət Əmirov – Azərbaycan musiqisinin korifeyi” adlı elmi məqaləsində haqlı olaraq qeyd edir: “Simfonik musiqi və səhnə janrları ilə yanaşı, vokal və instrumental musiqi sahəsində də F.Əmirovun yaratdığı əsərlər Azərbaycan musiqi xəzinəsini zənginləşdirən incilərdir. Kiçik həcmli instrumental və vokal miniatürlərdən tutmuş iri həcmli konsert janrına kimi F. Əmirovun əsərləri ifaçıların tədris və konsert repertuarlarını bəzəyir. İstər musiqi məktəblərində, istərsə də orta ixtisas və Ali musiqi məktəblərində. Kiçikyaşlı musiqiçilər onun “Uşaq albomu”na daxil olan pyeslərini, prelüdlərini həvəslə ifa edirlər. Professional sənətkarlar isə, həm azərbaycanlılar, həm də xarici ölkə ifaçıları öz repertuarlarına F.Əmirovun əsərlərini daxil edir və hər bir musiqiçi onun əsərlərinin özünəməxsus yeni təfsirini yaradır” [5, s. 71-72]. Məlumdur ki, F.Əmirov özünün “Simfonik rəqslər”ində (1960-1963) “12 Miniatür” məcmuəsinə daxil olan “Lirik rəqs”, “Yumoreska” və “Aşıqsayağı” pyeslərinin motivlərindən istifadə etmişdir. Biz orkestrin ifasında bəstəkarın bu pyeslərin mövzusunda yeni yaşmasının, onların daha zəngin və rəngarəng koloritlə səslənməsinin şahidi oluruq.

İndi isə F.Əmirovun uşaqlar üçün fortepiano əsərləri haqqında daha aydın təsəvvür yaratmaq üçün bəstəkarın “12 Miniatür” məcmuəsinə daxil olan pyesləri janr və üslub baxımından təhlil edək:

Məcmuənin ilk pyesi “Ballada” adlanır. Ballada epik musiqili rəvayətdir. İlk dəfə instrumental janr kimi romantizm cərəyanının görkəmli nümayəndəsi, dahi Polşa bəstəkarı F.Şopenin (1810-1849) yaradıcılığında formalaşmışdır. Göründüyü kimi F.Əmirov dabu məcmuədə instrumental ballada janrına müraciət etmişdir. Pyes dəyişkən ritmlərə dayaqlanır:



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bışkek

www.imdcongress.com

3/4 və 2/4. Bu cür poliritmiya ballada janrının xüsusiyyətlərini, rəngarəng və çoxmənalı obrazların ifadə edilməsini, çeşidli epizodların növbələşməsini vurğulamağa imkan verir. Sanki əhvalat əvvəlcə rəvayətçi tərəfindən nəql olunur, sonra isə dinləyicilər əhvalatın iştirakçısına çevrilirlər. Pyes fantastik rənglərlə zəngindir, uşaqların nağıllardan aldıkları təəssüratları əks etdirir. Qeyri-adi, kəskin harmoniyalar dinləyicini fantastik hisslərə bürüyür, onu sirli, ecaskar bir aləmə qərş edir. Orta hissədə həyəcanı və sirli əhvali-ruhiyyəni yüksəldən inkişaf texnikasından istifadə edilmişdir. Pyesin çahargah məqamına əsaslanması, dinləyicinin nağıllar aləminə, keçmişin mücərrəd bir zamanına səyahət etməsinə zəmin yaradır.

İkinci əsər “Aşıqsayağı” pyesidir. Adından görüldüyü kimi bəstəkar burada milli musiqimizin zəngin xəzinəsi olan aşıq musiqisinə müraciət etmişdir. Şur məqamına əsaslanan pyesdə aşıq musiqisinə xas olan spesifik harmoniya duyulur, müşayiət isə saz havalalarının səciyyəvi ritmini sanki yamsılayır. Pyesin musiqi materialı ilkin mövzunun variantlı şəkildə təkrarlanmasına əsaslanır. Qeyd etmək lazımdır ki, bu janrı professional Azərbaycan musiqisinə ilk olaraq Ü.Hacıbəyli daxil etmişdir. Sonralar isə bu janr milli instrumental musiqimizin ən aparıcı janrlarından birinə çevrilmişdir. F.Əmirov bu janra müraciət etməklə uşaqlara kiçik yaşlarından milli dəyərlərimizi, milli folklor nümunələrimizi tanımağı, sevməyi və dəyərləndirməyi aşılamışdır.

Növbəti pyes “Noktürn” adlanır. Romantizm və impressionizm cərəyanının bəstəkarlarının fortepiano yaradıcılığına geniş şəkildə daxil olan noktürn janrı, F.Əmirovun instrumental yaradıcılığında milli musiqimizdən bəhrələnərək özünəməxsus şəkildə özünü biruzə vermişdir. Pyesdə sanki təbiət mənzərəsi, sakit meşə, həzin-həzin axan çay göz önündə canlanır. Əsərin 6/8 ölçüyə əsaslanan metroritmi, müşayiətin sanki yüngül yırğalanan ostinat fonu dalğalanan su haqqında təsəvvür yaradır. Təbiətin oyanmasını vəsf edən milli musiqilərimiz əsasən şur məqamına əsaslanmışdır. Bəstəkar bu pyesdə folklor ənənəyə sadıq qalaraq “Şur” muğamının intonasiyalarından mükəmməl şəkildə istifadə etmişdir. Pyes məcmuənin kantilen xarakterli pyesləri sırasına daxildir.

Dördüncü pyes “Yumoreska”dır. Pyes skertso xarakterlidir. Burada sanki bir-biri ilə oynayan, qaçıb, bürəyib yıxılan şən və dəcəl uşaq obrazları canlandırılmışdır, onlar şux və məzəli oyun təşkil ediblər. Stakkatolu qırıq-qırıq səslər uşaqların sıçrayışlı addımlarını xatırladır, musiqinin yumoristikliyini artırır. Registrlərin bir-birini əvəzləməsi, dinamikanın kəskin dəyişməsi əsərin oynaq xarakterini daha artırır. Pyes punktirli ritmə əsaslanır. Çahargah məqamına əsaslanan pyesin mürəkkəb 8/9 ölçüsü melodikanın simmetriyasını pozur, bu isə xalq musiqi quruluşunda olan asimmetrik periodları xatırladır.

Beşinci pyes “Lirik rəqs” adlanır. Adından görüldüyü kimi rəqs həm mülayim, həm də oynaq xarakterə malikdir. Pyesin şüştər məqamına əsaslanması hər iki xarakterin mükəmməlliyinə nail olmağa imkan verir. Pyes “Şüştər” muğamının inkişaf prinsipinə əsaslanır, sanki muğamın kiçildilmiş variantını dinləyirik. Rəqsin ölçüsü də rəqs ölçüsüdür: 6/8. Mövzunun kökü variantlar şəkildə dəyişərək bir-birinə zəncirvari bağlanır, sanki sonrakı melodik axar əvvəlkindən yaranır. Melodiyanın məcrası tədricən genişlənir. Kiçik intonasiyalar orta hissədə çox zəngin, ekspressiv xasiyyətli melodiya çevrilir. Dinamika tədricən fortissimoyadək inkişaf edir. Reprizdə isə pyes yenidən öz sakit halına qaydır.

“Ovda” məcmuənin altıncı pyesidir. Ov insanların həyatında vacib olan və ondan qorxmazlıq, cəsəret tələb edən məişət mərasimidir. Bəstəkarın pyesi “Çahargah” muğamının intonasiyaları



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bışkek

www.imdcongress.com

üzərində bəstələməsi ovun bütün təəssüratlarını ifadə etməyə imkan vermişdir. Pyesi dinləyərkən bütün ov səhnələri - pusquda durma, şikarı izləmə, şikara doğru hərəkət və ovun ovlanması göz önündə canlanır. Pyes tez templidir. Pyesdə passajlı-fiqurasialı faktura iştirak edir. Pyesin fakturası tez-tez dəyişir. Tez templi, skertso xarakterli pyeslərdə belə dəyişikliklər həm melodik mahiyyət daşıyır, həm də uşaqların musiqi duyumunu, ifa imkanlarını inkişaf etdirir. Melodiyanın birsəslı axarına sekundaların daxil edilməsi əsərin milli elementlərlə zənginləşməsinə, aşıq musiqisinə yaxınlaşmasına və rəngarəngliyinə gətirib çıxarır. Dinamikanın tez-tez dəyişməsi uşaq xarakterinin, əhvali-ruhiyyəsinin dəyişkənliyini xarakterizə edir.

Məcmuənin yeddinci pyesi şur məqamına əsaslanan “Lay-lay”dır. Burada janrın mahiyyətindən irəli gələn mehribanlıq, həznilik vardır. Pyesin melodiyaşının əsas inkişaf prinsipi motivin variantlı, sekventli təkrarıdır. Bəstəkar çox sadə faktura imkanları vasitəsilə zəngin inkişafı musiqi təəvvür yaratmışdır. Sadə ifadə vasitələrilə bəstəkar polifonik çalarlar əmələ gətirmişdir. Əsər boyu basda mayeyə əsaslanan orqan punktu keçir ki, bu da yırğalanan beşik təəvvürü yaradır. Pyesin mövzusu hər dəfə müxtəlif registrlərdə bütöv şəkildə deyil, kiçik intonasiya təqlidi kimi səslənir. Musiqinin fakturası çox sadədir. Lakin bu sadəliyin fonunda çox zəngin, rəngarəng melodiya yaranmışdır. Melodiya sanki beşiyi yırğalayaraq həzin səslə layla çalan ananın tablosunu xatırladır. Mövzunun dəfələrlə istinad pərdəsi ətrafında gəzişməsi, registrlərin oyunu xalq mahnılarını, muğamları xatırladır. Bəstəkar pyesdə sadə ifadə vasitələri ilə çox geniş bədii obraz təəvvürü yaratmağa nail olmuşdur.

Səkkizinci pyes “Vals”dır, çahargah məqamına əsaslanır. Ənənvi Avropa vals musiqisinə uyğun olaraq $\frac{3}{4}$ ölçüdə, üçhissəli formada yazılmışdır. Birinci hissədə akkordlarla kiçik melodik frazalar növbələşərək bir-birini əvəz edir. Orta hissə birinciyə nisbətən daha inkişafı, melodiyaşısı isə geniş diapazonludur. Burada müxtəlif registrlərdə səslənən kiçik frazalar, dinamik təzadlar şən əhvali-ruhiyyə yaradır, harmoniyanın zənginləşməsi, fakturanın dolğunlaşması nəzərə çarpır. Pyes kiçik koda ilə tamamlanır. Çahargah məqamının istinad pərdələrinin dəfələrlə qeyd olunması, melodiyaşısına sekunda intonasiyalalarının daxil edilməsi və vurğular musiqinin milli kökə xas olduğunu bir daha təsdiqləyir.

“Barkarola” məcmuənin doqquzuncu pyesidir. Yavaş, aram tempdədir. Xarakter etibarilə “Noktürn” pyesini xatırladır. Pyes bir-birinə lad cəhətdən kontrast olan 2 bənddən ibarətdir. Birinci hissənin minor çaları, ikinci hissədə major çaları ilə əvəz olunur. İkinci hissə birinci hissənin variantlı təkrarıdır. Bütün pyes eyni melodik material üzərində qurulmuşdur. Barkarola qayıqçı nəğməsidir. Bəstəkar janrın mahiyyətindən irəli gələrək, burada da təbiət lövhələrinin, peyzajların göz önündə canlanmasına nail olmuşdur. Bu baxımdan bəstəkar Segah məqamının dayaq pillələrinə əsaslanan ostinatolu müşayiət partiyasında dalğalanan su haqqında təəvvür yaratmışdır ki, bu da melodiyanın ifadəliliyini daha da artırmışdır. Melodiya reçitativ xüsusiyyətlərə malikdir. Pyesin sonunda ilkin tonallıq bərpa olunur. Pyesdə major və minor çalarları ilə milli musiqi çalarlarının mükəmməl vəhdəti, sanki bir-birinə qaynayıb qarışması xüsusilə diqqəti cəlb edir.

“Tokkata” onuncu pyesdir. Cəld, skertsovari xarakter daşıyır. Pyesdə uşaqların oyunları, dəcəllikləri təsvir olunur. Pyesin əvvəlində oktavalardan registr oyunu, dinamik kontrastlar və vurğulu stakkatolar diqqəti cəlb edir. Kənar hissələrin skertsovari xarakteri orta hissə ilə kontrastlıq təşkil edir. Pyes çahargah məqamına əsaslanır. Digər pyeslərdə olduğu kimi, bu pyesdə də mayeyə tez-tez qayıdış, istinad pərdəsinin dəfələrlə qeyd olunması, melodiyaşısına



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

sekunda intervalının daxil edilməsi, “Çahargah” muğamının intonasiyaları əsərin folklor, milli zəminə, eyni zamanda F.Əmirov musiqisinin ənənələrinə bağlı olmasının bir daha göstəricisidir.

Sonrakı pyes “Elegiya”dır. Elegiya lirik-psixoloji xarakterli janrdır. Pyesin “Humayun” muğamının intonasiyaları üzərində qurulması, muğamın xarakterindən irəli gələrək bu lirikliyi daha da artırmış, əsəri dərin və psixoloji xarakterli etmişdir. Melodiya aşağı registrdə başlayır. Bəstəkar burada harmonik cəhətdən ecaskar musiqi çələngi yaratmışdır. Mövzu polifonik üsul olan imitasiya prinsipi ilə inkişaf etdirilir. Əsas mövzu əvvəlcə basda, sonra tenorda, sopranoda və yenidən basda səslənərək sadə polifonik toxuma yaradır. Mövzunun inkişaf axarında imitativ hərəkət sekvensiya ilə növbələşir. Dayaq pərdələrinin vurğuyla qeyd olunması, dinamik kontrastlar bu pyes üçün də xarakterikdir. Pyesin kodası başlanğıc intonasiyanın müxtəlif səslərdə səslənilib, mövzunun getdikcə xırdalanması və dinamikanın tədricən sönməsi ilə müşayiət olunur.

Sonuncu pyes rast məqamında yazılmış “Marş”dır. Burada sanki oğlan uşaqlarının əsgərlik oyunları təsvir olunur. Pyes üçhissəli formada yazılıb. Birinci hissə uşaqların addım səslərini xatırladan stakkatolu kiçik girişlə başlayır. Sonra isə paralel sekstakkordlarla inkişaf etdirilir. Orta hissədə uşaqların addımları daha da aktivləşir, melodik diapazon genişlənir, kulminasiyada dinamika fortissimoya qədər güclənir. Sonra melodiya yavaş-yavaş enən sekvensiyalarla aşağıya doğru meyil edir və tədricən bas səslərində sanki “sönür”. Müşayiətin ritmik fiqurası uşaq təbilinin marşvari sədalarını xatırladır. Koda kiçik olsa da koloristik baxımdan çox mənalıdır.

Sonuç

Beləliklə, F.Əmirovun uşaqlar üçün fortepiano əsərlərinin təhlili göstərir ki, bəstəkar, yaradıcılığının digər sahələrində olduğu kimi, uşaqlar üçün yazdığı instrumental fortepiano əsərlərində də klassik Avropa musiqisi ilə milli musiqinin daha sıx vəhdətinə nail olmuşdur. Eyni zamanda Avropa musiqi janrlarının xarakterlərini muğamların xarakteri ilə uyğunlaşdırmış, hər bir pyesdə lad-məqamların seçiminə böyük ustalıqla və həssaslıqla yanaşmışdır. Bəstəkarın uşaq pyeslərində xüsusi yeri muğam, onun qanunauyğunluqları, inkişaf prinsipləri, intonasiya əsası, quruluş-kompozisiya və metroritmik xüsusiyyətləri tutur. F.Əmirov formanın sadəliyinə çalışaraq, pyeslərdə az ifadə vasitələri ilə çox fikir söyləmiş, hiss və həyəcanları dərinlən əks etdirmiş, pyeslərin uşaqlar tərəfindən daha tez qavranılan və yaddaqalan olmasına çalışmışdır.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı

Багирова Ш. “Фортепианные миниатюры Ф.Амирова”. “Ученые записки АГК”. 1972, №9, с.72-97.

Əmirov F. “Musiqi aləmində”. Bakı, Gənclik, 1983, 272 s.

Qurbanəliyeva S. “Şəxsiyyət və musiqi”. Bakı, Adiloğlu, 2010, 160 s.

“Fikrət Əmirov-90”. Biblioqrafiya. PDF. “Azərbaycanın görkəmli şəxsiyyətləri” sisiləsindən. M.F.Axundov adına Azərbaycan Milli Kitabxanası. Bakı, 2012, 272 s.

Həsənova C. “Musiqi həyatımız”. Məqalələr. Bakı, “Elm və təhsil”, 2021, 544s.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Notoqrafiya

Əmirov F. “Uşaq lövhələri”. Bakı, Azmusnəşr, 1958, 16s.

Əmirov F. “12 Miniatur”. Bakı, Azərnəşr, 1963, 21s.

Амиров Ф. “Сочинения для фортепиано”. Москва, Советский композитор, 1985, 72с.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TÜRK HALKLARININ MÜZİK KÜLTÜRÜNDE MUĞAM

Habibe MAMMADOVA*

Özet

Türk halklarının, onların tarihinin, dilinin, kültürünün, örf ve geleneklerinin oluşması ve gelişmesinin kökleri çok eski zamanlara dayanmaktadır. Bu halklar hazırda yaşadıkları topraklara yüzyıllar önce yerleşmişler. Türk halklarının oluşumu çok zor ve karmaşık bir süreç olmuştur. Onlar yüzyıllar boyu çeşitli tarihi sebepler yüzünden bazen birleşmiş, bazen de ayrılmıştır.

Bu halklar sadece birbirleriyle ilişkili olarak değil, diğer komşu ülkelerle de etkileşime girerek gelişmiştir. Tarih boyunca çeşitli faktörler bu halkların gelişimini etkilemiştir. Ancak, kesin olan bir şey var ki: Türk halkları en eski, en kadim halklardır. Bunu bir çok bilimsel araştırmaların sonuçları kanıtlamaktadır.

Türk dili grubuna dahil olan halkların sayısı yeryüzünde şu anda 200 milyona yaklaşıktır. Bu halkların büyük çoğunluğu eski SSCB topraklarında - Azerbaycan, Altay, Qaraçay-Balkar, Başqırd, Barabin, Gagauz, Kazak, Karakalpak, Kırgız, Kumuk, Karaim, Kırım-Tatar, Karakas, Nokay, Tatar, Tuva, Türkmen, Özbek, Uygur ve Salarlar, Türkiye'de, İran'da, Irak'ta Kerkükler, Çin sınırları boyunca Uygurlar, Moğolistan'da, Balkan gölü civarında, Orhun ve Yenisey nehirleri havzasında ve başka bölgelerde yerleşmişler.

Türk halklarının tarihi, kültürü arasında hem benzer, hem de farklı ceahetler vardır. Aynı hususlar onların aynı kökten olması, bu halkların aynı dil grubuna dahil olmasından, tarihsel yakınlığından kaynaklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, muğam, makam, improvizasyon, kültür.

MUGAM IN THE MUSIC CULTURE OF TURKISH PEOPLES

Abstract

The roots of the formation and development of Turkish peoples, their history, language, culture, customs and traditions go back to ancient times. These peoples settled in their present lands centuries ago. The formation of Turkish peoples has been a very difficult and complex process. They were sometimes united and sometimes separated for centuries for various historical reasons.

These peoples developed not only in relation to each other, but also by interacting with other neighboring countries. Various factors throughout history have influenced the development of these peoples. However, one thing is certain: Turkic peoples are the oldest and most ancient peoples. The results of many scientific studies prove this.

The number of peoples included in the Turkic language group is currently around 200 million on earth. The vast majority of these peoples are in the territory of the former USSR - Azerbaijan, Altai, Qarachay-Balkar, Bashqird, Barabin, Gagauz, Kazakh, Karakalpak, Kyrgyz, Kumuk, Karaim, Crimean-Tatar, Caracas, Nokay, Tatar, Tuva, Turkmen, Uzbek, Uyghur and Salars settled in Turkey, Iran, Kirkuk in Iraq, Uyghurs along the borders of China, in Mongolia, around the Balkan lake, in the Orkhon and Yenisey river basin and other regions.

There are both similar and different aspects between the history and culture of the Turkish peoples. The same issues arise from the fact that they are from the same root, that these peoples belong to the same language group, and that they are historically close.

Keywords: Music, mugham, maqam, improvisation, culture.

* Doçent, Dr. Bakü Koreografi Akademisi, Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, habishka83@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Giriş

Muğam improvizasyon müzik türü olarak tüm Doğu ülkelerinde aynı zamanda Türk halklarının ortak müziğinde de rastlanmaktadır. Bilimsel araştırmalarda muğam, megam, makam, makom isimleriyle kültürel-tarihsel bağlamda yorumlanır. Doğu'da gelişmiş sözlü geleneksel müzik türlerinin temelini düzgün modal yapı, megam-makam sistemi oluşturmaktadır. Aynı ayrı bölgelerde farklı adlandırılrsa da (muğam, makam, meqam, makom, mukam), aslında, aynı anlam taşımaktadır.

Ortak bir kökten beslenen ve genel olarak Doğu müziğinin temelini oluşturur. Aynı zamanda, her birinin kendine özgü bir gelişim tarihi ve icra özellikleri vardır. Ortaçağ'dan mevcut olan Türk halklarının karşılıklı yaklaşımı ve birbirine karışması sonucunda İslam kültüründe olan genel müzik dili oluşmuştur ki, bu da muğam improvizasyonu ile ilgilidir.

Muğamın esas aruz vezni üzerinde kuruluyor. Farsça ve Türkçe şiirlerde kullanılan aruz vezni, bu halkların dil tarzlarına göre farklılık göstermektedir.

Her bir muğamın temeli ses dizisinden oluşur. Makamın ses dizi yapısı, her halka özgü müzik sistemi Türk halklarına ait koloritli ince seslerin kullanımı ile ilgilidir. Bu halkların müziğinde ortak yönler olduğu gibi onlar arasında farklılıklarda mevcuttur. Makamlar arasında oluşmuş geleneksel profesyonel Türk halklarının müziği ve bu müziğin temelini oluşturan muğamlar bizim günümüze sözlü olarak gelmiştir.

Azerbaycan muğamları ve Özbek Şaşmakomu Ortaçağ'da Doğu halklarının ortak makam sanatının bir kolu gibi şekillenmiştir. Her iki halkın müzik mirasının kaynağı Ortaçağ döneminin 12 klasik makamları olmuştur. Muğam-makom sanatı yorumculuk tarzı açısından geleneksel vasıflara sahip olsa da, farklılıklar göstermektedir. Özbekistan ve Azerbaycan'da, mugam-makom serisi, vokal-enstrümantal türleri birleştiren ve bir icracı topluluğu tarafından çalınan ve doğaçlama şeklinde yorumculuk sürecinde oluşturulur.

Örneğin, Şaşmakom - 6 makomdan oluşan seri, ("Rost", "Navo", "Buzruk", "Seqox", "İrok" "Duqox") birbirleriyle hem içerik bütünlüğü, hem de makam yapılarındaki uyumluluk ile birleşen çok parçalı müzik eseridir. Makomların her biri "Muşkilot" ve "Nasr" denilen iki büyük şubeden - enstrümantal ve vokal şubelerden oluşur. Günümüzde mugam, küçük ölçekli muğam, zerbi muğamı, renk ve klasik türler muğamda yaygın olarak kullanılmaktadır. Bunlar kendine has vasıflara sahip türler gibi şekillenmiştir ve her bir tür çok sayıda örneklerle temsil edilmiştir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



Fotoğraf 1: Özbek Şaşmakomu

Azerbaycan musikisinde yeddi ana muğam vardır. Bunlar, “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Şüşter”, “Hümayun”dur.



Fotoğraf 2: Azərbaycan Muğam Üçlüsü

Muğamlarda tasnif ve renklerin de rolü büyüktür. Renkler instrumental, tesnifler ise vokal-enstrümantal müzik örnekleridir. Onlar muğamın şubeleri arasında ifa olunarak zıttiyet yaratır ve sanki hanendeye dinlenmesi için zaman verir. Azerbaycan ve Özbek muğam ve makomlarının benzer ve farklı özelliklerinden söz ederken, ilk önce melodilerin ritmik yapısını belirtmek önemlidir. Diğer bir önemli faktör ise alterasiyadır. Makomlarda alterasiya ve melizmler az kullanılmaktadır. Azerbaycan müziğinde ise alterasiya ve melizimlerin kullanımı yaygındır ve önemli bir faktördür.

Türk halklarının şarkılarında melodik çevrimdışı giden süreçleri izleyerek seslerin birbirine olan ilişkisinde hem kendi dönemini karakterize eden intonasyonları, aynı zamanda bilgi taşıyıcısı çevrilen şarkı modellerini görüyoruz.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Lad anlamının oluşumu sürecinde örneklerin bir kısmında sabit duracaklar tanımlanırken, milli çalarlar tespit edilir, diğerinde bu süreç biraz kendine has şekilde, yani arkaik unsurlar barındırarak kendini gösteriyor. İki veya üç sesin arkaik temelli örnekleri zaten bir iç mantık sırası gösteriyor. Bu özellik genellikle, tüm halkların folklor müziğinde olduğu gibi, Türk halklarının da şarkılarında, erken gelişim aşaması olarak mevcut olmuştur. Türk halklarının şarkıları arasında iki, üç, dört referans perdesi, yani, sesyükseklik sisteminde seslerin aynı haklara sahip olması olan şarkı modellerine rastlıyoruz. Bu özellik daha çok kuzey bölgelerde yaşayan Türk halklarının müziğinde kullanılmaktadır. Kuzey bölgelerde yaşayan yakut, tuva, altay Türk halklarının belli törenler ile bağlı folklor örnekleri arasında, seslerin tetrakord geđişatında artırılmış ve eskilmiş lادلara rastlıyoruz.

Türk halklarının müziğindeki seslerin sırasına dayanan ses dizilimi ile karşılaştırıldığında, eskidilmiş ses dizisi, arkaik elementleri olan ve oluşum sürecinde tetrakord oluşumunda daha yaygın kullanılır.

Bu özellik istikrarsız bir yapıya sahip olan örnekler için başlıca hususlardandır. Bu ses serisini sonra öz tonikası olan bir başka mikrostruktur deđiştirir. Belli zaman içinde ses serisinde büyük gelişim izlenmektedir.

Burada lad kuruluşları, aynı zamanda da tonika - merkez deyişilir, sanki bu ses mekanı sonu görünmeyen, sürekli hareket eden bir mekanizma dönüşür.

Türk halklarının şarkıları arasında pentatonik veya diatonik lad sistemlerinin yapısına dayalı örnekler mövcüddür.

Diatonik lad sistemine dayanan örnekler ile birlikte, bu lad sistemine daha fazla Volgaboyu - Tatarları, Başkırtların halk şarkılarında rastlıyoruz.

Volgaboyu - Tatarları, Başkırdların folklor müziğindeki olan trikord ve tetrakordlar bir tek bu yöntemle deđil, başka yöntemler ile de birleşir. Bununla angemiton yapıda olan sınırlar alınarak sesyükseklik sisteminin hacmi genişlenir, çeşitlilikteki lادلara geçiş tasavvuru yaranaraq pentatonik lad yapısının yeni olanakları ortaya çıkmaktadır.

Tatar ve Başkırt halk türkülerinin çok kısmı mono entonasyon yapıya sahip olup ve ses düzeninde çeşitli grup tetrakordların birbirine birleşmesinde zıt ses topluları dahil olsa da, aslında bu süreçte bir tematik fikir gelişme çizgisi yapılır. İçerik ve tonlama açısından bu tür birleşme bir çok halkların şarkılarında, konunun gelişimi sürecinde karakter yönlerdendir. Fakat tematik açıdan kapatılan bu tür örneklerin ses düzeninde çok yönlü, yoğun gelişme eğilimi var.

Pentatonik yapıya dayalı Başkırt ve Volgaboyu-Tatarların şarkıları arasında, özellikle uzun küylerde geniş ses düzümüne dayalı örnekler ile birlikte lakonik, kompakt avazlara dayalı arkaik unsurların taşıyıcısı olarak şarkıların da olması doğaldır.

Zaman içindeki tarihsel gelişim sürecinde, halkların birbiriyle karşılıklı ilişkisi sonucu doğu lادلarı olarak bilinen lادلar evrensel bir platformun temelini oluşturur. Bu platform pek çok Türk halkının müziğinden kaynaklanıyor. Bu birbirine bađlı ilişkiler ve kültürel geçişlerin bir sonucu olarak, muhteşem mugam sanatı ortaya çıkıyor.

Böylelikle, tedricen Yakın ve Ortadođu bölgesinde yaşayan Türk halklarının müziğindeki muğamın-makomun-makamın tonlama unsurları görülmektedir. Dođu bölgelerinin özgüllüğü nedeniyle, her biri kendi içinde oldukça karmaşık ve çok çeşitlidir. Uzeyir Hacıbeyli'ye göre,



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Orta Çağ'dan beri Azerbaycan'da yaşayan Türklerin müziği de evrensel platformdan kendine has bir özellik kazandı.

Her bir halkı temsil eden müzikte o halkın ilk önce tarihi, yaşadığı coğrafi arazisi, komşu olduğu uluslar ile yoğun ilişkileri onların örf ve geleneklerinin, müzik intonasyonlarının, dini bakışlarının birbirine olan etkisi sonucunda o halkın kültürü oluşur.

Çeşitli lehçelerde konuşan Türk halklarının şarkılarında tonlama ilişkilerini ortaya çıkarmak için her bir halkı temsil eden, onun halk şarkılarının ses düzumüne, lad makamlarına, şiirsel metin ile ilgili dağılımı, dil gruplarına göre araştırılmıştır. Analizlere dayanarak, Türk halklarının şarkılarını tonlama diline göre iki gruba ayırmaya çalışıyoruz.

Kuzey bölgesinde yaşayan Türk halklarının yaşadıkları coğrafi arazi, iklim koşulları onların son zamanlara gibi izole halde yaşamaları bu halkların yaşam tarzının, dünya görüşünün oluşmasına neden olmuştur. Sonuç olarak, bu ulusların müziğindeki arkaik tonlamalar bu güne kadar korunmuş ve ulusal tonlama özelliği haline gelmiştir.

Sonuç

Yakın ve orta Doğu bölgesinde yaşayan Türk halklarının müziğinde bir köke bağlılık belirtisi gibi arkaik tonlama modeli ifadeleri kapalı şekilde cüzi miktarda bulundurulursa da, tarihi, sosyal, coğrafi koşullar ile ilgili bu halkların kültürü, sanatı, özellikle müziği gelişme sürecinde büyük değişikliklere uğramış ve Üzeyir Hacıbeyliye istinaden «muhteşem müzik binasının yapısına» katılarak büyük kültür sahiplerine çevrilmişler. Melodi, perde, ritim ve bunlarla ilgili küçük müzik bileşenlerinin incelenmesi, çok sayıda sonuçların ortaya çıkmasına neden olur.

Burada bir sesin tekrarlanması, iki ses arasında farklılaşma süreci, kapanmayan arkaik müzik modeli, "boğaz" veya "gırtlak" okumaları, glissandoyabenzar ses kaymaları, üç veya dört sestem oluşan ses düzeninde her sesin referansı, referans seslerinin zayıf olduğundan herhangi bir sesin referans sesine dönüşmesi, özek konunun başka yükseklikte tekrarlanırken aralığı ilişkilerinin değiştirilmesi rastlanmaktadır. Seslerin genişletilmesinde üçüncü, dördüncü ve beşinci perdelerin sabit dayanacaklara, sütunlara dönüştürülmesi, artırılmış ve eskilmiş lad kuruluşlarında sınır sesin oktav işlevi, bazı türkülerde pentatonik unsurların varlığı görülmektedir.

Türk halklarının şarkı metinlerinde esasen yedi, sekiz ve on bir heceli şiir vezneleri rastlanmaktadır; yedi heceli metinlerin bölümünün 4-3, 3-4, nadiren 2-3-2 serisi ile kafiyelenmesi, sekiz heceli metinlerde 4-4, on bir heceli 4-4-3, 7-4, nadiren 5-6, 6-5 bölgelerin olması, şiirsel metnin boyutundan ileri gelerek hecelerin paylaşarak sesler ile uyumu, şerin vurgusu ile melodik çevrimdışı olan seslerin vurgusunun uygunluğu, sabit boyut ve sabit şer vezneleri arasındaki eşitlik, değişken boyut ve şer veznelerinin şarkının genel gelişimine etkisi izlenilir.

Aynı kökenden gelen ve gelişen Türk halklarının şarkıları, eşsiz benzerlikleri ve farklılıklarıyla, Türk dünyasının bir tonlama ve sembolik taşıyıcı kaynağı olarak keşfettiğimiz şarkılarda yaşıyor.

Her bir Türk halkının sözlü profesyonel müzik geleneği korunmakta ve gelecek nesillere aktarılmaktadır. Azerbaycan muğamı, Özbek ve Tacik şaşmakomu, Arap, Türk makamı, İran redifi, Uygur mukamı UNESCO tarafından "Somut Olmayan Kültürel Mirasın şah eserleri" listesine dahil edilmiştir. Bu aynı zamanda Türk halklarının ayrı ayrı kültürel mirası, Doğu



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

müziğinin ortak geleneklerinin ve değerlerinin korunması, duyurulması ve araştırılmasına yol açmaktadır.

Кайнакча

Абдуллазаде Г.А. Философская сущность азербайджанских мугамов. Баку: Язычы, 1983. 39 с

Адыгезал-заде Г. «Становление и развитие этномузыковедения в Азербайджане». Автореферат кан. дисс. Баку: 2005

Касимова С. «История Азербайджанской музыки». Баку. 1992. 301 с.

Тагиева С. «Проблемы сравнительного анализа Азербайджанской и Турецкой ашыгской музыки». Автореферат кан. дисс. Баку: 2001



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

BÜYÜK USUL VE KÜÇÜK USUL KAVRAMLARI KONUSUNDA BİR ÖNERİ

Hanefi ÖZBEK*

Özet

Türk Müziği usulleri, nazariyat kitaplarında “basit usuller/bileşik usuller” veya “küçük usuller/büyük usuller” şeklinde sınıflandırılmakta olup; bu çalışmada “küçük usuller/büyük usuller” konusu ele alınmıştır. “Bir usulün küçük veya büyük olması ne demektir?”, “bir usulde büyük veya küçük olmayı belirleyen kriter nedir?” gibi soruların cevabına nazariyat kitaplarında rastlanmamaktadır. Bu soruya makul bir cevap bulmak bu çalışmanın amacıdır. Konuya açıklık getirmek için araştırma soruları aşağıdaki gibi belirlendi: “1) küçük usul/büyük usul nedir, 2) Niçin 16 sayısı bu konuda sınır teşkil etmektedir?”. Çalışmada doküman analizi (belge tarama) yöntemi ve görüşme yöntemi kullanıldı. Türk Müziği usullerinin ele alındığı kaynaklar tarandı; hepsinde de 15 zamanlı (15 zamanlılar dahil) usullere kadar usullerin “küçük usuller”, 16 zamanlıdan itibaren diğer usullerin ise “büyük usuller” olarak isimlendirildiği saptandı. Görüşme yöntemi kullanılarak Türk Müziği usullerini çeşitli müzik okullarında okutan öğretim elemanlarının görüşü alındı; bir kişi hariç diğerleri “bilmiyorum” derken; yalnızca bir kişi “peşrev, kâr, beste gibi formlardaki eserlerde kullanılan usullere büyük, diğerlerine küçük usul denilebilir” şeklinde görüş beyan etti. Bu soruların cevaplanabilmesi için usuller konusu ve bu alanda geçen kavramlar gözden geçirildi; çözümün “mertebe kavramı” ile elde edilebileceği sonucuna varıldı. Usul mertebeleri “2, 4, 8 ve 16” şeklinde sınıflandırılmakta olup bu sınıflamaya tarafımızdan “1’lik mertebe” de eklenerek usul mertebeleri “1, 2, 4, 8 ve 16” şeklinde yeniden sınıflandırıldı. Usullerin 1’lik mertebeleri “büyük usul”, diğer mertebeleri ise bu mertebenin bölünmüş şekilleri oldukları için “küçük usul” olarak isimlendirildi. Türk Müziği’ndeki en küçük zamanlı usul “sofyan” olup bu usulün 1’lik mertebesi yani “4/1” dikkate alındığında; bunun nazariyat kitaplarında 16/4 olarak gösterilen ve küçük/büyük usul sınıflandırmasının sınır değeri olan 16’ya karşılık geldiği görüldü. Usullerin 1’lik mertebesine “büyük usul”, diğer mertebelerine “küçük usul” denilmesinin; en küçük usul olan sofyanın 1’lik mertebesinin küçük/büyük usul sınıflandırmasında sınır değeri olarak kabul edilmesinin mantıklı bir açıklama olacağı sonucuna varıldı.

Anahtar Kelimeler: Büyük usuller, küçük usuller, mertebe, usullerde sınıflandırma, sofyan usulü.

A SUGGESTION ON THE CONCEPTS OF MAJOR USUL (MAJOR RHYTHM) AND MINOR USUL (MINOR RHYTHM)

Abstract

Turkish Music rhythms (usuls) are classified as "simple rhythms/compound rhythms" or "minor rhythms/major rhythms" in theory books; In this study, the subject of “small rhythms/major rhythms” is discussed. “What does it mean for a rhythm to be minor or major?”, “What is the criterion that determines whether a rhythm is minor or major?” The answers to such questions are not found in theory books. Finding a reasonable answer to this question is the aim of this study. In order to clarify the subject, the research questions were determined as follows: “1) what is minor rhythm/major rhythm, 2) Why is the number 16 a limit on this issue?” In the study, document analysis (document scanning) method and interview method were used. The sources dealing with the rhythms of Turkish Music were scanned; In all of them, it was determined that the rhythms up to the 15 strokes (including the 15 strokes) were called "minor rhythms", and the other rhythms starting from 16 strokes were called "major rhythms". Using the interview method, the opinions of the instructors who teach Turkish Music rhythms in various music schools were taken; Except for one person, the others say “I don't know”; only one person stated that "the rhythms used in works in forms such as peşrev, kâr, beste can be called major rhythms, and others can be called minor rhythms". In order to answer these questions, the subject of rhythms and the concepts in this field were reviewed; It was concluded that the solution can be obtained with the “level (order) concept”. Rhythm levels are classified as "2, 4, 8 and 16", and "level 1" was added to this classification by us and the rhythm levels were reclassified as "1, 2, 4, 8 and 16". The 1st level of the rhythms was called "major rhythm", and the other orders were called "minor rhythm" because they were divided forms of this level. The

* İzmir Bakırçay Üniversitesi Tıp Fakültesi, hanefi.ozbek@bakircay.edu.tr



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

most minor rhythm in Turkish Music is "sofyan", and considering the 1st level of this rhythm, "4/1"; it was seen that this corresponds to 16, which is shown as 16/4 in theory books and which is the limit value of minor/major rhythm classification. The 1st level of the rhythms is called "major rhythm" and the other levels are called "minor rhythm"; It was concluded that it would be a logical explanation to accept the level of 1 of the most minor rhythm, sofyan, as the limit value in the classification of minor / major rhythms.

Keywords: Major rhythms, minor rhythms, rank (meretebe), classification in rhythms, sofyan rhythms.

Giriş

Türk Müziği, makamları ve ritmik yapısı ile son derecede zengin bir yapıya sahip olup bu zengin ritmik yapı, çok sayıdaki Türk Müziği usûllerinin öğrenilmesini bir miktar zorlaştırmaktadır. Bu zorlukta; sadece usûl sayısının çokluğu değil, nazariyat kitaplarında kullanılan terminolojide bazı terimlerin henüz yerine oturtulamamış olmasının da etkisi büyüktür. Usûllerle ilgili terimlerin çoğunun tanımının yeterince anlaşılır olmaması, bazı tanımların ise nazariyat kitaplarında birbiriyle örtüşmemesi okuyucuda kafa karışıklığına yol açabilmektedir. Nitekim usûl, ritim, düzum, ölçü, gider, metronom, darb, meretebe ve velvele terimleri ile ilgili olarak yapılan bir araştırmada *“usûl kavramının ve bu kavramı oluşturan dinamiklerin açıklamalarında bir standart olmadığı; kitapların hem kendi içlerinde hem de birbirleri arasında farklılıklar ve/veya çelişkiler olduğu”* bildirilmiştir (İnce 2019, 241-265). Türk Müziği usullerinin nazariyat kitaplarında sınıflandırılması sırasında da aynı durumla karşılaşmaktadır. Nazariyat kitaplarında usuller “basit usuller/bileşik usuller” veya “küçük usuller/büyük usuller” şeklinde sınıflandırılmaktadır (Ungay, 1981; Sıdal, 1988; Çelikkol, 1991; Çakar, 1996; Özkan, Teymur, 2010; 2010; Yılmaz, 2010; Yarkın, 2014; Özbek, 2020). Bu kitapların çoğunda “büyük usul/küçük usul” kavramlarının net bir tanımının yapılamamış olması, bir usulün küçük veya büyük usul olmasını gerektiren kriterlerin neler olduğu gibi hususların henüz çözümlenememiş olması önemli birer sorun olarak karşımızda durmaktadır. Örneğin Yalçın Tura, büyük usul olarak sınıflandırılan Darb-ı fetih usulü ile ilgili yazısında *“usullerimizin yeni baştan, sistematik bir tasnife tâbi tutulması gerektiği (...)”* hususunu yazısının birkaç yerinde ve önemle belirtmektedir (Tura, 1988). Makalenin yazıldığı tarihten günümüze kadar 34 yıl geçmiş olmasına rağmen sorunların çözümü yönünde yazılmış herhangi bir literatüre maalesef ulaşamamıştır.

Bu çalışmanın amacı “küçük usuller/büyük usuller” konusunu ele almak; “bir usulün küçük veya büyük usul olması ne demektir?”, “bir usulde büyük veya küçük olmayı belirleyen kriter/kriterler nelerdir?” sorularına cevap aramak ve bulgularımızı paylaşmaktır.

Yöntem ve Bulgular

Bu çalışmada doküman analizi (belge tarama) ve görüşme yöntemi kullanıldı (Saldamlı, 2016). Bu araştırmanın soruları aşağıdaki gibi belirlendi:

- 1) Küçük usul/büyük usul nedir,
- 2) Niçin 16 sayısı bu konuda sınır teşkil etmektedir?

Türk Müziği usullerinin ele alındığı kaynaklar tarandı. Büyük usul-küçük usul konusunda (niçin büyük usul veya niçin küçük usul sorularının tartışıldığı) herhangi bir tez, makale veya bildiriye rastlanmadı.

Usul dersleri veren öğretim elemanları ile görüşüldü. Kaynak taraması sonucunda kaynakların tamamında 15 zamanlı (15 zamanlılar dahil) usullere kadar usullerin “küçük usuller”, 16



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

zamanlıdan itibaren diğer usullerin ise “büyük usuller” olarak isimlendirildiği saptandı. Buna göre küçük ve büyük usul olarak kabul edilen usullerin birer listesi aşağıda verilmiştir (Özkan, 2010; TDV İslam Ansiklopedisi, 2012; Yarkın, 2014).

Küçük usuller:

2 zamanlı	Nîm-sofyan usulü
3 zamanlı	Semâi usulü
4 zamanlı	Sofyan usulü
5 zamanlı	Türk aksağı usulü
6 zamanlı	Yürük semâi (sengin semâi), mürekkep nîm-sofyan usulleri
7 zamanlı	Devr-i hindî, devr-i tûran usulleri
8 zamanlı	Düyek, müsemmen usulleri
9 zamanlı	Aksak, evfer, oynak, raks aksağı, mürekkep semâi usulleri
10 zamanlı	Aksak semâi, lenk fahte, ceng-i harbî usulleri
11 zamanlı	Tek vuruş usulü
12 zamanlı	Firenkçîn, nîm-çenber, ikiz aksak, birleşik sofyan usulleri
13 zamanlı	Nîm-evsat, şarkı devr-i revânı, Bektaşî devr-i revânı usulleri
14 zamanlı	Devr-i revân (Mevlevî devr-i revânı) usulü
15 zamanlı	Raksan, Bektaşî raksanı usulleri

Büyük usuller (aşağıdaki listeye darbeyn usuller dahil edilmemiştir):

16 zamanlı	Çifte düyek, fer‘, nîm-bereşan, nîm-hafif usulleri
18 zamanlı	Türkî darp, nîm-devir usulleri
20 zamanlı	Fahte usulü
21 zamanlı	Durak evferi usulü
22 zamanlı	Hezeç usulü
24 zamanlı	Çenber, nîm-sakîl usulleri
26 zamanlı	Evsat, beste devr-i revânı usulleri
28 zamanlı	Firengî fer‘, devr-i kebîr, remel usulleri
32 zamanlı	Muhammes, hafif, bereşan usulleri
38 zamanlı	Darb-ı hüner usulü
48 zamanlı	Sakîl usulü
60 zamanlı	Nîm-zencir usulü
64 zamanlı	Hâvî usulü
88 zamanlı	Darb-ı fetih usulü



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

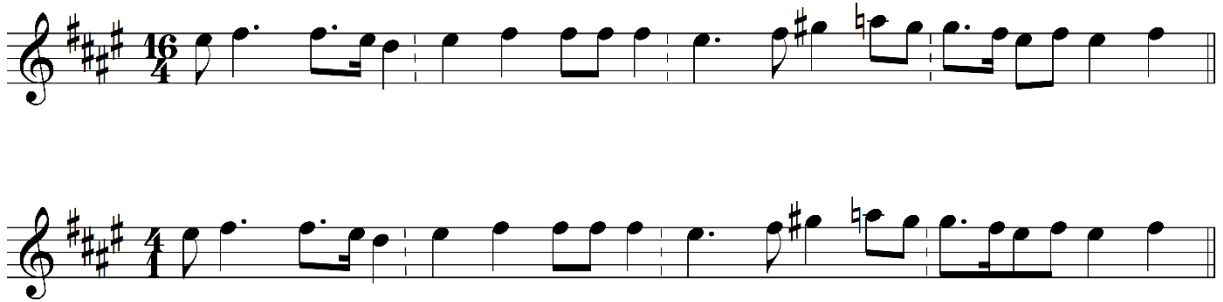
www.imdcongress.com

Türk Müziğini çeşitli müzik okullarında okutan öğretim elemanlarının (n=7) usullerle ilgili görüşü yüzyüze görüşerek alındı. Görüşme yapılan kişiler genel itibarıyla İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı'ndan mezun olmuş, çeşitli üniversitelerde öğretim görevlisi veya öğretim üyesi olarak çalışan veya Kültür Bakanlığı Devlet Klasik Türk Müziği Korosunda görevli kişilerden oluşmaktaydı. Görüşmede aşağıdaki üç soru soruldu: “1) Büyük usul ve küçük usul ne demektir? 2) Niçin 16 zamanlıdan küçük olanları küçük usul, diğerlerini büyük usul olarak adlandırıyorsunuz? 3) Buradaki 16 sayısının önemi nedir?”. Bir kişi hariç diğerleri “bilmiyorum” derken; yalnızca bir kişi “peşrev, kâr, beste gibi formlardaki eserlerde kullanılan usullere büyük, diğerlerine küçük usul denildiği kanaatindeyim” şeklinde görüşünü beyan etti.

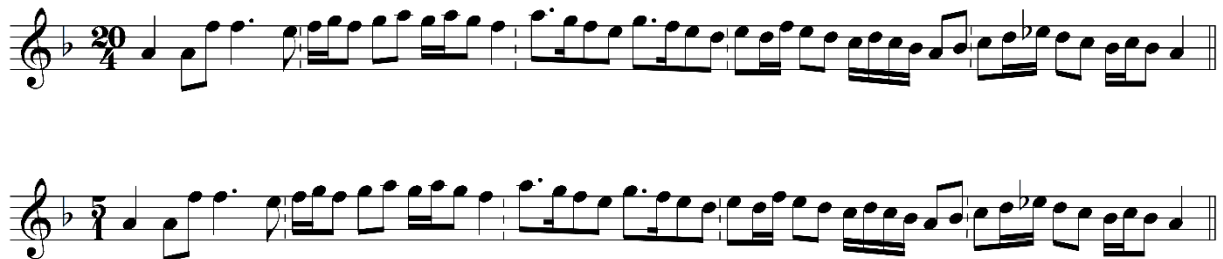
Büyük usul/küçük usul ile ilgili yukarıda sorulan soruların cevaplanabilmesi için usuller konusu ve bu alanda geçen kavramlar tarafımızca tekrar gözden geçirildi; aşağıda açıklanacağı şekilde çözümün “**meretebe kavramı**” ile elde edilebileceği sonucuna varıldı.

Büyük usul olarak adlandırılan usuller kullanılarak bestelenmiş eserler incelendiğinde eserlerin tümünün notalarının 4'lük mertebede yazıldığı tespit edildi. Eserlerdeki melodik yapının aslında 1'lik değerdeki nota toplulukları kullanılarak kurgulandığı; yani 4/4 şeklindeki nota öbekleri ile melodiler oluşturulduğu saptandı (Şekil 1-3). (Burada büyük usullü eserlerin notalarının, sanki çok sayıda sofyan usulünden meydana geliyormuş gibi “aslında bizim de katılmadığımız” dörder vuruşluk ölçülere bölünmesinden bahsedilmemektedir). Buna göre her bir nota öbeği 1'lik mertebedeki tek bir vuruşa karşılık gelmektedir. Bu durumda örneğin donanımında 16/4 olarak gösterilen bir usulün aslında 4/1, 20/4 olarak gösterilen bir usulün 5/1, 28/4 olarak gösterilen bir usulün ise 7/1 olarak gösterilebileceği kanaati oluştu.

Şekil 1: Dilhayat Kalfa'nın evcârâ peşrevinden bir bölüm (eserin usulü, üstteki satırın donanımında 16/4, alttaki satırın donanımında ise 4/1 olarak gösterildi).



Şekil 2: Muallim İsmail Hakkı Bey'in acem-kürdî peşrevinden bir bölüm (eserin usulü, üstteki satırın donanımında 20/4, alttaki satırın donanımında ise 5/1 olarak gösterildi).





IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Şekil 3: Dede Salih Efendi'nin acem-aşîrân peşrevinden bir bölüm (eserin usulü üstteki satırın donanımında 28/4, alttaki satırın donanımında ise 7/1 olarak gösterildi).



Usul mertebeleri nazariyat kitaplarında “2, 4, 8 ve 16” şeklinde sınıflandırılmakta olup bu sınıflamaya tarafımızdan “1’lik mertebeler” de eklendi. Böylece usul mertebeleri “1, 2, 4, 8 ve 16” olacak şekilde yeniden sınıflandırıldı. Usullerin 1’lik (en büyük, daha küçük parçaya ayrılmamış, yekpâre) mertebesi “**büyük usul**”, diğer mertebeleri ise 1’in parçalanmış, bölünmüş şekilleri oldukları için “**küçük usul**” olarak isimlendirildi. Böylece küçük usul-büyük usul terimlerinin hangi kritere göre isimlendirildiği hususuna mantıklı bir çözüm getirilmeye çalışıldı.

Türk Müziği’ndeki en küçük zamanlı usul “sofyan” usulü olup (Özbek, 2019); bu usulün 1’lik mertebesi yani “4/1” dikkate alındığında; bunun nazariyat kitaplarında 16/4 olarak gösterilen ve küçük/büyük usul sınıflandırmasının sınır değeri olan 16’ya karşılık geldiği tespit edildi. Buna göre “en küçük zamanlı büyük usul” 4/1 olup bu usulün 4’lük mertebede gösterilmesi 16/4 şeklinde olmaktadır. Böylece 16 sayısının nazariyat kitaplarında niçin küçük ve büyük usul sınırını oluşturduğu hususuna mantıklı bir çözüm getirildi.

Sonuç

Usullerin 1’lik mertebesine “büyük usul”, diğer 2, 4, 8 ve 16’lık mertebelerine “küçük usul” denilmesinin; en küçük usul olan sofyanın 1’lik mertebesinin (yani 4/1), küçük/büyük usul sınıflandırmasında sınır değeri olarak kabul edilmesinin; 4/1 şeklindeki sofyan usulü 4’lük mertebede yazıldığında 16/4 olarak gösterileceğinden, nazariyat kitaplarında 16 sayısının küçük usul/büyük usul ayırımında sınır değeri olarak alındığının mantıklı bir açıklama olacağı sonucuna varıldı.

Türk Müziği usullerinin terminoloji, sınıflandırma ve eserlerde kullanımı hususlarının yeniden gözden geçirilmesi ve usullerin öğretilmesinde pratik ve didaktik bir yaklaşım sergileyecek şekilde ders kitaplarının ve nazariyat kitaplarının yazılması hususları öneri olarak sunulabilir.

Kaynakça

- Çakar, Ş.Ş. (1996). *Türk Musikisinde Usûl*, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Eğitim Dizisi, No: 10896, İstanbul.
- Çelikkol, E. (1991). *Türk Mûsikîsi Bölümü, 1. Sınıf Temel Bilgi, Nota-Solfej, Türk Mûsikîsi Solfeji, Usul*, Bursa Büyükşehir Belediyesi Konservatuvarı, Bursa.
- İnce, U.A. (2019). Türk Müziği Usûl Eğitim-Öğretiminde Kullanılan Yazılı Kaynaklardaki Usûl Bahsine İlişkin İfadelerin Mukayesesi, İSTEM, 17(33): 241-265.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- Özbek, H., Gidiş, V., Harmancı İlhan, A.B. (2019). Nîm Sofyân ve Semâî Düzüm mü? Usûl mü? Jia Journal, 2 (2): 87-118. <http://dx.doi.org/10.29228/jiajournal.23387>
- Özbek, H. (2020). *Türk Müziği Usûl Bilgisi*. SAGE Yayıncılık, Ankara, ISBN: 978-605-184-273-8
- Özkan, İ.H. (2010). *Türk Mûsikîsi Nazariyâtı ve Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Saldamlı, A. (2016). *Bilimsel Araştırma ve Sunum Teknikleri*, Detay yayıncılık, Ankara.
- Sıdal, F. (1988). *Türk Musıkîsi Nazariyatı*, TRT Müzik Dairesi Yayınları, No: 33, Ankara.
- Teymur, A.S. (2010). *Türk Musikisi*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Tura, Y. (1988). *Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri*, Pan yayıncılık, istanbul.
- TDV İslâm Ansiklopedisi (2012). 42. Cilt, İstanbul, s:199-201.
- Ungay, M.H. (1981). *Türk Mûsikîsinde Usûller ve Kudûm*, TM Devlet Konservatuvarı Yayınları, İstanbul.
- Yarkın, F. (2014). *Türk Müziğinde Usuller*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Yılmaz, Z. (2010). *Türk Mûsikîsi Dersleri, Çağlar Mûsikî Yayınları, İstanbul.*



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KONSERVATUVAR ÖĞRENCİLERİNİN PSİKOLOJİK SAĞLAMLIK DÜZEYLERİNİN İNCELENMESİ

Hüseyin YILMAZ* & Onur ZAHAL**

Özet

Bu çalışmada müzik eğitimi alan öğrencilerin psikolojik sağlık düzeyinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu 2020-2021 eğitim öğretim döneminde Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğrenim gören öğrenciler (n=116) oluşturmuştur. Araştırma, genel tarama ve nedensel karşılaştırma modeli temel alınarak gerçekleştirilmiştir. Veri toplama aracı olarak “Kişisel Bilgi Formu” ve “Kısa Psikolojik Sağlık Ölçeği” kullanılmıştır. Verilerinin çözümlenmesi için ilişkisiz gruplar *t-testi* ve tek yönlü varyans analizi yapılmıştır. Araştırmanın sonucunda konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin psikolojik sağlık puan ortalamasının orta düzeyde olduğu tespit edilmiştir. Öğrencilerin psikolojik sağlık düzeyinin toplam puanı cinsiyete göre anlamlı olarak farklılaşmadığı belirlenmiştir. Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin demografik değişkenlerine göre psikolojik sağlık düzeyinde, sınıf, baba meslek durumu, anne/baba eğitim düzeyi, mezun olunan lise ve akademik başarı durumu dışındaki değişkenlerde anlamlı düzeyde farklılık saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, müzik eğitim, psikolojik sağlık, konservatuvar

THE EXAMINATION PSYCHOLOGICAL RESILIENCE LEVELS OF CONSERVATORY STUDENTS

Abstract

In this study, it is aimed to determine the level of psychological resilience of students who receive music education. The study group of the research consisted of students studying at Kafkas University State Conservatory in the 2020-2021 academic year. The research was carried out on the basis of the general screening and causal comparison model. “Personal Information Form” and “Short Psychological Resilience Scale” were used as data collection tools. Unrelated groups *t-test* and analysis of variance were performed to analyze the data. As a result of the research, it was seen that the average scores of psychological resilience of the students studying at the conservatory were at a moderate level. It was determined that the total score of the psychological resilience levels of the students did not differ significantly according to gender. According to the demographic variables of the students studying at the conservatory, a significant difference was found in the variables other than the psychological resilience level, class, father's occupation status, mother/father education level, graduated high school and academic success.

Keywords: Music, music education, conservatory, psychological resilience

Giriş

Latincesi “resilience” olan psikolojik sağlık kavramı, Türkçe literatüre bakıldığında Doğan (2015) ve Kararımak (2006) psikolojik sağlık, Terzi (2006) kendini toplama gücü, Basım ve Çetin (2011) ile Eminağaoğlu (2006) psikolojik dayanıklılık şeklinde kullandıkları görülmüştür. Fakat psikolojik dayanıklılığın anlamı ve tanımı ile ilgili ortak görüş olmadığı tespit edilmiştir (Gizir, 2007; Kararımak, 2006). Masten (2001: 228) psikolojik sağlamlığı, “bireylerin gelişim ve uyumunu etkileyebilecek önemli risk faktörlerine

* Dr. Öğr. Üyesi Kafkas Üniversitesi, Dede Korkut Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, arya36zh@gmail.com, huseyinyilmaz@kafkas.edu.tr

** Doç. Dr. İnönü Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi, Müzik Öğretmenliği Anabilim Dalı, onur.zahal@inonu.edu.tr



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

rağmen iyi sonuçlar elde edebilmesi" (Akt., Kaya, 2015: 21) şeklinde tanımlamıştır. Psikolojik sağlık bireyin karşılaştığı zorluklar karşısında yaşamını sağlıklı bir şekilde devam ettirmesi (Sameroff, 2005), kişinin var olan davranışsal özellikleri ve çevresel etmenler arasındaki etkileşimi (Fraser vd.,1999), kişinin olumsuz koşulların üstesinden başarıyla gelebilme ve yeni duruma uyum sağlayabilme yeteneği (Doğan, 2015), zorlu ve olumsuz yaşam deneyimleri ile karşılaşıldığında koruyucu faktörlerle risk faktörlerinin etkileşmesi sonrasında ortaya çıkan bir süreç olan ve insanın bu sürece yani hayatındaki değişimlere uyumu (Kararımak, 2006) şeklinde tanımların yapıldığı görülmektedir.

Bireyler yaşam süresince pek çok olumsuz durumla, örseleyici, sarsıcı ve stresli yaşam olaylarıyla karşı karşıya kalabilmektedirler. Söz konusu olumsuz yaşantıları deneyimleyen kişilerin, bu durumlara tepkileri ya da bu durumlarla başa çıkma stratejileri farklı farklıdır. Kimi bireyler yaşanan stresli ve travmatik durumlar karşısında anksiyete ve depresyon gibi çeşitli sıkıntılar yaşayabilmekte ve olumsuz ruh hali çok uzun sürebilmektedir. Kimi bireyler ise bu tür olumsuz yaşantıların ortaya çıkardığı ruh halinden kısa sürede çıkabilmekte ve normal yaşamlarına dönebilmektedirler. Bireylerin bu kendini toparlama ve hızlı bir şekilde normal yaşantılarına dönme güçleri, pozitif psikoloji yaklaşımında, psikolojik sağlık kavramıyla açıklanmıştır (Doğan, 2015: 93).

Bireylerin günlük hayatta karşılaştıkları problemlerle baş edebilme yetenekleri birbirinden farklıdır. Baş edebilme yöntemleri ve bu süreçteki durağan ruh halinden kurtulma süresi psikolojik sağlık kavramını tanımlar. Yaşanılan olumsuz olaylar karşısında kişiler gergin ve negatif bir ruh haline bürünebilir. Geçici bir süre ile bunalım yaşayan birey zamanla kendisini toparlayabilir. Normal bireyler için beklenen, psikolojik sağlık kavramının tam olmasıdır. Kişi hayatın olağan akışı içerisinde stres, negatif ruh hali, beklentilerin karşılanamaması gibi psikolojiyi etkileyen pek çok durum ile karşılaşabilir.

Yapılan araştırmalar incelendiğinde; tıp fakültesi öğrencilerinin psikolojik sağlık düzeyleri (Açıkgöz, 2016), üniversite akademik personelinin psikolojik sağlık ve yaşam memnuniyeti (Tümlü ve Receptoğlu, 2013), öğretmen adaylarının psikolojik sağlık düzeylerinin topluluk önünde konuşma kaygıları ile ilişkisi (Ensar ve Gündüz, 2022), mutluluğun yordayıcısı olarak psikolojik sağlık (Altuntaş ve Genç, 2020), psikolojik sağlık modelinin test edilmesi (Terzi, 2014), resim-iş eğitimi bilim dalı öğrencilerinin psikolojik sağlık düzeylerinin incelenmesi (Yılmaz, 2019), okul öncesi çocuklarına Türk müziği destekli psikolojik sağlık programı (Çömert ve Özbey, 2021), hemşirelik öğrencilerinin psikolojik dayanıklılıkları ve etkileyen faktörler (Güngörmüş vd., 2015), anne babaları boşanmış ve birlikte olan lise öğrencilerinin cinsiyete göre koruyucu faktörler açısından psikolojik sağlık düzeylerinin karşılaştırılması (Özcan, 2005), psikolojik dayanıklılık ve beş faktörlü kişilik özellikleri (Topçu, 2017), sokak çocuklarının psikolojik dayanıklılığı (Eminağaoğlu, 2006), üniversite öğrencilerinin psikolojik sağlık düzeylerinin tespit edilmesi (Erkoç ve Danış, 2020) gibi konuların araştırıldığı görülmüştür. Ayrıca pandemi döneminde psikolojik sağlık ile ilgili Covid-19 salgınına yönelik psikolojik sağlık düzeyleri (Yazıcı-Çelebi, 2020), Covid-19 salgınında kaygı ile maneviyat, psikolojik sağlık ve belirsizliğe tahammülsüzlük arasındaki ilişkilerin incelenmesi (Kasapoğlu, 2020), Covid-19 pandemi sürecinde spor yapan lise öğrencilerinin psikolojik sağlık düzeyleri (Demir ve Çiftçi, 2020), korona günlerinde 18 yaş ve üzeri bireylerin psikolojik sağlık düzeyleri (Kunter, 2020), Covid-19 sürecinde 65 yaş ve üzeri bireylerin psikolojik sağlık düzeyleri (Set, 2020) gibi konuların çalışıldığı tespit edilmiştir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Psikolojik sağlık sosyo-demografik değişkenlerin araştırıldığı araştırmalarda genel olarak farklı sonuçlar elde edilmiştir. Cinsiyet, medeni durum, kardeş sayısı, anne/baba eğitim düzeyi, anne/baba meslek durumu, gelir düzeyi ve aile yapısı vb. diğer sosyo demografik değişkenlerin psikolojik sağlık üzerinde farklı değişimler gösterdiği görülmüştür. Graber vd., (2015) yaptıkları araştırmada bu değişimlerin görülmesi katılımcıların kültürlerinden, sosyallik düzeylerinden ve biyolojik özelliklerinden kaynaklı olabileceğini açıklamıştır (Akt., Varıcıer, 2019: 13). Güngörmüş, Okanlı ve Kocabeyoğlu (2015) çalışmasında psikolojik dayanıklılığın stres verici yaşam olayları karşısında öğrencilerin kendisini hızlı toparlanmasını sağlayan en önemli özelliklerinden birisi olduğunu ifade etmiştir. Aydın ve Egemberdiyeva (2018) bireydeki psikolojik sağlamlığı olumsuz şekilde etkileyen faktörlerin önceden bilinmesinin kişinin zor olan olan yaşam olayları karşısında neler yapabileceğine yönelik önleyici faktörlerin almasının önemli olduğunu vurgulamıştır.

Literatür incelendiğinde müziğin ve sanat dallarının psikolojik sağlık düzeyini nasıl etkilediği yönünde sınırlı çalışmaların olduğu görülmüştür. Fakat doğrudan müzik ile uğraşan kişilerin sosyo demografik özelliklerinin psikolojik sağlık düzeylerinde nasıl bir etki bıraktığı bilinmemektedir. Hayatın her evresinde olduğu gibi günlük hayatında bir parçası olan müzik, kişilerin olaylar ve davranışlar karşısında ruh halini olumsuz etkileyebileceği gibi yaşamsal etkenler karşısında da psikolojik sağlamlığı etkiler. Psikolojik sağlık her alanda olduğu gibi müzik eğitiminde de önemlidir. Müziğin insanların psikolojisi üzerinde nasıl bir etki yarattığı ve müzik ile uğraşan kişilerin psikolojik sağlık düzeylerinin nasıl olduğu merak konusu olmuştur. Buradan hareketle araştırmanın problem durumunu konservatuvar öğrencilerinin psikolojik sağlık düzeyleri oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin psikolojik sağlık düzeyleri incelenerek öğrencilerin psikolojik sağlık düzeylerinde demografik değişkenlerin etkisinin nasıl olduğunu tespit etmek amaçlanmıştır.

Araştırmanın Problemi

Çalışmanın problem cümlesini “Konservatuvar öğrencilerinin psikolojik sağlık düzeyleri demografik değişkenlerine göre anlamlı farklılık göstermekte midir?” sorusu oluşturmuştur.

Bu amaçla araştırma alt problemleri aşağıdaki şekilde belirlenmiştir;

- Konservatuvar öğrencilerinin psikolojik sağlık düzeyi nasıldır?
- Konservatuvar öğrencilerinin psikolojik sağlık düzeyleri; cinsiyete, yaşa, sınıfa, ana sanat dalına, mezun olunan lise türüne, anne/baba eğitim durumuna, anne/baba mesleğine, ailenin aylık gelir durumuna, okul akademik başarısına ve aile yapısına göre anlamlı düzeyde farklılaşmakta mıdır?

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Araştırmada genel tarama ve nedensel karşılaştırma desenleri birlikte kullanılmıştır. Öğrencilerin psikolojik sağlık düzeylerinin tespit edilmesi bakımından genel tarama; psikolojik sağlık düzeyi ile demografik değişkenler arasındaki ilişki açısından ise nedensel karşılaştırma yaklaşımları temel alınmıştır. Tarama modeli var olan bir durumu betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımıdır (Karasar, 2012). Nedensel karşılaştırma ise kendiliğinden



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

oluşan bir vakanın sebeplerinin parametre sonuçlarını inceleyen durumdur (Büyüköztürk vd., 2008).

Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu 2020-2021 eğitim öğretim döneminde Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarında öğrenim gören Müzik Bölümü, Türk Halk Müziği, Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Oyunları öğrencileri (n=116) oluşturmuştur. Araştırmada kolay örnekleme yöntemi seçilmiştir. Kolay örnekleme zamanın, hızın, pratikliğin çabuk olduğu fakat emek ve maliyet kaybının az olduğu bir yöntemidir (Patton, 2015; Yıldırım ve Şimşek, 2016). Tablo 1'de katılımcıların demografik bilgileri yer almaktadır.

Tablo 1: Konservatuvar Öğrencilerinin Demografik Bilgileri

Cinsiyet	f	%	Ana Sanat Dalı	f	%
Kadın	62	53,4	Müzik Bölümü	38	32,8
Erkek	54	46,6	Türk Halk Müziği	36	31,0
Toplam	116	100,0	Türk Sanat Müziği	15	12,9
			Türk Halk Oyunları	27	23,3
			Toplam	116	100,0
Sınıf	f	%	Anne Meslek	f	%
1. sınıf	46	39,7	İşçi	7	6,0
2. sınıf	31	26,7	Serbest meslek	15	12,9
3. sınıf	8	6,9	Emekli	2	1,7
4. sınıf	31	26,7	İşsiz	48	41,4
Toplam	116	100,0	Diğer	44	37,9
			Toplam	116	100,0
Yaş	f	%	Baba Meslek	f	%
18-20 yaş arası	34	29,3	Memur	18	15,5
21-23 yaş arası	39	33,6	İşçi	19	16,4
24-26 yaş arası	25	21,6	Serbest meslek	27	23,3
27 ve yukarısı	18	15,5	Emekli	29	25,0
Toplam	116	100,0	İşsiz	3	2,6
			Diğer	20	17,2
			Toplam	116	100,0
Baba Eğitim	f	%	Anne Eğitim	f	%
Okuma yazma bilmiyor	3	2,6	Okuma yazma bilmiyor	21	18,1
İlkokul	38	32,8	İlkokul	55	47,4
Ortaokul	21	18,1	Ortaokul	19	16,4
Lise	39	33,6	Lise	21	18,1
Üniversite	10	8,6	Toplam	116	100,0
Yüksek lisans	5	4,3			
Toplam	116	100,0			
Aile Yapısı	f	%	Mezun Olunan Lise	f	%
Otoriter	25	21,6	Güzel Sanatlar Lisesi	14	12,1
Demokratik	23	19,8	Anadolu Lisesi	74	63,8
Tutarsız	4	3,4	Sağlık lisesi	2	1,7
İzin verici	14	12,1	İmam Hatip Lisesi	14	12,1
Koruyucu	50	43,1	Açık Öğretim Lisesi	12	10,3
Toplam	116	100,0	Toplam	116	100,0



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Aile Gelir Düzeyi	f	%	Okul Başarı Durumu	f	%
Asgari ücretin altı	28	24,1	Çok Kötü	1	,9
Asgari ücret (4.244)	36	31,0	Kötü	5	4,3
4.244- 5000arası	23	19,8	Orta	36	31,0
5001 - 6000 arası	12	10,3	İyi	63	54,3
6001 ve yukarısı	17	14,7	Çok İyi	11	9,5
Toplam	116	100,0	Toplam	116	100,0

Veri Toplama Araçları

Araştırmanın amacını belirlemek için konu ile ilgili kaynaklar taranmıştır. Veri toplama aracı olarak katılımcıların demografik bilgilerini içeren “Kişisel Bilgi Formu”, ikinci bölümde ise Smith ve ark. (2008) tarafından geliştirilen ve Doğan’ın (2015) Türkçe geçerlik güvenilirlik çalışmasını yaptığı “Kısa Psikolojik Sağlık Ölçeği (KPSÖ)” kullanılmıştır. “Kısa Psikolojik Sağlık Ölçeği (KPSÖ) 5’li likert tipinde, 6 maddelik, özbildirim tarzı bir ölçme aracıdır. Ölçekte bulunan ve tersten kodlanan maddeler çevrildikten sonra alınan yüksek puanlar yüksek psikolojik sağlamlığa işaret etmektedir.” Hoşoğlu, Fıncı-Kodaz, Yılmaz-Bingöl ve Vural Batık (2018) “Kısa Psikolojik Sağlık Ölçeği için alınan puan 6-11 arası düşük, 12-22 arası orta ve 23-30 arası ise yüksek düzeyi göstermektedir.” şeklinde ifade etmişlerdir. Kısa Psikolojik Sağlık Ölçeğinin iç tutarlık katsayısı .83’dir. Bu çalışmanın Cronbach’s Alfa katsayısı ise .88’dir.

Veri Analizi

Verilerin analizi SPSS 20.0 istatistik programı kullanılarak yapılmıştır. Verilerin normal dağılım gösterip göstermediğini belirlemek için basıklık ve çarpıklık değerlerine bakılmıştır (çarpıklık=-.17, basıklık=.22). Analizi yapılan verilerin normal dağıldığı belirlenmiştir. Çarpıklık ve basıklık değerleri +1 ve -1 aralığında ise veriler normal dağılım göstermektedir (Hair vd., 2014). Araştırmada ilişkisiz gruplar *t-testi* ve tek yönlü varyans analizi yapılmıştır. Gruplar arası farklılıkların belirlenmesi için Bonferroni testinden yararlanılmıştır.

Bulgular ve Yorum

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin psikolojik sağlamlık düzeyine ilişkin bulgular;

Tablo 2: Konservatuvar Öğrencilerinin Psikolojik Sağlamlık Düzeyi

Ölçek	N	En Düşük	En Yüksek	\bar{X}	Ss
Psikolojik Sağlamlık Düzeyi	116	6,00	30,00	18,50 (3,08)	5,60

Konservatuvar öğrencilerinin psikolojik sağlamlık düzeyi en düşük 6, en yüksek 30, genel ortalamaları ise $\bar{x}=18,50$ (3,80) olarak bulunmuştur. Bu bulguya göre öğrencilerin psikolojik sağlamlık puanı orta düzeydedir.

Tablo 3: Kısa Psikolojik Sağlık Düzeyinin Cinsiyete göre *t-testi* Sonucu

Cinsiyet	N	\bar{X}	Ss	sd	t	p
Kadın	62	17,88	5,48	114	-1,28	.20
Erkek	54	19,22	5,70			

Yapılan t- testi sonucuna göre, konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin psikolojik sağlamlık düzeyinin toplam puanı, cinsiyete göre anlamlı olarak farklılaşmamaktadır [$t(-116)=-1.28$; $p>.05$]. Fakat konservatuvarda öğrenim gören erkek öğrencilerin ($\bar{x}=19,22$)



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

psikolojik sağlamlık düzeyinin ortalama puanı kadın öğrencilere ($\bar{x}=17,88$) kıyasla daha yüksek çıkmıştır.

Tablo 4: Demografik değişkenlere göre Psikolojik Sağlamlık Düzeyinin Tek Yönlü Varyans Analizi Sonucu

Psikolojik Sağlamlık	V.K	K.T.	sd	K.O.	F	P	Fark
Sınıf	G.A	246,030	3	82,010			
	G.A	3364,961	112	30,044	2,730	,05	-
	Toplam	3610,991	115				
Yaş	G. A	504,977	3	168,326			
	G. İ	3106,014	112	27,732	6,070	,00	21-23;27 ve yukarısı, 24-26;27 ve yukarısı
	Toplam	3610,991	115				
Ana Sanat Dalı	G. A	443,979	3	147,993			
	G. İ	3167,013	112	28,277	5,234	,00	THO-MB, THO-TSM
	Toplam	3610,991	115				
Anne Meslek	G. A	375,882	4	93,970			
	G. İ	3235,110	111	29,145	3,224	,01	Emekli-Diğer
	Toplam	3610,991	115				
Baba Meslek	G. A	136,071	5	27,214			
	G. İ	3474,921	110	31,590	,861	,51	-
	Toplam	3610,991	115				
Anne Eğitim	G. A	111,688	3	37,229			
	G. İ	3499,304	112	31,244	1,192	,31	-
	Toplam	3610,991	115				
Baba Eğitim	G. A	133,828	5	26,766			
	G. İ	3477,163	110	31,611	,847	,52	-
	Toplam	3610,991	115				
Aile Gelir Düzeyi	G. A	365,251	4	91,313			
	G. İ	3245,741	111	29,241	3,123	,01	Asgari Ücret Altı-6.001 Asgari ücret-6.001, 5.001, 6.000-6.001
	Toplam	3610,991	115				
Aile Yapısı	G. A	186,608	4	46,652			
	G. İ	3424,383	111	30,850	1,512	,20	-
	Toplam	3610,991	115				
Mezun Olunan Lise Türü	G. A	134,337	4	33,584			
	G. İ	3476,654	111	31,321	1,072	,37	-
	Toplam	3610,991	115				
Akademik Başarı	G. A	166,164	4	41,541			
	G. İ	3444,827	111	31,034	1,339	,26	-
	Toplam	3610,991	115				

Yapılan tek yönlü varyans analizi sonucuna göre konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin psikolojik sağlamlık düzeyinin; yaş ($F_{(4-111)}=6,070$, $p<.00$), ana sanat dalı ($F_{(4-111)}=5,234$, $p<.00$), anne meslek ($F_{(3-112)}=3,224$, $p<.01$) ve aile gelir düzeyi ($F_{(3-112)}=3,123$, $p<.01$) toplam puanlarında anlamlı farklılık tespit edilmiştir. Diğer bir değişle konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin yaş, ana sanat dalı, anne meslek ve aile gelir düzeyine göre psikolojik sağlamlık düzeyi birbirinden farklıdır. Bu farkın yaş durumuna göre; 21-23 yaş arasında olanların 27 ve yukarısında olanlarda, 24-26 yaş arasında olanların ise 27 yaş ve üzerinde olanlarda farkın olduğu saptanmıştır. 27 yaş ve üzerinde olanların psikolojik sağlamlık düzeyinin daha yüksek olduğu tespit edilmiştir. Tabloya bakıldığında öğrencilerin öğrenim gördükleri ana sanat dalına göre; Türk halk oyunları bölümünde öğrenim gören öğrencilerin, müzik bölümü ve Türk sanat müziği bölümünde öğrenim gören öğrenciler ile arasında farkın olduğu görülmüştür. Bu farka göre Türk halk oyunları bölümünde öğrenim gören öğrencilerin



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

psikolojik sağlamlık düzeyi, müzik bölümü ve Türk sanat müziği bölümünde öğrenim görenlere göre daha yüksektir. Tablo incelendiğinde *anne meslek durumuna göre*; emekli, işsiz ve diğer meslek grubunda olanlar arasında farkın olduğu ve emekli olanların psikolojik sağlamlık düzeyinin diğer ve işsiz meslek grubunda olanlardan daha yüksek olduğu şeklinde açıklanabilir. Tabloda *aile gelir düzeyine göre*; 6.001 ve yukarısında ücret alanların, asgari ücret altında ve asgari ücret alanlar arasında, 5.001 ve 6.000 arasında alanların ise 6.001 ve yukarısı arasında ücret alanlar ile farkın olduğu görülmüştür. Bu farka göre 6.001 ve yukarısı ücret alanlar ile 5.001 ve 6.000 arasında ücret alanların psikolojik sağlamlık düzeyi, asgari ücret altı ve asgari ücret alan bireylerden daha yüksektir.

Tablo incelendiğinde katılımcıların psikolojik sağlamlık puanlarında; sınıf düzeyine ($F_{(3-112)}=2,730$, $p>.05$), baba meslek durumuna ($F_{(5-110)}=,861$, $p>.51$), anne eğitim düzeyine ($F_{(3-112)}=1,192$, $p>.31$), baba eğitim düzeyine ($F_{(5-110)}=,847$, $p>.52$), mezun olunan lise türüne ($F_{(4-111)}=1,072$, $p>.37$) ve akademik başarı ($F_{(4-111)}=1,339$, $p>.26$) durumuna göre anlamlı farklılık görülmemiştir. Diğer bir ifade ile konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin baba meslek, anne/baba eğitim, mezun olunan lise türü ve akademik başarı durumuna göre psikolojik sağlamlık düzeyleri birbirinden farklı değildir.

Tartışma ve Sonuç

Konservatuvar öğrencilerinin psikolojik sağlamlık puan ortalamasının orta düzeyde olduğu tespit edilmiştir. Hoşoğlu, Fıncı-Kodaz, Yılmaz-Bingöl ve Vural-Batık (2018) tarafından yapılan çalışmada öğretmen adaylarının kısa psikolojik sağlamlık ölçeğinden aldıkları puan ortalamasının ($\bar{x}=19,39$) orta düzeyde olduğu görülmüştür. Erkoç ve Daniş (2020) çalışmasında üniversitede öğrenim gören öğrencilerin psikolojik sağlamlıklarının ($2,96\pm 0,79$) orta düzeyde olduğunu açıklamıştır. Yılmaz'da (2019) çalışmasında resim-iş öğretmenliği bölümünde öğrenim gören öğrencilerin psikolojik sağlamlıklarının orta düzeyde olduğunu söylemiştir. Alanyazında katılımcıların psikolojik sağlamlıklarının orta düzeyde olduğu mevcut araştırmalarla tespit edilmiştir (Aslan, 2018; Dursun ve Özkan; 2019).

Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin psikolojik sağlamlık düzeyinin toplam puanı, cinsiyete göre anlamlı olarak farklılaşmamaktadır. Topçu (2017) ve Aydın ile Egemberdiyeva (2018) yaptıkları çalışmada, üniversite öğrencilerinin psikolojik sağlamlık puanında cinsiyete göre anlamlı düzeyde farklılık bulunmadığını açıklamışlardır. Benzer şekilde Terzi (2007) ve Özer'de (2013) çalışmalarında psikolojik sağlamlık düzeyi ile cinsiyet değişkeni üzerinde anlamlı farklılık saptamamıştır. Fakat konservatuvarda öğrenim gören erkek öğrencilerin ($\bar{x}19,22$) psikolojik sağlamlık düzeyinin ortalama puanı kadın öğrencilere ($\bar{x}=17,88$) göre daha yüksek çıkmıştır. Bu sonucun durumu olarak erkek katılımcılarının ortalama puanlarının kadın öğrencilerden yüksek çıkmasının nedeni erkeklerin aile içerisinde sorumluluk alma, çevresel faktörler, problem çözme becerilerinin biraz daha geliştirmiş olmaları gibi durumlardan kaynaklandığı şeklinde yorumlanabilir. Bazı araştırmalarda ise kadın katılımcıların psikolojik sağlamlık düzeylerinin daha yüksek olduğu yönündedir (Wasonga, 2002; Hoşoğlu vd., 2018; Gündaş ve Koçak, 2015; Dolbier vd., 2007; Göksel-Oflas ve Yüksel-Şahin, 2019). Fakat yapılan çalışmada psikolojik sağlamlık düzeyinde cinsiyetin belirleyici olmadığı şeklinde açıklanabilir.

Konservatuvar öğrencilerinin demografik değişkenlerine göre psikolojik sağlamlık düzeyi yaş, bölüm (ana sanat dalı), aile gelir durumu ve anne mesleği toplam puanlarında anlamlı farklılık tespit edilmiştir. Atik (2013) tarafından yapılan araştırmada, psikolojik sağlamlık



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

düzeyle yaş arasında anlamlı ve pozitif bir ilişki bulunmuştur. Yaş faktörü, psikolojik sağlık düzeyinde önemli bir etkidir. Yaş ilerledikçe kişinin deneyimi artar ve zorluklar ile başedebilmesi kolaylaşır. Aydın ve Egemberdiyeva (2018) yaptıkları çalışmada üniversite öğrencilerinin psikolojik sağlık düzeyinin öğrenim gördükleri bölüme göre anlamlı derecede farklılaştığı yönündedir. Bölümler arasında psikolojik sağlık düzeyinin farklı olmasının nedeni olarak öğrencilerin ailelerinden uzak bir yaşam sürmeleri, duygu durumları, ekonomik imkanları vb. diğer faktörler şeklinde sıralanabilir. Güngörmüş vd., (2015) çalışmasında aile gelir düzeyi yüksek olan öğrencilerin psikolojik sağlık düzeyinin daha iyi olduğu sonucuna ulaşmıştır. Aile gelir düzeyi yüksek olan bireyin psikolojik sağlık düzeyi diğerlerine göre yüksek olması ekonomik refahın psikolojiyi etkilediği yönündedir. Fakat öğrencilerin psikolojik sağlık düzeylerinde, sınıf, baba meslek durumuna, anne/baba eğitim düzeyine, mezun olunan liseye ve akademik başarı durumuna göre anlamlı farklılık tespit edilmemiştir. Yılmaz (2019) çalışmasında resim öğretmeni adaylarının psikolojik sağlıklarının sınıf düzeyinde anlamlı düzeyde farklılaşmadığı sonucuna ulaşmıştır. Topçu (2017) yaptığı çalışmada üniversite öğrencilerinin psikolojik sağlık puanlarının anne/baba eğitim düzeyine göre değişmediği yönündedir. Tönbül (2020) çalışmasında sosyodemografik özellikler ile psikolojik sağlık düzeyi arasında anlamlı farkın olmadığı sonucuna ulaşmıştır. Diğer bir ifade ile konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin sınıf, baba meslek, anne/baba eğitim, mezun olunan lise türü ve akademik başarı durumuna göre psikolojik sağlık düzeyleri birbirinden farklı değildir. Thompson vd., (2013) yaptıkları çalışmada anne eğitim durumunun psikolojik sağlık düzeyine etki etmediği sonucuna ulaşmıştır. Bireyde psikolojik sağlık düzeyi yüksekse, birey çevresel sorunlar, ailevi ve diğer zorlu olumsuz durumlar karşısında daha rahat mücadele edebilir. Kişinin mutlu ve çevresi ile barışık olması aynı zamanda psikolojik sağlık düzeyini de etkileyebilir.

Çalışmanın sonuçları doğrultusunda;

- ❖ Konservatuvarda öğrenim gören öğrencilerin psikolojik sağlık düzeyleri farklı değişkenler (iletişim, kaygı, psikolojik iyi oluş, empati, uyum düzeyi vb.) ile araştırılabilir.
- ❖ Çalışmanın örneklemini yüksek tutularak farklı demografik değişkenler ile böyle bir araştırmanın tekrarı yapılabilir.
- ❖ Müzik bölümlerinde öğrenim gören öğrenciler ile farklı bölümlerde öğrenim gören öğrencilerin psikolojik sağlık düzeyleri karşılaştırılabilir.

Kaynakça

- Açıkgöz, M. (2016). *Çukurova Üniversitesi Tıp Fakültesi Öğrencilerinin Psikolojik Sağlık Düzeyi ile Mizah Tarzları ve Mutluluk Düzeyi Arasındaki İlişkinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Psikoloji Anabilim Dalı, Mersin
- Aslan, E. (2018). *Üniversite Öğrencilerinde Psikolojik Sağlık Düzeyinin Kişinin Mizaç Özellikleri, Çocukluk Dönemi Travma Durumları, Ebeveyn Tutumları ve Demografik Özelliklerine Göre İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yakın Doğu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Klinik Psikoloji Anabilim Dalı, Lefkoşa.
- Altuntaş, S. ve Genç, H. (2020). Mutluluğun Yordayıcısı Olarak Psikolojik Sağlık: Öğretmen Örnekleminin İncelenmesi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 35(4), 936-948. DOI: 10.16986/HUJE.2018046021



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- Atik, E. L. (2013). *Liseli Ergenlerde Bağlanma Stilleri ve Psikolojik Sağlık Düzeyleri Arasındaki İlişkide Öz-Yansıtma ve İçgörünün Rolü*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Bilim Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Aydın, M. ve Egemberdiyeva, A. (2018). Üniversite Öğrencilerinin Psikolojik Sağlık Düzeylerinin İncelenmesi, *Türkiye Eğitim Dergisi*, 3(1), 37-53.
- Basım, H. N. ve Çetin, F. (2011). Yetişkinler için Psikolojik Dayanıklılık Ölçeği'nin Güvenilirlik ve Geçerlilik Çalışması. *Türk Psikiyatri Dergisi*, 22(2), 104-114.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E., Akgün, Ö., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2008). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. (1. Baskı). Ankara: Pegem Akademi
- Cömert, S. ve Özbey, S. (2021). Türk Müziği Destekli Psikolojik Sağlık Programı: Okul Öncesi Dönemdeki Çocukların Psikolojik Sağlık Düzeyleri Üzerine Etkisi. *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (11), 366-393.
- Demir, A. ve Çiftçi, F. (2020). Covid-19 Pandemi Sürecinde Egzersizin Lise Öğrencilerinin Psikolojik Sağlık Düzeylerine Etkisinin İncelenmesi, *Spormetre-The Journal of Physical Education and Sport Sciences*, 18(3), 2020, 169-179
- Dolbier, C. L., Smith, S. E. ve Steinhardt, M. A. (2007). Relationships of protective factors to stress and symptoms of illness. *American Journal of Health Behavior*, 3(4), 423-433.
- Doğan, T. (2015). Kısa Psikolojik Sağlık Ölçeği'nin Türkçe uyarlaması: Geçerlik ve Güvenilirlik Çalışması, *The Journal of Happiness & Well-Being*, 2015, 3(1), 93-102.
- Dursun, A. ve Özkan, M. S. (2019). Ergenlerin Gelecek Kaygıları ile Psikolojik Sağlık Arasındaki İlişkide Yaşam Doyumunun Aracı Rolü. *Yaşam Becerileri Psikoloji Dergisi*, 3(5), 23- 37.
- Eminağaoğlu, N. (2006). *Güç Koşullarda Yaşayan Sokak Çocuklarında Dayanıklılık*, Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Ensar, F. ve Gündüz, A. (2022). Öğretmen Adaylarının Psikolojik Sağlıklarının Topluluk Önündeki Konuşma Kaygılarıyla İlişkisi. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 10(1), 266-276.
- Erkoç, B. ve Danış, M. Z. (2020). Üniversite Öğrencilerinin Psikolojik Sağlık Düzeylerinin Tespit Edilmesine Yönelik Bir Araştırma. *Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 34-42.
- Fraser, M. W., Richman, J. M. & Galinsky, M. J. (1999). Risk, protection, and resilience: Toward a conceptual framework for social practice. *Social Work Research*, 23, 129-208.
- Gızır, C. A. (2007). Psikolojik Sağlık, Risk Faktörleri ve Koruyucu Faktörler Üzerine Bir Derleme Çalışması. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 3(28): 113-128.
- Göksel-Ofilas, S. ve Yüksel-Şahin, F. (2019). Predicting The Psychological Resilience Levels of University Students According to Some Variables. *Pegem Eğitim ve Öğretim Dergisi*, 9(3), 819-848, <http://dx.doi.org/10.14527/pegegog.2019.026>
- Graber, R., Pichon, F. & Carabine, E. (2015). *Psychological Resilience: State of Knowledge and Future Research Agendas*, Working Paper 425, Climate and Environment Programme. Overseas Development Institute.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- Güngörmüş, K., Okanlı, A. ve Kocabeyoğlu, T. (2015). Hemşirelik Öğrencilerinin Psikolojik Dayanıklılıkları ve Etkiyen Faktörler, *Psikiyatri Hemşireliği Dergisi*, 6(1), 9-14.
- Gündaş, A. ve Koçak, R. (2015). Lise Öğrencilerinde Psikolojik Sağlamlığın Yordayıcısı Olarak Benlik Kurgusu. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(41), 795-802.
- Hair, J. F. Jr., Black, W. C., Babin, B. J. & Anderson, R. E. (2014). *Multivariate Data Analysis* (7th ed.). Pearson Education: Upper Saddle River.
- Hoşoğlu, R., Finci-Kodaz, A., Yılmaz-Bingöl, T ve Vural-Batık, M. (2018). Öğretmen Adaylarında Psikolojik Sağlamlık. *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 8(14), 218-239.
- Kararımak, Ö. (2006). Psikolojik Sağlamlık, Risk Faktörleri ve Koruyucu Faktörler, *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 3(26), 129-142.
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel Araştırma Yöntemi* (24. baskı). Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Kasapoğlu, F. (2020). Covid-19 salgını sürecinde kaygı ile maneviyat, psikolojik sağlamlık ve belirsizliğe tahammülsüzlük arasındaki ilişkilerin incelenmesi. *Turkish Studies*, 15(4), 599-614. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.44284>
- Kaya, İ. (2015). *Ergenlerin Çocukluk Dönemi İstismar Yaşantıları ile Davranış Problemleri ve Psikoloji Sağlamlıkları Arasındaki İlişkinin İncelenmesinde Otomatik Düşünceler ve Bilişsel Duygu Düzenleme Stratejilerinin Aracı Rolü*, Doktora Tezi. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adana.
- Kunter, N. (2020). Covid-19 Günlerinde Bireylerin Psikolojik Sağlamlık Düzeylerinin Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi, *IBAD, (Özel Sayı):574-605* DOI: 10.21733/ibad.805481
- Masten, A. S. (2001). Ordinary Magic: Resillience Processes in Development. *American Psychologist*, 56(3), 227-238.
- Özcan, B. (2005). *Anne Babaları Boşanmış ve Anne Babaları Birlikte Olan Lise Öğrencilerinin Yılmazlık Özellikleri ve Koruyucu Faktörler Açısından Karşılaştırılması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Özer, E. (2013). *Üniversite Öğrencilerinin Psikolojik Sağlamlık Düzeylerinin Duygusal Zeka ve Beş Faktör Kişilik Özellikleri Açısından İncelenmesi* (Yayınlanmış doktora tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- Patton, M, Q. (2015). *Nitel Araştırma ve Değerlendirme Yöntemleri*. (M. Bütün ve S. Beşir Demir. Çev. Ed.), Ankara: Pegem Akademi.
- Sameroff, A. (2005). Early resilience and its developmental consequences. In: Tremblay RE, Barr RG, Peters RDeV, (Eds). *Encyclopedia on early childhood development* [online]. Montreal, Quebec: Centre of Excellence for Early Childhood Development. 1-6. <http://www.child-encyclopedia.com/documents/SameroffANGxp>.
- Set, Z. (2020). Covid-19 Sürecinde 65 Yaş ve Üzeri Bireylerin Psikolojik Sağlamlık Düzeyleri: Çeşitli Değişkenler Açısından Bir Değerlendirme. *Turkish Studies*, 15(6), 1051-1063. <https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.43890>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- Smith, B. W., Dalen, J., Wiggins, K., Tooley, E., Christopher, P. & Jennifer Bernard, J. (2008). The brief resilience scale: Assessing the ability to bounce back. *International Journal of Behavioral Medicine*, 15, 194–200.
- Terzi, Ş. (2006). Kendini Toparlama Gücü Ölçeğinin Uyarlanması: Geçerlilik ve Güvenirlik Çalışmaları. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 3(26), 77-86.
- Terzi, Ş. (2008). Üniversite Öğrencilerinin Psikolojik Dayanıklılıkları ve Algıladıkları Sosyal Destek Arasındaki İlişki. *Türk Psikolojik Danışma ve Rehberlik Dergisi*, 3(29), 1-11.
- Topçu, F. (2017). *Üniversite Öğrencilerinin Psikolojik Dayanıklılık Düzeylerinde Beş Faktör Kişilik Özelliklerinin Yordayıcı Etkisinin İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Psikoloji Anabilim Dalı, Klinik Psikoloji Programı.
- Tonbul, Ö. (2020). Koronavirüs (Covid-19) Salgını Sonrası 20-60 Yaş Arası Bireylerin Psikolojik Dayanıklılıklarının Bazı Değişkenler Açısından İncelenmesi, *Uluslararası Akademik Psikolojik Danışma ve Rehberlik Araştırmaları Dergisi*, 2(2), 159-174.
- Thompson, R. B., Corsello, M., McCreynolds, S. & Conklin-Powers, B. (2013). A longitudinal study of family socioeconomic status (SES) variables as predictors of socio-emotional resilience among mentored youth. *Mentoring & Tutoring: Partnership in Learning*, 21(4), 378-391.
- Ülker Tümlü, G. ve Recepoğlu, E. (2013). Üniversite Akademik Personelinin Psikolojik Dayanıklılık ve Yaşam Doyumu Arasındaki İlişki. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi* (3),205-213.
- Varırcı, E., Ş. (2019). *Yetişkin Psikolojik Sağlamlığı Üzerine Bir İnceleme: Algılanan Ebeveyn Tutumu, Kontrol Odağı, Algılanan Sosyal Destek ve Stresle Başa Çıkma Stilleri*, Yüksek Lisans Tezi, İbn Haldun Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Klinik Psikoloji Anabilim Dalı, İstanbul.
- Wasonga, T. (2002). Gender effects on perceptions of external assets, development of resilience and academic achievement: perpetuation theory approach. *Gender Issues*, 20(4), 43–54.
- Yazıcı-Çelebi, G. (2020). Covid-19 Salgınına İlişkin Tepkilerin Psikolojik Sağlamlık Açısından İncelenmesi, *IBAD Sosyal Bilimler Dergisi*, (8)471-483, DOI: 10.21733/ibad.737406
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2016). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Yılmaz, Ş. (2019). *Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı Öğrencilerinin Öğretmenlik Öz Yeterlilikleri ile Psikolojik Sağlamlık Düzeylerinin İncelenmesi*, Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı, Erzurum.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KIRGIZ AĞITLARI VE BENZERİ EZGİLER

János SIPOS*

Özet

Macar bilim adamları uzun zamandır Macar halkının ve kültürünün doğu ilişkilerini araştırıyorlar. Ármin Vámbéry, György Almásy ve Gyula Prinz de dahil olmak üzere birçoğu bugünün Kırgızistan'ındaki bölgeleri de ziyaret etti. 2002 ve 2004 yıllarında etnomüzikolojinin temsilcisi olarak At-Başı, Narın ve Talas olmak üzere üç ana bölgede toplayarak Kırgızların kendi halk kültürüne ait olduğunu düşündükleri şarkıları kaydettim. Toplanan ezgi sayısı 1500'den fazlaydı. Ezgileri yazıya döktükten, tahlil ettikten ve tasnif ettikten sonra şimdi ağıt olan önemli bir Kırgız müzik tarzı hakkında birkaç söz söylemek istiyorum.

KYRGYZ LAMENTS AND SIMILAR MELODIES

Abstracts

Hungarian scholars have long been searching for the eastern relations of the Hungarian people and culture. Several of them, including Ármin Vámbéry, György Almásy and Gyula Prinz also visited areas in today's Kyrgyzstan. In 2002 and 2004 as the representative of ethnomusicology I collected in three major regions: At-Başı, Narın and Talas, recording songs which the Kyrgyz themselves regarded as belonging to their folk culture. The number of the collected melodies was more than 1500. After transcribing, analyzing and classifying the material, now I would like to say a few words on an important Kyrgyz musical style: the lament.

КЫРГЫЗ КОШОКТОРУ ЖАНА УШУЛСЫК ТУУКУУЛӨР

Аннотация

Венгер окумуштуулары венгер элинин жана маданиятынын чыгыш байланыштарын эзелтен бери издеп келе жатышат. Алардын айрымдары, анын ичинде Армин Вамбери, Дьердь Алмасы жана Дюла Принс азыркы Кыргызстандын аймагында да болушту. 2002-2004-жылдары этномузыка таануу илиминин өкүлү катары үч чоң облуста: Ат-Башыда, Нарында, Таласта чогулуп, кыргыздар өздөрү элдик маданиятка таандык деп эсептеген ырларды жаздырдым. Топтолгон күүлөрдүн саны 1500дөн ашты. Материалды чечмелеп, талдап, классификациялагандан кийин азыр кыргыздын маанилүү музыкалык стили – кошок жөнүндө бир нече сөз айткым келет.

КЫРГЫЗСКИЕ ПРИЧИТАНИЯ И ПОДОБНЫЕ МЕЛОДИИ

Аннотация

Венгерские ученые давно ищут восточные связи венгерского народа и культуры. Некоторые из них, в том числе Армин Вамбери, Дьердь Алмасы и Дюла Принц, также посетили территории современного Кыргызстана. В 2002 и 2004 годах как представитель этномузыкологии я собирал в трех крупных районах: Ат-Башы, Нарын и Талас, записывая песни, которые сами кыргызы считали принадлежащими к своей народной культуре. Количество собранных мелодий составило более 1500. После расшифровки, анализа и классификации материала, теперь я хотел бы сказать несколько слов о важном кыргызском музыкальном стиле – ламенте.

*Prof. Dr. Macaristan Sanat Akademisi, spsjns@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

In 2002 and 2004 I collected in three major Kyrgyz regions (At-Başı, Narın and Talas), recording songs which the Kyrgyz themselves regarded as belonging to their folk culture. They included tunes with ancient roots, religious songs and some Soviet hits; the latter I only recorded for the sake of contrast.

In Kyrgyzstan the powerful decline of folk culture began in the thirties, when the kolkhozes came to be established. Although folksongs were not prohibited, they lost their nurturing medium. It is a miracle that they lived to see the 21st century at so many places. Those who were children in the 1930s and '40s – and were 70-80-year old at the time of my field research – still had first-hand experience or at least strong memories of living oral culture. This can't be said of the generation that came after them – the living folk culture is almost gone with communism.

Today, only relics of the past can be collected, yet this is the only possibility to complement earlier collections, and to document and scientifically describe the contemporary rural musical repertory. On this basis attempts can be made to reconstruct the vocal folk music of formerly nomadic peoples.

Hungarian researchers around the Tien-Shan

Hungarian scholars have long been searching for the eastern relations of the Hungarian people and culture. Several of them, including Ármin Vámbéry, György Almásy and Gyula Prinz also visited areas in today's Kyrgyzstan.

Ármin Vámbéry (1832-1913) went on a Central Asian expedition on assignment from the Hungarian Academy of Sciences. Though his linguistic findings are outdated, his ethnographic observations are still relevant (Vámbéry 1885).

In scientific terms the journeys of György Almásy (1867-1933) were the most gainful. He went on a nine-month expedition in 1900 and recorded accurate data of the flora and fauna of the Tarim Basin, Narin Valley, Tekes Basin and the Issyk-Kul area, also putting down data on the main phenomena of the mode of living. He outlined a correct image of livestock breeding, agriculture, trade, costumes as well as ethnic relations in the early 20th century. Almásy mainly toured Kirghizia, most of his escorts also being Kyrgyz. Of outstanding import is his collection of text folklore and the recording of details of the Manas epic, which he was the first to publish in Europe (Almásy 1901, 1903 and 1904). In 1906 he returned to the Tien Shan with Gyula Prinz and Herbert Archer, and then went on to China.

As a member of the Almásy expedition in 1906, Gyula Prinz (1882-1973) made geological and geographic observations that had been overlooked by the Russian cartographers. His descriptions of the nomads' way of life, costumes, burial customs are invaluable, illustrated by his excellent sketches (Prinz 1945:311). In April 1909 he returned to Inner Asia, arriving in Andijan via Baku, Krasnovodsk, Tashkent, then crossing the Fergana range through the Kalmak pass, he mainly traversed the Tarim Basin (Kubassek 1993).

The lengthy break in Hungarian expeditions in Central Asia that followed was terminated by István Mándoky Kongur born in the Kunság area of Hungary allegedly of Cuman descent (1944-1992). He searched there for analogies of the Cuman language surviving in Hungary. (Mándoky 1993) Mándoky focussed on elements of Cuman culture, realizing that in addition to a study of Turkic linguistic records the greatest resource is a knowledge of the living Cuman-Kipchak dialects.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Now, as the representative of ethnomusicology I am here to conduct comparative research on Kyrgyz folk music. This time I would like to say a few word about an important musical stîle: the lament.

Laments and other similar tunes

Laments constitute an ancient and important layer of folk music, being perhaps the most resistant genre to time. The present first group of Kyrgyz tunes contains laments and structurally more or less related tunes whose genres belong here, such as the *kız uzatuu* „bride’s farewell“. The rest of the tunes (whose genre is not lament) are arranged for their melody outline and structure. Similarly to laments, they have two descending or hill-shaped lines one under the other, ending on neighboring notes, performed in a free and improvisatory manner or showing at least traces of it.

The intonation of the pitches is not accurate in the laments, especially the third can shift between minor, major or neutral. The main tendency of intonation can however usually be discerned in the laments. Anyway, there is a close connection between laments moving on Aeolian and Ionian scales: in some cases they cannot even be separated and could have been discussed in one category.

* *The simplest form* of Kyrgyz laments and bride’s laments consists in a freely performed line of major character and its variants. The lines trace a hill of C-D-E-F-/D-D-E-F-E-D-/C character which may be preceded by a G,-C leap upward or followed by a C-G, leap downward (ex.1).

Parlando, ♩ = 92



A - sı-lım ga-na de - le-be-yiş— cır - ga - lım,
E - mi kan-day bir a öt-tüñ oy düy-nö-dön ay?

Example 1: One-lined major-scale lament

* There are ‘**four-sectioned**’ melodies *with lines ending C-C-D-C or C-D-C-C-C etc.*

Themostly (*poco*) *rubato* performed tunes of this group include laments, life-songs and other traditional genres. The starting and closing lines of the tunes are related to the one-lined laments, while their second and third lines feature the D (sometimes E) cadence. This brings them close to the two-core laments, where convex lines, ending on D or C follow one another, with a more settled form, e.g. AABA, ABAAA (ex. 2a-b).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

a)

Parlando • 104

Oy maa-sı - mı ki - yip çı - raş - tap
Bal - da - rıñ bak - tıñ oy ı - ras - tap
Ba - la - nın kö - rüp oy ur - ma - tın
E - ne - kem ay bas - tı - ra ber - diñ ı - raak - tap.

b)

Parlando • - 116

A - dır - da ga-na cıl - kıñ ay a - la baş ey - aa
Ar - gı - mak ga - na kü - lük d'oy a - ra - laş.
Ar - tıñ - da kal - gan ba - lañ caş.
A - la cat ga - na ço - rom d'oy a - la cat

Example 2: 'four sectioned' songs with lines ending on C-C-D-C or C-D-C/D-C

* The **two-core form** of Kyrgyz laments is characterized by descending or convex and lengthier lines ending on D and C and performed mostly *parlando-rubato* mode (ex.ex3a). The melodies or the longer lamenting processes usually end on C, rarely on D (ex.3ab). All this compares the Kyrgyz laments quite closely to the Anatolian, Azeri or, for that matter, to the Hungarian laments, although the more marked hill-shape lends the Kyrgyz laments a somewhat special character.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

a)

Parlando ♩ = 160

U - şul üy - dö ce - ñe-kem ap - pak ga-na ay
O-ro-mo-lun be-ret ay ma-ga sak-tap ga-na ay
A - pa-pak - tay ce - ñe-kem ap - pak ga-na ay
Bet aar-çı-sın be-rip-tir ma-ga sak-tap ga-na ay.

b)

Parlando ♩ = 104

A kı-zım iy ket-tiñ kü-yöö-gö
Aş - ka - na - da a - şıñ kal - dı
A kı-zım iy kü-yöö-gö ket-tiñ ay a - lıs - ka
E - mi o - ro-guñ kal - dı ay ka-mış-ta.

Example 3: Two-lined laments of major character and their relatives

* *Lamenting tunes with D-D-D-C line endings + cadence* are closely linked to the two-lined laments. In ex.4 the cadence line brings the melody to a final. Also Toktogul's „Beş kaman“ song is broadly coincidental with the enlarged form of Hungarian laments.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Parlando ♩ - 200

Tün - kü-sün ca - rık oy pa-na - rım

Tür - mö-dön kay - ta kel-gen-de Kü-yü-tün tart-tım oy ba-la-nım.

Kaz - kar - kıl - dap oy - köl sak-tayt.

Kar' ı - laa - çın oy çöl sak-tayt.

Ka-rıp kal-gan a - ta-keñ ku-lu-num, Ka-yak-ka ba-rıp can sak-tayt oy

Cad.
Ka-yak-ka ba-rıp a can sak-tayt ey?

Example 4: Lamenting tunes with C-D-D-D-C line endings + cadence

There is a large and significant group of Kyrgyz folksongs (**not laments!**) which display kinship with the above outlined laments by virtue of their layout, main cadences and free improvisatory performing character. Some are performed *poco rubato*, but the stricter *tempo giusto* performance is more typical. Their lines are shorter than the lament lines and many tunes are isometric or quasi-isometric. Certain segments of the melody outline in some of them also deviate from the customary turns in laments.

These songs divide into two main groups according to their cadential sequence which also reflects their melody progression to some degree.

* *Short isometric lines with D-C endings (ex.5).* These tunes of AB (or and AB|AB) pattern resembling laments have basically shorter lines and are often performed *poco rubato* but in the background a fixed rhythmic scheme (e.g. iii ii / i i i) can be made out quite clearly. Recitation is rare, but the rigidly fixed rhythmic pattern is also rare.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Poco rubato ♩ = 208

Ar - pa bir me - nen Ak - say - dı

A - şıp ko ba - rıp el cay - layt

A - zap bir me - nen to - zok - ko

Kan - day go a - dam bel bay-layt?

Example 5: Shorter isometric lines with D-C endings

* *Shorter lines, ending on D-D-D-C or D-D-x-C.* These songs of AAAB or AABC form are performed *parlando-rubato* or *giusto*. They include some Manas recitations (ex.6a), laments and several variants of the *Ak Kepter* song (ex.6b). Lines with D and C endings alternate, but while some lines rotate around some pivotal note, others descend or outline a bulge. What differentiates this group from the previous one is that here the typical D→C cantorial change of two-core laments only occurs in the third/fourth line while in the former group it already takes place in the second. At the end of the lines a glide to the 6th degree is not rare, and the end of the third line is highly variable here, too. All this notwithstanding, their structure and melody contour place these tunes next to the Kyrgyz laments.

a)

♩ = 84 (↑)

Ca - sa - yın ka - sal caş - tık - tan

Caş kez - de kö - nüñ az - dık - kan
Ca - dı - ga sa - lıp ca - man iş

(↑) 1) (^) (↓)

Ce ca - ñıl - tat şay - tan kas - tık - tan.

1.
2.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

b)

Poco rubato $\text{♩} = 88$

Ar - pa - nın A - la - Too - su - nan

Ar - ka - rın at - sam zoo - su - nan

Bal - dak - tuu şum - kar e - ken dep

De - gi kar - ma - sam a kuş - tun boo - su - nan.

Example 6: Shorter lines with D-D-D-C or D-D-x-C line endings

The question might arise: what is the point of these musical analyses? As we have seen, musical analysis brings together more or less different, but obviously related melodies based on their basic melody movements. This greatly facilitates the overview and also the teaching of folk music repertoires consisting of thousands and thousands of melodies.

Finally, I would like to introduce my website very shortly (www.zti.hu/sipos). This trilingual (English-Turkish-Hungarian) website presents a significant part of my Turkic folk music collection recorded since 1987. Now I enlist only some of the most important feature of this site. **Search** allows us seeking out video and audio recordings according to genre, lyrics, musical instruments, informants and place of recordings. Under **E-books** we can read e-books for example on the Kyrgyz folk music. **Books and Studies** presents the PDF format of my books and articles. Under **Audio, Video and Photo archives** my recording are presented in unedited form.

References

- Almásy, G. (1901). Kara-kirgiz nyelvészeti jegyzetek. In: Keleti Szemle 108-122.
- Almásy, G. (1903). Vándorutam Ázsia szívébe. Budapest.
- Almásy, G. (1904). A kara kirgizek ornamentikája 19 ábrával. In: Ethnographia V. 165-213.
- Kubassek, J. (1993). Magyar utazók Ázsiában. Budapest.
- Mándoky, K. I. (1993). A kun nyelv magyarországi emlékei. Karcag.
- Prinz, G. (1945). Utazásaim Belső-Ázsiában, Nagy-Turán földrajzi ábrázata, Budapest: Renaissance.
- Sipos, J. (2014). Kyrgyz Folksongs, Budapest: l'Harmattan.
- Vámbéry, Á. (1885). A török faj ethnológiai és ethnographiai tekintetben, Budapest.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KIRGIZ KÜLTÜRÜNDE NEO-FOLKLOR OLGUSU

Kalbübü SARIEVA* & Venera ASILBEKOVA**

Özet

Makale, bilimsel yansımada "neofolklorizm" teriminin anlamını tanımlar. Rönesans hareketinin tarihi ve kurucuları, XIX'in sonlarında ve XX yüzyılın başlarında Avrupa'da yeni folklor yönünde folklor, egzotik ritimler, ulusal renk olanaklarının yeniden canlandırılması yoluyla modern müzik tarzının gelişimi. Neo-folklorun sosyo-politik süreçle bağlantılı olarak evrimi, yirminci yüzyılın etkili bir sosyo-antropolojik eğilimi olan neo-evrimcilik teorisi bağlamında ele alınmaktadır. Kırgız kültüründe neo-folklor olgusu, tutarlılığı ve özellikleri incelenmekte ve bu alanda derinlemesine araştırmalara ihtiyaç duyulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Neofolklor, folklor, üslup, neoevrimcilik, sistem, diyalog, modernizm, postmodernizm, resim, şarkı, melodi, gelenek, etnokültür.

NEO-FOLKLORISM IN KYRGYZ CULTURE

Abstract

The article defines the meaning of the term "neofolklorism" in scientific reflection. The history of the Renaissance movement and its founders, the development of modern musical style through the rebirth of the possibilities of folklore, exotic rhythms, the national color in the direction of neo-folklore in Europe in the beginning of the XIX century. The evolution of neo-folklore in connection with the socio-political process is considered in the context of the theory of neo-evolutionism, the influential socio-anthropological trend of the twentieth century. The phenomena of neo-folklore in the Kyrgyz culture are analyzed, its systematicity and specificity and the necessity of deep research in this area are noted.

Keywords: Neo-folklore, folklore, style, neo-evolutionism, system, dialogue, modernism, postmodernism, painting, song, melody, tradition, ethnoculture. neofolklore, folklore, style, neoevolutionism, system, dialogue, modernism, postmodernism, painting, song, melody, tradition, ethnoculture.

КЫРГЫЗ МАДАНИЯТЫНДА НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ КУБУЛУШУ

Аннотация

Статьяда "неофольклоризм" түшүнүгүнүн илимий рефлексиядагы мааниси аныкталат. XIX кылымдын аягы XX кылымдын башында Европа өлкөлөрүндө келип чыккан неофольклоризм багытынын музыкадагы элдик фольклордун мүмкүндүктөрүн, экзотикалык ритмин, улуттук колоритин жандандыруу аркылуу учурдун музыкасынын стилин иштеп чыгуу, кайра жаратуу кыймылынын тарыхы жана анын негиздөөчүлөрү тууралуу маалымат берилет. Неофольклоризмдин социалдык-саясий процесс менен шартталган эволюциясы XX кылымдагы социалдык антропологиялык таасирдүү багыт неоэволюционизм теориясынын контекстинде каралат. Неофольклоризмдин кыргыз маданиятындагы кубулуштары, анын системдүү мүнөзү, өзгөчөлүктөрү талдоого алынат жана бул багыттагы изилдөөлөрдү тереңдетүү зарылдыгы белгиленет.

Негизги Түшүнүктөр: неофольклоризм, фольклор, стил, неоэволюционизм, система, диалог, модерн, постмодернизм, живопись, ыр, күү, салт, этномаданият.

*Dr. A. A. Altınışbayev Kırgız Cumhuriyeti Ulusal Bilimler Akademisi, A. I. Narynbaev Felsefe, Hukuk ve Sosyo-Politik Araştırma Enstitüsü, kalbubu.sarieva@mail.ru

**Araş. Gör. A. A. Altınışbayev Kırgız Cumhuriyeti Bilimler Akademisi, Felsefe, Hukuk ve Sosyo-Politik Araştırmalar Enstitüsü Kültürel Çalışmalar ve Sanat Çalışmaları Bölümü, venera_1981@list.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ В КЫРГЫЗСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация

В статье определяется значение термина «неофольклоризм» в научной рефлексии. История ренессансного движения и его основоположников, развитие современного музыкального стиля через возрождение возможностей фольклора, экзотических ритмов, национального колорита в направлении неофольклора в Европе конца XIX и начала XX веков. Эволюция неофольклора в связи с общественно-политическим процессом рассматривается в контексте теории неозволюционизма, влиятельного социально-антропологического течения XX века. Анализируются явления неофольклора в кыргызской культуре, его системность и особенности и отмечается необходимость глубоких исследований в этой области.

Ключевые Слова: неофольклор, фольклор, стиль, неозволюционизм, система, диалог, модернизм, постмодернизм, живопись, песня, мелодия, традиция, этнокультура.

Неофольклоризм XX кылымдын биринчи үчтүгүндү европалык профессионалдык музыкада фольклор менен органикалык байланышкан багыт. “Неофольклоризм” деген аталыш фольклор терминине нео – деген коштомо кошулган аты эле айтып тургандай мурдагы доордун мурастарынын стилдик моделдерин кайра жаратуу багытында, фольклордук материалдардын каражаттарын, мүмкүндүктөрүн активдүү түрдө колдонгон ойлом тибин түшүндүрөт.

Фольклор элдик оозеки чыгармачылыктын эле бай казынасы эмес. Илимде 1846-жылы англис Вильям Томс колдонгон “фольклор» (англисче folk – эл,lore –билим, даанышмандык) сөзү эл аралык түшүнүк иретинде кеңири колдонулат. «Эл даанышмандыгын», «элдик билимди» түшүндүргөн «фольклор» термининин элдик оозеки чыгармачылыктан мааниси кеңири. Батыш Европа, Америка, Австралия элдеринин түшүнүмүндө бул сөздүн мааниси элдин кийим-кечек, курал-жарак, адат-салттарын, турмуш шарттарын, тааным-ишенимдери, ошондой эле түрлүү көркөм өнөрүн (поэзия, музыка, бий, оймо-чийме, сокмо-түймө ж.б.) жалпы атоо үчүн колдонулат. Бул жагынан алганда фольклор оозеки адабият гана эмес, «этнография», «этномаданият» деген түшүнүктөр менен тутумдаш. Кыргыз элинин фольклору, жашоо таржымалындагы ритуалдары, бардык каада-салттары музыкалык сферадан алыстаган эмес. Салттуу маданиятта оозеки поэтикалык сөз ыр-күү менен коштолгон, сөздү айтуунун, ар бир ритуалдын өз стили бар.

Неофольклоризм кубулушуна кайрылсак, XIX кылымдын аягы XX кылымдын башында бир катар Европа өлкөлөрүндө композиторлордун көңүлү классикалык-романтикалык стилистикага жатпаган, мурда белгисиз архаикалык катмарга бурулган. Алар салттуу жанрларда элдик обондорду атабастан туруп, атайылабастан эле колдонуу менен кандайдыр бир экзотикалык ритм, улуттук колорит беришкен. Анын башаты европа өлкөлөрүндө маданий, саясий жана экономикалык турмушунда жайылган ренасимьенто (исп.*renacimiento*— возрождение, - жазуучулар, музыканттар, художниктердин) кыймылынан башталат¹¹. Бул кыймыл чыгармачылык өнөрдү дымпып калуудан бошотуп, улуттук өнөрдүн өзүнчөлүгүн көрсөтүү демилгесин көтөргөн. Музыкалык чыгармачылыкта ренсимьентонун эстетикалык принциптерин ишке ашыруунун, же неофольклоризмдин баштоочулары болуп улуттук музыканы европанын алдынкы композитордук мектептеринин катарына

¹¹Кузнецов К., Из истории испанской музыки. Этюд 5, «Музыка», 1937, 26 дек.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

чыгаруунун башында турган М. де Фалья, Б. Барток, И.Ф.Стравинский саналышат. Алардын макалалары, пикирлери неофольклоризм үчүн программа болуп берген.

Испан улуттук музыкалык маданиятын кайра жаратуу кыймылынын уюштуруучусу жана идеялык жетекчиси, композитор Мануэль де Фальянын (1876-1946) чыгармачылыгында батыш европалык музыканын жетишкендиктери менен испан элдик музыкалык салттары синтезделген. Фалья 1907-14-жылдары Парижде жашап, француз композиторлору Клод Дебюсси жана Морис Равель менен таанышып чыгармачылык байланышта болгону анын өнөрүнүн диапозонунун кеңейишине чоң таасир эткен. Фалья француз импрессионизминин өзгөчөлүктөрүн испандык негизден өздөштүрөт. Ал 1914-жылы Мадридге кайтып, испан композиторлорунун көөнө жана заманбап музыкаларын пропагандалоо коомун түзгөн. Анын андалус элдик темадагы виртуоздук пьесаларында испандык гитара аткаруучулугунун техникалык ыктарынын чеберчилиги көрсөтүлгөн. Фальянын музыкасында испандык ээн-эркин мүнөз берилген. Анын чыгармачылыгы испан музыкасын башка батышеввропалык мектептер менен бир катарга коюп, Фальяны дүйнөгө тааныткан. 1939-жылы Аргентинага эмиграцияланып, өмүрүнүн соңку мезилин анда өткөргөн.

Венгер окумуштуу-фольклористи, композитору Бела Бартоктун (1881-1945)көптөгөн экспедицияларда топтолгон материалдары жана чыгармачылык тажырыйбасы, профессионалдык музыкага дыйканчылык фольклорунун таасири жөнүндө бир катар жалпылоолорду жасоого мүмкүнчүлүк берген. Б.Бартоктун чыгармачылыгына соңку романтизмдин (Ф. Лист, Р.Вагнер, И Брамс) жана улуттук *вербункош* стили таасирин тийгизген.

Неофольклордук кубулуш орус музыкасында ХХ кылымдын экинчи жарымында айкын стилдик тенденциялардын бири. Элдик-ыр булактардын композитордук чыгармачылыктын фокусуна коюлушу фольклордук материал менен иштөө эки негизги аспектен: жанр тандоо жана жанрдык жактан инварианттардын кеңейишине, ар кандай фольклордук жанрлардын (кошок, частушка) трансформацияланган синтезине алып келген.

Неофольклоризмдин орус музыкалык маданиятында башаты ХІХ кылымда И. Ф. Стравинскийдин фольклорго өзгөчө мамиле жасап, элдик-ыр булактарга жаңыча көз караш туюм менен кайрылып кайра жаратууларынан башталат. Чыгармачылыгы менен дүйнөгө таанылган, ХХ кылымдын музыкалык маданиятынын өкүлү, орус композитору, Франциянын(1934) жана АКШнын(1945) атуулу Стравинский Игорь Фёдорович (1882—1971)Санкт-Петербург губерниясында төрөлгөн. Атасы Маринск театрынын белгилүү опера ырчысы, энеси пианист жана ырчы болгон. Ал өз учурундагы белгилүү педагог, композиторлордон жеке сабак алып, алар аркылуу батышеввропалык, анын ичинде француз музыкасы менен тааныш болгон.Игорь Федерович 1900-жылы Петербург университетинин юридикалык факультетине өтөт. Студенттик жылдарында композитор, дирижёр, педагог Н. А. Римский-Корсаков менен таанышып, 1903-жылдан баштап, ал устаты көз жумган 1908-жылга чейин андан сабак алган.

И.Ф. Стравинский чыгармачылыгына алгач орус маданиятынын салттары өз изин калтырган. Стравинский календардык каада-салттык жанрларга, заманга ылайык



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

частушкаларга, остианаттык же варианттык кайталоолорго негизделген көчө ырларына өзгөчө кызыккан. Календардык-каада-салт ырлардын кайрыктарын орус музыкасында Глинка, Бородин, Римско-Корсаковдон кезиктирүүгө болот. Анткен менен XIX кылымдын башында көп музыканттар частушкаларды, көчө фольклорун көңүл бурууга татыксыз дешип теңсинбей, терс мамиле кылышкан. Б.В. Астафьев: «Стравинский, жалаң гана эски ырларга, чийки этнографизмге артыкчылык берүүнү жойгон. Ал кадимки “көчөнүкүбү” шаардык “хан сарайыкыбы” кайрыктардын барынан орустук турмуштукту таап, коркпой-үркпөй эле жакын жана тааныш кайрыктарды көркөмдөп, аларга мүнөздүү турмуштук конкреттүүнүн барын сактап калган»¹²

Изилдөөчүлөр И.Ф.Стравинскийдин чыгармачылыгын шарттуу түрдө үч мезгилге: орустук, неоклассикалык жана сериялык деп бөлүшөт. Бирок изилдөөчүлөр анын чыгармачылыгында орустук стилди анын чыгармачылыгынын үч этабына тең табышат. Орус музыкасынын дыйканчылык жана шаардык фольклор жанрына мүнөздүү обон, гармония, ритмика, фактура ж.б. анын чыгармачылыгынын орустук мезгили менен эле чектелбейт, неоклассикалык, додекафониялык музыкасынан да угулуп турат.

Неофольклоризм батышевропалык жана орус музыкасына эле таандык жеке көрүнүштөрбү? Же башка элдердин маданиятына да таандык кубулушпу? Неофольклоризм эгер жалпы мүнөздө кубулуш болсо, искусствонун башка түрлөрүндө, жогоруда аталгандардан тышкары башка элдердеги анын ичинде кыргыз маданиятындагы, көрүнүштөрү кандай? Кыргыз неофольклоризми качан башталып, кандай процессте жүзөгө ашкан?- деген суроолорго жооп берүү актуалдуулугуна карабай ушу күнгөчө илимий рефлексиянын назарына түшүп изилдөө предмети болбой келет.

Жалпысынан XIX кылымдын ортосунан баштап искусстводогу көөнө салттарга кайрылуу иретинде келип чыккан неофольклоризмдин эволюциясын XX кылымдын орто ченинде социалдык антропологиялык таасирдүү багыттарынын бири неоэволюционизм теориясынын контекстинде карап түшүндүрүүгө болот.

Неоэволюционизм теориясынын өнүктүрүүчүлөрдүн бири, “көп сызыктуу эволюция” теориясын иштеп чыккан (Steward 1955) Джулиан Стюард: “Маданият, бул - ар кандай экологиялык шарттарга адаптациялашуу”¹³ - деп эсептейт. Бул теория боюнча маданият - эволюциялык система болуп саналат. Окшош шартта бирдей технологиялык деңгээлде өнүккөн эки коом бирдей өнүгүүгө багыт алат.

Демек, неофольклоризм бир эле элге, бир эле учурга эмес ар кандай элдердин маданиятында кездешип, ар кандай шартка адаптациялашат. XX жана XXI кылымдардын тогошуусунда аламдашуу шарты бирбеткей массалык маданияттын курчоосунда ар бир этносту өз улуттук маданиятын жайылтуу менен өзүн идентификациялоого умтулту. Ар кандай маданият кайра жаралуусу үчүн өзүнө туруктуу таяныч издеген кезде өзүнүн башатына, өткөндүн тажырыйбасына кайрылууга аргасыз болот. Бул учур - мурдагы доордун мурастарынын стилдик моделдерин кайра жаратуу багытында, фольклордук материалдардын каражаттарын, мүмкүндүктөрүн активдүү түрдө колдонууну беттеген неофольклоризмдин жаралуу

¹²Астафьев Б.В.(Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс. –Л: Музыка, Ленинград-1971.—С 122.(378).

¹³Теория и методология истории: учебник для вузов. – Волгоград: Учитель, 2014. – С. 94.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

шартына окшош жагдай. Бул процесс кыргыз музыкалык маданиятында кандайча жүрүүдө.

Демек, саясий –социалдык системанын өзгөрүшү маданиятта кайра жаңылануу, изденүү менен коштолот. Бул процесс кыргыз маданиятында жыйырманчы, жыйырма биринчи кылымдардын тогошуусунда көп улуттуу советтик маданияттын системасынан өнүгүп келе жаткан кыргыз маданиятынын өткөөл мезгилдеги жана эгемендүүлүк шартындагы диалектикасында көрүндү.

Көрсө, кыргыз музыкалык маданиятында фольклорду сиңирип алуу процесси бүгүн эле башталып отурбай мурдатадан келе жаткан процесс. XX кылымдын 60-70-жылдары Э.Турсуналиев аткарган “Кыз жигит” - Гулбайра кыз менен Жаныбек деген жигиттин айтышында комуз күүлөрү “Кыз кербез”, “Чоң кербез”, “Көйрөң күү”, “Ак Бакай” сыяктуу күүлөрдүн стилинде айтыш. “Насыйкат” күүсүнүн кайрыктарында жаңырган “Насыйкат” (сөзү А.Рыскуловдуку, обону Т.Казаковдуку) кыргыз күүлөрүнүн мүмкүндүктөрүн обондуу ырларда пайдалануу совет мезгилинде эле ишке ашканын көрсөтөт. Т. Казаков кыргыз неофольклоризминин айкын өкүлү.

Өткөөл мезгил жаңы шартта азыркы музыкалык маданияттагы улуттук иденттүүлүктүн жаңы формаларын кайра иштеп чыгуу процессинде элдин көөнө турмушундагы салт-санааларга байланышкан жаңы стилдик тенденцияларды ачууга багыт берди. Кыргыз элинин фольклору, жашоо таржымалындагы музыкалык сферадан алыстабаган ритуалдары, каада-салттары кайрадан жанданып чыга келди.

Бул процессте композитор А.Абдуллаевдин “Жар көрүү” ыры үйлөнүү үлпөттөрүндө ар бир жаш үй-бүлөнү турмуш жолуна алып чыккан акжолтой ыр болуп, башкалар тарабынан анын түрдүү вариациялары иштелип чыкты. Мурада адабият сабагында гана окуп-уккан архаикалык катмардагы “Шырылдаң”, “Бекбекей”, “Акыйнек” сыяктуу элдик оозеки чыгармачылыктын үлгүлөрү актуалдашып, неофольклоризмдин этнографизм бутагын түздү.

Неоэволюционизмдин негиздөөчүлөрдүн бири америкалык антрополог Лесли Уайт (1902–1972) антропология өзүнүн локалдуу эмпирикалык изилдөөлөрдүн чегинен чыгып, топтолгон материалдарды синтетикалык жалпылоолорго өтүү зарылдыгына көңүлдү бурган. Лесли Уайт маданияттардын бардык системалары бири-бири менен өз ара байланышкан деп эсептеп маданияттын максаты адамдын жашоо шарты үчүн максималдуу жарактуу жана жана коопсуз болгон система түзүү¹⁴ деп эсептеген.

Мындай системада көркөм өнөрдүн тигил же бул түрлөрдүн ортосунда диалогдор, параллелдер, изденүүлөрдө өз ара бири-бирине өтүшүүлөр келип чыгат. Музыкадагы неофольклоризмге параллелдер зергерлердин, усталардын, чебер уздардын иштеринде жүзүн көрсөтүп, интерьерлерде, үй эмеректерин, кийимдерди, китептерди жасалгалоодо көрүнө баштады. “Ак калпак күнүн” белгилөө, “Оймо жумалыгын” өткөрүү сыяктуу иш-чаралар аркылуу өткөндөгү салттуулукту заманбап реалдуулукка алып өтүп, заманбап глобализмдин балансын табууга аракеттеништи.

Музыка менен живописдин ортосунда диалог катары 2000-жылдары кыргыз эл сүрөтчүсү Ж. Кыдыралиевдин “Эсимде” чыгармасы менен А. Огомбаевдин эл оозунан түшпөй ырдалып жүргөн “Эсимденин” үндөштүктү көрсөтүүгө болот. Ж.

¹⁴ Караңыз. Теория и методология истории: учебник для вузов. – Волгоград: Учитель, 2014.-94 б.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Кыдыралиевдин бул картинасы аткарылыш чеберчилигинен да, техникалык өзгөчөлүгүнөн да башка картиналардан айырмаланып, пикирлердин резонансын жараткан. Чыгарма элдик ырдын мазмунун берип, ички туюмдун абалы, лирикалык ноталар кылдат тандалган түстөр аркылуу чебер сүрөттөлгөн.

Жыйырманчы кылымдын 60-70-жылдары кыргыз сүрөтчүлөрүндө ар кандай стилдеги жана абстракттуу чыгармачыл ыкманын негизинде иштөө тенденция орун алган. 80-жылдардын экинчи жарымында стиль жагынан кыргыз сүрөт искусствосунда дүйнөлүк сүрөтчүлөрдүн стилин өздөштүрүү менен катар улуттук өнөрдүн салттуу өзгөчөлүгүн табуу үстүндү изденген сүрөтчүлөр пайда болду. Живопись багытындагы постмодернистик агымды негиздеген “Жаңы толкун” кыймылы кыргыз элинин эпикалык баатырларын, ар түрдүү жөрөлгө салт-санааларын чагылдырган картиналары менен Москва шаарына барып көргөзмө уюштурушкан. Топтун чыгармачылыгы искусство сынчыларынын элегине коюлуп, Ж.Жакыповдун “Курман айт. Курмандык чалуу”, Э.Токталиев “Саякбай”, Э. Салиев “Кызгалдак өскөн жайнак”, “Кары аңчы” жана башка чыгармалар “тематикалары жана колдонгон ыкмаларынын өзгөчө”, “кыргыз жыттанган бөтөнчөлүккө ээ”, “бөтөн улуттардын сүрөтчүлөрүнөн айырмаланууну көздөшкөн” деп бааланган.

Ошентип, 70-80-жылдардагы советтик модернизмдин жетишкендиктери жана постмодернисттик жаңы толкундун көркөм табылгалары, XX кылымдагы кайра куруу доорундагы эң көрүнүктүү маданий кубулушу катары эсте калды. Бул нерсе Кыргызстандын визуалдык маданиятына чоң таасирин тийгизди. Бул учурда модернисттик багыт – сүрөт искусствосунун (көрүнүктүү өкүлдөрү; Ж. Жакыпов, Э. Салиев, Т. Огобаев, А. Байгазиев, К. Беков ж.б.) күчтүү тенденцияларынын бири катары калыптанды.

Статьяда кыргыз элинин өзүн-өзү идентификациялоо процессиндеги көркөм өнөрдүн маанисине, андагы неофольклоризмдин ролуна учкай токтолдук. Бул багытта изилдөөгө алынчуу айрым жагдайлар белгиленди.

Пайдаланылган адабияттар

Алексеев Э. Фольклор в контексте современной культуры: рассуждения

Астафьев Б.В.(Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс. –Л.: Музыка, Ленинград.-1971.—С 122.(378).

Григорьева, Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50-80-е годы. [Текст]/Г. Григорьева.–М.: Советский композитор, 1989. – 206 с.

Кузнецов К., Из истории испанской музыки. Этюд 5, «Музыка», 1937, 26 дек.

Теория и методология истории: учебник для вузов. – Волгоград: Учитель, 2014. – 504 с.

Уразалиева-Шильдебаева, Г. Газиза Жубанова и кобызовые произведения композиторов Казахстана [Текст] / Г. Уразалиева-Шильдебаева // Музыкальное образование и наука: преемственность традиции и перспективы развития. – Астана: КазНАМ, 2008. – С. 84–87.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KARAKALPAKLARIN GELENEKSEL MÜZİK ENSTRÜMENTASYONU: MODERN KOŞULLARDA İŞLEYİŞİ

Kalmurza KURBANOV*

Özet

Mesajımın amacı oldukça mütevazı - Karakalpakların enstrümanlarını (fonosferi hangi seslerin doldurduğunu), nelerden oluştuğunu, ne olduğunu ve enstrümanların modern koşullarda nasıl çalıştığını tanıtmaktır. Ana enstrüman türleri temsil edilmesine rağmen, Karakalpakların müzik aletlerinin bileşimi o kadar iyi değil: yaylı kobyz, girzhak (gidzhak), dize dutar, balaman aerophones, reed sybyzgy, çocuk kil ısıkları.

TRADITIONAL MUSIC INSTRUMENTATION OF KARAKALPAKS: WORKING IN MODERN CONDITIONS

Abstract

The purpose of my post is quite modest - to introduce the instruments of the Karakalpaks (what sounds fill the phonosphere), what it consists of, what it is and how the instruments work in modern conditions. Although the main types of instruments are represented, the composition of the musical instruments of the Karakalpaks is not so good: string kobyz, girzhak (gidzhak), string dutar, balaman aerophones, reed sybyzgy, children's clay whistles.

ТРАДИЦИОННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТАРИЙ КАРАКАЛПАКОВ: ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

Резюме

Цель моего сообщения довольно скромна – ознакомить инструментарием каракалпаков (какие звуки заполняют фоносферу), из чего состоит и что происходит с ним, и как функционируют инструменты в условиях современности. Музыкальный инструментарий каракалпаков по составу не так уж велик, хотя представлены основные типы инструментов: струнно-смычковый кобыз, гиржек (гиджак), струнно-щипковый дутар, аэрофоны баламан, сыбызгы камышевый, детские глиняные свистульки – ыскырауык, идиофон шынкобыз.

Кобыз. К-кские кобызы внешне могут оформляться различно, но органологически они все идентичны: структурно, темброво-тесситурно и функционально они очень близки.

Основная функция кобыза – аккомпанирование жырау – сказителю героического эпоса, и назидательных песен – терме.

О том, что данный инструмент был главным в жизни каракалпаков в прошлом говорит распространенное среди жырау поверие о том, что в легенде (ставшим хрестоматийном) с помощью именно кобыза всевышний вселил душу в первого человека.

* Bilimsel Araştırmacı, Özbekistan Bilimler Akademisi Sanat Tarihi Enstitüsü, kkalmurza@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

В настоящее время более распространен разборный вид кобыза ("*курума*"): шейка инструмента изготавливается отдельно от корпуса. Перед игрой шейка вставляется в корпус. Смычок кобыза также разборный. Возникновение такого вида кобыза связано, видимо, с кочевым образом жизнедеятельности жырау. Разборный кобыз очень компактный, легко помещается в *дорбу* – дорожную сумку, и удобен при переноске на дальние расстояния. В прошлом жырау

По мнению самих жырау за последний период кобыз не подвергался кардинальным изменениям.

Единственная реконструированная разновидность этого инструмента – кобыз-бас (басовый кобыз), не получил широкого распространения и в оркестре народных инструментов он чаще всего заменялся виолончелью. А в данное время он полностью вышел из употребления.

Существующие ныне кобызовые кюи являются инструментальными вариантами напевов жырау. При этом сохранились изначальные названия эпических песен.

Мастеров кобыза теперь почти не осталось.

Господство кобыза продолжалось до появления на арене традиции баксы, сказителей *романического* эпоса, с струнно-щипковым *дугаром*, которому было суждено доминировать долгое время. Дугар, по сути, и теперь, когда стали возрождаться музыкальные традиции, занимает лидирующее положение среди традиционных инструментов.

Дугар. В равной мере как аккомпанирующий, так и солирующий инструмент. За весь период каракалпакский дугар претерпел некоторые изменения, определенную трансформацию. Во-первых, до 2-половины XX в. струны были шелковые, потом одновременно сочетали их – одна струна шелковая, другая – металлическая. Но потом и вовсе перешли на стальные, металлические.

Во-вторых, судя по полевым данным, и по сохранившимся записям, раньше практиковались разного размера дугары. Яркий тому пример, дугар известного инструменталиста Айтжана Хожалепесова, который отличался очень маленьким размером.

С сожалением приходится отметить тот факт, что в данный момент исчезли региональные особенности дугарной инструментальной музыки. Причина видится нами в централизованности музыкальной жизни, активной (односторонней) пропаганды одних исполнительских стилей в ущерб другим, и, по этой причине на данный момент повсеместно развивается только школа Генжебая Тилеумуратова. А исполнительские школы А. Хожалепесова и Ибраима Патуллаева не нашла своих последователей.

Следующие инструменты выступают в качестве аккомпанирующих. Традиция сольного исполнительства на них не сложилась, или не успела сложиться.

Гиржек (гиджак) и баламан. Гиржек – был заимствован у туркменских багшы. А наличие баламана в составе ансамбля объясняется общностью некоторых напевов каракалпакских бахши с узбекскими бахши Хорезма.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Долгое время господствовал такой принцип: в ансамбле у каракалпакских сказителей-баксы – *баламаншы* (исполнитель на баламане) выбирались из узбекских музыкантов, а *гиржекши* (гиджакист) – как правило, были туркменами. До сих пор гиржек наши музыканты покупают у туркменских мастеров, а баламан – у узбекских.

Шынкобыз. Музицирование на шынкобызе у каракалпаков во все времена были уделом женской половины общества. Принцип и сейчас сохранился. Особых внешних (органологических) отличий каракалпакского шынкобыза от подобных инструментов соседних народов, равно как и отличий в манере звукоизвлечения не наблюдаются. Если обратить внимание на название кюев, то и здесь можно увидеть общность образно-тематической направленности их: «Ақсақ жорға» (Хромой иноходец), «Қуў жолы» (Путь лебедя), «Мунлы кыз» (Печальная девушка). Самобытность, очевидно, только в самой звучащей музыке.

Следует отметить, что все вышеназванные инструменты вошли в современную систему музыкального образования и преподаются в колледжах, лицеях и вузах.

Во 2-половине XX в. инструментарий пополнился рядом привнесенных инструментов. Это было связано с кардинальными изменениями в социально-политической и культурной жизни народа: с стремлением глобализовать все сферы музыкальной жизни путем создания больших музыкальных коллективов – ансамблей и оркестров народных инструментов. На этой почве были внедрены в обиход ряд инструментов, которые активно функционируют поныне: реконструированные узбекские дутар, рубабы (кашгарский и афганский), гиджак, най, чанг, доира; азербайджанский тар; (гармонь).

Получилось так, что в итоге звучание этих инструментов, ансамблей и оркестров почти вытеснили на долгие годы традиционные инструменты на второй план, привнесли новый, ранее небывалый репертуар, тем самым навсегда изменив, таким образом, звукоидеал (темброидеал), звуковой мир каракалпакского социума. Сейчас музыкальную жизнь народа невозможно представить без звучания подобных ансамблей.

Но и в этих условиях каракалпакский традиционный дутар сохраняет свою былую популярность. Молодежь с удовольствием музицирует на дутаре, поют эпические напевы. На разных народных или семейных торжествах звучит дутар. Поэтому мастерам приходится придумывать разные способы полноценного функционирования дутара в условиях развития звуковой аппаратуры. Композиторы Каракалпакстана охотно включают звучание дутара в ткань оркестровых сочинений.

Таким образом, традиционные музыкальные инструменты каракалпаков шагнули в XXI век в тесном взаимодействии с недавно привнесенными, но уже ставшими органичной частью нашей музыкальной культуры инструментами и вместе образуют фоносферу современного Каракалпакстана.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KIRGIZ KOMUZ EZGİLERİNİN BİÇİMLENDİRİCİ BİR ARACI OLARAK DOĞAÇLAMA

Kamçıbek DÜŞALIEV*

Özet

Makale doğaçlamanın rolü sorusuyla ilgileniyor. "Manas" destanı ve komuz müziği örneğinde bir ifade aracı olarak doğaçlamaya büyük önem verilir.

Anahtar Kelimeler: Doğaçlama, varyant, değişmez, vokal doğaçlama türü, enstrümantal doğaçlama türü.

IMPROVISATION AS A FORM-FORMING MEANS OF KYRGYZ MELODIES KOMUZA

Abstract

The article deals with the issue of the role of improvisation in the development of the komuz music of the oral tradition, it focuses on improvisation as a means of expressiveness on the example of the epic «Manas» and music for komuz.

Keywords: Improvisation, variant, invariant, vocal type of improvisation, instrumental type of improvisation

ИМПРОВИЗАЦИЯ - КЫРГЫЗ КОМУЗ КҮҮ ЖАНРЛАРЫНДАГЫ ФОРМА ТҮЗҮЛҮШТҮН КУРАЛЫ КАТАРЫ

Аннотация

Макалада импровизациянын ролу жөнүндө сөз болот. Ошондой эле "Манас" эпосунун жана комузга арналган музыканын мисалында экспрессивдүүлүктүн каражаты катары импровизацияга басым жасалат.

Ачыкчтуу Сөздөр: Импровизация, вариант, инвариант, импровизациянын вокалдык түрү, импровизациянын аспаптык түрү.

ИМПРОВИЗАЦИЯ – КАК ФОРМООБРАЗУЮЩЕЕ СРЕДСТВО МЕЛОДИЙ КЫРГЫЗСКОГО КОМУЗА

Аннотация

В статье рассматривается вопрос о роли импровизации. Основное внимание уделяется в ней на импровизации как средство выразительности на примере эпоса «Манас» и музыки для комуза.

Ключевые Слова: Импровизация, вариант, инвариант, вокальный тип импровизаций, инструментальный тип импровизации.

Кыргыз комуз күүсү – бул, кыргыз элинин тарыхый жана маданий баалуулугу, ал улуттук мүнөздү билдирген, улуу мурасты сактап алып жүрүүчү нечен доорлорду басып өткөн, кыргыз элибиздин рухун да духун да көтөрүп дайыма ойнолуп келген чыгарма.

Комузда ойнолгон күү жанрларынын мазмунунун байлыгы, жанрдык-тематикалык, ыргактык жана форма түзүлүш өзгөчөлүктөрү менен өзүнө тартып, музыка

*Prof. Dr. Kirgiz Devlet Kültür ve Sanat Üniversitesi



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

изилдөөчүлөрдү да кызыктырып келген. Мунун баары комуз күүлөрүнүн ар тараптуу каралышына мүмкүндүк берет.

Импровизация - бул чыгармачылык дүйнөсүндө глобалдык маанидеги кенен жайылтылган, керектүүлүгү так аныкталган жана эффективдүүлүгү даана тастыкталган көрүнүш. Ал эч качан өчпөгөн, ар дайым тирүү жашаган чыгармачылык баалуулуктар менен салыштырылат. Импровизация байыркы замандардан бери келген көркөм өнөр турмуштун тигил же бул жагдайларында адамдардын иштермандык кыймыл-аракети менен колдонулуп табигый түрдө кайталанып турган көп функционалдуу өнөр куралы болуп эсептелинет. Андыктан импровизация кыргыз комуз күү системасында белгилүү бир деңгээлде илимий-теориялык проблема катары өзүнүн актуалдуулугун жоготкон жок. Тескерисинче, комуздук күү музыкасынын тарых-таржымалында, мурунку жана кийинки муундагы өнөр практикасында болгон жана болуп жаткан иштер, алардагы жетишкендиктер, мүчүлүштүктөр культурологдордун, искусство таануучулардын, философдордун алдына жаңы милдеттерди, максаттарды койууда.

Импровизация – көркөм өнөр чыгармачылыгынын бирден бир маанилүү аргасы (способ) жана сыйымдуу форма түзүлүш каражаты. Термин катары «импровизация» латын тилинен ооп келип, кыргызча «күтүүсүз», «кокустан», «капыстан» деген маанини билдирип, биздин оюбузча, эки же андан ашык лингвистикалык түшүнүктөр менен чечмеленет. Биринчи маанидеги түшүнүк боюнча импровизация жаратуучулук көркөм өнөрдө, мисалы, комуз чыгармачылыкта күү чыгаруу өнөрүндө алдын ала даярдабай туруп, дароо жаңы күү жаратып ойноп берүү жөндөмүн айгинелеген фактыны көрсөтөт. Мындай талап-суроого ылайык коюлган критерийлердин эрежеси боюнча автор-комузчу күүсүн мурунтадан жаттап алуу жолу менен эмес, импровизациялап жаңы чыгармачылык жаратмандык менен анын өз оюунан чыккан обон кайрыктарды жуурулуштуруп аткаруу процессинде пайда болот. Мындай табигый чыгармачылык процессте аткаруучу-комузчу күүнү ойноп жатып угуучу-көрүүчүлөргө автор жараткан музыкалык образдарды өзүнүн жеке аткаруучулук стилине ылайык чыгарманы кандай деңгээлде түшүнгөндүгүн көрсөтүп, кандайдыр бир «эркин» (өздүк) маанайда интонациялап кошумча түс, нюанстарды кооздоп киргизип ойноо мүмкүнчүлүгүн пайдаланат. Ошондо комузчулук, күүчүлүк өнөрдөгү импровизациянын экинчи маанисиндеги түрү, башкача атканда, интерпретациялык маңызы аныкталат. Аудиторияда отургандар өздөрүнүн маданий ментолитетине, угумдук жөндөмүнө, ой жүгүртүүсүнө психологиялык жактан таасир берилип адекваттуу реакция кылышат. Андай жагымдуу жан саргиткен реакцияны алар комузчунун жан дүйнөсү, чыгармачылык энергиясы менен жаралган көркөм эстетикалык атмосфера аркылуу сезишет.

Комуз жана комуз күүсү кыргыз элинин руханий байлыгынын социалдык-маданий тармагындагы бир баалуу бөлүмү катары коомдо өзүнүн ордун бекем сактап, өнүктүрүп, ошондой эле, ал өзүнө тиешелүү аксиологиялык баркын-наркын көтөрүп, эстетикалык баалуулугун кеңейтип турушу зарыл. Анткени комуз күүлөрү баа жеткис улуттук мүлктөрүнүн эң алдыңкы катардагы турган кыргыздардын чыгармачылык мурастарынын бир тармагы болуп эсептелинет. Эгерде комуз музыкасын, кыргыз элинин маданиятынын туу чокусу болгон океан сыяктуу «Манас» эпосу, башкача атканда, оозеки салттуу айтуучулук (баяндоочулук) менен импровизациялык өнөр жагынан салыштырып көрүп, бул эки түрдөгү улуу элдик салттуу профессионалдык



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

көркөм чыгармачылыкта эки башка типтеги уникалдуу өзгөчөлүктөрдү байкоо менен, ошол эле убакта алардын ортосунда жанрдык жактан тиешеси жок болгондугуна карабай төкмөлүк импровизациялык стил боюнча окшоштуктар көрүнөт.

Жанрдык аныктамасы боюнча «Манас» эпосу жана бардык кыргыз оозеки музыкалык-поэтикалык дастандар вокалдык чыгармалар болуп эсептелет. Анткени алар ар дайым аваздык үн менен аткарылат. Ал эми комуздук күүлөрдүн бүт баарысы аспаптык чыгармалар деп аталат.

Салттык музыканын ар кандай жанрында стабилдүү жана туруктуу колдонулуучу инвариант түшүнүгү импровизациянын составына кирет. Ошондой эле, инвариант чыгармаларда функциялашуунун төкмөлүү формасынын эч өзгөртүлбөгөн сапатында колдонулат. Ал эми вариант, инвариантка каршы, күүлөрдүн композициясында бардык мүмкүнчүлүктөрдү колдонуу менен импровизацияда күчтүү сүрөттөө курал-каражаты катары көрсөтүлөт.

Эпикалык вокалдык-поэтикалык жана комуздук аспаптык чыгармачылыгындагы импровизациянын потенциалдык жыйындысын, башкача айтканда, көркөм өнөрчүлүктүн идеал-мазмундук максаттарын ишке ашыруунун ар түрдүү жолдорун, мүмкүнчүлүктөрүн жана жарамдуулугун көрсөтүп турган универсалдуулуктун табияты жана күч-кубаты тастыкталат. Негизи көркөм чыгармалардын бардык түрлөрүндө импровизациянын мүмкүнчүлүк потенциалы универсалдык күч-кубаттын көрүнүп-билинип турушу менен өнөр адамдарынын табигый талант-шыгына жараша, алардын руханий-энергетикалык кубаттуулугунун чен-өлчөмү менен аныкталат.

«Манас» эпосу менен дастандардын башынан аягына чейинки толук көлөмдөрү менен комуз күүсүнүн бүтүндөй бир формада жазылган чыгармасын убакыт-мезгилдик категория боюнча салыштырганда, алардагы колдонулган импровизациялардын асман менен жердей болгон айырмачылыктары көрүнөт. Бирок, ошол эле учурда ал импровизациялар чыгармалардын форма түзүлүшүн өнүктүрүп иштетүү жагынан методикалык бирдейликтер окшоштуктар байкалат. Анткени, манасчы-дастанчылар да комузчулар да чыгармалардын форма түзүлүшүн импровизациялык метод менен иштетип бүтүрүүнү бирдей максат кылып коюшат.

Эпос, дастан айтуучулукту жана комуз күүчүлүк өнөрдү убакыттык категория боюнча салыштырып, аларда импровизациялык стил-каражаттарынын жыштыгы, мобилдүүлүгү боюнча алганда масштабдык айырмачылык көрүндү, бирок ошол эле учурда импровизация өнөр курал катары бирдей максаттуу стереотиптик методикалык принцип менен колдонулгандыгы тастыкталат. Ошону менен бирге комузчулук өнөрдүн импровизациясынын жогоруда айтылган айырмачылыгы аспаптык музыканын психологиялык кабылдоочулук өзгөчөлүгүнө ылайык ойнолуп жаткан күүнүн образдары жыйнактуу кыска формада элге жеткирилип локализм принциби менен угуучу-көрүүчүлөргө тартуу кылгандыгы аркылуу далилденет.

Кыргыз салттуу музыкалык чыгармачылыгында кеңири колдонулган импровизациянын эки түрүн дифференциялык метод менен караштыруу максатында, анын биринчисин ыр түрүндөгү манасчы-дастанчылардын элдик ырдоо стилинде аткарылгандыгына байланыштуу вокалдык типтеги импровизация деп атап койуу карама-каршы пикирди жаратпайт. Ал эми комуз музыкасына карата айтылган чектөө, локализм стилиндеги принцип менен түзүлгөн форма түзүлүштөгү импровизациялык



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

тип деп, башкача айтканда, импровизациянын аспаптык тиби деп атаганга негиз бар. Айта кетүүчү нерсе, импровизациянын комуздук аспаптык тиби драматургиялык форма түзүлүшүндө ал өзүнчө тыгыз бириккендик жана ныкталгандык.

Импровизация көркөм өнөрдүн тирүү жана мобилдүү ыкма «куралы» катары көлөмү жагынан чакан форматтагы комуз күүлөрүндө көп түрдүү, ар кандай колдонулуп, форма түзүлүш процессинин өнүгүшүнө кандайдыр бир конструктивдик таасир берип турат. Импровизация чыгарманын драматургиялык структурасында өзүнүн салмагы бар энергетикалык күч болуп эсептелгендиктен, анын варианттык усулдук категориясына көңүл бурулат. Импровизация комуздук күү жанрындагы музыкасынын драматургиялык принциптеринин башында турган, арбын кездешүүчү түрү катары варианттык ыкма-каражаттарга таянат. Комуз күү музыкасынын форма түзүлүш процессинде музыкалык тема, башкача айтканда, күүнүн башкы кайрык-темасы чыгарманын драматургиялык өнүгүүсүндө башкы образ күүнүн экспозициясы катары биринчи жолу көрсөтүлгөндөн кийин ар түрдүү мүнөздөлүнгөн башкы кайрык-теманын вариантталыштары аркылуу угуучу-көрүүчү күүнүн жаңырыгына жан дүйнөсүн жумшап кулак төшөйт эмеспи. Ошондо күүнүн композициясында чагылдырылган образдык психологиялык портрети башкы кайрык – теманын вариацияланышы менен мүнөздөлүшү байкалат. Демек, салттуу кыргыз комуз күү жанрынын музыкасында башкы кайрык-теманын татаалдашпаган жеңил түрүндөгү көп жолу кайталанып вариантталышы комуз импровизациясынын эң жөнөкөй түрү дегенди билдирет. Буга комуз музыкасында көптөгөн чыгармалардын ичинен улуу комузчу-ырчы Атай Огонбаевдин «Кыз кербез» күүсүн мисал келтирсе болот. (Мисал №1). Ал эми комуз күүсүнүн башкы кайрык-темасы форма түзүлүштүн өнүгүш учурунда иштетилип, образ жаңы музыкалык элементтер менен аралаштырылып жана алмаштырылып татаалдашкан варианттар аркылуу импровизациянын татаал түрү пайда болот. Комуз музыкасынын форма түзүлүш системасында мындай импровизациялык түрдү алп комузчу Карамолдо Орозовдун «Сынган Бугу» күүсүндө татаалдашкан түрүн көрүүгө болот. (Мисал № 2).

Дегинкиси импровизациянын жөнөкөй түрү комуздук күүнүн композициясында соло (жалгыз), жеке түрүндө ойнолгон чыгармаларда колдонулат. Ал эми комуз күү музыкасынын импровизациясынын татаалдашкан түрү айрым күүлөрдүн драматургиялык структурасындагы оор гармониялык-фактуралык жана өлчөм-ыргактык элементтер менен шөкөттөлөт.

Жогоруда айтылган комуздук күү жанрларындагы импровизациясы жөнүндөгү ойлорду жыйынтыктасак, салттуу аспаптык күүлөрдүн драматургиялык таасирдүү өнөр «куралы» катары автор-комузчуларга жана аткаруучу-комузчуларга кызмат кылуу менен күү өнөрчүлүгүндө көп маани-маңыздуу, көп түрдүү, ар башка мүнөздөргө ээ болгон, күү музыкасынын форма түзүлүш процесстеринде олуттуу ролду ойноп турган көркөм практикалык феномен экендиги анык болду.

Ошентип көркөм өнөр чыгармачылыгынын эки башка жанрын салыштыруу методу менен изилдөөнүн алкагында импровизациялык системанын ар кандай функцияланышы эпикалык-вокалдык жана комузчулук-аспаптык музыканын чыгармаларына карата аныкталды.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Импровизация көркөм өнөрдүн бардык түрлөрүндө өзүнчө катализатордук жана локомотивдик күчү бар өнөр «курал» - каражат. Ал чоң жана кичине форма-көлөмдөгү чыгармалардын узундугуна жана кыскалыгына карабастан бирдей маани-максатта, бардык жерде, бардык элде салттуу музыканын түрлөрүндө универсалдуу маанидеги орду менен өзгөчө көркөм статуска ээ экендиги тастыкталды.

Колдонулган адабияттар

Дюшалиев К. Импровизация в традиционной музыке. В кн: Традиционная музыка: теория и методика. Бишкек, 2012. С.107-109

Рошина Л. Комментарии к импровизации. К кн: Французская клавесинная музыка для фортепиано. М, 1974.

Ямпольский И. Импровизация. В кн: Музыкальная энциклопедия. Т.2, М., 1974. С. 508-5-9.

Импровизация. К кн: БСЭ. Т.17, М., с. 596-597



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

FİKRET AMİROV'UN “BİNBİR GECE MASALLARI” ADLI BALE GÖSTERİSİNİN NAİLA NAZİROVA TARAFINDAN SAHNELENEN KOREOGRAFİSİNDEKİ SEMBOLLERİN ANLAMI

Kamilla HÜSEYNOVA*

Özet

“Bale tiyatrosunda sanatların etkileşimi, ilgili sanatları tek bir bütün halinde bütünleştirme arzusuyla karakterize edilir. Bu, baleyi uzamsal-zamansal ve görsel-işitsel sanatlar açısından ele almamızı sağlar.”

Azerbaycan bale performans sanatında, zihinsel-genetik kodlamanın yer aldığı ulusal ritüeller, kostümler, ulusal dansın plastisitesi ile bir sentez ve ilişki vardır. Afrasiyab Badalbeyli'nin "Kız Kulesi", Kara Karaev'in "Yedi Güzel", Fikret Amirov'un "Bin Bir Gece" adlı bale gösterileri, ulusal bale sanatının geleneklerini oluşturmada esastır. Farklı bir tarihsel anda her performans, bu güne kadar koreografların oryantal temalara yönelerek rehberlik ettiği kendi yeniliğini ve benzersizliğini getirdi. Bu makalenin amacı, Fikret Amirov'un Binbir Gece Masalları'nın koreografisinin kurgulanmasında sembollerin kullanımını, kodlanmış anlamlarını incelemektir.

"Bin Bir Gece" balesi 1979'da yazılmıştır. Aynı yıl, bale Naila Nazirova'nın yönettiği iki perdelik bir performans şeklinde sahneye çıktı. Libretto Maksud ve Rüstem Ibragimbekov tarafından yazılmıştır. Senografi Togrul Narimanbekov tarafından yapıldı. Oyunun dramaturjisinin temeli Şah Şehriyar'ın hikayesiydi.

Koreografide pagan sembollerin kullanımı izleyici tarafından hemen fark edilmeyebilir. Ancak düet dansında sembolik olan pozların ve desteklerin ayarlanmasının yanı sıra belirli bir el hareketi vardır.

Binbir Gece Masalları adlı oyunun koreografik görüntülerinin yapımında ve el hareketlerinin sahnelenmesinde kadınsı ve erkeksi ilkeleri yansıtan sembolizm kullanılmıştır. Antik sembollere yapılan bu çağrının bilinçli olarak kullanıldığına dair bir kesinlik yoktur ve koreograf, koreografiyi oluştururken sembollerin bilimsel yorumlarına başvurmuştur. Bu gerçek, dansın eski kabilelerin ve halkların ritüel hareketlerinden ve jestlerinden kaynaklanmasıyla da açıklanabilir.

Makale, "Kupa" sembolü, "Haç" sembolü, "Kılıç" ve "Hilal" sembolleri gibi eski sembollerin anlamlarını tartışıyor, dans duruşlarının ve jestlerinin kodlanmış anlamını ortaya koyuyor. Bütün bu sembolizm, pagan kültürünün tarihine dayanmaktadır.

Semboller, farklı kültürlerin ve halkların tarihini birleştiren mit yaratma bilgisinin anahtarlarından başka bir şey değildir. Bu bağlamda, koreografik yorumlar ve diğer bale performanslarının ayrıntılı bir çalışmasını içerecek olan bu yönde daha fazla araştırma uygundur.

Anahtar Kelimeler: Sahne, bale, besteci, koreograf, müzik.

THE MEANING OF SYMBOLS IN THE CHOREOGRAPHY OF FİKRET AMİROV'S BALLETT PERFORMANCE "ONE THOUSAND AND ONE NIGHTS" PERFORMED BY NAİLA NAZİROVA

Abstract

“The interaction of arts in the ballet theater is characterized by the desire to integrate related arts into a single whole. This allows us to consider ballet from the point of view of spatio-temporal and visual-auditory arts.”

In the art of the Azerbaijani ballet performance, there is a synthesis and relationship with national rituals, costumes, the plasticity of national dance, where mental-genetic coding takes place. The ballet performances "Maiden Tower" by Afrasiyab Badalbeyli, "Seven Beauties" by Kara Karaev, "A Thousand and One Nights" by Fikret Amirov are fundamental in creating the traditions of the national art of ballet performance. Each performance at a different historical moment brought its own novelty and uniqueness, which to this day

* Devlet Sanatçısı, Bakü Koreografi Akademisi Doktora Öğrencisi, kamilla.guseynova01@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

choreographers are guided by, turning to oriental themes. The purpose of this article is to consider the use of symbols, their encoded meaning in the construction of the choreography of Fikret Amirov's performance "A Thousand and One Nights".

The ballet "A Thousand and One Nights" was written in 1979. In the same year, the ballet saw the stage in the form of a two-act performance directed by Naila Nazirova. The libretto was written by Maksud and Rustam Ibragimbekov. The scenography was carried out by Togrul Narimanbekov. The basis of the play's dramaturgy was the story about Shah Shahriyar.

The use of pagan symbols in the choreography may not be immediately noticeable to the viewer. But there is a certain gesticulation, as well as the setting of poses and supports in the duet dance, which are symbolic.

In the construction of the choreographic images of the play "A Thousand and One Nights", and in the staging of hand movements, symbolism was used that reflects the feminine and masculine principles. There is no certainty that this appeal to ancient symbols was used deliberately, and in constructing the choreography, the choreographer turned to scientific interpretations of symbols. This fact can also be explained by the fact that the dance originates in the ritual movements and gestures of ancient tribes and peoples.

The article discusses the meanings of such ancient symbols as the "Cup" symbol, the "Cross" symbol, the "Sword" and "Crescent" symbols, reveals the encoded meaning of dance postures and gestures. All this symbolism is rooted in the history of pagan culture.

Symbols are nothing but the keys to the knowledge of myth-making, which unite the history of different cultures and peoples. In this regard, further research in this direction is appropriate, which will include a detailed study of choreographic interpretations and other ballet performances.

Keywords: Stage, ballet, composer, choreographer, music.

«Взаимодействие искусств в балетном театре характеризуется стремлением к интеграции смежных видов искусств в единое целое. Это позволяет нам рассматривать балет с точки зрения пространственно – временных и зрительно – слуховых видов искусств.»

В искусстве Азербайджанского балетного спектакля присутствует синтез и взаимосвязь с национальными обрядами, костюмами, пластикой национального танца, где присутствует ментально – генетическая кодировка. Балетные спектакли «Девичья башня» Афрасияба Бадалбейли, «Семь красавиц» Кара Караева, «Тысяча и одна ночь» Фикрета Амирова являются основополагающими в создании традиций национального искусства балетного спектакля. Каждый спектакль в разный исторический момент внес свою новизну и уникальность, на которую по сей день ориентируются балетмейстеры, обращающиеся к восточной тематике. Если в балете «Девичья башня» доминирует народный танец, то в балетном спектакле «Семь красавиц» уже встречается больше движений восточного танца, гармонично адаптированных под академическое искусство. Из народного танца заимствованы некоторые элементы движений и рисунки в построении массовых сцен. Балет «Тысяча и одна ночь» полностью уходит в танец востока и даже где-то ломает привычное академическое исполнение балетных движений. Танцы здесь, как сольные, так и массовые, наполнены восточным колоритом и темпераментом. Интересен факт использования жестов и поз, носящих символический характер, который корнями уходит в глубокую древность. Целью данной статьи является рассмотрение применения символики, их кодированный смысл в построении хореографии спектакля.

Балет «Тысяча и одна ночь» был написан в 1979 году. В этом же году балет увидел сцену в виде двухактного спектакля в постановке Наили Назировой. Авторами



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

либретто стали Максуд и Рустам Ибрагимбековы. Сценографию осуществил Тогрул Нариманбеков. Основой драматургии спектакля стал рассказ о шахе Шахрияре. Также были использованы сюжеты таких сказок, как «приключения о Синдбаде-мореходе», «Аладдин и царевна Будур», «Сказка об Али-Бабе и сорока разбойниках».

Использование в хореографии языческой символики может сразу зрителю и не заметно. Но присутствует определенная жестикация, а также постановка поз и поддержек в дуэтом танце, которые носят символизм.

В построении хореографических образов спектакля «Тысяча и одна ночь», и именно в постановке движений рук, использовалась языческая символика, отображающая женское и мужское начала. Нет уверенности, что это обращение к древним символам использовалось умышленно и в построении хореографии балетмейстер обращался к научным трактовкам символов. Объяснить этот факт возможно и тем, что танец своими истоками уходит в ритуальные движения и жесты древних племен и народов.

Спектакль открывается свадебным дуэтом шаха Шахрияра и его возлюбленной Нуриды. Постановка этого фрагмента достаточно традиционна для восточного танца. Движения рук и ног привычны зрителю и по другим спектаклям, обращаясь к восточной тематике. Хореография также украшена уместным эротизмом, показывающим чувства персонажей. По мере развития хореографической линии, в движения и жесты добавляются интересные нюансы. В середине дуэта в жестах рук Нуриды присутствует символ «чаши», представляющий женское начало, символ рождения новой жизни. Символ чаши распространен в различных мифах и легендах народов мира. Этот символ присутствует в первобытной мифологии древнего Египта, Индии, Сирии. Встречается также и в античной и средневековой Европе, а также в церковной и светской культуре. Н. К. Рерих писал: «Нужно понять все многообразие образов великого символа чаши». ¹⁵Распространенное значение символа чаши встречается и в религиозной культуре, это сакральное значение причастия. Это значение закрепляется в иконописи, встречается в обрядах евхаристии. Можно также столкнуться с этой трактовкой символа в рыцарских легендах и мифах о святом Граале, в романах периода великого короля Артура. В церковной символике чаша также была ассоциирована со сводом неба, или перевернутым колоколом, символом удачи и благополучия. Чаша может также считаться символом культа женского божества, возникшего тысячи лет назад. Этот культ может считаться древнейшим в истории мировых религий. Первые скульптурные изображения богини – матери появляются еще до нашей эры. Символ чаши означал чрево, способное родить Бога. ¹⁶ Позже, символ чаши воспринимается как емкость, содержащую в себе эликсир вечной жизни, силы и молодости. В символах Японии и Китая чаша есть часть свадебного обряда, при исполнении которого молодожены должны вместе испить из чаши, чтобы их союз был крепким и в семейной жизни был достаток и благополучие. В спектакле «Тысяча и одна ночь» символ чаши появляется именно в свадебном дуэте. Нурида руками изображает символ чаши и Шахрияр повторяет за ней этот жест, прикладывая свои руки поверх ее. Нес ли этот жест в конкретном фрагменте смысловую нагрузку, вкладывал ли балетмейстер смысл в каждый жест, как бы кодируя в танце текст, или же просто как

¹⁵ <https://cyberleninka.ru/>

¹⁶ Саймон Кокс. Взламывая код Да Винчи. Стр. 86. Москва 2005 г.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

красивый элемент танца смотрелся уместно в хореографии? Так или иначе жесты и движения дуэта отвечают сюжету.

Еще один символ, который присутствует в хореографии дуэта и вызывает интерес, символ креста, который дважды используется в этом фрагменте. Сам символ креста также трактуется по-разному у древних народов. Имеет как языческую трактовку, так и религиозную. В основном, у язычников крест трактовался как символ явлений природы, символ космоса, обозначающий стороны света.¹⁷ В древнем Египте крест был символом жизни богов. В Вавилоне – символ бога небес Ану, в Ассирии – атрибут бога Солнца (крест в кольце). В индуизме, буддизме и джайнизме крест (свастика) трактовался как символ движения жизни и имел исключительно положительное значение, до тех пор, пока не был опорочен фашизмом. Символика в виде креста была использована и древними кельтами Ирландии и Шотландии. Кресты с наложенным кругом возводили и над могилами древних кельтов. Это был, своего рода, синтезированный христианский и языческий символ. Этому свидетельствуют многочисленные археологические находки.¹⁸ Также крест ассоциировался с символом кинжала, меча или перекрещенных сабель. То есть, был отличительным символом воинов. Возможно, с этой трактовкой символ креста и вошел в танец, как одна из ярких и многозначительных поз. Возвращаясь к спектаклю, балетмейстер дважды в дуэте использует этот символ. За первым разом позу в форме креста фиксируют в статике лицом друг к другу оба партнера. Нурида, прогибаясь открывает свое лицо и показывает лицо Шахрияра. В итоге мы получаем символ поклонения природе с лицами мужчины и женщины. За вторым разом Нурида словно извивается на кресте, изображенным Шахрияром. Далее, в этом дуэте и последующих сценах руки Нуриды будут не раз скрещиваться с зажатými в кулак кистями, символизируя воинственный жест. Так как одним из значений креста являются скрещенные кинжалы, или мертвый знак, можно трактовать эту позу, как воинственную.

Следующей сценой зрителю представлен монолог Нуриды, который начинается со статичных поз и четких жестов, разложенных на каждый аккорд музыки. Первый жест повторение символа чаши, который сменяет другой женский символ- символ «Геральдической лилии». Этот символ уходит корнями в глубокую древность, но и современной жизни не потерял свою актуальность. Символ геральдической лилии трактуется по-разному и эти трактовки имеют противоречивое значение. Так, в древней Ассирии геральдическая лилия являлась символом власти, империи и силы. В древнем Египте же этот символ носил значение целомудрия и непорочности. Очень часто геральдическую лилию трактовали как символ плодородия. Много легенд и мифов, связанных с этим символом: начиная с легенд о победах короля Франков Хлодвига, вплоть до революции во Франции. Три лилии присутствуют на гербе Франции, олицетворяя собой милосердие, правосудие и сострадание. Что интересно, были времена, когда этот символ имел также и негативное значение. Воров и павших женщин клеймили и клеймо имело форму перевернутой вниз геральдической лилии. После этого жеста руки персонажа Нуриды поочередно спадают вниз, словно разрушая выстроенные жесты, и показывая бессилие, которое в последствии перерастет в гнев, а

¹⁷ Джек Тресиддер. Словарь символов. Москва 1999 г.

¹⁸ Викинги: набеги с севера. (Энциклопедия «Исчезнувшие цивилизации»). Стр. 86-90. Издательский центр «Терра». Москва, 1996 г.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

затем и отчаяние. На протяжении всего монолога встречаются перекрещенные руки в верхней позиции, с зажатыми в кулак кистями. Текст монолога – это нежелание мириться с судьбой, одиночеством и разлукой. В хореографию с достаточно резкими и четкими движениями пикантно вплетены элементы игривого восточного танца, предвещающие переход монолога отчаяния в сцену оргии.

Сцена оргии поставлена с использованием движений танца «oriental» у женщин. Мужской же танец поставлен на движения, ассоциирующиеся с мужской силой и доминированием над женским началом. Сцена заканчивается неожиданным появлением Шаха. После убийства Нуриды, начинается монолог Шахрияра. Хореография монолога наполнена жестами, показывающими боль, отчаяние, ненависть и даже страх перед судьбой оскорбленного мужчины. В этой сцене балетмейстер повторяет позы и жесты, ранее использованные в предыдущих фрагментах. На протяжении всего монолога в хореографии используются символы. Так, персонаж, танцующий периодически замирает в позе с широко раскрытыми руками, показывая символ креста. Но в монологе этот символ скорее несет другую смысловую нагрузку. До сих пор бытует выражение «нести свой крест», что в трактовке означает переносить невзгоды судьбы, преодолевать трудности, сносить страдания. В одной из комбинаций движений, Шахрияр повторяет жесты Нуриды. Его руки показывают символ чаши, переходят в геральдическую лилию, а затем вытягиваются в жест, показывающий кинжал, который он вонзает в себя. То есть, этими жестами Шахрияр показывает зрителю, насколько сломило и даже убило в нем прежнего человека предательство любимой женщины. Ближе к концу монолога, жесты персонажа все чаще изображают карающий меч. Символ меча, или кинжала за всю историю человечества не раз менял свое значение, но в большинстве описаний имеет значение фаллического символа. Это символ воинов, силы. Многие имена мифологических и исторических героев неразрывно связаны с именами своих орудий, а именно мечей: меч Эскалибур и Артур Пендрагон, меч Грам и Зигфрид, меч Орна и Тетра, мечи Джуль Факар, Медхам, аль Баттар Хатей и пророк Мухаммед. Символ меча использовали также в некоторых культах богов: в древней Греции культ бога Диониса, в древнем Египте культ бога Осириса, в Индии меч ассоциировался с силами Шивы. Символ меча присутствовал и у древних племен: кельты и германцы почитали меч как символ воина, скифы через символ меча обращались к богам и стихиям (меч Акинак). Истинных воинов всегда хоронили вместе с именованным мечом, так как веровали, что в загробной жизни меч защитит своего хозяина. В надгробных камнях викингов располагались фигуры воинов в окружении атрибутов власти, - меч, топор, копьё и кинжал.¹⁹ Очень часто символ меча трактовали как солярный символ (луч солнца), язычники совершали множество обрядов поклонения природе, стихиям, богам используя меч как проводник к высшим силам. Позже, в более поздних трактовках этого символа, можно встретить и такое значение – меч в ножнах есть мужское и женское начало воедино. Говоря о значении символа меча в жестах персонажей балета «Тысяча и одна ночь», то это скорее символ карающего меча, символ возмездия. На протяжении монолога мы видим трансформацию чувств героя от глубоких страданий до ненависти и злости. Вся боль

¹⁹ Викинги: набеги с севера. (Энциклопедия «Исчезнувшие цивилизации»). Стр. 107. Издательство «Терра». Москва, 1996 г.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

героя переходит в ярость и желание отомстить. На этом и заканчивается монолог, перетекающий в танец палачей, окрашенный в кроваво-красный цвет.

Следующий персонаж, ведущая женская партия в спектакле, Шехерезада. Она появляется на сцене в самый разгар жестокой сцены казни женщин из народа. Ее выход – яркий, светлый, наполнен техническими элементами, исполняющимися по кругу. Словно глоток свежего воздуха в мрачном царстве Шахрияра. Хореография этой партии полностью построена на основе элементов, движений рук и ног, восточного танца. Тем усложняется выполнение технических комбинаций, которые требуют чисто академического подхода. Но в дуэте с Шахрияром, Шехерезада сама практически не танцует, а лишь выполняет сложные элементы дуэтного танца. Постановка этих элементов практически полностью построена на символах, значение которых и будет рассмотрено. Первая поддержка в дуэте поставлена в позе, изображающей полумесяц. Что примечательно, в головном уборе Шехерезады возвышается этот символ. Трактовка символа полумесяца прослеживается и в геральдической, и мифической символике. Несмотря на то, что сегодня этот символ связывают в основном с религией Ислам, появился он задолго до зарождения Ислама, и использовался жителями Малой Азии. Этот символ можно увидеть и на монетах тюркского каганата, имеющие историю в 1500 лет. В последствии этот символ встречается у Сасанидов. Символ полумесяца украшал короны правителей Сасанидской империи. Начиная с 651 года полумесяц был заимствован Арабским халифатом, который завоевывал эти земли. Постепенно, символ полумесяца стал символом власти на территории всей западной Азии. В Исламе полумесяц также является символом лунного календаря, по которому живут мусульмане. Также существует легенда, по которой властитель княжества Осман увидел во сне полумесяц, посчитав это добрым предзнаменованием. Его потомки создали огромную державу. Так символ полумесяца укрепился в символике Ислама. Хотя надо отметить факт, что многие представители этой религии отказываются признавать символ полумесяца, считая его частью языческого мира.²⁰ Древние славяне знак полумесяца использовали на талисманах и амулетах. Считалось, что этот знак содержит в себе женскую энергетику и оберегает здоровье. Благодаря своей форме, полумесяц может накапливать и передавать энергию, которая раскрывает Женственность, мудрость, интуицию. Символ полумесяца, как символ растущей луны встречается и в Индуизме, и православной религии. У Византийских царей полумесяц был символом царской власти. Христианство иногда трактует полумесяц как колыбель Христову, или сосуд с эликсиром вечной молодости.

В дуэте Шахрияра и Шехерезады поза в виде полумесяца встречается не один раз. В середине адажио поставлена другая сложная поддержка, именуемая как свечка. Но, внешне эта поза больше похожа на меч в ножнах. Трактовка этого символа уже упоминалась выше. Постановку именно этой позы, обозначающей совмещенное мужское и женское начало, можно объяснить как зарождающиеся чувства персонажей спектакля. В хореографии второго дуэта Шахрияра и Шехерезады поставлены, в основном, верхние поддержки, в которых женский персонаж оказывается над мужским. Смысл этого дуэтного танца – победа женской красоты и мудрости над ненавистью и жестокостью. Финал дуэта является точным повторением дуэта Нуриды и Шахрияра из первого акта. Но далее следующий монолог Шехерезады поставлен в тонах светлой

²⁰ <https://www.vokrugsveta.ru/>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

печали. Движения Шехерезады – есть элементы нежного восточного танца с применением технических сложностей балетной классики. В движениях рук, и ног присутствует символ полумесяца, ставший как бы визитной карточкой этого персонажа. Пластика тела повторяет контур полумесяца, все еще украшающего головной убор Шехерезады.

Все символы, использованные в постановке спектакля «Тысяча и одна ночь» имеют свое историческое и легендарное значение. История этих символов уходит корнями в древнюю языческую культуру, в которой, собственно, и зародилось понятие танца. Символы есть не что иное, как ключи к познанию мифотворчества, которые объединяют историю разных культур и народов.²¹ В связи с этим уместно и дальнейшее исследование в этом направлении, которое будет включать в себя подробное изучение хореографических интерпретаций и других балетных спектаклей.

Список литературы

Питер Бенгли. Словарь мифов. Москва, 1999

Джек Тресиддер. Словарь символов. Москва, 1999

Энциклопедия «Исчезнувшие цивилизации». Викинги: набеги с севера. Москва, издательство «Терра», 1996

Саймон Кокс. Взламывая код Да Винчи. Москва, 2005

Ссылки

<https://www.vokrugsveta.ru/>

<https://cyberleninka.ru/>

²¹ Питер Бенгли. Словарь мифов. Москва, 1999 г.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KİMLİK SİYASETİ: İLK GÖÇEBELERİN FİGÜRATİF RESİMLERİNE DAYALI SAHNELENMİŞ DANS

Keneşbek ALMAKÜÇÜKOV*

Özet

Her etnik kültürde, az ya da çok, bir kimlik göstergesi olan ve mutlu anların vazgeçilmez bir unsuru olan çeşitli dans ritüelleri mevcuttur. Sahne öncesi, sahnede ve sahne dışı dans pratikleri, genellikle tarihsel olarak koşullanma eğilimindedir. Bununla birlikte, "geleneklerin icadı" (sosyal inşa) popüler bir faaliyet haline gelmektedir. İlk göçebelerin figüratif resminin motifleri (petroglifler), sahnelenmiş danslar için yeni bir konu kodu olabilir.

Anahtar Kelimeler: Kimlik siyaseti, etnik kimlik, dans kültürü, ritüel danslar, geleneklerin icadı, ilk göçebelerin figüratif resmi (petroglifler), sosyal inşa, konu kodu, hafıza yerleri.

IDENTITY POLITICS: STAGED DANCE BASED ON FIGURATIVE PAINTING OF EARLY NOMADS

Abstract

In every ethnic culture, dance and dance practices are more or less present, which are an identification marker and act as an obligatory element of the festive action. Pre-stage, stage and off-stage dance practices are usually historically conditioned. Nevertheless, the "invention of traditions" (social construction) is becoming a sought-after activity. The motifs of figurative painting of early nomads (petroglyphs) can be a new subject code for staged dances.

Keywords: Identity politics, ethnic identity, dance culture, ritual dances, invention of traditions, figurative painting of early nomads (petroglyphs), social construction, subject code, places of memory.

ПОЛИТИКА ИДЕНТИЧНОСТИ: ПОСТАНОВОЧНЫЙ ТАНЕЦ ПО МОТИВАМ ФИГУРАТИВНОЙ ЖИВОПИСИ РАННИХ КОЧЕВНИКОВ

Аннотация

В каждой этнической культуре в большей или меньшей степени присутствует танец и танцевальные практики, являющиеся идентификационным маркером и выступающие обязательным элементом праздничного действия. До-сценические, сценические и вне-сценические танцевальные практики, как правило, исторически обусловлены. Тем не менее, «изобретение традиций» (социальное конструирование) становится востребованным занятием. Мотивы фигуративной живописи ранних кочевников (петроглифы) могут быть новым предметным кодом для постановочных танцев.

Ключевые Слова: политика идентичности, этническая идентичность, танцевальная культура, ритуальные танцы, изобретение традиций, фигуративная живопись ранних кочевников (петроглифы), социальное конструирование, предметный код, места памяти.

*Doç. Dr. Kırgız Cumhuriyeti Ulusal Tarih Müzesi , keneshalma@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ИДЕНТТҮҮЛҮК САЯСАТЫ: АЛГАЧКЫ КӨЧМӨНДӨРДҮН ОБРАЗДУУ СҮРӨТТӨРҮНҮН НЕГИЗИНДЕ КОЮЛГАН БИЙ

Аннотация

Ар бир этностук маданиятта аздыр-көптүр денгээлде идентификациялык белги болуп саналган жана майрамдык иш-чаранын ажырагыс элементи болгон бий жана бий практикалары бар. Сахна алдындагы, сахнадан тышкаркы бий практикалары тарыхый жактан шартталган. Ошого карабастан, «салттарды ойлоп табуу» (социалдык курулуш) популярдуу ишке айланып баратат. Алгачкы көчмөндөрдүн образдуу живописинин мотивдери (петроглифтер) сахналаштырылган бийлердин жаны предметтик коду боло алат.

Ачкыч Сөздөр: иденттүүлүк саясаты, этникалык иденттүүлүк, бий маданияты, ритуалдык бийлер, каада-салттарды ойлоп табуу, алгачкы көчмөндөрдүн образдуу живописи (петроглифтер), коомдук курулуш, предметтик код, эскерүү жайлар.

Культура повседневности, прецедентные ситуации (имена, события, праздники), предметная и вещная среда, создают каркас культуры и семантическую среду, скрепляющие сообщество. Каждая культура имеет уникальную конфигурацию внутрикультурных элементов, которые все объединены одной культурной темой, которая называется **этосом культуры**, определяющей не только каким образом элементы культуры соотносятся друг с другом, но и их содержание²². В каждой этнической культуре в разной степени присутствует танец и танцевальные практики, выступающие обязательным элементом праздничного действия. В данной работе определяем танцевальную культуру как «систему, в общем виде представляющую собой способ бытования танца **в повседневной культуре**»²³.

Развитие танцевальной культуры отражает эволюцию культурной парадигмы в его связи с основным типом хозяйственной деятельности и **культурой досуга**, откликаясь на изменения, имеющие место в материальной и духовной сферах. В современном Кыргызстане имеем пластический язык как синтез лаконичной до-сценической танцевальной практики, постановочных сценических народных танцев и профессионального искусства. В свою очередь, межкультурные коммуникации, безусловно, оказывают влияние на формирование пластического языка, привнося извне моду.

В Кыргызстане, в процессе культурной революции XX в., не удалось восстановить упоминавшиеся в нарративах кыргызские танцы, т.к. они исчезли из повседневности в силу разных причин, включая неприятие исламом **дискурса телесности** и публичных проявлений **чувственности** в танце. Воссоздание танцевальной культуры осуществлялось в **русле народно-сценического танца** «благодаря фольклорным истокам национальной культуры кыргызов, а их основой, базой сценического танца стали разнообразные развлечения и игры»²⁴ [стр.308]. Основные кыргызские игры²⁵,

²²Benedict R. Patterns of Culture. Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1934, pp. 36-37.

²³ Научно-технический отчет о выполнении 4 этапа Государственного контракта № 14.740.11.1311 от 20.06.2011 г. Федеральная целевая программа «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг., в рамках реализации мероприятия № 1.3.2 Проведение научных исследований целевыми аспирантами. Проект: Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX-XXI вв.).

²⁴ Уланова А.У. Истоки кыргызского народного танца. // Манускрипт. 2019. Том 12. Выпуск 12.

²⁵ Касен А. Кыргызские игры и развлечения. – Бишкек: Илим, 2004, 144 с.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

которых насчитывается более 400, имеют разные исторические корни, связанные с различными функциями: военными, воспитательными, обрядовыми, отражают различные стороны жизни и быта народа. В работе Илебаева А.К.²⁶[стр.36-42] предложена категоризация игр и развлечений, которые были незаменимым атрибутом в его жизни: конные, бытовые игры, игры и развлечения с альчиками²⁷.

Этнографические экспедиции фиксировали народные танцы, песни и обряды, аккумулируя и предоставляя материал для формирования советской танцевальной культуры, в которой фольклорные элементы изменяли, придавая им черты классического танца. Как мы знаем, проводились соответствующие консультации с историками, этнографами, музыковедами, что позволяло раскрыть контекст танца, а в постановках использовались сценическая интерпретация, драматургия, оркестровая музыка и актёрское мастерство. В фокусе профессионального осмысления, исследовательского внимания и научной интерпретации (Уланова А.У., Дьяконова Л.Т., Самойленко Е.В., Онча Ж.А., Молдобакиров З.) танцевальной культуры **объяснительная модель**, когда танцевальные элементы и практики, в большинстве своём связаны с фольклором и профессиональным искусством (театр, музыка), филармоническим танцем, что привело к неоправданному сужению **предметного кода**, исключив до-сценические танцевальные практики. К примеру, исследователь Молдобакиров З. даёт интерпретации²⁸ петроглифам, на которых имеются ритмические рисунки и обозначает их как прототипы, находя образно-пластические и стилистические параллели.

Создание академических ансамблей танца, надо признать, был оправданным и успешным организационным приёмом, на примере которых мы видим разнообразие функций²⁹ танцевальной культуры: как способ рекреации, релаксации (рекреативная), коммуникации (реализация коммуникативного потенциала танцевальных пространств и событий: клубов, секций, праздников и др.) (коммуникативная), **самоидентификации** (идентификационная), лечения (реабилитационная), занятий спортом (соматическая), воспитания (воспитательная). В последствие постановочные танцы стали **визитными карточками (идентификаторами)** кыргызской культуры, наряду с эпосом «Манас», кыргызским кино, именем Ч.Айтматова.

Так, в репертуар Государственного академического ансамбля народного танца (Россия) ещё в советское время И.Моисеевым, на основе народных прототипов, были введены такие танцы-сюиты, **шедевры для эстетического созерцания**, как «Юрта», «Кыз куумай», «Танец киргизских девушек». В Кыргызстане своеобразной лабораторией является Государственный ансамбль танца «Ак марал» им. Н.Тугелова, в репертуаре которого имеются такие постановочные танцы, как «В стане Манаса», «Эсимде», «Ала-

²⁶ Илебаев А.К. О традиционных играх кыргызского народа. Материалы конференции «Современное состояние и перспективы развития национальной физической культуры». 15-16.10.2005. – Бишкек: КГАФКиС. 2005. С.36-45

²⁷ альчик - м., арх. игорная говяжья надкопытная кость, костыга (О.Даль); лат. “talus”; астрагал.

²⁸ Молдобакиров З. Кыргыз бийлеринин тарыхы. Б.: Maxprint. 2018. – 164 с.

²⁹ Научно-технический отчет о выполнении 4 этапа Государственного контракта № 14.740.11.1311 от 20.06.2011 г. Федеральная целевая программа «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг., в рамках реализации мероприятия № 1.3.2 Проведение научных исследований целевыми аспирантами. Проект: Феномен танцевальной культуры: особенности генезиса, функционирования и трансформации (на материале культуры России XX-XXI вв.).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Арча». Уникальность кыргызского танца в том, что её профессиональное осмысление и имплементация происходили параллельно с созданием классического балета, филармонических танцевальных ансамблей.

Хореографы не смогли избежать заимствования движений из танцев родственных народов, но при этом были найдены стилистические параллели, рисунок и движения, придавшие кыргызскому танцу современность, своеобразие и колорит: **танцевальные картины** (сюжетные), сохранившие своё смысловое значение **орнаментальные мотивы** (зооморфные, флористические, природных стихий и т.д.), **соревновательный аспект** (спортивные развлечения, игры). В танце мы производим воображаемый игровой мир, осуществляем эксперименты, не всегда связанные с прямым изображением реальности. Если обратимся к анализу специфики отечественной танцевальной культуры на современном этапе, то выявим детерминанты, компоненты как ядра, так и периферии танцевальной культуры:

- Особым, тиражируемым местом публичного предьявления танца и танцевальных практик является **той** (пиршества, свадьбы, юбилеи).
- К большому сожалению большинство из реконструированных танцев не прошли проверку временем, не пошли в народ и **не стали вирусными**.
- Развитие отечественной танцевальной культуры проходит в контексте мировых культурных тенденций и открытости новому опыту, с робкими попытками сохранения самобытности.
- Стремление к индивидуальному творческому самовыражению перевешивает действие **всем коллективом** (хороводом, дух сотрудничества).

Феномен танца на каждом историческом этапе отражает эстетическое наполнение соответствующей эпохи и является элементом (само)идентификации. И в настоящее время хореографами осуществляется непрерывный поиск идей, образов и сюжетов, музыкальных подложек для выхода на новый уровень **композиционно-образных возможностей**, поиск культурно-идентификационной модели идентичности. Пожалуй, единственным исключением стал **кара жорго** / вороной иноходец, имеющий уникальный музыкальный ритм и оригинальный ритмический рисунок телесных движений, «имитирующих ловкого, сноровистого и задиристого наездника-джигита, овладевшего искусством верховой езды и гарцующего на иноходце»³⁰. Характер музыки предоставляет место для импровизации, что привлекает людей разных возрастов и этнической принадлежности. Возрожденный танец очень органично вписался в повседневность, обладает свойством **повышать моральный дух и объединять людей, источник радости и позитива**: были сняты клипы, организованы флешмобы, конкурсы. Вызов повторить движения танца стал вирусным.

Соответственно, танцевальная культура, в своём стремлении встроиться в **повседневную жизнь и в современность**, непрерывно осуществляет поиск инновационных и неординарных подходов в создание рисунка танца, сюжетов, тем,

³⁰ Танцующий "Кара жорга" на казахской свадьбе афроамериканец взорвал соцсети [Электронный ресурс]. Режим доступа <http://informburo.kz/novosti/tancuyushchiy-kara-zhorga-na-kazahskoy-svadbe-afroamerikanec-vzorval-socseti.html>. (07.03.2022).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

образов, применяя экспрессивные, стилевые, композиционные, технологические возможности и пластического языка.

В данном исследовании сфокусируемся на трёх гипотезах генезиса танца:

- танцевальная активность понималась как следствие культовых церемоний, магических мистерий³¹;
- вторичности³², производности танца от кочевого образа жизни;
- культура возникает в формах и атмосфере игры³³, игра как предпосылка происхождения танца.

В научной литературе достаточно долгое время придерживались версии ритуально-обрядового характера потребностей первобытного человека и мотивации его деятельности, а танцевальная активность понималась **как следствие культовых церемоний, магических мистерий**: эти взгляды отразились в работах Э.Тайлора/*E.Tylor*, Дж.Фрезера/*J.G.Frazer*, Л.Леви-Брюля/*L.Lévy-Bruhl*): танец понимается как телесный язык, **способ невербальной коммуникации** (выразительная мимика, жестикуляция, движения, «говорящее» тело) и является следствием потребности человека в общении, межличностной коммуникации. Специфическим вариантом реализации коммуникативной функции танцевальной культуры в некоторых обществах следует считать ритуальную функцию – **связь с сакральным через танец**.

По мнению известного казахстанского этнолога, доктора исторических наук, профессора Н. Масанова, вся <казахская³⁴> культура, искусство, музыка - это было своего рода **хобби³⁵ номадов³⁶**. О культуре в смысле высоких достижений, по утверждению Масанова, нельзя говорить, когда рассматриваем номадов. Потому что культура в их жизни была **вторична**, она была **производна от кочевого образа жизни**. Никогда культура номадов не была феноменальным, независимым, самостоятельным, уникальным явлением.

Многие европейские философы и культурологи усматривают источник культуры в способности человека к игровой деятельности. **Игра в этом смысле оказывается предпосылкой происхождения культуры³⁷**. Различные версии такой концепции находим в творчестве Г.Гадамера (*HansGadamer*), Е.Финка³⁸ (*Eugen Fink*), Й.Хейзинга (*Johan Huizinga*).

³¹ Додон, Л.Л. О культуре поведения советского молодого человека. – Л., 1952. – 32 с.

³² Масанов Н. Мы – маргиналы. [Электронный ресурс]. Режим доступа [\(https://centrasia.org/newsA.php?st=1092948900\)](https://centrasia.org/newsA.php?st=1092948900). (02.03.2022).

³³ Хейзинга Й. *Homo Ludens*. М., 1992.

³⁴ В настоящем докладе автор допускают использование параллели, т.к. кыргызы и казахи являются родственными народами: в первой половине 20 века казахов называли «кыргызами», а кыргызов – «кара-кыргызами».

³⁵ Масанов Н. Мы – маргиналы. [Электронный ресурс]. Режим доступа [\(https://centrasia.org/newsA.php?st=1092948900\)](https://centrasia.org/newsA.php?st=1092948900). (02.03.2022).

³⁶ кочевники.

³⁷ Кулаев К.В. Культурогенез и ценности культуры.-М: Московский Институт Электронной Техники. 1998.

³⁸ Финк Е. Проблемы человека в западной философии. М., 1988. С. 357–402



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Голландский историк культуры Й.Хейзинга в книге “Homo Ludens”³⁹ считает, что человеческая культура возникает и развертывается в игре. Исходная предпосылка данной концепции состоит в том, что **культура возникает в форме игры**. В поступательном движении культуры, по мнению Хейзинги (*J.Huizinga*), игровой момент в целом отступает по мере развития культуры на задний план. Концепция игрового генезиса культуры поддерживается в современной философии известным феноменологом Е.Финка (*E.Fink*).

В поиске идентичности, титульные этносы проектируют своё видение национально-государственного строительства, пытаясь встроить традиции в современность, в котором **«изобретение традиций»**, развитие экспериментальных направлений современного танца, связанных с непрямым изображением реальности, становится всё более востребованным занятием. Мы предлагаем рассмотреть потенциал мотивов фигуративной живописи ранних кочевников (петроглифов) в качестве нового **предметного кода, композиционно-образных возможностей** для постановочных танцев. Петроглифы или наскальные изображения – самые распространенные, интереснейшие и, в то же время, загадочные **памятники культуры ранних кочевников**.

На основании изложенного нами обосновывается актуальность идеи синтеза мотивов фигуративной живописи ранних кочевников и языка танца, возможности реконструкции танца на предметном коде архаической культуры, когда возникла гипотеза о древнем языке жестов, «кинетической» речи. Петроглифы «Саймалы-Таш» являются жемчужиной культурного наследия ранних кочевников Кыргызстана. Это самое крупное в мире скопление наскальных рисунков, ему нет равных как по количеству, хронологической протяженности, так и по сюжетному разнообразию изображений и их смысловой нагрузке. Она задаёт новые содержательные характеристики и возможности **социального конструирования идентичности**, где петроглифы предоставляют образно-пластические и стилистические параллели для ритуального танца, обрядового праздника.

Фондом «Центральная Азия – Арт Менеджмент» разработаны 6 тематических научно-популярных фильмов в виде мультимедийных приложений в формате «виртуальная реальность» (VR) с опцией «дополненная реальность» (AR) по следующим сюжетным линиям: обзорная (стили и периоды), отражение солярного культа, сюжеты с колесницами, ритуальные и обрядовые танцы, животный мир и сцены охоты. Методическое сопровождение обеспечила историк К.И.Ташбаева, предоставив рабочей группе проекта материалы прежних экспедиций и камеральных работ, авторские научные публикации.

³⁹ Хейзинга Й. HomoLudens. М., 1992.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



Одним из самых ярких петроглифов является рисунок (рис.1), в котором отражается поклонение солнечному божеству. Вверху композиции разместилось солнечное божество, а под ним несколько пар людей с поднятыми руками и подогнутыми коленями. Люди все с хвостами. Несомненно, что здесь в наиболее яркой форме показано исполнение ритуального обряда, своеобразного танца-поклонения Солнцу или солнечному божеству. Поклонение солнцу – источнику света, тепла, жизни – у древнего населения было одной из ведущих форм религии и ему посвящались многие обряды. В идее, образах и символах ритуальных танцев ритуальные и обрядовые танцы

Рисунок 1: Ритуальный танец

(<https://www.youtube.com/watch?v=vOKCH4KKL5s>) следует искать ключи их происхождения и можно найти часть ответов на проблематику этногенеза народа.

Известно, что искусство хореографии часто называют «зримой музыкой и ...являются прямым источником создания сценических действий в хореографическом произведении»⁴⁰. Композитором Н.Нышановым создано оригинальное музыкальное сопровождение для 6 приложений по петроглифам «Саймалы-Таш», которые могут быть использованы, на наш взгляд, при постановке народно-характерного, историко-бытового, модерн танца, т.к. содержат драматургию, музыкально выразительные компоненты и подсказки на стилевые особенности. При написании музыки композитор, мульти-инструменталист Н.Нышанов использовал только традиционные (классические) музыкальные инструменты.

Музыкальное сопровождение сюжетно, ситуационно оправдано, а характер музыки соответствует времени и обстоятельствам создания петроглифов. Музыкальная партитура перенесена в нотную грамоту и исполнение их инструментальным ансамблем вопрос времени.

Музыкальный материал поспособствовал хореографу-постановщику раскрыть идею и создать хореографический рисунок и атмосферу **ритуального танца** (Токказиев А.Б.): разработаны рисунки (эскизы) танца с выделением в танцевальной комбинации главного (вирусного) танцевального движения. Танец поставлен, прошёл апробацию и пилотную постановку студентами школы искусств. В данном танце сценография, на первый взгляд, проста, но рисунок танца отражает сложный социальный мир зарождавшихся человеческих общностей, выражает извечные архетипы мироздания (клубление, круг, квадрат, спираль, линию, точку). Интуитивно понимая, что истоками танца была стихийная пляска, отражавшая всплеск эмоционального состояния

⁴⁰ Смирнов И. В. Искусство балетмейстера. М.: Просвещение, 1986. 190 с.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

человека, мы ввели определённую регламентацию, семантику обрядности и ритуального действия. Для усиления эффекта обряда композитор ввёл «белый шум», где дождь позволяет сосредоточиться на танце.

Святылище «Саймалы-Таш» и собственно петроглифы призваны создавать представления общества о самом себе и своей истории, а также могут быть использованы в как инструмент исторической памяти и индуктор национальной идентичности через «**моменты/места памяти**». Как известно, в концепции «мнемонических мест» П.Нора (*P.Nora*) «Места памяти» (*“Lieux de memoire”*) определены как «места, на которых складывается память сообщества». «Моменты/места памяти» привносят в национальное сознание готовые опорные точки и системные единицы.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

MODERN KÜLTÜRDE MÜZİKAL GELENEKLER VE GELİŞİM BİÇİMLERİ

Konstantin ZENKİN*

Özet

Makalenin amacı, bazıları küresel, ekstra yerel ölçekte birçok geleneğin bir arada yaşadığı modern müzik dünyasının özelliklerini göstermektir. Makalenin amaçları, kanonikten avangard'a kadar çeşitli türlerdeki geleneklerin (sosyal bağlamları, taşıyıcıları, dilleri ve stilleri) semiosferlerinin özelliklerini ortaya çıkarmak ve istikrarlı, tekrarlayan unsurlarının özelliklerini göstermektir. (dil değişmezleri). Avrupa geleneğinin özel dinamizminin ve semiosferinin sürekli genişlemesinin nedenleri ortaya çıkıyor ve bu da nihayetinde dünyanın herhangi bir yerel geleneğinin malzemesiyle “geçişlere” açık küreselleştirilmiş bir sanal alan dâhil olmak üzere varlığının yeni biçimlerine yol açtı.

Anahtar Kelimeler: Müzik geleneği, gelenek taşıyıcıları, müzik dili, müzik metinlerinin değişmezleri, geleneksel olmayan sanat.

MUSICAL TRADITIONS AND FORMS OF THEIR DEVELOPMENT IN MODERN CULTURE

Abstract

The purpose of the article is to show the specifics of the modern musical world, in which many traditions coexist, some of which are global, extra-local scale. The objectives of the article are to reveal the specifics of the semiospheres of traditions of various types (their social contexts, carriers, languages and styles) - from canonical to avant-garde-and to show the features of their stable, repetitive elements (language invariants).

The reasons for the special dynamism of the European tradition and the constant expansion of its semiosphere are revealed, which eventually led to new forms of its existence, including a globalized virtual space open to “crossings” with the material of any local traditions of the world.

Keywords: Musical tradition, tradition bearers, musical language, invariants of musical texts, non-traditional art.

МУЗЫКАЛЫК САЛТТАР ЖАНА АЛАРДЫН АЗЫРКЫ МАДАНИЯТТА ӨНУГҮҮ ФОРМАЛАРЫ

Аннотация

Макаланын максаты - көптөгөн салттар жанаша жашаган, кээ бирлери глобалдык, жергиликтүү эмес масштабдагы заманбап музыка дүйнөсүнүн өзгөчөлүктөрүн көрсөтүү. Макаланын максаттары - ар кандай типтеги салттардын семиосфераларынын өзгөчөлүктөрүн (алардын социалдык контексттери, алып жүрүүчүлөрү, тилдери жана стилдери) - канондуктан авангардга чейин - жана алардын туруктуу, кайталануучу элементтеринин өзгөчөлүктөрүн көрсөтүү. (тилдин инварианттары). Европа салтынын өзгөчө динамизминин жана анын семиосферасынын тынымсыз кеңейишинин себептери ачылып, акыры анын жашоосунун жаңы формаларына, анын ичинде дүйнөнүн ар кандай локалдык салттарынын материалы менен “кесилишке” ачык глобалдашкан виртуалдык мейкиндикке алып келген.

Ачык Сөздөр: музыкалык салт, салтты алып жүрүүчүлөр, музыкалык тил, музыкалык тексттердин инварианттары, салттуу эмес искусство.

* Prof.Dr. P.Çaykovski adına Moskova Devlet Konservatuarı, kzenkin@list.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ И ФОРМЫ ИХ РАЗВИТИЯ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ

Аннотация

Цель статьи – показать специфику современного музыкального мира, в котором сосуществуют множество традиций, из которых некоторые – всемирного, внелокального масштаба. Задачи статьи – выявить специфику семиосфер традиций различных типов (их социальных контекстов, носителей, языков и стилей) – от канонических до авангардных – и показать особенности их устойчивых, повторяющихся элементов (языковых инвариантов). Выявляются причины особой динамичности европейской традиции и постоянного расширения ее семиосферы, в конце концов приведшей к новым формам ее существования, включая глобализированное виртуальное пространство, открытое «скрещиваниям» с материалом любых локальных традиций мира.

Ключевые Слова: музыкальная традиция, носители традиции, музыкальный язык, инварианты музыкальных текстов, нетрадиционалистское искусство.

Понятия «культура» и «традиция» в известном смысле взаимозаменяемы, по крайней мере, в разговорном словоупотреблении. Говоря о традиции, мы рассматриваем культуру прежде всего в развитии на фоне сохранения неких *инвариантов – носителей смыслов*, подразумеваем установку и акцент на существование культуры во времени и, главное, на преемственность – на моменты связи с прошлым и их развитие в настоящем. Особую остроту проблема традиций обрела в наши дни, когда былая «линейность» и неторопливость развития уступили место катаклизмам поистине планетарного масштаба. На сегодняшний день мировая карта культурных и, в том числе, музыкальных, традиций представляет собой едва ли не хаотическое нагромождение и напластование исторически совершенно различных компонентов. Впрочем, и в наше время продолжают существовать (и в мировом масштабе даже преобладают количественно) культуры так называемого «традиционного», или «традиционалистского» типа, локальность действия которых тоже постоянно ставится под вопрос техникой современных коммуникаций и информационных баз. Последнее, кстати, – одно из проявлений указанных «катаклизмов», и задача ученых – создать стратегии использования технических ресурсов современности на благо развития культуры, а не во вред ей. Иными словами, превратить информационный хаос в саморазвивающиеся системы.

Каковы основные и необходимые моменты для существования музыкальной традиции и каковы связанные с ней понятия? Прежде всего, определяющим для любой традиции в искусстве и музыке в том числе является социальный контекст, более того, социальная база. Здесь вполне уместен термин «социальный заказ», если иметь в виду весь спектр «пожеланий», адресованных искусству обществом – религиозными институтами, правящими кругами, вкусами и потребностями широкой публики и т.д.

Среди носителей традиции можно выделить носителей прирожденных (такая ситуация наблюдается в фольклоре) и специально обученных. Данная пара близка другой паре, хотя и не совпадает с ней всецело: носители активные и пассивные. В отличие от носителей языка, которые так или иначе все разговаривают на своем родном языке (различие только в уровне владения), носители музыкальных традиций не всегда и не обязательно могут быть исполнителями. Достаточно того, что многие из них являются заинтересованными слушателями, посещающими концерты и оперные театры, слушающие грамзаписи – они понимают язык традиции. Положение, когда все



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

носители традиции участвуют в ней *активно* – как ее воспроизводители, характерна главным образом для традиций в фольклоре и бытовом музицировании. Музыкальная профессионализация, которая намечается уже в фольклоре (в русских деревнях появлялись гармонисты, особо одаренные «песельники», «плакальщицы» и т.п.), характерна для большинства традиций как письменных, так и устных. Она, с одной стороны, приводит к расцвету традиции (благодаря высокому мастерству музыкантов), с другой, создает предпосылки для ослабления *укорененности* традиции, сокращая количество ее активных носителей. Слушателей, не участвующих в исполнении и не являющихся музыкантами-любителями, можно назвать *пассивными носителями* традиции. Укорененность в данном случае – не метафора. Носители традиции, включенные в музыкальный быт общества, – это и есть ее мощные «корни», обуславливающие рост «ствола» и «ветвей».

Укорененность музыкальной традиции в социальном укладе общества, формирующем социальный заказ и воспроизводящем носителей традиции – как активных, так и пассивных, – это важнейший социальный фактор ее сохранения и естественного, нормального развития. Социальное расслоение общества вызывает к жизни музыкальную культуру, специфичную для утонченных вкусов господствующих классов (разумеется, там, где вкусы господствующих классов становились утонченными – например, в средневековой арабской и персидской культурах, в европейской культуре Нового времени эпохи «просвещенного абсолютизма», отчасти – в русской культуре 19 – первой половины 20 веков). В указанных случаях относительно небольшой процент носителей разного вида «феодалных» культур компенсировался их господствующим положением в обществе, что и гарантировало сохранность и развитие этих традиций.

Наряду с социальными факторами сохранения следует учитывать и собственно музыкальные, которые предстают, в первую очередь, своей языково-семиотической стороной. В культурах традиционного типа, признаком которых является устойчивый бытовой, в том числе, музыкально-бытовой, уклад, все носители традиции с детских лет включены в соответствующую *семиосферу* – в данном случае уместно использовать это понятие, введенное Ю.М. Лотманом [2, с. 11–24]. По аналогии с понятиями В.И. Вернадского «биосфера» и «ноосфера» ученый трактует предложенное понятие как «семиотический континуум, заполненный разнотипными и находящимися на разном уровне организации семиотическими образованиями» [2, с. 11–12]: «Семиосфера есть то семиотическое пространство, вне которого невозможно само существование семиозиса» [2, с. 13].

На протяжении многих веков опора на традицию являлась главным фактором существования искусства. И только в Европе Нового времени сформировалась установка на активное преобразование традиции. Такая установка, проявляясь эпизодически начиная с позднего Средневековья (*Ars Nova*), окончательно возобладала только в 19 веке, а в 20 привела к полному перерождению традиции. *Традиционализм* – исторически первая характеристика искусства и тип художественного мышления, получившие максимальное проявление в древнейших, архаических культурах. В этом случае наибольшая часть передающейся информации инвариантна: существует определенный набор текстов (в фольклоре или ритуальных практиках), функционирующих в определенных условиях. Поэтому данную, исторически первую



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

форму традиционалистского мышления также называют «канонической» [Лотман Ю.М.], поскольку речь идет о культуре «готовых текстов».

Постепенно, по мере развития общества и творческой активности человека усиливаются моменты *варьирования традиции*. В европейской музыке длительный период от позднего средневековья до второй четверти 19 века (практически до начала романтизма) – то есть, от канонического искусства до *нетрадиционалистского* – характеризуется как *обновление в рамках канона*. На данном этапе создаются новые тексты на основе предзаданных интонационных инвариантов. Инвариантом является уже не сам текст, а правила его построения и строительный материал. Правила построения зафиксировались в нормах риторики (которая стала моделью для музыкальных форм европейского барокко и классицизма), материал – в наборе риторических фигур, однако ими отнюдь не исчерпывался. Тексты музыки Баха или Моцарта так или иначе построены на основе комбинаторных «перестановок» существующих моделей. Поэтому *риторическую культуру называют культурой «готового слова»* [Аверинцев С.С., Михайлов А.В.]. При этом под «словом» нужно понимать не только собственно «слова» - интонационные модели, но и все предсуществующие жанры как задания, обусловленные социальным заказом и в главных чертах определяющие музыкальный смысл.

Эпоха нетрадиционалистского музыкального мышления связана с отходом от риторических норм. Композиторы-романтики стремятся к созданию неповторимых «слов», за которыми, тем не менее, узнаются определенные инварианты. Только теперь инварианты выступают не в качестве «готового слова», а как одна из сторон нового, неповторимого, специально созданного для данного конкретного текста, слова. Что же тогда остается в качестве инварианта в музыке Шопена, Шумана, Вагнера, Рахманинова? На первый взгляд, таким инвариантом можно было бы назвать стиль. Ведь стиль романтической музыки (от Шуберта до Рахманинова и Элгара), несмотря на множество индивидуальных авторских стилей в принципе достаточно един и представляет несомненную целостность. И все же, именно в силу многоуровневости понятия «стиль» (от стиля эпохи, национальной или региональной традиции, до индивидуального композиторского стиля), мы не закрепляем за ним статус инварианта. Таким инвариантом является наиболее общая и «абстрактная» основа стиля – композиторская техника. Тонально-функциональная гармония, такто-метрическая система, принципы композиции едины для всех композиторов-романтиков. И именно в силу абстрактности элементов техники (например, доминантсептккорда или затакта), которые, повторим, не определяют полностью смысл интонации, а только лежат в его основе, мы не называем эти элементы «словами» (ведь слово имеет вполне конкретный смысл). Таким образом, романтическую музыку 19 века возможно назвать культурой «готовой грамматики (техники)» - именно грамматика (техника) предсуществует композиции как инвариант, полученный по традиции.

Рассмотрим особенности, позволившие европейской музыкальной традиции Нового времени стать исключением на фоне всех остальных традиций. Конечно, главная причина – в специфике европейской культуры, охватившей весь земной шар, технически преобразившей его и, в качестве негативной «тени», породившей глобализацию. Эту специфику европейской культуры мы постоянно имеем в виду, но в



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

нашем анализе оставляем за скобками и сосредотачиваемся на специфике музыкальной традиции как таковой и ее специфических механизмах.

«Академическая» музыка окончательно стала концертной тогда, когда вышла из ситуационного бытового контекста. Допустим, ранние симфонии Гайдна могли исполняться в качестве застольной музыки или музыки утонченного досуга образованных дворян, как и, например, произведения макамно-мугамно-макомных традиций. Иными словами, и симфонии (произошедшие из дивертисментов), и мугамы были органической частью организованного бытового уклада. Такую ситуацию можно сравнить с картиной, которая висит в комнате (возможно, во дворце) или в храме, а не в музее, и при этом является самодостаточным художественным произведением, выполняя в то же время функцию украшения интерьера или предмета культа. Но когда возник и утвердился феномен публичного платного концерта, музыка преодолела исконную обусловленность контекстом – стала «абсолютной», «чистой». Для сравнения, в фольклорных традициях даже так называемые «неприуроченные» жанры, например, лирическая песня татар-мишарей (не связанная с датами религиозного календаря или другими событиями), все равно исполнялась в более или менее определенных ситуациях (как симфонии Гайдна или мугамы) – например, в начале или в заключении каждого праздника. Конечно, посещение концерта – тоже характерная черта определенного бытового уклада, но это событие всячески направлено на то, чтобы создать особое пространство-время специально для слушания музыки (что можно сравнить с посещением художественного музея – средоточия произведений изобразительного искусства). В дальнейшем, с возникновением грамзаписи, свобода музыки (теперь уже любой традиции) от бытового контекста многократно возросла.

Что же позволило европейской музыке вознестись над любым бытом (придворным, церковным, домашним) и свести к минимуму любую зависимость от него? Чтобы восприятие музыки стало самодостаточным, одних социально-бытовых предпосылок мало. Внутренняя причина – постепенное нарастание особого качества в музыке европейской традиции, которое можно обозначить как стремление сообщать нечто новое. Такое нарастание стало возможным благодаря ряду особенностей европейской музыкальной системы Нового времени.

Во-первых, утверждение нотопишного письма – такой письменной традиции, в которой знаки отделены от облика интонации (а значит, и от музыкального образа) и обозначают предельно абстрактные (атомарные) параметры звука – высоту и длительность. Нотный письменный знак и музыкальный интонационный знак (означающий музыкальный смысл) взаимно освобождаются друг от друга. В качестве следствий можно назвать: создание неповторимых текстов, не нуждающихся в запоминании, нарастание сложности нотных текстов, высвобождение интонационных моделей из-под «власти» интонационного словаря, хранимого в памяти общества.

Во-вторых, специфика ладовой организации европейской музыки Нового времени – утверждение тонально-гармонической системы взамен модальной – также способствовала освобождению музыкального мышления от ладо-мелодических моделей. Соответственно, утверждение такто-метрической системы высвободило ритм из-под власти стиховых и танцевальных модусов (стоп). В итоге музыкальная система стала в большей степени системой инвариантных *принципов организации* (норм, правил), нежели сводом «музыкальных слов» – инвариантных интонаций. Конечно, и в



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

тонально-метрической системе на протяжении всего Нового времени – вплоть до модернизма 20 века – существовало огромное количество инвариантных моделей – характерных ритмо-ладо-мелодических формул. Эпохи барокко и классицизма еще не вышли из лона традиционалистского искусства – мы их характеризуем как обновление в рамках канона. Типические модели остались необходимым средством, создающим ожидаемость последующих «шагов». Но в то же время от композитора чем дальше, тем больше стала требоваться оригинальность – нарушение ожидания, сообщение новой информации. На протяжении всей эпохи Нового времени (барокко – классицизм – романтизм; 17 – 19 века) европейская музыка в целом сохраняла баланс двух аспектов информации – как определенности и как новизны, что обеспечивало устойчивость языковых моделей и семиосферы в целом.

От предпосылок особой судьбы европейской «академической» традиции перейдем к последствиям:

- европейская традиция стала экстерриториальной и «всевременной», она оказалась жизнеспособной и в ситуации кардинального изменения бытового уклада, как и в контексте других укладов и совершенно других культур всех континентов;

- динамичность европейской традиции привела к порождению в ее семиосфере дочерней, но иной традиции – музыкального авангарда и поставангарда. С одной стороны, это совершенно новые традиции с новыми языковыми принципами. С «материнской» классической традицией их связывает только признание музыки как самодостаточного носителя высочайшей духовности, креативности и интеллектуализма, а также частичное наследование пространства бытования (оперные театры, филармонические залы); специфика авангарда – в предельной информационной новизне и, соответственно, в столь же предельной энтропии (неопределенности и непредсказуемости текста). Открытая форма и открытые (неопределенно-многозначные) смыслы живут благодаря постоянному взаимодействию с универсальным всемирным интертекстом как заменителем прежних семиосфер конкретных локальных культур;

- европейская «академическая» традиция в ее классических формах утратила значение как актуальная композиторская практика, но она же породила мощнейшую исполнительскую традицию и сейчас продолжает существование именно в таком виде; исконное для данной традиции стремление к новизне высказывания привело в конце концов к идее новизны интерпретаций как актуального культурного феномена; самовозрастающая информация стала создаваться самой необходимостью интерпретаций

- европейская традиция развивается не только в будущее (перерождаясь в модернизм и авангард), но и актуализует свое собственное прошлое, вводя в обиход музыку, казалось бы, давно ушедшую и создавая исторически ориентированное исполнительство;

- благодаря новейшим информационным технологиям европейская традиция стала не просто абстрагированной от быта, но и в значительной своей части – виртуальной. Конечно, интернет может хранить информацию обо всех локальных музыкальных традициях. Однако различие в том, что локальные традиции, будучи вырванными из своего социального уклада, либо становятся нечитаемым «иностранным языком» для



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

пользователей интернета – носителей иных традиций, либо перерождаются в новые традиции, в которых аутентичное бытование сменяется «музейно-реставраторским» (к примеру, ансамбли русской народной песни, выступающие в концертных залах, - это совершенно новая традиция в сравнении с фольклором как таковым).

Дальнейшее развитие европейской музыкальной традиции в первой половине 20 века привело к тому, что грамматика и техника перестали выступать в качестве всеобщих инвариантов. Дебюсси, Шёнберг, Стравинский, Шостакович, Мессиан, Барток создают свои стили, грамматики и техники. В качестве инвариантов – носителей смысла – стали выступать любые элементы музыки прошлого (от интонаций до жанров и стилей), только теперь выбор инвариантов стал свободным и избирательным. В современной ситуации вряд ли возможно найти элемент, который является «готовым» – то есть предзаданным для всех (наподобие готового текста, слова или грамматики в музыке предшествующих столетий).

Специфика нашего времени – универсальность и универсальная равная доступность материала любых традиций (точнее – формальная доступность, не устраняющая проблему адекватного понимания). В своем негативном ответе эта ситуация получила такую известную, типично постмодернистскую характеристику, как мусорная свалка истории. Но в любом случае это тот хаос, который может стать как губительным для культуры, так и плодотворным. Вспомним, к каким выдающимся достижениям привело разрушение границ между великими континентальными традициями: рождение джаза как продукт европейско-афро-американского синтеза, рок-музыки, вобравшей линии «кантри» и блюза, влияние индийских традиций на Мессиана, всех неевропейских культур – на Штокхаузена, контакты «Битлз» с Рави Шанкармом и многое, многое другое. Важно подчеркнуть, что европейский «академический» авангард оказался готовым к гораздо более органичным соединениям с архаическими этнически локальными традициями, чем европейская классическая традиция, всегда стремившаяся подчинить все чуждое своим жестким языковым нормам. Авангард не создает семиотических инвариантов – устойчивых моделей, он исследует и изучает внутреннее пространство звука и поэтому с интересом и удовольствием наблюдает, что происходило и происходит со звуковым материалом в разных точках земного шара в различные исторические эпохи.

Парадокс сегодняшней ситуации в том, что для жителя мегаполиса фольклорные традиции его собственного народа могут оказаться совсем не родными и значительно менее близкими, чем поп-музыка или европейская опера. В то же время *все* традиции, в том числе фольклорные, если они зафиксированы на аудио- и видеоносителях, становятся факторами мирового интертекста и той хаотической виртуальной семиосферы, которая охватила весь мир, но так и не объединила его. Поэтому для современного молодого человека, не получившего даже общего музыкального образования (а в России таких сейчас, к сожалению и к беде нашей музыкальной культуры, подавляющее большинство) практически все музыкальные традиции будут восприниматься как «иноязычные», неродные, за исключением самой элементарной «попсы», которую он привык слушать – пожалуй, «слушать» - это слишком сильно сказано, скорее ощущать в качестве фона разной степени нейтральности и навязчивости.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

И, словно предвидя эту ситуацию и отражая ее с опережением, авангардная «академическая» европейская музыка сознательно стремится к тому, чтобы быть экзотичной, чуждой, эпатирующей человека, заставляя его задуматься о собственном месте в мире музыкальных традиций и смыслов. Здесь достигла предела вознесенность европейской традиции над бытовым контекстом, ее *постоянно и ускоренно расширяющаяся семиосфера*, в том числе экстерриториальность и языково-смысловая подвижность. Вознесенность – это одновременно и свобода – вплоть до виртуального существования, и оторванность (изоляция), что поставило европейскую традицию в перманентно критическую ситуацию своего воспроизведения и развития.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KIRGIZ CUMHURİYETİ'NDE ESTETİK DÖNGÜLERLE İLGİLİ DERSLERİN YÜRÜTÜLMESİNDE ZORLUKLAR

Kubatbek CAKIPOV* & Azizbek BATIROV**

Özet

Bu makalede yazarlar, Kırgız Cumhuriyeti'nde sanat eğitimi alanında uzmanlık öğretiminin mevcut sorunlarını, Kırgız Cumhuriyeti Eğitim ve Bilim Bakanlığı'nın estetik döngülerde ders yürütme sorunlarına karşı ihmalkar tutumunu ve ortaokullarda ek bir ders olarak bırakmanın yanı sıra, hibelerin dağıtımında uzmanlık talebinin yetersiz analizi ele almaktadır. Aynı zamanda, tanınmış bilim adamlarının ve öğretmenlerin estetik döngüler üzerine ders vermenin rolü hakkındaki bilimsel sonuçları: genç neslin eğitiminde müzik, sanat ve teknoloji, ülkelerde bu konulara ayrılan saat sayısı, yakın ve uzak yurt dışı ve bunların genç neslin bilincinin oluşmasındaki olumlu sonuçları not edilmekte ve bazı önerilerde bulunmaktadır.

PROBLEMS OF CONDUCTING CLASSES ON AESTHETIC CYCLES IN THE KYRGYZ REPUBLIC

Abstract

In this article, the authors consider the current problems of teaching specialties in the field of art education in the Kyrgyz Republic, the negligent attitude of the Ministry of Education and Science of the Kyrgyz Republic to the problems of conducting classes on aesthetic cycles, as well as leaving them as an additional subject in secondary schools, unsatisfactory analysis of the demand for specialties in the distribution of grants. At the same time, the scientific conclusions of well-known scientists and teachers on the role of conducting classes on aesthetic cycles: music, art and technology in the education of the younger generation, the number of hours devoted to these subjects in the countries of the near and far abroad and their positive results in the formation of the consciousness of the younger generation are noted, and some recommendations are given.

КЫРГЫЗ РЕСПУБЛИКАСЫНДА ЭСТЕТИКАЛЫК ЦИКЛДАГЫ САБАКТАРДЫ ОКУТУУ МАСЕЛЕЛЕРИ

Аннотация

макалада авторлор тарабынан Кыргыз Республикасында учурда көркөм билим берүү багытындагы адистиктерди окутуу маселелери, андагы айрым көйгөйлөр, эстетикалык циклдагы сабактарды окутууда КР Билим берүү жана илим министрлиги тарабынан жасалып жаткан кайдыгер мамиле, гранттык орундарды бөлүштүрүүдө адистиктерге болгон суроо-талаптарга жеткиликтүү талдоо жүргүзүлбөй жаткандыгы тууралуу маалыматтарды берүү менен жалпы билим берүүчү мектептерде анын экинчи пландагы сабак катары кабыл алынып жатуусу тууралуу маселе козголот. Ошону менен катар эстетикалык циклдагы: музыка, көркөм сүрөт, технология сабактарынын жаш муундарга тарбия берүүдөгү таасирлүү орду тууралуу белгилүү педагог окумуштуулардын илимий тыянактары, кошуна мамлекеттерде бул сабактарга бөлүнгөн сааттар жана алардын жаш муундардын жан дүйнөсүнүн калыптануусундагы оң натыйжалары белгиленип, бул маселелерди чечүүгө карата айрым сунуштар берилген.

*Doç. Vekili, İ. Arabayev Üniversitesi Sanat, Kültür ve Eğitim Fakültesi'nin Dekanı, dzhakypov66@mail.ru

**Öğr. Gör. İ. Arabayev Üniversitesi Sanat, Kültür ve Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ПРОБЛЕМЫ ОБУЧЕНИЯ ЗАНЯТИЙ ПО ЭСТЕТИЧЕСКИМ ЦИКЛАМ В КЫРГЫЗСКОЙ РЕСПУБЛИКЕ

Аннотация

в данной статье авторы рассматривают текущие проблемы преподавания специальностей в сфере художественного образования в Кыргызской Республике, халатного отношения Министерства Образования и Науки Кыргызской Республики к проблемам по проведению занятий по эстетическим циклам, а также оставления их в качестве дополнительного предмета в общеобразовательных школах, неудовлетворительному анализу востребованности специальностей при распределении грантов. При этом отмечены научные выводы известных ученых-педагогов о роли проведения занятий по эстетическим циклам: музыки, искусства и техники в воспитании подрастающего поколения, количестве часов, посвященных этим предметам в странах ближнего и дальнего зарубежья и их положительных результатах в формировании сознания подрастающего поколения и приведены некоторые рекомендации.

Эстетикалык тарбия берүү адамзат маданиятынын өнүгүшү түздөн-түз көз каранды болгон негизги проблемалардын катарына кирет. Жалпыга белгилүү болгондой, эстетикалык тарбия берүүнүн өзөгү жана башкы каражаты болуп инсанга таасир берүүдө өзүнүн универсалдуулугу менен айырмаланган искусство саналат. Көп мезгилден бери топтолгон тажрыйба жана атайын изилдөөлөр эстетикалык циклдагы сабактар, музыка, көркөм сүрөт адамдын психикасына, физиологиясына өзгөчө таасир берерин көрсөттү. Ал жан дүйнөнү жай алдыруучу жана жан эргитүүчү ар кандай эмоцияларды тартуулайт. Буга байланыштуу, инсанга эстетикалык тарбия берүүнүн маанилүүлүгү жөнүндөгү тыянактар, анын адамдагы жалпы психикалык сапаттарды (ой жүгүртүү, элестетүү, көңүл буруу, эс, эрк) өнүктүрүү үчүн, инсандын эмоционалдуулугун, жан дүйнөсүнүн сезимталдыгын, адеп-ахлактык-эстетикалык идеалдарын тарбиялоо үчүн маанилүүлүгү, тарбия берүү системасында белгиленип келет.

2021-жылдын 29-январында КР Президентинин алгачкы эле чыгарган жарлыгы “Инсандын руханий-адеп-ахлактык өнүгүүсү жана дене тарбиясы” деп жарыяланып, бардыгыбыздын көйгөйүбүздө жүргөн маселени чечүүгө карай жасалган жол катары жарык маанай жаратты[1].

Эгемендүүлүк жылдарында экономикалык абалды бетке кармап, инсандын жан дүйнөсүнүн талаптарын канааттандыруу, анын ар тараптан өсүп жетилген, мезгилдин талаптарына жооп бере ала турган адам болуп калыптануусуна кайдыгерлик менен мамиле жасалып келди. Бул багытта өлкө жетекчилери тарабынан ар кандай жарлыктар жарыяланган менен иш жүзүндө жаш муундарда улуттук аң сезимди ойготуу, аларды мекенчилдикке тарбиялоо багытында алгылыктуу иштер аткарылбай келди.

Учурунда Г. Гегель өтө көрөгөчтүк менен: “ар бир доор, ар бир коомдук түзүлүш коомдун талаптары менен муктаждыктарына көбүрөөк даражада ылайык келген адамдын белгилүү бир тибин калыптандырууга умтулат. Бул “социалдык заказ” “дүйнөнүн азыркы абалынын” жалпы шарттарынан келип чыгат, анткени “канчалык аракеттенбегин”, ар бир жеке адам ошол коомдук түзүлүшкө таандык жана бул коомдун өз алдынча калыптанган жекече жандуу фигурасы катары чыкпастан, болгону ар тараптан чектелген анын мүчөсү катары гана калыптанат” деп белгилеген[2].



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Мындан инсандын социалдык тибин калыптандыруу ар бир доордун өндүрүштүк мамилелерин гана ишке ашырбастан, ошондой эле “рухий өндүрүшүн” дагы ишке ашырат, – деп жыйынтык чыгарууга болот.

Ар бир мамлекет дүйнөлүк интеграциялануу шартында өз кызыкчылыгын биринчи планга коюу менен келечек муундарынын алдыңкы илим-билимге ээ болуп, экономикалык атаандашуу мамилелиринде ийгиликтерге жетүүсү үчүн болгон аракетин жумшап жатышат. Ал үчүн бала бакчадан баштап тарбия-таалим берүүнүн бирдиктүү системасы иштелип чыгып, жыйынтыгы илимий жактан талданууда. Ал эми биздин мамлекетибизде бул багытта тиешелүү министрликтер колдо болгон мүмкүнчүлүктөрдү да толук пайдаланууга аркет жасабай жаткандыгы өкүнүчтүү. Буга айрым мисалдарды келтире кетели.

КР Билим берүү министрлигинин өлкө боюнча эстетикалык циклдагы – музыка, көркөм өнөр, эмгекке окутуу предметтери миңдеген адистердин жетишпестигин эске албай туруп, жогорку окуу жайларынын көркөм билим берүү багытына гранттык орунга жыл сайын бөлүнүп келген орундарды 2020-2021-окуу жылы үчүн эки эсе кыскартып салуусу өтө тынчыздандыра турган маселе жаратты.

Көркөм билим берүү багыты боюнча адистикке даярдаган жогорку окуу жайлары боюнча акыркы 5 жылда гранттык орундардын бөлүнүүсү:

Жылдар	2017ж.	2018ж.	2019ж.	2020ж.	2021ж.
Окуу жайлар					
И. Арабаев ат. КМУ	Музыкага – 25 Сүрөткө – 15	15 10	10 10	10 10	5 5
Ош МУда	Музыкага -15 Сүрөткө – 10	15 10	12 10	10 10	10 10
С.Нааматов ат. НМУга	Сүрөткө– технология-0	Сүрөткө - 0	Сүрөткө-0	Сүрөткө- 0	Сүрөткө- 0
К.Тыныстанов ат. БМУга	Сүрөткө -20	Сүрөткө - 0	Сүрөткө-0	Сүрөткө-15	Сүрөткө-10

С.Нааматов атындагы Нарын мамлекеттик университетинин «Көркөм билим берүү» адистигине 2013-жылдан бери гранттык орундар берилбей калган. Бүгүнкү күндө Нарын облусунда «Көркөм өнөрү» жана «Технология» предметтери боюнча атайын билими бар, адис мугалимдер дээрлик жокко эсе. Нарын университетинин «Көркөм билим берүү» адистигин бүтүргөн адистер дагы райондордун айылдык мектептеринде орун таба алышпайт, анткени ал мектептерде аталган предметтерди башка адистиктеги сааты аз болгон мугалимдерге бөлүнүп калган.

2021-жылдагы берилген 10 гранттык орун И. Арабаев ат КМУда 4 орун Музыка профилине, 4 орун көркөм өнөр профилине бөлүнүп, эки орун чек ара аймактары үчүн калтырылган. Буга чейин тажрыйбада тастыкталгандай ушул кабыл алынган музыка профилинин 4 студентинин 2 студенти окуу жайын ийгиликтүү аяктап, диплом алган күндө да, Кыргыз Республикасындагы 2200дөн ашуун орто мектептин 2000 мектебинде жетишпей жаткан музыка мугалимдери менен качан камсыз кылып бүтөбүз?- деген суроо жаралбай койбойт.

Ошол эле абал ОшМУда кайталанып жатат. Учурда Ош облусунун 54 мектебинде музыка жана көркөм сүрөт мугалими жок. Ал эми музыка жана көркөм өнөр



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

сабактарын берип жатат, деп айтылган облустун 80% мектептеринде музыка жана көркөм сүрөт сабагын адис эмес мугалимдер өтүшөт. М: 16-октябрь 2021-жыл билим өркүндөтүү институтунан 16 мугалим билимин өркүндөтүү курсунан (музыка мугалими) өткөн болсо, анын бири пенсиядагы музыка мугалими, калганы башка адистиктеги мугалимдер экендиги өтө кейиштүү.

Айыл мектептерин айтпасак деле Ош шаарынын өзүндөгү мектептерге кесипке багыт берүү иштерин жүргүзүүдө көркөм өнөр сабагын адис эмес мугалимдер өтүп жаткандыгын көрүүгө болот. Орто мектептердеги көркөм билим берүү багытындагы билим деңгээлинин начардыгына байланыштуу, жогорку окуу жайларга тапшырып жаткан абитуриенттердин билим сапаты өтө төмөн болууда. ОшМУнун искусство факультетинин көркөм сүрөт өнөрү профилин аяктаган бүтүрүүчүлөрдүн дээрлик көпчүлүгү мектептерде иштешпейт, себеби мектептерде көркөм билим берүү багытындагы сааттар аз.

Ошол себептүү коомубузда адамдардын жан дүйнө байлыгынын жана эстетикалык маданияттын начар абалда экендигинен кабар берет.

Учурунда белгилүү педагог В.А.Сухомлинский өсүп келе жаткан муунга адеп-ахлактык жана эстетикалык тарбия берүүдөгү мүчүлүштүктөрдүн зыяндуулугу тууралуу алгачкылардан болуп тынчсыздангандыгын билдирген. Тарбия берүүнү технизациялоо жөнүндө “тамшануу менен айтпастан, тынчсыздануу менен айтуу керек” деп жазган. Ал: “Эгер тарбия берүү жакшырбаса, анда бизге мактаган математика, электроника жана космос далайды көргөзөт. Эч кандай математика, эч кандай эсептик машина кайдыгерликтин айынан өсүп келе жаткан муунга моралдык тарбия берүүдө биздин жоготкондорубузду алмаштыра албайт”,– деп даанышмандык менен эскерткен. Бул чакырык бүгүн да актуалдуу. Ал жаштардын арасындагы кылмыштуулуктун өсүп жаткандыгына өзгөчө көңүл буруу керектигин сунуштаган. Анын негизги себеби – эмоционалдык жана эстетикалык кополдук, ырайымсыздык, таш боордук, бардык жандуу жана сулуулукка көңүл кош кайдыгерлик”. В.А. Сухомлинский бул тенденцияларга карама-каршылыктын башкы каражатын эстетикалык тарбиядан көргөн: “Жан дүйнөнү өз алдынча тарбиялоонун башкы каражаты – сулуулук. Сулуулук кеңири мааниде – искусстводо да, музыкада да, жашоодо да адамдар менен болгон өз ара ысык мамиле” [4].

Элибиздин руханий, маданий баалуулуктары, көркөм өнөрү окуучулар, жаштар арасында тиешелүү деңгээлде окутулбай, үйрөтүлбөй калуусу улуттун уюткусу суюлуп, көрөңгөсү бөксөрүп, келечек муундун жан дүйнөсү жакырланып, элибиздин эртеңкисине, өсүп-өнүгүүсүнө өтө чоң кедергисин тийгизери белгилүү. Эгерде жаш жеткинчектер балдар бакчасынан тартып мектепте, орто жана жогорку окуу жайларда элдик музыкага, көркөм өнөргө угарылбаса, улуу Манас баштаган эпостор, дастандардын маани-маңызына сүнгүп кирбесе, комузчулардын, акындардын обондору менен күүлөрүнө, профессионал кыргыз композиторлорунун чыгармаларын жана дүйнөлүк классикалык музыканын касиеттүү кайрыктарын угуп, ага түшүнбөсө, дүйнөнү дүңгүрөткөн сүрөтчүлөрдүн чыгармаларына таасирленбесе, анын кереметин, касиетин, маани-маңызын аңдабаса анда, жаштардын жан дүйнөсү, руханий жактан калыптануусу, келечеги жөнүндө сөз кылуунун зарылчылыгы болбойт. Ал эми дүйнө таанымы кенен, ыймандуу инсанды тарбиялоо – бүгүнкү күндүн башкы маселеси



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

экендиги талашсыз. Бул көз караш, КР Президентинин алгачкы эле жарлыгында ачык жарыяланган.

Биз өнүккөн өлкөлөрдүн тажрыйбасына көңүл бурсак, алар адамды руханий жактан тарбиялоодо музыка менен көркөм өнөр (искусство) сабактарын олуттуу орунга коюшуп, буларды негизги предметтердин катары эсептешет. Мисалы: Японияда, Европадагы жана Балтика өлкөлөрүндө (искусство багытындагы) музыка менен сүрөт сабактары балдар бакчаларында, мектептерде, колледждерде жумасына 4-6 саат көлөмүндө бөлүнгөн. Казакстанда музыка, көркөм өнөр сабагына ар бир класска жумасына эки сааттан берилген. Ошондой эле түрдүү багыттардагы кошумча сабактар менен бирге көркөм ийримдер өткөрүлөт. Бизде болсо мурда өтүлүүчү өздүк көркөм-чыгармачылык ийримдери үчүн төлөнүүчү 1 ставка да алынып салынган. Демек, биз чындап эле улутубуздун эртеңкисин ойлосо, улуттук идеологияны ишке ашырууну көздөсөк, чындап эле коррупциясыз таза коом түзүүнү максат кылсак, балдар-бакчаларынан баштап жогорку окуу жайларга чейин маданий, көркөм өнөр багытындагы жүргүзүлүп жаткан иштерге көз караштарды түп тамырынан бери өзгөртүп, балдар бакчаларынан тартып мектептердин 11-классына чейин музыка менен көркөм өнөр сабактары үчүн жок дегенде жумасына 2 сааттан бөлүү зарыл деп эсептейбиз.

Биздин баамыбызда КР билим берүүсүнө гранттык “жардам берүүчүлөрдүн” түпкү максаты биздин “бутагыбызга гүл тагып, тамырыбызды кыркуу” болсо керек, деп түшүнүп жатабыз. Болбосо улуттун тамырын таанып, өз элинин атуулу болууга тарбиялай турган тил, адабият, тарых, музыка, көркөм өнөр сабактарына мынчалык карасанатай мамиле жасалбайт эле. Ошондуктан КР Министрлер кабинети элибиздин келечегин ойлосо, билим берүүнү өз колуна алып, ички бюджеттен каржылаш керек. Антпесе биздин келечек коркунучта. Бүгүнкү өз тагдырыбызга өзүбүз ээ болуу мүмкүнчүлүгү жаралып турган кырдаалда өкмөт кескин реформа жасап, улутубуздун эртеңи үчүн жаралган маселелерди чечүүдө чечкиндүү кадамдарга барат деп ишенебиз.

Кыргыз Республикасында көркөм билим берүү багытында жаралган маселелерди чечүү багытында алгач төмөндөгү сунуштарды ишке ашыруу менен башталса иш ордуна жылат.

1. Жалпы билим берүүчү орто мектептерде музыка жана көркөм сүрөт сабактарын 1-9-класстарга чейин окутуу, башталгыч класстарда окутулуучу 2 сааттык музыка жана көркөм өнөр сабактарын адис мугалимге берүү. Учурда 1-4-класстарда аталган сабактарды башталгыч класстын мугалимдери окутуп жатат. Иш жүзүндө 5-класстан баштап адис мугалимдер программага туура келбесе да кайра 1-класстын программасынан баштоого аргасыз болууда.
2. Мектептерде көркөм жетекчи үчүн бөлүнгөн (класстан тышкары окуу) сааттар да эгер адис болсо музыка, сүрөт мугалимдерине бөлүнсүн. Учурда окуу жүктөмү жетпеген мугалимдерге кошумча саат катары берилүүдө. Ошондуктан мектептерде ийримдер талапка ылайык иштебей калды.
3. Жалпы билим берүүчү орто мектептерде атайын музыка жана көркөм өнөрканаларын тез арада калыбына келтирүү зарыл.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

4. Эстетикалык багыттагы сабактарга мектеп директорлорунун кайдыгер, экинчи сорттогу сабак катары караган мамилесине бөгөт коюу.

5. Кыргызстан боюнча канча музыка, көркөм өнөр мугалимдери жетишпестиги КР Билим берүү жана илим министрлигинен комиссия аркылуу такталуусу. Себеби, мектеп директорлору бул сабактарды сааты жетишпеген мугалимдерге кошумча саат катары бөлүп бергендиктен так маалымат алуу мүмкүн болбой жатат. М: Бишкек шаарына жанаша эле жайгашкан Сокулук районунда 63 мектеп болсо, анын 60 мектебинде музыка мугалими жок, деген маалымат бар.

6. ЖОЖдорго адистик боюнча гранттык орундарды бөлүштүрүүдө көркөм билим берүү багытына көбүрөөк көңүл бурулсун. Келишимдик негизде окуган бөлүмдүн бүтүрүүчүлөрү дипломдорду эркин алгандыктан аймактарга жетпестен учурда ачылып жаткан жеке бала бакча, мектептерге жумушка кирип кетүүдө. Себеби ал жерде айлык маяналар эселеп көп төлөнөт.

7. Мектептерде жана ООЖ, ЖОЖдордо музыкалык аспаптардын жана көркөм сүрөт өнөр шаймандарынын жетишсиздиги же таптакыр жоктугу эң чоң маселеге айланууда. Музыкалык аспаптар, натуралык фонд (гипс фигуралар) жана каражаттар 1970-80-жылдардан бери Республика боюнча жаңыртылган жок. Ошондуктан көпчүлүк мугалимдер музыкалык аспаптын ордуна аудио жазууларды ыксыз колдонууга өтүүдө. Өткөн жылдары пандемия маалында мындай ыкма аргасыздыктан пайдаланылып жаткан менен келечекте балдардын толук эстетикалык билим алуусуна терс таасирин тийгизери окумуштуулар тарабынан белгиленген. Ошондуктан материалдык базаны жаңылоого кечиктирилгис маселе деп эсептейбиз.

КР Президенти тарабынан акыркы эки жылда жасалып жаткан иш аракеттер өлкөбүздө көркөм билим берүү маселелирин чечерине да ишенимибизди бекемдөөдө.

Ааламдашуу шартында интернеттин, массалык маалымат каражаттарынын жардамы менен келип жаткан ар кандай терс көрүнүштөрдөн келечек муундарды сактап калуу үчүн коомчулук жалпы активдүү күрөшүүсү зарыл. Ал үчүн кылымдардан келе жаткан этно маданиябызды, этно педагогикабызды жаш жеткинчектерибиздин аң сезимине терең сиңирүү менен гана элдүүлүгүбүздү сактап калабыз, деген ойдобуз.

Буга чейин эле дүйнөлүк абройго ээ болгон окумуштууларыбыз белгилеп кеткендей: ар бир элдин улуттук маданияты ошол элдин келечек муундары үчүн сырткы таасирлерден «сактоочу калкан» катары кызмат кылары чындык. Бала туулгандан өз улутунун рухий дүйнөсүнүн таасирине чөмүлүп, өзүнө толук сиңирип алгандан кийин гана, сырткы чөйрөдөн каптап келген ар кандай маданий агымдардан өзүнө керектүүсүн гана сиңирип, туура келбегендерин сыртка кагуу жөндөмдүүлүгүнө жетише алат.

К.Д. Ушинский: «...Ар бир улуттун тарбия берүүчүлүк идеялары ошончолук, аларды бөтөн кыртышка көчүрө салуу жеңил-желпи иш эмес. Калктын өзүндө жаралып, өз башатынан өзөк алган тарбиянын таасири дарексиз идеяларга жык толгон же бөтөн калктардан алынган тарбиялык көз караштарга салыштырмалуу эбегейсиз күчкө ээ болот», – деп баса белгилеген [5].

Ошондуктан тарыхый мүмкүнчүлүктүн жардамы менен жетишкен ата-бабалар эңсеп келген эгемендүүлүгүбүздү мындан ары да сактап, келечек муундарыбызга кемитпей



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

жеткирүү үчүн бардык аракетти пайдалануу менен тарбия берүүнүн таасирдүү тармагы болгон көркөм билим берүү багытына олуттуу өзгөрүүлөрдү киргизип, материалдык-техникалык базасын чыңдап, аны тиешелүү деңгээлде өнүктүрүү, учурдун өзөктүү маселеринен деп эсептейбиз.

Пайдаланылган адабияттар

<http://www.president.kg/kg/okujalar/zharlyktar>.

Гегель, Г. Эстетика [Текст] / Г. Гегель. – М., 1968. – Т. 1. – С. 203-207.

Джакыпов К.К. Болочок музыка мугалимдерине комуз күүлөрү аркылуу эстетикалык тарбия берүүнүн педагогикалык шарттары [Текст]: дисс. ... пед. илим. канд./К. К. Джакыпов. – Бишкек, 2019 – 221б.

Сухомлинский, В.А. О воспитании [Текст] / В.А. Сухомлинский. – М., 1975. – 38 с.

Ушинский, Л. Педагогические сочинения [Текст] / Л. Ушинский. – М.-Л., 1948. – 488 с.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ALIMKUL USENBAEV'İN YARATICILIĞININ ORTAOKULLARDAKİ MÜZİK DERSLERİNDE YANSIMASI

Kulnar ŞAMBETOVA*

Özet

Dünyadaki her milletin kendine ait bir milli kimliği, kendi müzik kültürü vardır. Bu makale, Kırgız ulusal kültürünün tarihini ve halk gösteri sanatlarının tarihsel gelişiminin yanı sıra şair ve doğaçlamacı Alymkul Usenbaev'in çalışmalarını tartışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültür, geleneksel müzik, yaratıcılık, türkü.

USING THE WORK OF ALYMKUL USENBAEV IN MUSIC LESSONS IN SECONDARY SCHOOLS TRANSLATE

Abstract

Each nation has its own traditions and musical culture. This article deals the history of the development of the Kyrgyz musical culture and songwriting of Kyrgyz akyn-improviser Alymkul Usenbaev.

Keywords: Culture, traditional music, arts, songwriting.

ОРТО МЕКТЕПТЕРДЕ МУЗЫКА САБАГЫНДА АЛЫМКУЛ ҮСӨНБАЕВДИН ЧЫГАРМАЛАРЫНЫН ЧАГЫЛДЫРЫЛЫШЫ

Аннотация

Дүйнө жүзүндөгү ар бир элдин улуттук өзгөчөлүгү, өзүнө таандык музыкалык маданияты бар. Бул макалада кыргыздын улуттук маданиятынын тарыхы жана элдик аткаруучулук өнөрүнүн тарыхый өнүгүүсү, ошондой эле акын импровизатор Алымкул Үсөнбаевдин чыгармачылыгы каралат.

Түйүндүү Сөздөр: маданият, салттуу музыка, чыгармачылык, элдик ырчылык аткаруучулук өнөр.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВО АЛЫМКУЛА УСОНБАЕВА НА УРОКАХ МУЗЫКИ В ОБЩЕОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ ШКОЛАХ

Аннотация

У каждого народа существуют свои народные традиции, своя музыкальная культура. В этой статье написана история развития кыргызской музыкальной культуры и песенное творчество акына-импровизатора Алымкула Усонбаева.

Ключевые Слова: культура, традиционная музыка, творчество, песенное творчество

Дүйнө жүзүндөгү ар бир элдин улуттук өзгөчөлүгү, өзүнө таандык музыкалык маданияты бар. Алар нечендеген кылымдардын ичинде калыптанып, өсүп өнүгүп келген. Ошондой эле кыргыз элинин музыкалык маданияты да нечендеген доор,

*Öğr. Gör. İ. Arabayev Üniversitesi'nin Sanat, Kültür ve Eğitim Fakültesi'nin Müzik Bölümü,
kulnarshambetova@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

кылымдарды өткөрүп азыркы күнгө чейин ата-бабаларыбыз калтырган мурастарды сактап келген.

Кыргыз эли эң байыркы калктардын бири болуп эсептелет. Музыкалык маданиятынын тарыхы байыркы замандарга кетет. Ал жөнүндө көптөгөн тарыхый изилдөөчүлөрдүн эмгектери далилдеп турат.

Элибиз эзелтеден көркөм өнөргө шыктуу болуп келген. Ар кандай доордо жашаган адамдар өздөрүнүн маданий байлыктарын ар түрдүү жолдор менен жайылтууга, түбөлүккө калтырууга аракеттенишкен. Аларды биз аскалардын бооруна тартылган сүрөттөрдөн байкаса болот. Бул таштарды карап туруп биз ритуалдык бийлерди баяндаган сүрөттөрдү көрө алабыз. Демек бул сүрөттөр байыркы доордо кыргыз маданиятынын ошол кезде эле өнүгүп келгендигин айгинелейт.

Кыргыздын улуттук музыкалык маданиятынын тарыхы байыртан муундан муунга, оозеки формада өтүп келген. Кыргыз музыкасында кыргыз элинин кубанычы, кайгы-муңу, сүйүүсү, эрдиги, азаттыкка умтулуусу камтылган.[4 ,9 б.] Кыргыздардын музыкалык маданияты тууралуу IX-X кылымдагы кытай жазма булактарында жана башка авторлордун эмгектеринде жазылган. Мисалы Тан династиясынын булактарында кыргыздарда чоор менен шыңгыратма деген музыкалык аспаптары бар экендиги эскерилет.. Ал эми XI кылымда жашаган перс окумуштуусу Гардизи да кыргыздын музыкалык маданияты тууралуу кызыктуу маалымат берип кеткен. Ал кыргыз обончуларынын жылда бир жолу чон жыйын өткөрүп, шапар тээп, бийлегендигин баса белгилейт. Ал эми X-кылымда жашап өткөн Абу Дулаф, кыргыздар дастандарды ыр түрүндө айтып, лирикасы обон формасында айтылат деп эскерет. Обондуу поэтиканын өнүккөндүгү «Манас» айтуучулук өнөрүндө да көрүнөт. Дастандарда, тарыхый-этнографиялык эмгектерде керней, сурнай, чымылдак, сыбызгы жана дагы көптөгөн аспаптар жөнүндө айтылат [2.] .

Кыргыздын улуттук музыкалык маданиятынын тарыхы байыркы доордо эле аваздык жана аспаптык чыгармачылыктын алгачкы типтери жана формалары түзүлө баштагандыгын далилдейт. Феодалдык коомдо мурунтан келе жаткан жанрлар менен кошо эпикалык, дастандык чыгармачылык өнүккөн. Кыргыз элинде музыканын жаралышы жөнүндө ар түрдүү уламыштардан айтылып келет. Албетте алар ошол кездеги адамдардын эмгектенүүсүнө, кыймыл аракетине байланыштуу болгон. Алардын биринде комуз аспабынын жаралышы жөнүндө айтылат.

Байыркы замандарда комузду эч ким көрө да, биле да электе Камбар деген мергенчи аң уулап жүргөндө, кулагына бир жагымдуу добуш угулат. Ал добуш эки карагайдын ортосунда чоюлуп турган жиптен чыгып жаткан эле. Мергенчи ал жиптин пайда болушун маймылдын же башка бир жаныбардын кургап калган ичегиси экенин түшүнгөн. Камбар ал кылды алып үйүнө келип, жыгачтан аспап чаап, ага кыл тагып ойноого аракет кылган. Бара-бара бул аспап эл арасына кенири тараган. Ошол тарыхый болмуштун негизинде кыргыздарда «Күүнүн башы Камбаркан» деген сөз ылакап катары айтылып калган. [3 ,636.]

Мындан башка дагы көптөгөн уламыштар кыргыз музыкалык маданиятынын эзелтеден өсүп өнүгүп келе жаткандыгын айгинелейт. Элдин турмушунда кандай кыйынчылыктар болсо дагы төкмө акындар, дастанчылар эл аралап, жер кыдырып өздөрүнүн чыгармаларын элге жеткизүүгө аракет кылышкан. Кыргыздар музыкага



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

шыктуу, чыгармачыл калк болуп келгени алардын татаал жолдорду басып, ошого карабастан көптөгөн музыкалык чыгармалар жаралып, ооздон оозго өтүп, азыркы күнгө чейин келиши айгинелеп турат.

Кыргызстандын тарыхында XIX кылымдын аягы, XX кылымдын башында зор саясий өзгөрүүлөр боло баштаган Кыргызстан Орусиянын курамына кирген. Ушул тарыхый окуя падышачылык Орусиянын саясий, колониялык саясатынын катаалдыгына карабастан, кыргыз элинин андан аркы маданий жана экономикалык өсүшү үчүн прогрессивдүү мааниге ээ болгон. Эл арасында көптөгөн карама-каршылыктар пайда болуп, көтөрүлүшкө чыгып, козголоңчулар сүргүнгө айдалган. Алардын арасында жалган жалаа менен кармалган, таланттуу кыргыз өнөрпоз жигиттери да бар эле. Алардын бири Токтогул Сатылганов болгон. Токтогул Сатылганов тарыхта чыныгы демократ, акын катары калган. 1917-ж. Октябрь революциясы кыргыз жергесине көптөгөн жаңыланууларды алып келди. Шаарларда билим берүү борборлору түзүлүп, сабатсыздыкты жоюу маселеси көтөрүлдү. Анын ичинде музыкалык көркөм өнөрдү, фольклорду өнүктүрүү маселеси да коюлган. XX кылымдын биринчи жарымындагы акындык өнөрдүн ири өкүлү Токтогул Сатылганов болгон. Ал кесипкөй акындардын бүтүндөй тобун тарбиялаган жана өзүнүн мектебин түзгөн. Токтогул Сатылганов тарбиялаган шакирттердин бири Алымкул Үсөнбаев.

Анын чыгармаларын элдик фольклордон ажыратып кароого болбойт. Ал эли-жерин жанынан артык көргөн. Элдик оозеки адабиятынын өкүлдөрүнүн ичинде эң көрүнүктүү инсандардын бири болуп эсептелет. Алымкул Үсөнбаевдин атагы өз жери Талас өрөөнүндө эле эмес, бүткүл кыргыз жергесинин булуң-бурчтарына тараган.

В.Виноградов Алымкул Үсөнбаевдин чыгармачылыгы жөнүндө төмөндөгүлөрдү айткан: «Алымкул эң сонун чыгармачылык талантка – бир эле ырды сөздүн мазмунуна жараша ар кандай интерпретациялап билүү жөндөмүнө ээ болгон. Мындай аткаруучулук жөндөмдүүлүк акындык жогорку чеберчилик мектебине киргизилүүгө тийиш»-деп айткан[5 ,71-72б.].

А.Үсөнбаев төкмө акын, комузчу, Кыргыз ССРинин эл артисти. Таластын Кара-Арча айлында кедей-кембагалдын үй-бүлөсүндө туулган. Алымкулдун ырчылык өнөрү он эки жашында эле башталган. Он төрт жашында улуу акын Токтогулга жолуккан. Алымкулдун төкмөлүк өнөрүнө Токтогулдун таасири өтө күчтүү болгон. Ал кыргыз филармониясында иштеп, концерттик бригадалар менен жер-жерлерди кыдырып ,концерттерди берип жүрүштү. Ал Токтогулдун күүлөрүн чебер аткарып эл алдына чыгып жүрдү. Алымкул өзүнүн чыгармаларында элдин турмушун, ошол учурдагы элдин күжүрмөн эмгегин, баатырдыгын даназалаган. Мисалы: «Чолпонбай», «Баатырлардын анты», «Ушул кез» – аттуу чыгармаларында ал Мекенди коргоочуларды, баатырдыкка, туруктуулукка үндөгөн. Алымкул Үсөнбаевдин чыгармаларынын дээрлик үчтөн бири балдарга арналган. Анын ырлары, тамсилдери, поэмалары, адабий жомоктору, балдар адабиятына кошкон баалуу салым болуп эсептелет. Акындын балдар учун жазган ырлары, алардын турмушун, көркөм сыпаттайт. Бул ырларда балдардын жаркын маанайлары, бейкапар өсүп куунак жашоосу сүрөттөлөт.

Азыркы учурда залкар акын-ырчылардын чыгармаларын жаш ырчылар да өздөрүнүн репертуарына киргизип, салттуу ырларды даназалап ырдап жүрүшкөндүгү бизди



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

кубандырбай койбойт. Алар улуу адамдардын аткаруучулук манерасында, денгээлинде салттуулугун, ырдоо ыкмаларын туура пайдаланып ырдоодо. Бул дагы келечекте, биздин жаштар, ата-бабалардан калган мурасты улантып кете алат,- деген ой келет. Элдик ырчылык аткаруучулук өнөрү нечен кылымдардан бери, бир муундан экинчи муунга өтүүдө. Алардын ыргагы, аткаруучулук салттуулугу, улуттук өзгөчөлүгү да сакталып келүүдө. Чоң сахнада ырдап жүргөн жаш ырчылар эле эмес, жогорку окуу жайлардын музыка бөлүмүндө окуган жаштар да азыркы күндө салттуу музыкага өзгөчө көңүл бөлүүдө. Заманыбыздын залкар ырчысы, дастанчы, комузчу, КР Эмгек синирген артисти Роза Амановадан салттуу музыка боюнча таалим-тарбия алган жаштар улуу ырчыларыбыздын жолун жолдоп, элдик ырчылык аткаруучулук өнөрүнүн өнүгүүсүн токтотпой, созолонто ырдоо салттуулугун, аткаруучулук маданият денгээлинин бийиктигин, жогорку чеберчилигин сактап калууга аракет кылгандары бизди кубантпай койбойт.

Адабияттар

Алагушев Б., Койгелдиева Т., Турдумамбетова. Ш. Кыргыз музыкасынын тарыхынан. Фрунзе; Мектеп, 1989ж.

Кыргыз музыкасы: Wikipedia

Дүйшалиев К.Ш. Салттык музыка: Теориясы жана усулдары. Бишкек-2012ж.

Дүйшалиев К.Ш. Кыргыз эл музыкасы. Бишкек 2007ж.

Виноградов В.А. Киргизские народные музыканты и певцы.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TÜRK HALK OYUNLARINA GENEL BAKIŞ

Kürşad GÜLBAYAZ*

Özet

Toplumları birbirinde ayıran ve aynı zamanda da toplumu bir arada tutan, tarih boyunca yaratmış oldukları kültürel ürünlerdir. Kültürel ürünlerde, o toplumun iletişim ve etkileşim halinde oldukları diğer toplumların izlerini de görmek mümkündür. Anadolu coğrafyasında yaşayan Türk Kültürü de buna en iyi örneklerden bir tanesidir. Anadolu kültürü incelendiğinde içerisinde Türk kültür izleri ile aynı zamanda Türk kültürü dışındaki kültürlerin de izlerini görmekteyiz.

Bilindiği gibi Türkler Anadolu'ya gelmeden önce (Sümer, Hitit, Urartu, Lidya, Helen, Roma, Bizans gibi) farklı medeniyetler bu coğrafyada yaşamış ve yaşamaktaydı. En son Selçuklular ile birlikte Türkistan'ın tüm bölgelerinde yaşayan Türk boy ve soyları da (Türkmen, Uygur, Kırgız, Kazak, Azeri, Özbek, Çepni, Tatar, Karakalpak, Terekeme gibi) Anadolu'ya gelip yerleştiler. Türkler Anadolu'ya geldikten sonra Fars ve Arap kültürleriyle daha yoğun bir iletişim içerisinde olduğu aşikârdır. Osmanlı Devletinin Avrupa ve Afrika kıtalarına genişlemesi buradaki kültürlerle de iletişim kurulmasına neden olmuştur. Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile birlikte Osmanlı Devleti zamanında Anadolu'dan Avrupa'ya giden Türklerin bir kısmı geri gelmiş ve beraberlerinde getirdiği kültür de Anadolu Türk kültürünün oluşmasında etkili olmuştur. İşte tüm bu farklı kültürlerin bir arada toplanması ve Türk kültürü içerisinde yoğrulması ile Anadolu Türk Kültürü ortaya çıkmıştır. Anadolu Türk Kültüründeki zenginliğin ve çeşitliliğin ana sebeplerinden bir tanesi budur. Diğer kültürel unsurlar gibi Türk halk oyunlarının da bölgeler, iller hatta köyler arasında farklılık göstermesinin altında yatan en önemli sebep işte bu kültürel zenginlik ve çeşitliliğidir.

Çalışmamızın ana amacı Türk Halk Oyunlarının çeşitlilik göstermesinin sebebini ortaya koymak ve bu çeşitliliği video görselleriyle destekleyerek anlatmaktır. Çalışmamızda literatür taraması yapılarak yazılı kaynaklara, şahsi video arşivimden ve internet kaynaklarından video kayıtlarına ulaşılmıştır. Çalışmada Türkiye'nin siyasi 7 bölgesi baz alınmış ve oynanan oyunlar anlatılmıştır. Sonuç olarak Türk halk oyunlarının müzik-ritim-hareket bütününde zeybek, halay ve horon olmak üzere üç ana türde gruplanabileceği ortaya çıkmış, türler arası farklılıklar ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Kültür, Türk Kültürü, Türk Halk Oyunları, Tür, Zeybek, Halay, Horon.

OVERVIEW OF TURKISH FOLK DANCES

Abstract

It is the cultural products that they have created throughout history that separate societies from each other and at the same time hold society together. In cultural products, it is possible to see the traces of other societies with which that society is in communication and interaction. Turkish Culture living in the Anatolian is one of the best examples of this. When the Anatolian culture is examined, we see the traces of Turkish culture as well as the traces of non-Turkish cultures. It is obvious that after the Turks came to Anatolia, the Persian and Arab cultures with the Turkish culture were in more intense communication. The expansion of the Ottoman Empire to the European and African continents caused communication with the cultures here. After the establishment of the Republic of Turkey, some of the Turks who went to Europe from Anatolia during the Ottoman Empire period came back and the culture they brought with them was also effective in the formation of Anatolian Turkish culture. Anatolian Turkish Culture has emerged with the gathering of all these different cultures together and kneading them in Turkish culture. This is one of the main reasons for the richness and diversity in Anatolian Turkish Culture. Like other cultural elements, this cultural richness and diversity is the most important reason why Turkish folk dances differ between regions, provinces and even villages.

* Prof. Dr. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü, gulbeyaz@sakarya.edu.tr
kursadgulbeyaz@hotmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

The main purpose of our study is to reveal the reason for the diversity of Turkish Folk Dances and to explain this diversity by supporting it with video visuals. In our study, the literature was searched and written sources, video recordings from my personal video archive and internet sources were reached. In the study, 7 regions of Turkey were taken as a basis and the dances played were explained. As a result, it has been revealed that Turkish folk dances can be grouped in three main types as zeybek, halay and horon in the whole of music-rhythm-movement, and differences between genres have been revealed.

Keywords: Culture, Turkish Culture, Turkish Folk Dances, Species, Zeybek, Halay, Horon.

Giriş

İnsanoğlu tarih boyunca kendisine sayısız nimetler sunan doğayla ilişki halinde olmuş, yaşamını sürdürürken bütün doğal varlıklara mümkün olduğunca müdahale etmiş ve hâkim olmaya çalışmıştır. Kültür kelimesi “culture” kelimesinden dilimize geçmiş olup; maddi ve manevi olarak her şeyi işlemek, geliştirmek ve yenilemek anlamına gelmektedir. “Tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmeye kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin” (www.sozluk.gov.tr 17 Mart 2022).

Kültür, bir milletin yaşam biçimi olup; tarihini, bireylerinin hayatını, eylemleri ve ekonomik faaliyetlerini, eğlenme şekillerini içermektedir (Baykara, 2001).

İnsan tarih boyunca teknik ile doğa ve toprağı; sanat ile duyguyu; ilim, bilim ve felsefe ile de düşüncüyü şekillendirmiştir. Bu şekilde toplum kendi kültürünü oluşturmuştur. Kültüre o toplumun milli bilinci demek pek de yanlış sayılmaz. “İnsanların biyolojik kalıtımlarının ötesindeki ihtiyaçlar, doyular ve doyumsuzlukların şekillendirdiği ve insanların öğrenme yoluyla kazandığı, edindiği, inşa ettiği maddi ve manevi birikimi, değerleri, yönelimleri, duygu ve düşünce dünyaları, sosyal davranışları, teknolojileri ve sanatlarının tamamını ifade eden ve doğaya eklenmiş yaratmalar, donatmalar bütünüdür” (Çobanoğlu, 1999: 2).

Toplum bir arada tutan ve aynı zamanda da birbirlerinden ayıran temel unsur, ürettikleri maddi ve manevi kültürel öğelerdir. Bir topluma ait olan, geçmişinden bugüne kadar süzülüp gelen maddi ve manevi değerlerin, ürünlerin tamamına milli kültür denir. Kültür, milletin oluşumu ve yaşamını sürdürmesinde bir iskelet görevi görmektedir. Bunun içindir ki bir milleti tanıma ve anlamada kültürel öğeler çok önemlidir. Milli kültür o milletin kimliğidir (Gülbeyaz, 2018).

Milletler, karşılaştıkları kültürden etkilenir ve ona tesir ederler. Bu da kültürün değişmez kuralı olan değişim özelliğindedir. Kimseyle temas edip değişmemiş, kendini yenilememiş, ihtiyaç kalmayan kültürel unsurları terketmemiş bir kültür; kaba, sıradan ve basittir. Kendini güncelleyen, yenileyen, değişimi gerçekleştirebilen kültürler güçlü ve büyük kültürlerdir. Bu çerçevede Türk Kültürü; açık, kuvvetli ve büyük bir kültürdür (Tozlu, 2004: 403).

Kültürler oluşurken o toplumun iletişim ve etkileşim halinde oldukları diğer toplumların kültürlerinden de muhakkak faydalanılır. Bunun en güzel örneğini Türk kültüründe görebiliriz. Türk milletinin köklü, zengin ve çok renkli bir kültürü vardır. Türkler genel olarak konar-göçer yaşayan bir toplumdur. Tarih boyunca gerek savaşlar gerek geçim kaygısı nedeniyle sürekli yer değiştirmişler, kıtalar arası göç etmişlerdir. Türklerin sürekli yeni yerlere göç etmesi, yeni medeniyetlerle tanışması, onlarla kültürel olarak alış – veriş yapması sonucunda Anadolu Türk Kültürü dediğimiz yapı ortaya çıkmıştır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



Harita 3: Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Bizans

Selçuklular ile birlikte Anadolu'ya gelen Türkler Anadolu'yu kalıcı bir Türk yurdu haline getirmişler (Bkz: Harita 3), devamında Anadolu Beylikleri ve Osmanlı Devleti ile buradaki hâkimiyetlerini devam ettirmişlerdir. Türklerin Anadolu'ya yerleşmesiyle birlikte Anadolu'da kendilerinden önce var olan medeniyetlerle karşılaştılar ve onlarla iletişim ve etkileşim içerisine girdiler. (Bkz: Harita 4)



Harita 4: Anadolu Türk Devletleri

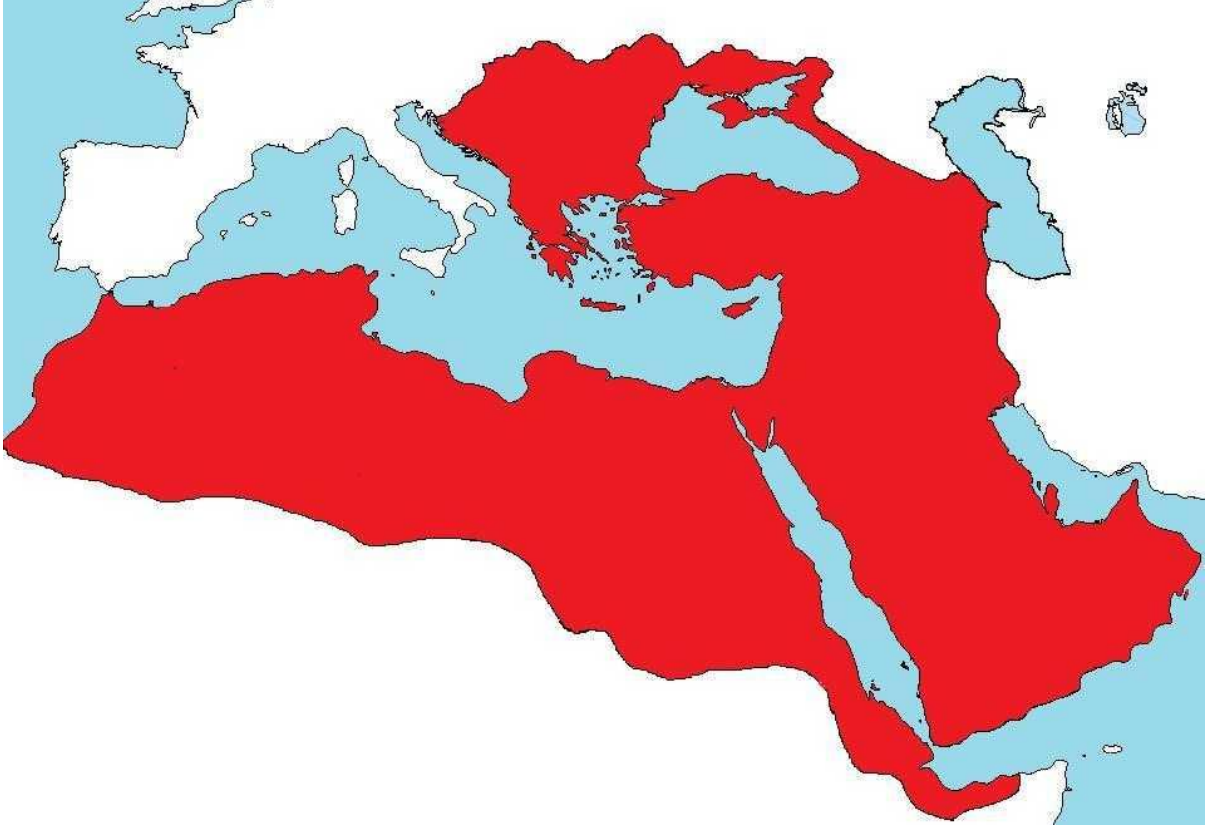
Osmanlı Devleti 600 yılı aşkın bir sürede Avrupa ve Afrika'ya genişleyerek 3 kıtada hüküm süren bir cihan devleti haline gelmiştir. Osmanlı Devletinin Avrupa'ya ve Afrika'ya genişlemesi buradaki kültürlerle de iletişim kurulmasına neden olmuştur. Henüz Asya'dayken iletişim halinde oldukları Fars, Arap ve İslam kültürü ile Türk kültürü daha yoğun bir iletişim içerisinde olmuştur. (Bkz: Harita 5)



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



Harita 5: Osmanlı Devleti

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Osmanlı Devleti zamanında sahip olunan toprakların çoğunluğu kaybedilmiş (Bkz: Harita 6), yapılan anlaşmalar gereği ve izlenen politikalar doğrultusunda önceden Anadolu'dan Avrupa'ya giden Türklerin bir kısmı geri gelmiştir. Ana vatana geri dönen Türklerin beraberlerinde getirdiği kültür de Anadolu Türk kültürünün oluşmasında önemli bir yer teşkil etmiştir.



Harita 6: Türkiye Cumhuriyeti Bölgeleri



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Türkler, 1000 yıldan fazla bir zamanda Anadolu'da kendilerinden önce var olan Anadolu medeniyetleri ile Avrupa ve Afrika kıtalarında karşılaştıkları çeşitli medeniyetlerin kültürel değerlerini, kendi öz kültürleri içerisine almış, harmanlamış ve kendine özgü özellikleri koruyarak yeni bir kültür ortaya çıkarmıştır. Yeni ortaya çıkartılan kültüre de Anadolu Türk Kültürü adı verilmektedir. Anadolu Türk Kültüründe gözlenen çeşitlilik ve zenginliğin ana sebeplerinden bir tanesi budur. Onun içindir ki bu kültürün içerisinde Türk Dünyasının tamamı yer almakta fakat birebir hiçbiriyle aynı olmamaktadır.

Maddi ve manevi kültürel unsurlar gibi halk oyunlarında da etkileşim olmuştur. Anadolu'da farklı bölgelerde var olan eski medeniyetlerin kültürel yapısı ile Anadolu'da kitlesel olarak farklı bölgeleri yurt edinen çeşitli Türk boylarının kendi kültürel yapısının bir araya gelip birbirlerini etkilemeleri sonucunda bölgeler, iller hatta köyler arasında irili-ufaklı kültürel farklılıklar ortaya çıkmıştır. Türk Halk Oyunlarında görülen çeşitlilik ve zenginliğin altında yatan ana sebeplerden bir tanesi de işte bu kültürler arası iletişim ve etkileşimdir.

Anadolu'da oyun oynama geleneği çok eskilere dayanmaktadır. Eski medeniyetlere ait resim, heykel ve duvar kabartmalarına bakarak, o zamana ait bazı geleneklerin günümüzde hala devam ettirildiğini anlayabiliyoruz (And, 1964: 7-8). Tarih boyunca Anadolu coğrafyasında yaşamış medeniyetlerin izlerini; çalgı ve çalım şekli, ritim, melodik yapı ve akort şekli, fonetik, sözlü edebiyat ve söyleme şekli, halk oyunlarındaki hareket ve figürler, giyim-kuşam-aksesuar gibi birçok yerde görebilmekteyiz. Dünya müziklerinden ayrılıp kendine ait zenginlik ve farklılıklarını ortaya koyan halk dansları, bin yıllık kültürel harmanla oluşmuş, nesilden nesile aktarılacak yerelden evrensele yansıtılarak ve günümüze kadar süregelenmiştir (Karaburun, 2013: 77).

Türk Halk Oyunları

Oyun kelimesinin en eski Türkçe sözcüklerinden olduğunu kaynaklar ve dilbilimciler ortaya koymuşlardır. Kelimenin kökeni “oy”dur. Yenisey yazıtlarında “oyug”, Divan-i Lugat-it Türk'te “oynaş” olarak geçmektedir. Saha (Yakut) Türkçesinde hoplamak, zıplamak, sıçramak, atlamak anlamında “oy” olarak kullanılmaktadır (And, 1974: 25; Ertural, 2012: 101).

Halkoyunu; göze ve kulağa hoş gelecek şekilde düzenlenmiş, anonim müzik eşliğinde estetik ve dengeli hareketlerin bütünleşmesidir” (Öngel, 1992:8; Ekmekçioğlu, Bekar ve Kaplan, 2001: 18). Halk oyunu ritim-müzik-hareket-söz olmak üzere dört ayrı ögenin birleşmesi ile oluşmuştur. Halk oyunları insanın duygu, düşünce ve ruh halinin kendine özgü bir anlayışla ifadesidir.

“Novack'ın belirttiği gibi; bir dans karakteri, yaşayan insan bedenlerinde dile gelir. Dolayısıyla salt adımların, omuz titreyişlerinin ve mimiklerin öğrenilmesi bütünüyle yetersiz kalır; çünkü dans, bir kültürel arka planın ve en az onun kadar bir bireysel iç dünyanın son ürünüdür” (Novack, 1990: 59; Karaburun, 2013: 83).

“Toplumlar, gösterdikleri kültür birliği ve yapıtlardaki karakter, tavır ve duygu benzerlikleri ile yöreleri, yörelerde bölgeleri meydana getirirler. Türk toplumunun yapısında var olan ritim duygusu ve üstün yaratıcı sanat ruhu ile ezgilenen halk müziği ve halk oyunları, toplumların doğal ve tarihsel kültür özelliklerine göre yöre yöre ve bölge bölge farklılıklar gösterir. Bu



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

nedenle Türk kültürünün oluşmasında her yöre ve bölgenin ayrı bir yeri ve değeri vardır” (Çine, 1988: 107).

“Türk halk oyunları ait olduğu yörenin tarihini, coğrafya ve iklim yapısını, müzik geleneğini, giysilerini, takılarını, kullanılan araçlarını ve yöre insanının yaşam biçimini bünyesinde taşıyan, bu öğelere bağlantılı olarak yöre insanının karakteristik yapısını, davranışlarını, duygularını ve inançlarını kendine özgü bir biçimde hareket ve figürlerle yansıttığı birer halk kültürü ürünleridir” (Coşkun, 1988: 67).

Türk halk oyunlarının paydaşları ritim, melodi, hareket, giyim-kuşam ve kullanılan çalgılardır. Bu paydaşları ortak noktaları göz önüne alınarak sınıflandırdığımızda halk oyunlarımızı zeybek, horon ve halay olmak üzere 3 ana türde toplamak mümkündür. Bununla birlikte her türün kendi alt türlerinin de olduğu göz ardı edilmemelidir.

Zeybek Türü Türk Halk Oyunları

Zeybek oyunlarını Türkiye'nin ortasından sol tarafta (batıda) kalan bölgelerde görmekteyiz. Yani Marmara ve Ege bölgelerinin tamamıyla birlikte Akdeniz, İç Anadolu ve Karadeniz Bölgelerinin batısında bu oyunları görmekteyiz. Bu bölgelere baktığımızda ise Lidya, İyonya, Truva, Likya, Frigya, Bizans gibi eski Anadolu medeniyetleri hüküm sürmüştür. Türk boylarından Yörük-Türkmen, Özbek, Oğuz, Tatar gibi Türk boyları yine bu bölgede yaşamışlardır. Balkanlardan Türkiye'ye dönenlerin de bu bölgelere yoğun olarak yerleştikleri de gerçektir.

Bu bölgelerin halk oyunları ritmik, melodik açıdan ve hareket açısından incelediğinde ortak özelliklere sahip oldukları açıkça görülmektedir (<https://youtu.be/77yoco1-H1g>). Yine bu bölgelerin halk oyunlarına eşlik eden ana sazlarda da (kaba zurna, çift zurna kullanımı, asma davul ebadı ve çalım tekniği) büyük bir benzerlik söz konusudur (Bkz. Resim 1: Edirne Zurnası, Resim 2: İzmir Zurnası).



Resim 1



Resim 2

Geleneksel giyim-kuşam açısından da baktığımızda yine ciddi oranda ortak noktaların var olduğu görülmektedir (Bkz. Resim 3: Aydın Yöresi Erkek Giyimi, Resim 4: Manisa Yöresi Erkek Giyimi, Resim 5: Kütahya Yöresi Erkek Giyimi, Resim 6: Kırklareli Yöresi Erkek Giyimi, Resim 7: Antalya Yöresi Erkek Giyimi, Resim 8: Silifke Yöresi Erkek Giyimi, Resim 9: Bursa Yöresi Erkek Giyimi, Resim 10: Konya Yöresi Erkek Giyimi, Resim 11: Aydın Yöresi Kadın Giyimi, Resim 12: Manisa Yöresi Kadın Giyimi, Resim 13: Kütahya Yöresi Kadın Giyimi, Resim 14: Kırklareli Yöresi Kadın Giyimi, Resim 15: Antalya Yöresi Kadın Giyimi, Resim 16: Silifke Yöresi Kadın Giyimi, Resim 17: Bursa Yöresi Kadın Giyimi, Resim 18: Konya Yöresi Kadın Giyimi).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



Resim 3



Resim 4



Resim 5



Resim 6



Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10



Resim 11



Resim 12



Resim 13



Resim 14



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



Resim 15



Resim 16



Resim 17



Resim 18

Halay Türü Türk Halk Oyunları

Halay oyunlarını Türkiye'nin ortasından sağ tarafta (doğuda) kalan bölgelerde görmekteyiz. Yani İç Anadolu ve Akdeniz Bölgelerinin doğusu ile Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgelerinin tamamında görmekteyiz. Bu bölgelere baktığımızda ise Hitit, Babil, Asur, Urartu gibi eski Anadolu medeniyetleri hüküm sürmüştür. Türkmen, Azeri, Oğuz, Karakalpak, Terekeme gibi Türk boylarının ağırlıklı olarak bu bölgede yaşadıklarını görmekteyiz.

Halay oyunları geniş bir coğrafyada oynanmaktadır. Oyunlar ritmik, melodik ve hareket olarak incelendiğinde ortak özelliklere sahip oldukları görülmektedir (<https://youtu.be/q3lmocZJnpc>). Halay oyunlarına ana saz olarak orta zurna, cura zurna, davul eşlik etmektedir. (Bkz. Resim 19: Doğu Anadolu (Erzurum) davul-zurna, Resim 20: Orta Anadolu (Tokat) davul-zurna, Resim 21: Doğu Anadolu (Bitlis) davul-zurna, Resim 22: Akdeniz (Adana) davul-zurna, Resim 23: Güneydoğu Anadolu (Şanlıurfa) davul-zurna, Resim 24: Güneydoğu Anadolu (Gaziantep) zurna.



Resim 19



Resim 20



Resim 21



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



Resim 22



Resim 23



Resim 24

Giyim-kuşam olarak bakıldığında da yine birbirlerine benzer kıyafetlerin giyildiği net bir şekilde ortadadır. (Bkz Resim 25: Diyarbakır Yöresi Erkek Giyimi, Resim 26: Elazığ Yöresi Erkek Giyimi, Resim 27: Yozgat Yöresi Erkek Giyimi, Resim 28: Erzurum Yöresi Erkek Giyimi, Resim 29: Tokat Yöresi Erkek Giyimi, Resim 30: Gaziantep Yöresi Erkek Giyimi, Resim 31: Kahramanmaraş Yöresi Erkek Giyimi, Resim 32: Van Yöresi Erkek Giyimi, Resim 33: Diyarbakır Yöresi Kadın Giyimi, Resim 34: Elazığ Yöresi Kadın Giyimi, Resim 35: Yozgat Yöresi Kadın Giyimi, Resim 36: Erzurum Yöresi Kadın Giyimi, Resim 37: Tokat Yöresi Kadın Giyimi, Resim 38: Gaziantep Yöresi Kadın Giyimi, Resim 39: Kahramanmaraş Yöresi Kadın Giyimi, Resim 40: Van Yöresi Kadın Giyimi)



Resim 25



Resim 26



Resim 27



Resim 28



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



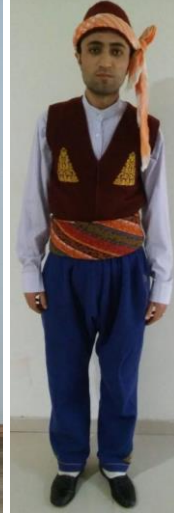
Resim 29



Resim 30



Resim 31



Resim 32



Resim 33



Resim 34



Resim 35



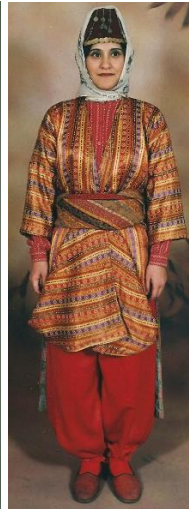
Resim 36



Resim 37



Resim 38



Resim 39



Resim 40



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Horon Türü Türk Halk Oyunları

Horon oyunlarını Karadeniz'in orta ve doğu kesimlerinde görmekteyiz. Bu bölgede eski medeniyetlerden Pontus ve Rumların yaşadığı bilinmektedir. Özellikle Hazar'ın kuzeyinden gelen Kafkas, Azeri, Ahıska, Çepni, Karakalpak Türk boyları bu bölgelerde yaşamışlardır.

Horon oyunları ritmik, melodik ve hareket bütünlüğünde incelendiğinde birbirine çok benzer oldukları görülmektedir (https://youtu.be/GhQs6Dx_OiM). Horonlara eşlikte ana sazlar kemençe, zil zurna, davul, tulum ve akordeon gelmektedir. Bkz. Resim 41: Karadeniz (Trabzon) davul-zurna, Resim 42: Trabzon Kemençe ve Tulum, Resim 43: Giresun Kemençe, Resim 44: Artvin Akordeon)



Resim 41



Resim 42



Resim 43



Resim 44

Giyim-kuşam açısından incelendiğinde de yine bölgede kullanılan kıyafet, takı ve aksesuarların birbirlerine benzedikleri göze çarpmaktadır. (Bkz Resim 45: Artvin Yöresi Erkek Giyimi, Resim 46: Trabzon Yöresi Erkek Giyimi, Resim 47: Giresun Yöresi Erkek Giyimi, Resim 48: Ordu Yöresi Erkek Giyimi, Resim 49: Artvin Yöresi Kadın Giyimi, Resim 50: Trabzon Yöresi Kadın Giyimi, Resim 51: Giresun Yöresi Kadın Giyimi, Resim 52: Ordu Yöresi Kadın Giyimi).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



Resim 45



Resim 46



Resim 47



Resim 48



Resim 49



Resim 50



Resim 51



Resim 52

Sonuç

Maddi ve manevi kültürel ürünler ilk ortaya çıktıklarında o topluma aittir. Zamanla ticaret, göç, savaş, din gibi farklı etkenlerle başka toplumlarla iletişime geçilmesi sonucunda birbirlerini etkiler ve değişime uğrarlar. Türkler, tarih boyunca konar-göçer bir yaşam tarzına sahip olmaları, ticaret yollarında yaşamaları, geçim gereklilikleri ve savaş gibi etkenlerden dolayı çok çeşitli toplumlarla iletişim halinde olmuşlardır. Bu sebeplerden ötürü çok zengin bir kültürel yapıya sahip olmuşlardır.

Türklerin Anadolu'ya gelip yerleşmeleri sonucunda farklı Türk boylarının Anadolu'da bir araya gelmesi, Anadolu'daki eski medeniyetlerle tanışması, kurdukları devletlerin Avrupa ve Afrika kıtalarına kadar büyümesi gibi sebeplerle çok çeşitli kültürlerle karşılaşmışlardır. Karşılaştıkları yeni kültürleri kendi kültürlerine adapte etmesi sonucunda Anadolu Türk Kültürü ortaya çıkmıştır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Anadolu Türk Kültüründeki zenginliği halk oyunlarında da görmekteyiz. Türk halk oyunlarını hareket, müzik, ritim, kullanılan çalgılar ve geleneksel giyim-kuşam bütününde incelediğimizde, Anadolu'nun farklı bölgelerinde hüküm süren eski medeniyetler ile Türkistan'ın farklı bölgelerinden gelen Türk boylarının izleri görülmektedir.

Türk halk oyunlarını paydaşlarıyla (ritim, melodi, hareket, çalgı, kıyafet) bütün olarak incelediğimizde zeybek, halay ve horon olmak üzere 3 ana türde toplanabileceğini söyleyebiliriz.

Türk halk oyunları her ne kadar 3 ana türde toplansa da her ana türün alt türlerinin olduğu da gerçektir. Bu alt türler ile ilgili çalışmaların en kısa sürede yapılması gerekmektedir.

Kaynakça

- And, M. (1964). "Türk Köylü Dansları", İzlem Yayınları: 26, Bilgi Dizisi: 2
- And, M. (1974). "Oyun ve Bügü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı", İş Bankası Kültür Yayınları: 144, Baha Matbaası, Ankara.
- Baykara, T. (2001). "Türk Kültür Tarihine Bakışlar", Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Coşkun, K. (1988). "Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Temel Doğrular", Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri, 26-28 Ekim 1987, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 102, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 25, ss: 67-78, Özbek Matbaası, Ankara.
- Çine, H. (1988). "Zeybek Oyunlarına Olumsuz Etki Yapan Metronom (Tempo) Değişiklikleri", Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri, 26-28 Ekim 1987, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 102, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 25, ss: 107-110, Özbek Matbaası, Ankara.
- Çobanoğlu, Ö. (1999), "Halk Bilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş", Akçağ Yayınları, Ankara.
- Ekmekçioğlu, İ., Bekar, C. ve Kaplan, M. (2001). "Türk Halk Oyunları", Esin Yayınevi, İstanbul.
- Ertural, N. (2012). "Şamandan Oyuncuya Giden Yolda Türk Halk Oyunlarının Yapısı ve İşlevleri", Gazi Türkiyat Dergisi, Güz, Cilt: 11, ss: 101-111, Ankara.
- Gülbeyaz, K. (2018). "Hareket Bilimi ve Kültürel Açından Türk Halk Oyunlarının İncelenmesi (Türkiye Örneği)", Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Sakarya.
- Karaburun, D. (2013). "Malatya ve Yöresi Halaylarının Müzikal Yapı Açısından İncelenmesi", 1. Uluslararası Türk Halk Oyunları Kongresi, 10-12 Mayıs 2012, İnönü Üniversitesi, İnönü Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi Cilt: 3, Özel Sayı, ss: 75-84, Malatya.
- Novack, J. C. (1990). "Bedensel Devinim Kültürelidir", Çeviren: Mutlu Öztürk, Folklore Doğru, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü Süreli Yayını, Yıl:19, s: 59, ss: 93-108.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Öngel, H. B. (1992). “Türk Halk Oyunlarının Kökeni, Oluşumundaki Etkenler ve Sınıflandırılması”, Gazi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Beden Eğitimi ve Spor Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara.

Tozlu, S. (2004). “Anadolu Türk Tarihi ve Anadoluçuluk”, Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 9, Sayfa: 397-410, Erzurum.

https://youtu.be/GhQs6Dx_OiM

<https://youtu.be/q3lmocZJnpc>

<https://youtu.be/77yoco1-H1g>

www.sozluk.gov.tr



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KOMUZ MELODİSİNİN TÜR SINIFLANDIRMASININ İLKELERİ

Mariyam KÖRPÖBAEVA*

Özet

Bu makale, komuz müziğinin (ezgilerin) tür sınıflandırması sorununu incelemeye çalışmaktadır. Geleneksel Kırgız enstrümental müziğinin tür sistemi ve melodideki tür teorisinin gelişimi, uzaklardaki yabancı ve yakın Sovyet müzikologlarının eserlerinde geliştirilen metodolojik çerçeve temelinde değerlendirildi.

Anahtar Kelimeler: Tür, sınıflandırma, metodoloji, komuz melodisi, müzik psikolojisi, sanat, yeniden üretim.

PRINCIPLES OF GENRE CLASSIFICATION OF KOMUZ MELODY

Annotation

This article attempts to investigate the problem of genre classification of komuz music (kyuu) in the context of the general theory of genres, which was developed in the works of foreign and Soviet musicologists and which served as a methodical and methodological basis for studying the genre system of Kyrgyz traditional instrumental music.

Keywords: Genre, classification, methodological, kyuu for komuz, musical process of multiplication.

КОМУЗ КҮҮСҮНҮН ЖАНРДЫК КЛАССИФИКАЦИЯСЫНЫН ПРИНЦИПТЕРИ

Аннотация

Бул макалада комуз музыкасынын (күүлөрдүн) жанрдык классификациялык маселесини ликтөөгө аракет жасалды. Алыскычетэлдик жана жакынкы совет тикилимпоз-музыкаведдердин эмгектеринде иштетилген жанрдык жалпы теориянынал кагында түзүлгөн методикалык-методологиялык негизде кыргыз салттуу аспаптык музыкасынын жанрдык системасы ошондой эле күү чыгармачылыгындагы жанрдын теориясынын өнүгүү сүкаралды.

Ачкыч Сөздөр: жанр, классификациялаштыруу, методологиялык, комузкүүсү, музыкалык психология, көркөмөнөр, көбөйтүү процесси.

ПРИНЦИПЫ ЖАНРОВОЙ КЛАССИФИКАЦИИ КОМУЗНОЙ МУЗЫКИ

Аннотация

В данной статье предпринимается попытка исследовать проблему жанровой классификации комузной музыки (кюу) в контексте общей теории жанров, которая разработана в трудах иностранных и советских ученых-музыковедов и которая послужила методико-методологической основой изучения жанровой системы кыргызской традиционной инструментальной музыки.

Ключевые Слова: жанр, классификация, методологический, кюу для комуза, музыкальная психология, художественное творчество, процесс умножения.

Күү эки өнүтө - тар жана кең мааниде түшүндүрүлөт. Тар маанисинде күү аспаптарда аткарылуучу бир сандагы жалгыз чыгарма. Кең маанисинде алганда ал аспаптык музыкадагы көп сандаган күүлөрдүн чогултулган жыйындысы. Башкача айтканда, күү

*Доç. В.Бейшеналиев adına КММİÜ Müzik-Teori Bölüm Başkanı, korpobaeva.maria@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

салттуу аспаптык музыканын жанрын аныктап, күүчүлүк чыгармачылыктын өзүнчө музыкалык жанрдык статусуна ээ болгон. Аны кыргыз элдик салттуу аспаптык музыкасында күү жанрын өзүнчө маани-маңыздуу күүчүлүк өнөрдүн бир чоң тармагы деп түшүнүү абзел. Демек, күү кыргыздын салттуу аспаптык музыкасынын түйүндүү сөз термини катары бир эле учурда чыгарма жана жанр болуп эсептелинет.

Күү чыгармачылыгы – бул кыргыз этномузыка таануу илиминде жаңы сыяктуу көрүнгөн термин автордук жана аткаруучулук ишмердикти билдирүү менен оозеки салттагы кыргыз элдик музыканын жанрларында, негизинен комузчулардын (жана кызыкчылардын) өнөрчүлүгүндө көбүрөөк орун алган көрүнүш катары сан жана сапат жагынан арбын өнүккөн чыгармачылык дегенди түшүндүрөт.

Жанр – бул көркөм чыгармачылык, көркөм өнөрчүлүк деген жалпы рух, руханий, руханият жөнүндөгү түшүнүктөр менен өз ара тыгыз байланышкан көрүнүш. Ал эми көркөм өнөр адамзаттын руханий акыл-эсинде, коомдун өзүнө карата эң чоң мааниге ээ болгон жашоо-турмуштагы жан дүйнөлүк кызыкчылыктарды канагаттандырыш үчүн жаралган зарылчылыктан келип чыккан кубулуш. Дегинкисин айтканда байыркы дүйнөдө жанр көркөм өнөрчүлүктүн өнөктүгүнүн негизинде жаралып этномаданиятта общиналык коомго керек өзүнчө маанилүү көркөм категория катары аңкоолук түрдө (наивно) калыптанган чыгармачылык түшүнүк болуп эсептелинген. Андыктан жанр көркөм өнөрчүлүгүнүн негиздүү, олуттуу, системалуу компоненттеринин бири катары көркөм чыгармачылыктын байыркы булактарынан берки өсүп-өнүгүшүндө өзгөчөлүү руханийлик категориялык маңызда, адегенде көөнө тарыхый көркөм чыгармачылыгында жазма илимге чейинки оозекилик ой жүгүртүү өкүм сүргөн убактарда өзүнчө жарымдык (полу) классификациялык багыттагы архаикалык мүнөзгө ээ болгон өтө жөнөкөй түшүнүк болгон. Ал кезде илимий аң-сезимдүүлүк толук калыптана элек болгондуктан жанр теориялык жактан баамдала эместигинен (неосознанно) жетиштүү түрдө такталбай эң жөнөкөй элементардык түшүнүк катары эсептелинген. Ал эми бүгүнкү кезде, советтик жана андан соңку мезгилде коомдук, гуманитардык илимдер, анын ичинде музыкалык илим-билим интеллектуалдык ой жүгүртүү жана окутуу кенендикте жана тереңдикте жүргөндүктөн маданияттык өсүп өнүгүүнүн шарданы менен көркөм чыгармачылыктын жанрдык маселелери, аспектилери жакшы изилденди жана изилденүүдө.

Байыркы замандын окумуштуу көсөмдөрү көркөм чыгармачылыкка олуттуу көңүл бөлүшүп антикалык маданиятында чыккан чыгармаларды ошол доордогу философиялык, эстетикалык көз караштар менен карап аныктама беришкен. Байыркы өнүккөн Греция, Рим өлкөлөрүнүн поэзиясы, театры, музыкасы, архитектурасы, эпостору ж.б. дүркүрөп өсүп көркөм өнөрдүн практикасы чыгармачылык өндүрүштүн кызуу эмгек өнөктүгүнүн күчөшүн өбөлгөлөгөн. Ошол мезгилде аталган өлкөлөрдөгү элдин аң сезими, ой-толгоосу, жашоо-турмушу, коомдук тартип, эстетика, укук ж.б. у.с. жалпы интеллектуалдык баалуулуктарга мамлекеттер тарабынан жакшы максаттуу мамиле жасалгандыгынан десек жаңылыштык болбос.

Антикалык өлкөлөрдүн мезгилинен кийинки феодалдык Орто кылым, Кайра жаралуу, Агартуу доорлордо көркөм чыгармачылык уланып жаңы чыгармалар жазылып, жанр маселелери кайрадан колго алынып атайын изилдөөлөр жазылып, илимий китептер, макалалар чыга баштаган. Европа өлкөлөрүндө окуу жайлар, университеттер ачылып музыка изилдөөчү теоретиктер пайда болгон. Натыйжада байыркы грек, латын



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

тилдеринин негизинде Европа элдеринин улуттук тилдеринин христиан дин маданияты аркылуу тил таануу, адабият таануу, театр таануу, музыка таануу, курулуш таануу илимдери менен көркөм чыгармалар жанрдык жактан иликтенген. Антикалык Сократ, Пифагор, Аристотель, Аристоксен ж.б. баштаган андан кийин Аль-Фараби Ибн-Сина, Абдрахман-Джами, Эбоками ж.б. эл чыгармачылыгы жөнүндө илимий иликтөөлөрүн уланткан.

Латынча жанр «genus» деген сөз менен аталган. Орус тилинде жанр «вид» же «род» деген сөздөргө дал келет. Кыргызча «түр» деген түшүнүккө туура келет. Кыргыз Улуттук академиясынын академиги Константин Юдахиндин кыргызча-орусча сөздүгүнө кайрылсак «көрүнүшү» деген сөз «вид» сөзүнө барабар. Маңыз жагынан «жанр» менен «түрдүн» мазмундук семантикалык окшоштуктары бар. Андыктан аларды синонимдер деп кароого болот. Бирок бул терминдердин айырмачылыгы да жок эмес. Айталы «жанр» латынча «genus» (род) деп кыйыр, каймана түрүндө айтылып турса, бизче «көрүнүшү» деген түшүнүктү билдирип турат. Демек, жанр түшүнүгү белгилүү бир өлчөмдө лингвистикалык мазмундук көп маанилүүлүккө ээ, башкача айтканда универсалдуулукка ээ.

Көркөм чыгармачылыктын жанрдык теориясынын өзүнчө түйүндүү, баскычтуу түшүнүктөрүнөн болуп тургандыктан анын өнөрдүк жана илимий аныктамасын таанып билүүгө аракет жасайлы. Деги эле, көркөм өнөрчүлүктү адамдардын оозеки же жазма түрүндөгү чыгармачылыгында, алардын жан дүйнөсүндө жүрүп туруучу энергиялар менен түзүлгөн ой-толгоолор, сезимдер аркылуу жаралуучу кыймыл-аракеттенүүнүн натыйжасында пайда болгон күч-кубат деп түшүндүрүлөт. Дегинкиси, көркөм чыгармачылык адамдын өз демилгелүү эмгеги, ынтаасы, каалоосу менен жаралат эмеспи. Демек, чыгармачылык – бул адамдын ой-толгоо, руханий алектенүүсү жана анын көркөм багыттагы чыгармачылык ишмердигинин булагы. Ал эми өнөр шыктан, таланттан жаралган көркөмдүктүн жышаанасы. Демек, көркөм чыгармачылык адамдын көркөмдүккө, кооздукка багытталган ой-толгоонун жүрүшүндө калыптанган кандайдыр бир образ менен ширелишкен эмоциялардын азыгы. Рух болсо – жаратылыштын табигый көркөм кубулуштарынан жаралган эстетикалык феномени.

Көркөм чыгармачылык менен көркөм өнөр бир караганда бирдей маанидеги окшош түшүнүктөрдөй сезилет, синонимиялык маңыздуу категориялар сыяктуу көрүнөт. Айрым учурларда терминдер алмаштырылып көркөм чыгармачылык көркөм өнөрдүн ордуна колдонулушу мүмкүн. Мындай учурда синонимдик алмаштыруу ыкмасы пайда болот. Лингвистикалык илим жагынан алганда мындай колдонулган ыкма синонимдик түшүнүктөрдүн тилдик контаминациялык же вариативдик жолу менен алынган түшүнүктөрдү орун которуштуруу комбинациясынын бир көрүнүшү деп эсептесек болот.

Бул жерде көркөм өнөрдүн илимий аныктамасын жазып койуу ашыктык кылбас. Көркөм өнөр адам баласынын жаратылыштан, табияттан же кудайдан келген генетикалык тамырдуу руханий урук. Биологиялык жактан салыштырсак адамдын руху, анын денесинде жаралган өзгөчө касиеттүү гормондорду элестетет. Окумуштуу биологдор адамдардын руханий шык жөндөмдөрүн алардын денесиндеги, көкүрөгүндөгү физиологиялык, анатомиялык өзгөчөлүктөрү менен байланыштарын иликтешкен. «Таза денеден таза рух» дегендей көркөм өнөр адамдын, коомдун саламаттыгына көз каранды экендиги жалпыга маалым.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Көркөм чыгармачылыкта жанр маселелерин белгилүү бир өңүттө адамдардын организминде окшоштуруп жанр жана анын көп сандаган түрлөрү өз ара функционалдык көз карандылык менен байланышкан бир канча бөлүктөрдөн жана бөлүкчөлөрдөн тургандыгы көрүнөт. Алардын ичинде шарттуу түрдө чоң, кичине, ири, майда, орточо, жөнөкөй, татаал ж.б. ушул сыяктуу тепкичтер (баскычтык) тартибинде адамдардын ички органдарынын түзүлүш системасындай эле көркөм өнөрдүн да жанрдык чырмалышкан татаал курамы болот.

Көркөм чыгармачылыктын жанрдык курулушундагы (организация) курамдын түзүлүштөрүн изилдөөдө ар кандай методологиялык-методикалык ыкма-системалардын колдонулгандыгы эске алынышы табигый нерсе. Кыргыз элдик оозеки салттуу музыкасында бул маселе боюнча иликтөөдө негизинен европалык жана советтик этномузикалык жана фольклористикалык илиминде колдонулуп келген ыкма-система пайдаланылат. Алар көрүнүктүү илимпоздор, алардын ичинде Советтер Союзунун Илимдер академиясынын академиги Борис Асафьев баш болгон музыковеддер, искусство таануу илимдеринин докторлору жана кандидаттар тарабынан мыкты иштетилип XIX-XX кылымдарда СССРге кирген улуттардын этномузикасын, фольклор жана оозеки профессионалдык салттуу музыкасынын жанрларын талдап ийкемдүү методологиялык жол менен этностордун музыкалык өзгөчөлүктөрүнө аныктама киргизишкен. Ошол илимий методологиялык ыкма-системанын негизинде кыргыздын оозеки салттуу музыкасынын жыйноочулары жана изилдөөчүлөрү Александр Затаевич, Виктор Виноградов, Владимир Беляев, Балбай Алагушов, Камчыбек Дүйшалиев, Сагыналы Субаналиев, Роза Аманова, Гүлшат Байсабаева иштешкен жана иштеп жатышат. Жалпы советтик жана постсоветтик музыка таануу илиминде түзүлгөн жанрдык структуралык изилдөө иштеринде калыптанып колдонулган методологиялык принциптери, парадигмалары менен кыргыз фольклор жана оозеки профессионалдык салттуу музыкадагы ыр жана аспаптык күү жанрларын изилдөө маселесинде башкы рольду ойноп келе жатат жана өзүнүн үнөмдүү, өнүмдүү таасир, натыйжаларын берип келет. Андыктан бул өңүттө аткарылып жаткан иштер оңунда деп айтууга болот. Бирок эске тутуп койуучу нерселер, оозеки салттуу музыканы изилдөөнүн жалпы жанрдык аналитикалык методикасында түзүлгөн ыкма-каражаттарды колдонуп вокалдык жана аспаптык эки багыттагы жанрдык ыкмалардын экөөнө тең бирдей классификациялык мамиле жасоо өзүнчө карама-каршылыктарды пайда кылат. Ыр чыгармачылыгында музыка жана поэтикалык текст синкретисттик жана синтетикалык жол менен айкалышкандыктан андагы чыгармаларды жанрдык мазмун боюнча алдын ала аныктап коюш жеңилерээк. Ыр жанрлардын сюжеттик-тематикалык мазмун жагынан ачык-айкындыктуулугу, ошондой эле алардын аткаруучулук өнүттөгү маселесиндеги маанилүү жанрдык компоненттер болуп эсептелген мезгил (сезон), маал, жагдай, шарт ж.б. изилдөөлөргө түздөн-түз таасир берет. Бул жагынан ыр жанрын изилдөөчүлөргө методикалык ыңгайлуулук бар жана адашкандыктарга жол беришпейт. Ал эми аспаптык музыкада жанрдык изилдөөлөр, учурдагы илимий методикалык практика көрсөтүп тургандай, комуз күүлөрдүн жанрдык курамдары өзүнчө спецификалуу келип, кошумча түйшүктөрдү жаратат. Андай спецификалык жанрдык өзгөчөлүктөрдү далилдөөдө өзгөчө, кандай гана аналитикалык критерийлерди, принциптерди колдонбойлу, баары бир күү чыгармаларын бир гана жалгыз жанрга тиешелүү деп так кесе айтуу бирде оңой болсо, бирде оңой эмес. Ошондуктан мындай талаш-тартыш күнөм саноочулук



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

учурлар кезигип калса көркөм чыгармаларды жанрдык вариация же кош жанрдык трактовка түшүнүктөрү менен аргументациялап, чечмелеп койуу талапка ылайыктуу иш.

Дегеле, күү жанрларын бир эле метод эмес, бир нече классификациялык методго салып изилдөө күү музыкасынын жанрдык системасынын табиятына туура келген жана ага ылайыктуу, ыңгайлуу методиканы тандап алуу мыйзам ченемдүү иш. Аспаптык музыканын мындай программалуу татаал спецификасы адамдын ой-сезимдери аркылуу жүргөн психологиялык кабылдоо жолу менен ишке ашырылган көрүнүш катары болгондугунда. Бул өзүнчө феномен болуп эсептелген аспаптык музыканын, анын ичинде салттуу күү жанрынын структурасы жөнүндөгү чечмелөө системасынын жөнөкөй маселе эместигин көрсөтүп турган фактор болуп саналат.

Бул жерде стратегиялык жактан жанр жөнүндө сөз кылып, анын бир караганда анча билинбеген, бирок анын табиятында көркөм чыгармачылыктын бөтөнчөлүктүү функционалдык сапаты байкалат. Ал сапат жанр категориясынын белгилүү бир багыттоочулук касиети бар экендигинен кабар берет. Жанрдын мындай касиети музыкалык чыгарманын, анын ичинде комуз күүсүнүн башка дагы курал-жабдыктарын, мисалы, стиль, метр, ритм, гармония, фактура, форма түзүлүш менен салыштырганда ачык көрүнөт. Анткени чыгарманы талдап баштаганда анын жалпы идеясына, тематикасына, мазмундук багытына дароо көңүл бурулат. Демек, мындай логикалык аналитикалык эреже боюнча жанрдын жалпы чыгармачылыктагы эң башкы көркөм категория болуп роль ойногондугу байкалат.

Комуз күүлөрүнүн жашоосу ар башка абалдарда, жагдайларда жүрөт. Ар кандай мезгил-мейкиндикте, жайлоодо, үйдө, тойлордо, концерттик залдарда, чет өлкөлөрдө, өлүм-житим аземдеринде ж.б.өтөт. Күүлөр мурунку өткөн кылымдарда тек кана оозеки түрүндө чертилип кийинки XX- XXI кылымдарда нота жазуулар менен жабдылып эки башка педагогикалык салттар бириктирилип аралашма түрдөгү окутуу системасы келип чыкты. Жаңы техникалык курал-жабдыктардын жардамы менен күүлөр физикалык механикада запись (жазуу) кылынып касетага, дисктерге, чөнтөк телефондорго, интернетке жазылып, китептерге киргизилди. Ушунун баары күү чыгармачылыгындагы жанрдын жашоо формалары жана аткаруучулук стилдери боюнча образдык типологиялык мүнөздүүлүк жөнүндө интерпретациялардын жаралышына жол ачты. Ушундай шартта илимий көз караштын негизинде теориянын жардамы аркылуу күү аткаруу өнөрүндө жарык-жаркын жана караңгы-түнөр маанайдагы контрасттык карама-каршылыктуу конкреттүү чыгармалар шаттык, назик, комедия, кайгы-муң трагедия ж.б.у.с. музыкалык образдар күүнүн көркөм мүнөздөлүшүн далилдеп жанр категориясынын мазмундук жактан ар түрдүүлүгүн көрсөтүп турат.

Мына ушул позициялык багыт боюнча алганда улуттук этномузуканын корифейлери изилдөөчүлөрү А. Затаевич, В.Виноградов баштаган жана алардын жолун жолдоп андан ары уланткан Б.Алагушов, К.Дүйшалиев, С.Субаналиев ж.б. күү дүйнөсү боюнча теориялык аныктамаларын таануу менен чыгармалардын жанрдык типтерин, аталыштарын анализге салып тактоо, тастыктоо жолу менен жанрлардын түрлөрүн топтоштурулган классификациялык методду колдонушту. Бул метод комуз күү жанрларын аныкташ үчүн пайдалуу эффект болуп берди. Анткени элдик аспаптык музыкадагы күү жаратуучулук, күү аткаруучулук өнөрдө салттуу жанрдык система



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

катары бекемделип, туруктуу өнөкөткө айланып, калайык калктын акыл-эсине сиңип, угумуна кирип орноп калган «Камбаркан», «Ботой», «Шыңгырама», «Кербез» жана ушу сыяктуу жанрдык түшүнүк-терминдер менен аталып, андан аркы иликтөөлөрдүн жүрүшүндө күүлөр мүнөздүү көркөм каражаттар менен толукталып таланттуу комузчулар тарабынан типтештирилип саны жана сапаты жагынан көбөйтүү, чогултуу жолу менен өнүктүрүлгөн. Бул жагдайда күүчүлүк өнөрдө жанрдык түзүлүш процесси ачык, жигердүү жүрүп, элдик чыгармалардын тематикалык аталыштарынын айланасына чогултуп, жыйнап топтоштуруу ыкмасы менен комузчулардын логикалык ой жүгүртүүсүндө типтешүү же типке келтирүү процесси жүрүп, салттуу классификациялык түшүнүк өсө берген. Мындай өсүү комузчулардын музыкалык психологиясы менен өбөлгөлөнүп, күү жанрынын жетилип орношулуш процессин (становление) айгинелейт. Жогоруда айтылган терминдик аталыштардын негизинде жайылтылган чыгармалар элдин аң-сезимине сиңирилип, чогултуу, жыйноо принциби менен топтоштурулган жанрдык салттын түзүлүшүндө башкы ролду күүчүлүк өнөрдүн алып жүрүүчүлөрү ойношкон. Ошондой чыгармачылык эргүүнүн натыйжасында комуз музыкасында оңтойлуу классификациялык мамиле менен жанрдык формалар жана жанрдык стилдер пайда болуп «Камбаркандардын», «Ботойлордун», «Шыңгырамалардын», «Кербездердин» топтору күү жанрынын теориясын изилдөөгө келгенде алардын өзүнчө илимий парадигмасын ачууга мүмкүнчүлүк болуп жанрлардын түрлөрүнүн ар бирине тиешелүү образдуулук, өлчөм-ыргаактуулук, кайрык-тематикалык, программалык-драматургиялык өзгөчөлүктөрүнө жараша сыпатталыш милдети турган. XX кылымда атактуу советтик мезгилдеги музыковед-теоретиктер А.Сохор, В.Цуккерман, Л.Мазель, А.Попова, И.Земцовский, М.Арановский, В.Назайкинский, Е.Царева, А.Соколов ж.б. жанрдык теориянын иликтөө принциптерин, методдорун иштеп чыгышып жанр маселелерин изилдөөнүн татаалдыгын белгилешкен. Алардын бул маселеге тиешелүү эмгектеринде жанр жана жанрдык система - татаал диалектикалык социомаданий организм катары чечмеленип, алар өз ара мамилелештирилген, объективдүү мыйзам ченемдүүлүк менен айкалышкан «чоң» жана «кичи» жанрлардын түрлөрүн бириктирип турган бирдиктүү жыйындысы деп аныкталат.

Ошолордун ичинен жанрдык статус боюнча музыкалык чыгармачылыкта мүнөздөмө жагынан толук кандуу аныктаманы, профессор Е.Царева белгилегендей П.Чайковский атындагы Москва консерваториясынын профессору Л.Мазель берген. Ал «Музыкалык жанрлар – булар тарыхта калыптанган музыканын ар башка социалдык (анын ичинде социалдык-тиричилик, социалдык колдонуучулук) функциялары менен бааланышкан, анын мазмунунун белгилүү типтери менен байланышкан, анын турмуштук шарттарга дайындалуусуна, анын аткарылуусуна жана кабылдоосуна байланышкан роддор жана түрлөр»⁴¹ - деп таамай жазган.

Жогоруда цитаталанган профессор Л.Мазельдин музыкалык жанрлар жөнүндөгү жалпылагыч аныктамасын таануу менен кыргыз комуз күү жанрына төмөндөгүдөй теориялык аныктама берүү милдети турат. Күү жанры - бул кыргыздардын байыртадан бери калыптанып, улуттук аспапчы музыканттарыбыз (комузчулар, кыл-кыякчылар, ооз комузчулар, чоорчулар ж.б.) өлкөнүн социалдык маданий турмушунда көрүнүп, билинип жаткан жагдайларда музыкага шыктуулар, жөндөмдүүлөр эл менен

⁴¹ Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. М, 1979, 18-19-бб.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

жаратылыштын ортосундагы катнаштарды, адамдардын ой-сезимдерин, чарбачылык иштерин, коомдук мүдөөлөрүн көркөм кооздук жана сулуулук категориялар менен чагылдырууга умтулгандыктын көрсөткүч куралы десек болот.

Макаланын аягында анын мазмуну менен байланышкан жыйынтыктуу ой-пикирлердин корутундусун берсек төмөндөгүдөй болот.

1. Комуз күү жанрларынын теориялык жактан изилдениши комузчулук өнөргө жаңы көз караш менен карап, анын мазмундук сапаттарынын ачылышына жана өсүшүнө түрткү берет.
2. Күү жанрынын организациялык түзүлүш системасын куруу процесстери чечмеленип комуздук жанрдын жана анын түрлөрүнүн аныктамалары теориялык өңүттө такталып, алардын илимий деңгээлге жетилишине мүмкүнчүлүк ачылат.
3. Комуз чыгармачылыгынын жанр маселесиндеги башкы проблема болуп эсептелген классификациялык принциптерди орнотуунун (установка) максатын көздөп жанрдын түрлөрүнүн топтолуш процессин чыгармаларды кайталап, жаңылап, түрлөнтүп аткаруу эрежеси менен көбөйтүү принциби чоң роль ойногондугу далил болду.
4. Күүнүн жанрдык системасы – бул чыгармалардын табигый түрдө эволюцияланып чогултулуп жыйналышынан келип чыккан тарыхый-көркөм процесс менен түзүлгөн система. Ал калың элдин, анын ичиндеги ышкыбоз кесипкөй комузчулардын аң-сезим, ой-толгоолорунда салттуу аныкталып далилденген бир нече (төрт) семантикасы бийик, көркөмү сонун тарыхый-эстетикалык аттар менен аталган жанрдык топтордун тегерегинде ыкласталган системасы болгондугу тастыкталган. Ошону менен бирге комузда ойноодогу тажрыйбанын өнүгүшүнүн жыйынтыкталуусу менен тигил же бул жанрдык түрлөр боюнча бирдиктүү жана түрдөнтүлгөн жанрдык системанын бекитилгендиги аныкталды.
5. Комуз күү жанрынын тарыхында байыркы феодалдык доорго чейинки жана феодалдык, андан соң социализм доорлорундагы күү чогултуу, көбөйтүү жолу аркылуу диалектикалык негизде калыптануу жана стабилдешүү принциптери менен өсүп азыркы заманбап жана андан кийинки мезгилдерде трансформациялануунун мыйзам ченемдеринде өсүп өнүгүү процесстери улана бермекчи.

Колдонулган адабияттар

- Мазель Л.А. Строеие музыкальных произведений М., 1979.
- Виноградов В.С. Киргизская народная музыка. Фрунзе , 1958.
- Дюшалиев К. Песенная культура кыргызского народа. Бишкек. 1999.
- Дюшалиев К. Традиционная музыка: теория и методика. Бишкек , 1912.
- Царева Е. Жанр музыкальный. В кн.: Музыкальная энциклопедия. Том 1, 1974.
- Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.,1964.
- Сохор А.Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. В кн.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров М., 1971.
- Вюиле Г. Танцы, их история и развитие с древних времен до наших дней. СПб, 1902.
- Ги де Мопассан. Роман «Монт-Ориоль». Полное собр.соч.М.,1958.
- Чекановская А. Музыкальная этнография: Методология и методика. М., 1983.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

AKIN ŞİİR SANATINDA FOLKLOR ÖZELLİKLERİ

Meerim KOLBAEVA*

Özet

Şiir, folklor ile profesyonel edebiyat arasında bir geçiş aşamasıdır. İçinde hem folklor hem de profesyonel edebiyatla ilgili niteliksel işaretler oluşmuştur. Şiirin sanatın yokluğunda, folklorun da onda doğduğu doğrudur. Ancak her edebî eser için yaratıcının adı, müellifi; Bilinen bir kâğıt üzerinde yaratıcılığını ifade eden bir el yazması oluşturarak edebi işaretlerin izini sürmek de mümkündür. Bu makale şairlerin şiirlerinin folklor özelliklerini incelemektedir. Şairlerin yaratıcılığı bağlamında şiir sanatında sözlü akıcılığın ifadesi kolektif bir doğa, senkretik bir doğa, şiir sanatında duyulan ve çalışılanlara dayalı bir edebi eserin potansiyel icracısı olmak, yaşam kompozisyonunu veya popülerliğini yansıtmak vb. nitelikler bilimsel olarak analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Şairler, doğaçlama, folklor, yaratıcılık, senkretizm, icracı, kolektif.

FOLKLORE FEATURES OF THE POETRY OF POETS

Abstract

Poetry is a transitional stage between folklore and professional literature. Qualitative signs related to both folklore and professional literature were formed in it. It is true that poetry was born in the absence of art, and folklore was born in it. However, the name of creator, author for each literary work; by creating a manuscript expressing his or her creativity on a sheet of paper is known, it also possible to trace literary signs. This article analyzes folklore features of poets' poetry. Expression of verbal fluency in poetry art of a collective nature, a syncretic nature, to be a potential performer of a literary work based on what has been heard and studied in poetry art, to reflect life composition or popularity, etc. Attributes are scientifically analyzed in the context of poets' creativeness.

Keywords: Poets, improvisation, folklore, creativeness, syncretism, performer, collectivity.

АКЫНДАР ПОЭЗИЯСЫНЫН ФОЛЬКЛОРДУК БЕЛГИЛЕРИ

Аннотация

Акындар поэзиясы – элдик фольклор менен профессионалдык адабияттын ортосунда өткөөл этап. Анда фольклорго да профессионалдык адабиятка дагы тиешелүү болгон сапат-белгилер калыптанган. Акындык өнөр жок жерден жаралган эмес, анын башатында фольклор турганы чындык. Бирок, анда ар бир чыгарманын жаратуучусунун аты, автору белгилүү болушу, өз чыгармачылыгын өзү кагазга түшүргөн кол жазма үлгүлөрдүн жаралышы менен адабияттык белгилерди да көрө алабыз. Аталган макалада акындар поэзиясынын фольклордук белгилери тууралуу талдоолор берилет. Акындык өнөрдөгү оозеки төкмөлүктүн берилиши, коллективдүү мүнөзү, синкреттик табияты, акындык өнөрдө да уккан, үйрөнгөн материалы боюнча ошол чыгарманын потенциалдуу аткаруучусу боло алышы, турмуштук мазмундун чагылдырылышы же элдүүлүкж.б. касиет-белгилери акындардын чыгармаларынын контекстинде илимий талдоого алынат.

Ачкыч Сөздөр: акындар, төкмөлүк, фольклор, чыгармачылык, синкретизм, аткаруучу, коллективдүүлүк жб.

*Doç. Dr. Kırgızistan Bilimler Akademisi, C. Aytmatov adına Dil ve Edebiyat Enstitüsü, mkolbaeva@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ АКЫНСКОЙ ПОЭЗИИ

Аннотация

Поэзия является переходным этапом между фольклором и профессиональной литературой. В нем сформировались качественные знаки, имеющие отношение и к фольклору, и к профессиональной литературе. Верно, что поэзия зародилась в отсутствие искусства, а фольклор зародился в нем. Однако, по каждому произведению известно имя его создателя, автора, по созданию рукописи, выражающей свое творчество на листе бумаги, можно проследить и литературные знаки. В данной статье анализируются фольклорные особенности поэзии поэтов. Передача словесной беглости в искусстве поэзии коллективного характера, синкретического характера. быть потенциальным исполнителем произведения на основе услышанного и изученного в искусстве поэзии, отразить содержание жизни или популярность и т. д. Атрибуты научно анализируются в контексте творчества поэтов.

Ключевые Слова: поэты, импровизация, фольклор, творчество, синкретизм, исполнитель, коллективность и др.

Акындар чыгармачылыгындагы фольклоризмди аныктоодо фольклордун спецификалык өзгөчөлүктөрүнүн эң башкы сапаты **оозеки төкмөлүк (импровизациялык)** сапаттын калыптангандыгы. Башкача айтканда, чыгарма жаратуу процессинде акын эч кандай даярдыксыз ойду берүү ыгын ойлонуп, оңдоп, жазганын кайра өчүрүп, башка ойлор менен шөкөттөп, тил каражаттарын салмактап, стили тууралуу толгонбой турган жеринде шыдыр ыр курап, калкка тартуулайт. А. Квятковскийдин «Поэтикалык сөздүгүндө» айтууга тийиш темага даярдык көрбөй туруп (оозеки же жазуу түрүндө) ырларды түзүү [1, 118] деген мааниде колдонулганын эске алуу менен “Ушундан эле «импровизация» деген терминдин тарыхы акындык өнөрдүн спецификасы менен тыгыз байланыштуу экендиги жана бизге белгисиз доорлордо колдонулгандыгы даана сезилип турарын” [2, 145] Ж.Таштемиров белгилейт. Ал эми анда элдин тарыхый тагдыры, социалдык-турмуштук абалы, үрп-адат, каада салты, маданияты оозеки чыгармачылыктын мүмкүнчүлүктөрүнө, көркөмдүк деңгээлине, эстетикалык абалына ылайык көркөм чагылдырылат. Мына ушул көркөм функцияны аткарууда оозеки чыгармачылык өнөрдө кандай жаралса, ошол калыбында биздин күнгө жетти деген ойдон алыс болушубуз керек. Себеби, ар бир мезгил өз элегинен өткөрүп, оозеки чыгармачылык байыркы элдин мифологиялык, диндик түшүнүктөрүнөн өнүм алып, өөрчүп, кошумчаланып, мезгил элегинен өтүп, катмарланууга ээ болушун адабиятчылар бир ооздон белгилейт. Мына ушул импровизациянын коллективдүү чыгармачылык экенин фольклорист В.П.Аникин: “Безусловно, это один из видов коллективного творчества, так как импровизатор непосредственно пользуется всеми поэтическими особенностями, стилем, образной системой, ритмикой, созданной ранее, творческим опытом предшествующих творцов фольклора. Таковы русские плачи-причитания, некоторые виды импровизаций в детском фольклоре и пр [1, 11] – деп белгилеп, төкмөлүк сырткы көрүнүшү боюнча индивидуалдык чыгармачылык кая кындашкандагы менен анын мазмундук бөлүгүндө жамааттык чыгармачылыктын касиет-сапаттарын калыптандырып, өзүнө чейин кийрчы-акындардын жанрдык-стилдик формаларын, поэти калык каражаттарын, көркөм образдарын ж. б. касиет белгилерин толук калыптандырганын жазат. Демек, көркөм чыгармачылык ыкма катары импровизация акындык өнөрдө да өз өмүрүн улап, ар бир доорго ылайык жаңыланып, бүгүнкү күнгө чейин жашап турганын айтыш жанрынын мисалында аныктоого болот. Бул салтты улоодо, албетте, өнөр



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

адамдарынын, ырчы-акындардын эмгеги зор.

Акындар чыгармачылыгынын фольклорго жакындыгы тууралуу пикирлерди анализдөөдө турмуштук чындык менен чыгармачылыктын карым-катышын кеңири талдоого алган В.Я. Пропптун пикирине таянбай коюуга болбойт. Ал фольклор менен адабияттын бири-биринен обочолонгон бир катар айырмачылыктарын белгилейт. Мисалы, чыгарманын жаралышы, кошумчаланышы боюнча алганда фольклордо аткаруучунун уккан чыгармасын сөзмө-сөз кайталай албаса дагы, өзү тарабынан алымча-кошумча киргизе алышын, “кайсы гана угуучу болбосун анын потенциалдуу аткаруучусу боло алуусун” [4, 22] жазат. Мунун өзү фольклордогу *коллективдүүлүк* сапатты калыптандырат. Бул маселеде акындар чыгармачылыгын эки багытта кароого болот. Биринчи, акындар чыгармачылыгынын алгачкы башатындагы адат-салт айтыштарынын жаралышы, тематикалык жактан алганда санат-насыят, терме, ашыктык, жоктоо, арман, табият ырларынын жаралышындагы алгач бир адам жаратса дагы улам кийинкиси алымча-кошумчаларын киргизе берип, жамааттын чыгармачылыгына айланганын айтсак болот. Мисалы, Токтогул Сайдали уулу, Кет Бука, Асан Кайгы ж.б. легендарлуу акындардын чыгармачылыгын көрсөтүүгө болот. Экинчиден, бир эле тематиканын мисалы, аккан суу, дүнүйө, карылык, балалык ж.б. ар бир акында өз дармет деңгээлине жараша интерпретацияланышы. Бир эле теманы бир нече авторлордун катышуусу менен, ар бир автордун жеке көз карашы, тилдик, дүйнө таанымдык касиет-белгилерине ылайык иштеп чыгуусу катары карайбыз. Башкача айтканда, кайсы гана айтуучу болбосун алгач башатында ал тема боюнча бирөөдөн угуп, аны толук болбосо дагы өзү тарабынан алымча-кошумча киргизүү менен өз алдынча иштеп чыккан. Демек, чыгармачылыкта фольклордук салтты өз деңгээлине ылайык улантып жатат.

Андан ары В.Я.Пропп элдик оозеки чыгармачылыктын башкы өзгөчөлүгү катары *турмуштук мазмундун чагылдырылышы же элдүүлүк* касиети, б.а., сүрөттөлүп жаткан окуялар, тема, күндөлүк тиричилик, эмгек, үрп-адат, каада-салт, жөрөлгөлөр кыскасы турмуш-тиричиликтин, жай турмуштун, элдик үмүт-тилектин көркөм чагылдырылышын белгилейт. Акындар чыгармачылыгында да башкы теманын эл турмушу түзүп, калкка жакын, эл массасынын мүдөөсүнө ылайык келип, коомчулукка тарбиялык таасир көрсөтө алуу касиетине ээ болот.

Фольклордук чыгармачылыктын дагы бир башкы өзгөчөлүгү көркөм маданияттын башка түрлөрүнүн (обон, музыка, бий, ымдоо, жаңсоо, аткаруучулук ж.б.) ажыратылбастан кош бирдикте аткарылгандыгында. Башкача айтканда *синкреттик* мүнөздү калыптандырып келгенинде. Эң эле жок дегенде эки-үч элементтин биргеликте аткарылганын, чыгарма жаратуу же сөзүн куроо, өзүнө ылайык обонду иштеп чыгуу жана калк алдында аткаруудан көрүнөт. Мисалы, бир бир эле Токтогулдун чыгармачылыгын алсак, ал ырдын сөзүн кураган акындык, аны обон менен коштогон обончулук, эл алдында аткаруучулук, асап менен коштогон музыканттык өнөрлөрдү бир башында калыптандырган. Акындык өнөрдөгү синкретизм бүгүнкү күнгө чейинки төкмө ырчылардын, учурдагы Замирбек, Рахматулла, Абдували, Элмирбек, Жеңишбек, Аалы, Азамат ж.б. акындардын айтыш ырларынан ачык көрүнөт.

Акындар чыгармачылыгындагы синкретизмди талдоодо дагы бир көңүлгө алуучу маселе бар. Ал бир эле акында бир канча өнөрдүн болушу. Мисалы, Балык акындын “Манас” эпосу баш болгон бир катар кенже эпосторду айтуучу, санжырачы, чечен,



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

санат, терме ырларын жаратып, кези келгенге Жамбыл, Айтыке сындуу акындар менен ырдашкан төкмө акын катары белгилүү.

Акындар чыгармачылыгындагы фольклоризм тууралуу сөз кылганда аткаруучу өзүнө чейинки ырдалган, айтылган элдик чыгармаларды кандай укса ошол калыбында кайталай албаса дагы негизги мазмунду сактоо менен өзү тарабынан кошумчаларды киргизип, жаңычыл мүнөздөгү чыгармаларды жаратышын айтууга болот. Мунун өзү акындар чыгармачылыгындагы салттуу темалардын калыптанышын шарттаган.

Демек, улам кийинки өнөр ээси өзүнө чейинки ырладып же аткарып жүргөн фольклордук чыгарманы сөзмө-сөз кайталабастан элдик чыгармачылыктагы ырдалган ырдагы негизги ойду улап, жаңыча ыкмада санат ырын иштеп чыкты.

Акындар поэзиясынын фольклоризмин талдоого алууда В.Я. Пропптун “фольклордун кайсы гана угуучусу болбосун, анын *потенциалдуу аткаруучусу* боло алат” [4, 20] – деген оюна кайрылуу негиздүү. Себеби, акындар чыгармачылыгындагы өнөр ээлеринин чыгармачылык такшалуусуна, калыптануусуна көз салганыбызда эң алгач элдик ырларды, күйгөн-секетпайларды, “Манас” эпосу баш болгон эпикалык чыгармаларды аткарып, өнөрүн калыптандырганын байкоо кыйын эмес.

Ошол эле учурда эл ырчылары ошол элдик мурастарды өз деңгээлинде аткарып, ал тургай өздүк варианттарын жаратышкан. Элдик чыгармачылыкты өздөштүрүүдөгү чыгармачыл инсандар акырындык менен эпикалык айтуучуларга айланары, алар ар бир элде боло турганын фольклорист Б.Н.Путилов мындайча белгилейт: “Сказитель в узком значении певец былин, в более широком – вообще эпический певец. В национальных фольклорных традициях существуют народные термины: олонхоусты (якут), улигерчи (бурят), манасчи (кыргыз), джангарчи (калм.), акыны и жырши (казах), бахши (узбек), ашиги (азерб.), кобзарь (укр.), гуслиеры (южно славян)” [5, 114]. Демек, кыргыздардын да төкмөлүк өнөрдү алып жүрүүчүлөрү чыгармачылык башатында элдик мурастарды үйрөнүп айтуудан өтүп, андан ары айтуучу же төкмө акын катары жиктеле баштаганын көрөбүз. Айрымдары “Манас” баш болгон эпикалык мурастарды айтуучулар катары жиктелсе, айрымдары төкмө акын катары калыптанып, айрымдары төкмөлүк менен бирге айтуучулукту кош бирдикте алып жүргөндөрүн көрөбүз. Бирок, чыгармачылык бул өзгөчөлүктөр бири-бири менен өтө тыгыз өнүгүп, айырмалуу белгилерин ажыратуу өтө кылдаттыкты талап кылат.

Демек, айрым касиет-белгилери (жогортон белгилеген) жагынан айтуучулук менен төкмөлүк айырмаланса, айтуучу, жаратуучу, аткаруучу белгилеринде бир бүтүндүккө биригип, акындын талант даражасын көрсөтүүчү белги катары көрүнөт.

Акындар чыгармачылыгындагы өнөр ээлеринин айтуучулугунан келип чыккан *варианттуулук* фольклоризмдин бир белгиси катары көрүнөт. Варианттуулук маселесине келгенде акындар чыгармачылыгында варианттуулукту 3 (үч) жактуу көрө алабыз. Биринчи, жогортон белгелегендей, элдик эпос-дастандарды аткаруудагы варианттуулук, экинчи, элдик каада-салт ырларынын акындык чеберчилик менен кайрадан иштелип чыгышы, үчүнчү, белгилүү бир тема боюнча ырдалган чыгармалардын акындарда вариацияланышы.

Акындар элдик оозеки чыгармачылыкта ырдалып, айтылып жүргөн ырларды өз чыгармачылыгында кайрадан иштеп чыгып, чыгармачылыгына пайдалануу менен



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

жаңычыл вариантты жаратат. Мисалы, элдик оозеки чыгармачылыктагы “Акбарак”, “Карагул” деген аталыштагы кошоктордо айтылган негизги ой, сүйлөм курулмалар, көркөм каражаттар Токтогулдун баласы өлгөндө кошкон кошогуна вариацияланат.

“Карагул” кошогуна:

Каркылдап кара каздар көл сактар,
Кара ылаачын чөл сактар,
Картайганда энең менен атакең,
Күндө үч убак жол сактар.
Куркулдап куулар көл сактар,
Куу ылаачын чөл сактар.
Куураган атаң менен энекең,
“Карагул качан келет” деп,

Күндө үч убак жол сактар[6, 79] – деп берилген элдик кошок, Токтогулдун баласы жөнүндөгү жоктоо ырында төмөнкүчө берилет:

Каркылдап каздар көл сактайт,
Кара ылаачын чөл сактайт,
Карып калган атакең
Кай жакка барып жан сактайт?

Куркулдап куулар көл сактайт,
Куу ылаачын чөл сактайт.
Куурап калган атакең
Куюгуп кайда жан сактайт?[7, 153]

Мисалда көрүнүп тургандай Карагулун жоготкон ата менен эненин азаптуу кайгысы, “күндө үч убак жол карап” күткөн абалы ырдалса, Токтогул элдик кошоктун үлгүсүндө баласын жоготуудагы кайгыруу, азаптануу абалын, “куюгуп кайда жан сактайт?” деген риторикалык суроо менен берип, элдик кошоктун жаңычыл вариантын жараткан. Мына ушундай элдик оозеки чыгармачылыктагы каада-салт, табият, сүйүү, арман ж.б. тематикадагы ырлардын акындар чыгармачылыгында вариацияланышы тууралуу мисалдарды узун сабак айта берүүгө болот.

Мындан сырткары эл акындарынын чыгармачылыгындагы варианттуулук акындардын тигил же бул тематикадагы ырларды өз чыгармачылыгында кайрадан иштеп чыгышын б.а. салтуу тематикадагы ырларды өз чыгармачылыгында жаңычыл мүнөздө жаратуудан көрүнөт.

Жер жүзүндөгү көзгө көрүнгөн жандуу, жансыз табият, адам жашоосундагы цивилизацияларды кучагына алган дүйнө түшүнүгү кыргыздардын байыркы мезгилдеги архиакалык фольклорунда түрдүү түкшүмөлдөнүп, ааламдын куралышы, жашап турушу тууралуу алгачкы аңыз, уламыштарда, мифтерде чечмеленген. Андан бери аты уламышка айланган ырчыларда, оозеки төкмөлүк менен кол жазма акындарын жараткан ырчылар поэзиясында ар бир акындын жеке көз карашы, дүйнө таанымына ылайык түрдүү интерпретацияланат.

Жеңижок ааламдын жаралышын, андагы адамзаттын, жан-жаныбарлардын абалын, табияттын жашап турушун:



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

“Асман, ай, жылдыз бүткөндө,
Улангансың дүнүйө.
Жер титиреп бүткөндө,
Куралгансың дүнүйө,
Он сегиз миң ааламды
Бир жараттың дүнүйө.
Кемтиги жок эч жерде,

Куп жараттың дүнүйө”[8, 15] – деп ырдап, анын улам жаңырып, төрөлүү менен өлүүнүн эриш-аркак алмашып турушун

“Күн менен түндү камчылап,
Өтүп жаткан дүнүйө.
Журттан журтка ташынып,
Көчүп жаткан дүнүйө.
Бири күйсө, бирөбү

Өчүп жаткан дүнүйө”[8, 47] – деген саптарында чагылдырат. Мына ушул адам жашоосунун жаңырып, улам алмашкан түбөлүксүз абалын Токтогул берегиче ырга салат:

“Бул дүнүйө бекерсиң,
Бир күнү өтүп кетерсиң.
Опосу жок дүйнөнүн,
Түбүнө ким жетерсиң.

Келериңде дүнүйө,
Толукшуп чыккан айдайсың.
Кетериңде дүнүйө,

Суу жүрбөгөн сайдайсың.[7, 43]” – деп узун сабак дүйнөнүн келери кетери тууралуу антitezалык ыкмада көркөм сүрөттөп, дүйнөнүн учкул, тез өтөрү “дүйнө чиркин ушундай, колуңдан качкан кушундай” деген акындык аныктаманын негизине барып такалат.

Ушул эле дүнүйөнүн келер кетери Барпыда:

“Келериңде, дүнүйө,
Көл мелтирер толгондой.
Кетериңде дүнүйө,
Көзүңдү чукуп ойгондой.
Келериңде, дүнүйө,
Сууну арыкка бургандай,
Төрүңдө жолборс тургандай.
Кетериңде дүнүйө,
Арыктын суусун тарткандай,

Төрүңдөн жолборс качкандай”[9, 228] – деп ырдалып, өнөрлөштөрү ырга салган дүнүйө темасын жеке акындык байкоо, турмуштук тажрыйба, өздүк чеберчилик менен вариациялайт. Салттуу темаларды ар бир акындын чыгармачылыгында кайрадан



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

иштелиши же жаңычыл мүнөз күтүп, вариацияланышы бүгүнкү күндөгү төкмө акындардын чыгармаларынан да жашап келет.

Коргоол акын деле “Ойлосом дүйнө бекерсиң, бир күнү колдон кетерсиң” деп түбөлүксүз жашоонун жазмышын башка өнөрлөштөрү сымал көркөм сөзгө салып, ырчылыктагы салттуулукту улайт.

Ошол эле дүнүйөнүн келер кетери, өмүр бар жерде өлүү болгон турмуштун табигый мыйзамы эгемен жылдардын эркин акыны аталган Элмирбектин чыгармачылыгында:

“Аманат, жалган дүйнөндөн
Аман калып ким көргөн?!
Ажалы жеткен айда өлгөн.
Күнү бүткөн күндө өлгөн.
Так Сулайман хан дагы
Таажысын баштан чечкенче,
Тактыданбасыптүшкөнчө
Таңгажетпейтүндөөлгөн.»[10]—деп берилет. Акын жалган дүйнөнүн

жазымышынан эч ким кутула албасын, берилген өмүр аманат экенин эскертип, эзелтен келе жаткан ырчылыктагы дүйнө тууралуу ойлду улап, өз көз карашын, акындык байкоолорун ырга салат.

Акындар чыгармачылыгында мына ушул таризде ырдалган балалык, карылык, өмүр, өлүм, аккан суу, замана, табият ж.б. тематикалар улам кийинки акындардын талант дараметине жараша байыртадан келе жаткан ырчылыктагы салттуулукту улантуу болсо, экинчи жагынан салтуу аталган темадагы ырлардын улам бир вариациясынын жаралышын негиздеп турат.

Акындар чыгармачылыгын фольклорго жакындаштырып турган дагы бир факты – салтуулуктун (традициялуулук) сакталышы. Чыгармачылыктагы салттуулуктун элдин жашоо маданиятынын негизинде жаралып, элдик эстетикалыкка бити менен шайкешкелишин В. П. Аникинбергиче белгилейт: «В традициях выражаются эстетические вкусы, нормы, понятие, представления, нравственном творчестве складываются в самой тесной связи с жизненным социально-историческим и житейски-бытовым опытом народа» [3, 21]. Ал эмиЖ. Таштемиров чыгармачылыктагы салттуулукту «...тигил же булэлдинөсүп-өнүгүшүнө, турмуш-тиричилигине, жашоо шартына байланыштуу алардын салт-санаасынан, акыл-эчинен, күжүрмөнэм гегинен түзүлгөн асыл нерсе, өзүнчө тарыхый кубулуш [11, 10]» катары караса, адабиятчы С. Искендерова «фольклорду адабияттан айырмалаптурган көркөм спецификасынын орчундуу белгиси» [12, 15] – катары көрсөтөт. Чындагында традиция адабийпроцессти же бир чыгармачылин сандын өнөр жолун азыктандыруучу, маданий-руханий көрөңгө катары кароого болот. Ал элдик оозеки чыгармачылыкта калыптанып, уламмез гилберилеген сайын, улуттукуңгу, чыгармачылык соолбос булак катары кызма төтөпкелет.

Акындык өнөрдөгү чыгармачылык синкретизм, импровизациялык ыкмада ыр жаратуу акындык өнөрдөгү негизги салт катары калыптанып келгенин эске албаганда эле өнөр үйрөтүү жана үйрөнүү же устат-шакиртчилик ыкмасынын бүгүнкү күндөгү төкмөлүктү өздөштүрүп жаткан талапкерлердин негизги өнөр үйрөнүү ыкмасы катары



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

колдонулушу – акындар чыгармачылыгынын байыркы салтка ыкташы же болбосо оозеки салттагы элдик маданиятты алып жүрүүнүн негизги көрсөткүчү катары кароого болот.

Демек, оозеки салтта калыптанып, өнөр үйрөнүүнүн китептик, класстык же жазма формасынан кескин айырмаланган оозеки мүнөздөгү өнөр үйрөнүү аны улам кийинки муунга сабактоону түзгөн устат-шакиртчилик салты акындар чыгармачылыгын элдик фольклор катары мүнөздөп турган негизги касиеттеринин бири десек болот.

Колдонулган адабияттар

К в я т к о в с к и й А . Поэтический словарь. – М., 1966, С. 416

Таштемиров Ж. Токтогул жана акындык поэзия. – Фрунзе, 1980. – 219.

Аникин В.И. Коллективность как сущность творческого процесса в фольклоре //Русский фольклор. Материалы и исследования Т.V. – Москва: Издательство академии наук СССР, 1960. – С. 311

Пропп В.Я. Фольклорыдействительность. – М.: Наука, 1973. – С. 222

Путилов Б.Н. Свод этнографический понятий и терминов. Народные значения, фольклор, народное искусство. – М.: Наука. 1991. – С. 314

КРУИАнын Кол жазмаларфондусу Инв.№ 1859, 79-б.

Токтогул Сатылганов. Чыгармаларынын эки томдук жыйнагы. 1-том. / Түз.: Ж.Таштемиров. – Ф.: Адабият, 1989. – 264 б.

Залкараакындар: Жеңижок. Т.2., Б.: «Шам». – 1999, – 245 б.

Барпы. Чыгармаларынын бир томдук жыйнагы. – Ф.: Кыргызстан. – 1970. – 288 б.

Өздүк архив

Таштемиров Ж. Токтогулдун чыгармачылыгындагы традиция жана новаторлук маселеси. // Таштемиров Токтогул жана оозеки чыгармачылыктын традициялары. – Фрунзе, 1976. 253 б.

Искендерова С. Жеке чыгармачылык менен көркөм мурастын айкалышы. - Б., 2010, 275 б. 15-б.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KIRGIZ MİLLİ ÇALGILARINDA ÇALINAN MELODİ TÜRLERİ

Munara TURUMBEKOVA*

Özet

Kırgız ulusal, enstrümantal müzik programlama ve programlama olmadan arasındaki farklılıklar, komuz melodisinin ve onun geniş türün gerçek ulusal, harika müziğin gelişimini kanıtlayabileceği anlamına gelir.

Anahtar Kelimeler: Komuz ezgisi, geleneksel ezgi gösterişli komyz ezgisi.

TYPES OF MELODIES PLAYED IN KYRGYZ NATIONAL INSTRUMENTS

Abstract

Differents between Kyrgyz national, instrumental music programming and without programming means that komuz melody and her extensive genre- can prove development real national, great music.

Keywords: Komuz melody, traditional melody showykomuz melody.

КЫРГЫЗ УЛУТТУК МУЗЫКАЛЫК АСПАПТАРЫНДА ОЙНОЛУП КЕЛГЕН ОБОНДУУ КҮҮЛӨРҮ ЖАНА АНЫН ТҮРЛӨРҮ

Аннотация

Кыргыз элдик аспаптык музыкасынын программалуу жана программасыз болуп айырмалануусу комузда күүлөрдүн маңыздуулугу ошол жанрдын кеңири- өнүккөндүгүн нукура улуттук музыканы жогорку деңгээлге жеткендигин далилдейт.

Түйүндүү Сөздөр: Обон күүлөр, залкар күүлөр, салт күүлөр.

ВИДЫ МЕЛОДИЙ ИГРАВШИХ В КЫРГЫЗСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Аннотация

Кыргызская народная, инструментальная музыка с программой и без программы отличается в том что, значение мелодии комуза и ее обширный жанр – доказывает развитие реальной национальной, высшая музыки.

Ключевые Слова: Мелодийная музыка комуза , традиционная музыка, эффектная музыка комуза.

Кыргыз элинин тарыхый доорунда калыптанып өсүп - өнүккөн улуттук аспаптык музыкасына кайрылалы. Элдик аспаптык музыка күү деп аталуучу жанрда чагылдырылып, кыргыз элинин тарыхы, маданияты, үрп – адаты салт – санаасы оозеки чыгармачылыктын бардык жанрлары, формалары менен байланышып, өсүп - өнүккөн чыгармачылыктын бир тармагы болуп саналат.

Кыргыз элдик аспаптык музыкасынын программалуусу күүлөрдүн маңыздуулугу, техникалык ийкемдүүлүгү, образдын конкреттүүлүгү ошол жанрдын кеңири өсүп -

*Öğr. Gör. İ. Arabayev Üniversitesi Sanat, Kültür ve Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü,
munara.alikovna@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

өнүккөндүгүнүн нукура улуттук музыканын жогорку деңгээлге жеткендигин далилдейт.

Комуз күүлөрү тема өнүктүрүү принцибине негизделген. Комузчулар дагы бир өзгөчө артыкчылык бир эле күүдөн бир нече варианттарды жаратат. Алар ар күүнү бирде узартып, бирде кыскартып, айрым көркөм интонацияларды кошуп белгилерин так өзгөртүп чертишет. Ошол учурда комузчу таптакыр жаңы жардамчы обондорду табат, бирок аны менен ал негизги теманы жоготпостон, “алтын өзөк” катары пайдаланат. Ошентип күү вариатциалык жана мотивдик өөрчүүчү принцибине негизделген.

Комуз күүлөрү жанрдык өзгөчөлүктөрү обон, залкар, классикалык, мүнөздүү күүлөр болуп бөлүнөт. Мындан башка күүлөр мазмундарына, аткарылышын, темаларына жараша бөлүнүп кетет.

Аталган күүлөр комузда негизинен моюну, бел, аяк күүлөрү деген позицияларда чертилет. Муzyковед В. Виноградовдун сөзү менен айтканда ар – бир күү 4-5 жана андан ар түрдүү бөлүктөрдөн куралган эркин жана өзгөчө бөтөнчөлөгөн фантазия – сюита. Күүлөрдүн темалары да эң эле ар түрдүү. Элдик музыкабызды изилдеген орус ж.б. элдердин окумуштуулары “программалуулук – кыргыз музыкасынын жаны”, - деген эң адилеттүү туура ойду айтышкан.

Ушундан улам эл арасында: “Күү тарыхы- элдин тарыхы”, - деген акылман сөз айтылып калган. Ал эми заманыбыздын улуу комузчу Карамолдо болсо: “Ар бир күүмдүн айтып болгус тарыхы бар. Алар бир нерсеге багышталып чертилет”, - деп бекеринен айткан эмес.

Күүлөр элдик ырлардын обондорунун негизинде жаралган. Алар ар бир музыканттын бай кыялдануусунун натыйжасында классикалык деңгээлде, өсүп жеткен.

Комуз күүлөрүндө адамдардын жаратылышка болгон сүйүүсүн, эрдиги, эмгекчилдиги, бак- таалайлуу заманда эңсеген тилеги, кайгы – капасы, каада – салты, ой- санаасы, мүнөзү, асыл касиети камтылган. Комуз музыкасы башка элдик аспаптарыбыздын музыкасына караганда саны, сапаты, түрү, күүлөнүшү боюнча темаларды өнүктүрүшү боюнча ыкмалар менен штрихтерге байлыгы менен айырмаланат. Комуз күүлөрү аспаптык чыгармалар сыяктуу тема өнүктүрүү принцибине негизделген жанры боюнча шарт топко бөлүнөт.

1. Обон күүлөр.
2. Залкар (классикалык күүлөр).
3. Салт күүлөр.
4. Эпикалык күүлөр.

Комуз музыкасындагы эң байыркы жана эң эски жанрдык бири – обон күүлөр. Алар комузда да ырсыз (сөзү жок) карандай гана обон аркылуу аткарылат. Бул залкар (кара), айтым (эстрадалык) күүлөрдөн мазмуну, музыкалык темаларды өнүктүрүшү жагынан айырмаланат. Анын уюткусун эл арасында ырдап жүргөн түрдүү мазмунундагы ырлардын обондору түзөт. Алардын тематикасы да ашыктык, күйгөн секет бай, арман, жоктоо, кошок, санат ж.б. арналган. Булар комузда оң жана сол буроолорго толгонуп, жөнөкөй куплеттик формада чертилет. Обон күүлөрдөгү дагы бир өзгөчөлүк алар



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

абалкы жана азыркы айтым, залкар күүлөрдүн жаралышына, өнүгүшүнө бирден – бир данек болгон.

Комуз музыкасындагы эң башкы, эң негизги жанр, залкар күүлөр.- Бул күүлөрдө ой, ой берейин деген идея бүтүндөй терең ойлуу кайрыктар менен баяндалып, кол ойнотпой, тең салмактуу, сабырдуу аткарылат. Залкар күүлөрдө бөтөнчө темаларды ар түркүн добушта түрлөнтө өнүктүрүү кеңири өскөн. Булардагы негизги өзгөчөлүк – аткарылып жатканда араларына ыр же сөз кошулбайт.

Залкар күүлөрдүн өнүктүрүүчүлөрү – Күрөнкөй, Абак, Чынгышбай, Карамолдо, Ыбырай, Чалагыз, Бектур өңдүү устаттар. Алар бүткүл күчүн, шыгын, акыл- оюн, өмүрүн жалаң гана терең ойлуу кайрыктардагы философиялык күүлөрдү өнүктүрүүгө арнашкан. Жалпы жолунан айтым күүлөр, залкар күүлөр бел аяк, моюн күүлөрдүн жанрларына кирсе да, комуз музыкасында өзгөчө түрдө өнүккөн салт күүлөр да бар. Алар “Камбаркандар”, “Ботойлор”, “Кербездер”, “Шынгырамалар”, “Тогоолор”, “Тайчийлер”, “Кайрыктар” болуп бөлүнгөн. Элибизде “Күүнүн башы “Камбаркан” деп айтылат да “Мен комузчу” дегендин баары алгач тунгуч “Камбарканды” үйрөнүшөт. Бул болсо комуз күүлөрүнүн бийик деңгээлиң көтөрүлгөнүн, көп жактуулугун, классикалык музыкалык үлгүлөрүндөй багытта өнүккөнүн айгинелейт. Комуз музыкасындагы катарлаш өнүккөн- салт күүлөр. Алар дагы башка салт күүлөрдөй (“Камбаркан”, “Ботой”, “Шынгырамадай”) эле көлөмүндө, санына карата “Чоң кербез”, “Кичи кербез” “Үч кербез” деп аталган. Ал эми кимге, эмнеге, кайсы таптын өкүлүнө, карыга, жашка арналып чыгарылса, “Келин кербез” “Кедей кербез” “Жайлоо кербези” деген. Ошону менен бирге кайсы автор кандай “Кербез” жаратса, анын ысмы салт түрүндө кошо айтылган. “Кербездерге” канатташ, бутакташ өскөн салт күү “Шынгырама” Ал аспапта чертилиши (кварта менен квинтага) күүлөнүшү, көп мазмундуулугу менен бири- биринен таптакыр айырмаланган өзүнчө түрдөгү “Шынгырамалардын” жаралышына өзөк түзөт. Арийне, алардын кимге таандыгын, эскилигин, узактыгын, назиктигин, салтанаттуулугун мүнөздөгөн. Ошондой эле тигил же бул “Шынгыраманы” чыгарган комузчунун ысымы да кошо айтылып чертилген. “Шынгырамалардын” бир кыйласы комуздун башка күүлөрүндөй эле конкреттүү темага багышталып б. а. программалуу чертилет. Арада элибиздин басып өткөн өмүр жолу, турмушу, тарыхы, таалайлуу заманды эңсеген ой- тилектери, эрдиги, эмгеги камтылган. Ал эми “Шынгыраманын” көпчүлүгү профессионалдык музыканын кооз үлгүлөрүндөй түрүк көрсөткөн, программа сыздык касиетке да жеткен.

“Ботойдун” теги программалуу муңдуу обон түрүндөгү күүлөрдөн тараса да, башка салт күүлөрдөй эле программасыз болуп өнүккөн. “Ботой” күүлөрүнүн мындай түрүн көрсөткөн өзгөчөлүктөргө жетиши алардын да бийик деңгээлге көтөрүлгөндүгүн, музыкалык ой- сезимдерин ар түрдүүлүгүн, маңызын, байлыгын, көп жактуулугун айкындайт.

Кыргыздын элдик, аспаптык, айрыкча комуз музыкасында “Күү” деген ат менен таралган салт күүлөр да жолугат. Булардан башка комуз музыкасында эпостук күүлөр, алым сабакташка чертүүлөр да кенен таралган. Алардын ичинен салмагы, сапаты жагынан эпикалык күүлөр бөтөнчө орун ээлейт. Ошентип, элдик аспаптык музыкада эпостук күүлөр деген жанр жаралып, калк катмарына кеңири тарап, колдон - колго, муундан - муунга өтө чертилип, аспаптык музыкабыздын ар тараптуу өнүгүшүнө да жол ачкан.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Чоор күүлөрү. Элибиздин эң байыркы музыкалык аспабыбыздын бири - чоор. Ал чойгондон, шилбиден, камыштан, бөрү карагаттан, сөөктөн, чоподон, жезден, темирден жасалган. Көбүнчө аспап эмнеден жасалса ошол нерсенин аты менен аталган. Чоор негизинен койчулардын арасында кеңири таралган. Алар мүнөздөгү жаратылыш менен үндөшкөн обондорду, күүлөдү тартышкан. Аспаптын тоналдуулугу анын диаметрине, узундугуна жараша болгон. Эгерде чоор узун жана жоон болсо, күүлөнүшү төмөн, ал эми тескерисинче кыска, ичке келсе, күүлөнүшү жогору болот. Бул аспаптын атактуу аткаруучулары, негиз салуучулары, жайыл туучулары карапайым калк арасынан чыккан Шыгай, Бокеш, Кара чоорчу Мураталы, Өскөнбай өңдүү эл шайырлары. Булардын өнөрлөрүн кийин Нарбай, Акжол, Асанбай ж.б. улантышкан. Каптаган чоор күүлөрүндө кошок, кайым айтыш, куштардын түркүн сайрашы чагылдырылат. Алсак чоорчу Асанбай Каримовдун аткаруусундагы элдик “Ак куу”, “Улардын угушу” аттуу күүлөрүндө ак куунун кыйкулаганы, улардын сайраганы, учкандары тууралса, “Кызыл конушта” өсүп өнгөн жердин кооздугу не бир мукамдуу добуштар менен берилет. Чоордо чыгарманын түрүн көрсөткөн программасыз “Эки күү” “Чоор күү” деген да күүлөр тартылат. Булар ичинен “Эски күү” “өтө сейрек кезигүүчү ладда ойнолот. Чоор күүлөрү темир комуз, жыгач комуз, кыл кыяк күүлөрү менен тутумдаш өнүккөн.

Сурнай күүлөрү. Сурнай – биздин күнгө чейин келип байыркы үйлөмө аспап. Ал өрүктөн, жезден, камыштан, мүйүздөн жасалат. Сурнай казактарга, өзбектерге, тажиктерге, кара калпактарга – сурнай, Азербайжан, Грузин. Армияндарда - зурна деген ат менен таралган. Элдик музыкабыздын тарыхында атактуу сурнайчылар Кара Туратын, Той кожонун, Жунусалынын ысымдары сыймыктануу менен айтылат. Булар сурнай күүлөрүн жаратуучу, калк арасында таратуучу болуп калышкан.

Темир комуз күүлөрү. Какма тилдүү аспаптын түрүнөн калкыбызга темир комуз, ооз комуз, жыгач комуз тараган. Элдик эпостордо “жез комуз” да аталат. Алар негизинен темирден, жезден, күмүштөн, алтындан жасалган. Ошондуктан булардын аттары кошо айтылган жана аталган. Бизге жеткен маалыматтарга караганда Толгон ай, Айчүрөк, Бурулча, эркектерден Адашкалый темир комуздун атактуу аткаруучуларынан болушкан. Темир комузда элдик “Күйгөн”, “Секетбай”, “Күнөтай”, “Ой тобо”, “Кызыл гүл”, “Эсте секет”, “Кыздын арманы”, “Сагыныч”, “Тиштээктин аялынын кошогу” шекилдүү обондор менен бирге кенже эпостордун речитативдери, чоор, сурнай, комуз, кыл кыяк күүлөрү да кагылган. Комузчулардын айрыкча комузчулардын арасында “Так теке” күүсүн кеңири таралган.

Жыгач ооз комуз күүлөрү. Музыкалык маданиятыбыздагы эң байыркы аспаптын бири - жыгач ооз комуз. Ал кыргыздарга чоң комуз, жыгач комуз деген аттарда белгилүү. Жыгач ооз комуз көбүнчө жаш кыздар, жигиттер кагышкан. Аны жеке же биригип ансамбл де ойношкон. Жыгач ооз комуз күүлөрүнүн негизин обондор түзгөн. Ошондуктан алар анча татаал кайрыктарга жетпестен кыска так кайрылган.

Кыл кыяк күүлөрү. Жаалуу тартма музыкалык аспаптардын түркүмүнө кирген кыл кыяк да өзүнүн чыгышы боюнча эң байыркылардан. Ал негизинен квинта менен квартага күүлөнөт. Кыргызстандын түштүгүндө кыл кыякты кыжак дешет. Ал эми эл ичине кыяк деген ат менен ар кандай кыяк деген аспаптардын түрлөрү да жашап келген. Кыл кыяктын коңур добушу адамдардын үнүнө, интонациясына эң жакын. Ошону менен бирге жаныбарлардын үндөрүн, басканын, чуркагандарын, учкандарын туурап аткарылат.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Элибиздеги музыкалык аспаптардын эң эзелкиси, угуучулар арасына эң кеңири тараганы үч кылдуу комуз болуп эсептелинет. Ал түзүлүшү жагынан кылдуу чертме аспаптардын тобуна кирет. Анын үнү мукам, назик. Комуз өрүк, алмурут, жапайы жыгачтардан – карагай, арча, талдардан чабылган.

Мугалимдин кеңири милдеттери – окуу процессинде окуучуга музыка маданиятынын идеалдык жана көркөмдүк негиздери боюнча түшүнүк берүү. Музыкадан ийгиликтүү сабак өтүү үчүн жогорудагылардан тышкары психология, жалпы жана музыкалык педагогика илиминин негиздерин билүү чоң мааниге ээ. Кыргыз элинин аспаптык музыкасын баардык окуучулар билип жүрүүгө тийиш.

Кыргыз республикасы эгемендүү мамлекет катарында калыптанып өсүшүндө мектеп окуучуларын эстетикалык, көркөмдүк жактан тарбиалоо иши азыркы мезгилдеги педагогиканын актуалдуу проблемаларынын бири болуп саналат. Реформа шарттарында жогорку квалификациялуу музыкант- педагогдорду, музыка мугалимдерик, илимий – педагогикалык иштер боюнча жана ра кандай чыгармачылык аткаруучу жөндөмдүүлүктөрү бар адистерди даярдоодо, кыргыз элинин аспаптык музыкасын комплекттүү түрдө негиздөө проблемасы чоң мааниге ээ. Себеби, музыкалык чыгармачылыктын

Кыргыз элинин тарыхый доорунда калыптанып өсүп - өнүккөн улуттук аспап комуз аспабына кайрылалы. Мектептерде комуз кружогу боюнча балдар комуз аспабын үйрөнө алышат. Комуз кружогу боюнча биринчи класстан баштап бардык класска комуз кружогун киргизүү зарыл.

Өлкөбүздө өсүп келе жаткан жаш муундарды эстетикалык жактан тарбия берүүгө жана ар тараптуу, гармониялуу өсүшүнө камкордук көрүүгө чоң маани берилет. Алгачкы жалпы музыкалык тарбияны балдар бакчасынан баштап, кийин музыкага кызыккан балдар мектептерде комуз кружогуна катышып үйрөнө алат.

Мугалимдин кеңири милдеттери – окуу процессинде окуучуга музыка маданиятынын идеалдык жана көркөмдүк негиздери боюнча түшүнүк берүү. Кыргыз элинин комуз аспаптык музыкасын баардык окуучулар билип жүрүүгө тийиш, ошон үчүн мектептерге комуз кружогу эң керектүү болуп эсептелет.

Ийгиликтүү сабак өтүүнүн дагы бир өбөлгөсү комуздан сабак берген мугалимдик кесиптик устаттыкы. Чыгармачылык ишкердүүлүгү жана алдыңкы прогрессивдүү методдору сабакта колдонуу билүүсү болуп саналат. Бардык эле окуучуга бирдей методдорду колдоно бербейт. Анда мугалим окуучунун кулк – мүнөзүн өзгөчөлүгүн, аң- сезимин өөрчүүсүн, музыкага болгон шыгынын деңгээлинин ар- тараптуу жана терең иликтөөсү зарыл.

Жогорудагы талаптардын негизинен тышкары окуучунун аткаруучулук өсүүсүнүн негизги шарттарынын бири үзгүлтүксүз күндө көнүгүү. Ансыз мугалимдин бардык күч аракети текке кетет. Ошондуктан мугалим окуучуну тапшырманын үстүндө өз алдынча иштөө учурунда убакыттын рационалдуу колдоно билүүгө үйрөтүүсү зарыл.

Элдик аспап комузда күү деп аталуучу жанрда чагылдырылып, кыргыз элинин тарыхы, маданияты, үрп – адаты салт – санаасы оозеки чыгармачылыктын бардык жанрлары, формалары менен байланышып, өсүп - өнүккөн чыгармачылыктын бир тармагы болуп саналат.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Мектептерде алгач комуз сабагы боюнча кербездерден башталат, Кыргыз элдик аспаптык музыкасынын программалуусу күүлөрдүн маңыздуулугу, техникалык ийкемдүүлүгү, образдын конкреттүүлүгү ошол жанрдын кеңири өсүп - өнүккөндүгүнүн нукура улуттук музыканын жогорку деңгээлге жеткендигин далилдейт.

Комуз күүлөрү тема өнүктүрүү принцибине негизделген. Комузчулар дагы бир өзгөчө артыкчылык бир эле күүдөн бир нече варианттарды жаратат. Алар ар күүнү бирде узартып, бирде кыскартып, айрым көркөм интонацияларды кошуп белгилерин так өзгөртүп чертишет. Ошол учурда комузчу таптакыр жаңы жардамчы обондорду табат, бирок аны менен ал негизги теманы жоготпостон, “алтын өзөк” катары пайдаланат. Ошентип күү вариатциалык жана мотивдик өөрчүүчү принцибине негизделген.

Комуз күүлөрү жанрдык өзгөчөлүктөрү обон, залкар, классикалык, мүнөздүү күүлөр болуп бөлүнөт. Мындан башка күүлөр мазмундарына, аткарылышын, темаларына жараша бөлүнүп кетет.

Сабактын максаты: «Сабакта үйрөтүүчү күүнү окуучуга тааныштыруу». Биринчи сабака келген окуучуну отурганга, комузду туура кармаганга үйрөтүү. Комуз менен тааныштыруу керек, музыкага, куугө болгон кызыгуусун ойготуу.

Мектептерде комуз кружогун тарбиялоодо кесиптин сабактан берген мугалимдин окуучуга болгон таасири өтө чоң. Ал окуучунун кесибин өнүгүүсүн туура жолго багыштайт.

Комуз күүлөрү өнүктүрүү принцибине негизделген. Комузчулар дагы бир өзгөчө артыкчылык бир эле күүдөн бир нече варианттарды жаратат. Алар ар күүнү бирде узартып, бирде кыскартып, айрым көркөм интонацияларды кошуп белгилерин так өзгөртүп чертишет.

Мектептерде комуз сабагы күүлөрү жанрдык өзгөчөлүктөрү обон, залкар, классикалык, мүнөздүү күүлөр болуп бөлүнөт. Мындан башка күүлөр мазмундарына, аткарылышын, темаларына жараша бөлүнүп кетет.

Залкар күүлөрдүн жаралышына, өнүгүшүнө бирден – бир данек болгон. Эгерде мындай көрүнүш систематикалык түрдө кайталана берсе, анда комузда ойноодон окуучунун көңүлү калат. Бирок, кээ бир учурларда окуучуга татаал түзүлүш боюнча татаал чыгармаларды берүү дагы практикада кездешет. Башкача айтканда өз классынан программасын өз учурунан мурда аткарган зээндүү, таланттуу балдарга келерки класстын программасынан берүүгө болот.

Колдонулган адабияттар:

Виноградов В. Киргизская народная музыка Фрунзе.,1958–22 б.

А.В. Затаевич “Кыргыздын аспаптык күүлөрү жана обондору” – 34-36 б.

Алагушов Б. Кыргыз музыкалык аспаптары. Ф.; – 1974. – 59 б.

Исабаев Ч. Комуздун тандалма күүлөрү Фрунзе,1987ж. 47-49



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

DEKORASYONDA PLANLAMA KAVRAMI

Nurgul İRSALİEVA*

Özet

Bu makale sanat ve zanaat türlerini ortaya koymaktadır. Makale, sanat ve el sanatlarında düzen kavramını tanıtmaktadır. Dengeli uyum ve renk paleti dikkate alınarak bütünsel bir nesne formu oluşturmayı amaçlayan teknolojik tasarım büyük önem taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sanatsal tasarım, mizanpajda renk, tasarım yetenekleri, form, ritim, teknolojik aşama.

MODEL CONCEPT IN ART DECORATION

Abstract

This article presents the types of art decoration, the introduction of personal work to the public, the formation of needs and the development of interest in creativity. Technical design is aimed at creatively creating an object, and artistic design is aimed at creating a whole subject form of image layout, balance, harmony and color design.

Keywords: Decoration, layout, landscape, color, design skills, technological stage, shape, proportions, rhythm, scale, symmetry.

КӨРКӨМДӨП ЖАСАЛГАЛООДОГУ МАКЕТ ТҮШҮНҮГҮ

Аннотация

Бул макала көркөмдөп жасалгалоонун түрлөрүн, өздүк эмгектик ишти эл алдында тааныштыруу, керектөөсүн калыптандыруусу жана чыгармачылыкка болгон кызыгууну өркүндөтүү көрсөтүлдү. Техникалык конструкциялоо чыгармачылык менен объекти түзүүгө, ал эми көркөм конструкциялоо - макеттин образынын, тең салмактуулугунун, шайкештигинин жана түс боюнча тариздөөнүн бүтүн предметтик формасын түзүүгө багытталды.

Түйүндүү Сөздөр: көркөмдөп жасалгалоо, макет, ландшафттык макеттер, макеттөөдөгү түс, конструктордук жөндөмүүлүк, технологиялык этап, форма, пропорциялар, ыргак, масштаб, силуэт, симметрия.

ПОНЯТИЕ МАКЕТ В ХУДОЖЕСТВЕННО ПРИКЛАДНОМ

Аннотация

В данной статье раскрыты виды художественно прикладных искусства. Статья знакомит с понятием макета в художественно прикладном искусстве. Важное значение имеет технологическое конструирование, которое направлено на создание целостной предметной формы, с учетом уравновешенной гармонии и цветовой колористикой..

Ключевые Слова: Художественное оформление, цвет в макетировании, конструкторские способности, форма, ритм, технологический этап.

*İ.Arabayev adına Kırgız Devlet Üniversitesi, Kültür ve Eğitim Fakültesi Kidemli Öğretmen, siren312@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Көркөмдөп-жасалгалоо өнөрүн үйрөтүү акыл жагынан өнүктүрүүчү таасирин камсыз кылуу үчүн, студенттердин болгон мүнкүнчүлүктөрүнө бардык жагынан таянууга толук жөнү бар жана педагогикалык жактан маанилүү [1].

Алсак, практикалык ишти үйрөтүүдөн мурда, педагог студенттерге даярдалуучу буюмдардын түзүлүштөрүн алдын ала ой менен элестетилген түспөлүн калыптандыруу методикасына ээ болуу зарыл. Буюмдарды даярдоонун технологиясы эмгек операцияларын аткаруунун тартиби өзүлөрүнүн жүмушчу ордуларында же коллективде жүргүзүлөт.

Көркөм-жасалга колдонмо өнөрдүн кандай гана түрүн көркөмдөп жасабайлы, студенттерге эстетикалык тарбия берүүдө, логикалык ой жүгүртө билүүгө, салыштырууларды, анализдөөнү, өзүн-өзү билимин баалоосу каралат. Ал студенттердин таанып-билүү жөндөмдүүлүктөрүн, кабыл алуу, эске сактоо ж.б. ушул сыяктуу ишмердүүлүктөрдү үйрөтөт.

Көркөм-жасалга колдонмо өнөр чыгармаларында өзүнө көңүл бурдурган негизги компоненттердин бириформа болуп саналат. Анда бир нече мүнөздөмө түптөлөт: ал көп жагынан адистик багытын аныктайт, чебердин оюн чагылдырат, өзүнчө символ катары кызмат кылат. Көркөм –жасалга колдонмо өнөрдө таасирдүүлүктүн негизги каражаттары алгач жаратылышта белгиленип, кийин гана көркөм - жасалга чыгармаларында чагылдырылган түс, форма, пропорциялар, ыргак, масштаб, силуэт, симметрия, фактура болуп саналат [6]. Муну макети көркөмдөп жасалгалоо мисалында алып карасак.

Макет байыркы замандардан бери белгилүү. «Макет» сөзү италия жана француз тилдеринен которгондо сомо дегенди билдирет, башкача айтканда, өлчөмдөрү кичирейтилген мейкиндиктеги сүрөтү. Байыркы усталар чиймелер менен иштеген эмес, өздөрүнүн улуу чыгармаларын макеттин жардамы менен жаратышкан деген ойлор айтылган. Буга окшош программаларды Вальтер Гропиус башында турган немец архитекторлору иштеп чыгышкан [2].

Макет жасоо процессинде студенттер чыгармачылыктын тилин гана үйрөнбөстөн, ишке болгон өздөрүнүн чыгармачылык методорун дагы өнүктүрүшөт. Макетти көркөмдөп-жасалгалап иштөөдө эң ыңгайлуу каражаттары болуп картон жана кагаз эсептелинет. Алар макеттин бекемдигин камсыздап, студенттердин иштөөсүндө кескенге жана чаптаганда оңой болуп, чыгармачылык идеяларын ишке ашырууга мүмкүндүк берет.

Макетти окутуунун максаты:

- студенттердин көркөмдөп жасалгалоодогу чыгармачылык жөндөмдүүлүктөрүн калыптандыруу.

Бул максатты жүзөгө ашыруу үчүн төмөндөгү милдеттерди чечүү керек:

Билим берүүчүлүк:

- көркөмдөп-жасалгалоодогу техникалык объекттерди конструкциялоого үйрөтүү;

- моделдөө чөйрөсүндөгү адабияттарды жана интернет - ресурстарды пайдаланууга үйрөтүү;



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Өнүктүрүүчүлүк:

- студенттердин чыгармачылык ишмердүүлүгүн өркүндөтүү жана активдүү ишке тартуу;
- техникалык тапшырмаларды аткарууда сызуу, чийүү жөндөмүн өнүктүрүү;
- топтордо иштөө жөндөмүн өнүктүрүү;

Тарбиялык:

- топтук иште коммуникативдик сапаттарга тарбиялоо;
- аткарган иштердеги өз алдынчалуулукка тарбиялоо;
- эстетикалык маданиятка тарбиялоо;

Мотивациялык:

- өздүк эмгектик ишти эл алдында тааныштыруу, керектөөсүн калыптандыруу;
- чыгармачылыкка болгон кызыгууну калыптандыруу;

Эмоционалдык:

- кубанычтуу маанайды жаратуу;
- студенттердин психикалык - эмоциялык абалын жакшыртуу;
- топто жагымдуу маанайды түзүү;

Технологиялык процесс-бул техникалык жана көркөм конструкциялоонун бүтүндүгү, долбоордун эң эмгек сыйымдуу жана жоопкерчиликтүү бөлүгү, анткени материалдык ишти-макетти түзүүнү карайт. Техникалык конструкциялоо чыгармачылык менен объектти түзүүгө, ал эми көркөм конструкциялоо-макеттин образынын, тең салмактуулугунун, шайкештигинин жана түс боюнча тариздөөнүн бүтүн предметтик формасын түзүүгө багытталган.

Технологиялык этаптын максаты: макеттин элементтерин даярдоодо эмгек сыйымдуу операцияларды сапаттуу жана туура аткаруу, алкакка бөлүкчөлөрдү орнотууда түс айкалыштарын тандоо жана жасалгалоо.

Конструктордук тапшырманы чечүү процесси-бул техникалык жана көркөм конструкциялоонун бүтүндүгү. Техникалык моделдөө объекттин формасын, анын тең салмактуулугун, шайкештигин жана түс тариздөөсүн эске алуу менен функционалдык-материалдык негизинде объекттин моделин түзүүгө багытталган.

Көркөмдөп-жасалгалоо макетинде көп учурларда түстөр пайдаланылат. Кагазды тонго келтирүү үчүн акварель боектору колдонулат, ал эми каныккан, коюу түс алуу үчүн-гуаш боек же тушь колдонулат.

Композицияны түзүүнүн мыйзам ченемдүүлүктөрү, көркөмдөп-жасалгалоогу композициянын мазмуну менен шартталган, бүтүн бир форманын көркөм-сүрөттөө системасын камтыйт. Композициянын негизги мыйзам ченемдүүлүктөрүн билбей туруп, өздүк көлөмдүк-мейкиндиктик композициянын макетин түзүү мүмкүн эмес. Негизги түшүнкүтөрдүн дагы бири ритм.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Ритм сөзү байыркы грек сөзүнөн алынып бизче которгондо «ыргак» же «кылка» дегенди билдирет, башкача айтканда, кайсы бир бүтүн бир нерсенин айрым бөлүктөрүнүн ортосундагы макулдашылган өлчөмдүүлүктү билдирип турат. «Ритмдин» жеке варианты «метр» деп аталат. Метрдик катарда формасы, өлчөмү, фактурасы, түсү өзгөрбөгөн бир эле элементтер кайталанат. Алар бири-биринен бирдей жана өзгөрбөгөн аралыкта жайгашкан. Мындай метр жөнөкөй деп аталат [7].

Татаал метрдик катар бир же андан көп метрдик катарларды коюу же айкалыштыруу жолу менен бир көлөмдүк-мейкиндик композицияда түзүлөт. Ал бизди курчап турган дүйнөдөн байкоого жүргүзүүгө болот. Окуу аудиториясында болуу менен биз бир эле формадагы, өлчөмдөгү, түстөгү, бири-биринен бирдей аралыкка коюлган столдорду жана отургучтарды көрөбүз. Аудиториянын терезеси аркылуу биз көчөнүн каршы тарабында жайгашкан имараттын фасадын көрөбүз, ал эми анда бири-биринен бирдей узундуктагы дубал менен бөлүнгөн, формасы жана өлчөмү боюнча бирдей терезелерди көрөбүз, булар ритмдик жашоодогу мисалдары катары кароого болот..

Макеттөөдөгү түс.Адамдын чөйрөнү көрүп кабылдоосунун маанилүү факторлорунун бири түс болуп саналат. Жасалгалоодо түстүн таасирдүү мүмкүнчүлүктөрү, анын адамга эмоционалдык таасир этүүсү, формага жана мейкиндикке таасир берүүчү жөндөмдүүлүгү кеңири пайдаланылат. Түс адамдын жашоосунда олуттуу ролду ойнойт, ошондуктан аларды күнүмдүк жашоодо, ошондой эле чыгармачылык милдеттерди чечүүдө пайдалана билүү керек.

1810-жылы Вольфганг Гете «Түстүн табияты жөнүндө эмгегин» жарыялаган. В. Гете физикалык жана психологиялык аспектилерди эске алуу менен, түскө комплекстүү мамиле кылган. Ал контраст феноменин ачкан жана сары түстөгү объект кызгылт көк көлөкөгө, кызыл-жашыл, кызгылт, сары-көк көлөкөгө ээ болоорун аныктаган. Бул контрасттуу түстөрдүн үч жубунун негизинде В. Гете алты түстүү айлананы алган, анда карама-каршы (кошумча) түстөр бири-бирине каршы турган. Бул айлана сүрөтчүлөр үчүн негизги көрсөткүчү болуп эсептелинген [3].

Ландшафттык макеттер – булкөркөмдөп-жасалалоодо адам өзү үчүн жараткан жасалма чөйрө, аларга бакчаларды жасалгалоо иштери кирет [6]. Татаал рельефти көрсөтүү керек болгондо, бирдей орто аралык аркылуу горизонталдуу тегиздиктер менен шарттуу бөлөбүз жана аларды биринин үстүнөн бирин монтаждайбыз.

Макетте рельефти көрсөтүүнүн көптөгөн жолдору бар. Алардын айрымдарын мисал келтирели.

Эгер макет калың картондон аткарылса жана рельеф кыйла жалпак болсо, анда рельефтин тегиздиктери бири-бирине чапталышы мүмкүн. Эгер макет кагаздан жасалса жана рельефтин бурчу бийик болсо, анда аны биринин үстүнөн бирин көтөрүлгөн өзүнчө тегиздиктерден даярдоо керек. Бул үчүн каттап калындыктагы кагаз тилкелерин пайдалануу менен жасаса болот. Рельефти көрсөтүүнүн бул ыкмасы бизге макеттин астынын баскычтуу бетин алууну шарттайт [4].

Татаал көлөм-мейкиндик композициясы (ландшафттык макет) катары рельефти аткаруу менен, макеттөө көндүмдөрүнө ээ болушат. Ландшафттык композицияга карата жалпысынан көлөм-мейкиндик, композициясына карата талаптар коюлат. Атап



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

айтканда: бүткөрүлгөн макет композициялык бүтүндүккө, таасирдүүлүккө жана образдуулукка ээ болушу керек.

Ошондой эле ландшафттык макеттерге адамдын моделин дагы жайгаштырууга болот. Бак-дарактардын, бадалдардын ж.б. элементтердин формасы долбоорлонгон объекттин образында түптөлгөн жалпы көркөм ойду баса көрсөтүү менен иштелет. Түс маанайды, мейкиндиктин формасын чагылдырууга, кыймылды уюштурууга жардам берип, ачык түстөр мейкиндиктүү формалардын өлчөмүн бузуп коюшун эстен чыгарбоо абзел.

Тематикалык макеттөө – булкөлөм мейкиндик, ой жүгүртүүсүнүн өнүгүшүндөгү маанилүү учурду тематикалык макеттөө ээлейт. Ал макетти даярдоонун техникалык көндүмдөрүн өздөштүрүүгө, композициялык түзүлүштүн негизги мыйзам ченемдүүлүктөрүн үйрөнүүгө жардам берет, чыгармачылык ой жүгүртүүнү жана өз алдынча иштөөгө, өнүктүрүүгө шарт түзөт. Жеке тажрыйбага ээ болбой туруп, композициянын билимине ээ болуу дээрилик мүмкүн эмес [5].

Макеттик моделдөө процесси эки бөлүккө бөлүнөт: чыгармачылык изденүү процесси жана чечимдин акыркы жыйынтыгы. Биринчи этапта эскиз жасалат. Анда жалпы форманы издөө, бөлүктөрдү алмаштыруу, түстү жана фактураны тандоо орун алат, башкача айтканда образды ачуу каражаттары тандалат [8].

Эскиздик вариантта шайкеш чечимдерди алгандан кийин, макетти аткарууга киришүүгө болот. Көлөм-мейкиндик моделдөө үчүн темалар ар кандай болушу мүмкүн. Мисалы, «Менин болочоктогу үйүм», «Балдар аянтчасы», «Карама-каршы туруу» жана башка ушул сыяктуу темалар болушу мүмкүн.

Студенттердин конструктордук жөндөмүн өстүрүш үчүн, мейкиндикте элестетүүлөр, башкача айтканда өз алдынча иштөөсү каралат. Комбинатародук билимдери жана жөндөмдөрүнүн, практикалык ишке кызыгуусунун өнүгүшү маанилүү, анткени бул процессте студенттердин байкагычтыгы, практикалык иштердин жыйынтыгын пайдалана билүүлөрү өнүгөт.

Көркөмдөп-жасалгалоодо буюмдарды жана жумуштарды аткарган кезде ээ болгон негизги билимдердин төрт группасынын бирдиктүү комплексинин айырмалап берилишин ичине камтыйт:

1. Жасала турган эмгек аракеттерин алдын ала пландаштыруу, башкача айтканда буюмдардын түзүлүшүн ойлоп табуу, тетиктердин материалдарына же жайылмаларына жөнөкөй ченөөлөрдү жана эсептөөлөрдү жүргүзүү менен белгилөө;
2. Белгиленген планды аткарууда, материалдарды иштерүү, бөлүктөрдү даярдоо процесстеринде аспаптар менен туура иштөө жолдоруна ээ болуу, жетишпеген жактарын табуу жана аны оңдоо, натыйжага жетүү жана пайдалануу;
3. Эмгек маданиятынын негизине ээ болуу, техника коопсуздугун, эмгек гигиенасынын эрежелерин сактай билүү, өздөрүнүн жумуш ордуна жана коллективде так, таза, тыкан иштей билүү, материалдарды, эмгек күчүн үнөмдөй билүү;
4. Башка предметтерден алган билимдерин эмгекте колдонуп, чыгармачылык деңгээлин кеңейтүү, материалдардын касиети, аспаптардын иштеши жөнүндө техникалык маалыматтарды алуу, өздөрүнүн эмгек тажрыйбаларын улуу педагогдордун эмгектеринен окуп үйрөнүп, жеңил түшүнүүсү менен байланыштыра билүү.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Макетти көркөмдөп жасалгалоо менен маданиятка кооздуктун, сулуулуктун мыйзамдары аркылуу ойлоп табуу мүмкүнчүлүктөрү өркүндөп, чөйрөгө жана коомго таасирин тийгизет, чыгармачылык жөндөмдүүлүгү өркүндөйт.

Колдонулган адабияттар

Апраскина О. А. Очерки по истории художественного воспитания в советской школе. – М.: Анн РСФСР, 1959. -244 с.

Вальтер Г. Круг тотальной архитектуры. 1954.

ГетеВ. «Түстүн табияты жөнүндө эмгеги»

Калмыкова Н.В., Максимова И.А. Макетирование из бумаги и картона: учеб. пособие / Н.В. Калмыкова, И.А. Максимова. – 2-е изд. Москва: КДУ, 2007. 80 с.

Макарова М. Н. Практическая перспектива: учеб. пособие для вузов / М.Н. Макарова. – 2-е изд. перераб. и доп. Москва: Академический проект, 2007. 432 с.

Стасюк Н.Г. Основы архитектурной композиции: учебное пособие / Т. А. Стасюк, Т. Ю. Киселева, И. Г. Орлова. Москва: Архитектура-С, 2004. – 96с.

Устин В.Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве: учеб. пособие. – 2-е изд., уточненное и доп. / В.Б. Устин. Москва: АСТ: Астрель, 2007. 239 с.

Шубенков М.В. Структурные закономерности архитектурного формообразования: Учебное пособие / М. В. Шубенков. Москва: Архитектура-С, 2006. 320с.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TÜRK MÜZİK TARİHİNDE EL YAZMASI GÜFTE MECMUALARININ ÖZELLİKLERİ VE ÖNEMİ

Nuri ÖZCAN*

Özet

“Bestelenmek üzere yazılmış şiir” anlamına gelen “güfte” kelimesi, Türk müzikinde “çeşitli şekillerde/formlarda bestelenen eserlerin sözleri mânâsında kullanılmıştır. Bu çerçevede, güftelerin toplanarak bir araya getirildiği eserler kütüphane kataloglarında çeşitli isimlerde isimlendirilse de genel olarak “güfte mecmuası” adıyla kayıt altına alınmışlardır. Eski dönemlerdeki güftelerin günümüze sağlıklı bir şekilde ulaşması konusunda önemli bir yere sahip olan el yazması güfte mecmuaları, aynı zamanda sözlü müzikinin de değerli kaynakları arasında yer almaktadır. Osmanlı döneminde müzik eğitimi ve öğretimi; “meşk” adı verilen, notanın hiç kullanılmadığı ve tamamen hoca-talebe/usta-çırak ilişkisine dayanan bir sistemle devam ettirilmekteydi. Bu sistemde müzik yazısı (nota) hiç kullanılmamış ve önemli rol hâfıza (mahfûzât)’ya verilmiştir. Meşk sisteminde, güftesi talebeye yazdırılan veya el yazması güfte mecmuasından tâkip edilen eser, önce hoca tarafından okunur, daha sonra öğrenciye tekrar ettirilirdi. Bu sistemde eser, kısım kısım ve bir bütün olarak öğrencinin hâfızasına iyice yerleştirilinceye kadar defalarca okutulur ve bu okutma, öğrencinin eseri iyice öğrendiğine kanaat getirilinceye kadar sürerdi. Genel olarak “dinî” ve “din dışı” güfte mecmuaları şeklinde sınıflandırılan ve belli bir düzen içerisinde tertiplenmiş olan bu mecmualara, sayıları azımsanmayacak şekilde dinî ve din dışı güftelerin karışık olarak derlendiği mecmualar da ilâve edildiğinde büyük bir zenginlik ortaya çıkmaktadır. Bir “antoloji” gözüyle de bakılabilen müzik mecmualarında sadece bestelenen eserlerin metinlerine yer verilmemekte, eserin makamı, bestekârı, eser biçimi, şâirinin belirtilmesinin yanı sıra bazı makam ve çoğunlukla usûllere ait bilgilere de yer verilmektedir. Bu yönleriyle güfte mecmuaları dönemin repertuarı, müzikşinasları ve müzikşinasların besteledikleri eserleri göstermesi bakımından da önem taşır. İşte Türk müzik tarihi ve repertuarının bu derece önem taşıyan eserlerinin büyük bir titizlikle incelenerek değerlendirilmesi, bize yeni ufuklar açmaktadır. Arşiv/doküman tarama yöntemi ile gerçekleştirilen bu bildiriye, el yazması güfte mecmualarının Türk müzikine katkıları konusu incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müzikisi, El yazması güfte mecmuaları, antoloji

IN THE HISTORY OF TURKISH MUSIC, MANUSCRIPTS OF LYRICS FEATURES AND IMPORTANCE

Abstract

The word "lyrics", which means "poem written to be composed", has been used in Turkish music to mean "the words of works composed in various forms". In this framework, the works in which the lyrics were collected and brought together were recorded in the library catalogs under the general name of "lyrics magazine".

Manuscript lyrics collections, which have an important place in the healthy survival of the ancient lyrics, are also among the valuable sources of oral music. Music education and training in the Ottoman period; It was carried on with a system called "meşk", in which the notation was never used and based entirely on the teacher-student/master-apprentice relationship. In this system, musical writing (note) was never used and the important role was given to memory (mahfuzat). In the meşk system, the work whose lyrics were dictated to the student or followed from the manuscript lyrics collection was first read by the teacher and then had the student repeat it. In this system, the work, partly and as a whole, was read many times until it was firmly embedded in the memory of the student, and this reading continued until the student was convinced that he had learned the work well. A great richness emerges when the magazines in which religious and non-religious lyrics are mixed, not to be underestimated, are added to these magazines, which are generally classified as "religious" and "non-religious" lyrics magazines and arranged in a certain order. In addition to specifying the texts, maqam, composer, form and

* İstanbul Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Müziği Anasanat Dalı,
nozcan@medipol.edu.tr



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

poet of the works composed in music magazines, which can be viewed as an "anthology", information about some maqams and mostly usûls are also included. With these aspects, lyric magazines; It is also important in terms of showing the repertoire of the period, the musicians and the works composed by the musicians. The meticulous examination and evaluation of such important works of Turkish music history and repertoire opens new horizons for us. In this paper, which was carried out using the archive/document scanning method, the contribution of the manuscripts to Turkish music will be examined.

Keywords: Turkish Music, Manuscript Lyrics, anthology

Güfte kelimesi, Farsça “goften/güften” (söylemek, demek) kökünden türemiş “söylenmiş söz” anlamına gelmektedir. “Bestelenmek üzere yazılmış şiir” anlamına da gelen güfte kelimesi Türk müziğinde “kâr, beste, semâî, şarkı, türkü, ilâhi, nefes gibi dinî ve dindışı formlarda bestelenen eserlerin sözü” manasında kullanılır. Güfte kelimesi ayrıca “bestelenmek üzere yazılmış şiir” anlamına da gelir. Ancak tekbir, tesbîh, salâ gibi düzyazı/mensur olarak kaleme alınmış dinî formların sözlerine “metin” adı verilmiştir

Sözlü Türk müziğinin gerek klasik ve gerekse dinî sahalarındaki repertuarını meydana getiren çeşitli formlardaki bestelerin güfteleri, çoğunlukla gazel, şarkı, müstezad, rubâî, kıt’a gibi aruz vezniyle kaleme alınmış manzumelerdir. Burada, aruz vezniyle yazılmış güftelerin tercih edilmesindeki önemli sebep, bu vezinle Türk müziği usulleri arasındaki yakın münasebettir. Ancak, önceki dönemlerde birtakım şarkı, türkü, köçekçe, kanto gibi dindışı formların yanı sıra dinî müzik sahasında, başta Bektaşî nefesleri olmak üzere bazı ilâhilerde kullanılan, hece vezniyle yazılmış güftelerin sayılarının da yüksek olduğunu belirtmeliyiz (Özkan, DİA, c.14, 217).

Güfte Mecmualarının Mahiyeti

Güftelerin toplanarak bir araya getirildiği eserlere genel olarak “güfte mecmuası” adı verilirse de bu mecmuaların kütüphane kataloglarında “Mûsiki Mecmuası”, “Güfte Mecmuası”, “Şarkı Mecmuası”, Beste ve Güfte Mecmuası”, “Beste ve Semâî Mecmuası”, “Şarkı ve Türkü Mecmuası”, “İlâhi Mecmuası”, “Âyin-i Şerif Mecmuası” gibi çeşitli isimlerle kayıt altına alınmış olduğu görülmektedir. Ayrıca “Mecmua-i Gazeliyyât”, “Mecmua-i Eş’âr”, “Mecmua-i Şarkıyyât”, “Gazel ve Şarkı Mecmuası” gibi şiir mecmualarında ve daha çok halk edebiyatı nazım şekillerine ait manzumelerin içinde bulunduğu “cönk”lerde de çoğu zaman müzik güftelerine rastlanmaktadır.

Eski dönemlerdeki güftelerin günümüze sağlıklı bir şekilde ulaşması konusunda önemli bir yere sahip olan el yazması güfte mecmuaları, bu yönleriyle Türk mûsikisi tarihinin sözlü kaynakları arasında önemli bir yere sahiptir. Bu mecmuaların yüzlercesine ülkemizde ve dünyanın çeşitli kütüphanelerinde rastlamak mümkündür. Şahsen yapmış olduğum araştırmalar ve çalışmalar sonucunda, sadece İstanbul’daki resmî kütüphanelerde 250 civarında el yazması güfte mecmuası tespit ettim, bunların üzerinde uzun süre çalıştım ve halen çalışmaktayım. Tarihi birer belge niteliği de taşıyan ve en eski örneklerine 15.-16. yüzyıldan itibaren rastlanan bu eserlerüzerinde yapılacak çalışmaların, özellikle sözlü mûsiki repertuarımızın genişliğini ortaya koyması açısından önemli odak noktaları olacağına belirtilmesi gerekir.

El yazması güfte mecmuaları, Osmanlı döneminde mûsiki eğitimi ve öğretiminde tatbik edilen “meşk/eser geçme” sisteminin yardımcı unsurlarındandı. Repertuarın ağızdan ağza nakledildiği, müzik yazısı(nota)nın hiç kullanılmadığı, önemli rolün hâfıza(mahfûzât)ya



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

verildiği ve tamamen hoca-talebe/usta-çırak ilişkisine dayanan bu sistemde, güftesi talebeye yazdırılan veya el yazması güfte mecmuasından takip edilen mûsiki eseri, önce hoca tarafından usulüyle beraber okunur, daha sonra öğrenciye tekrar ettirilirdi. Bu sistemde eser, kısım-kısım ve bir bütün olarak öğrencinin hafızasına iyice yerleştirilinceye kadar defalarca okutulur ve bu okutma, öğrencinin eseri iyice öğrendiğine kanaat getirilinceye kadar devam ederdi (Özcan, 2020, sy.12, s.18).

Güfte Mecmualarının Sınıflandırılması

Ülkemizde ve dünya kütüphanelerinde pek çok nüshasına rastlanan, pek çoğunun yazarının belirtilmediği el yazması güfte mecmualarını, genel olarak konuları itibariyle dinî ve dindışı şeklinde ikiye ayırmak mümkün ise de, bu mecmuaların hepsinin, sistematik bir şekilde ve belli bir düzen içerisinde tertip edildiği söylenemez. Sistematik bir düzenleme çerçevesinde yazılmış mecmuaların yanı sıra, herhangi bir düzenlemeye tâbi tutulmaksızın, dinî ve dindışı güftelerin karışık olarak sıralandığı güfte mecmualarının sayısı da az değildir. Güfte mecmuaları bir bütün olarak ele alındığında şu şekilde bir sınıflandırma tablosunun ortaya çıkması mümkündür. (Aşağıdaki tablodaki yer alan her grup için, İstanbul kütüphanelerinde tespit edilmiş sadece bir veya iki adet el yazması nüshayı örnek olarak vermekle yetineceğiz):

1- Sadece dinî güftelerin kaydedildiği mecmualar:

- a) Âyin-i şerîf mecmuaları: Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Manzum, Nr. 693.
- b) Mevlid (Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-Necât* adlı eseri) Mecmuaları: Üsküdar Hacı Selim Ağa Kütüphanesi, Hüdâyî Efendi Kitapları, Nr. 1286.
- c) Mi'râciyye Mecmuaları: Kutbünnâyî Şeyh Osman Dede'nin kaleme alıp bestelediği Mi'râciyye'si, çoğunlukla Âyin-i Şerîf ve Mevlid Mecmualarının içerisinde yer almaktadır. Meselâ yukarıda sözünü ettiğimiz her iki mecmuada aynı zamanda Mi'râciyye'nin güftesi de bulunmaktadır.
- d) İlâhî Mecmuaları: Bu ad ile anılan mecmualarda sadece ilâhî formundaki eserlerin güfteleri bulunmayıp ayrıca durak, na't, savt, şuşul, tevşih, tesbîh, mersiye, nefes gibi dinî mûsiki güfteleri de yer alır. İlâhî mecmuaları içerisinde, *Müstakîmzâde Mecmuası* olarak tanınan Süleymaniye Kütüphanesi, Esad Efendi, Nr.3397'de kayıtlı *Mecmûa-i İlâhiyyât* ile İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi Nadir Eserler, Türkçe Yazmalar, Nr. 4116'da kayıtlı *Ebhe'n-Nagamât fî Terennümâtî'l-İlâhiyyât* isimli mecmua, mevcutları arasında dinî mûsiki güfteleri bakımından en zengin birkaç eser arasında yer alır.

2- Dindışı güftelerin kaydedildiği mecmualar:

- a) Fasıl mecmuaları: Bu mecmualarda güfteler, "makamlar fihristi"nden sonra "derbeyân-ı ...", "fasl-ı ...", "derfasl-ı ..." ifadeleri ile makamlara ait müstakil bölümler halinde sıralanır. Bu sıralanma kâr, nakış, semâî ve şarkı düzenindedir. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Revân Köşkü, Nr. 1724'te kayıtlı *Hafız Post Mecmuası* ile İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler, Türkçe Yazmalar, Nr. 3866'da kayıtlı *Hekimbaşı Abdülaziz Efendi Mecmuası* olarak bilinen *Mecmuatü'l-Letâif Sandûkatü'l-Meârif* adlı mecmua, fasıl mecmualarının en tanınmışlarından biridir.
- b) Sadece şarkıların yer aldığı mecmualar: Müstakil makam başlıkları altında çoğunlukla bestekârı, güftekârı ve usulleri belirtilen şarkıların toplandığı mecmualardır: Kazasker



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Mustafa İzzet Efendi'nin kaleme aldığı İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler, Türkçe Yazmalar, Nr. 5649'da kayıtlı mecmua, bu şekildeki mecmualara bir örnektir.

c) Şarkıların yanı sıra türkü, marş, kanto gibi güftelerin de yer aldığı mecmualar: İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler, Türkçe Yazmalar, Nr. 3276.

3- Dinî ve dindışı güftelerin karışık olarak kaydedildiği mecmualar: Bu mecmualar, çoğunlukla ilâhî ve şarkılardan meydana gelmişlerdir: Fatih Millet Kütüphanesi Ali Emîrî, Manzum, Nr.789.

El yazması güfte mecmualarını mûsiki yönünden yukarıdaki şekilde genel bir tasnife tabi tuttuktan sonra, bu mecmuaların muhtevaları ve belli başlı özellikleri üzerinde duralım.

Güfte Mecmualarının Muhtevası

Güfte mecmuaları, sadece dinî ve din dışı güftelerin toplandığı eserler olmayıp, dinî, edebî, kültürel pek çok bilgiye de bünyelerinde yer veren mecmualardır. Bu özellikleriyle kültür tarihimizin gizli hazineleri arasında değerlendirilmelidirler. Bünyelerindeki zenginlikle, araştırmacılar için vazgeçilmez bir bilgi kaynağı olan bu mecmuaları ve muhtevalarıyla kültür tarihimize yapmış oldukları katkıları, şu ana başlıklarla açıklayabiliriz.

- 1- “Düzenli güfte mecmuaları” şeklinde ifade edebileceğimiz, dinî ve dindışı güftelerin yer aldığı her güfte mecmuasına, müstakil makam bölümleri altında ve her makam bölümünde kendine mahsus bir düzen içerisinde sıralanmış güftelerle bir “antoloji” gözüyle bakılabilir. Bu yönleriyle güfte mecmuaları, dönemlerinin mûsiki repertuarını tespitinde ve doğrulanabilmesinde birinci derecede kaynaktır.
- 2- Güfte mecmuaları aynı zamanda bestekârlarla ilgili bazı ek bilgileri vermesi bakımından da önem taşır. Meselâ Süleymaniye Kütüphanesi'nde yukarıda sözü edilen *Müstakîmzâde Mecmuası* olarak anılan mecmuada, pek çok bestekâr ve güfte sahibinin vefat tarihleri, şöhret bulduğu lâkâplar ve hayatta iken meşgul oldukları işleriyle ilgili bilgilere yer verilmiştir: Meselâ: “Abdülkerîm Efendi, Şeyh-i Şâh Sultan, Bursevî; Şeyh Mehmed Nazmî, Şâmî, Yavaşça Zâviyedârı; Yahyâ, Bülbülcüzâde Halîfesi, Üsküdar Vâlidezâviyesi şeyhi vd.” Mûsiki tarihimizde, biyografik bilgilerin son derece sınırlı olduğu göz önüne alındığında bu ve buna benzer bilgilerin önemi daha iyi anlaşılmaktadır.
- 3- Bazı güfte mecmualarında usul tablolarına, bazılarında usul darplarını gösteren tablolara, bazılarında ise usul belirtildikten sonra o usulün darplarının, güfte metnine geçmeden önce hemen orada yazılmış oldukları görülmektedir: Meselâ *Hekimbaşı Abdülaziz Efendi Mecmuası*'nda “Usûlât-ı Mehterân-ı Alem” başlığı altında, “mehterde kullanılan usullerin darplarını gösteren bir tablo” bulunmaktadır. Ayrıca Fatih Millet Kütüphanesi, Ali Emîrî, Manzum, Nr.705'te kayıtlı mecmuada, bir “usul darpları tablosu”; Hakkı Tarık Us Kitapları, Nr. 30188'de kayıtlı mecmuada ise bazı güfte metinlerine geçmeden önce, o metinde belirtilen usulün darpları yazılmıştır. El yazmalarında görülen bu ve buna benzer örnekler, o mecmuanın kaleme alındığı dönem içerisinde, mûsikimizde kullanılan usuller ile ilgili önemli bir kaynağı oluşturmaktadır. Her ne kadar güfte mecmualarının çoğunda, yazıldıkları tarih konusunda kesin bilgiler bulunmasa da, incelenen her mecmua ile ilgili tahmînî yazım tarihlerinin ortaya konması bize, o tarihlerde mûsikişinaslar tarafından bilinen/kullanılan makam ve usuller hakkında bilgilervermektedir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- 4- Düzenli güfte mecmualarının bir kısmının, özellikle giriş bölümlerinin tezyinat yönünden hayli zengin olduğu, hatta bazılarının birer hüsn-i hat tablosu görünümünde oldukları görülmektedir. Buna örnek olarak İstanbul Üniversitesi, Nadir Eserler, Türkçe Yazmalar, Nr. 3446 ve Nr. 5644'de kayıtlı eserler gösterilebilir. Bu mecmualar ayrıca, el sanatlarının devirler içerisindeki aşamalarını gösteren birer tablo hüviyetindedirler.
- 5- Belli bir düzen gözetilerek kaleme alınmamış bazı güfte mecmualarında, güfteler ve mûsiki konulu diğer ek bilgilerin yanı sıra farklı konularda pek çok sayıda rastlamak mümkündür. Bu kayıtlar şu şekilde özetlenebilir:
 - a) Dîvan ve halk edebiyatıyla dîni edebiyat nazım şekillerinden semâî, Türkmânî, koşma, türkû, varsağı, kalenderî, mânî, destan, mersiye, medhiye, gazel, kaside, nutuk, şarkı, nazîre, rubâî, kıt'a, beyit, muammâ, lügaz, tahmis, müstezat, müseddes, terkîb-i bend, münâcaât, na't, ilâhî gibi Türkçe manzumelerin yanı sıra Arapça ve Farsça manzumelere bu mecmualarda sık sık rastlanmaktadır. Bu şekilleriyle ele alındığında el yazması güfte mecmualarının, aynı zamanda edebiyat sahasının da yardımcı unsurları arasında yer aldığı görülecektir.
 - b) Bu mecmualarda yeryer rastlanan tarih kayıtları ve tarih manzumelerikültür tarihimizin pek çok hadisesinin aydınlatılmasında ışık tutacak nitelikteki kaynaklar arasındadır.
 - c) Yukarıda sözü edilen kayıtlar dışında bu mecmualarda ayrıca zaman zaman tasavvûfî eserlerin, risâlelerin ve yorumlarının; âyet ve hadis metinleri ve yorumlarının, dua metinleri, hutbe ve fetvâ örnekleri gibi dîni konuların yanı sıra mektup örnekleri, çeşitli hesaplamalar, tılsım tabloları, ilâç terkiplerine de rastlamak mümkündür.

Yukarıda özelliklerini açıklamaya çalıştığımız el yazması güfte mecmuaları, görüldüğü üzere Türk mûsikisi repertuarını tespitinde ilk müracaat edilecek belgeler konumunda olup, bu yönleriyle bestekâr külliyatlarının da ana kaynaklarını teşkil ederler. Mûsiki konulu bilgilerin yanında ayrıca eski Türk Edebiyatı ve halk edebiyatı sahaslarındaki araştırmaların yanı sıra, muhtelif konuları içine alan bu mecmualar muhtevalarıyla, zengin kültürümüzün ortaya koyduğu çeşitliliğin bir yansıması olarak değerlendirilmeli ve bu yönde yapılacak katalog çalışmalarının, Osmanlı tarihi, kültürü ve sanatı bakımından ne derece önemli olduğuna dikkat çekilmelidir.

Kaynakça

- Özcan, N. (2020). "El Yazması Güfte Mecmuaları Üzerine Bir Çalışma", Darülelhan Müzikoloji ve Müzik Kültürü Dergisi", İstanbul, sy: 12.
- Özkan, İ. H. (1996). "Güfte", DİA (Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi), Ankara, c.14.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TÜRK DESTANLARI TİYATROSU

Oleg ÇEBODAYEV*

Özet

Epik tiyatro, yalnızca tiyatro sanatında değil, genel olarak sanatta da en karmaşık ve en derin olgudur. Bugün tiyatro, çok sayıda sahne sanatları türünü birleştiriyor. Epik tiyatro sayesinde destanın türünü daha detaylı bir şekilde ortaya koyabiliyoruz. Destanın iç yapısı göz önüne alındığında, sadece bir tür kahramanlık olay örgüsünü görmek değil, aynı zamanda metnin, olay örgüsünün ve ana olayların ayrılmaz bir dünya görüşü sistemi tarafından dikte edildiğini anlamak önemlidir.

Destanda, kutsal dünyada bulunan kahramanlar, sorunları toplumsal ilişkilerin sınırlarını aşan küresel sorunları çözerler. Khakassian oyun yazarı, yazar, sanatçı, halk figürü, Khakassia Cumhuriyeti'nin Onurlu Sanatçısı Alexander Ivanovich Kotozhkov'a göre: "Rahimde oluşan bir çocuk, üç ayda zaten bir hafızaya sahip ve kalan altı ayda ne yapar? Ruslar ne diyor: "Isı hafif ve sinekler ısırıyor ve bir parmağımı vurmam ama her şeye sahibim", etrafındaki her şeyin sıcaklığı nazikçe kucaklıyor, özen gösteriyor onun yaşadığı normdur ve aniden dokuz ay gelir.Kasılmalar başlar, sular gider, rahim basmaya başlar, sıkılır ve çocuk dar bir doğum açıklığından geçer, ondan sonra dışarı çekilir, yakalanır. doğar ve 36.6 santigrat dereceden 19-22 santigrat dereceye düşer, fark yaklaşık 15 derecedir.Hava ile dolar, çocuk otonom bir yaşam destek sistemine gider.Hafif bir ölüm korkusu yaşar. Ve bu rahim içi hafıza ve bir çocuğun doğum anı, çocuğun ruhunu belirleyen iki kutuptur. Doğum anını hatırlatan her şey: soğuk, boğulma, ağrı - her şey kötü. Anne sarıldı - bu iyi, meme - rahimde doldurduğu şeyi verdi. Yavaş yavaş, ebeveynler çocuğu kendilerinden keserler, bir tane daha sık bırakırlar, pişmiş yiyecekleri beslemeye başlarlar - bu çocuğun bilinci için bir trajedidir.

Destan, çevremizdeki dünyayı bulup açıklayabildiği için geleneksel kültürümüzde önde gelen bir yer tutmuştur. Bir insanı kucaklayan, onun için tezahürat yapan, onu izleyen, ona yardım eden bir "rahim" oldu. Kahraman kötü, bulutlar geliyor, kahraman iyi, güneş parlıyor. Bu, insanın kozmosla birliğini, evrenle olan ilişkisini ve bunun tersini kanıtlar. Hakas dünya görüşünde 16 bilinç seviyesi vardır, bir kişi 9. seviyededir. Her seviyenin kendi görevi vardır, örneğin, Yuzyutaryg (alt dünyanın negatif kahramanı) moleküler seviyededir, onun için tüm fenomenlerin atomlar gibi olması önemlidir, spesifikliğe ihtiyacı vardır - siz böylesiniz ve yapamazsınız farklı ol. Manevi bilinç seviyesinin, bir kişinin toplumdaki yerini belirlediği ortaya çıktı. Kötü bir insan daha düşük seviyededir, nazik, şefkatli bir insan daha yüksek bir bilinç seviyesindedir. Kötülük yapan bir insan, toplum bilincinde kesinlikle suçludur, ancak eylemini geleneksel dünya görüşü çerçevesinde değerlendirdiğimizde, manevi bilincinin düşük seviyede olduğunu anlarız. Bu düzeyde, evrenin yasalarına aykırı olmadan kendini gerçekleştirmiştir. Bu tür insanları cezalandırarak, onları daha iyiye doğru değiştiremeyiz. Sorun bu bireyin eyleminde değil, bireylerin hepsinin yüksek bir bilinç düzeyinde olamayacağı, bu nedenle farklı bilinç düzeylerinde bir derecelenme ve çeşitlilik olduğu tüm toplumun ruhsal gelişimindedir. Ruhsal bilincimizle, Baba-Cennet'e kadar büyümeliyiz. Bu, bir kişinin amacıdır - uyumu, ölçü sınırını, sabrı, hoşgörüyü gerçekleştirmek. Doğa yasaları arasındaki bağlantıyı görüyoruz: kozmos ile kahraman.

Anahtar Kelimeler: Destan, Dünya Görüşü, Uzay, Doğa, Maneviyat, Gelişim, Kahraman, Tiyatro.

TURKISH EPIC THEATER

Abstract

Epic theater is the most complex and profound phenomenon not only in theatrical art, but in art in general. Today, the theater combines a huge number of genres of performing arts. Through the epic theater, we are able to reveal the genre of the epic in more detail. Considering the internal structure of the epic, it is important to see

* Hakas Cumhuriyeti Onur Sanatçısı, Çitigen Hakas Dram ve Etnik Müzik Tiyatrosu Müzik Bölümü Başkanı, Araştırmacı-besteci, chibetay@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

not just some heroic story, but to realize that the text, plot and main events are dictated by a coherent system of worldview.

In the epic, the heroes, being in the sacred world, solve global issues, the problems of which lie beyond social relations. In the words of the Khakass playwright, writer, artist, public figure, Honored Artist of the Republic of Khakassia Alexander Ivanovich Kotozhkov: "A child in the womb, forming, already has memory at three months, and in the remaining six months what does he feel? The fact that Russians say: "the heat is light and flies don't bite, and I haven't hit a finger, but I have everything," the warmth of everything around him gently embraces, taking care of him is the norm in which he lives and suddenly nine months come. Contractions begin, the waters go away, the uterus begins to press, squeeze out and the baby passes through a narrow birth opening, after that it is pulled out, grabbed. A child is born and falls from 36.6 degrees Celsius to 19-22 degrees Celsius, a difference of about 15 degrees. Body temperature and room temperature. Then the umbilical cord is cut, the lungs are filled with air, the child switches to an autonomous life support system. He experiences a little horror of death. And this intrauterine memory and the moment of the child's birth are two poles that determine the child's psyche. Everything that reminds of the moment of childbirth: cold, suffocation, pain - it's all bad. The mother hugged- it's good, the breast- gave it what it was filled with in the womb. Gradually, parents wean the child from themselves, leaving one more and more often, they begin to feed cooked food - this is a tragedy for the child's consciousness.

The epic took a leading place in our traditional culture because it was able to find and explain the world around it. He has become a "womb" that embraces a person, she is sick for him, she watches over him, helps him. The hero is bad- clouds are coming, the hero is good - the sun is shining. This proves the unity of man with the cosmos, his involvement with the universe and vice versa. In the Khakass worldview, there are 16 levels of consciousness, a person is at the 9th level. Each level has its own task, for example, Yuzyutaryg (the negative heroine of the lower world) is at the molecular level, it is important for her that all phenomena are like atoms, she needs concreteness - you are like that, and you cannot be different. It turns out that the level of spiritual consciousness determines a person's place in society. A bad person is at a lower level, a kind, compassionate person is at a higher level of consciousness. A person who has committed a bad act is certainly guilty in the public consciousness, but considering his action within the framework of the traditional worldview, we realize that his spiritual consciousness is at a low level. At this level, he realized himself without contradicting the laws of the universe. Punishing such people, we cannot change them for the better. The problem is not in the act of this individual, rather it is in the spiritual development of the whole society, where individuals cannot all be at a high level of consciousness, therefore there is a gradation and the diversity of different levels of consciousness. With our spiritual consciousness, we must grow up to the Father-Heaven. This is a person's goal - to realize harmony, the limit of measure, patience, tolerance. We see the connection of the laws of nature: the cosmos with the hero.

Keywords: Epos, Worldview, Space, Nature, Spirituality, Development, Hero, Theatre.

ТҮРК ЭПОСУНУН ТЕАТРЫ

Резюме

На рубеже веков, а по тюркскому календарю это уже шестое тысячелетие, не только мы, но и весь культурный мир подводит итоги во всех областях знаний. Анализируя свою историю, эстетику, философию, социологию, политику мы обращаем внимание и на театральное искусство.

Для нас, актеров, режиссеров и всех неравнодушных служителей рампы проблемы современного репертуара национальных театров стоят на первом месте. Когда говорим о театре, в первую очередь задумываемся о том, как складывается театральный репертуар, высказываем совершенно противоположные мнения- всё это наводит нас на размышления о будущем театра.

В двадцатом веке театральный мир определили три всем известных драматурга- это Чехов, Брехт и Шекспир. В современном обществе благодаря интернету стираются границы, многообразие культур служат появлению мультикультурализма как сложного социально-политического и культурного явления. Театр сегодня больше чем просто искусство, он является институтом межкультурного общения. И здесь драматургия играет особую роль. Основную мысль произведения, его эстетику, философию



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

закладывает автор-драматург, который, конечно, при своем становлении впитывает всё из общественного сознания.

Мировые религиозные течения и их ответвления, безусловно, влияют и во многом определяют рамки театрального искусства, определяют его эстетику, этику, где основную мысль, как бы она не старалась уйти из этой колеи, все же опирается на основу тех или иных философско-религиозных воззрений общества.

Современное понятие театра, несмотря на многообразие театральных жанров, во многом обуславливается европейскими стандартами. В России, в национальных республиках, появились национальные театры, внешне абсолютно разные, но отвечающие тем же стандартам, которые уже были созданы в рамках европейской театральной эстетики. Вся функциональная часть, форма, внутренняя композиция, актерская техника существования на сцене остаются "европейской", меняя лишь историю, сюжет, костюм, язык, пластику, театр становится национальным. В пример можно привести русскую театральную школу - психологический театр Станиславского. В наших размышлениях о театре, который бы отличался от европейской эстетики, имел бы свой культурный код, мы обратились к эпосу как к высочайшему художественному достижению тюркских народов Сибири.

Эпический театр наиболее сложное глубокое явление не только в театральном искусстве, но в искусстве вообще. Сегодня театр объединяет в себе огромное количество жанров исполнительского искусства. Через эпический театр, мы способны раскрыть жанр эпоса более детально. Рассматривая внутреннюю структуру эпоса важно увидеть не просто некую богатырскую историю, а осознать, что текст, сюжет и основные события продиктованы стройной системой мировоззрения.

В эпосе герои, находясь в сакральном мире, решают глобальные вопросы, проблематика которых лежит за пределами социальных отношений. Со слов хакасского драматурга, писателя, художника, общественного деятеля, заслуженного деятеля искусств Республики Хакасия Александра Ивановича Котожекова: «Ребенок в утробе матери, формируясь, уже в три месяца обладает памятью, а в оставшиеся шесть месяцев что он чувствует? То, что русские говорят: " тепло светло и мухи не кусают, а я палец о палец не ударил, а у меня все есть», тепло все окружающее его нежно обнимает, заботиться о нем это та норма, в которой он живет и вдруг наступает девять месяцев. Начинаются схватки, воды уходят, матка начинает давить, выдавливать и ребенок проходит через узкое родовое отверстие, после этого его вытаскивают, хватают. Ребенок рождается и попадает из 36,6 градусов тепла в 19 - 22 градусов тепла, перепад примерно 15 градусов. Температура тела и температура комнаты. Далее перерезают пуповину, легкие наполняются воздухом, ребенок переходит на автономную систему жизни обеспечения. Он испытывает маленький ужас смерти. И вот эта внутриутробная память и момент рождения ребенка есть два полюса, которые определяют психику ребенка. Все что напоминает о моменте родов: холод, удушье, боль - это все плохо. Мать обняла- это хорошо, грудь- дала это то, чем он наполнялся в утробе матери. Постепенно родители отучают ребенка от себя, оставляя одного все чаще, начинают кормить вареной пищей- это трагедия для сознания ребенка.

Эпос занял ведущее место в нашей традиционной культуре, потому что смог найти и объяснить окружающий мир. Он стал "утробой", которая объемлет человека, она болеет за него, она за ним следит, помогает ему. Герою плохо- набегают тучи, герою хорошо- светит солнце. Это доказывает слитность человека с космосом, его сопричастность со вселенной и наоборот. В хакасском мировоззрении существуют 16



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

уровней сознания, человек находится на 9 уровне. На каждом уровне своя задача, скажем ЮзютАрыг (отрицательная героиня нижнего мира) находится на молекулярном уровне, ей важно, чтобы все явления были как атомы, нужна конкретность- ты такой, и не можешь быть другим. Получается, что уровень духовного сознания определяет место человека вобществе. Плохой человек на более низком уровне, добрый, сострадательный находится на более высоком уровне сознания. Человек, совершивший плохой поступок, в общественном сознании безусловно виноват, но, рассматривая его действие в рамках традиционного мировоззрения, мы осознаем, что его духовное сознание находится на низком уровне. На этом уровне он реализовал себя, не противореча законам вселенной. Наказывая таких людей, мы не можем изменить их в лучшую сторону. Проблема не в поступке этого индивида, скорее она в духовном развитии всего общества, где индивиды не могут быть все на высоком уровне сознания, поэтому есть градация и многообразие разных уровней сознания. Мы своим духовным сознанием должны вырасти до Неба-Отца. Это цель человека- осознать гармонию, границу меры, терпения, толерантности. Мы видим связь законов природы: космоса с героем. Космос напрямую зависим от человека, он как бы отражает внутренний мир героя (если герой плачет, то льется небесный дождь). Герой в заслугу за свои деяния получает то, что сделал по отношению к окружающим, к себе, не только к людям, но всему живому (а в традиционном мировоззрении все что нас окружает есть живое). Космос отражает суть героя, выражая свое отношение к нему, то соболезуя, то противоборствуя е (дождь гром ветер, бурные реки, огонь, подземный мир).

Важный момент в нашем понимании- герои эпоса не личности. Это живые образы- зла, добра, хитрости, доблести, глупости, безрассудства и т.д. безусловно, все эти достоинства человека перемешаны в героях, ярким примером может служить герои нижнего мира - это "чистое" зло, которое не изменит свой облик до конца повествования эпоса. Но на самом деле зло и добро едины в своем противоборстве. Зло- необходимая часть этого мироустройства, оно отделяет зерна от плевел, дает возможность герою проявить свою доблесть. Слушая эпос, мы примеряем образ на себя, становимся частью духовного образования народа. Эпос один из древнейших жанров народной культуры. Героический эпос - алыптыхнымах - является вершинным достижением устного музыкально-поэтического творчества тюрков Сибири. Хакасские героические сказания традиционно исполняются горловым пением под аккомпанемент чатхана или хомыса – струнных щипковых инструментов. Пение перемежается прозаическим повествованием. В центре сказания всегда находится героический образ богатыря-алыпа, который защищает свою родную землю и народ от посягательств ханов-завоевателей и мифических чудовищ. Часто присутствует линия в сюжете, посвященная сватовству и женитьбе, причем знакомству героев предшествуют повествования о подвигах или страданиях невесты-богатырши. Самые известные хакасские эпосы Алтын - Арыг, Хан -мирген, Ай -Хуучин, Алтын -чус, а всего их известно более 30. Объем сказания достигает до 10000 строк, время повествования до нескольких суток.

Сказителя эпоса называют хайджи, до последней четверти XX века Хакасия была регионом сказителей и сказительского искусства. "Хайджи поставляет нам небо", - говорят в народе. Образы, воспетые хайджи, всегда сильнее воздействуют на психику, формируют мировоззрение лучше, чем нравоучения. Знаменитый Петр Курбижеков знал 103 героические поэмы. Сам хайджи говорил, что богатыри приходили к нему во



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

сне, просили воспевать их подвиги. По хакасскому мировоззрению, между человеком и вещью, им изготовленной, существовала некая связь. Музыкальные инструменты вообще считаются живыми. Певец-хайджи, перед тем как начать исполнение, символически угощал чатхан чаркой с вином, чтобы сердце и голос инструмента не исчезли и жили с ним на протяжении всей песни. Горловое пение считалось даром горных духов.

В условиях урбанизации и глобализации традиционная культура хакасов испытывает значительные риски, потери и разрушения как жанров фольклора, так и самого национального языка.

В связи с этим мы предлагаем проект- эпический театр, на основе сказаний и легенд всего тюркского мира.

В рамках традиционного мировоззрения можно рассмотреть три слоя реальности (три мира), взаимодействие которых определяет развитие человека. Средний мир - это мир физических сущностей; Верхний мир –мир верхних творцов, духовные состояния человека, включающие его сознательное и бессознательное; нижний мир - это мир причинности событий, мир духов, мир Эрлик-хана.

В традиционном мировоззрении «порождением» человеческого духа, является наше сознание. Оно не просто включает в себя средства познания окружающего мира, но создает предания, мифы, произведения искусства, лишь благодаря духу. Через сказителя идеи, образы оживают в сознании слушателей во взаимодействии всех трех миров. Для того, чтобы создать театр эпоса, мы обращаемся к идеям традиционного мировоззрения наших предков. В спектакле хотим воссоздать разработанную внутреннюю картину традиционного мироустройства. Внутренняя насыщенность спектакля традиционной музыкой, которая в целом не характерна для драматического театра, придает театральному действию масштаб вне времени и пространства. Эпос является во многом инициатором укрепления и роста духа народа, безусловно, он даст направление развитию профессионального искусства. Кроме того, театр эпоса будет сохранять и создавать не только квалифицированных исполнителей, но и квалифицированных и заинтересованных зрителей, посещающих театр, вернет современного зрителя к восприятию социальной эстетики. Театр эпоса создаст особую среду, удовлетворяя глубинные этические и эстетические потребности людей в рамках своей культуры. Мы надеемся, что в будущем формы театра эпоса, будут крайне многообразны.

Возрождение национальной культуры в рамках своей эстетики, опирается на язык- это основа мировоззрения, основа преемственности поколений. На протяжении долгого периода времени у хакасов жанр эпос сохранялся, благодаря исполнителям хайджи, только в устной форме. Насколько такие по объёму большие формы вообще могли бы существовать в устной традиции? Ведь объем одного сказания достигает до 10000 строк, а время повествования до нескольких суток.

Насколько большие объёмы устной традиции могут сегодня исполняться молодыми представителями этого жанра показал на своем примере Ай Чарых Оол (ВечеславКученов) он в полном объёме восстановил героический эпос Айдолай (это примерно 13 часов непрерывного исполнения эпоса). Сегодня для нас эпос - это мощнейшая драматургия в основании которой лежит традиционное мировоззрение, в



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

своим неизменном виде. Мы пытаемся непросто оторваться от европейских традиций реалистического театра, скорее пытаемся подчеркнуть роль подтекста в драме, заострить её образный строй и музыкальный ритм спектакля, утвердить на сцене идею «условного театра» («действия-символа»), обратить спектакль в некое «обрядово - смысловое действие», в которое вовлекался бы и зритель.

Всё это поиск новых функциональных форм существования театра, как «инструмента» достижения конкретных целей для сохранения и развития всех жанров национальной культуры, но в особенности сохранение и развитие родного языка в рамках традиционного мировоззрения.

Для меня театр эпоса — это возможность достучаться через образы до наших маленьких зрителей, визуально донести до них ценности традиционной культуры своего народа. В простой игровой форме говорить на самом деле о сложном, но очень интересном мире духовных ценностей наших предков. Ведь искусство — это символический язык души, где помнить и понимать прошлое — это, значит, знать и понимать настоящее. В нашей традиции познания мира нет разделения на логическое и чувственное. Ведь одно рождает другое и обратно, в познании мира взаимоотношений людей, физических тела, химические соединения вплетены в чувственное познание мира, познание художественных образов, которое воздействует на наше сознание, чувства сострадания, боли, радости и счастья, они не отделимы друг от друга.

Театр эпоса — это познание себя через призму мировоззрения наших предков.

Дополнительно к моей презентации театра эпоса, с разрешения автора, прилагаю научно-исследовательскую работу Александра Ивановича Котожекова по нумерологии хакасов.

Нумерологические воззрения хакасов

Евразийство, как общее культурное самосознание народов Евразии, уходит своими корнями к истокам мифологии. В мифологии народов от древнего Китая до античной Греции, а также от Египта и Междуречья до северных народов Евразии распространены представления о первояйце, о трехчленной вертикали вселенной и другие общие представления (См.: [5]). Так, народы Центральной Азии и Китая мир видели состоящим из четырех стихий (См.: [4]). Индоарийская традиция мир определяла через четыре элемента мира (бхута) [7, с. 38]. Зороастризм Передней Азии знал четырех адитьев-демиургов и организаторов мира [2, с. 66]. Мыслители древней Греции учили о четырех атомах мироздания [3, с. 89]. Славянский Перун и Перкунас народов севера Европы были четырехлики (См.: [8]) и т.д. Возможно, все эти мифологические параллели обусловлены тесными контактами народов Евразии при переселении их за многие века, а возможно это — отголоски и комментарии к некоему общему знанию о мире, существовавшему в евразийских просторах и зафиксированному на его периферии.

В данной статье предлагается опыт реконструкции нумерологических оснований мировоззрения одного из народов Центральной Азии, генетически восходящего к енисейским кыргызам, — хакасов.

Говоря о нумерологии в хакасской традиционной культуре, следует выявить письменную и фольклорную традицию, ибо числовые характеристики явлений и



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

событий в фольклоре очень часты. Так, использование числа три (3) можно истолковать как достаточность: три попытки, три испытания, три года герою, три поколения героев охватывает богатырское сказание. Также популярно в фольклоре число девять (9), используемое как показатель полноты: девять саженей роста, девять фляжек вина в подарок, скот девяти наименований преподносился при сватовстве, девятисоставной народ участвует на празднествах и т.д. Девять можно трактовать как строенное три — достаточность достаточного. Также фольклор хакасов использует и другие цифровые характеристики: семь (7) лет наставницам-сестрам, шести- (6), восьми- (Cool)гранные вершины гор или юрта. На плечах девушек по пять(5)десят и шесть(6)десят косичек и т.д. Попытаемся рассмотреть семантические значения названий хакасских числительных.

Так, цифру один (1) — по-хакасски «пир», можно возвести к глаголу «пырлирга» (пырла) — пылать (пылай), или к парному существительному «пир-пар», обозначающему пыл, сильный жар от огня.

Цифра два (2) — по-хакасски «ики» — возводится к «ике» — нежность. Для сравнения: оборот «икем-кинджем» обозначает обращение к младшей родственнице, дословно обозначающее — ласковая привязанность.

Цифра три (3) — по-хакасски «юс». Корень «юс» как в мягкой огласовке, так и в твердой как «ус» входит в корень нескольких слов, обозначающих верх, вершину, острие, мастерство, а также в звонкой огласовке «юз» является глаголом, который переводится — обрывай, рви, и производному от этого глагола «юзут» — дух смерти (обрыватель жизни).

Цифру четыре (4) — по-хакасски «тёрть» — можно идентифицировать с глаголом «тёрит» — рожай (рождать), производить в жизнь.

Цифра пять (5) — по-хакасски «пис». Слово пис как корень в твердой и мягкой огласовке входит в слова: крои — «пыс», варись — «пыз», лучись — «пызангна», шило (шип) — «пыс», а также в личное местоимение мы — «пис».

Цифра шесть (6) — по-хакасски «алты». Слово «алты» обозначает низ чего-нибудь.

Цифра семь (7) — по-хакасски «чити». Слово «чит» входит в корень слов «читти» — дошел, «читиг» — наточенный (острый), «чит» — исчезни и др.

Цифра восемь (Cool) — по-хакасски «сигис». Слово «сигис», так же как и латинское слово секс, имеет значение акта совокупления.

Цифра девять (9) — по-хакасски «тогыс». Слово «тогыс» переводится как работа. Но, наряду с этим, в хакасском языке есть другое слово, обозначающее работу — «ис». И это слово входит составной частью в слово «тогас» (тог-ис). Можно предположить, что этимологически, слово «тогыс» является составным, состоящим из «тог» — наполненный, сытый и «ис» — работа, т.е. работа на наполнение, на насыщение.

И цифра десять (10) — по-хакасски «онг». Слово не имеет прямых аналогов. Но есть близкое по звучанию слово «онг» — правое, польза, удача.

Такова семантика слов, обозначающих числительные первого десятка. Что обращает на себя внимание в этом ряду? Это некоторая повторяемость значений. Например: три - вершина, острие и семь - наточенные, острые; или: один - пыл, жар и пять - лучиться,



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

вариться. Или: цифра четыре - рожай и восемь - совокупляться, совершать акт начала рождения. Учитывая, что мир хакасов в традиционном понимании имел уклон с юга на север, где юг был верхом и мужской половиной, а север - низом и женской половиной, то цифры три, семь можно отнести к возвышениям, свойственным югу (мужской половине), а два как нежность и шесть как низ можно отнести к женской половине.

Итак, резюмируя наш семантический анализ названий числительных, можно сделать вывод о циклической повторяемости их значений: один и пять как символ жара, два и шесть как символы женского начала (половины), три и семь как символы мужской половины, четыре и восемь как символы рождения, зачатия. Цикл повторений идет через четыре, через символ рождения. Далее, если мы будем рассматривать названия десятков, то обращает на себя внимание обозначение четвертого десятка — «хырых» — как граница, рубеж, горизонт и т.д., обозначая предел.

Принимая порядковый ряд числительных как вектор последовательности, мы выстраиваем следующий структурный ряд значений: сначала жар, потом нежное женское, потом вершина - мужское и, наконец, рождение. Это первый цикл. Затем лучистое (раскroенное или расходящееся шипами), затем низ, нижнее, женское, потом наточенное (мужское) и соитие. После этого цикла наступает девять, как работа на насыщение или полнота полного. Предложенная структура значений числительных почти один к одному совпадает с китайским нумерологическим пониманием учения о Дао (Великом пути). Только в нашем примере вместо дао выступает жар, переключаясь с идеей Гераклита и космогоническими мифами Индии, а вместо инь и ян - вершина (мужское) и низ (женское).

Этот ряд числительных, представленных в своих основных значениях, представляются неким методологическим принципом понимания процессов мира. И этот методологический принцип предполагает, на взгляд автора, понимание мировых процессов через принцип единства, целостности процессов, единства разрозненных явлений, относящихся к женским и мужским началам мироздания. Структурно это выглядит как взаимодействие двух антагонистических начал, женского и мужского, или земного и небесного (отрицательного и положительного в европейской традиций), через синтез (акт совокупления или атмосферу — диффузный слой между Землей и Небом). Синтез приводит к акту рождения, раздвоений или размножению единств. Этому подвержена не только вся вселенная, но и каждая ее составляющая часть. Здесь синтез подразумевает объединение двух противоположных начал, которое ведет к рождению нового или разъединению. Это единство и борьба противоположностей, ведущее к гегелевскому «скачку». Только в нашем примере вместо скачка как движущей силы освобождения духа представлен акт рождения иного, переход за границы цикла. И этот факт рождения иного или перехода рубежа, позволяет нам определить цикл как целостность, как единство или понятие системы. Принцип единства — это принцип системы.

З. Г. Винограй, задавшийся целью, объединив все работы по общей теории систем, синтезировать метатеорию, приходит к следующему выводу, что «система - это объект, разрешающий актуальные противоречия «за счет функциональной ориентированности своей динамики и конструкции...» [1, с. 46]. В этой схеме взаимодействие женского и мужского и есть то противоречие, которое решается их синтезом, рождая или выводя за пределы противоречия (системы) новое качество. То есть, в соответствии с хакасскими



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

(в том числе и тюркскими) числительными, система или принцип целостности определялся двумя противоречиями, где первое образовано низменным (женским) и возвышенным (мужским), а второе - их синтезом (единением) и результатом синтеза - рождением (актуализацией) нового, отделением от изначального, выходом за рубеж синтезированного противоречия. Их можно обозначить, пользуясь схемой Гегеля, как «тезис - антитезис» (актуализация неотезиса). Это два противоречия, одно из которых, образованное тезисом-антитезисом есть причина целостности, а синтез-антисинтез (актуализация неотезиса) является следствием первого или его функцией».

Раскладывая значения хакасских числительных в гегелевской схеме, получаем следующую структуру. Один (пир) как жар и символ единства является тезисом единства. И этот тезис единства рождает в себе как противоречие антитезис единства - неединство. Это два (ики) - нежное, женское, робкое, нерешительное - синонимы двойственности. Это еще не есть неединство, это есть тенденция неединства, ее потенция или латентная суть неединства. И эти тенденции единства и неединства как тезис и антитезис, третьим порядком входят во взаимодействие, рождая или создавая «синтез», как венец, вершину единения, апогей этого противоречия. Этот синтез, в свою очередь, как апогей переходит в антисинтез, в актуализацию неотезиса, к рождению (четыре). Антисинтез рождает неотезис - пять - раскроенное единство, переваренное единство, в смысле переведенное в иное качество единство, - множество единств. Пять - это единое (один), которое, лучась, через шилья-лучи раскраивается во множество. И это пять, множество единств (систем), как «неотезис» рождает в себе антинеотезис (шесть), в виде множества неединств. И эти вновь рожденные «неотезис» и «антинеотезис» входят в свою очередь во взаимодействие, рождая «неосинтез» - апогей своего взаимодействия (семь). А неосинтез рождает свое противоречие как актуализация нового «неотезиса» (антинеосинтез) (восемь). Этот новый неотезис (девять) есть полнота мира.

В этом семантическом ряду тезис и антитезис есть дуальные противоположности, которые имеют разность потенциалов. Эта разность потенциалов есть причина и сила системы (вселенной). А их синтез является условием взаимодействия этих дуальных сил (потенций) или матрицей решения этого противоречия. Это условие или матрица, по которой решались дуальные противоречия вселенной, в традиционном мировоззрении воспринимались как Воля Неба или Закон Неба, а в противоречии систем, входящих в общую вселенскую систему — волей или сознанием этих систем. Таким образом, все уровни систем вселенной обладали сознанием и волей.

Это взаимодействие Причины, как дуального противоречия, и Следствия, как матрицы решения этого противоречия, отражено в работе Я. Дюмэзиля о взаимодействии рунических и митраических сил [2, с. 49–55]. Варуна, как истинная речь, действенное начало мироздания, имеющее начало и конец, как тезис и антитезис, перетекает из одного состояния в другое по условиям Митры — договора или в нашем контексте - «синтеза», рождая актуализацию неотезиса. Это подтверждение гипотезы о том, что мир есть взаимодействие энергии (Варуны) и информации (Митры), а материальный мир — это неотезис

Как пример функционирования системной структуры «тезис-антитезис» и «синтез-актуализация неотезиса», можно привести следующее. Взаимодействие тепла и холода, как тезиса и антитезиса, может происходить в условиях парового двигателя или в



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

других, скажем, в условиях свистящего носика чайника. Здесь синтез, как условие парового двигателя есть матрица, разрешающая противоречие тепла и холода (пара нагретого и охлажденного) и рождающая, как неотезис, поступательное движение. Поступательное движение — это не холод и не тепло. Это новая сущность, это новая функция, которую рождает единая, цельная система «паровой двигатель».

Каждый неотезис, как функция, направленная на «внерубеж» системы, есть уже причина противоречия вне системы, преобразуя среду в антисистему, рождающую антифункцию. И для этой антисистемы неотезис явился причиной и целеполаганием (при организации). И этот неотезис, являясь ориентирующим целеполаганием для антисистемы, вызвал антинеотезис, образовав противоречие нового порядка и вызвав синтез как функцию системы другого порядка, в которой изначальная система и антисистема выполняют роль (функцию) неотезиса и антинеотезиса. И в этой иерархии разнопорядковых (разноуровневых) систем находится вся вселенная как целостность и единство, т.е. система. И в этой системе любой объект или явление есть вещь, которая явилась не сама по себе, а вызывается иной, внешней функцией. Этот принцип являлся в традиционном мировоззрении долженствованием или судьбой. Связанные принципом долженствования системы не делились на живые или неживые, на разумные и неразумные. Они делились уровнем организации системы. И все системы опосредованно были включены в общую функцию Неба, объединены волей Неба. Этим принципом долженствования и объясняется синкретичность хакасского мировоззрения.

Также жизненное пространство людей, подлунный мир, промежуточный между Небом и Землей, есть система с четырехчастными компонентами. Четырехчастность подлунного мира отражена в его четырех сторонах, где Востоку, месту восхода солнца, отводилась роль творца жизни, вдохновителя всех начал, укрепления всего нового. Эта роль связывалась со стихией воздуха, свежести. Это был тезис жизни. Антитезисом жизни выступал Запад, играющий роль обрывателя процессов дня и жизни. Там обрывался ход солнца, туда уходят души мертвых - юзуты. Там находилась страна мертвых и стихия сухости, камня.

Синтезирующим эти два антагонистических начала, тезиса и антитезиса жизни, являлся Юг, верхняя сторона мира, олицетворяемый Белым Оленем (Ах Пуга). Юг — это стихия огня, родина огня — Мать Огня (Орт Ымай).

И четвертой, актуализирующей все новое и поглощающей все старое (мертвое), являлась нижняя сторона мира. Север, где находились родовые воды, стихия воды. Олицетворял Север и нижний мир Сивый Бык (КёкПуга).

В эту же семантическую структуру можно уложить и трехглазые окуневские личины, где два крайних глаза - тезис и антитезис, а средний глаз - синтез. А рот личины, как бы раздваивающийся концентрический Круг, есть всепоглощающая стихия родовых вод.

Три глаза этих личин в верхней части — области Неба, три зоны в средней части, образованные щеками и носом, — области дыхания или атмосферы, и три части в нижней области, образованных ртом и «челюстями» — область Земли. Все это соответствует квадрату из девяти клеток (ритуальной ложке с девятью «глазами») или магическому квадрату (матрка) из девяти клеток со вписанными в определенном порядке цифрами от I до 9, дающих в сумме по всем вертикалям и горизонталям, а



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

также по диагоналям одну и ту же цифру 15. Этой матрицей, по свидетельству Радлова, хакасы пользовались еще в середине XIX века в гаданиях «Хубанах» [6, с. 304].

Принцип построения магического ряда цифр в этой матрице также подчинен четырехчастному принципу развертывания мировых процессов. Сама матрица образована зонами Неба, Земли, их прошлым, как причиной, и будущим, как следствием.

Матрица, образованная этими четырьмя зонами, состоит из 9 зон, которые соответствуют девяти клеткам «магического квадрата». Порядок построения магического ряда следующий: первым актуализируется зона земли, обозначенная цифрой один. Эта зона становится тезисом, соседняя, образованная зонами земли и причины, зона под цифрой 6, выступает антитезисом. Зона причины под цифрой 7 выступает синтезом и только в зоне, образованной небом и причиной, четвертым порядком актуализируется вторая зона под цифрой 2. Вторая актуализированная зона становится неотезисом, соседняя, зона неба, становится неотезисом, зона под цифрой 4 — синтез и зона следствия — зоной актуализации — третьей актуализацией. Цикл от зоны под цифрой 1 до актуализации второй зоны (цифра 2) есть цикл тезисный, второй цикл от цифры 2 до цифры 3 — антитезисный. Следующий цикл по нашей схеме должен быть синтезным, то есть суммированным, и этот цикл актуализируется через 7 на 8 зоне, от зоны 3 через 8, 1, 6, 7, 2, 9 и на 4-ой актуализируется. Четвертый цикл должен быть по нашей схеме рождающим, актуализирующим. В нашем случае циклы от цифры 1, 2, 3, 4 шли против часовой стрелки — это тезисное движение, актуализироваться теперь должно антитезисное движение, т.е. движение по часовой стрелке, зеркальное первому движению. И четвертым порядком от цифры 4, через цифру 5 к зоне под цифрой 6 актуализируется новое движение, новое направление через S-образный переход по диагонали. Новое, антитезисное движение, зеркальное тезисному, разворачивается (для равновесия) с синтезного движения, и актуализация происходит через 7 на восьмой зоне по часовой стрелке—это зона причины под цифрой 7, далее антитезисный цикл (зона Cool и тезисный цикл (зона 9). Обозначая порядок актуализации зон порядковыми числительными, мы получаем магический квадрат, где сумма этих чисел по горизонтали, по вертикали и по диагонали везде равна 15.

Резюмируя все вышесказанное, можно утверждать, что в системе хакасских (тюркских) числительных заложен принцип понимания мира, который определил организацию всех сфер традиционного уклада жизни хакасов.

Библиографический список

Винограй Э. Г. Основы общей теории систем. Кемерово, 1993.

Дюмезиль Ж. Верховные боги индоевропейцев. М., 1986.

Евсюков В. В. Мифы о мироздании. М., 1986.

Лукьянов Ю. Дао «книги перемен». М., 1993.

Мифология народов мира (энциклопедия). М., 1991. т. 1,2.

Радлов В. В. Из Сибири (страницы дневника). М., 1989.

Чаттерджи С., Датта Д. Индийская философия. М., 1994.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Энциклопедия для детей. «Религии мира» М., 1997. Т. 6. Ч.1

Цит. по: А. И. Котожеков. Евразия: культурное наследие древних цивилизаций.
Новосибирск, 1999.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

EURHYTMICS YÖNTEMİNİN DANS EĞİTİMİ VE YARATICILIĞA ETKİLERİ

Pelin ELÇİK YORGANCIOĞLU*

Özet

19. Yüzyılın ilk çeyreği içinde Emile Jacques Dalcroze tarafından hareket yoluyla müzikal kavramların öğretilmesi için geliştirilmiş “Eurhythmic Yöntemi” temelde her ne kadar müzik eğitimi için tasarlanmış bir yöntem olsa da; amaçları, kazanımları ve hedeflenen çıktılar açısından oyunculuk ve dans gibi disiplinler için de oldukça etkili bir eğitim yöntemidir.

Günümüzün kinestetik algı yaklaşımları, yaşayan ve karar veren bir öge olarak bedenin kabul edilen beş duyusu dışında sahip olduğu bir altıncı his daha olduğunu göstermekte ve bu altıncı hissi “proprioception” olarak tanımlamaktadır. E. J. Dalcroze ise bu hissi “kassal his” (le sens musculaire) olarak tanımlamış ve insanın bedensel hareketlerinin niteliklerini belirleyen bir yetenek olarak görmüştür. Kinestetik beceri olarak adlandırılan bu his, kısmen bilincin ama ağırlıklı olarak bilinçaltının etkisinde dış dünyadan alınan uyaranlar ile hareketlerimizi şekillendirmektedir. Bedenin dıştan aldığı işitsel uyaranlar ve içsel olarak var ettiği kassal uyaranların dengeli ve koordine şekilde geliştirilmesini sağlayarak; algılamadan konsantrasyona, bellekte tutmadan harekete geçmeye, bir sonraki eylem aşamalarını tasarlamadan doğru zamanlamanın en etkin şekilde kullanımına dek pek çok kazanım elde edilmesini sağlamaktadır. Yöntemin üç dayanak noktasını oluşturan fiziksel, düşünsel ve duygusal açıdan gelişim hedefi; dansçı bedeninin duygusal, fiziksel, algısal ve katılımsal duyarlılığının gelişmesinde, özellikle disiplinler arası çalışmalar ve erken yaşta dans eğitimlerinde oldukça etkili bir yöntem olduğu düşünülmektedir. Bu çalışma ile Eurhythmic Yöntemi'nin dans eğitiminde kullanımının kazanımları ve koreografik yapılara etkisi üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: Eurhythmic, Dans, Müzik

THE INFLUENCE of EURHYTMICS METHOD ON DANCE EDUCATION AND CREATIVITY

Abstract

“Eurhythmic Method”, which was developed by Emile Jacques Dalcroze in the first quarter of nineteenth century for the purpose of teaching musical notions through movement and even though it was developed for musical education, it is also a very efficient teaching method for disciplines as acting and dance due to its objectives, achievements and targeted outcomes.

Kinesthetic perception approachments of these days indicates that human body has another sense other than five senses accepted as living and deciding mechanisms, and defines this sixth sense as “proprioception”. E.J. Dalcroze has defined this sense as “muscular sense” (le sens musculaire) and considered it as a talent that could determine the quality of human body's movements. This sense, called as kinesthetic ability, shapes our movements partially under the effect of conscience but mostly under the effect of subconsciousness with the stimulus received from external world. This ensures a lot of achievements from conception to concentration and from efficient usage of timing without planning the next movement to moving without storing in conscience, by improving external aural stimulus body receives and the muscular stimulus it creates internally with a sense of balance and coordination. Objective of improving physical, intellectual and emotional aspects as the three main anchor points of the method; it is considered a very effective method especially in early age dance education and interdisciplinary works due to its improvisation of dancer's body's emotional, physical, perceptual and hereditary sensitivity. In this study, the achievements of using Eurhythmic Method in dance training and the effect of this method on choreographic structures will be emphasized.

Keywords: Eurhythmic, Dance, Music

* Dr.Öğr.Üyesi Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, pelinecik@uludag.edu.tr



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Giriş

19. yy. sonu ve 20. yy. başındaki sanatsal, entelektüel ve kültürel ortam bağlı olarak tüm disiplinlerde bedeninin ön plana çıkması, müzik eğitimlerinde de bedeni dahil eden sistemlerin gelişmesini sağlamıştır. Müzik eğitimcisi olan Emile J. Dalcroz'un çalışmaları da bu dönemin sanat anlayışı ve hareketinin yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır. Dalcroze 1890'da yirmi beş yaşında müzik öğretmeni olarak kariyerine başlamıştır. Cezayir'deki bir tiyatrunun yardımcı orkestra şefliğini yürüttüğü dönemde oluşturmaya başladığı eğitim yöntemi Avrupa'da o dönemlerde müzik eğitiminde göz ardı edilen beden-müzik ilişkisini içermesi ile diğer yöntemlerden ayrılmıştır. Bu yöntem temelde müzik öğretim yöntemi olarak değil bedeninin müzik ile ilişkisine fiziksel, psikolojik ve sosyolojik boyutları ile bir bütün olarak yaklaşan bir bakışa sahiptir.

Descartes'in insan bedeni ve zihnini ayrı öğeler kabul ettiği düalist görüşünün tam tersi bir yaklaşımla Dalcroze kendi yöntemi olan Eurhythmics'i devrimsel bir niteliğe taşımaktadır. İnsanın var oluşunu düşünme yetisine yükleyerek bedensel varlığı ikinci plana atan Descartes'in Kartezyen görüşünün aksine Dalcroze beden-zihin-duygu birlikteliğini savunmuştur. Ve bunu *"Bedenin, sesle düşünce arasında köprü olduğu ve duygularımızı dolandırmadan ifade etmemize yarayan bir enstrümana dönüştüğü müzik eğitim biçiminin hayalini kuruyorum"* (Özal, 2007: 3) diyerek ifade etmiştir.

Bu nedenle temelde müzik öğretimi amaçlı olsa da yöntem bedeninin müzik ile ilişkisine fiziksel, psikolojik ve sosyolojik boyutları ile bir bütün olarak yaklaşan bir bakışa sahiptir. Eurhythmics temel olarak üç bölümden oluşur. Bunlar müzikal ritimlerin fiziksel ifadesini içeren "Ritmik (Eurhythmics)", gözü ve kulağı eğitirken sesin vurgulanmasını, melodi ve armoniyi öğreten "Solfej", müzikal, fiziksel ve sözel ritimlerin eşzamanlı olarak kişisel ifade kullanımı olan "Doğaçlama"dır. Yöntem üç etapta oluşsa da genel bir isimlendirmeye sadece Eurhythmics olarak anılmaktadır. Yöntemin uygulamaya yönelik kontrol noktalarını ise tekrarlama, sebep-sonuç ilişkisinin irdelenmesi ve enerji tasarrufu oluşturmaktadır. Tekrarlama, müzikle veya ritmik kalıp ile defalarca tekrarlanan hareketlerin reflekslere dönüşmesiyle bedeninin kendi içinde bağımsız otomatik hareketler yaratmasını sağlamasıdır. Sebep sonuç ilişkisi, müzikal ve bedensel uyum ile zihinde ritmin hareket olarak resmi oluşturmasıdır. Uygulama sırasında ortaya çıkan hareketler bir nedene bağlıdır ve dışı vurumdur. Kişi aldığı işitsel itkinin yanı sıra kendi sosyal, zihinsel ve duygusal yönlerini de tepkisi içinde ifade etmektedir. Enerji tasarrufu ise en az enerji ile bedenin en yüksek efor gerektiren becerileri yerine getirebilmesidir. Bedensel enerjinin tasarruflu ve dengeli bir biçimde kullanılması gereken psiko-motor becerilerin geliştirilmesi ilkesine karşılık gelir. "Bedensel ekonomi yöntemleri" nin ilk kurucusu Dalcroze'dur. Fiziksel alışkanlık, refleks ve dirençlerin engellemelerini ortadan kaldırmayı hedeflemiştir.

Teoriden çok uygulama ile deneyimlenen yöntemin temel dayanak noktası ise ritimdir. Dalcroze'a göre ritim; beden işlevlerinin ve evrensel düzenin temel ilkesidir, yaşamın ve dolayısıyla da sanatın temelinde ritim vardır. Bu nedenle her türden sanat eserine formunu veren şey de ritimdir. Bu sadece müzik için değil, tiyatro ve dans için de geçerlidir. Ritim ölçü demek değildir, *"sezgiye ve eşit olmayan zaman aralıklarına dayanır ancak ölçü kesin zihinsel faaliyete dayanır ve eşit aralıklara ayrılır"* (Mordeniz, 2011:76). Ölçü zihnimizin ritmi algılayış yöntemi olmasıyla ritmin bir parçasıdır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

“Dalcroze ritimle ilgili şunları söyler: Ritim harekettir. Hareket esas olarak fizikseldir. Her türden hareket uzam ve zaman talep eder. Fiziksel deneyim müzikal bilinci şekillendirir. Fiziksel mükemmeliyet algıda bir açıklık sonucunu doğurur. Zamandaki hareket yetkinliği müzikal ritim bilincini sağlar. Uzamdaki hareket yetkinliği plastik ritim bilincini sağlar. Uzamdaki ve zamandaki hareket yetkinliği sadece ritmik jimnastik yoluyla sağlanabilir” (Dalcroze, 1917: 40, aktaran: Mordeniz, 2011: 75).

Dalcroze’a göre sesler kullanılarak ritim anlaşılabilir de, ritmi algılamının yolu hareketi deneyimlemektir, hatta müziğin işitsel olarak verdiği malzemeyi bedensel olarak taklit edebilmektir. Müzikte notaların ve vuruşların yaptığı ileti görevini harekette beden parçaları yapmaktadır. Ritmik kavramları keşfetmek ve pekiştirmek için kullanılan bu yöntem ile kinestetik öğrenme, görsel ve işitsel öğrenmeyi desteklemiştir.

Yöntemin çıkış noktasında ise Dalcroze’un, eğitimleri sırasında bazı engelleri keşfetmesi yatmaktadır. Bu engelleri genel olarak “Aritmia” olarak adlandırmış, hareketin uygulanması sırasında yaşanan koordinasyon eksikliği ve düzensiz sinirsel ileti kopukluğuna bağlı olarak zihin ile beden fonksiyonları arasındaki uyumsuzluk ürünü şeklinde yorumlamıştır. Aritmik olmak bir hareketi normal realizasyonu için gerekli olan tüm zaman süresince takip etmekten aciz olmaktır; sabit kalması gerekiyorken onu hızlandırmak ya da yavaşlatmaktır; hızlandırılması gerektiği zaman hızlandırmayı ve yavaşlatılması gerektiği zaman da yavaşlatmayı bilememektir: düz olması gerekirken kesintili yapmak, parçalamaktır ya da tam tersi; harekete çok geç ya da çok önceden başlamak, hareketi çok erken ya da çok geç durdurmaktır. Bir çeşit hareketi başka bir çeşit hareketle, enerjik bir hareketi yumuşak bir hareketle ilişkilendirmeyi bilmemektir. Aynı anda iki ya da daha fazla birbirine zıt hareketi icra etmek yetkinliğinin olmamasıdır.

Dalcroze ritmik problemleri olan bu öğrencilerin, hareketin dâhil olmadığı geleneksel müzik eğitimleri ile müziği mekanik olarak icra edebilmeyi öğrenebilmelerine rağmen müziğin ruhunu yakalayamadıklarını dolayısıyla icralarda mekanikleşen bir yapı oluştuğunu fark etmiştir. Bu sorunun çözümü için de bütün bedeni kapsayan bir ritmik çalışma yapılması gerekliliğini savunmuştur. Ona göre ancak kişinin kas sistemi ve motor becerileri geliştirildiğinde, müzikal etkileri yorumlamak ve anlamak için uygun tepkiler üretebilecektir. Yani hem işitsel hem de fiziksel gelişimi içeren bir yaklaşıma ihtiyaç vardır. Doğal ritim duygularının engellerden kurtarılması gereklidir ve ritmi hissetmek için akıcılık olmalıdır. Fakat var olan bedensel eğitim teknikleri, kas gelişimi ve kondisyon açısından faydalı olsa da hareketin akıcılığında çok statik pozisyonlar üzerinde durduğu için istenen bu uyumlu bütünlük adına doğru bir yönlendirici değildir. Dalcroze görmek, duymak zihne iletip dönüt almak ve bedende yansılama arasındaki kaçınılmaz iletişimin eksiklerini tamamlamak için kendi hareket egzersizlerini oluşturur ve akıcılığa vurgu yaparak egzersiz yöntemine “güzel-akıcı” şeklinde yorumlanabilecek Euritmik (Eurhythmic) adını verir.

Dalcroze devinim duygusunu harekete geçirerek doğal ritim duygularını engellerden kurtarmak ister. Bu aşamada müziğin bileşenleri olan ritim, melodi, armoni, form gibi yapıların beden üzerindeki etkisini ve yansımalarını araştırmaya başlar. Müziğin bileşenlerinin beden ile taklit edilmesinin bedenin fiziksel hafızasına katkı sağladığı gibi teknik açıdan harcanan aşırı dikkat ve dışavurum sayesinde sanatsal hassasiyetin zorlayıcı etkisinden arınma ile kişinin düşüncesinin berraklaştığı ve performansının arttığını gözlemlemiştir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

“Birinin bedenini sanatın hizmetine adamadan önce mekanizmasını kusursuzlaştırması, kapasitelerini artırması ve kusurlarını düzeltmesi gerekli görülmelidir. Bu kapasitelerin içgüdüsel olarak işlevlerini yerine getirmesi yeterli değildir, birçok yetenekli insanın durumunda olduğu gibi; bilinçli bir şekilde icra edilebilir olmaları ve anlık sinirsel dürtülere bağlı olmamaları gerekir. Ayrıca beyne kassal hareketler üzerinde tam bir denetim özgürlüğü verebilmek için sinir sisteminin kendisinin eğitilmesi ve işleyişinin düzenlenmesi önemlidir” (Dalcroze, 1921: 115).

Dalcroze’un bu sözlerinden de anlaşılacağı üzere çalışmanın merkezinde iki belirleyen vardır, “ritim” ve “sinir sistemi”. Sinir sistemi bedenin tüm sistemlerinin koordine içinde çalışmasının yönlendiricisi olarak ritmik hareketin temelidir ve uygulanacak eğitim sinir sisteminin eğitimine yönelik olmalıdır. Dalcroze sisteminin temel hedefi, ritim aracılığıyla beyin ve beden arasında hızlı ve düzenli iletişim yaratmak ve ritmin hissedilmesini fiziksel bir anlayış biçimi haline getirmektir. Sonuçta beyin, beden ve duygular arasında denge ve uyumun oluşturmaktır. *“Sinir sistemi beyinden gelen emri kaslara gereken hızda ve doğrulukta iletemediğinde ortaya çıkan aritmi sorunu bedensel koordinasyonun gelişmesi önünde bir engel olarak durur (...) Dalcroze’un yöntemi kişiye, düşünce ve düşüncenin hareket yoluyla ifadesinde hızlı ve kolay iletişim kurdurarak kişiliğe üst düzeyde esneklik, karakter, güç ve kararlılık verir”* (Tunacan, 2012: 14).

Yöntem dikkati anda ve bir noktada toplama, beden ve ritim hafızasını geliştirme, koordinasyon, somatik öz denetim ve duyarlılık konularının geliştirilmesini hedeflerken kavramaya, içselleştirmeye ve dışavuruma önem vermektedir. Çünkü itkilere karşı içselleşen tepkilerin üretilmesi, motor davranışların ruhsal süreçler üzerindeki etkilerini ve duygusal tüm davranışları olumlu yönde etkilemektedir. Beden bu sayede duygusal, fiziksel ve düşünsel özelliklerini birbiriyle organik bir bağ kuracak şekilde geliştirmeye başlar. Bu süreci tüm katılımcıların aktif olarak deneyimlemesi, bireyselden grup çalışmasına giden bir yönelimi yaşaması gereklidir.

Dalcroze müzikal ritmin, beden hareketlerinin bir yansıması olduğu görüşünden beslenmektedir. Bu nedenle en önemli egzersizleri vuruş hissi üzerine yoğunlaşmaktadır. Çocukluktan itibaren bilinçsizce bedenin zamanı bölme şekli ile gelişen adım ve hareket yapıları bu nedenle çalışma alanlarını belirler. Denge ve uyum da bu birliktelikte önemlidir. Bölünen zamanların hızları ile oynayarak daha hızlı daha yavaş nota değerleri ile yollar sunar. “Durma” egzersizleri, yürüyüşle dinginlik arasında geçiş yapar. Kişisel hareketi şekillendirmek ve zamanlamanın tecrübe edilmesi en büyük sorumluluktur. Bu süreçlerdeki zihinsel varoluş hareketi düşünmeden düşünerek tereddüt etmeden uygulama becerisinin kazanılmasını hedefler. Ritmin içselleştirilmesi ile bedenin gücü ve enerjiyi kontrol edebilmesini sağlar.

Eurhythmic yönteminin egzersiz sisteminde bedeni kontrol edebilmek için bedenin enerjiyi aktarabilecek ve istemsiz kas hareketlerini engelleyecek rahatlığa eriştirilmesi ve sonra da Tümüyle kassal gevşeklikten bedenin doğrulmasının çeşitli aşamalarına geçiş araçlarının çalışılması ilk aşamadır. Sonrasında nefesin ve nefesin ritmik akışının bedene etkisinin fark edilmesi gereklidir. Bu nedenle ayaktayken nefes alış verişin organizmanın çeşitli parçalarına etkisinin deneyimlenmesi önemlidir. Dolayısıyla solunum ve gevşeme önceliklidir. Üçüncü olarak bendenin hareketi oluşturmasını sağlayan ağırlık ve ağırlık transferine odaklanılmalıdır. Dik duruşta ağırlığın farklı bacaklara aktarılmasıyla denge çalışmaları yapılmalıdır. Yürüme eylemi irdelenmeli, farklı kassal gerilim yoğunlukları ve farklı ağırlık



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

durumları tarafından oluşan çeşitli denge durumlarının akışı deneyimlenmelidir. Bu sayede bedenin dikey pozisyonda hem kinesfer yani özel alan hem de genel alanda uzamın çeşitli bölümleri ile arasındaki ilişkiye odaklanılacaktır. Kıvrımların, eğimlerin, çizilen çizginin doğrusal mı eğimli mi olduğunun anlaşılması için jestlerin hareket genişliği ile bunların kapsadığı zaman arasındaki ilişki üzerinde durulmalıdır. Bedenin ağırlık merkezinin uzamda başka bir konuma taşınmasının duygunun ya da arzunun itkisiyle bağıntısı deneyimlenmelidir. Ölçülü ya da sürekli adımların çeşitli sürelerinin kavranması için kesintisiz, ölçülü ya da kesintili ilerleme hareketlerinin çalışılması; yürümenin, koşmanın, sıçramanın çeşitli şekillerde kesintiye uğratılmasıyla adımların uzunluklarının dinamik ve süre ile olan ilişkilerinin irdelenmesi gerekir. Uzuvarın ve beden bölümlerinin ilişkilerini dengeleyen kassal direnç ve karşıtlıkların çalışması gereklidir. Bedenin hem diğer bedenler hem de sahne tasarımının materyal direncine etkisi deneyimlenmeli, yürüyüşlerinin ya da jestlerinin harmonikleştirilmesi ve akışkan olmasına odaklanılmalıdır. Kısacası sistem; basınç, rahatlama, kasılma ve gevşeme arasındaki karşılıklı dengelerin sağlanması ile ağırlık değişimleri, denge kurulumu ve nefes alışveriş arasındaki bağıntıların keşfedilmesi üzerine kuruludur. (Dalcroze,1935: 18-27).

Dalcroze'un yöntemi, kişiyi çalışırken hissetme ve hissedilen şeyi oynama yapabilirliğini/ duyma, görme, dokunma duyularını /ve bilme, anlama becerisini harekete geçirir. Bütün bu yeteneklerin koordinasyonu, kinestetik duyusu ve akılla beden arasındaki iletişimi sağlayan sinir sisteminin geri itilim mekanizmasıyla ilgilidir. (www.netpage-inc.com/ Dalcroze). Kişi bu sayede bedeni ile akıllı, istekleri ile iktidar arasındaki ilişkiyi doğru ve dengeli şekilde kurarak ifade özgürlüğü ve zenginliği kazanır.

Eurhythmics Yönteminin Dayanak Noktası

Dalcroze'un yöntemine temellendirildiği özellikler ve hedefleri açısından bakıldığında Julia Black ve Stephen Moore'un çıkarımları önem kazanmaktadır. Julia Black ve Stephen Moore'a göre müziksel uyarılar hangi sanatsal disiplinde olursa olsun algılanmak üzere bedenimize iki yolla gelirler: İlk olarak kulağımızla duyduğumuz dış etkenlerden gelen sesler, ikinci olarak da kaslarımızdan ve eklemelerimizden gelen iç etkenlerden aldığımız iç-kas uyarıları. Black ve Moore bu iki tür uyarıyı beynimizin kaynaştırarak bütün olarak değerlendirdiğini söyler. Ancak erken yaşlardan itibaren dikkat ve odaklanma dışarıdan alınan seslere yöneldiği için kas sistemimizin gönderdiği ve bizi harekete geçirecek uyarılar zamanla arka planda kalmaya, duyulmamaya hatta bastırılmaya başlanır. Eurhythmics çalışmaları bu iki tür uyarıya verilen dikkati dengelemek ve böylece algılama, dikkat kurma, bellekte tutma ile harekete geçme gibi sonraki eylem aşamalarının sağlıklı yürütülmesini sağlama amacındadır. Bu yüzden Eurhythmics çalışmalarının ilk ayağını en temel nokta olan duyumsamanın geliştirilmesi oluşturmaktadır.

“E. J. Dalcroze'a göre, bu “altıncı his”tir. Bir başka deyişle E. J. Dalcroze tarafından “kassal his” (le sens musculaire) olarak tanımlanan bu his, insanın bedensel hareketlerinin niteliklerini belirleyen bir yetenektir. Günümüzde kinestetik beceri olarak adlandırılan bu his, dış dünyadan alınan uyarılarla hareketlerimizi birleştiren ve bilinçaltı seviyede yaşanan bir sürece sahiptir (Juntunen ve Hyvönen, 2004: 207). Günümüzde bu kinestetik algı biçimi “proprioception” adıyla da anılmaktadır” (Özmenteş, 2009 :629). Bu görüşe göre, bedensel etkinlikler arasındaki ardılık ilişkilerini düzenleme; zihinsel, duygusal ve aynı anda duyumsanan duyuları eşgüdümleme ve uygun bedensel hareketleri seçme ve yürütme



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

becerilerinin altında kinestetik düşünme (kinesthetic thinking) süreci yatmaktadır. Beden müzikle beraber hareket ettiğinde fiziksel hafıza kazanır.

Eurhythmics Yöntemi ve Hareketin Ortak Üretici Unsurları

Dalcroze'a göre ritim tüm sanatlar için temel denge unsurudur ve en önemlisi de zihinsel değil, fizikseldir. Eurhythmics zamanla ritmin belirleyici olduğu müzik dans oyunculuğu gibi pek çok sahne sanatı için eğitimsel uygulama olarak kendini var eden yaşayan bir yöntem olmuştur. Bunun temel sebebi de bu üç sanatsal disiplinin de hareketin üretici unsurları ile estetik bir ifade yaratabilmesidir.

Ritim ve bedensel hareketler arasındaki bağıntı ve dönüşümler, basit ve düzensiz tepkiler yerine somut, düzenli ve simetrik tepkiler üreterek hareketi veya anlatılan durum ya da duyguyu estetize etmektedir. Ritim ve hareketin bu çift yönlü etkileşiminde ritim de hareketin üretici unsurlarından etkilenmekte hatta onlar ile var olabilmektedir. Rudolf von Laban'ın "Hareket Analizi"ne göre hareketin belirleyenleri olan uzam, efor, zaman, form gibi hareketin üretici unsurları ile Müziksel parametreler arasında şu temel bağıntılar vardır:

"Müzikteki zamansal özellikler, (tempo ve hızlanma oranları gibi değişimler) ile beden hareketlerindeki hızın değişimleri arasında; ses yüksekliğindeki değişimler ile bedendeki uzamsal, dikey yöndeki değişimler arasında; ses yüksekliğindeki değişimler ile belli bir noktaya olan uzaklığın değişimi yani yönler arasında (ses incelidikçe, bedensel harekette uzaklaşma, ses kalınlaştıkça bedensel harekette yakınlaşma isteği); gürlükteki değişimler ile beden enerjisindeki değişimler arasında kuvvetli bağıntılar vardır. Genel olarak, müziksel parametrelerdeki yükselmeler (artmalar), bedensel hareketlerdeki büyüme ve abartmayla, müziksel parametrelerdeki inişler (azalmalar) ise bedensel hareketlerdeki küçülme ve azalmayla bağıntılıdır. Müzikte ses ve sessizliğin uzayış miktarı olan süre dansta da hareketin oluşumundan sonlanmasına kadar geçen zamandır. Süre zamanın ögesi olsa da hareketin gerçekleştiği alan ve efor birlikteliği ile oluşur. Son olarak efor. Hareketin oluşumunda uygulanan güç miktarı olarak tanımladığımız efor, dış ve iç olmak üzere iki güçten etkilenir. (Özmenteş, 2009: 633-634). Hareket ederken farklı miktarlarda eforların kullanılmasıyla dinamikler ortaya çıkar. Zamanın farklı bölümleri nasıl ritmi yaratıyorsa efor kullanımındaki değişiklikler ve zıtlıklar da dinamikleri oluşturur. Bu farklı miktarlardaki eforun yarattığı farklı niteliklerdeki hareketler dansta sürekli, kesik kesik, sallanmalı ve titremeli hareketler olarak gruplanır" (Ay, 2003: 17).

Uzam zaman ve efora yönelik bu bağıntılar ile bedenin hem bütünsel bir ifade aracı olabildiğini, hem bölümlerinin farklı hızlarda, farklı yoğunluklarda hareket edebileceğini, hem de gerek diğer bedenler veya nesnelere gerekse yerçekimi ile olan ağırlık ilişkilenmesinde, alan ve zaman içinde hem hafif hem ağır hareketler üretebildiğini ortaya koymuştur. "İnsan bedeni, zaman, hareket alanı ve enerji öğelerini yer çekimi alanı içinde doğru oranlarda kullanabildiğinde müzikteki ritmi hatasız ve kolay bir biçimde hareketleri aracılığıyla deneyimleyebilir" (Ay, 2003: 14). Beden, hareket, zaman ve uzam arasında kurmuş olduğu bu doğru orantıya dayalı matematiksel yaklaşım ile Dalcroze, bedenin tam olarak kontrol altına alınabilen bir enstrüman olduğu vurgulamıştır.

Eurhythmics Yönteminin Dansa ve Dansçı Bedenine Etkileri

Dalcroze dansı, ritmik beden hareketleri yardımı ile heyecanı dışa vurma sanatı olarak tanımaktadır ve Dalcroze'a göre "dansçı duygularını ifade edebilmek için müziği ve vücudunu



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

kullanmalıdır. Bunun için tüm vücudunu eğitmelidir. Ancak duyarlılığının artması için müziksel zekâsının yeterince geliştirilmesi gerekmektedir. Bu, müzik ve sinir-kas sisteminin hareketleri arasındaki ilişki hakkında farkındalık yaratmayı amaçlayan özel bir eğitimidir” (Turan, 2014: 73) diyerek dans eğitiminde ritmik eğitimin önemini belirtmiştir. Dansçı bedeni için en önemli çalışmalar ritmik çalışmalardır. Hareket ve ritim’in birbirleriyle olan uyumu ve akıcılığı dans eğitiminin en önemli unsurlarından biridir. Bedensel becerilerin geliştirilmesinde uygulanacak her türlü tekniğin temelinde de ritim vardır. Hareketlerdeki dinamiklik ve mükemmelliği sağlayan temel etmen ritimdir. Eurhythmics beden ve ritmi, dinamikler ve form çerçevesinde çalıştırır. Eurhythmics yöntemi ile dans eğitim ve icralarının amaçları, koydukları hedefler, dayandığı prensipler, kazanımları ve vardıkları noktalar birbirleriyle paralellik taşımaktadır. Yöntemin dansa etkisini iki şekilde irdelemek doğru olacaktır. İlki dans için bir eğitim yöntemi olması ikincisi de eğitim yönü yanında icraların da oluşmasını sağlayan doğaçlama çalışmalarıdır. Eurhythmics eğitim yöntemi olarak anda kalarak, sanatsal anlamda performans dönüşme çabası olmayan bir deneyim yaratır.

Dansçılarda öğrenme üç şekilde gerçekleşmektedir. Dansçılar öğrenmede ağırlıklı olarak kinestetik duyularını kullanır ve hareketleri yaparak öğrenirler, fakat bazı dansçılar ise bir dansçıyı veya öğretmeni yani hareketin görsel fotoğraflarını izleyerek hatta taklit ederek öğrenirler. Bazı dansçılar ise işitsel duyularını öncelikli olarak kullanırlar. Müziği veya ritmik yapıyı algılayıp, bunun üzerine hareket üretirler. Belleklerinde tuttıkları hareketleri, müzikal ipuçlarını kullanarak bir dans formuna dönüştürebilirler. İşitsel öğrenenler mükemmel dinleyicidirler ve hareketi müzik ile bağdaştırırlar. Dolayısıyla dans için görsel ve işitsel öğrenmeyle güçlendirilmiş bir kinestetik duyuşsal öğrenme deneyimidir denilebilir. Bu noktada Dalcroze’un Eurhythmics yöntemine işitsel öğrenmenin de görsel öğrenmenin de etkili olduğu bütünlüklü bir eğitim yöntemi denilebilmektedir.

Dalcroze eğitim yöntemi olarak çalışmanın başlangıç aşamalarında baledeki hareket ve temel pozisyonlardan da faydalanmış baleyi bedeni disipline eden bir yapı olarak içselleştirerek stilize bir ifade yolu aramıştır. “Dalcrozyan Hareketler” olarak adlandırdığı sistematikteki hareketler ile kinestetik açıdan beden farkındalığının artırılmasına ciddi katkıda bulunmuştur. Yöntem içinde geliştirilen hareketler kendi başlarına bir anlam, sanatsal bir ifade taşımasa da ya da bir dans biçimine dönüşme de 20. yüzyılda bedenin anlatım aracı olduğu pek çok disiplin için yönlendirici olmuştur. Algılama ve doğaçlama yetilerinin eğitilebileceğini savunan Dalcroze’un bunu beden, ruh ve akıl bütünlüğü içinde araması çağdaş dansın da dayanak noktalarıyla örtüşmüştü. “İlk modern dans sanatçıları Eurhythmics’i müziğin, dansın yapısı ve biçimi üzerindeki etkisini göstermesi açısından bale dışında koreografik bir teknik yerine koymuşlar; Ruth St. Denis ve Michio Ito gibi bazı dansçılar yöntemin ilkelerini benimseyip kullanmışlardır. Günümüzde geçerliliğini koruyan Eurhythmics’in ilham verdiği en popüler isim kendi müzik grubuna da yöntemin adını vermesi sebebiyle İngiliz pop şarkıcısı Annie Lennox’dur” (<https://www.rodni.ch/busoni/adriano/dalbiog1.html>)

Genel olarak dansçı bedenine üzerine etkilerine bakılacak olursa;

- Dansçının sahne üzerinde kendini gerçekleştirmesi için kullanacağı araçlar akli, bedeni ve duygusal etkiyi yaratacak yeteneğidir. Dalcroze’un yöntemi algılama ve doğaçlama yetilerini geliştirdiği için bunların uyumlu bütünlüğü için doğru etkileşime sahip sinirsel iletim ağı ve doğru ritim bilgisinin edinilmesini sağlayarak dansçıyı kontrolü yüksek bir noktaya taşır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- Kinestetik imge ve bellek dansçıya daha önce kassal belleğinde depoladığı hareket, duygu, imge ve bedensel ifade araçlarını kullanma olanağı verir. Yöntem aracılığı ile dansçı bedensel hareket, duygular, imgeler ve seslerden oluşan bir kinestetik hayal gücü, iç duyum ve bellek geliştirir. Bu sayede dansçı hareket dahi emeden belleğinde de dansı ediyormuş gibi zihinsel olarak tekrar yapabilir. Beden bunu yapıyor olmak ya da yapmak olarak ayırt etmez, hareket fizikselleşmiş gibi aynı deneyimi yaşar. Ve hayal gücü yardımıyla teknik ve bedensel ifadesini geliştirmesi açısından destek sağlar. Dolayısıyla ritim çalışması hem ritmik işitsel algıyı hem de bedensel farkındalığı uyarır.
- Yöntemin beden ağırlığının dengelenmesine yönelik hedefi de yöntemi dans eğitimi için işlevsel kılmaktadır. Bedensel enerjinin dengelenmesi bedensel hareketlerde ve müziksel icrada hantal ve istenilmeyen sonuçların oluşmasına engel olmaktadır. Bu durum dansçı da hem harekete hem de kendi bedenine ve yapabilirliklerine karşı bilinç düzeyinin geliştirilmesini sağlamakta ve hem ruhsal, hem duygusal hem de fiziksel olarak kişinin aslında kim olduğunu görebilmesini sağlamaktadır.
- Dansçı hareketin oluşumunda belirleyici olan fiziksel efor konusunda yeterli olsa dahi duygusal efor anlamında sorunlu ise ifade olarak yetersizleşir ve donuklaşır, buna ritim donukluğu denmektedir. Bu durum dansçının müziği, hareketi ya da aktarılmak istenen anlamı hissedememesi ve hissettirememesine yol açar. Anlam doğru şekilde iletilemez. Çünkü anlatımın estetik ifadeye salt teknik doğruluk ile ulaşması imkânsızdır. Eurhythmics'in teknik doğruluktan öte akıcılığa vurgu yapması ve bu yönde gelişim hedefi koyması dansçıyı mekanik yapıdan uzaklaştırır. Su gibi akışkan ve şekil alabilir bir bedensel ifade yaratılmasına destek olur.
- İfade özgürlüğünü ve yaratıcı dürtüyü harekete geçirir. Teorinin pratiğe deneyimlenerek aktarıldığı bir yöntem olması da dans için uygun olduğunu gösterir. Hem bireysel hem de topluluğun parçası olarak yaşanan deneyimler kişisel hareketi şekillendirir ve uzam içinde zamanlamanın tecrübe edilmesini sağlayarak sanatsal hissedışı uyarır.
- Kişinin kassal ve dış etki ile gelen duyumsal ritminin dengeli hali olan kendi doğal ritmini duyumsamasını sağlayan somatik, içten keşfedilmiş kişinin kendisini ifade etme şeklini keşfetmesini sağlar. Bedeni tanıma ve kontrol etmeye yönelik kazanılan hâkimiyet hareket üretme kapasitesini gereksiz hareketlerden arındırarak ifadeyi daha net ve anlaşılır kılar.
- Her dansçının kendi temposu bireyseldir ve herkes için bu tempo farklıdır. Ancak bir dans performansı sırasında duyulan ve referans olarak verilen bir ritim ya da melodik yapı tüm bedenleri aynı dış tempoda birleştirir ve aynı zamanda, aynı şiddet ile tepki vermelerini sağlar. Bu nedenle Eurhythmics dansta, özellikle de koreografilerde kusursuz ortak dil yaratımı için önemlidir.
- Büyük kas grupları dâhil bütün beden kullanılması ve ritmik yapı ile geliştirilen fiziksel koordinasyonlar, dansçıya hareketini kontrol etme gücü verir. Gelişen ritmik farkındalık, motor veya kinestetik hafıza yoluyla bedensel deneyime aktarılarak estetik ve motor koordinasyonu geliştirir.
- Dansçının ritmi duymasında ya da algılamasında yaşadığı kopukluk ya da sorunlar, hareketlerin, adımların ve figürlerin istenen pattern içinde olması gerektiği sıralama ile icra edilmesinde sorunlara neden olur. Dansçı tempoyu duymadığı için vuruşları dengesiz, süreleri olması gerekenden çok uzak hatalı bir yapı ile oluşturur. Eurhythmics tempo ve vuruşların



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

doğru şekilde algılanmasını sağlayarak biçimsel anlamda da sahnedeki teknik ilerleyişi rastlantıya bırakmaz.

- Ritmik ya da melodik yapının ritim ve temposunun dansçı tarafından bedensel olarak analiz edilmesi ve kavranması ritmik ya da melodik yapının bütününe yönelik fikir sahibi olunmasını sağlar. Ritmik yapının kavranması hareket cümlelerinin niteliklerini belirlemenin yanı sıra, hareket cümlesinin neresinde bulunduğu, kaçınıcı sette bulunduğu, hareket yönü, hareketler arasındaki senkopları, cümleden, hareket kombinasyonuna bağlantılarda geçiş noktalarını, enerji akışını ve ifadeyi yaratmada belirleyici olmaktadır ve dansçıya sürekli bilgi verir. Her hareket kombinasyonu, hareketin icrada gerekli karakteristik özelliklerini seyirciye aktarabilmek için belirli bir tempo ve bir ölçüde gerçekleşir. (Kaplan, 2002, s:53). Kültürel olarak farklılıklar gösteren bu yapılara yönelik yapılacak çıkarımlar kültürün bedensel ifade biçimi olan tavra yönelik de kas hafızasını uyarır. Fiziksel efor ile duygusal eforlar koordine üretilmeye başlanır.

- *Müzik olmadan dans edilebilir ama ritimsiz dans etmek mümkün değildir. Dansçı mutlaka ritmi duyma ihtiyacı hisseder. Dansçı için ritmin vurguları çok önemlidir ve dansıyla çakışması gerekmektedir* (Alp, 2010, s:30).

Sonuç

Dalcroze'un Eurhythmic yöntemini ortaya koyduğu zihinsel, duygusal, fiziksel ve müzikal hedefler hem müzik hem de dans eğitiminde ulaşılmaya çalışılan kazanımlardır. Dalcroze'un Eurhythmic yöntemi Dansçı bedeninde üç kategoride kazanım sağlar; ilki fiziksel gelişimi sağlaması ile oluşur. Dansçının koordinasyon gelişimi, esnekliği, dengesi, beden bölümlerinin bağımsızlığı ve koordinasyonu sağlamaktadır. İşitilen ve görülene yönelik hızlı kavrama ve yanıtlama refleksinin gelişmesini sağlayarak algı gücünün yükseltir. Düşük ve yüksek uyarımlara karşı tam duyum ve uyumun sağlanmasını gerçekleştirir. Dengeyi geliştirerek motor becerileri güçlendirilir ve uyarılır. Müziğe bağlı olarak hareketleri pek çok kez tekrarlatarak hareketlerin reflekslere dönüşmesini sağlar. İkincisi düşünsel gelişim ve farkındalık ile oluşur. Hem işitsel hem de görsel gözlem ve deneyimleme yolu ile konsantrasyonun artırılmasını, zihinsel ve kassal hafızanın geliştirilmesini sağlar. Bu sayede de icra edilecek hareketin düşünülmesiyle uygulanışı arasındaki dikkat aşaması keşfedilmiş olur. Üçüncüsü ise duygusal gelişimdir. Gelişmiş anlatım ve ilişkilendirme deneyimleri ile gerek kendi duygu dünyası gerekse diğer bedenler ile iletişimin artırılması, kendi bedeni ile bütünselleşip engellerinden arınarak özgüven kazanmasını sağlar. Doğru duygusal efor ve tempunun yakalanması ile tavra ve anlatıma yönelik daha doğru ifade yaratabilir. Sonuçta performatif olarak da gösterim ve sergileme gelişmektedir.

Kaynakça

- Alp, M. Z. (2010). *“Halk Oyunlarının Ritim Duygusu, Vücut Kompozisyonu ve Reaksiyon Zamanının Gelişimi Üzerine Etkisi”*, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Ay, M. (2003). *“Müzikte Hareket Ve Beden İlişkisinin Pedagoji Yöntemleriyle Karşılaştırılması”*, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2003, İstanbul.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- Büyüköğeneç, P. B. (2018). *Okul Öncesi Müzik Eğitiminin Önemi Ve Eğitim Yöntemleri* The Importance Of Pre-School Music Education And Education Methods DOI NO: 10.5578/amrj.66453
- Dalcroze, E. J. (1921). *Rhythm, Music and Education*, ç.: Harold F. Rubinstein, New York, G. P. Putnam's Sons.
- Dalcroze, E. J. (1935). *The Techniques of Moving Plastic, Eurhythmics, Art and Education*, ç.: Frederich Rothwell, New York, A.S. Barnes, s.18-27.
- Kalyoncu, N. (2021). *Müzik Eğitiminde Çok Bileşenli Pedagojik 1. Basım*, Nobel Akademik Yayıncılık.
- Kaplan R. (2002). *Rhythmic Training For Dancers*, Arizona State Universty, Human Kinetics.
- Mordeniz C. (2011). *Tiyatroda Hareket, Eylem ve Diyalog*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özmenteş, G. (2009). *Müzikte Beden-Zihin İlişkisi*, 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, II. Cilt, ss.627-649
- Tunacan, S. N. (2012). *Eurhythmics Eğitim Yönteminin Bedensel Koordinasyon Üzerine Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turan, Zeynel (2014). *Beden Eğitimi Öğretmen Adaylarında Dalcroze Ve Orff Öğretim Yaklaşımlarının Dans Temelli Hareket Becerisi Geliştirmeye Etkisi* Celal Bayar Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

www.netpage-inc.com/Dalcroze

<https://www.rodioni.ch/busoni/adriano/dalbiogl.html>

www.web.one.net.au/woodman/what.htm

www.glasnet.ru/mtrofimov/rythmen.html



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TİYATRO OYUNU KOREOGRAFİLERİNİN GELENEKSEL HALK DANSLARINDAN YARARLANMA BİÇİMLERİ

Pelin ELÇİK YORGANCIOĞLU*

Özet

Doğu ve Batı arasında bir köprü ve göç yollarının güzergâhı olan bu topraklar, çeşitli kültürlerin yüzyıllarca bir araya gelip hem kendi miraslarını aktardığı hem de diğer kültürler ile girdiği etkileşim ile yeni kültürler yarattığı bir coğrafyadadır. Her bir yöre Orta Asya Kültürü, Anadolu Kültürü ve İslam Kültürü'nden etkilenen dans örnekleri yönünden zengin bir kültürel mirasa sahiptir. Anadolu topraklarında üretilmiş, bu toplumun kültürel kodlarının yansıması Geleneksel Halk Danslarını kullanarak, estetik bilinç ile gerçekleştiren geleneksel halk dansları icraları kendi başına bir gösteri düzenlemesi ile sahnede var edebildiği gibi Türk Tiyatrosu'nun önemli oyunları için de anlatımı kuvvetlendirici, görselliği arttırıcı ve oyun konularını bütünleyici bir unsur olarak kullanılabilir. Kültürel olarak birbirinden ayrılmayan, hayatın içinde birbiri içine geçmiş bu yapılar elbette ki sahneye aktarımda teknik olarak disiplinler arası bir çalışmanın oluşmasını sağlamaktadır. Geleneksel dansların temel ve karakteristik adım yapıları, tiyatro oyunlarının söylemek istediği söze, içeriğine ve biçimine uygun şekilde kullanılmaktadır. Dans ile tiyatroyun geleneksel kodlar çerçevesinde bir araya gelişini müzikal olarak türküler ve eşlik sazlar da destekleyebilmektedir.

Geleneksel tiyatromuzun biçimsel zenginlikleri ile batı tiyatrosunun teknik yaklaşım ve rejî üslubu bu disiplinler arası yaklaşıma uygun bir zemin hazırlamakta, geleneksel halk tiyatrosunun temel özelliklerinden biri olan "toplumsal çerçeveyi sahneye yansıtma" olgusunu bütünlüklü bir yapı içinde aktarabilmektedir. Bu çalışma ile tiyatro, dans ve müziğin disiplinler arası etkileşiminin oyun koreografilerinde nasıl kullanıldığı üzerinde durulacak ve seyirci ile buluşarak sahnelenmiş oyunlar üzerinden örnekler ile uygulamalara dair bilgi verilecektir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Dans, Koreografi, Tiyatro.

THE FORM OF UTILIZATION OF THEATRE PLAY CHOREOGRAPHIES FROM TRADITIONAL DANCE STRUCTURES

Abstract

These lands that are routes of migration and a bridge between East and West, have been in a geographical location where different cultures have encountered and transferred their cultures to one another and have created new cultures from their interaction as well. Each region has a rich cultural heritage in terms of dance samples effected from Middle Aisan Culture, Anatolian Culture and Islamic Culture. Traditional Folk Dances, created and generated in Antolian lands, reflection of society's cultural codes, can be used and presented as a whole performance with the deliberation of aesthetics as well as they can be used as narrative enhancer, visual improvisator and theme integrative in Turkish Theatre's important plays. These structures that don't separate from each other culturally and are enmeshed, technically provide an interdisciplinary work field when transferred to stage by all means. Basic and characteristic step structures of traditional dances are used proper to the message theatre plays want to give and to content and dramatic form. Traditional folk songs and string quartets can also support the emerge of dance and theatre within the scope of traditional codes.

The richness of form in our traditional theatre and the technical and directoral approach of western theatre together pave the way for these kind of interdisciplinary work and be able to transmit one of the main features of traditional theatre as known as "reflecting the social frame to the stage" to stage easily. With this study, the forms of usage of interdisciplinary interaction of theatre, dance and music in play choreographies will be emphasised and information on this matter will be provided through the samples of staged plays.

Keywords: Traditional Dance, Choreography, Theatre.

* Dr.Öğr.Üyesi Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, pelinecik@uludag.edu.tr



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Giriş

Tiyatro ve dans, hangisinin önce var olduğu bilinmeden kaynağından bugüne, birbirlerine eşlik ederek gelişen iki sanat disiplindir. Kökene yönelik görüşler ikiye ayrılmaktadır. Kimi düşünürler ilk sanatın dans olduğunu ve başta tiyatro olmak üzere harekete dayalı tüm sanatların danstan türediğini savunurken ikinci görüş ise iletişimin ilk halini oluşturan taklitli anlatımın seyirlik özellik kazanması ile tiyatronun doğduğu ve ilk sanat olduğu üzerinedir. Bu iki görüşten hangisinin doğru olduğu kesinlikle bilinmemektedir ancak hangisi önce doğmuş olursa olsun birbirlerini var ettikleri ve anlatıyı, birbirlerinin içine geçmiş çeşitli dans ve ezgiler eşliğinde okunan kutsal öykülerin oluşturduğu kuttörenler ile oluşturdukları bilinmektedir.

Tiyatro sanatının tarihi boyunca müzik ve dans ilişkisine oldukça farklı işlevler yüklenmiştir. Bu işlevler dramatik aksiyonun yönlendirilmesinden, sahnedeki kişilerin ruh hallerini güçlendirmeye, ahlaksal dersler vermekten, oyuna dışarıdan müdahaleye kadar çok değişken özellikler taşımaktadır. Tiyatronun antik kökenine göre Dithyrambos şiirlerinden gelen Yunan Tiyatrosu'nun çok ilgi çekici bir özelliği olarak görülen "koro" şarkı söyleyip dans etmiş, ritimli hareketler ile anlatıya dinamik bir estetizm getirmiştir.

İlkel Türk Tiyatrosu'nda da bu özelliği görmek mümkündür. Aile yapılarının genişlemesine bağlı olarak aşiret geleneği ile yaşamaya başlayan Türkler İslamiyet'i kabulden önce totemlere sahiptir. Her aşiretin bir totemi ve totem dininin birtakım törenleri, yasakları, yasaları vardır. *"Bu dinsel törenlerde pandomim, dans, şiir, müzik öğelerinin yer alışıyla ilkel bir tiyatro olayı gerçekleşmiş olurdu. Yine bütün dünya topluluklarında olduğu gibi, ilkel Türk topluluklarında da ilk tiyatro yönetmeni, ilk baş oyuncu din adamları, sihirbazlardı. Türkler totemizm dinini bırakıp iyilik ve kötülük tanrıları olarak gök tanrısı ile yer tanrısına tapmaya başladıktan sonra da artık gelenekleşmiş olan eski törenler unutulmamıştır"* (Fuat, 2010:217). İslamiyet'in kabulünden sonra din bilginleri ve yönetimler halkı her ne kadar kitabi bilgiye bağlı yaşamaya yönlendirse de halk eskiden kalma alışkanlık ve tören geleneklerini devam ettirmeye hatta yeni dinleri ile doğal bir sentezlemeye başvurarak yeni kültürel yapılar oluşturmaya devam etmiştir. Hayvan taklitleri, savaş dansları ve hüner gösterilen danslar bu eğlencelerde varlığını devam ettirmiştir. Bunun yanında bir vecd yolu olarak görülen dini danslar da harekete dayalı anlatım kodları ile bir ibadet ve ifade biçimi oluşturmuştur. Derin anlatım kodları ile bezeli bu danslar ait oldukları inanışın felsefi ve ilahi yaklaşımlarını bütünlüklü bir düzen içinde sunmaktadırlar. Bir girişten yani hem bedensel hem de ruhsal olarak bir hazırlıktan, gelişime yani beden ve ruh, insani ve ilahi, bu dünya ve öte dünya, akıl ve gönül arasındaki uyum ve uyumsuzluklarla dolu bir sürece, sonrasında da finale yani sonlanmaya, başlangıca geri dönmeye yönelik bir akış izlerler. İbadete yönelik bu var oluş içinde danslar, dini törenlerde özüne uygun devam etmesinin yanında zamanla eğlence özelliği taşıyan tören ve sahneleme çalışmalarında gösteri niteliği de kazanmıştır. Örneğin; Mevlevilerin, Bektaşilerin dinsel danslarını içeren dinsel törenlerinde de zaten tiyatro öğeleri bulunduğu bilinmektedir. Fakat öze bağlı biçimselliğin devamı yanında *"aleviler arasında dinsel kaynaklarından koparak eğlence halinde devam eden oyunlar günümüzde de oynanmaktadır. Tiyatro alanında incelemeler yapanların Alevi köylerinde gördükleri bir oyun şöyle anlatılır: "Bu oyun bir kış yarısı merasimidir, geceleyin yapılır, gezmeyle başlar; her biri rol yapmak üzere seçilmiş ve kılık değiştirmiş olan üç şahısla, deve, tilki gibi hayvan kılıklarına girmiş kimselerden mürekkep bir kafile, köyün bütün delikanlılarını peşine takarak her evin kapısı önünde dura dura dolaşır. Deve ve tilki rollerini*



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

yapanlar bacaklarına, boyunlarına çingiraklar, ziller takmışlardır; davul zurna çalınır, türlü şakalar ve kahkahalarla köy dolaşılır; kapısının önünde durulan her evden yağ, bulgur, un, yumurta, şeker gibi yiyecek maddeleri toplanır; sonra hep birlikte bir eve gidilir, toplanılan gıda maddeleri burada pişirilir; bunlar pişinceye kadar evin önünde meşalelerin ışığında türlü eğlenceler yapılır” (Fuat, 2010:222-223). Bu eğlenceler taklitli anlatılar ve danslar ile biçimlenmektedir.

Dans ve tiyatro ilişkisine geleneksel Türk tiyatrosu bağlamında bakıldığında ise, öncelikle geleneksel tiyatronun biçimlenişi üzerinde durulması gerekmektedir. Geleneksel Türk tiyatrosu türleri içinde hareket, temel anlatıcı ve ifade şekli olma özelliğini söz ile paylaşmakta hatta sözün destekleyicisi olma konumundadır. Farklı coğrafi, tarihsel ve sosyolojik koşullara bağlı olarak kent ve kasaba kültürü kendisini “geleneksel halk tiyatrosu”nda, ritüel kökenli seyirlikler ise kendisini “köylü tiyatrosu”nda göstermektedir. Her ikisinde de şenlik atmosferi varlık göstermiş ve şarkı ile dans gösterileri iç içe olmuştur. Seyirlik köylü oyunları geleneğinde “Kartal Dansı”, “Deve Oyunu”, “Arap Oyunu”, vb. ile gölge oyunu “Karagöz”ün vazgeçilmez tiplerinden biri "kadın dansçı" anlamına gelen "çengi" Ortaoyunu'nda da çalgıcılar ve dans edenler ve köçekler bunlara yönelik örneklerdendir. Ortaoyunu'nda meydana henüz oyuncular yokken sazlar köçek havaları çalmaya başlar ve müziğe uygun şekilde danslar icra edilirdi. *"Oyun meydanına gelen köçekler bir müddet musikinin ahengine uyarak oynarlar, göbek atarlar, boyun kırarlar, tempolu bir şekilde bazen çevik, bazen yavaş hareketlerle meydanı dolanırlar. Bunların arkasından, yüzü kahve telvesiyle boyalı, üzerinde şaldan yapılmış boy entarisi, ayağında kırmızı yemeni, belinde şal kuşak, başında eğri bir külah bulunan Tiryakinin gelmesiyle oyun başlardı... Sonraları curcunaya çıkmak âdetinden vazgeçilmiştir; köçek oynatılması hükümetçe yasak edilmiştir... Son zamanlardaki Ortaoyunları doğrudan doğruya Pişekâr'ın ortaya çıkıp halkı selamlaması ve oyunu takdim etmesiyle başlardı” (Fuat, 2010:228-230).*

Türk tiyatrosu, Osmanlı'nın son dönemlerinde Batı tiyatrosu ile etkileşime girmiştir. Tanzimat ile gelen batı tiyatrosunu benimsemeden önce yüzyıllardır süregelen geleneksel Türk tiyatro geleneği Batı tiyatrosuna öykünülmesi ile kesintiye uğramış, hatta bir süre unutulmuş, doğal gelişimini tamamlayamamıştır. Bunun yanında benimsenen Avrupa tiyatro geleneği tiyatroyu meydanlardan ve şenliklerden çerçeve sahnesi olan tiyatro binalarına çekmiştir. "Tuluat" tiyatrosu adını taşıyan topluluklar ortaya çıkmaya başlamış ve Batı tiyatrosunun oyun konularını geleneksel halk tiyatrosunun oyunculuk anlayışı ile sahnelemeye başlamışlardır. Tuluat tiyatrosunda da dans vazgeçilmez bir öğe olarak kullanılmaya devam etmiş "Kanto" adı verilen danslı-şarkılı gösteriler oluşturulmuştur.

Tiyatromuz Cumhuriyet döneminde ise, bir taraftan Batı tiyatrosuyla bütünleşmiş, diğer taraftan da Doğu'nun özelliklerini taşıyan geleneksel gösteri biçimlerini modern Türk tiyatrosu arayışında değerlendirmeye devam etmiştir. Bu bağlamda Çağdaş Türk tiyatrosunun inşasında, yerli özün Batı tiyatrosunun biçimleme yöntemleriyle işlenmesini yeğleyip bu yolda çalışmalar yapanlar olduğu kadar, çağdaş özü geleneksel oyun teknikleriyle biçimleme yoluna gidenler de olmuştur. Ancak tercih edilen ne olur olsun eksik olanın; özgün ve sürdürülebilir bir tiyatro geleneğinin inşası için Türk halk kültürünün, Anadolu'nun kadim kültürlerinin arkaik kodlarının mümkün olduğunca köklerine inilerek incelenmesi, yorumlanması, uygulamalarla somutlanması gerekliliği olduğu görülmektedir. Çünkü her iki yaklaşımda da dans ve özellikle geleneksel halk dansları hem özü yansıtmak hem de biçimsel olarak görselliği arttırmak için kullanılan temel unsurlardan birisidir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Çağdaş Türk tiyatrosunda dans hem biçimsel hem de anlatı değeri olarak farklılaşmıştır. Çağın seyircisinin beklentileri, sanatsal çözümlenmeleri ve bunlara bağlı olarak değişen sahneleme teknikleri bu farklılaşmayı gerekli kılmıştır. Ancak yine de dans, batı tiyatro örneklerinin çoğu sahneleme tercihi ve geleneksel tiyatromuzun istisnasız bütün türlerinde olmazsa olmaz unsurların başında gelmektedir. Kökeninde olduğu gibi birbirini var eden geleneksel danslarımız ve geleneksel tiyatromuz birbiriyle benzer kodlar taşımaktadır. Bu nedenle aktarılan oyun konuları ya da ritüelistik oyun kurguları ait olduğu kültürün hareket etme şekline bağlı olarak üretilmiş geleneksel danslar veya adımlar ile bir araya getirilmelidir. Gerek geleneksel tiyatro örneklerinde gerekse çağdaş oyun yazarlarımızın kültürümüzü yansıtan oyunlarında dans kullanımı konu edilen kültürün izlerini taşıyan geleneksel halk dansları adımlarının birebir aktarımı ya da düzenlemeleri ile karşımıza çıkmaktadır. Düzenlemelerde dramaturjik çalışmalara bağlı olarak modern yaklaşımlara da başvurulmaktadır. Anlamın doğru aktarılmasının istisnasız bir zorunluluk olduğu bu sentez çalışmalar, geleneksel dans adımları ile oluşturulmuş koreografilerdir. Bu anlamda dans geleneksel Türk tiyatrosunda temel özellik olarak karşımıza çıkarken, çağdaş Türk tiyatrosu uygulamalarında koreografik nitelik taşıyan bir anlatım unsuruna dönüşmektedir. Koreografik yapılar içinde de geleneksel tiyatro örnekleri içinde de geleneksel danslar 5 grupta var olur.

- 1- Dinsel Danslar
- 2- Savaş Dansları
- 3- Hüner gösterilen danslar (Köçekler, Çengiler)
- 4- Taklit Dansları
- 5- Erotik Danslar

Geleneksel Tiyatroda Geleneksel Halk Danslarının İşlevi

Geleneksel halk tiyatrosunun dansı ele alışı ile köylü tiyatrosundaki dramatik köylü oyunlarının dansı ele alışı farklıdır. Büyüler ritüeller, binlerce yıllık tarihi olan eylemler, oyunlar Anadolu'nun zenginliğini, insana dair olanı aktarabilme gücüne sahiptir. Cumhuriyet dönemi içinde ilkel biçimini koruyan dramatik köylü oyunları dediğimiz oyunlar bu işlevi görmektedir. Prof. Dr. Nurhan Karadağ hoca bunu şöyle ifade eder; “Bu dramatik köylü oyunları içerisinde neredeyse operaya baleye uzanan çizgilerden tutun da, inanılmaz derecede katı kuralları olan dinsel törenlere kadar gelen geniş bir yelpaze var. Örneğin Artvin'in Şavşat ilçesinde öyle bir oyun oynanıyor ki, oyunun sözü kaldırılmış, tümünden müziğe, giysiye ve dansa dönüşmüş bir anlatım kullanılıyor. Oyunun içinde baştan sona ölüp-dirilme (doğanın ölüp dirilmesine yönelik metaforik bir anlatım) olgusu, kız kaçırma, tarlada sevişme (bereket ve bolluğa ilişkin metaforik bir anlatım) var ancak hiç söz kullanılmıyor”. Dolayısıyla dramatik köylü oyunlarında halk dansları ve hareket başlı başına bir anlatım tekniği olarak özde kendini soyutlama ile var edebilmektedir. Tek amacı eğlendirmek değildir, teatral yapının tüm özelliklerini barındırmaktadır ve işlevseldir.

Dramatik köylü oyunları dışında geleneksel tiyatromuzda özellikle de geleneksel halk tiyatrosunda müzik ve dans kullanımının doğal getirileri bir yana eğlendirmek dışında öyle belirgin bir özelliği bulunmamaktadır. Özellikle şarkıların büyük ölçüde işlevsiz kalışı dansın sadece eğlence ve kaba güldürü öğesine dönüşmesi seyirciye bir söz ve anlam aktarmaması yani değiştirici ve dönüştürücü gücünün olmaması, sözün yerine geçerek tek başına bir anlam ifade etmemesi, seyirci ile daha işlevsel bir ilişki kurmasına engel olmakta ve dansın önemini



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

azaltmaktadır. Bunun dışında doğal getirileri açısından baktığımızda dansların oyunun temposunu, tartımını ayarlamak gibi işlevleri vardır. Genellikle şarkılar ve ona zaman zaman eşlik eden danslar sahne atmosferini hazırlar, perdeye gelen kişileri veya mekânı izleyiciye tanıtır, onların seyirci tarafından çok iyi bilinen kalıplaşmış ve tipik özelliklerini hatırlatır. Örneğin Ortaoyunu'nda Laz tipinin oyuna girişinde, halk dansı türlerinden horonun kullanılması bize bölgesel, karakteristik bir tanıtım yapar. Kültürel ortak bellekte edindiğimiz kodlar ile bizi tipe yönlendirir.

Dramatik Yapılı Tiyatroda Dansın İşlevi

Gerek Çağdaş Türk tiyatrosu bakış açısıyla sahnelenen ulusal oyunlarda, gerekse yabancı bir kültüre ait oyunun dans icra ya da koreografileri bizim kültürel özelliklerimiz baz alınarak sahnelenebilir ancak metin dramaturjik olarak yeniden ele alınmalı ve kültürel olarak alımlayıcının algılayabileceği kodlar ve veriler ile donatılmalıdır. Geleneksel adımlar için de yerelden evrensel hareketin ortak bellekteki kodlarından yola çıkılmalı adım ve figüratif yapı yeniden işlenerek oyun içerisinde kendi yerini bulmalıdır. Dolayısıyla geleneksel dans ham hali ve yapısı ile değil metne veya biçimsel özelliklere bağlı olarak kullanılmalıdır. Metnin dramaturjik dönüşümü gibi dans da dramaturjik bir dönüşüm yaşamalıdır.

Aslında Dramatik yapılu müzikli oyunlarda şarkılar, bir durumun var ettiği duyguları dile getiren ve seyircinin duygularına seslenen tiradlardır. Danslar da bu paralellikte olmalıdır. Nasıl ki oyun türünde, rejî konseptinde bütünlük aranıyorsa müzikli oyunların beste ve koreografilerinde de bütünlük aranmalıdır. Şarkıların ve dansların birbiriyle ve konu ile alakasız, tür karmaşası içinde düzenlendiği sahnelemeler kitsch⁴² yapılara dönüşme tehlikesi barındırır.

Buradan da anlaşılacağı üzere dans dramatik yapılu oyunlarda bir anlatım aracı, aktarıcıdır. Örneğin tabu olarak görülen ya da zor olarak kabul edilen konuların sahnelenmesini estetik bir tamamlanmışlık ile mümkün kılar. Bilinmezlerin teatral temsilleri için biçimsel arayışların yerine bu bilinmezlerin zihinsel imgelerinin nasıl yaratılabileceğinin düşünülmesi gerektiğinden söz eder. Çünkü asıl olan seyircinin zihninde oluşan imgedir ve dans bu imgeyi yaratmada önemli anlatım olanakları sunar. Oyun içerisinde dans tek başına üstlendiği anlatımı aktarma özelliği ile düşünceleri kışkırtma, sıradan günlük olayların ötesine geçme, soyut dünyaya izleyicilerini taşıma ve en önemlisi hayal gücünü harekete geçirme potansiyeline sahiptir. Sonuç olarak;

1) Dans koreografilerinde geleneksel dans kullanımı dansçı-oyuncu bedeniyle seyirci bedeni arasında etkileşimi kinestetik empatiyi uyandırır. Geleneksel kültür ve onun hareket etme biçimleriyle yetişmiş bir Türk seyircisinin anılan formları alımlama kolaylığı bundan kaynaklanır. Çünkü “İnsanların hareket ediş şekilleri biyolojiden, sanattan, eğlenceden öte bir şeydir. Tüm hareketler kültürel bilginin bedenleştirilmesi, bu bilginin kinestetik karşılığı olarak değerlendirilmelidir.

2) Geleneksel danslar atmosferi yaratıp doğası gereği gerekli kültürel bilgi aktarımına destek olurken bir yandan da gündelik yaşantıyı harekete dönüştürüp estetize ettiği için kurgusal dünyayla gerçek dünyanın birbirine karışma riskini ortadan kaldırır.

⁴² Almanca kökenli bir kelimedir. Türkçesi “bayağı”dır. Tüketicilerinde estetik etki yaratan ancak herhangi bir sanat akımı kapsamında değerlendirilmesi mümkün olmayan ürünleri ifade eden sanatsal bir terimdir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

3) Derin anlamları ve metaforik anlatım tarzlarını barındıran oyunların aktarımında gerçekçi üslubun yansması biçimsel yaklaşımlar sahnelemede eklektik yapılara hatta aykırı ve anlamsız anlatımlara dönüşebilmektedir. Yalın ve öze uygun biçim için yine hikâyelerin kökenindeki yaratıcıların üsluplarına bakılması önemlidir. Bu nedenle geleneksel halk danslarının anlam dolu alt metni olan yapıları oyunlar için vazgeçilmez kaynaklardır. Nurhan Karadağ'ın belirttiği gibi; “zaten köylü bu tekniği kullanıyor. Bütün bunlar köylünün kendi kullandığı ağıta ve türküye dönüştürülünce tiyatro anlatımı içerisinde ortaya inanılmaz güzellikte dansıyla, türküsüyle bir yelpaze çıkıyor”. Kısacası sahneleme biçiminin öz ile uyumlu olması için yine özdeki yaratıcının biçimsel yaratıcılığına başvurulması gerekmektedir.

Günümüzde sahnelenen ve bu biçimsellikten faydalanan oyunlara bazı örnekler şu şekildedir;

Billur Köşk Masalı

Murathan Mungan'ın “Cenk Hikayeleri”nden “*Billur Köşk Masalı*”dır. oldukça zengin bir bey kızı ile dilsiz bir semah ustasının hikâyesi anlatılır. Bey kızı ile delikanlı bir gece boyunca dansla bir buluşma yaşarlar. Bu hikâye/oyunun anlatımında başat öge danstır, harekettir. Dilsiz olma durumu zaten sözü ikinci plana atan bir göndermedir aslında ve aşka, kadın erkek ilişkilerine dair simgesellik dans ile verilmeye çalışılmakta ve bu da zenginliği ile en önemli dinsel danslarımızdan biri olan semah ile gerçekleştirilmektedir. Masalın en zor oyunlaştırılacak yeri yine yazar tarafından verilen yönlendirme ile geleneksel danslar ile çözümlenmektedir. Ve bunu ancak bedensel hâkimiyeti, oyun duygusu, dansın özüne felsefesine ve fizikselliğine hâkim bir icracı(dansçı/oyuncu) gerçekleştirebilir.

Düğün Ya Da Davul

Bu arada, geleneksel köylü tiyatrosunun "rituel"den kaynaklanan otantik özelliklerini profesyonel sahneye getiren çalışmalara da rastlanıyordu: Haşmet Zeybek'in yazdığı *Düğün Ya Da Davul'dur*. Oyun köy seyirlik oyunlarından ve köy düğünlerinin şenlikli atmosferinden faydalanılarak oluşturulmuştur. Oyunda, birbirini seven gençlerin kavuşamaması, başlık parasının çok oluşu, aşk ilişkilerini paranın belirlemesi ele alınır. Ana-kız atışması, çeşmebaşı oyunu, oğlan beğenme oyunu, buluşma oyunu, Sevdalı'nın evininin oyunu, dünürcü oyunu, söz kesme oyunu, şerbet-nişan oyunu, kız süsleme oyunu, toprakbastı oyunu, yönetenler-yönetilenler oyunu. İç oyunlar arasında sıkça çeşitli maniler, geleneksel halk danslarına ve türkülere de yer verilmiştir. Yine yazar sahneye koyucuyu dans kullanımına yönlendirmiş hatta hangi bölge danslarının kullanılacağına dair önerilerde bile bulunmuştur.

Böyle Bir Aşk Masalı

Zeynep Kaçar'ın yazdığı “*Böyle Bir Aşk Masalı*” adlı oyunda Ferhat ile şirinin hikayesi şirinin bakışı ile aktarılmaktadır. Kafkas topraklarına özgü bir masalın oyunlaştırılmasında o bölge halk danslarının orijinal halleri ve bazı halk dansları adım yapılarından esinlenilerek yapılmış koreografiler oyuna hem estetik hem de anlam yönünden büyük önem katar. Söz veya sahne tasarım etmenleri ile çözümlenemeyen ya da etki seviyesi düşük olan sahneleme çözümleri yerine koreografik anlatım kullanılarak dans ile etkili bir anlatıma ulaşılmaktadır.

İstanbul Efendisi

Meşrutiyet döneminde en verimli oyun yazarlarından birisi olan Müsahipzade Celal'in yazdığı “*İstanbul Efendisi*” oyunu da cumhuriyetin ilk dönem oyunlarından. Bugün de sahnelenen müzikli oyunlar kategorisindeki oyunun ilk bestecisi Leon Hancıyan'dır. Özüne



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

bağlı kalınarak bugünün sahneleme anlayışı ve müzikalitesine uygun şekilde yapılan yeni besteler ile oyun içinde anlatılan dönemin toplumsal ve kültürel yapısı, yine o dönemin geleneksel dans adımları ile sahneye aktarılabilmektedir. Aksak ölçülü ritmik yapılar, çengiler, saray kültürünü yansıtacak danslar ile oyunda dans eğlendirici işlevi ile varlık göstermektedir.

Yürüyelim Arkadaşlar

Metnini Prof. DR. Murat Tuncay'ın yazdığı kurtuluş savaşı dönemini konu alan Dramatizasyon örneği “*Yürüyelim Arkadaşlar*”da teatral hareketin anlam üretme gücü için geleneksel halk danslarından faydalanılmaktadır. Örneğin Batı Anadolu'nun ulusal kurtuluş mücadelesini, yaşadığı zorlukları ve kurtuluş hikâyesini anlatmak için zeybek türüne ait adımlar kullanılmaktadır. Zeybeklerdeki hayvan taklitleri ile eril yaklaşımlar, mücadelede kazanmaya yönelik soyutlamalar yapılırken; denge becerisi, çeviklik, dayanıklılık gibi fiziksel maharet gösterileri ile de hem bölge halkının karakteristik özelliklerine hem de mücadeledeki tavırlarına yönelik sözsüz anlatım özelliği kullanılmaktadır.

Oyunculuk Eğitiminde Geleneksel Halk Dansların Önemi

Okullardaki dans ve müzik eğitimi, oyunların farklı anlatım biçimleri ile sahnelenebilmesi için önemli olan bir kaynağın doğru yönetilmesi açısından hayatidir. Okullarda oyunculuk öğrencilerine yönelik dans derslerinde beden eğitimi ya da sadece bale veya modern dans kökenli eğitim müfredatının uygulanması geleneksel yapıya dair zengin verinin oyuncu bedenine aktarımı konusunda sorunlara neden olmaktadır. Elbette ki bale bedeninin disipline edilmesinde, modern dans teknikleri fiziksel, düşünsel ve duygusal anlatım bütünlüğünün bedensel olarak ifade edilmesinde önemli ve gereklidir. Ancak geleneksel Türk tiyatrosunda anlatım biçimlerinden birisi olan, bu toprakların insanının kendi kültürünün bedensel anlatım olanaklarının görmezden gelinmesi Batı'ya körü körüne öykünülmesinin başka bir örneğidir. Köy seyirlik oyunu içinde kullanılan danslar, dinsel danslar, yazarın konu edindiği kültürel yapıyı yansıtacak oyunlarda kullanılan bedensel kodlara sahip geleneksel danslar bale adımları veya modern dans tekniklerine ait adım ve figür yapıları ile aktarılamaz. Bu türler elbette bir araya getirilebilir ve yeni arayışlar, sentezler olabilir. Ancak bu noktada da doğru senteze yönelik yorumlama ve üslup çalışmaları ehil kişiler tarafından yapılmalıdır. Geleneksel adımın özüne yönelik ya da dinsel dansların felsefi kökenine yönelik hatalı yorumlamalardan kaçınılmalıdır. Bu nedenle oyuncunun bedensel eğitiminin önemli bir parçası olan dans eğitimi hem evrensel hareket kodlarının hem de ait olduğu toprakların/kültürlerin geleneksel halk danslarının ağırlıkta olduğu bir sistem üzerine kurulmalıdır. Bu bizim tiyatro geleneğimiz gibi köklerinde bedensel ve soyut anlatım biçiminden beslenen her tiyatro geleneği için böyledir. Uzakdoğu tiyatrosu buna yönelik güzel bir örnektir. Japon, Çin veya Hintli oyuncular teatral anlatımın başat ögesi olan ulusal dansları öğrenmeden o tiyatro geleneğinin bir parçası olarak kabul edilmezler. Çünkü sözel ifade kadar bedensel ifade, tavır ve kültürel hareket mirası oyuncunun yorumunu etkilemektedir. Ulusal tiyatro geleneği ancak kendi kültürel kaynaklarına ulaşarak var olabilir. Geleneksel halk dansları da bu kaynaklardan birisini oluşturmaktadır.

Kaynakça

And, M. (2006). *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*, İletişim Yayınları.

Fuat, M. (2010). *Tiyatro Tarihi*, Msm yayınları, İstanbul.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Pekman, Y. (2002). *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik*, Mitos Boyut Yayınları.

Yüksel, A. (1995). *Modern Türk Tiyatrosunda Arayış ve Gelişmeler*, Tiyatro Araştırma Dergisi, ss:125-130.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

HARTMANN'IN ONTOLOJİSİNDE MÜZİĞİN YAPISI

R. Görkem AYTİMUR*

Özet

Bu çalışmada Nicolai Hartmann'ın ontolojiye yaklaşımında müziğin yapısının ne olduğu konusu ele alınmıştır. Bu konu bağlamında Hartmann'ın klasik ontoloji karşısında konumlandığı yeni ontoloji düşüncesi içinde sanatın, sanat eserinin ve özellikle de müziğin yapısının belirtilmesi amaçlanmıştır. Klasik Ontoloji ontolojiyi Aristoteles'in varlık kendisi ve tek tek var olanlar hakkındaki düşünceleriyle temellendirir. Aristoteles'e göre ontoloji, spekulatif bilim yani metafizik'tir çünkü Aristoteles prote philosophia'yı (ilk felsefeyi, ilk nedeni) metafizik olarak belirtmiştir. Oysa Modern Ontoloji'ye göre ontoloji ile metafizik birbirinden ayrılmalıdır. Metafizik felsefe için bir hareket noktası olmamalıdır. Var olan bilinebilir. Doğası kendini açıkça ortaya koyar. Bir sır ya da bilmece yoktur. Temel olan nesnel bir yönelimdir. Varlığın ve var olanın bilgisi kesin bilgidir. Bu nedenle ontoloji kesin bilgiye yönelen bir disiplindir. Klasik Ontoloji varlık üzerine bir soruşturma için ya fenomen ya da ideal olanı ele almış ve bunları birbirlerine indirgenerek açıklamıştır. Hartmann'a göre hata da tam olarak budur. Modern ontoloji dünyayı varlık tabakalarıyla bir bütün olarak ele almalıdır. Hartmann'ın ontolojisine göre var olanlar içindeki bir başka odak noktası da müzik eseridir. Müzik eserini ontolojik olarak incelemek de müzik ontolojisinin işidir. Çalışmada, söz edilen bağlam gereği ilgili literatür üzerinde yapılan çalışmalar doğrultusunda, "Betimsel Veri Analizi" yöntemi benimsenmiştir. Literatür taramalarına dayalı kaynak metinlerden elde edilen verilerin analizleri ile müziğin reel varlık tabakası (maddi yapısı) ile irreal varlık tabakası (tinsel yapısı) Hartmann'ın yeni ontolojisinin bağlamı gereğince belirtilmiştir. Söz edilen varlık tabakalarının yapıları temel özellikleriyle ele alınarak çalışmanın asal bulguları elde edilmiştir. Sonuç olarak, bu bulgular doğrultusunda müziğin ontolojik yapısı, kavramsal bir çerçeveye yerleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nicolai Hartmann, Yeni Ontoloji, Müzik Ontolojisi, Müzik Felsefesi.

THE STRUCTURE OF MUSIC IN HARTMANN'S ONTOLOGY

Abstract

In this study, the subject of what the structure of music is in Nicolai Hartmann's approach to ontology is discussed. In the context of this subject, it is aimed to specify the structure of art, work of art and especially music within the new ontology thought that Hartmann has positioned against classical ontology. Classical Ontology grounds ontology with Aristotle's thoughts about being itself and individual beings. According to Aristotle, ontology is speculative science, that is, metaphysics, because Aristotle stated prote philosophia (first philosophy, first cause) as metaphysics. However, according to Modern Ontology, ontology and metaphysics should be separated from each other. Metaphysics should not be a starting point for philosophy. What exists can be known. Its nature reveals itself clearly. There is no secret or riddle. The main thing is an objective orientation. The knowledge of existence and the existing is certain knowledge. For this reason, ontology is a discipline that focuses on exact knowledge. Classical Ontology dealt with either the phenomenon or the ideal for an investigation on existence and explained them by reducing them to each other. According to Hartmann, this is exactly the error. Modern ontology should consider the world as a whole with layers of being. According to Hartmann's ontology, another focal point in existence is the musical work. Analyzing the musical work ontologically is the work of music ontology. In the study, "Descriptive Data Analysis" method was adopted in line with the studies on the related literature due to the mentioned context. In the study, the "Descriptive Data Analysis" method was adopted in accordance with the studies on the related literature. The analysis of the data obtained from the source texts based on the literature review and the real existence layer (physical structure) and irreal existence layer (spiritual structure) of music are specified in accordance with the context of Hartmann's new ontology. The main findings of the study were obtained by considering the structures of the mentioned asset layers with their basic features. As a result, the ontological structure of music has been placed in a conceptual framework in line with these findings.

Keywords: Nicolai Hartmann, New Ontology, Ontology of Music, Philosophy of Music.

* Doç. Dr. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, gorkemaytimur@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Giriş

Ontoloji, varlık felsefesi anlamına gelmekte ve bu anlamda felsefenin bir çalışma alanını ifade etmektedir. Varlığın kendisi ya da tek tek var olanların üzerine felsefi soruşturmaların alanıdır.

Ontoloji terimini ilk olarak Goclenus (1613) kullanmıştır. Bu terim daha sonra Christian Wolff (1679-1754) tarafından felsefenin bağımsız bir disiplini olarak ele alınmıştır.

Günümüzde Wolff'un ontolojisine 'Klasik Ontoloji' denmektedir. Platon'da varlık, bir 'ontos on' (hakiki varlık) olarak idea'nın varlığıdır. Klasik ontoloji de varlığın kendisini bir idea olarak kavramakta ve hakikatin kendisi olarak bu ideal varlığı belirtmektedir.

Aristoteles'in varlık ve var olanla ilişkili yaklaşımını temel alan klasik ontoloji için ontoloji, spekulatif bilim yani metafizik'tir çünkü Aristoteles prote philosophia'yı (ilk felsefeyi, ilk nedeni) metafizik olarak belirtmiştir. Aristoteles'te ise 'var olan nedir' (ti esti)? sorusunun cevabı, 'vardır' (to de ti), yeni, temel bir 'on he on' yani 'var olan bir şey olarak var olan'dır. Aristoteles'in bu varlık tanımıyla birlikte yeni bir bilim olan metafizik (prote philosophia) ortaya çıkmıştır. "Metafizik, var olanı, var-olan bir şey olarak inceleyen bir temel bilimdir" (Tunalı, 2002: 2).

Modern (Yeni) Ontoloji

Modern Ontoloji Aristoteles'in düşüncelerini temel alan klasik ontolojinin karşısında, Roman Ingarden tarafından 1930'larda kurulmuş ve Nicolai Hartmann tarafından temellendirilmiş yeni bir ontoloji disiplini.

Bu bakış açısına göre ontoloji ile metafizik birbirinden ayrılmalıdır. Metafizik felsefe için bir hareket noktası olmamalıdır. Yani prote philosophia (ilk felsefe) metafizik olmamalıdır. Metafizik felsefi problemler çözüldükten sonra, çözümsüz kalanların alanıyla sınırlandırılmalıdır.

Felsefe yapmak için sadece bilgi felsefesi yeterli değildir. Varlığın kendisi için var olan önemlidir. Öznenin bilgisini temel ölçüt alan nesnenin tanımlanması doğru değildir. Nesnenin kendi kriter ve ölçütleri vardır. Özne etrafında yapılan bir fenomoloji eleştirilmelidir.

Varlığın ve var olanın bilgisi kesin bilgidir. Bu nedenle ontoloji kesin bilgiye yönelik bir disiplindir.

Hartmann'a göre ontoloji felsefi bir soruşturmada son aşamadır fakat ilk ilke ve nedenleri araştırmaktadır. Yani sistemin başlangıcı ontoloji olmasa da tamamlandığı aşama ontolojidir.

İnsan bin şarta bağlı bir varlıktır. Ancak bu varoluş koşulları dünyanın özetini oluşturur. Bu yüzden, onun bilgisi dahil, insanı, gerçek dünyanın bütünü ile bütünleşmesinden anlamak zorundaydınız. Bu bizi eski ontoloji temel sorununa getirmiştir: Bir zamanlar epistemoloji lehine bir kenara atılan ve sonunda tamamen terk edilen aynı bilim.

Bugün yeni bir ontoloji göreviyle karşı karşıyayız. Bilimdeki tüm ilerlemelerden sonra artık eskisi gibi olamayacağı hemen anlaşılıyor. Artık ontoloji varlıkların 'biçim ve maddesi' ile ilgili bir şey değildir. Ayrıca artık 'güç ve hareket' ile ilgili de değil. 'Tözsel biçimlerin' işlevsel ilişkisi artık dünyaya egemen olmadığı için, hiçbir teleoloji bize daha fazla yardımcı olamaz. 'Tarafsız yasalar'ın doğayı yöneten güçler olduğu ve dünya işlerinde aşağıdan gelen sebep-sonuç ilişkisi kuralları olduğu kanıtlanmıştır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Yeni ontoloji bütünüyle başka düşüncelere dayanmaktadır. Artık ‘yapıları’ (genellikle nesnelere olarak adlandırılanları) ve ‘süreçleri’ ayrı ayrı değil, bir olarak görülmektedir. Gerçek olan her şey oluş sürecindedir. Oluş ve yok oluşu vardır. Bu, organik yapı, ruhsal bir bütün olarak bilinç ve insan topluluğunun düzeni için daha da büyük ölçüde geçerlidir.

Bu yapılarda tözsellik yoluyla sağlanandan farklı bir tür koruma hâkimdir: İç denge, düzenleme, otomatik yenilenme ve hatta otomatik dönüşüm yoluyla koruma. Bu bir anlamda tutarlılık olarak tanımlanabilir. Sonuç sonsuz değildir ancak yapıların değişen durumları taşıması için yeterince uzundur.

Nedenselliği, etkide korunan causa immanens'in değil, etkisinin içinde kaybolan causa transiens'in nedenselliğidir. Bu nedenle, etkisi nedende yer almaz, ancak yeniden ortaya çıkar. Bu yeni anlamda nedensel süreç, nedende zaten mevcut olan bir şeyin gelişimi değil, üretimdir (Hartmann, 782-783).

Böylece ontoloji için Philosophia Ultima (son, nihai felsefe) demek uygundur. Bununla birlikte ilk ilke ve nedenleri araştırdığı için prote philosophia olarak da ele almak yanlış değildir.

Modern Ontolojik soruşturma fenomenden varlığa doğru uzanan bir araştırmayı ifade etmektedir. İdeal varlık yerine reel varlık alanları ve katmanları söz konusudur. Şüphencilik, idealizm, öznelcilik gibi felsefi yaklaşımları ontoloji yapmak için engel olarak belirtilirken, tam anlamıyla bir realizmin altını çizilmelidir. Var olan bilinebilir. Doğası kendini açıkça ortaya koyar. Bir sır ya da bilmece yoktur. Temel olan nesnel bir yönelimdir.

Daha önce varlık üzerine bir soruşturma için ya fenomen ya da ideal olan ele alınmış ve bunlara birbirlerine indirgenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Oysa varlık tabakalarını bir hiyerarşiyle açıklamak da, birbirlerine indirgeyerek ele almak da yanlıştır. Bu şekilde varlığın kendisi ya da tek tek var olanlara dair bir şey anlamak mümkün değildir. Klasik ontolojinin yaklaşımındaki hata da tam olarak budur. Oysa Hartmann'a göre, dünya varlık tabakalarıyla bir bütün olarak ele alınmalıdır.

Gerçek dünyanın yapısı varlık katmanlarıyla (tabakalarıyla) şeklini alır. Her katman, varlıkların bütün bir düzenini belirtir. Bu ana dört katman şöyle ifade edilebilir: “Fiziksel-maddesel olanlar, organik olanlar, ruhsal-psişik olanlar ve tinsel-tarihsel olanlar. Bu katmanların her birinin kendi yasaları ve ilkeleri vardır. Daha yüksek varlık düzeyi, alt düzeydeki tarafından desteklenir, ancak yalnızca kısmen onun tarafından belirlenir” (Hartmann, 782-783). Hartmann'ın modern ontolojisine göre bu varlıksal yapı tabakaları ayrımlar yapılmadan kavranmalıdır.

Hartmann'a göre varlık tabakaları, tablodaki gibi şöyle belirtilebilir:

İrreel (İdeal) Tabaka	Reel Tabaka	
	Geistig (tarihsel, tinsel) varlık alanı	Koşul ↑ Bağımsızlık ↓
	Psişik-ruhsal (manevi) varlık alanı	
	Organik varlık alanı	
	Maddesel varlık alanı	



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Dünyanın katmanlaşması, üst üste binen katmanların kategorileri (ilkeler ve yasalar) arasındaki ilişki tarafından belirlenir. “Varlığın daha yüksek seviyelerinde alt kategorilerin tekrarı, dünyanın birliğini oluşturur. Daha yüksek olanın (kategorik novum olarak) eski haline döndürülmesi, onun geri alınmaz çokluğunu oluşturur” (Hartmann, 783).

Varlık tabakaları arasında indirgeme yapılmaz. Bu yapılar üst üste binen katmanlardır. Alttaki katman olmadan üstteki de olmaz. Bunlar basamak değildir. Üst üste geçmektedirler.

Her bir tabaka kendine özgü kategorilere, yeniliklere (novum) sahiptir. Varlık kategorileri varlık tabakalarında tekrarlanabilmektedir (örneğin zaman kategorisi gibi). Aristoteles’in 10, Kant’ın 12 tane olarak açıkladığı kategoriler yerine Hartmann birçok farklı varlık kategorilerinden söz etmektedir. Kategoriler bir üst katmana çıktıkça artmakta ve yeni (novum) kategoriler eklenmektedir. Her katman sınırında yeni ilkeler belirlemektedir.

Üst katmandaki alt katmandaki kategorilerine sahip olma koşuluna tabidir. Üst katmana çıktıkça varlık bağımsızlaşmaya başlamaktadır. Alt tabakaların üst tabakadan bağımsızlığı, üst tabakanın onlara kısmi özgürlüğüne karşılık gelmektedir.

Düşünsel katmanların kategorilerinde önceki katmanların kategorileri de bulunmaktadır.

Varlığın kendisi ne tanımlanabilir ne de açıklanabilir. Ancak varlık türlerini ayırt edebilir ve kiplerini analiz edebiliriz. Bu, onları içeriden aydınlatmanıza izin verir. Gerçek ve ideal varlığın modal analizinde bu şekilde olur. Burada her şey olasılık, gerçeklik ve zorunluluğun içsel ilişkilerine bağlıdır. Yeni ontolojinin özü budur (Hartmann, 783).

Hartmann’ın ontolojisine göre var olanlar içindeki bir başka odak noktası sanat eseridir. Sanat eserini ontolojik olarak incelemek de sanat ontolojisinin işidir.

Güzelin alanı, genel anlam açısından ethos ve özgürlük alanıyla karşılaştırılmaz ancak metafizik doğası ve akıl dışılığı açısından da bu mümkün olabilmektedir. Hartmann olası sanat sorunlarına dokunmadan elbette yaşanabileceğini ama ona kapılmadan felsefe yapılamayacağını ifade eder. Bu nedenle onun sorunsalı, ontolojik sorunun kök saldıği çemberin içindedir.

Hartmann güzellik kavramını gerçek dünyanın yanında başka bir dünya olarak düşünmez (2019:33). Doğa, insan ve hayat, komedi ve trajedi yani idrakin nesnesi olabilen her şey, estetik bir düşünce ve takdirin nesnesi de olabilmektedir. Bununla birlikte, bu tür bir düşünüşle görünen şey ile anlama yetisiyle kavranan şey aynı değildir. Örneğin, coğrafi bir manzara, bu manzaranın estetik olarak zihindeki tasarımıyla aynı değildir. İlki, gözlemciler olmadan bile kendi içinde var olur, ikincisi ise yalnızca gözlemci için oradadır. Yalnızca görüldüğü gibi ve belirli bir konumda olduğu gibidir. Özel perspektifi, görsel alan derinliği, özel aydınlatma türü onun için esastır. Sanat Ontolojisi de, tam da bu nedenle, tek bir sanat eserinin felsefesini yapmaktır. “Bir sanat eseri, Hartmann tarafından "nesnelleştirilmiş ruh" olarak adlandırılan, varlığına duyusal varlık düzeyine dayanan özel bir manevi varoluş biçimidir” (Makovetskaya, Korotkova ve Makovetsky, 2018:411). Sanat eseri objektifikasyona (bir somut nesne ile bir düşüncenin çakışımına) uğramış bir var olan olarak manevi varlık katmanında yer almaktadır.

Sanat Ontolojisi yapabilmek için ilk olarak algı, ikinci olarak da estetik (sanatsal) algı bir yetisi gerekliliktir. Estetik algı koşuluyla birlikte, sanat eseri üzerine ontolojik soruşturma gerçekleşir. Gerçekleşen bu edime de estetik ya da sanat ontolojisi denir. Hartmann’a göre, estetik bir ontolojik sorgulama için şu beş şart zorunludur.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- Estetik analizler yapılabilen bir obje (eser) varolmalıdır. Bu obje yaratma ürünü (objektifikasyona uğramış bir ürün) olmalıdır.
- Üretici bir tin varolmalıdır (sanatçı). Sanat eseri birinin ellerinde yaratılmalıdır.
- Yapılan analizden ortaya çıkmış bir değer (nesnel bir tin) olmalıdır.
- Bu değeri bulabilecek (fark edebilecek) bir süje (alıcı) olmalıdır.
- Bu değeri ortaya koyan ve süjenin varlığını ortaya koyan bir yargı olmalıdır (Makovetskaya, Korotkova ve Makovetsky, 2018:411).

Sanat eseri, üreten tinin nesneleştirilmesinin sonucudur ve bu nedenle, varlık düzeylerinin hiyerarşisinde, manevi varoluşun en yüksek düzeyine aittir. Hartmann, sanat eserinin olası yorumlarının sanatçının bilincinin bir yansıması olmasının önüne geçmek ister çünkü manevi katmanda var olan bir şey, bireyüstü bir oluşumdur. Bir sanat eseri, sanatçısının evrensel manevi bir düzeye dâhil olmasıyla ortaya çıkar. Böylece, tinsel var olan, sanatçının yaratıcı etkinliği aracılığıyla nesneleşmiş olur. Ancak bu, estetik anlamda estetik bir sorgulamanın öğelerini de yok saymaz.

Hartmann'a göre sanatsal ya da estetik nesne olarak söz edilebilecek olanların katmanları arasında da tıpkı diğer var olanlarla ilişkili hükümlere benzer koşullar söz konusudur. Bu koşullar şu şekilde sıralanabilir:

- Estetik nesnenin her katmanının, başka hiçbir katmanla birleşmeyen, kendine özgü bir oluşumu vardır.
- Ancak bu bağımsızlık içinde bir bağımlılık da söz konusudur: Önceki katmanın oluşumu, bir sonraki iç katmanın ortaya çıkmasına izin vermek için her zaman yeterli olmalıdır.
- O halde, toplam etkide, en dışsal oluşum, yani makul bir şekilde verili olan, sonunda ondan en farklı olan tarafından yani arka planda en derinde yatan öge tarafından belirlenmektedir. En içsel olanın ortaya çıkmasına izin vermek daha dışsal oluşumun görevidir (Hartmann, 2014: 248).

Hartmann, sanat eserlerini de veriliş tarzları bakımından şu dört temel gruba ayırmıştır:

- Yazın Sanatı
- Resim Sanatı
- Plastik Sanatlar (Heykel, Mimari)
- Müzik

Sinema ve tiyatro Hartmann'a göre, anlık ve performansa dayalıdır. Bu nedenle metinleri üzerinden değerlendirilirler ve yazın sanatları başlığı altında ele alınırlar.

Müzik Ontolojisi

Müzik, ontolojik olarak karmaşık ve çözümlenmesi oldukça güç bir sanattır. Hartmann'a göre (2014: 211), seslerin ve melodilerin dizilişi öylesine bir tesadüf ya da amaçla değil bazı psişik içeriklerin uğruna yapılırlar. Onlar sadece kendini ifade etmekle kalmaz, kendini dışarı açılırlar.

Bir müzik eseri, objektifikasyona uğramış bir var olan olarak iki temel varlıksal kökene sahiptir. Bu yapılar Reel (maddi) ve İrreel (tinsel) tabakalardır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Müziğin Reel Tabakası (Maddi Yapısı)

Her müziksel kompozisyon maddi bir yapıya dayanmaktadır. Bu maddi yapı bütün müzik eserlerinde zorunlu olarak bulunan reel tabakadır. Bu tabakada ton ve ses elemanları bulunmaktadır. Tunalı'ya göre (2002: 140), bu sessel elemanlar mimarideki taş, demir, keresteye benzemekte ve bir tür yapı unsurunu ifade etmektedir.

Reel Tabaka, tamamen müzikal formların tasarımıyla, yani tonlar ve armonilerle ilgilidir. Duygular ve ruh halleri konusunda hiçbir soru yoktur. Hayal edilebilecek en nesnel unsurdur ve tamamen analize tabidir. Ancak iç tabakada oldukça farklı bir şey başlar. Burada tamamen insanın ruhsal yaşamına ait oldukça öznel bir yapıdan söz edilmektedir. Bu nedenle bir fenomen olarak müziksel birliğin adımlarından söz edilmek isteniyorsa Hartmann'a göre (2014: 214), duyulabilir olanın arkasına kendini yerleştirmiş olan tabakayı ve onun alt katmanlarını belirtmek bir gerekliliktir. İşte bu tinsel yapısı, "Müziğin İrreel Tabakası" olarak ifade edilmektedir.

Müziğin İrreel Tabakası (Tinsel Yapısı)

Bir objektifikasyon ürünü olarak müzik eserine içkin duygu ve anlamın bulunduğu tabakadır. Hartmann bunu, müzik dışında başka hiçbir dilde açığa çıkamayacak olanın gün yüzüne çıktığı ve dile geldiği tabaka olarak ifade eder (2014: 215). Bu irreel tabakada görünen şey, yani psişik unsur, hiçbir zaman tamamen nesnel değildir; kendi öznelliği içinde sağlam bir şekilde var olur, kavranması zordur, adlandırılması zordur. Sadece kendini adanmış dinleyici için vardır ve kendisinden ayrı olarak hayal bile edilememektedir.

Müziğin irreel tabakası ikiye ayrılır. Bunlar dış ve iç katmanlardır.

Dış katman,

- a) Kapalı müziksel cümleler
- b) Geniş tema ve varyasyonlar
- c) Müzikal hareketler (fügler, tocattolar...)
- d) Büyük Opus'lardaki hareketler arasındaki uyumlu bağlantılar (I. Bölüm Allegro...) (Hartmann, 2014: 211).

Dış katman bu aşamaları içine almaktadır. Reel tabakayla en yakın ve ilişkili teknik bölümdür.

İç katman ise Hartmann'a göre aşama aşama şöyle yapılanmaktadır:

- a) Dinleyenin dolaysızca dinlemeye geçtiği katmandır. Dans müziğinin ritimleriyle başlar ancak tüm müziğe ait bir unsur olarak meydana gelir. Hoşlanma, birlikte duyumsama ve cezbetme olarak karşılaşılar.
- b) Müziksel kompozisyondan derin bir şekilde etkilenilen katmandır. Her müziğin böyle bir etkisi yoktur. Dinleyeni ruhsal olarak derinlemesine etkiler. Bu katman psişik ajitasyona neden olur ve gizil olan duyguları açığa çıkarır. Hemen hemen tüm ciddi müzikler bu katmanın yöntemiyle çalışır. Olağanüstü derecede farklılaşmış ve son derece bireyselleşmiştir bir derinliğe içkindir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- c) Bir anlamda metafizik katmandır. Schopenhauer'ın 'istememin bir bütün olarak kavranmasına, evrensel iradenin dolaysızca anlaşılmasına' benzer. Çok ender ulaşılan bir katmandır (Hartmann, 2014: 218).

Müziğin bu üç içsel katmanından üçüncüsü ve sonuncusu, nadir olmasına rağmen, kanıtlanması en kolay olanıdır. Dini müzikte mevcuttur. Büyük ve inandırıcı bir anlatıma sahiptir. Hartmann'a göre müziğin düşünsel temelindeki metafizik bir derinliği işaret eder. Bu açıklama aslında dogmatik değil, daha çok insan ruhunun bir anlatımıdır. Yine de tamamen metafiziksel bir karakterdedir. Ayrıca, üçüncü iç tabakanın aynı derinlikli fenomenini ortaya koyan senfoniler, sonatlar gibi çok sayıda "din dışı" müzik de bulunmaktadır.

Birinci ve ikinci iç katmanlar daha ciddi müziğe aittir. Her ikisi de üçüncünün varsayımlarıdır, çünkü müziğin ritmine girmeden ve müzikal yapıyı kavramadan, en son ve en derin içsel katmanlar ortaya çıkamaz. Kişi en yüksek müzik zevkini elde etmeden önce, yapının kendisine nüfus edebilmelidir. Çünkü kompozisyonlar, bir parçanın yapısını bu kavrayışın mevcut olup olmamasına göre birbirinden farklılık göstermektedirler. Bu, hem dinleyicide hem de bestenin kendisinde (kompozisyonda) radikal bir fark oluşturmaktadır. Hartmann, bu farkları şöyle dile getirir:

Dinleyicide yapıya nüfuz ettiği derinliğe göre, ona uygun kompozisyon ortaya çıkar. Bu kompozisyonun katmanlarına bağlı olan psişik unsurların bir görünümüdür. Öncelikle en yüzeysel dış katmanlardan ilk iç katmana yönlendiriliriz. Bazen de yapısal öğelerin bulunduğu daha derin bir katman olan ikincisine yönlendiriliriz. Bu sürecin kendisi yine çeşitli şekillerde derecelendirilmektedir yani kendi içinde de her zamankinden daha derinlere götürülme imkanı vardır.

Kompozisyonda ise hepsinin daha büyük ve organize bir yapısı yoktur. Daha ziyade burada yollar, yüzeysel ama hoş ile ciddi veya harika müzik arasındaki ayrımı yapmaktadır; burada "büyüklük" tamamen içsel büyüklüktür. Bu, bazen görünüşte daha küçük eserlerde de bulunabilen bir durumdur. Ruhun en derin zenginliklerini içeren ikinci iç katmanın açık ve seçik olarak ortaya çıkması, ancak kompozisyon boyunca yeterli yüksek birlik ve yapının olduğu yerde mümkündür (Hartmann, 2014: 219).

Müzikte dış ve iç katmanlar arasında bir tür yasa işlemektedir. Daha derindeki iç katmanın görünümü, karşılık gelen daha derindeki dış katmana bağlıdır. Ya da başka bir deyişle, tonal kompozisyon ne kadar büyük ve zenginse, onun içinde çok daha fazla psişik yaşam ortaya çıkabilmektedir.

Hartmann'a göre (2014: 218), müziğin iç katmanları, insanı ele geçirebilecek araçlara sahiptir ve zevk ediminde, onun müzikle bir olmasını sağlamaktadır. Ancak dış katmanlar, dikkatini odaklayacak ve hatta dikkatinin nesnesini şekillendirecek araçlara sahiptir. Tonal kompozisyonun yapısal öğeleri, onu nesnel olarak mevcut olana dair bir düşünme halinde ve belli bir mesafede sıkıca tutan şeydir. Gerçekten de, kompozisyon yapısının nesnel doğası, büyük eserlerde o kadar güçlüdür ki, aynı zamanda iç tabakaları sürekli olarak belirli bir nesnel konumda tutmayı başarabilmektedir.

Müzikal bir kompozisyon, bu ontik katmanlardan meydana gelmiş bir bütündür. Ama her müzik eserinde katmanların her aşaması bulunmak zorunda değildir. Örneğin, üçüncü katman olan metafizik katman, sadece büyük dini ve profan eserlerde görünür. Bunlar, senfonilerde, quartet'lerde, sonatlarda vb. görünür. Buna karşılık, birinci ve ikinci katmanlar, bütün



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ağırbaşlı müzikal eserlerde bulunur. Ağırbaşlı olmayan, hafif eserlerde ise, daha çok dış katmanlar kendilerini gösterir. (Tunalı, 2002: 86).

Müzikal kompozisyonun birlik olarak beliren psişik yaşamla olan içsel bağlantısı yapısal ve biçimsel olan iki ögede belirir. Aslında bağlantı olarak söz edilen şey bir tür belirsizliktir ancak aynı zamanda bu durum tüm gerçek müzik dinlemeleri için oldukça aksiyomatiktir. Bununla birlikte, müzikteki psişik fenomenler, katmanlar dizisinin bir devamı olarak yapısal ve kompozisyonel unsurlarla ilişkilidir.

Kaynakça

Akan, N. (2015), Sanat ve Müzik Ontolojisi, İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi, Cilt/Vol. 1 Sayı/No. 2.

Hartmann, N. Alte und neue Ontologie.

Hartmann, N. (1953), New Way of Ontology, Chicago: Henry Regnery Company.

Hartmann, N. (1965), Zur Grundlegung der Ontologie, Berlin: Walter de Gruyter & Co.

Hartmann, N. (2014), Aesthetics, Germany: De Gruyter.

Hartmann, N. (2019), Ontology: Laying the Foundations, Germany: De Gruyter.

Kuhn, H. (1951), Nicolai Hartmann's Ontology, The Philosophical Quarterly Vol. 1, No. 4.

Makovetskaya, M. V., Korotkova, N. L, Makovetsky, E. A. (2018), The Ontology of Art in Philosophy of Nicolai Hartmann, Nordsci Conference, Helsinki, Finland, Conference Proceedings Book: 1, Vol:1

Tunalı, İ. (2002), Sanat Ontolojisi, İstanbul: İnkılap Kitabevi.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

YENİ NESİL İZLEYİCİ VE DİNLEYİCİLERİN OLUŞUMUNDA GELENEKLER, FORMLAR VE TÜRLER DİYALOĞUNUN ROLÜ

Raziya SIRDIBAeva* & Tatyana LAPŞINA**

Özet

Makale, Ustatshakirt Merkezi'nin müzik bilgisini öğretmenden öğrenciye koruma ve aktarma konusundaki 17 yıllık faaliyeti boyunca kazanılan deneyime kısa bir genel bakış sunmaktadır. Geleneksel yöntem, dünyanın birçok kültüründe bilginin sözlü olarak iletilmesinin karakteristik bir yolu olan "Ustat-Shakirt" (usta-öğrenci) olarak adlandırılır. Ustalardan genç yeteneklere bilgi aktarımında engin deneyime sahip olan Merkez, bugün geleneğin genç taşıyıcılarını modern kültürel alana entegre etmeyi hedefliyor. Merkezin çalışmaları, müzik ve tiyatro, eğitim ve genel estetik eğitimi, güzel sanatlar ve medyayı birleştirerek çeşitli yönlerde yürütülmektedir.

THE ROLE OF THE DIALOGUE OF TRADITIONS, FORMS AND GENRES IN THE FORMATION OF A NEW GENERATIONS OF VIEWERS AND LISTENERS

Abstract

This article gives a resume of 17-years experience earned by "Ustatshakirt" Center in conservation and transferring of musical knowledge from teacher to student. This traditional approach is called "ustat-shakirt" (from master to apprentice), and it is a distinctive method on oral transmission of knowledge in many cultures all over the globe. "Ustatshakirt" Center accumulated a vast experience in distributing knowledge from great masters to young talented students, and today has been focused on integration of young tradition bearers in modern cultural space. Center has a different work dimensions, which are uniting music and theatre, education and general aesthetic upbringing, visual arts and multimedia.

РОЛЬ ДИАЛОГА ТРАДИЦИЙ, ФОРМ И ЖАНРОВ В ФОРМИРОВАНИИ НОВОГО ПОКОЛЕНИЯ ЗРИТЕЛЕЙ И СЛУШАТЕЛЕЙ

Аннотация

В статье дан краткий обзор опыта, накопленного за 17 лет деятельности Центра «Устатшакирт» по сохранению и передаче музыкальных знаний от учителя к ученику. Традиционный метод носит название «устат-шакирт» (мастер-ученик), который является характерным способом устной передачи знаний во многих культурах мира. Накопив колоссальный опыт в передаче знаний от мастеров-мэтров юным дарованиям, сегодня Центр ставит целью интеграцию молодых носителей традиции в современное культурное пространство. Работа Центра ведётся по нескольким направлениям, объединяя музыку и театр, образование и общее эстетическое воспитание, изобразительное искусство и мультимедиа.

САЛТ, ФОРМА ЖАНА ЖАНРЛАРДЫ ТОГОШТУРУУНУН КӨРҮҮЧҮЛӨР ЖАНА УГУУЧУЛАРДЫН ЖАҢЫ МУУНУН КАЛЫПТАНДЫРУУСУНДАГЫ РОЛУ

Аннотация

Макалада «Устатшакирт» борборунун 17 жылдан бери салттык музыкалык өнөрдү сактап окутуу боюнча жасаган, ишинин тажрыйбасы кыскача көрсөтүлгөн. Бул салттуу ыкма «устат-шакирт» деп аталып, дүйнө жүзү боюнча көптөгөн элдерде билимди оозеки түрдө берүү катары жолугат. Жаш талантарга эн

*Ph. Dr. Kirgizistan Ulusal Bilimler Akademisi, Ç.Aytmatov adına Dil ve Edebiyyat Enstitüsü, Ustad-Şakirt Merkez Müdürü, syrdybaeva@mail.ru

**Ph. Dr., Eğitim Bilimleri, "Ustad-Şakirt" Merkezi Üyesi, kondtat@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

мыкты устаттардын өнөрүн үйрөтүү жаатында кеңири тажрыйба топтоп, бүгүнкү күндө Борбор салттык өнөрдү улаган жаштарды заманбап маданий мейкиндикте өнүктүрүү жолуна чыкты. Борбор бир нече багыттарда иштеп, музыка менен театрды, билим берүү менен жалпы эстетикалык тарбияны, искусство түрлөрүн жана мультимедианы тогоштурууда.

Глобализация мирового культурного пространства зачастую приводит к частичной утрате исконных национальных традиций, в свою очередь теряются механизмы донесения «культурного кода». Несомненно, у разных народностей (в каждом отдельно взятом случае), на основе саморегуляции вырабатываются индивидуальные средства и методы сохранения, возрождения и развития национальных традиций, оптимизации межэтнических отношений. Система традиций и обычаев – это есть многовековой результат воспитательно-нравственных усилий развития нации. Именно через определенную, порой специфическую, сложившуюся систему сохранения традиций каждый народ воспроизводит себя, свою духовную культуру, свой характер и психотип в ряду сменяющих друг друга поколений. И несмотря на глубокие различия сущности обычаев и традиций, они выполняют единую функцию – служат средством регуляции, стабилизации и воспроизводства общественных отношений (как национальных, так и межкультурных).

Инновационные компьютерные технологии, широкое пользование соцсетями, интеграция в мировое культурное пространство, особенно в последние годы, заметно поменяли взгляды современного общества. Накопленные годами системы, методы, формы воспитания переосмысливаются, дополняются или видоизменяются в зависимости от спроса. Однако, в срезе современной действительности, вопросы о разумном преобладании эстетического, духовно-нравственного развития все также актуальны.

Центр «Устатшакирт» создан в Кыргызстане в 2005 году при поддержке Музыкальной Программы Ага Хана (АКМР)⁴³. За этот период Центром выработаны и зарекомендовали себя действенные механизмы *преемственности*, и механизмы *включения инноваций*. Головной офис находится в столице (г. Бишкек), а региональная сеть доходит до всех отдаленных местностей страны. Миссия Центра в возрождении и развитии исконных музыкальных традиций, исследовании и документировании, поддержке талантливых музыкантов, распространении традиционного наследия по авторским разработкам с опорой на преемственность в обучении.

Основой программ стала идея интеграции номадических ценностей посредством методики передачи традиционных знаний от учителя к ученику (учитель-ученик / устат-шакирт) и трансляция традиций молодому поколению через различные виды искусства (музыка, театр, танец, эпос, слово, изобразительное искусство, мультимедиа). В проектную деятельность приглашаются известные деятели искусства и культуры, эксперты традиционного искусства, ученые, режиссеры, артисты, хореографы, художники, опытные педагоги, арт-журналисты и мн. др.

⁴³ Создание и пролонгация Центра все эти годы осуществляется АКДН (Программа Треста Ага Хана по культуре). Ссылка: <https://www.akdn.org/ru/>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Для того чтобы воспитать равнодушную, приверженную к искусству зрительскую/слушательскую аудиторию, необходимы такие формы работы, которые зрителя ставят в сопричастность к искусству. А именно, в-первую очередь, его нужно вовлечь в действие, т.е. сделать его исполнителем. Во-вторых, активизировать аудиторию, что означает – непосредственно вовлечь зрителей в действие, применяя всевозможные приемы и способы (вопросы к зрителю, совместное исполнение, совместные музыкальные шествия, коллективные переключки, игровые действия и др.). Повышению активности аудитории в зале способствуют и формы массового действия, которые нередко готовятся и проводятся будущими участниками этих концертных мероприятий. Однако, надо отметить, что при этом весьма важным является знание режиссером степени эмоционального восприятия, уровня интересов и потребностей, ориентационных установок аудитории, которая будет присутствовать на мероприятии.

Т.е., планируя введение приемов вовлечения зрителя в действие, необходимо уметь прогнозировать реакцию зрителя, прогнозировать их включение в действие (Будут ли петь? Что нужно сделать, чтобы участвовало как можно больше человек? Как вызвать интерес и ответную реакцию?). Грамотное использование режиссером приемов активизации в празднике представления придает ему дополнительный эмоциональный заряд, содействует более прочному усвоению и запоминанию информации, заложенной в содержание праздника и представления.

Формирование нового поколения зрителей и слушателей является процессом долгосрочным, в связи с этим Центр на протяжении всех лет осуществляет сотрудничество с начальными, средними и высшими учебными организациями во всех регионах Кыргызстана, обеспечивая партнерские школы, гимназии и интернаты экспериментальными *методиками обучения игре на кыргызских инструментах* – комуз, темир комуз, чопо чоор. Наряду с этим, действует *Сетевой школьный театр «Умтул»*, темы постановок которого основаны на ценностях национального культурного наследия и плюрализма с включением музыкальной, хореографической и мультимедийной фабулы. Кроме того, дети знакомятся с монументальным эпосом «Манас», народными сказаниями, легендами, а также с работой музеев, творчеством кыргызских художников, писателей, поэтов, драматургов. Создавая широкие местные сети культурных субъектов и образовательных программ в школах, музыкальных колледжах и университетах, организовывая крупные детские фестивали, в том числе международные, удалось вовлечь десятки тысяч зрителей разной возрастной и социальной принадлежности.

Учитывая, что музейная среда отличается от других образовательных организаций демократичностью и способностью к воспитательному воздействию на все категории и группы населения, независимо от возраста и образования, национальной и религиозной принадлежности Центр долгие годы осуществлял *проект «Музейные субботы»* ориентированный на школьную аудиторию и их семьи (см. статью «Музейная суббота») ⁴⁴.

По мнению многих ученых-исследователей музейная педагогика может оказать неоценимую помощь в процессе эстетического воспитания молодежи всех возрастных

⁴⁴ Эстетическое воспитание как системный компонент школьного образования: Сб. научно-метод. трудов / Ред.-сост. Р. Сырдыбаева, Е. Лузанова. – Бишкек: Принтер Блиц, 2011. – С. 35-40.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

категорий. Поскольку именно искусство, художественное творчество, исторический опыт народа осуществляют формирующую и воспитательную функцию в процессе развития и становления личности. Процесс творческого осмысления духовных ценностей, происходящий в музее благодаря тому, что музейная атмосфера создает особые, порой незримые отношения между человеком и экспонатом, человеком и общественной средой.⁴⁵

Первые «Музейные субботы» (2009) были проведены в Кыргызском национальном музее изобразительных искусств им. Г. Айтиева (Бишкек), Краеведческом музее в г. Каракол и музее им. М. Пржевальского в Иссык-Кульской области и включали встречи с исполнителями традиционной музыки, манасчы, художниками и искусствоведами. Проект за годы приобрел межрегиональный характер и широкий резонанс, проводился в различных уголках страны, где школьники и широкий круг зрительской аудитории (посещение семьями) в непринужденной и дружественной атмосфере знакомятся с синтезом красок, звука, слова и движения. Посещение экспонатов интерактивно перемежается с просмотром (или участием) концертов-лекций, знакомством с известными личностями, посещением мастер-класса. Освещаются многоэлементные темы: эпос «Манас» в различных видах искусства; природа в музыке и изобразительном искусстве; отражение эмоций через звук, цвет, линии и образ; национальный орнамент в музыке и декоративно-прикладном искусстве; знакомство с кыргызскими национальными инструментами и др.

В качестве лекторов и иллюстраторов открытых лекций-концертов приглашаются видные деятели искусства и культуры, творческие коллективы и солисты, народные мастера-ремесленники. Юные слушатели знакомятся не только с замечательными художественными традициями прошлого, но и познают высокие образцы современного отечественного и мирового искусства, в частности музыкального, театрального, хореографического. Музей в данном случае выступает как развивающая среда для реализации художественно-эстетического воспитания и гражданского самосознания, поскольку музеи обладают огромным образовательно-воспитательным потенциалом. Ввиду отсутствия в Кыргызстане на то время музея традиционных музыкальных инструментов, проект «Музейная суббота» Центра «Устатшакирт» решал вопрос наличия в музейном пространстве живой инструментальной культуры, не исключая при этом и вокальную, и сказительскую составляющую⁴⁶.

Среди серии «Музейных суббот» стоит упомянуть проведение «Арт-суббот» (2016-2018), которые сопровождалась «Передвижной выставкой», основанной на уникальных документах, фотографиях из личного архива народного артиста КР, известного этнолога, музыковеда *Балбая Алагушова*. Выставка носила символическое название: «От комуза до оркестра, от Пишпека до Бишкека». Данное архивное задокументированное фото-наследие Б. Алагушова является уникальным материалом и подготавливается к изданию.

⁴⁵ Акулич Е. М. Музей как социокультурное явление // Социологические исследования. М.: СОЦИОС, 2004. № 10. – С. 89

⁴⁶ Эстетическое воспитание как системный компонент школьного образования [Текст]: сб. научно-метод. трудов / Ред.-сост. Р. Сырдыбаева, Е. Лузанова. – Бишкек: Принтер Блиц, 2011. – С. 36-37.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



«Музейная суббота-2011»
Кыргызский национальный музей
изобразительных искусств им. Г. Айтиева



Музейные субботы в Тонском районе:
«Передвижная выставка-2017»
по фотоматериалам народного артиста КР Балбая
Алагушова

Важным компонентом является внедрение *авторского экспериментального учебно-методического комплекса «Умтул»* – это проведение урока «Музыка» в общеобразовательных школах с кыргызским языком обучения. Апробация осуществляется при поддержке Министерства образования и науки Кыргызской республики, поддержке постоянных партнеров Центра, органов местного самоуправления и администрации школ. Визитной карточкой международных и региональных мероприятий стали масштабные выступления юных дарований ансамбля темир ооз комузистов (варган), единовременное сказывание школьниками поэтических строк из эпоса «Манас», игра небольших программных күү (пьес) на комузе. Спустя годы обучения десятки лучших выпускников Центра «Устатшакирт» продолжают миссию, начатую Центром «Устатшакирт», на профессиональной сцене.



Подготовка Центром «Устатшакирт» школьников и проведение выступлений
на различных государственных и международных мероприятиях
(Международный День защиты детей – 2019, г. Бишкек)

Существенным вкладом в развитие музыкального традиционного наследия стал факт *активного распространения кыргызских традиционных музыкальных инструментов* (начиная с детских садов) и *работа по привлечению обучения игры на них всех*



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

заинтересованных лиц: школьников, учителей разных предметов и руководителей студий образовательных школ во всех регионах страны. В этой связи, выявлена и необходимость в системной и ежегодной организации проведения десятков обучающих семинаров, интерактивных тренингов, открытых уроков и мастер-классов, встреч с видными деятелями культуры и искусства, образования и науки. Эта методическая работа позволила повысить квалификацию педагогам-предметникам и взрастить на инновационных методиках новую плеяду наставников.

Должного уровня невозможно достичь без подкрепления возможностью получения образовательными организациями, студиями и просто талантливыми дарованиями музыкальных инструментов от известных мастеров-изготовителей (*уста*), с которыми Центр сотрудничает изначально. Таким образом «Устатшакирт» оказывает содействие в поддержке мастеров-производителей традиционного музыкального инструментария.

С целью профессионального развития школьных учителей в области эстетического воспитания, а также обучения детей музыкальному и театральному искусству, Центр активировал свою *научно-издательскую работу*, предоставляя бенефициариям разнообразный музыкальный репертуар, которого в начале 2000-х годов было весьма недостаточно в арсенале библиотечной системы на разных уровнях. Впервые изданы сборники, хрестоматии и партитуры, основанные на традиционном музыкальном наследии и предназначенные для исполнительской разновозрастной категории, разного состава (соло, ансамбли, оркестровые и хоровые партитуры). ***Полевые работы, обработка и нотация, подготовка к изданию учебно-методологической литературы затрачивает много ресурсов, как временных, так и кадровых. Но именно эта работа вносит весомый вклад в развитие преемственности принципа «устат-шакирт», поскольку фиксация и документирование являются неотъемлемой частью в передаче традиций от поколения к поколению.***

В 2018 году авторы данной статьи были приглашены в качестве методистов-разработчиков образовательного интернет-контента по предмету «Музыка». Пилотный проект по разработке *мультимедийных образовательных ресурсов iBilim* (Айбилим) по семи школьным предметам для начальной школы реализован по инициативе Министерства образования и науки Кыргызской Республики, ОФ «Таалим-Форум». Материалы были положительно оценены независимыми экспертами, утверждены Ученым советом Кыргызской Академии Наук как соответствующие образовательным государственным стандартам и возрастным особенностям школьников начальных классов. В результате совместной работы опытных учителей, специалистов по информационным технологиям, научным экспертам, ***разработан уникальный мультимедийный программно-методический комплекс электронных обучающих материалов, и на сегодня не имеющий аналогов в Кыргызстане*** в области начального звена⁴⁷.

Приоритетом стало то, что начиная с 2018 г. совместными усилиями Центра и ректоратом высших учебных заведений в области искусства, *организована педагогическая практика для столичных студентов* КГУКиИ им. Б. Бейшеналиевой с дальнейшим их распределением по регионам республики. Студентами осваиваются учебные программы ВУЗа и параллельно ведется активная практика и систематическое

⁴⁷ См.: сайт на кырг. и русс. яз.: <https://ibilim.edu.gov.kg>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ознакомление с инновационными разработками как Центра «Устатшакирт», так и мировыми педагогическими практиками через интерактивные тренинги (онлайн и офлайн формате). Это заметно повышает профессионализм молодых специалистов в самом начале их педагогической и творческой деятельности и дает импульс для дальнейшего развития и роста.

Сотрудники Центра, среди которых талантливые молодые музыканты, артисты и режиссеры, а также их подопечные из партнерских школ и ВУЗов принимают участие в культурных и образовательных мероприятиях государственного и международного масштаба. Это прежде всего II и III Всемирные игры кочевников (2016, 2018), начиная от церемонии обратного отсчета времени, сложного репетиционного процесса, вплоть до торжественного открытия и культурной программы Игр, которые освещали телеканалы и журналисты более 100 стран мира.



Всемирные Игры Кочевников-2018 (г.Чолпон-Ата)

За всеми вышеперечисленными достижениями скрывается кропотливая и усердная непрерывная научная, образовательная и просветительская работа Центра «Устатшакирт». Кроме того, что на самом начальном этапе необходимо было выявить **первоочередные задачи традиционной культуры как средства формирования современных межнациональных отношений и воспитания молодежи, необходимо было и своевременно определить место и роль сохранившихся форм традиционной культуры.** Только после этого, Центр начал разрабатывать и внедрять, апробировать свои авторские инновационные технологии в общей организации современной культурной и образовательной политики в широком масштабе.

Выявить, поддержать и развить далее по принципу «устат-шакирт» культуру передачи традиционных знаний помогла работа с коренными носителями традиций: мастерами изготовителями музыкальных инструментов (*уста*), которые как правило являются и превосходными музыкантами-исполнителями (*устат*). Так, Центром к долгосрочному сотрудничеству в качестве уважаемых «устатов» и известных музыкантов, были приглашены такие выдающиеся деятели искусства, как народная артистка СССР и КР Самарбүбү Токтакунова, народный артист КР Нурак Абдракманов (1947-2014), заслуженные артисты КР Шакен Жоробекова, Намазбек Уралиев, Зайнидин Иманалиев, Нурланбек Нышанов, Кенже Кубатова, заслуженные деятели культуры КР Саадабай Шабданов и Толон Касаболотов, которые и сейчас передают свой неоценимый творческий опыт молодому поколению. Совместная работа по направлению



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

возрождения традиций внесла значительный вклад в общее видение культурной политики Кыргызстана и его развитие, в том числе на международном уровне.

Необходимо подчеркнуть, что именно этот этап стал переломным и действенным в дальнейшем развитии методологии Центра. Вовлекая в работу носителей коренных традиций (некоторые из них уже ушли из жизни), удалось в первую очередь **проанализировать и применить действующие механизмы преемственности**. Организовать системность всех последовательных процессов передачи знаний, связанных с бытованием традиций, их формированием, закреплением, трансляцией, развитием или изменением, порой и исчезновением, полной или частичной утратой. Разработанные инновационные методологии Центра отчасти воздействовали на оживление и возрождение некоторых специфических регионально-национальных традиций в области музыкальной культуры.

В первое десятилетие 2000-х годов в составе делегации сотрудников Центра Кыргызстан неоднократно был ярко представлен традиционной музыкальной самобытностью в различных странах за рубежом. Так, например, всемирно известный ансамбль традиционной музыки «Тенир-Тоо», созданный при Центре дал сотни концертов в лучших залах около 30 стран мира. На сегодня популярностью пользуется ансамбль «Устатшакирт», это преемники своих маститых устат, они продолжают методику передачи знаний, полученную по *принципу «устат-шакирт»*. Став за эти годы высокопрофессиональными мультиинструменталистами, они совместно с Центром, участвуют в культурных программах Кыргызстана, Германии, Франции, Великобритании, США, КНР, Южной Кореи, Азербайджане, странах Центральной Азии, России и др.



Ансамбль «Устатшакирт»



Ансамбль «Устатшакирт» выступил
в штаб квартире ЮНЕСКО (Франция, 2018)

Таким образом, Центру традиционной музыки «Устатшакирт» постепенно удалось **сформировать определенно направленную культурную среду – площадки-лаборатории в сфере искусства для содружества молодых лидеров искусства и их наставниками**. Как известно, музыкальная культура кыргызов изобилует актерским профессиональным искусством, носителями которого являлись издревле именно музыканты: исполнители и актеры в одном лице (комузчу, ырчы, манасчы, дастанчы, бакшы и др.). В связи с этим музыкальное и театральное искусство стали базовыми в направлении воспитания культурных лидеров и современных слушателей. Для более полноценного восприятия традиционной культуры были задействованы различные



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

жанры, виды, стили классического в том числе мирового наследия, а также мультимедийный компонент, что весьма актуально в свете глобализации и развитии инновационных технологий, нацеленных на воспитание высоконравственной и креативной личности.

Практика показала, что выбран верный путь осуществления поиска новых ценностных ориентиров, методических основ образовательного и воспитательного процесса во взаимосвязи инновационных и классических традиций. Роль диалога традиций, форм и жанров в формировании нового поколения зрителей и слушателей – неоспорима. Приведенные в статье примеры являются наглядным фактом поддержки и продвижения культуры, искусства и образования в Кыргызстане. Условия тесного сотрудничества и взаимопомощи различных общественных и государственных организаций послужили ступенью к реализации *сетевых структур*, в частности по линии продвижения традиционного многовекового наследия и его интеграции в современность.

Литература

Акулич Е. М. Музей как социокультурное явление // Социологические исследования. М.: СОЦИОС, 2004. № 10. – С. 89

Асипова Н. А. Научно-педагогические основы формирования культуры межнационального общения школьников. – Бишкек: Илим, 1994. – 108 с.

Краткий терминологический словарь: Культура. Литература. Театр. Музыка. Изобразительное искусство. кинематограф [<http://literatura.kg/articles/?aid=2284>] // Сост. Р.Сырдыбаева, Е.Лузанова, Р.Сыдыкова, Т.Лапшина. – Бишкек, 2015. – 96 с.

Рахимова М., Панкова Т. Кыргызская народная педагогика. – Б., 1993. – 79 с.

Сетевой школьный этнографический театр «Умтул»: Принципы, задачи, методические рекомендации: Сб. информационно-методических материалов // Б.Калчабаева, Р.Сырдыбаева, Е.Лузанова, Т.Лапшина. – Бишкек, 2014. – 120 с.

Эстетическое воспитание как системный компонент школьного образования: Сб. научно-метод. трудов / Ред.-сост. Р. Сырдыбаева, Е. Лузанова. – Б.: Принтер Блиц, 2011. – 280 с.: кырг., рус. яз.

<https://www.akdn.org/ru/>

<https://ibilim.edu.gov.kg>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TÜRK HALKLARIN MÜZİK GELENEKLERİNDE KADINLARIN ETKİSİ: SORUNUN AÇIKLAMASI

Raziya SULTANOVA*

Özet

Bildiğimiz gibi, kültürel gelenekler ve özellikle Türk halklarının Müslüman gelenekleri üzerindeki kadın etkisi, tarihsel olarak bilim adamlarının ve araştırmacıların dikkatinden uzak kalmış, az çalışılmış bir konudur. Ne yazık ki, günümüzde kültürün korunmasında ve aktarılmasında kadının payının araştırılması için geliştirilmiş bir yöntem bulunmamaktadır ve bu nedenle biz araştırmacıların bu yönde ilk adımları atması gerekmektedir. Bununla birlikte, Orta Asya'da ve Rusya'nın İslami bölgelerinde en yüksek dini statüye sahip kadınların - Otin-oy, Khalpa, Marcia, Abystai - yaratıcılığının günümüze ulaşan belgesel kanıtları, asırlık Müslüman geleneklerini, öğretisini ve vaazını yansıtmaktadır. Bu, İslam kültüründe neredeyse sürekli ve sürekli bir fenomendir. Kendi ailemin tarihini ve anneannem Fatima Sadreddinova'nın (1911-1997) kaderini örnek alarak raporum, Türk dünyasında kadın dini liderlerinin "enstitü" adı verilen sistematik bir bölgesel çalışmanın oluşturulması çağrısında bulunuyor. Abystay/Otin-oy/Khalpa/Marsia, dini ayinlerin icracıları, SSCB'nin ateist döneminin özenle korunmuş İslami müzik gelenekleri.

Anahtar Kelimeler: Türkçe konuşan dünyanın kadınları Otin-oy, Khalpa, Marcia, Abystai; Müslüman ilahiler; Dindar kadın tezahüratları, Sovyet din karşıtı zamanlar.

ЖЕНСКОЕ ВЛИЯНИЕ НА МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Аннотация

Как нам известно: женское влияние на культурные традиции, и в частности на мусульманские традиции тюркских народов, - малоизученная тема, которая исторически находилась в стороне от внимания ученых и исследователей. К сожалению, на сегодняшний день пока еще нет разработанных методик изучения женской доли в сохранении и передаче культуры, а потому нам, исследователям, приходится делать первые шаги в этом направлении. Однако сохранившиеся документальные свидетельства творчества женщин высшего религиозного статуса, - Отин-ой, Халпа, Марсия, Абыстай, - в Средней Азии и в исламских регионах России,- отражает многовековые мусульманские традиции, обучение и проповедование которых было практически непрерывным и постоянным явлением в исламской культуре. На примере истории моей собственной семьи и судьбы моей бабушки Фатимы Садреддиновой (1911-1997) мой доклад призывает к созданию систематического обще- регионального исследования "института" религиозных лидеров женщин Тюркского мира называемых Абыстай/Отин-ой/ Халпа/ Марсия, исполнителей религиозных обрядов, бережно сохранивших исламские музыкальные традиции атеистического периода СССР.

Ключевые Слова: женщины Тюркского мира Отин-ой, Халпа, Марсия, Абыстай; Мусульманские песнопения; Религиозные женские распеваы, Советские антирелигиозные времена.

FEMALE INFLUENCE ON THE MUSICAL TRADITIONS OF THE TURKIC PEOPLES: TO STATEMENT OF THE PROBLEM

Abstract

As we know, women's influence on cultural traditions, and in particular on the Muslim traditions of the Turkic peoples, is a littlestudied topic that has historically been away from the attention of scientists and researchers.

* Prof. Dr. İngiltere Cambridge Üniversitesi, razia@raziasultanova.co.uk



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Unfortunately, to date, there are no developed methods for studying the female share in the preservation and transmission of culture, and therefore we, researchers, have to take the first steps in this direction. However, the surviving documentary evidence of the creativity of women of the highest religious status - Otin-oy, Khalpa, Marcia, Abystai, - in Central Asia and in the Islamic regions of Russia, - reflects the centuries-old Muslim traditions, the teaching and preaching of which was an almost continuous and constant phenomenon in Islamic culture. Using the example of my own family history and the fate of my grandmother Fatima Sadreddinova (1911-1997), my report calls for the creation of a systematic regional study of the “institute” of the religious leaders of the women of the Turkic world called Abystay/Otin-oy/Khalpa/ Marsia, performers of religious rites, carefully preserved Islamic musical traditions during the atheistic time of the USSR.

Keywords: Women of the Turkic-speaking world Otin-oy, Khalpa, Marcia, Abystai; Muslim chants; Religious women's chants, Soviet anti-religious times.

ТҮРК ЭЛДЕРИНИН САЛТТУУ МУЗЫКАСЫНДА АЯЛДАРДЫН ТИЙГИЗГЕН ТААСИРИ: МАСЕЛЕНИН КОЮЛУШУ

Аннотация

Белгилүү болгондой, аялдардын маданий каада-салттарга, айрыкча түрк элдеринин мусулман каада-салттарына тийгизген таасири тарыхта илимпоздордун жана изилдөөчүлөрдүн көңүлүнөн алыстап, аз изилденген тема. Тилекке каршы, бүгүнкү күнгө чейин маданиятты сактоодо жана өткөрүүдө аялдардын үлүшүн изилдөөнүн иштелип чыккан методдору жок, ошондуктан биз, изилдөөчүлөр, бул багытта алгачкы кадамдарды жасоого туура келет. Бирок, Орто Азиядагы жана Россиянын ислам аймактарындагы эң жогорку диний статуска ээ болгон Отин-ой, Халпа, Марсия, Абыстай аялдарынын чыгармачылыгынын сакталып калган документалдуу далилдери көп кылымдык мусулман салттарын, окууларын чагылдырат. Ислам маданиятында үгүттөө дээрлик үзгүлтүксүз жана туруктуу көрүнүш болгон. Менин өзүмдүн үй-бүлөмдүн тарыхын жана чоң энем Фатима Садриддинованын (1911-1997) тагдырын мисалга алып, менин баяндамада түрк дүйнөсүнүн аялдарынын диний лидерлеринин «институтун» системалуу аймактык изилдөөнү түзүүгө чакырат. Абыстай/Отин-ой/Халпа/Марсия, диний ырымжырымдарды аткаруучулар СССРдин атеисттик доорунда исламдын музыкалык салттарын кылдаттык менен сактап келишкен.

Ачкыч Сөздөр: түрк тилдүү дүйнө аялдары Отин-ой, Халпа, Марсия, Абыстай; мусулман ырлары; Динчил аялдардын ырлары, динге каршы советтик мезгил.

Религиозное творчество женщин тюркоязычного мира

Мой доклад посвящен роли женщин Тюркоязычного мира в развитии традиционной культуры и в частности в сохранении мусульманских песнопений во времена атеистической пропаганды СССР. Моя презентация основана на том факте что по существу женское религиозно- музыкальное творчество — одна из главных тем моих исследований, и моя книга по религиозным женским распевам, которая была издана недавно в Англии, и позже была переведена на Корейский, Сербский и Турецкий языки, охватывает результаты моих исследований в Узбекистане, Казахстане, Киргизии, Туркменистане, Азербайджане, Турции, России и Афганистане.⁴⁸

Сегодня, обращаясь к моим киргизским коллегам, повествуя в целом о тюркоязычных народах, мне представляет возможным обратиться к культуре татарского народа Волго-Уральского региона России. Мы все знаем: **женское влияние на культурные традиции, и в частности на мусульманские традиции тюркских народов, —**

⁴⁸ Razia Sultanova. From Shamanism to Sufism: Women, Islam and Culture in Central Asia. IBTAuris., London, 2011.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

малоизученная тема, которая исторически находилась в стороне от внимания ученых и исследователей.

К сожалению, на сегодняшний день пока еще нет разработанных методик изучения женской доли в сохранении и передаче культуры, а потому нам, исследователям, приходится делать первые шаги в этом направлении во многом наугад.

Как известно творчество женщин высшего религиозного статуса - Отин-ой,

Халпа, Марсия, Абыстай, и др им подобных, в Средней Азии а также в странах Востока, Турции, Афганистане, Пакистане, - отражает **многовековые мусульманские традиции, обучение и проповедование которых было практически непрерывным и постоянным явлением в исламской культуре.**

Однако в целом на сегодняшний день несмотря на то что наш регион включает 22 тюркских национальностей на сегодняшний день, плюс ещё 17 этнических групп в прошлом времени, однако

Женское Влияние На Традиции Тюркских Народов Остаётся Малоизученной Темой.

Не удивительно что **роль женщин в культуре ислама и женских сообществах Узбекистана, Туркмении, Азербайджана, Татарстана** и других постсоветских мусульманских республик **в силу политических запретов** и репрессий только сейчас начинает осознаваться в полной мере. Однако в Татарстане, первые исследования музыковедов Гузель Сайфуллиной и Зили Имамудиновой помогают оценить **женские культурные традиции мусульманских песнопений.** Среди зарубежных исследователей следует отметить что **Анна Члешевская опубликовала недавно свою книгу** (*Islam with a Female Face: How Women are Changing the Religious Landscape in Tajikistan and Kyrgyzstan* by Anna Cieślowska, 2017, Księgarnia Akademicka: Krakow) На сегодняшний день и в киргизском искусствознании уже предпринимаются начальные шаги по изучению роли женщин в культурном историческом и религиозном направлении (ритуалы Kyz Uzatuu by Cholpon Turdalieva; Старинные религиозные культы Umai Ene by Nurlan Nishanov) но этого - не достаточно! Нам срочно необходимы серьёзные исследования по женскому религиозному наследию. Однако на сегодняшний день обще-региональные исследования на эту тему пока не существует. Чтобы обратиться к теме “Женщины, ислам и культура в Центральной Азии” мне представляется возможным обратиться к региону за пределами Средней Азии, а именно - к Татарстану. Предлогом для этого является история моей собственной семьи и судьба моей бабушки Фатимы Садрединовой (1911-1997).

Идеология и культура: Как нам известно, начало XX века в СССР было временем полного расцвета коммунистических идеалов, тогда, казалось бы, все цели, достижения, победы социализма были достигнуты утверждениями партийных лидеров, когда зарождалось новое социалистическое племя так называемого “советского народа”, в котором все идеалы, культурные ценности, коммунистическая мораль, казалось бы, сравнялись, особенно у тех этносов, которые были расположены в центральной части России, но это происходило лишь на поверхности. Лозунги как появлялись на улице и в общественной жизни, так и остались уделом внешнего культа,



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

а не внутреннего жизненного уклада, который, будучи ближе к телу и духу, был сохранен как истинное и вечное служение своим многовековым ценностям. Если обратить наше внимание на частный случай исследования - женскую традицию казанских татар, проживающих в различных частях Поволжья и Урал, то первичным материалом моего изучения данной тематики послужили архивы моей бабушки Фатимы Садрединовой из Оренбурга, а также воспоминания моей мамы, близких родственников, друзей и также её последователей.

Моя бабушка Фатима Садрединова (1911-1997) принадлежала к тому самому избранному числу женщин -исполнительниц татарских религиозных музыкальных поэтических обрядов которые называются Абыстай, Так называют татарских женщин, которые, несмотря на долгие годы атеистической пропаганды, сохранили знания и умение религиозного исполнения в женской среде.

Как правило, чтобы стать Абыстай, надо было быть личностью смелой и всеми уважаемой, получить благословение от старшей представительницы местной религиозной общины и право на исполнение религиозных обрядов, которые были не просто запрещены, но в советскую эпоху просто подвергались преследованию. Религиозное проповедование в женской среде, скрыто от широкого общественного сознания, было делом избранных людей рискующих своей жизнью и свободой для выполнения своей миссии. Возможно, поэтому число этих женщин было немногочисленным. А каждая встреча с Абыстай являлась событием первостепенной важности, каждая семья считала за честь иметь такую гостью, которая своим появлением, ритуалом освящала и место и события семейной хроники, благословляя стечение обстоятельств и в случае жизненных трудностей предполагая лучший исход.

Родилась моя бабушка в 1911 году в Оренбурге, в религиозной семье муллы Муртазы. Назвали её именем дочери пророка Фатимой. Знание религии пришло к ней с детства от отца, но больше от матери. Однако после ранней смерти отца она постоянно расширяла свой «репертуар» не только за счет чтения Корана и старинных мусульманских легенд, но и за счет сочинения собственных духовных стихов и песнопений. У меня осталось несколько тетрадей,

Дефтерлер- которые Фатима-Абыстай переписывала от руки арабской вязью, включая в них те немногие духовные тексты, которые ей удавалось найти. Похоже, что помимо собственных духовных стихотворений ей также принадлежат сказки и притчи. Музыкальное её дарование было замечено окружающими, когда она, стеснясь, но поддаваясь уговорам родственников и друзей, играла на вечеринках на гармонии, задумчиво исполняя татарские народные песни. Вдруг однажды она охладела к этому, узнав, что в классическом мусульманстве музыка принадлежит к разряду так называемых дьявольских удовольствий, что играть на музыкальных инструментах и исполнять светские песни является грешным делом. Охладев к делу в одночасье, она оставила его, продала гармонию и не любила, когда ей напоминали об её успешном исполнительском прошлом. Замуж вышла за татарского парня также из религиозной семьи, который вскоре был призван на войну и погиб на фронте в 1943 году. Молодая вдова, оставшись вдовой с детьми, благодаря неустанной помощи со стороны её матери, работая по 14 часов на Оренбургской швейной фабрики, уходила с рассветом и возвращалась поздно ночью. Дети её под влиянием времени и советской идеологии выросли атеистами. На религиозную деятельность Фатимы смотрели как на забаву. Она



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

же не уставала повторять: «**Вы верите в бога по имени Сталин, а у меня Бог — Аллах**». Но ей удалось научить детей мириться с трудностями жизни и не винить свою судьбу. Фатима-оби всегда, при любых обстоятельствах, **старалась помогать нуждающимся**. В самые трудные годы Великой Отечественной войны, вопреки всем нареканиям, она смело принесла все свои скромные сбережения в Фонд мира, следуя, как она объяснила домашним, мусульманскому правилу. Все, что бережно откладывалось ею и семьей на черный день, было целиком внесено в этот фонд. В детстве, мне довелось регулярно всей семьёй посещать Оренбург, навещая Фатиму-оби каждое лето, Мне запомнились её удивительно ухоженное жильё, необыкновенно прозрачная тишина и кристальная чистота её дома, мерное тиканье настенных часов, развешанные повсюду настенные рукодельные украшения Шамаилы с благословениями Аллаха. Фатима-абыстай окружала себя словом Божьим, будь то надпись Корана, обереги с именем Аллаха или всевозможные духовные послания, книги, что было в принципе невозможно да и если говорить правду, по существу запрещено приобретать в советские анти религиозные времена.

Общие Наблюдения Над Мусульманской Культурой Региона

Следует отметить, что **использование понятий «исламская культура», или «исламская парадигма» не несет конкретного религиозного смысла, а подразумевает религию в качестве одной из важнейших форм духовной общности, которая, безусловно, стала фундаментом всей культуры Тюркского мира и её цивилизации. То есть использование элементов исламской традиции в музыкальном искусстве не обязательно связано с религиозным культом, но всегда является средством отражения национального самосознания, неотъемлемой частью которого является религиозная идентичность.**

Все мы знаем что приобщение к исламской цивилизации кардинально изменило культуру тюркоязычных народов. На этот счет возникают вопросы: можно ли говорить о единстве музыкальных традиций в тюрко-мусульманском мире? **Что характеризует это единство** или, напротив, что нарушает его? **Каков вклад тюркоязычных авторов в музыкальную науку женского исламского Востока?** Можно или нет говорить о **парадигме** исламской культуры в Среднеазиатской музыке советского и пост-советского периода? Какие музыкальные напевы, речитативы, музыкальные формы и жанры использовались для исполнения этих религиозных песнопений? Какие виды их сохранились несмотря на политические запреты и препятствия?

Заключение: Нам всем известно что Советское «анти-духовное ядро» в культуре исламского мира, определялось неприятием коренной культуры населения. Следовательно, на сегодняшний день эта тематика требует **систематического общерегионального исследования** которое поможет определить особенности того “**института” религиозных лидеров женщин Тюркского мира называемых Абыстай/Отин-ой/ Халпа/ Марсия**, которые смогли бережно сохранить исламские музыкальные традиции. Слово теперь за будущими исследованиями которые мы все ждем с нетерпением!

Использованная литература

Razia, S. (2011). From Shamanism to Sufism: Women, Islam and Culture in Central Asia., IB Tauris., London.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ZOHRAB ADIGÖZAL-ZADE'NİN SANATSAL YORUMUNUN ÖZGÜNLÜĞÜ

Sabina MURADOVA*

Özet

Yerli müzik kültürünün gelişmesine ve tanıtımına büyük katkılarda bulunan Azerbaycan Halk Sanatçısı Prof. Z.Adıgezalzade'nin eserlerinin yorumlanmasının üslup ve özelliklerinin incelenmesi, Azerbaycan halkı açısından büyük önem taşımaktadır. Bu aynı zamanda onun piyanist faaliyetinin Azerbaycan halkının yarattığı kültürel mirası dünya sahnesinde tamamen yeni bir kalitede göstermesinden kaynaklanmaktadır.

Bu makalede bir ölçüde piyanistin repertuarında yer alan eserlerin icra yorumunun özellikleri incelenmektedir. Zohrab Adıgözalzade'nin icra ilkeleri, müzik sanatımızda yeni bir çizginin oluşumunu, yeni üslup bileşenlerini ve sanatsal özgünlüğünün vazgeçilmez özelliklerini açıkça göstermektedir. Piyanistin seçkin bestecilerin bir dizi eserine yaptığı yorumların analizine dayanarak, seçkin piyanist Z. Adıgözalzadeh'in bu eserlere kattığı üslup özellikleri ve bireysel yorum unsurları not edildi.

Anahtar Kelimeler: Müzik, kültür, piyano, sanatçı, sahne.

ORIGINALITY OF ZOHRAB ADIGÖZAL-ZADE'S ARTISTIC INTERPRETATION

Abstract

Making great contributions to the development and promotion of local music culture, Azerbaijan People's Artist Prof. Examining the style and features of the interpretation of the works of Z.Adıgezalzade is of great importance for the Azerbaijani people. This is also due to the fact that his pianist activity shows the cultural heritage created by the Azerbaijani people on the world stage in a completely new quality.

In this article, the characteristics of the performance interpretation of the works in the pianist's repertoire are examined. Zohrab Adıgözalzade's performance principles clearly show the formation of a new line in our musical art, new stylistic components and indispensable features of his artistic originality. Based on the analysis of the pianist's interpretations of a number of works by distinguished composers, the stylistic features and individual elements of interpretation that the distinguished pianist Z. Adıgözalzadeh added to these works were noted.

Keywords: Music, culture, piano, artist, stage.

Изучение исполнительского стиля и особенностей интерпретации произведений народным артистом Азербайджана, профессором З.Адигезалзаде, внесшим большой вклад в развитие и пропаганду отечественной музыкальной культуры, имеет принципиальное значение с точки зрения изучения исторических традиций отечественного исполнительского искусства. Это связано также с тем, что его пианистическая деятельность демонстрировала культурное наследие, созданное азербайджанским народом, в совершенно новом качестве на мировой арене.

Отметим также, если скажем, что проявление блестящего исполнительского искусства З.Адигезалзаде было результатом его сильной личности, интеллекта и богатого творческого воображения. Неоспоримым является и тот факт, что генетический фактор музыканта обогатился удивительным трудолюбием пианиста. Особенность той среды, к которой принадлежал З.Адигезалзаде, всегда играла стимулирующую роль в развитии

* Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora Öğrencisi, bakinka78@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

его творчества. Окружающая пианиста богатая творческая атмосфера подпитывала его воображение. Именно она заложила основы для создания индивидуального творческого стиля и позволила ему найти свой оригинальный путь в сложном музыкальном искусстве. В результате такого индивидуального подхода каждое интерпретируемое пианистом произведение получило право на новую жизнь. Это исполнение всегда органично сочеталось с художественной идеей композитора, привлекало внимание особой свежестью и новизной, и включало в себя его умение до мельчайших деталей воссоздать замысел интерпретируемого сочинения.

Содержательное исполнение, способность эмоционально, с помощью ярких чувств обогатить игру, гармонировала с разнообразной тембровой палитрой пианиста. Здесь необходимо вспомнить высокую культуру звука З.Адигезалзаде. Точная динамика нюансов исполняемого произведения, интонационная выразительность, глубина и полнота звучания наглядно демонстрировали то удивительное чувство звука, которым он обладал.

Многочисленные выступления Зохраба Адигезалзаде с симфоническими оркестрами являются ярким подтверждением этих мыслей. Незабываемые концерты с симфоническими оркестрами под управлением таких знаменитых дирижеров, как народный артист СССР маэстро Ниязи, народные артисты республики Рауф Абдуллаев, Рамиз Меликасланов, Назим Рзаев, Чингиз Гаджибеков, а также зарубежными дирижерами Владимиром Есиповым, Хикмет Симсеком, Вахтангом Джорданом, Юрием Темиркановым и Юрием Серебряковым стали важным звеном в творческой карьере пианиста.

Отметим, что выступления З.Адигезалзаде в качестве концертмейстера также оставили в памяти слушателей яркое впечатление, как и сольные концерты. Как концертмейстер он демонстрировал свои неограниченные творческие возможности, исполнял сложные пассажи, полнозвучные аккорды, кульминации большой эмоциональной силы и большое ансамблевое мастерство. Проявлением высоких ансамблевых качеств пианиста было чуткое ощущение «музыкального пульса» своих коллег и редкой, отточенной синхронности при создании музыкального образа. Он делил сцену с народным артистом СССР Лютфьяром Имановым, народными артистами Азербайджана, скрипачами Сарварам Ганиевым, Захрой Кулиевой; а во время работы в Турции с тар-гитаристом Alpay Unsay, виолончелистами Озан Тунка и Эмель Онен, скрипачами Озлем Сумер и Озлем Дордунчу, альтистом Юнус Генджаем и др.

Вместе с этими музыкантами Зохраб Адигезалзаде неоднократно выступал как в нашей стране так и во многих странах мира. Серии концертов и выступлений на международных фестивалях, состоящих из произведений П.И.Чайковского, С.Рахманинова, Ф. Амирова, Т.Кулиева, С.Рустамова, В.Адигезалова и других композиторов, внесли свой вклад в азербайджанскую музыкальную культуру и стали одной из незабываемых ее страниц.

Зохраб Адигезалзаде всегда привлекал внимание не только как пианист, тонко чувствующий стиль и дух исполняемого произведения, но и как чуткий ансамблист. Особая выразительность игры, высокое качество звука проявлялось и когда он делил сцену с музыкантами, сотрудничавшими с ним в течение длительного времени, и с



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

теми, с кем выступал в первый раз⁴⁹. Способность пианиста воспринимать форму произведения органично сочеталась с общим чувством формы у всех солистов и способствовала созданию гармоничного единства. Это ярко проявлялось во всех оттенках бархатного туше, играющего большую роль в раскрытии художественного образа произведения. В частности, эту мысль подтверждает совместное исполнение З.Адигезалзаде и виолончелиста Озана Тунджая в Москве пьесы А.Глазунова «Песня менестреля».

Эмоциональные стороны философского мира композитора, отраженные в музыке, переплетались с тонким пианизмом Зохраба Адигезалзаде и создавали удивительную гармонию. Его чувство музыки было тесно связано с так же рациональным началом. Свидетельством этого был разнообразный репертуар, интерпретация которого отражала его целостный взгляд на сочинение, где рациональное и эмоциональное начало находилось в полном равновесии.

Репертуар З.Адигезалзаде отличался своей широтой и разнообразием. Прекрасные образцы сочинений И.С.Баха, И.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.ван Бетховена, Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Р.Шумана, Ф.Шопена, Ф.Листа, И.Брамса, К.Сен-Санса, Э.Грига, А.Скрябина, С.Рахманинова, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, К.Дебюсси, М.Равеля, Б.Бартока, Д.Гершвина, К.Караева, Ф.Амирова, Т.Кулиева, Д.Гаджиева, А.Рзаева, А.Меликова, Э.Назировой, В.Мустафазаде, И.Гаджибекова и других композиторов составляли основу его репертуара.

Интонационную выразительность музыки И.С.Баха и логику полифонического развития пианист соединял с философским миром размышлений. Эта мысль прослеживается в «Сарабанде», в Сицилиане для фортепиано и симфонического оркестра в обработке И.С.Баха – Л.Годовского⁵⁰.

Интерпретация музыки Моцарта привлекает своей естественностью, свежестью, нежными волшебными оттенками. Действенное, симфоническое начало, воплощающее дух музыки Л. ван Бетховена трактовался пианистом как воплощение большого философского мира композитора. З.Адигезалзаде удавалось передавать лирическое биение музыки Ф.Шуберта, ее искренность, чистоту, мелодическую насыщенность в полном соответствии с чертами немецкой музыки.

В произведениях К.Дебюсси и М.Равеля пианист выступал как истинный мастер и знаток изобразительного искусства. Музыкальная пьеса, словно написанная на холсте как картина, производила глубокое впечатление на внутренний мир слушателя своими разнообразными оттенками. Исполнение им пьесы К.Дебюсси «Лунный свет» полностью подтверждает эту мысль⁵¹.

Вихревые полеты музыки А.Скрябина, пламенные наваждения, моменты искренней лирики, присущая композитору способность чувствовать время и постоянная динамика приобрели новую сущность в творчестве З. Адигезалзаде и словно по новому высветили основные черты стиля художника.

Репертуар музыканта обращает на себя внимание тем, что точно резонирует с мягким,

⁴⁹ На основе интервью и архивных материалов пианиста

⁵⁰ <https://youtu.be/jglM4G9eIJA> , <https://youtu.be/gRb63Gie-Sg>

⁵¹ <https://youtu.be/KMwbqbswgt0>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

колористичным романтическим стилем игры З.Адигезалзаде. В целом, по своей природе он был пианистом-романтиком. Эта особенность выпукло выражена в его репертуаре, где особое и своеобразное место отведено творчеству Р.Шумана. З.Адигезалзаде проникается сущностью образного мира, старается глубже осознать мысли композитора, передаваемые посредством музыки. Игра пианиста в своеобразной форме передает и составляет единое целое со страстным потоком музыки Р.Шумана, ее эмоциональностью, которая содержит следы творчества Гофмана, Гейне, безграничную звуковую палитру и вдохновенные поэтические моменты. Интерпретация З.Адигезалзаде музыки Р.Шумана отличается свойственной его сочинениям особой выразительностью. Романтизм пианиста – это романтизм мягкий, отмеченный философской глубиной и яркой палитрой.

С ранних лет творческого пути З.Адигезалзаде включал в репертуар прекрасные образцы сочинений Ф.Шопена и получил признание как чуткий интерпретатор его музыки. Так, с большим мастерством он исполнял такие волшебные образцы музыки Ф.Шопена, как Баллада №1, Этюды, Ноктюрны, Мазурки, Вальсы, Полонезы, Скерцо. Его трактовка музыки Ф.Шопен наряду с крупной масштабностью, затрагивает самые тонкие струны человеческой души, полные нежных любовных чувств.

Испытывая интерес к сочинениям русских композиторов, З.Адигезалзаде с большим художественным вкусом исполнял прекрасные образцы их музыки. Глубокий философский мир, лирическая пейзажность, народные жанровые элементы, широкая образная палитра, насыщенный мелодический стиль, различные, многообразные фигурации, героические образы, искренность выражения, затрагивающая тонкие струны человеческой души, нашедшие отражение в музыке С.Рахманинова не могли оставить равнодушным такого разностороннего пианиста, как З.Адигезалзаде. Именно по этой причине Прелюдии, «Музыкальные моменты», «Этюды-картины», циклы романсов, концерты для фортепиано с оркестром №1, №2 в трактовке пианиста излучают особый свет. Концерт для фортепиано с оркестром №2 выдающегося композитора был особенно близок духу З.Адигезалзаде. Внимание привлекают выразительные, яркие кульминации первой части, грандиозная, цельная выразительность второй части и виртуозность финала. В исполнении пианиста музыка С.Рахманинова отличается как своей грандиозностью, масштабностью, так и умением раскрывать скрытые струны человеческой души.

Несмотря на то что, З.Адигезалзаде отдавал предпочтение романтическим по духу сочинениям, он получил признание замечательными интерпретациями прекрасных образцов музыки И.С.Баха, Й.Гайдна, В.А.Моцарта, Л.ван Бетховена. Проникновение во все тонкости классической музыки раскрывается в трактовке Концертов для фортепиано с оркестром №20, №22 В.А.Моцарта, сонат для фортепиано №1, №5, №6, №23 Л. Ван Бетховена.

Исполняя такой интересный образец современной фортепианной музыки, как Прелюдию Д.Гершвина с симфоническим оркестром, он точно передавал джазовые ритмы, чарующие звуковые оттенки блюза, страстное начало спиричуэлсов и создавал гармоничный ансамбль с оркестром, демонстрируя высокий профессионализм при интерпретации сочинения в джазовом стиле⁵².

⁵² Прелюдии Д.Гершвина в исполнении З.Адыгезалзаде <https://youtu.be/Npdh2lu2Mqo>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

a tempo. Largamente con moto

3. Адигезалзаде особыми звуковыми оттенками высвечивает пианиссимо последних тактов средней части.

Вновь повторяющаяся тема раздела «А» завершая произведение, написана в светлом мажоре. Следует отметить, что пианист, исполняющий эту прелюдию в более спокойном темпе, точно передавая неповторимый характер указанной композитором колыбельной и способствовал раскрытию своеобразных компонентов в партии оркестра соответственно стилю пьесы.

Особое значение придавал Зохраб Адигезалзаде произведениям азербайджанских композиторов, отводя им большое место в своем репертуаре. Причем он очень бережно относился как к классическим образцам национального искусства, так и к тому новому, что создавали отечественные композиторы. Импульсы современной музыкальной жизни, поток неудержимых чувств, воплощение ритмичного, игривого настроения было проявлением национального в его исполнении.

Национальная почвенность музыки К.Караева, его светлая и грустная лирика, патриотический пафос, драматизм, нашел в полной мере отражение в фортепианном цикле «24 прелюдии». Этот цикл, который на протяжении многих лет входил в число ведущих произведений репертуара Зохраба Адигезалзаде, стал отражением философских мыслей пианиста и его зрелых взглядов на мир. Замена светлого, игривого настроения драматическими, трагическими и философскими образами была неразрывно связана с философским мышлением пианиста и вследствие этого приобретала новую сущность. Он мастерски чувствовал драматургическое развитие, драматический поток и благородный лирический мир прелюдий К.Караева.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Постепенное углубление их содержания, все точки драматизации цикла приобретали своеобразие в интерпретации пианиста. Зохраб Адигезалзаде постепенно выстраивал драматургию произведений и превращал его в монументальное произведение искусства. В качестве наглядного подтверждения приведенных выше мыслей следует проанализировать интерпретацию пианистом прелюдий К.Караева.

Основанную на интонациях азербайджанской народной лирической песни прелюдию *D dur* пианист исполняя несколько медленнее указанного композитором темпа вносил грустные нотки в ее характер. Зохраб Адигезалзаде словно приравнивал эту мелодию к вокальному звучанию и придавал ей интонационную выразительность, соответствующую слогам текста.



В прелюдии *Des dur* интонации, свойственные азербайджанским танцам органично сочетаются с итальянской тарантеллой и в исполнении Зохраба Адигезалзаде напоминая веселый и игривый танец. Ритмические акценты, свойственные танцевальному жанру, *diminuendo*, звенящие высокие ноты создают забавный и юмористический образ.



З.Адигезалзаде точно, соответственно замыслу композитора раскрывает в прелюдии *cis moll* скорбные чувства. Его благородное и хрупкое пиано в выразительно звучащей мелодии отдаляет нас от реалий этого мира и приводит в божественный мир караевской музыки. Словно некий старик вспоминает грустные, тяжелые моменты своей жизни и просит прощения у Бога за свои грехи. Слезы, печальный усталый взгляд человека, который ищет надежду только в великом Боге, находит свое художественное



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

выражение в замедленных нотах пианиста.

Романтический грустный образный мир прелюдии *gis moll* напоминает в исполнении Зохраба Адигезалзаде печальную речь. Выразительное исполнение высокого и среднего голоса во всей своей полноте передает тембровое богатство прелюдии.

Интерпретация четвертой тетради цикла «24 прелюдии» К.Караева, отличающейся глубоким философским содержанием, продемонстрировала высокий интеллектуальный уровень Зохраба Адигезалзаде. Драматургическое развитие этих прелюдий, элементы, свойственные для полифонических и джазовых жанров, были тонко прочувствованы пианистом и точно раскрывали сущность музыки К.Караева.

Чувство формы Зохраба Адигезалзаде в произведениях крупных форм является отражением красоты азербайджанских степей и равнин. Чувство формы, звук, педальирование, создают единый комплекс в исполнении пианиста, придают цельность и незаменимость его стилю. Пианист был небезразличен к форме, к процессу раскрытия композиторской мысли. Этот момент сопровождался процессом раскрытия «внутреннего мира» Зохраба Адигезалзаде. Речь идет не только об искренности, реалистичности образов и творческих целей художника, но и об их применении в процессе исполнения и их акцентировании.

Все эти качества проистекали не только из таланта, но и из высокого профессионализма, сформированного на основе знаний, полученных за долгие годы творческой деятельности.

В данной статье в определенной степени анализированы особенности исполнительской трактовки сочинений, входящих в репертуар пианиста. Исполнительские принципы Зохраба Адигезалзаде наглядно демонстрируют формирование новой линии в нашем музыкальном искусстве, новых стилистических компонентов и незаменимых черт его художественной оригинальности. На основе анализа интерпретаций пианиста ряда произведений выдающихся композиторов были отмечены стилистические особенности и элементы индивидуальной интерпретации, привнесенные в эти произведения выдающимся пианистом З.Адигезалзаде.

Литература

Абаскулиева Л. Основные тенденции формирования и развития азербайджанской профессиональной фортепианной культуры. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Баку: 2005. – С. 3.

Ибрагимова Н. История, теория и практика концертмейстерского мастерства в Азербайджане. Учебное пособие для студентов и преподавателей фортепианного факультета Бакинской музыкальной академии. Баку: 2006.

Касумова С. Из истории профессионального музыкального образования в Азербайджане. Автореф. дисс. ... канд. искусствовед. – Баку, 1970. – С. 6-7.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ENSTRÜMENTAL KIRGIZ MÜZİĞİNİN KOMPOZİSYON ÖZELLİKLERİYLE İLGİLİ TEMAS SORUNU ÜZERİNDE

Sagınalı SUBANALIEV*

Özet

Makale, Kırgız enstrümental iletişim müziği - kyyu'nun koparılmış komuz kordofonu için kompozisyon özelliklerinin analizinin yeterliliği ile ilgili güncel konuları gündeme getirmektedir. Etnomüzikolojinin mirasına dayanan yazar, yeterli bir araştırma analizinin yaratıcısı olan I.V. Matsievsky ve Yu.E. ve I.V. Matsievsky (28.29) ve M.A. Simonov (49.57) tarafından kullanıma sunuldu.

Anahtar Kelimeler: "Bir tip içindeki yapıların elemanlarının çok boyutlu kombinatoriği", herhangi bir belirli tarihsel formdaki doğaçlama, bir dereceye kadar, belirli bir miktardaki nispeten istikrarlı elementlerin kombinasyonlarına dayanır.

К ВОПРОСУ О КОМПОЗИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КЫРГЫЗСКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КОНТАКТНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Аннотация

В статье поднимаются актуальные вопросы адекватности анализа композиционных особенностей кыргызской инструментальной музыки контактной коммуникации – кюу для щипкового хордофона комуза. Автор, опираясь на наследие этномызоведения вслед за И.В.Мациевским и Ю.Е.Бойко предлагает для адекватного анализа определение «многоплановой комбинаторики элементов и структур в пределах типа» (33 с.207; 10 с.10) для достижения основной цели – создателя адекватного исследовательского анализа, автор также опираясь на коррелянтном в области импровизации (вернее квази импровизации), которые были открыты и введены в обиход И.В.Мациевским (28,29) и М.А.Симоновым (49,57).

Ключевые Слова: «Многоплановая комбинаторика элементов структур в пределах тип», импровизация в любой конкретной исторической форме в той или иной мере основывается на комбинаторике некоторого количества множества относительно устойчивых элементов.

КЫРГЫЗ ИНСТРУМЕНТАЛДЫК МУЗЫКАСЫНЫН КОМПОЗИЦИЯЛЫК ӨЗЧӨЛӨКТӨРҮ ЖӨНУНДОГУ СУРООГО КОНТАКТ БАЙЛАНЫШЫ

Аннотация

Макалада автор кыргыздын аспаптык күүлөрүнүн түзүлүш өзгөчөлүктөрүнө токтолот. Эмгектин жаратуучулары М.В.Мациевскийдин, Ю.У.Бойконун жасаган ачылыштарына таянып, аларды түзүлүштөрдүн, элементтердин көп кырдуу айкалыштары деп аныкталды. Ошондо гана күүлөрдүн түзүлүшүндөгү импровизация жана квазиимпровизация түшүнүктөрү такталат жана аныкталат.

Негизги Түшүнүктөр: көп түрдүү айкалыштар, импровизация болсо ошол айкалыштардын тигил же бул деңгээлде ошол мүнөзөгү өзгөчөлүккө токтолоору аныкталды.

* Prof. Dr. A. A. Altınışbayev Kırgız Cumhuriyeti Ulusal Bilimler Akademisi, A. I. Narynbaev Felsefe, Hukuk ve Sosyo-Politik Araştırma Enstitüsü



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TO THE QUESTION OF THE COMPOSITIONAL FEATURES OF THE KYRGYZ INSTRUMENTAL MUSIC OF CONTACT COMMUNICATION

Abstract

The article raises topical issues of the adequacy of the analysis of the compositional features of the Kyrgyz instrumental music of contact communication - kyyu for the plucked komuz chordophone. The author, relying on the legacy of ethnomusicology, following I.V. Matsievsky and Yu.E. the creator of an adequate research analysis, the author also relying on the correlate in the field of improvisation (or rather, quasi-improvisation), which were discovered and put into use by I.V. Matsievsky (28.29) and M.A. Simonov (49.57).

Keywords: "Multidimensional combinatorics of elements of structures within a type", improvisation in any particular historical form is to some extent based on the combinatorics of a certain amount of a set of relatively stable elements.

Как известно, слово «композиция» употребляется не только в искусстве, но и в точных и технических науках. Во всех случаях объединяющим началом этих определений служит сложно организованность и неординарность состава явлений характеризуемых этим словом (40 с.13). В нашем случае «композиция – категория музыковедения, характеризующая предметное воплощение музыки в виде выработанного и завершенного в себе музыкального произведения» (59 с.264). Композиция также «важнейший, организующий элемент художественной формы, придающий произведению единство и целостность, соподчиняющий его компоненты друг другу и целому» (42 с.543) Отсюда и то, что композиция часто отождествляется со структурой всего художественного произведения, и стал синонимом таких понятий как архитектоника, построение, конструкция и т.д. Напомним, что помимо всего прочего, композиция также является учебным предметом в музыкальных учебных заведениях.

Исследователи этой категории музыковедения обращают внимание на различные ее черты. Ю.Н.Холопов подчеркивает стабильность композиции как музыкально-художественного целого. Именно благодаря стабильности, как пишет он в композиции можно воспроизвести «звучание музыки через любые сколь угодно большие промежутки времени после ее создания» (59 с.264). Другим важным качеством композиции, по его мнению, является ее способность «художественного отражения действительности».

Другой исследователь считает, что слово «композиция» в музыке употребляется несколько свободно и во-первых, под композицией имеют в виду процесс сочинения музыкального произведения. Во-вторых, так называют и само создание композитором произведения. В-третьих, композицией считают лишь одну определенную сторону произведения – сторону, связанную с его временной структурой (40 с.13). Далее он продолжает, что «композиция как особая временная организация присуща только произведением, автономным (в памяти, в нотах, в звукозаписи) и художественным объектом, созданным авторами-композиторами и требующими адекватного исполнения, восприятия, музыковедческой интерпретации» (40 с.14). Таким образом, основными характерными чертами музыкальных композиций являются стабильность, автономность, законченность, однозначная зафиксированность и способность художественного отражения действительности. Бесспорно, все эти качества, так или иначе, присутствуют в кюю для комуза, кыргызских инструментальных композициях контактной коммуникации.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Они представляют собой завершенными в себе музыкальными opus'ами, автономно существующими высокохудожественными явлениями. Отличаются стабильностью, четкой структурной оформленностью и устной зафиксированностью в памяти создателя-интерпретатора, а также способностью глубокого философски-эстетического отображения окружающей комузиста действительности. Такое уточнения особенностей кюу, как композиция, в отличии от принятого с подачи А.В.Затаевича и В.С.Виноградова определения – «инструментальная пьеса», отражает ту большую, если не громадную роль, которого играл кюу в кочевых цивилизациях, в качестве феномена высокой духовности и креативности его создателей и носителей. Естественно, все эти оценки должны восприниматься с корректировкой на ту эпоху, на ту общественно-экономическую формацию, в которой он генерировался, эволюционировал и функционировал в течении многих столетий, если не тысячелетий.

В характеристике и определении особенностей музыкальной формы кюу, как чистого проявления в композиции более плодотворным на наш взгляд является рассмотрение их взаимодействия как неиерархичных элементов структуры. Как утверждает Е.В.Назайкинский «Идея неиерархичности структур ... применима к большинству объектов музыковедческого анализа к структуре содержания, к музыкальному языку, к форме» (41 с.96). Продолжая свою мысль он пишет, что, «Первым масштабным уровнем является уровень отдельных звуков, мотивов и иногда и фраз. Если описывать произведение, ориентируясь на этот уровень, то композиция в целом предстанет как сменяющие друг друга мотивы и фактурные ячейки» (41 с.96). Вторым уровнем по Е.В.Назайкинскому является уровень предложения и аналогичные им по масштабам структуры. В свою очередь они становятся материалом построения еще более высокого уровня – уровня простых форм. Этот процесс иерархического восхождения будет продолжаться до тех пор, пока не охватит всю форму произведения в целом (41 с.97). Последним уровнем ассоциативной базой станут аналогии с сюжетным развертыванием событий, с эмоциональными процессами. Здесь становится закономерным употребление таких терминов как обобщенная программа, сюжет и развития (41 с.99). Все это способствует к приближению к искомой адекватности наших исследований. Но, к сожалению, такой подход еще не дает сто процентной гарантии от неадекватности используемых терминов к изучаемому объекту. По мнению абсолютного большинства исследователей более плодотворным была бы опора на понятия и термины соответствующие особенностям того или иного исследуемого инструмента, в нашем случае – комуза, традиционного щипкового хордофона кыргызов.

Следует отметить, что в последнее время в этом направлении ведутся интенсивные исследовательские работы. Но они во многом затрагивают частные вопросы и разнонаправлены. В большинстве своем они представляют диссертационные исследования по различным проблемам, где изучения вопросов формообразанию отводится не основная, а вспомогательная роль. Таковы, например работы Н.Ф.Тифтикиди (55 с.29), Р.Ю.Юнусова (64 с.10), Б.Б.Байкадамовой (3 с.10), С.Н.Утегалиевой (57 с.18), Ю.Е.Бойко (10 с.16), Л.А.Джумабековой (14 с.15), М.Э.Эшанкулова (61 с.19). Особняком стоят работы, которые целиком посвящены проблемам формообразования в музыкальном искусстве устной традиции. Это исследование В.Н.Садыковой (48 с.24), Ф.Ф.Зелинского (18 с.19), А.Е.Слезко (50 с.21), Ю.Н.Плахова (44 с.20) и других. Различные аспекты формообразования в кюу были



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

затронуты в двух монографиях автора этих строк (52 с.53). Особо отметим работы в этой области И.В.Мациевского где формообразования в инструментальных композициях изучается в тесной взаимосвязи и взаимодействия со спецификой инструментария (29; 30; 31; 32; 34; 35; 36). О новом подходе к анализу песенного фольклора в свое время писал Е.Е.Васильева. Это «форма-тип, которая поддается выделению в силу присущей музыкальной форме кристаллической тенденции» (12 с.110), а также о наличии нескольких уровней организации, музыкальной формы иерархически соподчиненных (12 с.110), упомянутой нами выше. Интересна и мысль, высказанная ею со ссылкой на работы И.И.Земцовского о неоднозначности «отношения формы с жанром» (12 с.110), (20 с.6).

Более предметно, об уровнях организации музыкальной формы мы сталкиваемся в другой работе Е.В.Назайкинского, где речь идет о трех ассоциативных сферах – уровнях: первый уровень – механизм сенсорный, чувственный реакции, формирующий материально-предметные ассоциации; второй – механизмы моторных и интонационно-голосовых стереотипов и систем речевого интонирования мысли, связанные с двигательными и речевыми ассоциациями; третий – механизмы памяти, логики мышления, ассоциации с сюжетностью, развитием событий» (40 с.53). Другая мысль Е.В.Васильевой о «неоднозначности отношения формы с жанром» тоже нашли свое логическое продолжение в исследованиях по типологии музыкальных форм, «где из наиболее распространенных классификаций выделяются три. Первая – это логическая, вторая – логическая и третья – историческая. В первом, обращается внимание на движение от простого, к сложным формам. Во втором, подчеркиваются лежащие, в основе такого принципа, как трехчастность, рондальность, вариационность, репризность. А в третьем лежит классификация по жанровым стилевым признаком» (40 с.53,57,58).

Таково, на сегодняшний день состояние изучения в образцах коммуникационных закономерностей и формообразующих процессов в музыкальном инструментальном искусстве контактной коммуникации. Они во многом перекликаются с теми анализами временной структуры и принципам формообразования, выработанные в европейском музыкальном искусстве письменной традиции. Естественно, такая перекличка детерминирована общностью генезиса самой музыки как продукта духовной деятельности человека, а также такими реальными свойствами и качествами как акустические, физические параметры, несмотря на различные методы, формы и способы их интерпретации и понимания.

Как видно, несмотря на предупреждение большинства исследователей, и плодотворностью опоры на другие понятия и термины соответствующие «особенностям той или иной сферы исследуемой музыки пока еще» продолжается процесс использования аналитического аппарата, системы терминов и определений, сложившихся в практике анализа формообразующих и композиционных закономерностей музыки письменной традиции. Примером такого исследовательского подхода является научная работа А.Е.Слезко названная «Вопросы формообразования в киргизской народной инструментальной музыке» (50 с.22). Написанная, в русле традиционных исследовательских работ советского музыковедения, когда объект научного анализа, его важнейшие особенности подгонялись в прокуратово ложе готовых схем, понятий и принципов анализа, сложившихся в процессе изучения



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

европейской и русской музыки письменной традиции. Например, ладовая особенность кюу определялась как, «диатонически обиходной» по аналогии с древнерусскими «согласиями» (50 с.14), а сама структура кюу определялась таким неологизмом как «варианта-динамическая форма» (50 с.22). А тему кюу в соответствии с основными определяющим компонентом формы как вариационной должна была бы «ясно оформленной мелодически структурно выраженной в индивидуализированном музыкальном материале и иметь ведущее образно-выразительное значение» (38 с.43). К сожалению, как признается сам автор «В киргизских кюу основой развития обычно служит небольшой интонационно-ритмический комплекс, не отвечающий требованиям относительной законченности и завершенности, и, следовательно, не может быть назван темой» (50 с.4). В связи с этим как не вспомнить остроумное замечание Анны Чекановска-Куклинской «О вариативности можно говорить только тогда, когда удастся выделить основную модель (инвариант – С.С) и ее варианты» (60 с.133). Можно сослаться и на другие определения той или иной составляющей формы каждого кюу присутствующих в процессе их зарождения, которые с трудом могут быть отнесены к разряду адекватных. Из всего этого вырастает один из главных методических пробелов – это отсутствие опоры на взаимосвязь, взаимодействие звуковой организации комуза и исполняемой на нем кюу. Хотя о них автор исследования упоминает эпизодически, например, указывая на особенности лада, он подчеркивает, что «важнейшим является строй (т.е. настройка – С.С.) инструмента» (50 с.14) или «особенности ритмики киргизских кюу имеет непосредственную зависимость от инструментария и приемов звукоизвлечения» (50 с.91). Но в целом в традиционном и научно добросовестном исследовании, автору не удалось достичь главного – полной адекватности аналитического осмысления исследуемого объекта. К тому же добавим, что исследователь видимо такой цели и не ставил, а стремился внести свой вклад в исследование кыргызской музыки в традициях таких эмпириков старшего поколения, как А.В.Затаевич, В.С.Виноградов, отчасти и В.М.Беляев. Несмотря на наши замечания с колокольни наших дней и с позиции некоторых достижений этномузыкалогии работы А.Е.Слезко остается единственным исследователем полностью и целиком посвященный процессу формообразования и композиционным закономерностям кыргызских кюу для комуза – основного национального музыкального инструмента – репрезентанта.

В настоящем наша задача облегчена знанием и пониманием всего этого, в то же время осложнена и предстоящей целью – достижения адекватности аналитического аппарата к исследуемому объекту. По нашему мнению ключом в достижении этой цели является решение предстоящих задач при помощи системно-этнофонического метода в органологии предложенной И.В.Мациевским (31 с.54-56, с.288; 34 с.97-107). В них исследователь подчеркивает, что «Традиционные музыкальные инструменты понимаются, прежде всего, как традиционно используемые этносом орудия звукового творчества, его музыки. Музыкальные инструменты отражают сложную систему образно-духовных представлений этноса и определенной исторической эпохи, являясь особо рода материально-духовным памятником кыргызской традиционной инструментальной бесписьменной музыки. Их строй, звукоряд, тембровая характеристика, динамические и технико-исполнительские возможности, а отсюда и конструкция, материал, форма, способ звукоизвлечения связаны со всей стилевой системой этнической инструментальной музыки, соответствует ее закономерностям, и



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

одновременно влияют на ее становление и развитие. Нельзя понять особенности инструмента без изучения его в тесной связи с исполняемой на нем музыкой. Причем в этническом инструментализме – искусстве контактной коммуникации, где исполнитель – одновременно творец музыки – вариативность инструментария может реализоваться не только в том, что в европейской практике называется исполнением, интерпретацией, но и в музыкальной форме, ритмике, фактуре, модальности» (34 с.101). Как мы видим, исследователи подчеркивают, тотальную взаимосвязь и взаимодействие инструментальной музыки и музыкального инструмента воспроизводящей ее как продукта креативной деятельности homo sapiens, т.е. человека разумного обладающего всеми достижениями мирового разума и воспроизводящего, воссоздающего его во всей глубине, масштабности и действенности своего интеллекта. Другим ключом в достижении искомой адекватности нашего исследовательского аппарата к особенностям объекта исследования является формообразование как – «многоплановая комбинаторика элементов и структур разного уровня в пределах типа» также предложенный И.В.Мациевским и творчески использованные Ю.Е.Бойко в своих исследованиях формы инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада (33 с.288; 10 с.16). Как справедливо пишет И.В.Мациевский «Принцип следования частей целого друг за другом и складывания из них крупной формы своеобразно реализуется различно в различных традиционных инструментальных культурах. Отсутствует как таковой принцип варьирования, нет определенной темы, нет ее тех или иных преобразований. Форма разворачивается на основе многоплановой комбинаторики определенного числа тематических элементов (разрядка И.В.Мациевский) имеющих в воображении («в памяти» скажем мы – С.С.) исполнителя-создателя, но никогда не излагающих целиком, подряд в виде оформленного, завершенного текста-темы» (33 с.288). Последнее, т.е. многоплановая комбинаторика элементов и структур разного уровня в пределах типа органично коррелируется теми закономерностями, которые были открыты С.М.Мальцевым и М.А.Сапоновым в своих исследованиях в области музыкальной импровизации, где подчеркивается, что «импровизация в любой конкретно исторической форме всегда в той или иной мере основывается на комбинировании некоторого конечного множества относительно устойчивых элементов (разрядка наша – С.С.), хотя вероятно, и не сводится к такому комбинированию» (28 с.23). Далее С.М.Мальцев подчеркивает, что «Это предположение подтверждается, с другой стороны и данными анализа самих импровизаций» (28 с.23). При этом ссылаясь на исследование импровизационных стилей осуществленных В. Stablein (67 с.92) и Ш.Е.Асланишвили (2 с.102), считает нужным указать, что «различные исторически сформировавшиеся импровизационные стили характеризуются интонационным единством исходных, обычно немногих элементов» (28 с.24). О центральной роли комбинаторики подчеркивает и другой исследователь М.А.Сапонов «Импровизатор не создает материю, а составляет ее из готовых блоков – издавна запоминавшихся музыкальных отрезков. При этом, чем меньше каждый блок, тем непредвиденнее музыкальные события и интереснее импровизация. Характер их соединения трудно предугадать: секрет работы импровизатора сохраняется, слушатель увлечен неожиданностями, что делает импровизацию успешной и интересной» (49 с.57). Добавим сюда и высказывание



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Е.В.Назайкинского о том, что «Музыкант только тогда оказывается композитором, когда компонуется произведение из готовых частей» (40 с.14)⁵⁴.

Естественно, здесь мы имеем в виду сам принцип, лежащий в основе как многоплановой комбинаторики, так и «компоновки из готовых частей».

Таким образом, бинарная природа кюу как музыкальная композиция, состоящая из таких компонентов как стабильность, законченность, автономность, однозначная зафиксированность (хотя и устно – С.С.), способность художественного отражения действительности, также и из таких компонентов комбинирования некоторого конечного множества относительно устойчивых элементов и их иерархических взаимодействий как структурных элементов состоящих из отдельных звуков, мотивов, а иногда также фраз (40 с.36)», переходящих в «готовые блоки» (чем меньше, тем лучше – С.С.) или определенное «тематических элементов» (49 с.87); (33 с.288). Как импровизация поможет нам приблизиться к искомой цели – достижения адекватности исследовательского аппарата к изучаемому объекту. В этом утверждении на наш взгляд нет противоречия, ибо немецкий исследователь Э.Феранд «В своем фундаментальном историческом исследовании импровизационных форм, установил, что между импровизационными и композиторскими способами творчества много сменяющихся отношений и переходов» (28 с.4).

Литература

Беляев В.М. «Музыкальная культура Киргизии». -В кн.: «Очерки по истории музыки народов СССР». «Музгиз», 1962г., с.300

Бойко Ю.Е. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Севера-Запада: Автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / ЛГИТМиК. Л., 1982. 19 с.

Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. М.: Музыка, 1991. 87 с.

Мациевский И.В. «Системно-этнофонический метод в органографии». -В кн.:»В пространстве музыки». т.1., РИИИ, Санкт-Петербург, 2011г., с.204

Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.

Назайкинский Е.В. «Стиль и жанр в музыке». «Владос», М., 2013г., 248 с.

⁵⁴ Не будем забывать, что в искусстве контактной коммуникации «исполнитель – одновременно и творец музыки» (34 с.105).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TÜRK HALKLARININ GELENEKSEL MÜZİK KÜLTÜRÜNÜ İNCELEMENİN GÜNCEL SORUNLARI

Saida ELEMANOVA*

Özet

Yelemanova S.A.'nın makalesi geleneksel müziğin modern ses dünyasında işgal ettiği yere adanmıştır. Tüm geleneksel kültürlerde sesin kendine has özellikleri vardır. Ses bir kültürü işaretler, anında kökenine işaret eder. Canlı ses veya performans, geleneksel kültürde yaratıcılığın tek olası gerçekleşmesidir. Buradaki icra, yazılı bir metnin yorumlanması veya okunması olarak değil, bir gelenek olarak hareket eder ve geleceğin anlamsal içeriği sadece belirli bir müzik ve ses biçiminde iletilir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel müzik, ses, ses dünyası, performans, gelenek

ACTUAL PROBLEMS OF STUDYING THE TRADITIONAL MUSICAL CULTURE OF THE TURKIC PEOPLES

Abstract

Article by Yelemanova S.A. is devoted to the place traditional music occupies in the modern sound world. Sound in all traditional cultures has special properties. Sound marks a culture, instantly pointing to its origin. Live sound or performance is the only possible realization of creativity in traditional culture. Performance here does not act as an interpretation or reading of a written text, but as a **tradition**, and the semantic content of the tradition is transmitted only in a certain musical and sound form.

Keywords: Traditional music, sound, sound world. performance, tradition.

ТҮРК ЭЛДЕРИНИН САЛТТУУ МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТЫН ИЗИЛДӨӨНҮН АКТУАЛДУУ МАСЕЛЕЛЕРИ

Аннотация

Елеманова С.А. макаласы заманбап үн дүйнөсүндө салттуу музыканын ээлеген ордуна арналган. Бардык салттуу маданияттарда үн өзгөчө касиеттерге ээ. Үн дароо анын келип чыгышын көрсөтүп, маданиятты белгилейт. Жандуу үн же аткаруу салттуу маданиятта чыгармачылыктын бирден бир мүмкүн болгон ишке ашырылышы болуп саналат. Аткаруу бул жерде жазма текстти чечмелөө же окуу катары эмес, салт катары аракеттенип, салттын семантикалык мазмуну белгилүү бир музыкалык-тыбыштык формада гана берилет.

Ачкыч Сөздөр: салттуу музыка, үн, үн дүйнөсү. аткаруу, салт.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ

Аннотация

Статья Елемановой С.А. посвящена тому, какое место традиционная музыка занимает в современном звуковом мире. Звук во всех традиционных культурах обладает особыми свойствами. Звук маркирует культуру, мгновенно указывая на ее происхождение. Живое звучание или исполнительство является *единственно* возможной в традиционной культуре реализацией творчества. Исполнительство выступает

*Prof. Dr. Kurmangazi adına Kazak Ulusal Konservatuari, Müzikoloji ve Kompozisyon Bölümü,
folkclub@inbox.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

здесь не в роли интерпретации или прочтения письменного текста, а как *традиция*, а смысловое содержание традиции передается только в определенной музыкально-звуковой форме.

Ключевые Слова: традиционная музыка, звук, звуковой мир. исполнительство, традиция.

Современная музыкальная культура тюркских народов не обладает цельностью и монолитностью - она фрагментарна. В ней выделяются самостоятельные пласты или направления, которые можно было бы определить как субкультуры. Одни - стихийно сформировавшиеся, преемственно связанные с национальной традицией, другие - заимствованные из других культур, но полностью адаптированные к конкретному историко-географическому региону и времени, новые творческие виды, молодежная контркультура и т.д. Между всеми этими явлениями почти нет точек соприкосновения. Они автономны и никак не зависят друг от друга. Тем не менее, каждый из них – гласно или негласно - претендует на определенную роль в культуре, то есть на то, что именно оно (направление) является наиболее современным и показательным для двадцать первого века.

Подлинное традиционное музыкальное искусство в своих различных локальных вариантах (народно-профессиональное певческое искусство казахов и кыргызов, инструментальная музыка разных народов и этнические традиции музыки эпоса), пожалуй, находится в трудном положении сегодня. С одной стороны, оно безусловно признано и любимо **породившей его средой** и в большей своей части является предметом внимания этномузыкально-этнографической науки. С другой стороны, с сожалением приходится признать, что в обществе и в органах управления культурой не всегда есть понимание того, **что такое традиционная музыка и потому отсутствует так необходимая ему поддержка.**

Когда мы говорим о традиционной музыке, как правило, имеются в виду популярные в **эстрадной обработке** народные песни и инструментальные произведения – кюи, такие как в казахской музыке күй «Адай» Курмангазы или песни Ахана-серэ «Бал-Хадиша» или «Караторгай». К этому явлению отношение двойное. Кто-то одобрительно «похлопывает» по плечу музыкантов и менеджеров и искренне считает, что **нет** другого способа сохранить и продвигать народную музыку. Люди, которые категорически против искажения и упрощения народного оригинала, возражают, в основном, из-за того, что в современном исполнении и обработке эта **музыка что-то безвозвратно теряет**. Наверное, сама по себе настоящая традиционная музыка в исполнении ее носителей заслуживает того, чтобы звучать в своем подлинном виде. Это одна из проблем, которые хорошо известны кругу специалистов и представителей традиции тех регионов, откуда они родом.

Какое место традиционная музыка занимает в современном звуковом мире? Предлагаю поговорить об этом с позиции этномузыкального исследования, специалистов по этническим музыкальным культурам, так называемых «фольклористов», как раньше говорили.

Начнем с того, что звук в традиционной культуре, во всех традиционных культурах, обладает особыми свойствами, и это отнюдь не выдумки теоретиков музыки. Звук маркирует культуру, мгновенно указывая на ее происхождение. Достаточно услышать



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

первые звуки исполняемого, чтобы понять – это академическая музыка, джаз или этника, а может быть, и шлягеры прежних лет.

Традиционная культура в силу своей изначальной устности сохранила отношение к **живому** звуку, и не потому, что не знает о нотной письменности или не пользуется ею, а потому, что **сама эта звуковая форма является ее существом**. Это не так в академической музыкальной традиции, а роль исполнителя там достаточно ограниченная (само слово, термин - исполнитель - говорит об этом). Исполнителю отводится роль интерпретатора текста.

Традиционная музыка в аспекте практическом, жизненном, в плане бытования содержит в себе нечто такое, что **феноменологически** отличает ее от искусства письменной традиции. Отсутствие письменного текста переводит ее бытийный статус в другую плоскость – живое звучание или исполнительство, как *единственно* возможную в традиционной культуре реализацию творчества. Исполнительство выступает здесь не в роли интерпретации или прочтения письменного текста, а как **традиция**.

А смысловое **содержание традиции передается только в той, а не иной музыкально-звуковой форме**. Другими словами, между содержанием произведения и музыкально-звуковой формой (включающей так называемый “этнический звукоидеал” - Ф.Бозе) имеются тонкие, но чрезвычайно прочные связи, при разрушении которых неизбежно улетучивается, или уступает место другому, смысл.

Итак, понятие **традиционная музыка** связано не с нотами, а с тем **неповторимым стилем, звуком, с тем музыкальным единством**, которое она составляет. Здесь главное – **человек, музыкант, творец**, который воплощает и передает традицию. Это предполагает сочетание голоса в определенной постановке, с определенными приемами звукоизвлечения со звучанием инструмента. Важнее всего, наверное - **знание языковых норм традиции** и их творческое развитие.

Таким образом, исполнительский стиль в традиционной музыке – это форма существования традиционного искусства, передающаяся исключительно устно, и только это обеспечивает донесение **смысла, значения, содержания** традиционного искусства.

Удивительно, но в музыкальной науке, как правило, не идет речь о смысле, содержании традиционного искусства вообще и исполнительства, в частности. Проблему звука в традиционной культуре также невозможно решить, не учитывая **общие культурные смыслы**, семантику звучания – общую и частную. И, прежде всего, это касается того, как трактуется содержание традиционного искусства в нашей науке, что является его содержанием.

Как считают многие искусствоведы, исследователи традиционного искусства, «в искусстве эстетики тождества... наблюдается, образно говоря, необычное поведение содержания и формы. Практически во всех видах и жанрах такого искусства **содержание является неизменным, предопределенным традицией**, и – что весьма важно – потребитель, пользующийся этим искусством, **заранее знаком с содержательным планом произведения**». Мы не можем согласиться с такой трактовкой содержания в традиционном искусстве. Она противоречит самой сути традиционной культуры, потому как музыкант-творец (в европейской культуре – просто



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

исполнитель) не пересказывает заранее известный сюжет, а дает слушателю, соучастнику действия **ключ**, позволяющий открыть дверь в удивительный мир **живой музыки**.

Значит, содержание искусства в письменном и устном типе культуры сильно различается. На самом деле, было бы странно, если содержанием традиционного искусства и каждого отдельного исполнения был всегда один и тот же, всем знакомый и предопределенный «сценарий». Если слушатель всегда знает, что и как будет исполнено, у него не может быть мотивации для того, чтобы послушать музыканта. Роль исполнителя сводилась бы лишь к воспроизведению и индивидуально-творческой интерпретации этого «сценария» и неизменного текста – как это происходит в письменной, нотной культуре.

Что же позволяет нам говорить о глубине традиционной культуры, о том, что традиционная культура - это безбрежный океан духовности, высших достижений человеческого духа? Почему люди готовы еще и еще раз слушать знакомые произведения, почему крупные музыканты и исполнители эпоса буквально становятся объектами поклонения? Вряд ли это поклонение может быть связано только с силой голоса и техническими характеристиками игры на инструменте или внешней привлекательностью музыканта.

В традиционной культуре публика безошибочно определяет тех исполнителей, кто способен соединить ее с «каналом», который выводит к этому огромному океану духовности, при этом внешние или чисто физические моменты не играют какой-либо значительной роли. Исполнитель может не поражать публику своим феноменальным голосом и виртуозностью или техническим совершенством игры, но он обязательно должен владеть **звуковым кодом** традиции.

Итак, в культуре **ключом** или **каналом** к содержанию традиционного искусства является **отдельная традиция**, ее музыкальный и поэтический язык. Воздействие **звука** такой традиции необыкновенно, волшебно. Это оно останавливает птиц в полете, людей заставляет бросить все свои дела и отдаться/подчиниться слушанию (вспомним легенды о Коркуте и Орфее!).

В древнем тувинском сказании говорится: «На широком крупе коня девяностострунный таловый комыс ехал, сам собой играя. Лишь только запели две птицы кайгылык, лишь только заиграл девяностострунный таловый комыс, звери-птицы этого солнечного мира, данники-народ за ним следом все потянулись. **Находящийся вверху на небе единый творящий творец сам удивился**».

Изучение музыкально-языковых и музыкально-стилевых черт этнических устно-профессиональных традиций, на наш взгляд, должно опираться на смысловые константы, выраженные в самобытной **звуковой** форме. Именно они помогают открывать беспредельные дали и глубины художественного мира традиции. Традиционные музыканты исполнители/творцы эпоса безошибочно это знают, они владеют этим ключом.

Смысл звука или последовательности звуков появляется тогда, когда он встроен в систему. Главное – контекст культуры, а в традиционном обществе это **соотношение видимого и невидимого мира**, нашего материального и нематериального, духовного.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Человек в традиционном обществе живет, постоянно ощущая присутствие своих предков и предвосхищая появление потомков, которым он должен передать послание. Главное в этой цепочке – жизнь, творчество жизни. В любой народной культуре звук связывает миры. От того, как мы к этому относимся (верим или не верим в существование других миров), знаем или забыли, – ничего не меняется. Звук как был изначально – связь между тем и этим миром – так и остается. Грязный звук или неумелый звук или звук от человека, который нравственно не чист – зародыш катастрофы. Он открывает двери тому, что есть в нижних слоях того мира или не открывает вообще. Все это не контролируется человеком. Позволено звучать только тому, что находится в рамках определенной традиции, структурировано и уместно.

Традиционная культура вся сакральна, а музыкант – посредник между мирами. Это не только потому, что он связан с древними носителями – баксы, акынами, жырау, а потому что **звук** изначально открывает миры друг для друга.

Музыкант благодаря своему мастерству и знанию традиции оформляет контакт между мирами, материализует связь поколений, передает *месседж* от гениев прошлого. Содержание же традиционного канонического искусства – бесконечное и многообразное, духовное, светлое и прекрасное – верхние слои того мира. Они бесконечны, неисчислимы, там гармония и свет.

Кім сүймес көкке өрлеген әсем әнді

Көңілдің күйін шерткен көркем сәнді

Болгандай бойға қуат, ойға азық

Балқытып еріткендей тербеп жанды.

«Кто же не любит прекрасную песню, стремящуюся к небу? Задевающую струны души своей художественностью и красотой? Будучи опорой телу и пищей уму, она растворяет (плавит) в блаженстве и волнует душу».

Этими словами песни знаменитого казахского певца 19 века Биржан-сала «Жонып алды» – буквальный перевод – выструганная, отшлифованная я бы хотела завершить свое выступление.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

MÜZİK TEORİSİNDE ARALIK ÇEVİRİMLERİ VE ARALIK ÖĞRENME TEKNİKLERİ

Selin OYAN KÜPELİ*

Özet

Müzik eğitimi veren kurumlardaki anasanat ve anabilim dallarının tümünde verilen ortak derslerin başında solfej ve teori dersleri gelmektedir. Bu dersler, müziği tanımada, çözmede, duyusu güçlendirme, dersin formunu kavrama, çoksesliliği oluşturmada, ritim ve müzikaliteyi öğrenmedeki en temel derslerdendir. Gam, dizilerin bir araya gelerek tema yaratmasıyla, aralık ise en az iki sesin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır. Bir aralık, iki perde ve basamak sayıları ile oluşan bu kavram, birden fazla ses ile tek sesli bir tema grubu hariç çoksesli tını oluşturabildiğimiz farklı öğrenme teknikleri sunmaktadır. Bu teknikler ise araştırmanın amaç konusudur.

Bu çalışmada, müzikte ton öğreniminin kalıcılığını sağlamak, kolaylaştırmak, armoni ve form bilgisi derslerinin temelini sağlamlaştırmak ve akor kavramının birincil öğrenimi olan aralık çalışmalarının çeşitliliği ile araştırma verimliliği artırılmıştır. Araştırmada, geliştirilen farklı aralık çalışmaları ile müzik teorisi öğreniminin daha verimliği olacağı kanısı bir öneri olarak sunulmuştur.

Öğrencilerin müzik teroisine olan bilincinin artırılması ve üzerlerinde yaratılan “zor” kavramının baskısını azaltmayı amaçlayan bu araştırma, ezbere yönelik eğitim sisteminden uzak, tamamen duyma ve kavrama üzerine temellendirilmiş çalışma yöntemi sunmaktadır. Nitel bir çalışma olan bu araştırma, aralık çevrimleri ve farklı çözüm yöntemleri ile sınırlandırılmış olup, triton aralıklara kadar olan kısma kadar ele alınmıştır. Çalışma, duyma, yazma, hesaplama ve farklı algı yaratma temellidir.

Anahtar Kelimeler: Aralık, müzik teorisi, ton

INTERVAL CYCLES AND INTERVAL LEARNING TECHNIQUES IN MUSIC THEORY

Abstract

Solfeggio and theory courses are the leading common courses offered in all major arts and departments in music education institutions. These lessons are the most basic lessons in recognizing and solving music, strengthening the senses, grasping the form of the lesson, creating polyphony, and learning rhythm and musicality. Scale is formed by the combination of the series and creating a theme, while the interval is formed by the combination of at least two voices. This concept, which consists of one interval, two frets and number of digits, offers different learning techniques where we can create polyphonic timbre, except for a single-voice theme group with more than one sound. These techniques are the subject of the research.

In this study, research efficiency has been increased by ensuring the permanence of tone learning in music, facilitating it, strengthening the basis of harmony and form knowledge lessons, and diversity of interval studies, which is the primary learning of the concept of chord. In the research, it is presented as a suggestion that music theory learning will be more efficient with the different interval studies developed.

This research, which aims to increase students' awareness of music theory and to reduce the pressure of the concept of "difficulty" created on them, presents a study method that is completely based on hearing and comprehension, away from a rote-oriented education system. This research, which is a qualitative study, is limited to interval cycles and different solution methods, and is discussed up to the triton intervals. Working is based on hearing, writing, calculating and creating different perceptions.

Keywords: Interval, music theory, tone

* Doç. Dr., Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, selinoyan@adiyaman.edu.tr



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Giriş

Müzik teorisi, müzikolojinin alt dalı olmaktan bağımsızlaşarak branşlaşmış bir müzik dalıdır. Müziğin temel yapı taşıdır. Bütün müzik kavramlarının tümünü içermektedir. Müziği, matematiksel, fiziksel, kuramsal olarak inceleyen bilim dalı, çalınan, öğrenilen ve duyulan her bir tınıyı kuramsal anlamaya, anlatmaya ve ifade etmek üzerine temellendirilmiştir.

Müzik teorisinin en önemli konularından olan aralık ise iki perde arasındaki uzaklık olarak ifade edilmektedir (Say, 2012: 37). Aralıklar perde ve basamak sayıları olmak üzere iki grupta sınıflandırılmaktadır. Basamak sayıları, nota dizisindeki sıralamayı hedefler, perde sayıları ise sesler arasındaki mesafeyi belirler. Aralıklar melodik, armonik, uyumlu (*konsonans*; T8-T4-T5-k3-B3-k6-B6), uyumsuz (*disonans*; k2-B2-k7-B7- +4 ve -5) olarak ayrılmaktadırlar.

Aralık kurulurken belirli kurallar vardır. Bunların ilki, kök ses yani aralığın kurulacağı ses hiçbir şekilde değiştirilemez. Aralık önce basamak sayısına göre belirlenir, perde sayısına göre hesaplanır. Aralık hesaplamada belirleyici ve kolay yöntemler vardır. Aralık çevrimleri ve aralık çözümleri bunlardan bazılarıdır. Aralıklar inici ve çıkıcı olarak kurulabilir. Böyle bir durumda dahi kök sesle değil kurulan yöne göre istenilen aralığa müdahale edilir.

Müzik oluşturma süreçlerinin (besteleme, çözümlenme, seslendirme/yorumlama ve doğaçlama) her birinde analitik yaklaşım yapılması gerekmektedir. Özellikle seslendirme/yorumlama gibi performansa dayalı müziğin, kişinin bilişsel, duyuşsal, sezgisel ve devinışsel alanlarının tümünü kullandırmak zorunda bırakması, bu alanların birbirine dayalı etkileşiminin yüksek düzeyde olmasını gerektirmektedir (Bağçeci, 2003:162). Daha etkili bir performansa neden olacak söz konusu bu etkileşimin verimliliği açısından müzik teorisinin her dalı için farklı uygulamalarla öğrenilen, çeşitliliği ve devamlılığı sağlanan yöntemlerin kullanılması ve oluşturulması gerekmektedir.

Bu çalışmada, kullanılan bütün yöntemler sunulmuştur.

1. Araştırmanın Amacı

Performansçıda müzikalite bilincini arttırmak, ezberle yönelik sistemden uzaklaştırmak, tamamen duyma ve kavrama üzerine temellendirilmiş, parmak hesabından kaçınarak farklı öğrenim teknikleri ile aralık kavramını özümsemek olmuştur.

2. Araştırmanın Önemi

Teori dersinin en önemli parçası olan aralık öğreniminin anlatım ve öğretim çeşitlilikleri ile kolaylaştırılmasıdır.

3. Araştırmanın Yöntemi

Çalışma, nitel bir çalışma olup esnek tarama modeli ile aralık grupları tablo ile gösterilmiştir. Aralık perde sayıları detaylı olarak verildikten sonra, aralık çevrimleri tablo halinde sunulmuştur. Daha sonra perde sayılarının matematiksel hesaplaması, temel matematik öğrenimindeki toplama-çıkarma yöntemi ile eşleştirilip, aralık problemi çözme adlı bir yöntem geliştirilmiştir. Bununla birlikte, aralıkları yöne göre çözme, uyumlu ve uyumsuz aralıkları saptama, aralık yanlışlarını bulup düzeltme, aralıkları küçüğe ve büyüğe ve büyüğe küçüğe dönüştürme, derecelere göre yerleştirilmiş aralıkları adlandırma, parça içinde aralık bulma, tona göre aralık hesaplama, çift aralık görme ve hesaplama, triton aralıkları adlandırma, akor içinde aralık görme gibi birçok uygulamalı yöntem örnekleri ile sunulmuştur.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

4. Bulgular ve Yorum

4.1. Aralık İsimleri

<i>Aralık isimleri</i>	<i>Basamak Sayılar</i>	<i>Perde Sayılar</i>
<i>T.1</i>	1	0
<i>k.2</i>	2	1/2
<i>B.2</i>	2	1
<i>k.3</i>	2	1,5
<i>B.3</i>	3	2
<i>T.4</i>	4	2,5
<i>T.5</i>	5	3,5
<i>k.6</i>	6	4
<i>B.6</i>	6	4,5
<i>k.7</i>	7	5
<i>B.7</i>	7	5,5
<i>T.8</i>	8	6

4.2. Aralıklar

∞ *T.1 (aynı sesi tekrar)*

∞ *k.2 Küçük ikili* → 2 Basamak 1/2 T
∞ *B.2 Büyük ikili* → 2 Basamak 1 T
∞ *k.3 Küçük üçlü* → 3 Basamak 1/2 T
∞ *B.3 Büyük üçlü* → 3 Basamak 2 T
∞ *T.4 Tam dördü* → 4 Basamak 2,1/2 T
∞ *T.5 Tam beşli* → 5 Basamak 3 1/2 T

∞ *k.6 Küçük altlı* → 6 Basamak 4 T
∞ *B.6 Büyük altlı* → 6 Basamak 4 1/2 T
∞ *k.7 Küçük yedili* → 7 Basamak 5 T
∞ *B.7 Büyük yedili* → 7 Basamak 5 1/2 T
∞ *T.8 Tam sekizli (Oktav)* 8 Basamak 6 T



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

4.3. Aralık Çözüm Örnekleri

Interval solutions for various intervals:

- Staff 1: k.2, k.2, B.2, B.2
- Staff 2: k.3, k.3, B.3, B.3
- Staff 3: T.4, T.4, T.5, T.5
- Staff 4: k.6, k.6, B.6, B.6
- Staff 5: k.7, k.7, B.7, B.7
- Staff 6: T.8, T.8, T.8, T.8

4.4. Aralık Problemleri Yaratma

$$\begin{aligned} k.3 + B.2 &= \\ T.5 + k.2 &= \\ T.8 - B.3 &= \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} T.5 - B.2 &= \\ B.2 + k.2 &= \\ T.4 + k.3 &= \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} T.8 - k.2 &= \\ k.3 + B.3 &= \\ k.7 + B.2 &= \end{aligned}$$

∞ Aralık problemlerini çözünüz.

$$\begin{aligned} 1,5 + 1 &: 2,5 \\ k.3 + B.2 &: T.4 \\ T.5 + k.2 &: \\ T.8 - B.3 &: \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} 3,5 - k.2 &: \\ 1 + 1/2 &: \\ 2,5 + 1,5 &: \end{aligned}$$

$$\begin{aligned} T.8 - k.2 &: \\ 1,5 + 1 &: \\ k.7 + B.2 &: \end{aligned}$$



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

4.5. Disonans Aralıkları Bulma

~ Ödev 20: Verilen aralıkları adlandırın. Dissonansları siyah renkle boyayınız.



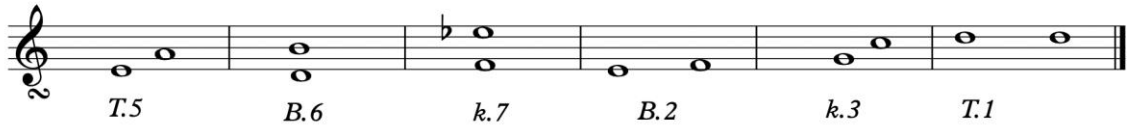
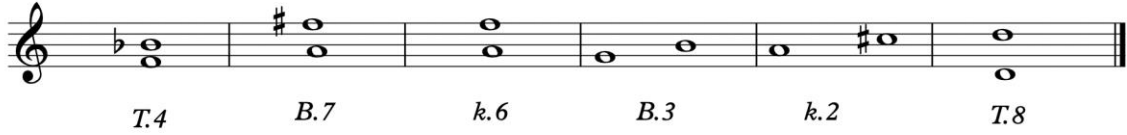
4.6. Konsonans Aralıkları Bulma

~ Ödev 21: Verilen aralıkları adlandırınız. Konsonansları Kırmızı ile boyayınız.

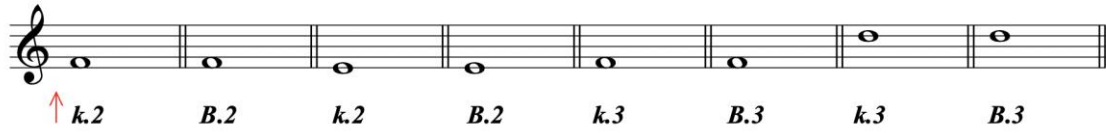


4.7. Verilen Aralıklarda Yanlışları Bulma

~ Ödev 22 : Verilen aralıklarda yanlışları bul, düzelt. (Doğru adlandırınız.)



4.8. Aralık Çözme (Yukarı)





IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

4.9. Aralık Çözme (Aşağı)

↓ k.2 B.2 k.2 B.2 B.3 k.3 k.3 B.3

k.3 B.3 k.3 B.3 T.4 T.4 T.4 T.4

4.10. Aralık Çevrimleri

Aralık Çevrimleri

↑ ↓

1 2 3 4 5 6 7 8

↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑

K.A → B.A

T.A → T.A

- → +

4.11. Aralık Çevrimleri ve Adlandırma

∞ Ödev 10: Aralıkları çevirleri yaz. Bütün aralıklar adlandır.

?

?

?

?

?

?



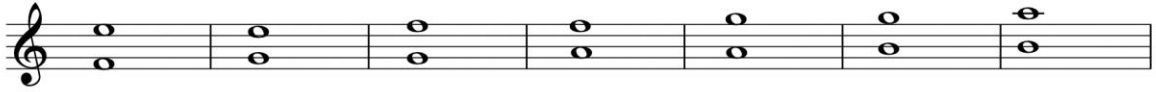
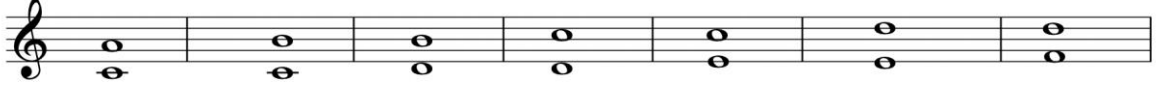
IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

4.12. Verilen Aralıkları Büyüğe ve Küçüğe Dönüştürme

~ Ödev 12 Gerekli yerde diyez yardımıyla bütün altılı ve yedili aralıkları Büyük yapınız



~ Ödev 13 : Diyez ya da bemol yardımıyla altılı ve yedili aralıklar-küçüklere dönüştür.



B.7 K.7 K.7 B.6 K.6 K.6 B.6 K.6 K.6

4.13. Aralıklarda Yanlış Bulma

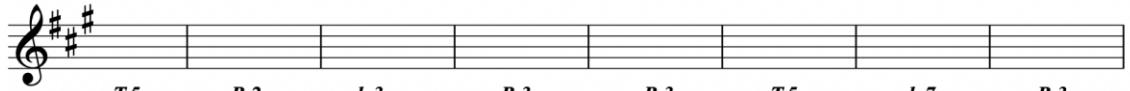
~ Ödev 14 : Arızalarda yada notalarda yanlışları bul ve düzeltiniz.



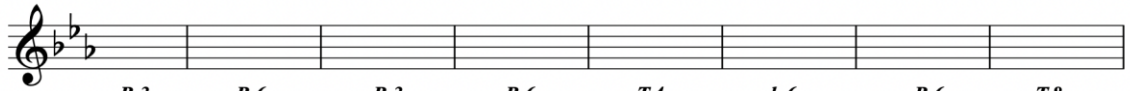
B.3 B.3 k.3 k.3 T.4 B.7 k.7 B.6

4.14. Tona ve Derecelere Göre Aralık Oluşturma

~ Ödev 27 : Verilen majör tonlarda , derecelere göre aralıkları yazınız.



T.5 B.2 k.3 B.3 B.3 T.5 k.7 B.3
I IV III IV V V V I



B.3 B.6 B.3 B.6 T.4 k.6 B.6 T.8
I I IV IV V III II I



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

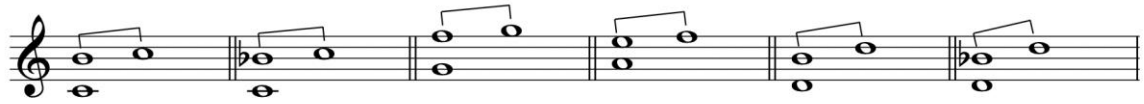
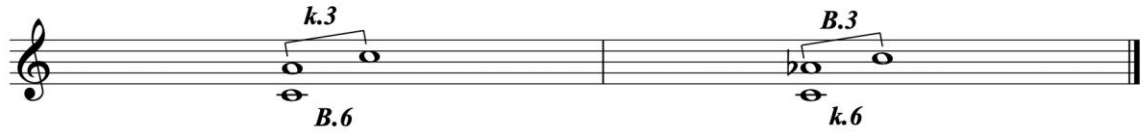
4.15. Eser İçinde Aralıkları Bulma



Alt ses çal - üst söyle ve ters

4.16. Çift Aralık Adlandırma

∞ Ödev30: Verilen 6 ve 7 aralıkları adlandırın (önce çevrim k.2? B.2? k.3? B.3?
adlandırın ve sonra aşağıya cevabı yazınız.



4.17. Triton Aralıklar

Üç tondan oluşturulan dörtlü ve beşli aralıklara triton aralıklar denir.

Ödev 17

A. Corelli Sarabanda



*1. Çal ve söyle
2. Parantez içinde aralıkları adlandır*



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

4.17.1. Triton Aralık Örnekleri

Not:

+4	-5	+4	-5
IV	VII	VI	II
Maj doğal	Minör doğal	Minör doğal	Majör armonik
Min armonik	Majör armonik		
VII #	VI b		

Ödev18

- 1) Aralıkları adlandırın.

Do maj. La min.

VII I IV III VII# I IV VII

- 2. Roma rakamı ile dereceleri gösterin.

- Sol maj.

-5 B.3

Mi min.

+4 B.6 -5 k.3 -5 k.3 +4 B.6

- 3. Aralıkların yukarda sesleri tamamlayınız.

+4 k.6 -5 B.3 -5 k.3 +4 B.6
IV III IV III VII# I IV III

- 4. Beyaz nota ile çözüm aralıkları yazınız.

+4 -5 #
IV VII IV VII

4.18. Akor İçinde Aralıkları Görme

Ödev 26 : Aralıkları kenar sesler arasında hangi aralıkları oluşuyor.

B.6



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Sonuç

İşlevsel aralık çalışmaları ile;

- Ezbere yönelik algı kalkmaktadır.
- Her bir sesi yanındaki seslerle bütün olarak görebilme sağlanmıştır,
- Çalınan veya okunan herhangi bir nota ile de her türlü aralık çalışması yapılabileceği örneklendirilmiştir,
- Kadans hissini anlama, aralıkları gam ve akor içinde görme gibi faktörler mümkün kılınmıştır,

Bu tarz işlevsel çalışmaların çoğaltılarak öğrencilerin belirli konuları daha iyi pekiştirmeleri daha kolaylaştırılabilir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TÜRKİYE'DEKİ ÇİNGENE GRUPLARI: DOM TOPLULUKLARI ÖRNEĞİ

Selin OYAN KÜPELİ*

Özet

Tarih boyunca çeşitli medeniyetlere ev sahipliği yapmış Anadolu'da insanlık tarihi, çeşitli toplulukların göçlerine tanıklık etmiştir. Yaşanan bu göçlerin nedenleri arasında mevsimsel gereksinimlerin yanı sıra siyasal ve sosyal birçok faktörün etkili olduğu bilinmektedir. Gerçekleşen bu göçlerin sonucunda ise insan toplulukları yaşamlarını farklı coğrafyaların farklı bölgelerinde sürdürmüşlerdir. Dünyanın farklı coğrafyalarına dağılmış olan ve buralarda yaşam alanı bulmuş çingeneler de bu toplulukların bir parçası olmuştur.

Günümüzde varlığını sürdüren ve kendilerine özgü gelenekleri ile müzikleri ve kültürleri ile yaşamaya çalışan bu grupların çeşitliliği ve kullandıkları enstrüman ve müziklerinin kavram farklılıkları üzerinde durulacaktır.

Bunun yanı sıra "Dom" toplulukları yaşadıkları coğrafi konum, ekonomik koşullar ve dil bakımından diğer gruplardan farklılık göstermektedir. Dom topluluklarının müzik kültürlerinin, yaşadıkları bölgelerdeki diğer topluluklarla olan etkileşime göre şekillendiği ve durum neticesinde hem ifade dilinde hem de müzikal anlayışta, birlikte yaşadıkları toplulukların kültürüne dair birçok tavır ve motifin harmanlandığını görmek mümkün olmuştur.

Bu çalışma, nitel bir çalışma olup, yazılı kaynaklar ile literatür taramasının yanı sıra, o bölgede yaşayan öğrencilerim ile gerçekleştirilen röportaj ve belgeseller ile araştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Çingene, dom, güneydoğu, topluluk.

GYPSY GROUPS IN TURKEY: THE EXAMPLE OF DOM COMMUNITIES

Abstract

The history of humanity in Anatolia, which has hosted various civilizations throughout history, has witnessed the migration of various communities. It is known that many political and social factors, as well as seasonal requirements, are effective among the causes of these migrations. As a result of these migrations, human communities continued their lives in different regions of different geographies. The gypsies, who were dispersed to different geographies of the world and found a living space there, also became a part of these communities.

The diversity of these groups, which continue to exist today and try to live with their unique traditions, music and culture, and the conceptual differences of the instrumental music they use will be emphasized.

In addition, "Dom" communities differ from other groups in terms of their geographical location, economic conditions and language. It has been possible to see that the musical cultures of Dom communities are shaped according to the interaction with other communities in the regions they live in, and as a result of the situation, it has been possible to see that many attitudes and motifs of the culture of the communities they live together are blended both in the language of expression and in the musical understanding.

This study is a qualitative study and it has been researched with interviews and documentaries with my students living in that region, as well as written sources and literature review.

Keywords: Gypsy, dom, southeast, community.

Giriş

Ülkemizde son zamanlarda sıklıkla nüfus olarak artış gösteren çingeneler, sokaklarda işlenen suçlar, kentsel dönüşüm projeleri, göç problemleri ve bunun beraberinde barınma sorunsalları

* Doç. Dr. Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuarı, selinoyan@adiyaman.edu.tr



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

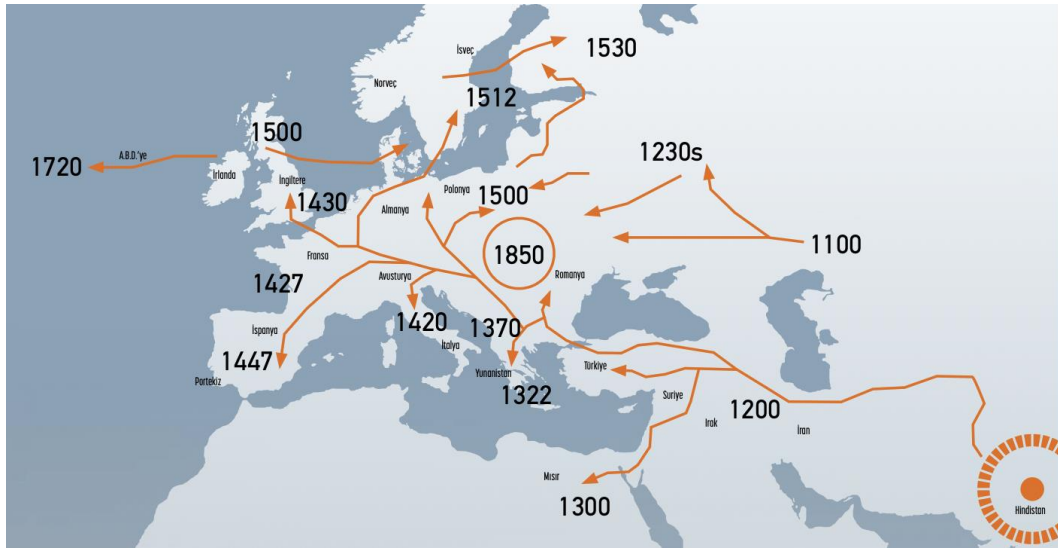
www.imdcongress.com

yanı sıra dünyaca kanıksanmış dansları, müzikleri ve enstrüman becerileri ile popüler kültürün en önemli unsurlarından biri olmuştur (Akgül, 2010: 213). Müzikleri, kültürel kimlikleri, dinleri, dilleri ve kişilikleri bölge bölge farklılık gösteren çingeneler, isim olarak gruplara ayrılmaktadır. Bölgeden bölgeye farklılık gösteren bu isimleri ayıran en büyük fark ise farklı bölgelerden gelmiş olmalarıdır.

9. yüzyılda Hindistan'dan göç etmeye başlandığı düşünülen çingeneler, üç kola ayrılarak göç güzergâhı oluşturmuşlardır. Bunlar, Avrupa, Kafkaslar ve Kuzey Afrika'dır. Avrupa'dan göç eden kola "Rom", Kafkaslardan göç eden kola "Lom" ve son olarak Orta Doğu ve Kuzey Afrika'ya göç eden kola da "Dom" adı verilmektedir (Duygulu, 2018: 70).

Kökleri Hindistan'a dayanan ve Çingene olarak adlandırılan, yüzlerce yıldır göçebelikle yarı-göçebelik arasında bir denge içinde dünyanın birçok ülkesinde, diğer topluluklarla bir arada yaşayan Rom, Dom ve Lom toplulukları, bugünkü Hindistan ve Pakistan'dan 7. ve 10. yüzyıllar arasında, çeşitli sebeplerle (savaş, kıtlık vb.) başlayan ve yüzyıllar boyunca dünyaya dağılan Dom (sonraları Rom ve Lom) Hintli göçmenlerin, diğer topluluklar tarafından Çingene olarak adlandırıldığı düşünülmektedir (Tarlan, 2018: 42).

Çingenelerin Hindistan'dan ne zaman ve neden ayrıldığı bilinmemektedir fakat M.S 10. yüzyılda İran'da yaşamışlardır. İranlı şair Firdausi (c. 930-1020), İranlılarla ilgili destansı tarihi Şah Nama'da (Krallar Kitabı) Çingeneler hakkında, onların aslen İran hükümdarı tarafından hükümdarlığa gönderilen bir müzisyen kabilesi olduklarını yazmıştır. Her şeyleri yedikten sonra Çingeneler yollara düşmeye devam etmiştir. 11. yüzyıla gelindiğinde Çingeneler Bizans İmparatorluğu'nda yaşamış ve kısa süre sonra Balkanlar'da yayılmaya başlamıştır. Osmanlı Türkleri 14. yüzyılda Balkanları istila etmeye başladığında, Çingene grupları Batı Avrupa'ya dağılarak 1399'da Bohemya'ya, 1418'de Bavyera'ya, 1421'de Paris'e, 1423'te Roma'ya ve 1425'te İspanya'ya ulaşmıştır. 16. yüzyılın başlarında ise Çingeneler İngiltere, İskandinavya, Polonya ve Rusya'ya yayılmaya devam etmiştir fakat Balkanlar Çingenelerin ana yaşam merkezi olmaya devam etmiştir (Haywood, 2008: 142).



Hazırlayan: Kemal Vural Tarlan⁵⁵

⁵⁵ <https://docplayer.biz.tr/95922302-Cimenev-romanlar-domlar-dosya-zanaat-gocebeleri-cingenelerin-iskani-cingene-muzigi-balkanlar-anadolu-ve-mezopotamya-da.html>.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Bugün dünyada ortalama 50 ülkede ve 12 milyonun üzerinde Çingene nüfusunun yaşadığı yazılı kaynaklarda belirtilmektedir (Kolukırık: 146). Yaşadıkları ülkelerde kültürel, sosyal ve ekonomik nedenlerden dolayı etnik kökenlerini ortaya koymaktan kaçındıkları için net bir sayıya ulaşmak da hayli zor olmaktadır.

Hindistan'dan ayrılan çingenelerin Türkiye'ye gelerek Anadolu'yu bir geçiş noktası olarak gördükleri düşünülse de geldikleri topraklarda göçebe değil yerleşik düzende de yaşadıkları gözlemlenmektedir. Bu nedenle çingeneleri göçer olarak adlandırmak da keskin bir yargı olacaktır.

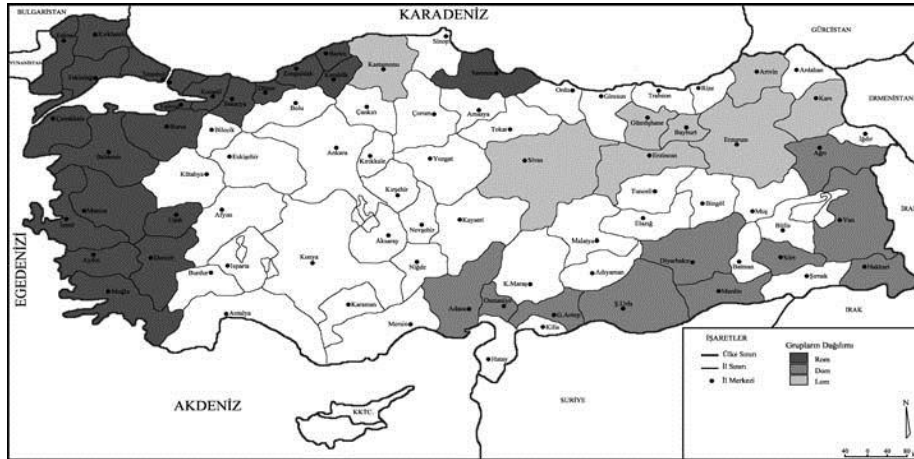
Çalışmanın, ana konusunu oluşturan “Dom” toplulukları, Avrupa'da yaşayan Rom toplulukları gibi savaş ve şiddet ortamı yüzünden yerinden edilerek, Lübnan, Ürdün, Irak, Türkiye gibi ülkelere göç edilmeye mecbur bırakılmışlardır. Çalışmada, hala Türkiye'de önemli derecede varlıklarını sürdüren bu toplulukların dilleri, kültürel kimlikleri, sosyo-ekonomik durumları, müzikleri ve geçim kaynaklarına değinilmiştir.

Günümüzde varlığını sürdüren ve kendilerine özgü gelenekleri ile müzikleri ve kültürleri ile yaşamaya çalışan bu grupların çeşitliliği ve kullandıkları enstrüman ve müziklerinin kavram farklılıkları üzerinde durulacaktır.

Türkiye'deki Rom, Dom ve Lom Gruplarına Genel Bakış

Türkiye'nin dört bir yanına dağılmış olan çingeneler her bir bölgede farklı isimlerle anılmaktadırlar. Örneğin, Osmaniye, Adana yöresinde yaşayanlara “Cono”; Ege, Marmara ve Karadeniz bölgesinde yaşayanlara “Roman”; İç Anadolu bölgesinde yaşayanlara “Elekçi” gibi isimlerle anılmaktadırlar. Bunun yanı sıra çingeneler yaptıkları mesleklerin de sıfatlandırmasını taşır, çevre halkı onları meslek gruplarına göre anılmaktadırlar. Sepetçi, ayıcı, demirci gibi (Kolukırık, 2006: 147).

Tablo 1: Türkiye'deki Rom, Dom ve Lom Gruplarının Coğrafi Dağılımı



Rom ve Dom gruplarının kendi dillerini kullandıklarına dair birçok kaynakta ve gözlemlenen sonuçlarda olumlu sonuçlar vardır. Rom ve Dom grupların kendi dillerini korumaları ve aynı zamanda Türkçe'yi Rom'ların, Kürtçeyi ise Dom'ların çok iyi biçimde kullandıkları gözlemlenmektedir. Grup içerisinde dilini Romlar ve Domlar kadar iyi kullanamayan, asimile olan grup ise Lom olmuştur (Kolukırık: 149).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Dom Grupları

Resim 1: Domlar



Fotoğraf Emel Gülseren Sarıgül⁵⁶

Türkiye’de daha çok güneydoğu bölgesinde yaşayan Dom grupları etnik ve kültürel açıdan en az çalışılmış gruplardandır (Marsh, 2007). Nüfus yoğunluklarının en büyük kısmının Mardin’in Nusaybin ilçesinde yer aldığı bilinmektedir.

“Türkiye’nin batı kesimlerinde yaşayan Çingeneler Roman, kuzey ve kuzey doğu kesimlerindeki Poşa, doğu ve güney doğu kesimlerinde yaşayanlar Mıtrıp ve Karaçi isimleriyle tanınmaktadırlar” (Duygulu, 2018: 71).

Resim 2: Dom Halkı



Fotoğraf Emel Gülseren Sarıgül

⁵⁶ <https://docplayer.biz.tr/95922302-Cimenev-romanlar-domlar-dosya-zanaat-gocebeleri-cingenelerin-iskani-cingene-muzigi-balkanlar-anadolu-ve-mezopotamya-da.html>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Dom gruplarının dili Kürtçe'dir. Geçim kaynakları en çok müzisyenlik olan Dom grupları, bununla birlikte dilencilik, demircilik ve elekçilik gibi meslek grupları ile de geçinmektedirler. Yarı göçebe olarak hayatlarını idam ettiren Domlar sünnetçilik ve dişçilik ile de uğraşmaktadırlar. Eğitim düzeyleri oldukça düşüktür. Erken evlilikler, çocukları ve kadınları dilendirme, yerleşik oldukları bazı şehirlerde daha da yaygın olduğu gözlemlenmiştir (Kolukırık: 150).

Diyarbakır ve Mardin'deki Nusaybin'li Domları kendilerini Dom kimliği yanında Kürt Göçebesi, Karaçi, Aşık Mıtrıp olarak da tanımlamaktadırlar. Dom'ların kendilerine çingene denmesinden rahatsız oldukları birçok kaynakta belirtilmektedir. Ayrıca sözlü yapılan mülakatlarda kendileri de bu durumu açıkça belirtmektedirler. Dom kelimesinin bir kimlik olduğuna inanmakta, kendilerine ait dilin ve kültürün olduğunu savunmakta olduklarından, çingene genellemesini reddetmektedirler. Dom'ları diğer çingene gruplarından ayıran bir diğer önemli unsur ve ayrıca çalışmanın da ana temasını oluşturan konu, kullandıkları enstrümandır. Rebap (kemançe) adı verilen bu çalgı, yuvarlak bir gövdeye sahip ucu sivri bir keman olarak da adlandırılabilir bir enstrümandır (Kolukırık: 150).

Domlar ve Müzik

Çingeneler için müzik, sepet satmak, demircilik ile uğraşmak, dilenmek gibi bir geçim kaynağı değil, hayat felsefesi, yaşam biçimi olarak bilinmektedir (Duygulu, 2018: 70). 9. Yüzyıldan beri göçebe bir yaşam sürdükleri bilinen bu toplulukları anlama ve tanımadaki en önemli unsurlardan biri bu göçebe ve yarı göçebe yaşamlarının takibi olmuştur.

“Dom” toplulukları yaşadıkları coğrafi konum, ekonomik koşullar ve dil bakımından diğer gruplardan farklılık göstermektedir. Dom topluluklarının müzik kültürlerinin, yaşadıkları bölgelerdeki diğer topluluklarla olan etkileşime göre şekillendiği ve durum neticesinde hem ifade dilinde hem de müzikal anlayışta, birlikte yaşadıkları toplulukların kültürüne dair birçok tavır ve motifin harmanlandığını görmek mümkün olmuştur.

Yerleşik düzende olmak veya olamamak, sosyal hayatlarını soyutlaştırmaya zorunlu kılmakta olan Domlar'ın, bu denli betimlemelerini müziklerinde daha çok görebilmekteyiz. Soyut alanda kendilerini özgürce ifade edebildikleri yerin müzik olduğunu savunan Türkiye'nin dört bir tarafına dağılmış ve farklı isimlerle anılan Çingenelerin tamamının müzik algısının bu şekilde olduğu bilinmektedir. Fakat buna rağmen ülkelerin genelinde Çingene müzisyenlerin sayısı oldukça azdır bilhassa Dom'ların. Kendi dillerinde ve kendileri için söyledikleri şarkılar ile diğer yaptıkları meslek gruplarına göre daha itibar görmektedirler (Duygulu, 2018: 72).

Domlar, diğer çingene gruplarına nazaran daha yerelde kalmakta ve daha çok düğün çalgıcılığı, meyhane tarzı yerlerin müzisyenliği gibi işlerle uğraşmaktadırlar. Genel çingene gruplarının kullandığı müzik aletleri daha çok klarnet (gırnata), davul, cümbüş, darbuka, kanun, ud gibi iken, Dom'lar “Rebap (kemançe)” adlı enstrümanı icra etmektedirler.

Nusaybinli Domlar kendilerini öncelikli olarak müzisyen diye tanımlar ve öyle de tanımlanırlar. Nusaybinli Domların ana sazları ise rebap denen enstrümandır. Yerel dilde “kemançe” olarak adlandırılan rebap Domlar ile özdeşleşmiştir. Müzisyenlik ve kemançe Dom kimliğinin oluşumundaki temel tartışma eksenini oluşturmaktadır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Rebap (Kemançe)

Domlar ile özdeşleştirilen rebap yuvarlak bir gövdeye sahip ucu sivri bir keman olarak düşünülebilir.

Daha çok Mardin'in Nusaybin ilçesine yerleşen Domlar, önceleri göçer bir hayat sürdürmüşlerdir. Bu dönemde Domlar, Kürtçe anlamı “kodik” olan su veya yemek yemek için yuvarlak bir tas kullandıklarını. Ceviz ağacından yapılan bu tas değerli eşyalarını da koyarak kullandıkları bir eşya olmasıyla birlikte zamanla enstrüman halini de almıştır. Rutubet almayan ve ince bir şekilde işlenerek hazırlanan bu tase eklenen teller ve sap sayesinde bugünkü adı Kemançe (Rebap) olan adını almıştır (Dişli, 2021: 326).

Günümüzde kemançe yapımı eskide olduğu gibi kodik ile başlamaktadır. Kodik üzerinde sap kısmının yerleşeceği karşılıklı iki delik ve sesin yayılması için de arka tarafına bir delik açılmaktadır. Daha sonra pullarından arındırılmış kuru balık derisi ile kaplanan kodik, hava almayacak şekilde bezle sarılmaktadır. Kışın gece boyu, yazın ise ortalama beş saat bekletilen kodığın gövde kısmı açıldıktan sonra sap kısmı gövdeye yerleştirilmektedir. Oturarak çalındığında Kemançe'in ayak bölümü diz üzerine yaslanmatayken, ayakta iken çalındığında kemerin ön tarafına yaslanmaktadır (Mak ve Kurtişoğlu, 2018: 332).

Dom kimliğinin oluşumunda kemançe merkezi bir rol oynamaktadır. Nusaybin Dom kimliğini ve kürtler tarafından benimsenmeleri açısından bir kimliktir aslında. Bu nedenle Nusaybinli Domlar kemançe olmadan düşünülmemektedir.

Sonuç

Bu çalışmada, Çingene gruplarından “Dom” örneği incelenmiştir. Evreni göç eden, etmekte olan ve yerleşik düzene geçmiş çingene grupları oluştururken, örneğini “Domlar” ve kullandıkları enstrümanları “Rebap (Kemançe)” oluşturmuştur. Bu bağlamda, Domların kendi kimlikleri, yaşam biçimleri, diğer gruplarla arasındaki farkları, kullandıkları dilleri, müzikleri, meslekleri detaylı bir şekilde aktarılmaya çalışılmıştır. Çalışmanın sonucunda, Domlar'ın çingene gruplarındaki diğer topluluklardan dil ve enstrüman açısından farklı oldukları tespit edilmiştir. Bunun yanı sıra hala kendi kimliklerini yeteri kadar kabul ettiremeyip azınlıkta olduklarına dikkat çekilmiştir. Aynı dili kullandığı (Kürtçe) Kürtler tarafından bile kabul edilemeyen topluluğun aslında yaşadıkları bölgelerde, gündelik yaşama ne kadar kanalize oldukları ve değer taşıdıkları saptanmıştır.

Kaynakça

- Haywood, J. (2008), *The Great Migrations from the Earliest Humans to the Age of Globalization*, London: Quercus.
- Kolukırık, Suat (2006). “The Identity Perception Among Tarlabasi Gypsies”, *Gypsies and the Problem of the Identities*, Ed. Adrian Marsh, Elin Strand, Swedish Research Institute in Istanbul, Transactions vol.17, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Mak, M. ve Kurtişoğlu, B. O. (2018). Mardinli Koçerler, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(18), 327- 348.
- Marsh, A. (2007). *The Dom of Eastern Turkey: Reseaching amongst the Gypsies of Eastern Turkey*, E Romani Glinda, Sweden: February.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

İnternet Kaynakçası

Akgül, B. (2010). Türkiye Çingenerinin Politikleşmesi ve Örgütlenme Deneyimleri.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/165743> Erişim Tarihi: 20.05.2022.

Dişli, S. Ö. (2021). Kemançe” ve “Mû-Zik”: Nusaybinli Domlarda Kimlik, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe/issue/60124/870744>, Erişim Tarihi: 20.05.2022.

Duygulu, M. (2018). Çingene Müziği

<https://docplayer.biz.tr/95922302-Cimenev-romanlar-domlar-dosya-zanaat-gocebeleri-cingenelerin-iskani-cingene-muzigi-balkanlar-anadolu-ve-mezopotamya-da.html> Erişim Tarihi: 15.04.2022.

Kolukırık, S. Türkiye’de Rom, Dom ve Lom Gruplarının Görünümü, Türkiyat Araştırmaları.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/345860> Erişim Tarihi: 20.05.2022.

Tarlan, K. V. (2018). Çingenerin Göçü 900 – 1850,

<https://docplayer.biz.tr/95922302-Cimenev-romanlar-domlar-dosya-zanaat-gocebeleri-cingenelerin-iskani-cingene-muzigi-balkanlar-anadolu-ve-mezopotamya-da.html>,

Erişim Tarihi: 15.04.2022.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

AZERBAIJAN PROFESYONEL DANS SANATININ GELİŞİMİNDE ALİBABA ABDULLAYEV FENOMENİ

Senan HÜSEYNLİ*

Özet

Sunulan çalışma, Azerbaycan halk oyunlarının profesyonel bir icracısı, halk sanatçısı, koreograf, yetenekli dansçı, seçkin sanatçı olan Alibaba Abdullayev'den bahs etmektedir. Azerbaycan milli dansları eski olduğu için çalışmaları yakın tarihi kapsamaktadır. Özellikle erkek halk dansları araştırmalarındaki mevcut boşluklar konuyu anlamlı kılmaktadır. Alibaba Abdullayev, Azerbaycan halk oyunlarının sahne standartlarının oluşmasında büyük rol oynamıştır. "Gaşangi", "Nukha", "Menekşe", "Çobanlar", "Gaitagi", "Yallı", "Bey", "Düğün", "Davulcular", "Aya Bakın", "Buleyli", "Garel" gibi eski dansların yanı sıra "Vetan süiti", "Bayram süiti", "Avcılar", "Dostluk süiti", "Yağmen süiti", "Yapım süiti", "Balıkçılar" gibi oyun havalarının yöneticisidir. A.Abdullayev "Vatan ve Cephe", "Aşık Yabancı", "Papatya", "Vinç", "Altın Gül", "Gözün Berrak", "Beş Manat Gelin" vb. müzikal komedilerin yanı sıra "O olmasın bu olsun", "Arşın mal alan", "Ahmed hardadır", "Deli Kür", "Fateli Han" filmlerinin koreografisini yaptı. A.Abdullayev dünya çapında ve tüm birlik festivallerinde 8 altın, 1 gümüş, 3 bronz madalya kazanmış, oluşturduğu sayısız öz-aktivite kolektifleri, ülkenin ve dünyanın birçok aşamasında başarılı performanslarıyla anılmıştır. Bugün bile halk oyunlarının modern sahnedeki yapısı ona aittir. Halk danslarının sahne kompozisyonuna ek olarak, yetenekli koreograf da sıklıkla bir bestecinin çalışmalarına yöneldi. Bu tür örnekler arasında "Vatan süiti", "Tatil süiti", "Avcılar", "Dostluk süiti", "Petrol süiti", "Üretim süiti", "Balıkçılar", "Futbolcular" vb. isimlerden söz edilebilir. Birkaç danstan oluşan bu bestelerde A.Abdullayev, yaratıcı düşüncesinden ve olağanüstü yeteneğinden yararlanarak, yüksek profesyonel düzeyde sanat sergilemiş ve seyircilerin büyük alkışını ve büyük sempatisini kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Alibaba Abdullayev, milli dans, koreograf, süit, kompozisyon.

ALİBABA ABDULLAYEV PHENOMENAL IN THE DEVELOPMENT OF AZERBAIJAN PROFESSIONAL DANCE ART

Abstract

The presented study is dedicated to highlighting the work of Alibaba Abdullayev, a professional performer of Azerbaijani folk dances, folk artist, choreographer, talented dancer, outstanding artist. As Azerbaijani national dances are ancient, their study covers recent history. In particular, existing gaps in the study of male folk dances make the topic relevant. Alibaba Abdullayev had a great role in the formation of stage standards of Azerbaijani folk dances. He performed folk dances such as "Gashangi", "Nukha", "Violet", "Shepherds", "Gaitagi", "Yalli", "Bey", "Wedding", "Drummers", "Look after the moon", "Buleyli". He is the composer of ancient songs such as "Garel", as well as "Vetan suite", "Bayram suite", "Hunters", "Friendship suite", "Oilmen suite", "Production suite", "Fishermen", "Footballers" compositions. "Homeland and Front" by A.Abdullayev U.Hajibeyli, "Stranger in Love" by Z.Hajibeyov, "Daisy" by Z.Paliashvili, "Arshin Mal Alan", "Crane", "Golden Rose", "Gozun Clear", "Five Manat bride" etc. He provided the choreography for the musical comedies, as well as the films "O olasin bu olsh", "Arshin mal alan", "Ahmed hardayur", "Dali Kura", "Fateli Khan". A.Abdullayev won 8 gold, 1 silver, 3 bronze medals at the world and all-union festivals, and the numerous self-activity collectives created by him were remembered for their successful performances in many stages of the country and the world. Even today, the structure of folk dances on the modern stage belongs to him. In addition to the stage composition of folk dances, the talented choreographer also often turned to the work of a composer. Such examples include "Homeland suite", "Holiday suite", "Hunters", "Friendship suite", "Oilmen suite", "Production suite", "Fishermen", "Football players", etc. names can be mentioned. In these compositions consisting of several dances, A.Abdullayev benefited from his creative thinking and extraordinary talent, demonstrating a high professional level of art and won the thunderous applause and great sympathy of the audience.

Keywords: Alibaba Abdullayev, national dance, choreographer, suite, composition.

* Devlet Sanatçısı, Bakü Koreografi Akademisi, yegana.isa.1978@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Giriş

Azərbaycan xalq rəqslərinin tədqiqi XX əsrin əvvəllərindən başlanaraq aktiv xarakter almışdır. Bu işdə folklorşünas, musiqişünas alimlər, eləcə də xoreoqraflar yaxından iştirak etmiş, ölkənin bölgələrini qarış-qarış gəzərək xalq rəqslərinin toplanması ilə məşğul olmuşlar. Rəqsin öyrənilməsi bu baxımdan bir neçə istiqamətdə, o cümlədən folklor janrı, musiqi janrı kimi tədqiqi baş tutmuşdur. Bununla yanaşı, rəqs özündə musiqi və plastikanı birləşdirdiyi üçün həm də xoreoqrafik kontekstdə araşdırılmışdır. Rəqslə bağlı aparılan tədqiqatlarda ilk növbədə janrın klassifikasiya məsələləri diqqəti cəlb edir. Belə ki, Azərbaycan rəqslərinin ən böyük qruplaşması qadın və kişi rəqsləri, solo və kollektivlər rəqslər timsalında formalaşmışdır. Hər iki qrup da öz daxilində bir-birilə əlaqə yaradaraq müxtəlif növlərə ayrılır.

Kişi rəqslərinin xüsusi tədqiqat obyektini kimi öyrənilməsi və xoreoqrafik kontekstdə araşdırılması ilk dəfə təqdim etdiyimiz dissertasiya işində həyata keçirilməklə yanaşı, 1959-cu ildə Qəmər Almaszadə tərəfindən hazırlanmış “Azərbaycan xalq rəqsləri” (Almaszadə: 1959) adlı metodik tövsiyədə də öz əksini tapmışdır. Burada müəllif qadın və kişi rəqsləri haqqında məlumat verərək, onların xoreoqrafik məzmunu, tərkibində yer alan əsas rəqs hərəkətlərinin həyata keçirilmə üsullarını şərh etmişdir. Metodik vəsaitdə “Cəngi”, “Nuxa”, “Yallı”, “Şələqoy”, “Qaytağı”, “Qazağı”, “Azərbaycan”, “Heyvagülü” və s. kimi kişi rəqslərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri təhlil edilir. Qeyd edək ki, Azərbaycan xoreoqrafiya sənətinin tədqiqi istiqamətində Q.Almaszadənin metodik tövsiyyəsi ilk vəsait kimi olduqca qiymətlidir. Bundan başqa Azərbaycan milli rəqsləri ilə bağlı iki monoqrafiyanın müəllifi K.Həsənov janrın klassifikasiyası, qadın və kişi rəqslərinin tarixi, musiqi və xoreoqrafik məzmunu haqqında dəyərli məlumatlar verir. Bu əsərlərdə müəllif kişi rəqslərinin yaranma tarixinə nəzər salır, eyni zamanda Azərbaycanda bu rəqslərin səciyyəvi ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında maraqlı şərhlər təqdim edir.

Klassifikasiya məsələsinə musiqişünas alimlərin də rəqslə bağlı tədqiqatlarında geniş yer verilmişdir. Xalq rəqslərinin toplanması və nota salınması ilə bilavasitə məşğul olan alimlər B.Hüseynli, R.Bəhmənli bu janrın tədqiqi ilə məşğul olmuş və təsnifatını aparmışlar. O cümlədən, musiqişünas alimlər M.İsmayılov, E.Dadaşova, L.Zöhrabova, R.Verdiyev, Ə.Rəhmanlı və digərləri rəqs janrı ilə bağlı müxtəlif yönlü tədqiqatlar apararaq elmi ədəbiyyatı zənginləşdirmişlər. Mənbələrə nəzər salaraq, belə nəticəyə gəlmək olur ki, rəqslərin əsas təsnifatı məhz, əvvəldə qeyd etdiyimiz kimi qadın və kişi rəqslərinin qruplaşması ilə aparılmışdır.

Beləliklə, Azərbaycan xalq rəqslərindən “Şələqoy”, “Cəngi”, “Qazağı”, “Azərbaycan”, “Nuxa”, “Zorxana”, “Qoçəli” və s. nümunələr kişilər tərəfindən ifa edilir. Bununla belə qeyd etmək lazımdır ki, kişi rəqs ifaçılığının təşəkkülü solo nümunələrlə yanaşı, həm də kollektiv ifa edilən rəqslərlə bağlı olmuşdur. Bunlardan ən parlaq nümunə kimi “Yallı” rəqsini göstərmək olar.

Tarixi miladdan öncəki dövrlərə qədər gedib çatan rəqs sənətində kişi və qadın ifaçılıq meyarlarının formalaşması da zamandan asılı olaraq öz dövrünün mədəni dəyərlərini əks etdirməklə səciyyəvi olmuşdur. İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, folklor yaradıcılığının bütün sahələri kimi, rəqs sənətinin təşəkkülü əvvəlcə insan həyatının ayrılmaz hissəsi olaraq baş vermiş, qadın və kişi əməyini ifadə edən hərəkətlər sistemindən təşkil edilmişdir. Bununla yanaşı, rəqs həm də insanların dünya, kainat, ilahi qüvvələr və s. haqqında təsəvvürlərini ifadə



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

edən mifoloji dünyagörüşünün bir təzahürü kimi ayin və rituallarda geniş yer almışdır. İlk rəqslər həm də təbiət hadisələri, heyvanlar, quşlar, bitkilər və s. bağlı təsəvvürləri canlandıran xoreoqrafik hərəkətlərlə bağlı yaranmışdır. Məhz bu rəqslər vasitəsilə qədim insanlar dünya haqqında təsəvvürlərini ifadə edir, hətta bu qüvvələrə təsir etməyə çalışaraq müxtəlif əl, ayaq və bədən hərəkətləri icra etməyə can atırdılar. Qeyd etmək lazımdır ki, rəqslərin növləşməsində ilkin mərhələ də məhz onların kəsb etdiyi məzmun və məqsəddən irəli gəlirdi. Bu səbəbdən də qədim rəqslər məhz rituallarla, ayin və mərasimlərlə, eləcə də müxtəlif əmək sahələri ilə bağlılıq təşkil edirdi. Qadın və kişi rəqslərinin fərqlənməsi isə iki istiqamətdə baş vermişdir. Bunlardan birincisi qadın və kişi əməyinin ayrılması, digəri cəmiyyətin növbəti sosial təbəqələşmə mərhələsi ilə bağlıdır. Əmək fəaliyyətinin qadın və kişi növünə bölünməsi bu məzmununda yaranan rəqslərin xoreoqrafik hərəkətlərinə də təsir göstərərək onlar arasındakı fərqi üzə çıxarmışdır. Tədricən, insan cəmiyyətinin müxtəlif inkişaf mərhələlərinə qədər qoyması, dini dünyagörüşünün güclənməsi, sosial təbəqələşmədə baş verən dəyişikliklər qadın və kişi rəqslərinin xoreoqrafik məzmununun yenilənməsinə və inkişafına təkan vermiş oldu.

Rəqsin qadın və kişi rəqsinə ayrılması dünyanın bütün xalqlarının mədəni həyatında baş vermişdir. Nəticədə kişi və qadın rəqslərinin fərqlənməsi ümumi cəhətlərlə yanaşı, hər xalqın milli mentaliteti, həyat tərzini, mənəvi dəyərləri, adət-ənənələri baxımdan da əhəmiyyət kəsb edir. Ümumi cəhətlər ilk növbədə rəqsdə qadın və ya kişi başlanğıcının özünü göstərməsi, xoreoqrafik məzmununda zəriflik və ya kişi təbiətinə xas olan sərtlik, cəsarət, güc-qüvvə nümayişi kimi məqamlarla səciyyəvilik təşkil edir. Milli meyarlardan qaynaqlanan cəhətlər isə rəqsin aid olduğu xalqın dünyagörüşü, dini mənsubiyyəti, mentalitet göstəriciləri və s. kimi məsələlərlə sıx bağlıdır. Buraya milli geyim, coğrafi meyarlar, mərasim adətləti, eləcə də bu mühit üçün xas olan əmək fəaliyyəti növləri də daxildir.

Kişi rəqslərini səciyyələndirən əsas cəhət ilk növbədə onun yaratdığı obrazla bilavasitə bağlıdır. Məlumdur ki, dünyanın yaranışında kişi və qadın başlanğıcı bir çox fəsləfi nəzəriyyələrin əsasını təşkil etmişdir. Kişi başlanğıcını ifadə edən əsas xüsusiyyət isə güc mənbəyi ilə əlaqəlidir. Bu fakt özünü rəqs sənətində xüsusilə göstərməkdədir. Kişi rəqsinin xoreoqrafik məzmunu məhz bu cəhətin həm simvolik, həm mənəvi, həm də fiziki meyarlarının təcəssümünə əsaslanır. Bu meyar onu qadın rəqsindən fərqləndirən əsas xüsusiyyətidir və bütün xalqların rəqs mədəniyyəti üçün xarakterikdir.

Azərbaycan xalq rəqslərinin klassifikasiyası haqqında əvvəldə qeyd etmişdik. Milli mənəvi dəyərlərin təcəssümünə xüsusi həssaslıq nümayiş etdirən xalqımızın folklor yaradıcılığı bariz nümunədir. O cümlədən, xalq rəqslərində bu dəyərlər ən parlaq şəkildə öz təzahürünü tapmışdır. Qədim insan məskənlərindən biri sayılan Azərbaycanda rəqs sənəti də onun özü qədər uludur. Buna sübut kimi, tarixin bütün keşməkeşlərindən keçərək bu günümüzdə qədər öz varlığını qoruyub saxlayan Qobustan qayalıqlarını göstərmək kifayətdir. Qədim xalq rəqsinin izlərinin təsviri nümunəsi məhz bu tarixi abidənin daşlarına həkk olunmuşdur. Müasir “Yalli” rəqsinin xoreoqrafik təsvirini ifadə edən bu rəsmlər milli rəqs sənətinin araşdırılması və tədqiqi baxımdan olduqca dəyərlidir. Burada verilən təsvirdə insanların əl-ələ tutaraq dövrə vurmağı əks olunur ki, bu da miladdan əvvəlki dövrdə Azərbaycan ərazisində mövcud olan atəşpərəstliklə əlaqələndirilir. Lakin eyni zamanda qədim insanın uğurlu ovdan sonra əldə edilən qənimət ətrafında dövrə vuraraq müxtəlif hərəkətlərlə rəqs etməsi ilə də bağlılıq təşkil edir. Ov prosesinin kişi fəaliyyəti ilə bağlı olduğunu nəzərə alsaq, bu rəqsdə daha çox səciyyəvi xarakter daşıyan plastik hərəkətlərin yer aldığını görürük. Lakin, uğurlu



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ovdan yaranan sevinc həm də qəbilənin qadınları tərəfindən ifadə olunduğunu düşündükdə niyə məhz bu gün də “yallı” rəqslərinin kollektiv şəkildə icra edildiyini anlamaq olar. Bu da göstərir ki, rəqsin kişi və qadın mənsubiyyəti ictimai şüurun daha sonrakı mərhələsinin məhsuludur. Burada artıq, sosial və cinsi mənsubiyyət, fəaliyyət sahələrinin qabarıq şəkildə ayrılması ilə səciyyəvi olan tarixi dövrlər nəzərdə tutulur.

Azərbaycanda kişi rəqslərinin qədim izlərini həm də aşıq dastanlarında, o cümlədən milli mədəniyyətimizin ulu abidəsi sayılan “Kitabi Dədə Qorqud” dastanında tapmaq mümkündür. Məhz bu mənbələrdə kişi və qadın rəqslərinin estetik planda daşdığı xarakter və obraz səciyyəsi bu təsnifatın ilkin mərhələsi hesab edilə bilər. “Kitabi Dədə Qorqud” dastanlarının müxtəlif boylarında rəqslər əsas etibarilə el şənliklərinin, mərasimlərin tərkib hissəsi kimi nəzərə çarpır. (Kitabi Dədə Qorqud: 1988). Burada gənclər öz gücünü, qüvvəsini nümayiş etdirmək məqsədilə at belində, qılınç və qalxanla, toppuz və digər silahlarla rəqs edər, bayrama toplaşanların rəğbətini qazanmağa çalışdılar. Qədim “Zorxana” rəqsi də həmin ənənələrin davamçısı kimi bariz nümunədir. Rəqslər həm də xalq qərhəmanlarının düşmənlə savaşa hazırlaşarkən ruh yüksəkliyi, vətənpərvərlik, igidlik, qorxmazlıq hislərini aşılaman, döyüşçülərin emosional vəziyyətinin qələbə əzmi ilə güclənməsi üçün icra edilirdi. Dastanlardan gələn bu ənənələri xalq rəqslərində hələ də izləmək mümkündür.

Xalq rəqslərinin xoreoqrafik məzmunu onun ifaçısının kim olmasından da qaynaqların ki, bu janrın kişi və qadın növündə qruplaşmasına zəmin yaradır. Azərbaycan xalq rəqslərinin kişilər tərəfindən icra edilən növlərinə xarakterik olan xoreoqrafik məzmun xüsusiyyətləri bu faktordan qaynaqlanan meyarlar üzərində qurulur. “Azərbaycan kişi rəqsləri çox böyük hərəkət müxtəlifliyi, özü də əsasən ayaq hərəkəti texnikası ilə fərqlənirlər” (Həsənov: 1983, s.24). K.Həsənovun “Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri” kitabında kişi rəqslərinə verdiyi bu xarakteristikaya diqqət yetirək. Müəllif kişi rəqslərində daha çox ayaq hərəkətlərinin yer aldığını vurğulayır. Buna səbəb rəqsin fiziki baxımdan güclü cinsin nümayəndəsi tərəfindən ifa edilməsi ilə yanaşı, həm də həyat tərzini, əmək fəaliyyətində daha hərəkətli işlərlə məşğul olmasında qaynaqlanır. Xüsusilə, Azərbaycan və bir çox Qafqaz xalqlarının kişi rəqslərinə xas olan ayaq hərəkətlərini dağlıq ərazilərdə yaşam tərzini, at çapmasını xatırlatması ilə bağlılığı olduğu etnoqraflar tərəfindən qeyd edilir. Bu da təbiidir. İnsanların yaşam tərzini, yaşadığı coğrafi mühitin milli rəqs sənətinə təsiri haqda əvvəldə qeyd etmişdik. Məsələn, “Şələqoy” rəqsini nümunə göstərə bilərik. Kişilər tərəfindən ifa edilən bu rəqsin adına, süjetində və xoreoqrafik məzmununda odunçuluq məşğuliyyətinin izlərini aydın görmək mümkündür. Çiyində odun şələsi daşıyan gənclərin dincəlmək məqsədilə rəqs etməsini təsvir edən bu kişi rəqsi deyilən fikirlərə parlaq nümunədir. Eləcə də “Zorxana” rəqsində istifadə edilən toppuz və digər atributlar onun bilavasitə kişilər tərəfindən icra edilməsinə işarədir.

Azərbaycan kişi rəqsləri üçün ehtiraslı xarakter, sürətli temp mühüm amillərdən sayılır. Diqqət etdikdə, kişi rəqslərinin əksəriyyətinin sürətli tempdə icra edildiyini görmək mümkündür. Ümumiyyətlə, xalq rəqslərimizdə tempin dəyişməsi, daha doğrusu musiqi nümunəsinin formasından irəli gələn növbələşməsini müşahidə etmək olar. Lakin, kişi rəqsləri üçün ağır temp səciyyəvi deyildir. Buna yalnız duetlərdə və ya kollektiv rəqslərdə rast gəlmək olar. Belə rəqslərdə isə ağır tempə hissə qadınlar, sürətli hissə isə kişilər tərəfindən icra olunur.

Kişi rəqslərinin ifasında onları müşayiət edən musiqiçi dəstəsinin də rolu mühümdür. Bu barədə K.Həsənov yazır: “Kişi rəqsi ifa olunan zaman musiqiçilərdə, xüsusilə zurna və



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

nağara çalanlarda temperamentin olmasının da böyük əhəmiyyəti vardır. Zurnanın sədası uca zirvəyə qalxır, sözün əsl mənasında rəqsə təkan verir, böyük ehtirasla oynamağa, rəngarəng, həm də xeyli dərəcədə mürəkkəb texniki hərəkətlərin temperamentlə icra olunmasına sövq etdirir” (Həsənov: 1983, s.25).

Kişi xalq rəqslərinin öyrənilməsi milli xoreoqrafiya sənətinin tədqiqi kontekstində aparılmışdır. Bu baxımdan Q.Almaszadənin və K.Həsənovun tədqiqatları olduqca dəyərlidir. Xüsusilə, rəqsin xoreoqrafik məzmununun, hərəkətlər sxeminin öyrənilməsi Q.Almaszadənin metodik vəsaitində aparılmış, burada hərəkətlərin icra qaydalarının rəsmi və şərhli verilmişdir. Qeyd etmək lazımdır ki, bu informasiya müasir xalq rəqsinin öyrənilməsində mühüm əhəmiyyət kəsb edir. XX əsrin I yarısında xalq rəqslərinin səhnəyə qədəm qoyması və peşəkar meyarlarının formalaşması həm də xoreoqrafların Azərbaycanın müxtəlif bölgələrinə ekspedisiya səfərləri təşkil edərək, burada toplanılmış yerli folklor materialları əsasında baş tutmuşdur.

Q.Almaszadənin 1959-cu ildə nəşr etdirdiyi metodik vəsaitdə “Uzundərə”, “Yallı”, “Nuxa”, “Tərəkəmə”, “Qazağı”, “Cəngi”, “Şalaxo” (Şələqoy), “Qaytağı”, “Ləzgihəngi”, “Azərbaycan”, “Heyvagülü”, “İnnabi”, “Vağzalı”, “Qəşəngi”, “Xançobanı”, “Qars”, “Gülgəz” kimi xalq rəqslərində kişi rəqsinə xas olan hərəkətlər sxemi geniş və ətraflı şəkildə şərh edilir. Müəllif kişi xalq rəqsləri üçün yeddi vəziyyət, həmçinin əsas, atlanma, çoban, məzəli, yarımpancə üstündə yan gəzişlər, süzmək, atma, çaxmaq, tullanma, fırlanma, dalbadal tullanma, oturma (çökmə), yarımoturma, yanaoturma, dolaşmaq, yerində dolanma, yerində tullanma, atılmalar, gəzişmə, ayaq dönməsi, ayaq aşırması, çirtmə, təzim, çəpik çalma kimi rəqs hərəkətlərinin izahını verir və icra qaydalarına aydınlıq gətirir. (Almaszadə: 1959, s.35)

XX əsrin 80-ci illərində K.Həsənovun monoqrafiyaları milli rəqs sənətinin xoreoqrafik məzmununun öyrənilməsində növbəti mərhələni təşkil edir. Müəllifin iki monoqrafiyası xalq rəqslərinin sırf xoreoqrafik məzmununda tədqiqinə həsr olunur. Bununla yanaşı, hər iki monoqrafiyada xalq rəqslərinin yaranma tarixi, adının mənası, məşhur ifaçıları haqqında da dəyərli məlumatlar verilir. Birinci monoqrafiyada (Həsənov: 1983) K.Həsənov, kişi və qadın rəqslərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri haqqında məlumat verərək, hər hansı bir rəqs kontekstində deyil, ümumi səciyyəvi cəhətlərini işıqlandırmışdır. İkinci monoqrafiyada (Həsənov: 1988) isə alim daha çox rəqslərin süjeti və xoreoqrafik məzmunun icra üsulları ilə bağlı məlumatlara geniş yer verir. Kişi rəqslərinin xüsusi tədqiqat obyektini kimi araşdırılması Azərbaycan xoreoqrafiyaşünaslığında aparılmamışdır. Bu da mövzunun həm rəqs sənətinin öyrənilməsi baxımından, həm də milli rəqslərin səhnə təcəssümündə peşəkar meyarların tədqiqində mühüm əhəmiyyətini vurğulayır.

Xalq rəqsinin inkişafında mühüm sahələrdən biri də onun səhnəyə gəlişi ilə bağlıdır. Azərbaycanda xoreoqrafiya sənətinin təşəkkülü XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. Bu dövr milli mədəniyyətin inkişafında mühüm mərhələ olaraq, balet sənətinin də formalaşması ilə səciyyəvidir. Məlumdur ki, Azərbaycan baleti dünya xoreoqrafiya sənətinin nailiyyətlərini mənimsəyərək milli dəyərlər üzərində qurulmuş və inkişaf etmişdir. Buna təkan verən məqamlardan biri də xalq rəqslərinin səhnəyə gəlişi ilə bağlıdır.

Azərbaycan xalq rəqslərinin peşəkar səhnədə yer alması və bu ifaçılıq istiqamətinin özünəməxsus meyarlarının formalaşması XX əsrin 30-cu illərinə təsadüf edir. 1938-ci ildə bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin rəhbərliyi və təşkilatçılığı ilə Azərbaycanda rəqs kollektivi yaradılır və buraya istedadlı gənclər cəlb edilir. Rəqs kollektivinin uğurlu fəaliyyəti



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

nəticəsində milli rəqslərin səhnə təcəssümü nəinki ölkə daxilində, həm də onun hüdudlarından çox-çox uzaqlarda böyük tamaşaçı kütləsinin rəğbətini qazanmışdı. Kollektivin ilk tərkibi isə məhz xalq arasında gözəl rəqsi ilə tanınan istedadlı gənclərdən təşkil edilmişdi. Onların sırasında milli rəqsin inkişafında müstəsna xidmətləri olan, bir sıra kompozisiyaların quruluş müəllifi, peşəkar rəqqas, xalq artisti Əlibaba Abdullayev də vardı.

Ə.Abdullayevin sənətə gəlişi dahi bəstəkarın xeyir-duası ilə baş tutmuşdur: *“Deyilənlərə görə Üzeyir bəy siyahısını oxuyur, hamı ilə bir-bir tanış olur. O, bir neçə dəfə “Əlibala” adını çəkir, cavab almır. Az sonra bir də həmin adı çəkəndə Əlibaba Abdullayev qabağa çıxıb, “Üzeyir bəy. Bəlkə Əlibaba deyirsiniz? Mənim adım Əlibabadır”. “Bəli, oğul, səni deyirəm. Səni o “Şaleko” rəqsində, qartal kimi süzərək, incə hərəkətlərini görmüşəm. Rəqqaslığın çox xoşuma gəlib. Sənə uğurlar arzulayıram!”* (Abdullayeva: 2005, s.4). Beləliklə, Ə.Abdullayev həyat və yaradıcılığını professional, milli rəqs sənətimizə, mədəni irsimizin zənginləşməsinə həsr etmişdir. Məhz onun sayəsində bu sənət formalaşmış, möhkəmlənmiş, özünün yüksək inkişaf səviyyəsinə çatmışdır.

Rəqs ansamblında istedadlı rəqqas kimi fəaliyyətə başlayan Əlibaba Abdullayevin gələcəkdə qeyri-adi baletmeyster istedadı üzə çıxmış və o, Mahni və rəqs ansamblının baletmeysteri olmuşdu. Bu işdə Ə.Abdullayev Azərbaycanda baletmeyster sənətinin yaranmasının bünövrəsini qoymuş, onun inkişafına qızıl hərflərlə imza atmışdır. Qeyd edək ki, İkinci dünya müharibəsi dövründə faşist Almaniyasının Keçmiş Sovet İttifaqına hücumu zamanı, bütün respublikalar kimi, Azərbaycanda da səfərbərlik elan olunmuş, eyni zamanda sənət adamları əzmlə çalışaraq bu işə öz töhfələrini verməyə nail olurdular. Ə.Abdullayevə həmin illərin məhsulu olan Ü.Hacıbəylinin “Vətən və cəbhə” birpərdəli operasının quruluşunu vermək tapşırılmışdı. Bu əsərin uğuru haqqında E.Abdullayeva yazır: *“Filarmoniyanın səhnəsində böyük müvəffəqiyyətlə tamaşa hazırlanmış və Ə.Abdullayevin istedadı və məharətli ifası tam parlaqlığı ilə tamaşaçıların ürəyincə olmuşdu”* (Abdullayeva: 2005, s.10). Qeyd etmək lazımdır ki, Ə.Abdullayevin xoreoqraf kimi yaradıcılığı çoxşaxəli idi və burada xalq rəqsləri ilə yanaşı, ümumbəşəri idealları tərənnüm edən, qəhrəmanlıq salnaməsi olan “Dədə Qorqud eposu” kimi vətənpərvərlik ruhunda əsərlər də yer alırdı. Xüsusilə, müharibə illərində belə əsərlərin yaranması böyük ruh yüksəkliyi yaradırdı. Xalqın tarixinə yaxşı bələd olan Ə.Abdullayev bu işin də öhdəsindən ustalıqla gəlmiş, peşəkar rəqs kompozisiyası yaratmağa nail olmuşdu. Bu istedadı onu musiqili komediya teatrının səhnəsinə də gətirib çıxara bilmişdi. Ə.Abdullayev müxtəlif illərdə bu teatrın səhnəsində “Arşın mal alan”, “Durna”, “Qızıl gül”, “Gözün aydın”, “Beş manatlıq gəlin” və digər tamaşalarında rəqslərə quruluş vermişdi.

Ə.Abdullayev sənətinin inkişafını sürətləndirmək və peşəkarlıq səviyyəsini artırmaq məqsədilə S.Hacıbəyov, S.Rüstəmov, T.Quliyev, C.Cahangirov kimi bəstəkarlarla yaradıcılıq əlaqəsi quraraq respublikanın şəhər və kəndlərini qarış-qarış gəzmiş, ağsaçlı qocaların ifa etdikləri mahni və rəqsləri toplayıb Filarmoniya səhnəsinə gətirmişdi.

Ə.Abdullayevin rəqs quruluşuna qarşı dəyişməz iş prinsipi var idi. Bu prinsip ondan ibarət idi ki, rəqs quruluşları respublikamızın folklorçuları, etnoqrafları ilə möhkəm əlaqə saxlamalı, quruluş verməmişdən əvvəl hər rəqsin tarixini, etnoqrafiyasını mükəmməl öyrənməlidirlər. *“Hesab edirəm ki, xalq rəqsinin təbliği ilə məşğul olan xoreoqrafları araşdırıcı tədqiqatçı ilə müqayisə etmək olar. O, ölkənin rayon və kəndlərini qarış-qarış gəzərək, ən əlçatmaz mənbələrinə qədər can ataraq bu xalq xəzinəsini inci toplamış kimi öyrənir və öz xoreoqrafik kompozisiyalarını bu incilər əsasında qurmağa çalışır”* (Zaxarov: 1983, s.9). Bu gün də



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

baletmeyster üçün bu iş prinsipi ən önəmli faktordur. O, həmçinin Azərbaycan xalq melodiylarına, məişətdə istifadə olunan xalq rəqslərinə, xorun oxuduğu gözəl xalq mahnılarına yeni səhnə quruluşları vermişdi. “Qəşəngi”, “Nuxa”, “Bənövşə”, “Çobanlar”, “Qaytağı”, “Yallı”, “Bəy”, “Toy”, “Nağaraçılar” xalq rəqsləri, “Ay bəri bax”, “Buleyli”, “Qərəl” kimi qədim mahnılar bu qəbildəndir. Qeyd edək ki, xalq rəqslərinin səhnə kompozisiyası ilə yanaşı, istedadlı xoreoqraf həm də bəstəkar yaradıcılığına tez-tez müraciət etmişdir. Belə nümunələrdən “Vətən süitəsi”, “Bayram süitəsi”, “Ovçular”, “Dostluq süitəsi”, “Neftçilər süitəsi”, “Məhsul süitəsi”, “Balıqçılar”, “Futbolçular” və s. adlarını çəkmək olar. Bir neçə rəqsdən ibarət bu kompozisiyalarda Ə.Abdullayev yaradıcı təfəkkürü və qeyri-adi istedadından bəhrələnərək yüksək peşəkar səviyyəli sənət nümayiş etdirərək tamaşaçıların gurultulu alqışlarını və böyük rəğbətini qazanırdı. Bəstəkar yaradıcılığı ilə təmas Opera və Balet Teatrının səhnəsində də öz bəhrəsini vermiş, Əabdullayev Z.Hacıbəyovun “Aşıq Qərib”, Z.Palasıvilinin “Daisi” operasına rəqs quruluşları vermişdi. Göründüyü kimi, öz üzərində ciddi çalışan və sənətin sirlərinə hərtərəfli yiyələnməyə çalışan zəhmətkeş və əzmlı sənətkar idi Ə.Abdullayev.

1936-cı ildən Ə.Abdullayev Ü.Hacıbəylinin rəhbərliyi altında işləyir və onun tapşırığı əsasında Bakı şəhərində özfəaliyyət dərnəklərinin şəbəkəsini yaradır və onları yüksək səviyyədə hazırlayır. Ümumittifaq baxışlara, ümumdünya festivallarına, hökumət konsertlərinə və Kreml sarayına çıxarır.

Ə.Abdullayev yeganə mədəniyyət işçisidir ki, ümumdünya və ümumittifaq festivallarından 8 qızıl, 1 gümüş, 3 bürünc medal qazanmışdır. O həmçinin, Azərbaycan və Naxçıvan Dövlət Filarmoniyasında, Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblında özfəaliyyət dərnəklərinin rəqs kollektivlərində 200-dən artıq rəqs quruluşu vermiş, Azərbaycanfilm kinostudiyasının, Dövlət Telestudiyasının, 20-dən artıq ən baxımlı filmlərinə səksəndən çox rəqs quruluşları vermişdir. O cümlədən, Azərbaycan Dövlət Musiqili Komediya Teatrının tamaşalarında, R.Behbudov adına Mahnı Teatrında Ə.Abdullayevin quruluş verdiyi rəqslərin sayı 30-dan artıqdır.

Milli mədəniyyətimizin şedevrləri olan “O olmasın bu olsun”, “Arşın mal alan” kinofilmləri dahi Üzeyir sənətinin və Ə.Abdullayev yaradıcılığının fitri istedadının qovuşduğu uca zirvələrdir. Bu filmlərlə yanaşı, “Əhməd hardadır”, “Fətəli xan”, “Dəli Kür” və s. kimi filmlərdəki rəqslərin quruluşunu da Ə.Abdullayev verib.

Ə.Abdullayevin qurduğu “Bulaq başında”, “Cəngi”, “Zorxana”, “Gənclik”, “Məhsul”, “Bahar”, “Naz eləmə” kimi rəqs kompozisiyaları milli koloriti, sənətkarlıq, ideya-bədii xüsusiyyətləri baxımından çox əhəmiyyətli sənət nümunələridir.

Sonuç

Yaradıcılıqla yanaşı, həm də pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olan Ə.Abdullayev Azərbaycanda xalq rəqsinin milli meyarlarının formalaşmasında məktəb ənənələri yaratmış bir sənətkardır. Onun yaratdığı çoxsaylı özfəaliyyət kollektivləri ölkədə və dünyanın bir çox səhnələrində uğurlu çıxışlarla yadda qalmışdı. Bu gün də müasir səhnədə qurulan xalq rəqslərinin quruluşu ona məxsusdur. Bundan başqa, Ə.Abdullayev kişi rəqsinin obraz-emosional, ideya-estetik, texniki-peşəkarlıq meyarlarının formalaşmasında həm öz nümunəsində, həm də quruluş verdiyi rəqslərdə özünəməxsus bir üslub yaratmışdır. Bu üslub daha sonra onun yetirmələri tərəfindən davam etdirilərək cilalanmış, müasir tamaşaçının estetik tələbatına cavab verən rəqs kompozisiyalarının yaranmasına gətirib çıxarmışdır. Ə.Abdullayevin 45 illik yaradıcılıq yolu Azərbaycan peşəkar rəqs sənətinin qızıl dövrü kimi mədəniyyət tarixinə daxil olmuşdur.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Kaynaklar

- Abdullayeva E.Ə. Əlibaba Abdullayev / E.Ə.Abdullayev. - Bakı: Adiloğlu, - 2005. - 120 s.
- Almaszadə, Q.H. Azərbaycan xalq rəqsləri (metodik vəsait) / Q.H.Almaszadə. –Bakı: Birləşmiş nəşriyyat, – 1959, – 150 s.
- Həsənov, K.N. Qədim Azərbaycan xalq rəqsləri / K.N.Həsənov. – Bakı: İşıq, – 1983. – 60 s.
- Həsənov, K.N. Azərbaycanın qədim folklor rəqsləri / K.N.Həsənov. – Bakı: İşıq, – 1988. – 127 c.
- Hüseynli, B.X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları / – Bakı: Azərnəşr, – Dəftər 1-2, – 1965. – 66 s.
- Hüseynli, B.X. Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin janrlı təsnifinin prinsipləri // – Bakı: Elmi əsərlər, – Seriya XIII, – 1974. – № 2, – s. 27-31.
- Kitabi Dədə Qorqud / – Bakı: Yazıçı, – 1988. – 268 s.
- Захаров, Р.В. Сочинение танца / Р.В.Захаров. – Москва: Искусство, – 1983. – 237 с.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

BESTECİ ELNARA DADASHOVA'NIN ESERLERİNDE NİZAMİ GENCEVİ ŞİİRİNİN ROLÜ

Sevda GURBANALİYEVA*

Özet

Azerbaycan kompozisyon okulunun tanınmış bir temsilcisi olan Elnara Rahim gızı Dadashova (25.06.1952), eserlerinde 12. yüzyılın Doğu rönesansını somutlaştıran deha Azerbaycanlı şair ve düşünür Nizami Gencevi'nin şiirine yöneldi.

Bestecinin romantizm-rubai'si, derin bir felsefi anlama sahip üç müzikal-aforizma olarak nitelendirilebilir.

Bilindiği gibi rubai, birinci, ikinci ve dördüncü dizelerin kafiyeli ve üçüncü dizinin serbest bırakıldığı (kafiye yapısı aaba, nadiren aaaa'dır) dört dizelik bir lirik şiir biçimidir ve Yakın dönemin klasik şiirinde yaygın olarak kullanılır. Şiirsel boyutu hazacın güzelliğine dayanan rubainin içeriğinde lirik felsefi düşünceler, sosyal, felsefi ve ahlaki temalar hakimdir.

Anahtar Kelimeler: Besteci, müzik, eser, şiir.

THE ROLE OF NIZAMI GANJAVI POETRY IN THE WORKS OF COMPOSER ELNARA DADASHOVA

Abstract

Elnara Rahim gızı Dadashova (25.06.1952), a well-known representative of the Azerbaijani school of composition, turned to the poetry of the genius Azerbaijani poet and thinker Nizami Ganjavi, who embodied the Eastern renaissance of the 12th century in his works.

The composer's romance-rubai can be characterized as three musical-aphorisms with a deep philosophical meaning.

Rubai, as it is known, is a four-line form of lyric poetry in which the first, second, and fourth lines are rhymed and the third line is released (the rhyme structure is aaba, rarely aaaa), and is widely used in the classical poetry of the recent period. Lyrical philosophical thoughts, social, philosophical and moral themes are dominant in the content of the rubaine, whose poetic dimension is based on the beauty of hazaj.

Keywords: Composer, music, work, poetry.

Giriş

XII əsr Şərq intibahının öz əsərlərində təcəssüm etdirən dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin poeziyasına Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin tanınmış nümayəndəsi Elnarə Rəhim qızı Dadaşova (25.06.1952) müraciət edərək 1983-cü ildə “Xoş keçər” romans-qəzəlini, 1984-cü ildə “Dedim”, “Biçarə o kəs ki...”, “Ədalət” adlı üç romans-rübaini yazmışdır.

Bəstəkarın romans-rübauilərini dərin fəlsəfi mənə daşıyan üç musiqili-aforizm kimi səciyyələndirmək olar.

* Prof. Dr. Gence Devlet Universitesi, squrbanaliyeva@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Məlum olduğu kimi Yaxın və Orta Şərqi klassik poeziyasında geniş yayılmış rübai-birinci, ikinci və dördüncü misraları qafiyələnən, üçüncü isə sərbəst buraxılan (qafiyə quruluşu *aaba*, nadir hallarda *aaaa* olan) dördmisralı lirik şeir formasıdır. Poetik ölçüsü əruz bəhrinə (həzəc) əsaslanan rübainin məzmununda lirik fəlsəfi düşüncələr, ictimai, fəlsəfi və əxlaqi mövzular üstünlük təşkil edir.

Nizami Gəncəvinin **“Dedim”** rübaisində əxlaqi saflıq və yüksək mənəvi dəyərlər ifadə olunur:

*Dedim bu qəlbimə, gəl qan uddurma,
Bir busə lüft eylə, uzaqda durma.
Nə etsə yaxşıdır? Gəlib yaxına,
Göstərib ləblərin dedi: “Əl vurma!”*

“Biçarə o kəs ki...” rübaisində Nizami insan həyatının ayrılmaz hissəsi olan dostluq, sevgi, məhəbbət hissinin aşılacağı pozitiv emosiyalardan məhrum olmamağı tövsiyə edir:

*Biçarə o kəs ki, nigarı yoxdur,
Müşküldür işləri, qəmxarı yoxdur.
Qoymayın ki, dostsuz keçsin ömrünüz,
Ölüdür o kəs ki, dildarı yoxdur.*

“Ədalət” rübaisində isə Nizami yaradıcılığının aparıcı xətlərindən biri olan “Xeyir və Şər” mövzusunun qısa formulası əksini tapır:

*Ədalət həmişə zəfər gətirər,
Zülm isə aləmə zərər gətirər.
Səxavət pərdələr çəkər eyb üstə,
Hümmətsə adama hünər gətirər.*

Poetik mətnin seçiminə həssaslıqla yanaşan bəstəkar poetik məzmunu musiqi dili ilə açmağa nail olmuşdur. Vokal miniatürlərdə rübailərin ümumi obraz-məzmununun və hər bir sözün musiqidə parlaq təcəssümü diqqəti cəlb edir.

Hər üç əsər monoloq-deklamasiya tərzli tematik materiala malikdir.

Romanslarda Azərbaycan xalq musiqi nitqinin formul intonasiyalarının müasir Azərbaycan musiqi dili ilə uzlaşması onların musiqi dilini daha da dolğunlaşdırır, dinləyiciyə emosional təsir gücünü artırır.

Öncə **“Dedim”** romansına diqqət yetirək. Burada başlanğıc melodik özək məzmunlu intonasiya mənbəyidir. Romansın bu hissəsində melodik başlanğıcın “fa” səsi üzərində qurulması, bu təkrarlar fonunda böyük sekunda məsafəsində olan “sol” (tamamlayıcı ton), sonra isə sinkopalı kəskin kvinta sıçrayışı ilə “do” (mayə) səsinə istinad edilməsi “Şüştər” ladının əsas dayaq konturlarını aydın göstərir (nümunə №1).

Melopoetik misranın sonrakı mərhələsində “Nə etsə yaxşıdır?” ifadəsində “do” dayaq nöqtəsindən aşağı kvarta sıçrayışı vasitəsilə (“do²-sol¹”) və “lya bemol - si” ifadəli artırılmış sekunda intonasiyasının əmələ gəlməsi artıq “do” mayəli “Şüştər” ladının xarakter intonasiya kompleksini (*e-f-g-as-h-c*) aydın göstərir. “Gəlib yaxına, göstərib ləblərin dedi:” - ifadəsini çox zərif, dərin hisslərlə oxunması zamanı *a-h-c-d-e* səslərinin ardıcıl, pilləli düzülüşündə melodik vurğunun “re” tonu üzərinə düşməsi “Şur” ladının xarakter ladintonasiya kompleksini yaradır. Lakin yeni lad sferası dərinləşmədən, yenidən “Əl vurma!” amiranə frazası ilə şüştərə qayıdış



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

onun mayə (“do”) və tamamlayıcı tonunun (“sol”) vurğulanmasında özünü göstərir (nümunə №2).

Bəstəkarın “**Biçarə o kəs ki...**” romansında da biz tematik materialın Azərbaycan milli musiqi dilinin xarakter intonasiyaları üzərində qurulduğunu müşahidə edirik. Bu romansda fortepiano müşayiətinin vokal partiya ilə paritet əsasda çıxış etdiyini görürük. Cəmi 31 xanədən ibarət olan vokal miniatürdə 11 xanə vokal partiyaya həvalə olunmuşdur. Qısa frazalardan təşkil olunmuş melodiya “Segah” məqamının intonasiyaları özünü aydın göstərir (nümunə №3).

Bəstəkarın “**Ədalət**” romans-rübaisində trixord frazalardan təşkil olunmuş dörd fərqli melopoetik misralar diqqəti cəlb edir. Burada əvvəlcə, *a-b-c*, sonra isə *fis-g-a* quruluşlu səs komplekslərinin çıxış etməsi bu kiçik əsər çərçivəsində intonasiya əsasının müxtəlifliyini göstərir (nümunə №4).

Beləliklə, E. Dadaşova romans-rübailərin musiqi materialının təşkilində minimal ifadə vasitələrindən, müəyyən mikrointonasiyalardan istifadə etməklə parlaq və yadda qalan musiqili obrazlar yarada bilmişdir. Hər üç əsərdə milli musiqi dilinin dərin qatlarından gələn ilkin intonasiya komplekslərinin müxtəlif kombinasiyalarda istifadə edilməsi bəstəkarın fərdi dəst-xəttinin milli mənbələrlə sıx bağlılığını nümayiş etdirir.

Romans-rübailərdən fərqli olaraq bəstəkarın “Xoş keçər” qəzəl-romansı istər ladintonasiya, istərsə də struktur cəhətdən daha genişdir. Şübhəsiz, romans-rübailərdən fərqli olaraq romansın məştblı olması poetik əsasla bağlıdır. Şeirdə aşıqın sevgilisinə müraciət edərək, onun gözəlliyindən fərəhlənməsi vəsf edilir.

*Hüsnünü gördükcə, dilbər, rüzigarım xoş keçər,
Vəslinə çatdıqda halim, ey nigarım xoş keçər.*

*Göstərəndə ol günəş simanı hərdən aşıqə,
Hər iki aləm olar sanki baharım, xoş keçər.*

*Qaşların bənzər hilalə, surətin bədrə, gözəl,
Bu hilalə, bədrə baxdıqca, mədarım xoş keçər.*

*Söyləsən lütf ilə bir söz, sən Nizami şairə,
Ömrü sərəsər onun, ey gülüzarım, xoş keçər.*

Qəzəl-romansda musiqi ifadə vasitələri Nizami Gəncəvinin lirikasının işıqlı, ümidverici, nikbin xarakterinə uyğun seçilmişdir.

Qəzəlin hər bir beytinə müvafiq melomisralar cavab verir. Belə ki, bütün romans boyu hər beyti tamamlayan “xoş keçər” rədifinin hər dəfə ladın müxtəlif dayaq pərdələri üzərində oxunaraq təkrarlanması dərin inam və sevinc hissini gücləndirir.

Əsərin melodik quruluşu danışq-deklamasiya tərzlidir. Burada hər bir hecanın bir çərək notla ifadəsi melodik şəkllə ritmik dəqiqlik bəxş edir, xarakteri möhkəmlədir, sıçrayışlı intonasiyalar isə ona ruh yüksəkliyi verir. Demək olar ki, hər bir sonra gələn melodik misra əvvəlkinin davamı kimi qavranılır. Bu da poetik mətnin məzmununun doğurduğu inkişaf prinsipini ortaya qoyur.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Qəzəl dörd beytdən ibarətdir. Birinci beytin hər misrası təkrar prinsipli iki cümlədən ibarətdir (AA – 8 xanə + BB – 8 xanə). Artıq vokal partiyasının ilk intonasiyasının tonikaya (“si-bemol”) aşağıdan kvarta sıçrayışı ilə başlaması və bu əsas dayaq pərdə üzərində əsas fikrin cəmləşməsi romansın bütün melodik şəklini müəyyənləşdirir. Belə ki, artıq sonrakı melopoetik misrada “re” dayaq tona yönələn trixord keçid (*f-es-d*) segahın xarakter intonasiya kompleksinə əsaslanır (nümunə №5).

Romansın sonrakı inkişaf mərhələsi (CC₁) emosional çoxşünlüq hissini yüksək həddini əks etdirir. Buna poetik mətnə ifadə olunan (“Göstərəndə ol günəş simanı hərdən aşiqə”) məmnunluq hissi təkan verir ki, bu da registr təzadlığı vasitəsilə aydın əksini tapır. Belə ki, əsas melopoetik misranın oktava yuxarı köçürülməsi, son xanələrin isə iki oktava zilə qaldırılması olduqca yüksək pafos yaradır (nümunə №6).

Belə bir ruh yüksəkliyindən sonra səsin birdən birə bəmə düşməsi (D - 5 xanə) hissələrin cilovlanmasına və yeni inkişaf mərhələsinin başlanmasına yol açır.

Sonuç

Gözəlin simasının tərifinə həsr olunan sonrakı melopoetik misrada segahın (E-11 xanə) lirik məhəbbət hissi aşılaraq “Şikəsteyi-fars” şöbəsi üçün xarakter olan intonasiya kompleksinin özünü göstərməsi (ladın VI- “fa” pərdəsinin dayaq rolunda çıxış etməsi) və ladın səssirasından yeni pillələrin əlavə edilməsi hesabına melodik diapazonun da genişlənməsi baş verir. Burada əsas dayaq pərdədən (“fa”) əsas tonun zilinə (“si-bemol”) kvarta sıçrayışı və həmin intervalın aşağıya doğru enən pilləli hərəkətlə doldurulması bu mərhələnin əsas intonasiya məzmununu təşkil edir (nümunə №7).

Sonuncu melopoetik misra registr təzadlığı vahid mənbdən yetişən hissələrin müxtəlif çalarlarını nümayiş etdirməyə imkan verir (F-11 xanə). Bütün romans boyu emosional vəziyyətin dinamikası səsin yüksəlməsi və enməsi, çoxşünlüq və sakitləşməsi melodik dalğalar, bəm-zil qarşıdurması vasitəsilə meydana gəlir. Bunu sxematik olaraq belə göstərə bilərik:

AA + BB + CC₁ + D + E + F

B-dur + “re”-segah + Es-dur + Es-dur + “re-segah” + Es-dur

Beləliklə, qəzəl-romansın musiqi dilində E. Dadaşova milli semantika ilə klassik tonal sistemin sintezinə nail olaraq fərdi bəstəkarlıq üslubuna uyğun musiqi nümunəsi yarada bilmiş, Nizami Gəncəvinin lirik obrazlarını musiqidə uğurla təcəssüm etdirmişdir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı

Nizami musiqidə, sənətdə. Tərtib edən və redaktoru: Rəşid Şəfəq. Bakı, Şərq-Qərb, 2014, s. 208-219.

Qurbanəliyeva S.F. Nizami Gəncəvi poeziyasının Azərbaycan bəstəkarlarının vokal əsərlərində təcəssümü. Bakı, Elm və təhsil, 2021, 264 s.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Not nümunələri

№1

Andante *mp*

De-dim, bu qəl - bi - mə, gəl qan ud-dur - ma,

mp

a tempo

Bir bu-sə lütf ey - lə, u - zaq - da dur - ma.

pp a tempo



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

№2

Na - et - sa - yux - qa - dar? Go - lib - ya - xi -
na, Gös - te - rib ləb - lə - rin de - di:
"Gü - lür - mən - ma!"

mp sempre delicato
mf
mp *delicato, dolce*
mp *cantabile*
pp
pp *mp quasi p*



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

№3

Moderato

Bi-ça-rə o kas-ki, ni-gə-ri yox-dur,

Müş-kül-dür iş-lo-ri,

qəm-xa-ri yox-dur.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

eyb üs - ta, Hüm - mat - se a - da - ma

hü - nör go - ti - rar.

pp *mp* *mp* *mf* *p* *sub.p* *mf* *sub.p*

8va-7 8va



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

№4

Allegretto

mp
Ə - da - lət ha - mi - şa

mf *mp*

p
zə - fər gə - ti - rər, Zülm i - şa a - lə - mə

pp *p*

mp
zə - rər gə - ti - rər. Sə - ha - vət pər - də - lər ça - kər

mp



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

№5

Andante cantabile

Tempo I

Hüs - nü - nü gör - dük-cə dil - bər, ru - zi - ga - rım
rit... mf (mp)

xoş ke-çər. Väs - li - nə çat - dıq - da ha - lim, ey ni - ga - rım,
mf

* Sinkopi yalnız təkrar zamanı mövcuddur.

xoş ke-çər. Väs - li - nə çat - dıq - da ha - lim, ey ni - ga - rım,
sub.p

xoş ke-çər. Göş - to - rən - da ol gü - naş si - ma - mı
mf quasi marcato



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

№6

har-dan a - şı - qa, Gös - ta - rən - də ol gü - nəş si -

ma - ni har - dən a - şı - qa,

Hər i - ki a - ləm ö - lar san - ki ha - hu - rım xoş ke - çər.

№7

Qaş - la - rın bən - zər hi - la - la, su - rə - tin bəd - rə gö - zəl.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

MAHSATİ GENCEVİ'NİN RUBAİLERİNDE MÜZİK ALETLERİNİN TANITIMI

Sevinc RÜSTEMOVA*

Özet

Mehsati Gencevi'nin yaratıcı mirasının araştırılması sonucunda müzik hakkındaki fikirleri ve müzik sanatına olan büyük sevgisi ortaya çıkıyor. Bu bağlamda, sanatsal karşılaştırmalar, müzik aletlerinin tanımı ve müziğin insan hayatındaki önemli yeri açıkça gösterilmektedir.

Mahsati rubaisinde chang, ney, barbet, rubab gibi müzik aletlerinden bahseder. Bütün bu müzik aletlerinin isimlerini bir rubai içerisinde buluyoruz. Bu, rubaisine de yansıdığı gibi, mecliste şarkıcı-mütribin gazel okumasına da yansımıştır. Görüldüğü gibi Mahsati Gencevi'nin rubaisi, müzik meseleleri, müzik sanatının yüksek beğenisi, müzik aletlerinin tasvirleri ve dans ve şarkı söyleme ile ilgili şiirsel analogiler hakkında belirli fikirler göstermektedir. Kendisi, rubaisini zil eşliğinde çalan ve söyleyen yetenekli bir müzisyen olarak biliniyordu.

Ortaçağ şiiri de o dönemin müzik aletleri hakkında bilgi bakımından zengindir. Halk müziği çalgılarının incelenmesinde klasik şiir örneklerinden hareketle araştırmacılar, bu değerli kaynaklara yansıyan çalgıların icra olanaklarını ve uygulama alanlarını yorumlamışlardır.

Orta Çağ'da bile klasik şairlerin şiirlerinde övülen ve özellikle Mahsati Gencevi'nin ana çalgısı olan zil, modern çağda çalınmakta ve insanlara estetik zevk vermektedir.

Modern müzik pratiğinde, müzik örnekleri rubab, barbet enstrümanı üzerinde solo olarak ve diğer enstrümanlarla birlikte bir toplulukta icra edilmekte, ney enstrümanı hem halk müziği icrasında hem de bestecilerin topluluklarının bestelenmesinde kullanılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Besteci, müzisyen, nefesli çalgılar, yaylı çalgılar, klasik şiir.

INTRODUCTION OF MUSICAL INSTRUMENTS IN MAHSATİ GANJAVİ'S RUBAİS

Anstract

As a result of researching Mehsati Ganjavi's creative heritage, his ideas about music and his great love for the art of music are revealed. In this regard, the artistic comparisons, the description of musical instruments and the important place of music in people's lives are clearly shown.

Mahsati mentions musical instruments such as chang, ney, barbet, rubab in his rubai. We find the names of all these musical instruments within a rubai. It is also reflected in his rubai, as well as the singing of ghazals by the singer-mutrib in the assembly. As it can be seen, Mahsati Ganjavi's rubai shows certain ideas about musical issues, high appreciation of musical art, descriptions of musical instruments, and poetic analogies about dancing and singing. He himself was known as a skilled musician, playing and singing his rubai accompanied by the cymbal.

Medieval poetry is also rich in information about the musical instruments of that time. Based on examples of classical poetry in the study of folk musical instruments, the researchers gave an interpretation of the performance possibilities and application areas of the musical instruments reflected in these valuable sources.

Even in the Middle Ages, the cymbal, which was praised in the poetry of classical poets and was especially the main instrument of Mahsati Ganjavi, is played in our modern times and instills aesthetic pleasure in people.

In modern musical practice, musical samples are performed solo on the rubab, barbet instrument and in an ensemble with other instruments, the ney instrument is used both in folk music performance and in the composition of ensembles of composers.

Keywords: Composer, musician, wind instruments, stringed instruments, classical poetry.

* Öğretmen, Gence Devlet Üniversitesi, rustamovasevinc5@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Giriş

Haqqında yazılmış tədqiqat əsərlərindən Məhsətinin ilk məşhur Azərbaycan şairəsi olmaqla yanaşı, həm də ilk şahmatçı qadın, ilk görkəmli qadın musiqiçi olması ilə bağlı da məlumat alırıq.

Məhsəti Gəncəvinin rübailərinin araşdırılmasından onun musiqi haqqında fikirləri üzə çıxır. Məsələn, Məhsətinin rübailərində gözəl qızın saçlarının dalğalanmasını o, rəqsə bənzədir:

Şəhla gözün, ey gözəl, baxsa məstanə,
Sərxoş da gələr, mey də gələr əfğanə.
Rəqs eyləsə saçların sənin bir ləhzə,
Yüz fitnə qopar, könül gələr tüğyanə [6, s. 61].

Digər bir rübaisində Məhsəti musiqi alətlərinin adını maraqlı rəqəsdən işlədir.

Zülfün təzənə, neydir o şümşad qamət,
Səndən nə göyərçinbaz olar, ey afət.
Çırpınmadadır ürək göyərçinlər tək,
Vəslin neyinə ta qalacaq kim həsrət [6, s. 66].

Burada şairə “neydir o şümşad qamət” deyərək, qızın gözəl qamətini ney alətinə bənzədir. Bu rübaidə şairə ney alətini ikinci bir mənada da işlətməmişdir, belə ki, “Vəslin neyinə ta qalacaq kim həsrət” misrasında bunu görürük. O, ney alətinin yanıqlı, həzin səslənməsini, onun gənc aşiqin vəslə həsrət qalmasından yaranan emosional duyğuları ilə müqayisə edir.

“Zülfün təzənə” misrasında təzənə sözü ilə şairə maraqlı bənzətmə yaratmışdır. Təzənə simli alətləri çalmaq üçün plektordur ki, şairə gözəlin saçı ilə onu müqayisə etmişdir.

Məhsətinin musiqiyə verdiyi yüksək qiymət onun rübailərində səslənir:

Sərxoşkən iki min Xətiboğlunu
Verərəm bir şirin nəğməyə qurban [6, s. 122].

Məhsətinin rübailərində çəng, ney kimi musiqi alətlərinin adına tez-tez rast gəlirik. Məsələn:

Sərxoş da mən olsam, xumar da, huşyar da,
Çənginlə oturmaq, oturmaq arzumdur [6, s. 94].
Başqa bir rübaisində rəqs edib çəng çalmasını təsvir edir:
Məst, ayıq ya xumar rəqs eləyirəm,
Çəng çalırım sənin qarşında hər an [6, s. 109].

Və ya:

Dur çəngi dindirək, bir ülfət qataq,
Şərab içək, utancaqlığı ataq [6, s. 107].
Şairə şahların məclisini təsvir edərək, hər zaman çəng və ney çalındığını göstərir.
Şahlar kef günündə qaldırır badə,
Xoşdur çəng səsləri gəlsə fəryadə,
Şadlıq sevər əlim, göndə saxlama,
Zərə tut belə bir əli dünyadə [6, s. 134].

Şahlar hamı məclisdə içərlər badə,
Çəngi, neyi hər dəmdə salarlar yadə [6, s. 89].



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Çəng, ney, bərbət, rübab kimi musiqi alətlərinin adına bir rübai 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 [6, s. 69].

Bu rübainin bir maraqlı cəhəti də musiqi alətlərinin dörd ünsürlə (torpaq, od, su, yel) əlaqəli təqdimatıdır.

Göründüyü kimi, Məhsətinin adını çəkdiyi musiqi alətləri simli və nəfəs alətləridir. Bu alətlərin adlarına digər şairlərin – dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin və həmin dövrdə yaşayıb-yaradan şairlərin şeirlərində də rast gəlinir. Belə qənaətə gəlmək olur ki, bu alətlər çox geniş yayılmışdı, onlardan həm solo, həm də ansambl şəklində ifaçılıqda istifadə olunurdu.

Bütün adı çəkilən musiqi alətləri Orta əsrlər Azərbaycan musiqi mədəniyyətində geniş yayılmışdı. Məhsətinin rübailərində adını çəkdiyi və özünün də məharətlə ifa etdiyi çəng, ney, bərbət, rübab alətlərinin adına Nizaminin və digər klassik şairlərin əsərlərində də rast gəlirik.

Tədqiqatçı-alimlər Səadət Abdullayevanın [1], Əfrasiyab Bədəlbəylinin [3], Məcnun Kərimovun [5] və Abbasqulu Nəcəfzadənin [7] tədqiqatlarında bu alətlərin geniş təsviri verilmiş, tarixi inkişaf yolu, etimologiyası, quruluş xüsusiyyətləri, bədii-texniki imkanları haqqında məlumat öz əksini tapmışdır.

Bu tədqiqatlara əsasən, Məhsətinin qeyd etdiyi çəng, bərbət, rübab, ney musiqi alətlərinin quruluşuna nəzər salaq. Qeyd edək ki, bu musiqi alətlərinin adına orta əsrlər dövrünün klassik şairlərinin yaradıcılığında da çox rast gəlinir.

Çəng – quruluşu etibari ilə arfa tipli simli-dartımlı musiqi alətidir. Alətin quruluşu üçbucaq şəklində olub, üst qolu at boynu tərzində düzəldilir və yuxarı tərəfində gözəllik üçün iri ipək qotaz asılır.

Alətin yaranma tarixi çox qədimdir. Dünya ölkələri üzrə bir çox ərazilərdə aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı üzərində bu alətin təsviri olan maddi-mədəniyyət abidələri tapılmışdır. Tədqiqatçı Abbasqulu Nəcəfzadə bununla bağlı maraqlı faktları təqdim edir. “*Ötən əsrin ikinci yarısında Həmədan yaxınlığında Çığamışda tapılan qaba əsasən bu bölgədə çəng alətindən eramızdan bir neçə min il əvvəl istifadə edildiyi məlum olur. Mütəxəssislər tapıntının 8 min illik tarixi olduğunu bildirirlər*” [7, s. 60].

M.Kərimovun (M.Kərim) qeyd etdiyi kimi, çəngin erkən növləri İkiçayarası və Misir sivilizasiyalarına aid edilir. “*Azərbaycanın qədim mədəniyyət mərkəzi olmuş Bərdə şəhəri yaxınlığında aparılan arxeoloji qazıntılar zamanı eramızdan əvvəl IV-III əsrlərə aid edilən, üzərində çəng çalan qadın təsvir edilmiş saxsı qab parçası tapılmışdır. Tarixi mənbələrdən belə məlum olur ki, orta əsrlərdə Azərbaycanda istifadə olunmuş çəngin, təxminən, 18-24 simi olmuşdur*” [5, s. 80]. M.Kərimov “çəng” sözünün “tutmaq”, “yapışmaq” mənasını verdiyini hesab edir.

A.Nəcəfzadə çəngdə ifaçılıq tərzini belə təsvir etmişdir: “*Çəng aləti öz adını fikrimizcə, səsləndirilmə tərzindən götürmüşdür. Yəni çalğı zamanı ifaçılar hər iki əlinin barmaqları ilə*



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

simləri dartaraq, çəngəlləməklə səsləndirir. Həmçinin ifa zamanı ifaçının barmaqlarının vəziyyəti məişətdə işlədiyimiz çəngəli xatırladır” [7, s. 61].

Zərif, incə səslə çəng saray məclislərində çox istifadə olunaraq, əsasən qadınlar tərəfindən çalınmışdır. Məhsəti Gəncəvinin də adı musiqi tarixində mahir çəng ifaçısı kimi tanınmışdır.

Bu alət orta əsrlər dövrünün bir sıra klassik şairləri tərəfindən tərənnüm olunmuşdur: Qətran Təbrizinin, Nizami Gəncəvinin, Məhsəti Gəncəvinin, Qazi Bürhanəddinin, İmadəddin Nəsiminin, Şah İsmayıl Xətəinin, Məhəmməd Füzulinin və başqa şairlərin əsərlərində çəng alətinin adına rast gəlinir, çəngdə çalğı üsulları, onun səsləndirilməsi poetik dillə təsvir olunur.

Yazılı mənbələrdə və miniatür sənət əsərlərində çəng haqqında məlumat olduqca çoxdur. “XV əsr görkəmli Azərbaycan musiqi alimi Əbdül Qadir Maraği (1353-1436) “Came-əlhan” kitabında yazır ki, əvvəllər çəngə 24 sim qoşulmuş və bu simlər qoşa bağlandığından alətdən 12 müxtəlif səs əldə etmək mümkün olmuşdur. Beləliklə, çəngdə bir oktava daxilində bütün xromatik qamma səslərinin əldə edilməsinin mümkün olduğu müəyyən edilir [3, s. 65].

S.Abdullayeva mənbələrə əsaslanaraq yazır ki, çəngin ən ilkin yaşı 5 min il hesab edilir. Şərqi çox geniş ərazisində yayılmış çəng aləti əvvəllər 11-12 simli olurdu. *Nəzərə alsaq ki, bu alətdə, adətən, udu müşayiət edirdilər, simlərin sayı 25-26-ya çatdırılmış və beləliklə də yeddi muğam (makom) çalmaq mümkün olmuşdur [1, s. 369].* Aləti qucaqda tutaraq, sinəyə sıxıb çalırıldı.

Müasir dövrdə çəng aləti klassik poeziyadakı və miniatür rəsmlərdəki təsvirlər əsasında M.Kərim tərəfindən bərpa olunmuşdur. Bərpa olunmuş alətin təsvirini o, bu şəkildə verir: *“Onun uzunsov və qovşəkilli hissəsi çanağı təşkil edir. Çanağın açıq üzünə balıq dərisi çəkilir, aşağı tərəfinə bərkidilmiş uzunsov hissə isə qol rolunu oynayır. Bərpa olunmuş çəngin bağırsaqdan və ipək sapdan hazırlanmış 30 simi vardır. Alətin ümumi hündürlüyü 930 mm, çanağının hündürlüyü 850 mm, qolunun uzunluğu 665 mm-dir. Xromatik sıraya malik 30 səsədən ibarətdir. Diapazonu kiçik oktavanın “sol” səsindən ikinci oktavanın “si” səsinə kimidir. Çəng solo və ansambl aləti sayılır” [5, s. 80].*

Göründüyü kimi, hələ orta əsrlər dövründə klassik şairlərin poeziyasında vəsf olunmuş və xüsusilə də Məhsəti Gəncəvinin əsas ifaçılıq aləti olan çəng müasir dövrümüzdə də səsləndirilərək, insanlara estetik zövq aşılayır.

Bərbət – ud tipli alətlər ailəsinə mənsub olub, mizrabla çalınan simli alətdir. Orta əsrlər dövründə Azərbaycanda istifadə olunmuş bu alət saray mühitində geniş yayılmışdı. Tarixi məlumatlara görə, bu alətin yaradıcısı öz dövrünün mahir musiqi ifaçısı Barbəd olmuşdur. Barbədin ifaçılıq məharəti Nizami Gəncəvi tərəfindən böyük zövqlə təsvir olunmuşdur. Mir Möhsün Nəvvabın (1833-1918) musiqiyə aid “Vüzuhül-ərqam” (“Rəqəmlərin izahı” – “Musiqi istilahlarının şərh”) əsərində bərbətin məşhur yunan filosofu Pifaqor tərəfindən (e.ə. 580-500) icad olunduğu haqqında rəvayət öz əksini tapmışdır. M.Kərim bərbət alətinin ilk vətəninin Səudiyyə Ərəbistanı olduğunu göstərmişdir. Şərqi ölkələrində bərbətin müxtəlif növləri olmuşdur.

Ə.Bədəlbəylinin “İzahlı-monoqrafik musiqi lüğəti”ndə bərbət sözünün mənasının farscadan “bər” – sinə, “bət” – ördək sözlərinin birləşməsindən əmələ gəldiyi bildirilir [3, s. 61] ki, bu da alətin quruluşu və görünüşü ilə bağlıdır.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Bərbətin adına klassik şairlərdən Qətran Təbrizinin, Əfzələddin Xaqaninin, Məhsəti Gəncəvinin, Nizami Gəncəvinin, Əssar Təbrizinin və b. yaradıcılığında rast gəlinir.

Klassik poeziyada bərbət alətinin təsviri də öz əksini tapmışdır. Məsələn, musiqişünas alim S.Abdullayeva Xaqani Şirvaninin bir beytini misal gətirərək:

“Bərbət düşüb cansız qalar, bir ölçüdə dörd rükn var,

Bir boydadır səkkiz damar, Zöhrəylə Mizan onda gör” - belə qənaətə gəlir ki, bərbətin səkkiz simi, düzbucaqlı kəlləsi və dörd ulduzabənzər (Zöhrə –Venera, Mizan – üç ulduzdan ibarət bürə) rezonans dəliyi olmuşdur [1, s. 14].

Alətsünas alimlər bərbətin xoşahəngliyini qeyd edir, onun ud musiqi alətinin prototipi olduğunu düşünürlər. S.Abdullayevanın yazdığına görə, görkəmli Orta Asiya alimi və filosofu Əbu Əli ibn Sina (980-1037) öz əsərlərində ud tipli aləti təsvir edərkən, ”bərbət” terminini işlətməmişdir. Azərbaycanda yaşamış Fəxrəddin Razi (1148-1209) də bərbətin udun simləri ilə uyğun gələn eyni adlı dörd simindən yazmışdır. Heratlı nəzəriyyəçi əl-Hüseynin (XV) qeyd etdiyi kimi, bərbət tipli alətə beşinci sim əlavə etdikdən sonra ona artıq ud deməyə (ağacın adı ilə) başlamışlar. İstisna etmək olmaz ki, bu həm də bərbətin dəri üzünün taxta deka ilə əvəz olunması ilə də bağlı olmuşdur. Nizamidən əvvəl yaşamış Firdovsinin, Xaqaninin, eləcə də Məhsəti Gəncəvinin əsərlərində “ud” adı çəkilmir. Lakin orta əsrlər dövründə ud da məşhur alətlərdən biri olub, saray məclislərində çox məşhur idi. Nizaminin əsərlərində həm bərbət, həm də ud alətlərinin adına rast gəlinir. S.Abdullayeva bu alətləri iki oxşar alətlər kimi təqdim edərək göstərir ki, XV əsrdə “*Əbdülqadir Maraği udun iki növünü – udi-qədim (4 simli) və udi-kamil (5 simli) qeyd edərək, birinci ad altında bərbəti nəzərdə tuturdu*” [1, s. 32].

M.Kərim bərbət alətini təsvir edərək yazır: “*Bir çox mənbələrdə bərbətin 3, 8, 10 simli növləri olduğu barədə dəlillər vardır. Simlər ipək və bağırsaqdan hazırlanır. Bərbət, əsasən, 3 hissədən - çanaq, qol və kəllədən ibarətdir. Çanağı yığma üsulu ilə qoz və ya qırmızı çinar, qol, kəllə və aşığları isə qoz ağacından hazırlanır. Üzü 4 mm qalınlığında şam ağacı ilə örtülərək üzərində bir neçə yerdən səs rezonatorları açılır. Qolunda 9-12 pərdə olur. Ümumi uzunluğu 665 mm, eni 465 mm, hündürlüyü 250 mm, qolunun uzunluğu 205 mm-dir. Bərbət qədim ud kimi, yəni xalis kvarta münasibətində köklənir. Diapazonu böyük oktavanın “mi” səsindən ikinci oktavanın “mi” səsinə kimidir* [5, s. 72]. Qeyd etmək lazımdır ki, bərbət aləti də M.Kərim tərəfindən bərpa olunaraq, müasir dövrdə “Qədim musiqi alətləri” ansamblına daxil edilmişdir.

Rübab – mizrabla çalınan simli-dartımlı musiqi alətidir. Yaranma tarixinə görə X əsrə aid edilir. S.Abdullayeva hesab edir ki, rübab ilk əvvəl İran mühitində yaranmış, sonra ərəb ölkələrinə və digər ölkələrə yayılmışdır [1, s. 359]. Vaxtilə bütün Yaxın Şərq xalqlarının musiqi məişətində geniş tətbiq olunmuşdur. Bu alətin Orta Asiyada müxtəlif növlərindən istifadə olunur. Orta əsrlərdə Azərbaycanda geniş yayılmış və bir çox klassik şairlərin əsərlərində təsviri verilmişdir.

Bununla əlaqədar A.Nəcəfzadə yazır: “*Rübab aləti ərəblər tərəfindən “rabab” kimi tələffüz edilir. Lakin alət yaranandan sonra müxtəlif xalqlar ondan istifadə edərək, adını müxtəlif cür tələffüz etmişlər: rebab, rabob, rəbəb, rabab, rubob, rübab və s. Rübab ərəbcədən dilimizə “buynuzlu ağac” mənasında tərcümə edilir. Çox güman ki, alətin adı quruluşuna görə qoyulub. Belə ki, rübabın Qoşqar növünün qolu ilə çanağı arasında geriye tərəf əyilmiş buynuzabənzər çıxıntılar vardır*” [7, s. 155].



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Rübablar səsləndirilməsinə görə iki növə ayrılır: kamanlı (yaylı) və mizrabla çalınan rübablar. Mizrabla çalınan rübabların da forma və çalğı xüsusiyyətlərinə görə bir-birindən fərqlənən növləri vardır: Tacik, Qoşqar, Əfqan, Bədəxşan, Dulan, Pamir rübabları. Adlarından bəlli olur ki, rübablar əsasən ərazi və xalq adları ilə adlandırılmışdır [5, s. 125].

Klassik şairlərdən Qətran Təbrizi, Əfzələddin Xaqani, Məhsəti Gəncəvi, Nizami Gəncəvi, İmadəddin Nəsimi, Kişvəri, Şah İsmayıl Xətai, Məhəmməd Füzuli və b. rübabın səmindən ilhamlanmış, onu öz əsərlərində tərənnüm etmişlər. Bu şairlərin əsərlərindən məlum olur ki, Azərbaycanda Qoşqar rübabından geniş istifadə olunmuşdur.

S.Abdullayeva Nizami Gəncəvinin klassik poetik irsinə istinadən,

“Leyli sinəyə basılmış çəng kimi coşurdu,

Məcnun rübab kimi əli başındaydı” - misraları əsasında belə nəticəyə gəlir ki, Azərbaycanda obrazlı şəkildə “qoç buyuzlu rübab” adlandırılan kaşqar (qaşqar) rübabı yayılmışdır [1, s. 361].

Qeyd etmək lazımdır ki, Şərq ölkələrində rübabın sitayiş ayinləri ilə əlaqəsi ta qədim zamanlardan məlumdur. Adətən, ilham mənbəyi olan, insanların hiss, həyəcan və könül çırpıntılarını əks etdirən poeziya rübaba bənzədilir.

XVIII əsrdən sonra rübab Azərbaycanda tədricən unudulmuş, dövrümüzdə qədər gəlib çatmamışdır. Lakin musiqi mədəniyyəti tarixində əhəmiyyətli rol oynamış rübab M.Kərim tərəfindən yenidən bərpa edilərək bu gün də səsləndirilir. *“Rübab özünəməxsus çanaq və uzun qoldan ibarətdir. Çanaq tut, qoz və ya fıstıq, qol isə qoz ağacından hazırlanır. Çanağın üzünə balıq dərisindən, yaxud öküz ürəyinin pərdəsindən hazırlanmış üzlük çəkilir və ipəkdən, yaxud bağırsaqdan eşilmiş iki qoşa və bir tək sim bağlanır. Qolunda 18 pərdəsi olur. Ümumi uzunluğu 910 mm, çanağının eni 210 mm, hündürlüyü 80 mm-dir. Diapazonu böyük oktavanın “si” səmindən ikinci oktavanın “mi” səsinə kimidir”* [5, s. 68].

Müasir tətbiq təcrübəsinə əsaslanaraq, rübabda ənənəvi olaraq solo və başqa alətlərlə ansamblda pyeslər, mahnılar və rəqs havaları ifa edilir.

Ney – ən qədim nəfəs çalğı alətlərindən olub, yaranma tarixi eramızdan əvvəllərə aid edilir. Alətin daş dövründə yarandığı ehtimal edilir. Ney alətinin müxtəlif növləri Yaxın və Uzaq Şərq xalqları arasında, eləcə də dünyanın bir çox ölkələrində geniş yayılmışdır.

Ney fars sözü olub, qarğı, qamış mənalarını bildirir. Bu alət adətən qamışdan hazırlandığına görə ney adlandırılıb. Ə.Bədəlbəylinin yazdığına görə, ağacdən, qamışdan ya da bürüncdən hazırlanan ney musiqi aləti *“düz silindr şəklində, 60-70 sm uzunluqda lülədən ibarətdir. Ucunda heç bir müştük ya dilçək olmur. Yalnız lülənin aşağı tərəfində bir neçə (3-6) dəlik açılır ki, bu da səslərin müxtəlif ucalıqda olduğunu təmin edir. Neyin səsi olduqca məlahətli, zərif və təsirlidir”* [3, s. 103].

Bir çox Şərq ölkələrində, eləcə də Azərbaycanda qədim dövrlərdən başlayaraq, neyin müxtəlif növləri geniş istifadə olunur. Həmçinin, neydən sonrakı bir çox nəfəs alətləri də bu alətə istinadən yaranmışdır. A.Nəcəfzadənin yazdığına görə, hətta bəzi nəfəs alətlərinin adında “ney” sözü öz əksini tapmışdır. Məsələn, zurna (zur/ney – zor nəfəs tələb olunan alət), surnay (sur/nay – ziyafət neyi), gərənay (gər/ney – gur səsləli ney), koşnay (qoşa səsləli ney) və s. Bəzi alətlər isə qədim neyin təkmilləşmiş, daha mükəmməl formasıdır ki, bunlara fleyta, balaban misal ola bilər [7, s. 140].



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Orta əsrlər dövründə bu alət bir sıra mərasimlərdə tətbiq olunurdu. Xüsusilə bir sıra Şərq ölkələrində sufi mərasimlərində ney alətində səmavi melodiyların ifa olunması geniş yayılmışdı. Həmçinin, bu alətdən saray məclislərində də istifadə olunurdu. Azərbaycan musiqisində ney çox geniş yayılmış alətlərdəndir.

Ney aləti bütün klassik şairlər – Qətran Təbrizi, Nizami Gəncəvi, Məhsəti Gəncəvi, İmadəddin Nəsimi, Şah İsmayıl Xətai, Məhəmməd Füzuli və b. tərəfindən sevimli alətlərdən biri kimi tərənnüm olunmuşdur.

M.Kərimin yazdığına görə, XIV-XV əsrlərdə yaşayıb-yaratmış görkəmli musiqişünas alim Əbdülqadir Maraği “Məqasid əl-əlhan” (“Nəğmələrin məqsədi”) əsərində həmin dövrlərdə neyin iki növünün – ağ və qara neyin mövcudluğu barədə məlumat vermişdir. Ney alətini orta əsrlərin elmi-ədəbi mənbələri və rəssamlıq əsərləri əsasında bərpa edən M.Kərim neyin əsas xüsusiyyətlərini təsvir edərək yazır: “*Ağ ney qarğıdan hazırlanır. Onun uzunluğu 550-600 mm, diametri 20 mm-dir. Üst hissəsində beş, alt hissəsində isə bir oyuq olur. Ağ neyi çalarkən ifaçı alətin baş hissəsinə keçirilmiş nazik mis borunu qabaq dişlərinin arasında yerləşdirərək ora hava üfləyir, dil və dodaqlar vasitəsi ilə səslərin alınmasına nail olur. İfaçı oyuqları qismən və bütöv açıb-bağlamaqla xromatik səs sıralarını ala bilir. Müasir neylər baş hissədən, təxminən, 50 mm aşağıdakı oyuqdan dodaq vasitəsi ilə üflənərək ifa edilir. Bu növün ən müasiri fleyta adı ilə orkestrlərin tərkibində istifadə olunur. Hazırda bir çox Şərq xalqları arasında fleytanı öz tarixi adı ilə adlandırırlar. Neydə muğam, mahnı və başqa musiqi nümunələrini səsləndirmək mümkündür. Neyin diapazonu birinci oktavanın “do” səsindən ikinci oktavanın “sol diyez” səsinə kimidir” [5, s. 42].*

Son illərdə ney aləti yenidən musiqi məclislərinin bəzəyinə çevrilmişdir. Hazırda həm xalq musiqi ifaçılığında, həm də bəstəkar yaradıcılığında müxtəlif tərkibli ansamblarda tətbiq olunur.

Sonuç

Qeyd etmək lazımdır ki, orta əsrlər dövrünə aid olan bir çox çalğı alətləri XX əsrin sonlarında alətşünas alim M. Kərimov tərəfindən bərpa edilərək, “Qədim musiqi alətləri” ansamblının tərkibində istifadə olunur. Onun “Azərbaycan musiqi alətləri” adlı kitabında Azərbaycan musiqi mədəniyyətinə aid olan 28 milli musiqi aləti öz əksini tapmışdır [5]. Bu işin əhəmiyyəti ilə bağlı M. Kərim yazır: “*Qədim musiqi alətlərinin bərpası, ilk növbədə, Orta əsr yazılı mənbələrinin və miniatür sənət əsərlərinin öyrənilməsi ilə başlayır. Tədqiqatçıların, musiqişünasların əsərlərinə, klassik poeziya nümunələrinə, şifahi xalq ədəbiyyatına, miniatür sənətinə, səyyahların yol qeydlərinə istinad edərək, bir vaxtlar Azərbaycan ərazisində çoxsaylı simli, nəfəs, zərb və özüsəslənən musiqi alətlərinin yayıldığını iddia etmək olar. Bu, sözsüz ki, Azərbaycan xalqının tarixən zəngin çalğı alətlərinə malik olmasına dəlalət edir* [5, s.19]. 1991-ci ildən Ü.Hacıbəyli ad. Bakı Musiqi Akademiyasının nəzdində “Qədim musiqi alətlərinin bərpası və təkmilləşdirilməsi” elmi-tədqiqat laboratoriyasında qədim musiqi alətlərinin tarixi öyrənilərək, alətlərin ölçüləri, materialın növü, hazırlanma və quraşdırılma texnologiyası araşdırılır və bunun əsasında musiqi alətləri yenidən bərpa edilərək səsləndirilir, bu alətlərdən təşkil olunmuş “Qədim musiqi alətləri ansamblı”nın tərkibinə daxil edilmişdir. Bütün bunlar musiqi mədəniyyətinin tarixi inkişafının tədqiqi baxımından böyük əhəmiyyətə malikdir. Bu baxımdan klassik poeziyada öz əksini tapmış məlumatlar da etibarlı mənbə kimi istifadə olunur.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Göründüyü kimi, Məhsətinin rübailərində musiqi mədəniyyətinin əks etdirilməsi o dövrün musiqi həyatı haqqında məlumat mənbələrindən biri kimi olduqca dəyərlidir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı

Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq orqanoloji tədqiqat). – Bakı: Adiloğlu, – 2002. – 454 s.

Azərbaycan musiqi tarixi. Beş cildə. I cild (Qədim dövrdən XX əsrə qədər) / layihənin rəhbəri və elmi redaktoru Z.Y.Səfərova – Bakı: Şərq-Qərb, –2012. – 592 s.

Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. XX əsr Azərbaycan musiqi elminin abidələri. Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının 100 illiyi münasibətilə. İdeya müəllifi, tərtibçi və məsul redaktor T.Məmmədov. – Bakı: Şərq-Qərb, –2017. – 472 s.

Qurbanəliyeva, S.F. Məhsəti Gəncəvinin musiqi dünyası. – Gəncə: Elm, – 2014. – 24 s.

Kərimov M.T. Azərbaycan musiqi alətləri. – Bakı: Yeni Nəsil, – 2009. 183 s.

Məhsəti Gəncəvi. Rübailər. Tərcümə edənlər: N.Rəfibəyli, X.Yusifli. Tərtib və ön sözün müəllifi: Xəlil Yusifli. – Bakı: Lider nəşriyyat, – 2004. – 144 s.

Nəcəfzadə A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti, Bakı Min bir mahnı, 2004 s:224

Əlavə (şəkillər)

Ney



Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi, 1968.

Çəng



Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyi



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Bərbət



M. Kərimovun işi, 1980

Rübab



M. Kərimovun işi, 1984



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

MÜZİĞİ İLE DOĞAYI BÜYÜLEYEN MİTOLOJİK OZAN: ORPHEUS

Sibel ALMELEK İŞMAN*

Özet

Müzik tanrısı Apollo ve epik şiirin ilham perisi Calliope'un oğlu olan Orpheus, müzikal yetenekle kutsanmış bir ozandı. Lir çaldığı ve şarkı söylediği zaman, tüm yaratılış onu mest olmuş bir şekilde dinledi. Hayvanları büyülediği gibi, ağaçları ve kayaları bile fiziksel olarak hareket ettirebildiği söylenirdi. Tutkuyla bağlı olduğu karısı Eurydice, bir yılan tarafından ısırılıp öldüğünde, Orpheus yeraltına inmiş ve orada müzik yaparak birçok kişinin kalbini kazanmıştır. Yeraltı dünyasının tanrısı Hades, Orpheus'un aşkını geri almasına bir şartla izin vermiştir. Dünyanın yüzeyine ulaşana kadar arkasına bakmadan, eşine yol göstermelidir. Işığa çıkmak üzereyken, Orpheus dayanamayıp eşine bakar ve onu tekrar kaybeder. Perişan bir halde dünyayı dolaşmaya başlayan Orpheus, Trakyalı kadınlar tarafından öfkeyle parçalanır.

Orpheus'un müzikal kudreti ve Eurydice ile yaşadığı hüznü aşk hikâyesi, pek çok ressam ve heykeltıraşa ilham kaynağı olmuştur. Doğaldır ki, müzikal bir figür olan Orpheus, pek çok operada da hayat bulmuştur. Orpheus'un yaptığı çağrışımlar, görsel sanatlar ve müzik dünyası ile sınırlı değildir. Mitolojik ozan, 6. yüzyılda Trakya'dan Yunanistan ve İtalya'ya doğru yayılan Orphik dinin kurucusu sayılır. Kübizm akımına lirizm ve renk unsurunu katan ve 1911 yılında birkaç ressam tarafından benimsenen Orfizim sanat akımı, ilhamını şairden almıştır.

Bu çalışmada, Avrupa sanatında, 16. yüzyıldan başlayarak, 20. asra kadar uzanan zaman diliminde, Orpheus'un tuval ve mermerdeki yansımaları değerlendirilecektir. Geç Rönesans, Barok, Rokoko dönemlerinde ve Realizm, Akademik Resim ve Sembolizm gibi akımların içinde Orpheus'u doğayı büyülerken ya da eşini kurtarmaya çalışırken canlandıran eserlerin üretildiği dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Orpheus, Yunan Mitolojisi, Avrupa Sanatı.

MYTHOLOGICAL POET ENCHANTING NATURE WITH HIS MUSIC: ORPHEUS

Abstract

The son of Apollo, the god of music, and Calliope, the muse of epic poetry, Orpheus was a bard blessed with musical talent. When he sang and played his lyre, all creation listened to him in ecstasy. He was said to be able to physically move trees and rocks, as well as fascinate animals. When his wife Eurydice, whom he loved passionately, died after being bitten by a snake, Orpheus went underground and won the hearts of many by playing music there. Hades, the god of the underworld, allowed Orpheus to take his love back on one condition. He must guide his love without looking back until she reaches the surface of the earth. As they were about to emerge into the light, Orpheus can't help but looks at his wife and loses her again. Orpheus, who began to wander the world in a miserable state, was angrily torn to pieces by the Thracian women.

The musical power of Orpheus and his sad love story with Eurydice have inspired many painters and sculptors. Naturally, Orpheus, a musical figure, has also come to life in many operas. The connotations of Orpheus are not limited to the world of visual arts and music. The mythological poet is considered to be the founder of the Orphic religion, which spread from Thrace to Greece and Italy in the 6th century. The Orphism art movement, which added the elements of lyricism and color to the Cubism movement and was adopted by a few painters in 1911, took its inspiration from the poet.

In this study, the reflections of Orpheus on canvas and marble will be evaluated in European art, starting from the 16th century to the 20th century. It is noteworthy that works portraying Orpheus while enchanting nature or trying to save his wife were produced in the periods of Late Renaissance, Baroque, Rococo and in movements such as Realism, Academic Painting and Symbolism.

Keywords: Orpheus, Greek Mythology, European Art.

* Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, sibel.almelek@deu.edu.tr, Orcid no: 0000-0003-4164-3662.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Orpheus ve Müzik

Yunan mitolojisinin önemli müzikal isimlerinden bir olan Orpheus, şarkılarıyla tüm doğayı büyüler, vahşi hayvanları evcilleştirir ve hatta kayaları ve ağaçları hareket ettirirdi. Orpheus'un annesi, Musalar arasında epik şiirin temsilcisi olan Calliope idi. Babası ise, müzik tanrısı Apollo ya da Trakya Kralı Oeagrus olarak anlatılırdı. Virgilius *Çiftçilik Sanatı-Georgica* adlı eserinde, Apollodorus *Bibliotheka*'da, Ovidius ise *Dönüşümler* adlı yapıtında Orpheus'un hazin aşk öyküsünü anlatmıştır (March, 2014: 358).

Orpheus mitinin çağlar boyunca sayısız sanatçıya ve besteciye ilham vermiş olması şaşırtıcı değildir. Evrensel aşk ve kayıp temalarını işleyen bu anlatı, aşk ve sanatın ölümün üstesinden gelme gücünü gözler önüne sermektedir. 19. yüzyılda mitin iki yönü özel bir yankı bulmuştur: büyük sanatın trajediden kaynaklanabileceği fikri ve zulüm gören bir sanatçının eserlerinin yaşayabileceği düşüncesi. Eleştirmenler tarafından zorlandığını hisseden sanatçılar için Orpheus'un şarkı söyleyen kafası, kendi sanatlarının ölümsüzlüğünün güçlü bir simgesiydi (Sturgis, 2006: 82).

Avrupa resim sanatına bakıldığında, Orpheus'un doğayı büyüleme gücünün pek çok sanatçının tuvallerine konu olduğu görülebilir. Flaman Barok ressam Roelandt Savery'nin (1576-1639) 1628 tarihli resmi de örnekler arasında yer almaktadır. Savery, aralarında horoz, aslan, pelikan ve buffalonun da bulunduğu çok çeşitli hayvana yer vermiş, Orpheus'un müzikal gücünün sınırsızlığını yansıtmıştır. Savery'nin pastoral manzarasında -kısmen gerçekçi, kısmen uhrevi- Orpheus'un müziği duyduğumuz tek ses değildir. Hayvanların seslerine, akan nehrin şırıltısı ve ağaçların arasındaki rüzgârın uğultusu da eşlik etmektedir. Bir süre Prag'da, İmparator II. Rudolf'un sarayında yaşayan Savery, burada bulunan imparatorluk hayvanat bahçesindeki hayvanları çizmiş ve gerçekçi bir araştırma birikimi oluşturmuştur. Döneminde çok sevilen Yunan ve Roma tanrıları, tanrıçaları ve kahramanları hakkında yaptığı birçok eserinde, bu deneyiminden çokça yararlanmıştı. Hollanda'nın İspanyol egemenliği altında olduğu ve bağımsızlığını kazanmak için savaştığı bir dönemde yaşayan sanatçının bu resmi, örtülü bir barış talebi için mesaj veriyor olabilir. Genellikle birbirine düşman olan hayvanların Orpheus'un müziğinin etkisi altında uyumlu bir şekilde yaşayabilmeleri, barışa yönelik umutlarla ilgili politik bir göndermeyi akla getirmektedir (www.nationalgallery.org.uk 15 Mart 2022).



Resim 1: Roelandt Savery, *Orpheus*, 1628, meşe üzerine yağlıboya, 53 x 81 cm, The National Gallery, Londra.

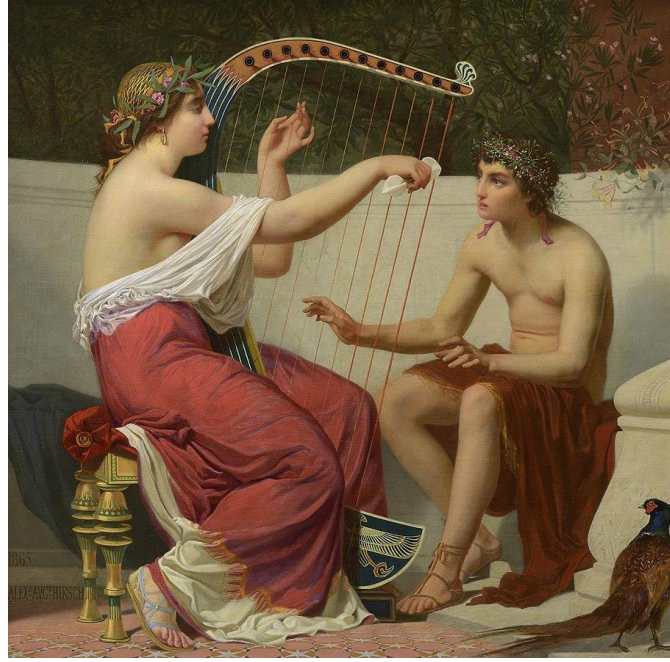


IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Fransız akademik ressam Auguste Alexandre Hirsch (1833-1912), 1865 tarihli resminde, genç Orpheus'u annesiyle birlikte betimlemiştir. Sanat dalları için esin veren Musalardan bir tanesi olan annesi Calliope'den müzik öğrenen Orpheus'un genetik mirasına bakıldığı zaman böylesine büyük bir müzik yeteneği olmasına şaşırılmamak gerekir. Başlarında çiçeklerden birer taç olan, klasik bir ortamda ve kıyafet içinde görünen anne oğul, arpin sesiyle ve yoğun bir dikkatle keyifli bir müziğin âlemine dalmış olarak betimlenmişlerdir.



Resim 2: Auguste Alexandre Hirsch, *Calliope Genç Orpheus'a Müzik Öğretirken*, 1865, tuval üzerine yağlıboya, 100 x 104 cm, Musee d'Art et d'Archeologie du Perigord, Perigord.

Orpheus ve Eurydice

Sanatçıların görselliğe kavuşturdıkları diğer bir tema ise, Orpheus'un yaşadığı hüznü aşk öyküsüdür. Orpheus, deniz tanrısı Nereus'un kızı Eurydice adında güzel bir peri ile birleşmiştir. Evlilik hayatları neşe ve mutlulukla kutsanmıştır. Ancak, kısa ömürlü olmuştur. Eurydice'ye aşık olan Orpheus'un üvey kardeşi Aristaeus, onu zorla kocasından almaya çalışır. Eurydice, ondan kaçmaya çabalarırken, bir yılan tarafından ayağından ısırılır. Yarası ölümüne sebep olmuştur. Kederli kocası, koruları ve vadileri, bitmek bilmeyen acıklı ağtılarıyla doldurur. (Berens, 2015: 72).

Orpheus eşinin ölümü için o kadar yas tutmuştur ki, onu Hades'ten geri getirmeye karar verir. Yeraltı Dünyası'nın girişinden geçip uzun ve yalnız inişi cesurca yapar. Kayıkçı Charon ve bekçi köpeği Cerberus onun müziğinden o kadar etkilenirler ki içeri girmesine izin verirler. Hades ve Persephone'nin yurduna vardığında, tekrar şarkı söyler ve karısının yaşama dönmesi için yalvarır. Müziğiyle, tüm ölümler dünyasını mest etmiştir. Hades ve Persephone, Orpheus'un ricasını reddetmeye kıyamazlar ve Eurydice'sini dünyaya geri götürebileceğini söylerler. Tek koşulları, yola çıkarken ona öncülük etmesi ve ikisi de güneş ışığını yeniden görene kadar arkasına dönüp bakmamasıydı. İkisi birlikte yola çıkarlar. Orpheus, uzun tırmanışın sonuna yaklaşıyordu ki, karısını görmek için sabırsızlanıp, ölümcül bir şekilde geriye bakar. Eurydice hemen karanlığın içine doğru süzülür, ikinci kez ölmektedir. Orpheus onu takip etmeye çalışır ama bu sefer Hades'e girişi sert bir şekilde reddedilir. Trakya'ya



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

dönen ozan, topraklarda dolaşır, teselli edilemez bir şekilde yas tutar ve kaybının şarkısını söyler. Sonunda öfkeli Maenadlar tarafından parçalara ayrılır (March, 2014: 359).

Kuşlar ve hayvanlar, hatta kayalar ve ağaçlar bile Orpheus için ağlarlar Uzuvarları farklı yerlere dağılmıştır, başı hâlâ şarkı söyleyerek yüzdüğü Hebrus (Meriç) nehrine atılmıştır ve dereden denize doğru akıp gitmiştir. Başı Lesbos Adası'na (Midilli) taşınmış ve adanın halkı tarafından oraya gömülmüştür. Daha sonra, bu kara parçası, nadir bir müzik ve şiir becerisiyle (ve özellikle büyük şairler Sappho, Alcaeus ve Arion ile) ödüllendirilmiştir. İlham perileri, vücudunun dağınık parçalarını toplamış ve onları Pieria'ya gömmüşleridir. Burada bülbüllerin, mezarının başında Yunanistan'ın herhangi bir yerinde olduğundan daha tatlı şarkı söylediği söylenir (March, 2014: 360).

Flaman Barok ressam Peter Paul Rubens (1577-1640) 1636 tarihli resminde, yeraltı krallığından çıkmak için isteyen âşık çifti betimlemiştir. Sağda, jestleri Orpheus'u anlaşma koşulları konusunda uyaran Hades ve Persephone vardır. Altlarında cehennemi koruyan üç başlı köpek Cerberus dikkat çekmektedir. Solda, Eurydice'nin hâlâ yılanın ısırma izini ve etkisini gösteren ölümcül beyaz bedeni, Orpheus'un canlı bedeniyle tezat oluşturmaktadır. Rubens, Torre de la Parada için bu resmi yaparken bazı figürleri daha önceki modellere dayandırmıştır. Hades, sanatçının İtalya gezisi sırasında not defterine Michelangelo'dan kopyaladığı bir figüre yakındır, Eurydice'nin iffetli hareketi ise Antik Çağ'dan bazı heykelleri anımsatmaktadır (www.museodelprado 3 Mart 2022).



Resim 3: Peter Paul Rubens, *Orpheus ve Eurydice*, 1636, tuval üzerine yağlıboya, Museo del Prado, Madrid.

Fransız sembolist ressam Gustave Moreau (1826-1898), doğuya özgü giysilere bürünmüş bir kızın şairin kafasını kurtardığı hayaliyle, Orpheus'un hazin sonunu yansıtmıştır. Şairin başı lirine dayalıdır ve kız hüznü bir havayla ona bakmaktadır. Kapalı gözleriyle tuhaf bir şekilde birbirine benzeyen iki yüz, sonsuz bir tefekküre dalmış gibi görünmektedir. Korkunç çileyi, arka planda Leonardo Da Vinci'ye yakışır muhteşem bir manzaraya sahip, gizemli bir şekilde hastalıktan arınmış ve alacakaranlık parıltısında yıkanmış sakin bir sahne izler. Sol üst köşedeki müzisyenlerin, efsaneye göre ilk liri yapmak için kullanılan, sağ alt taraftaki kaplumbağalar tarafından dengelendiği diyagonal bir kompozisyon kullanılmıştır. Bu eserde, belirsiz cazibelerle dolu ve rahatsız edici bir atmosfere sahip yarı fantastik bir dünyanın ortaya çıkışı hissedilmektedir. Moreau'nun 1870'li yıllardaki olgun stilini karakterize eden altın rengi



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

gölge, şehvetli ama mistik ruh hali burada zaten kendini göstermektedir. Tüm bu nedenlerle Moreau, Sembolist harekette belirleyici bir figür olarak kabul edilir (www.musee-orsay.fr 15 Mart 2022).



Resim 4: Gustave Moreau, *Orpheus*, 1865, pano üzerine yağlıboya, 99 x 154 cm, Musee D'Orsay, Paris.

Orpheus ve Çağrışımları

Orpheus, mitolojik bir figür olmanın ötesinde, çeşitli alanlarda çağrışımlar yaratan bir isimdir. Gökyüzünü taçlandıran takımyıldızlarından birinde, bir sanat akımının ortaya çıkışında ve bir dinin kökeninde ilham kaynağı olduğu görülebilir.

Orpheus'un liri, Zeus tarafından yıldızların arasına Lyra takımyıldızı olarak kurulmuştur (March, 2014: 360). Kuzey gökyüzünün bu kompakt ama belirgin takımyıldızı, gökyüzündeki en parlak beşinci yıldız olan Vega'yı içerir (Ridpath, 2006: 163).

Orfizm, Fransız ressam Robert Delaunay'ın (1885-1941) 1910'ların başında Paris'te oluşturduğu soyut sanat akımıdır. Terimi, ilk kez 1912 yılında, Fransız şair ve eleştirmen Guillaume Apollinaire (1880-1918) kullanmıştır. Orfizm, Picasso ve Braque gibi sanatçıların yarattığı entelektüel Kübizme lirizm ve renk katma isteğini yansıtmakta, Yunan mitolojisindeki şair ve şarkıcı Orpheus'a gönderme yapmaktadır (Chilvers & Graves-Smith, 2009: 1460).

Delaunay, *Eşzamanlı Pencere* (1912) adlı eserinde, vitray pencerelerden geçen ışığın modülasyonlarını ve bunun sonucunda mimaride yaratılan algısal çarpıklıkları çizdiği resim serisinin ilk konusu olarak, Paris'teki Gotik kilisesi Saint-Séverin'in kemerli yoluna bakış açısını değerlendirmiştir. Bastırılmış palet ve zeminin pürüzsüz yüzeyini kıran renk parçaları, post empresyonist ressam Paul Cézanne'nin (1839-1906) etkisinin yanı sıra kübist sanatçı Georges Braque'in (1882-1963) erken Kübist manzaralarının stilistik unsurlarına işaret ediyor.

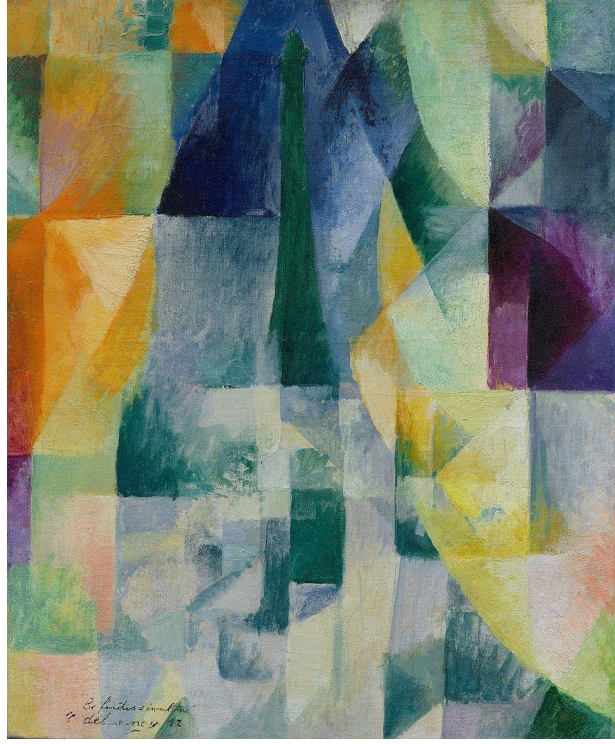


IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Delaunay, eserlerindeki Saint-Séverin temasının "Cézanne'dan Kübizme geçiş dönemi" olduğunu ifade etmiştir (www.guggenheim.org 3 Mart 2022).



Resim 5: Robert Delaunay, *Eşzamanlı Pencere*, 1912, tuval üzerine yağlıboya, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Orpheus, Orphik dinin kurucusu sayılır. Trakya'da doğan bu hareket, oradan altıncı yüzyılda Yunanistan'a ve aşağı İtalya'ya geçmiştir. Orphik, dionysik-mistik bir kurtuluş dinidir. Homeros'taki tanrıların dindiremedikleri bir ruh ihtiyacını karşılar. İnsandaki tanrısal ruh, bedende bir mezarda olduğu gibi hapistir, öte dünyaya kavuşmaya çabalar. Ruh, günahından temizlenmek üzere, birçok vücutlarda dolaşır. Arınma, dürüst bir yaşayış, canlıların verdikleri besinlerden (et, yumurta) el çekiş sayesinde olacaktır. İyileri mutlu bir öte dünya bekler, kötüler ise ölümler hâkiminin karşısına çıkacaklardır. Bu öğretisi, filozof Pythagoras'ın (MÖ 6. yüzyıl) felsefesine derin bir etki yapmıştır (Necatigil, 1969: 110) Orpheus'a atfedilen ilahiler ve rapsodiler, erdemlerinin yeraltına girdiklerinde ruhlarını bedenlerinden kurtaracağına inandıkları için perhiz hayatlarını sürdüren Orfikler tarafından okunurdu (Day, 2007: 65).

Sonuç

Doğanın üzerindeki gücü ile dikkat çeken, hayvanlarla bezenmiş muhteşem manzaraların içinde betimlenen, aşkına olan bağlılığı ve acı dolu öyküsü ile unutulmaz bir figür haline gelen Orpheus, özellikle 17. yüzyıldan itibaren pek çok görsel sanat eserinin konusu olmuştur. Barok, Akademik ve Sembolist ressam ve heykeltıraşların tuvallerinde ve mermerinde ölümsüzlüğe kavuştuğu gibi bestecilerin dünyasında da ayrı bir yeri vardır. Jacopo Peri'nin 1600 tarihli Euridice ve Claudio Monteverdi'nin 1607 tarihli L'Orfeo operaları ilk örnekler arasında sayılabilir. Joseph Haydn'ın 1791 tarihli operası, Franz Liszt'in 1854 tarihli senfonik şiiri, Jacques Offenbach'ın 1854 tarihli opereti ve Igor Stravinsky'nin 1948 yılında seyirciyle



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

buluşan balesi, Orpheus'un müzik ve sahne sanatlarında yıldızının parladığı anlardan birkaçıdır.

Avrupa dillerinde “orphyic”, gizemli, büyüleyici ve sıradan anlayışın ötesinde olma hali gibi mitolojik öyküye çok yakışan anlamlar taşımaktadır. Orpheus, resimden heykele, operadan baleye, dinden dile yaşamaya devam eden büyüü bir ozandır.

Kaynakça

- Berens, E. M. (2015). *Mythology: Who is Who in Greek and Roman Mythology*. Wellfleet, New York.
- Day, M. (2007). *100 Characters from Classical Mythology*. Barron's Educational Series, New York.
- Chilvers, I. & Graves-Smith, J. (2009). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*. Oxford University Press, Oxford.
- Hall, J. (1974). *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, Harper & Row Publishers, New York.
- March, J. (2014). *Dictionary of Classical Mythology*, Oxbow Books, Oxford.
- Necatigil, B. (1969). *100 Soruda Mitologya*. Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Ridpath, I. (2006). *Astronomy*. Dorling Kindersley, Londra.
- Sturgis, A. (2006). *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the 19th Century*. National Gallery Company, Londra.

İnternet Kaynakçası

- Museo del Prado, Madrid (Erişim tarihi: 3 Mart 2022) <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/orpheus-and-eurydice/07c9d839-8284-44bd-9c37-79585a88770f>
- Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Erişim tarihi: 3 Mart 2022) <https://www.guggenheim.org/artwork/1023>
- Musee D'Orsay, Paris (Erişim tarihi: 15 Mart 2022) <https://www.musee-orsay.fr/en/node/29730>
- The National Gallery, Londra (Erişim tarihi: 15 Mart 2022) <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/roelandt-savery-orpheus>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

AZERBAIJAN FOLK DANCES AND THEIR ORIGIN AND DEVELOPMENT

Tahir EYNULLAYEV*

Özet

Her ulus, dans gelenekleri, koreografi dili, plastik ifade ve müziğe göre hareket ile ilgili kendi yöntemlerini oluşturur. Koreografinin en güzel özelliklerinden biri ulusal koreografinin gelişmesidir. Halk oyunları her türlü koreografinin temelinde yer alır ve onların kaynağıdır.

Azerbaycan halkı asırlık bir kültüre sahiptir. Eski zamanlarda dans koreografisi Azerbaycan milletinin hayatında geniş bir alana yayılmış ve çok renkli olmuştur. Bu nedenle Azerbaycan halk oyunlarının tarihi önemlidir. Azerbaycan'ın her bölgesi, her köyü kendi danslarına ve geleneklerine sahiptir. Azerbaycan kadın ve erkek dansları birbirinden önemli ölçüde farklılık göstermektedir. Halk oyunlarının çoğu, halkın çalışma faaliyetini ve yabancı saldırganlara karşı kahramanca mücadelesini yansıtıyordu. Milli bayramları süslediler ve barınma koşullarında gerçekleştirdiler. Halk oyunlarının doğası, değişen sosyo-ekonomik koşulların etkisiyle değişmiştir.

Azerbaycan halk oyunları çağlarımıza kadar net olarak korunmuştur. "Terekeme", "Qıdqılida", "Innaby", "Yallı" "Uzundere", "Çobanlar", "Shalakho" ve diğer oyunlar Azerbaycan'ın popüler danslarıdır. Azerbaycan oyunları arasında önemli bir yeri olan "Vagzalı", genellikle düğünlerde hüzünlü ve son dans olarak sunulur ve genellikle yeni evliler tarafından icra edilir.

Anahtar Kelimeler: Dans, halk, tören, müzik, koreograf.

THE CREATION AND DEVELOPMENT OF AZERBAIJAN FOLK DANCES

Abstract

Every nation builds their own methods associated with dance traditions, the language of choreography, plastic expressiveness and movement according to music. One of the most beautiful qualities of the choreography is development of national choreography. Folk dances stand on the basis of all kinds of choreography and are their source.

Azerbaijan people have centuries-old culture. In ancient times, dance choreography spread widely in the life of Azerbaijan nation and was very colorful. For this reason, the history of Azerbaijan folk dances is important. Every region, every villages of Azerbaijan has its own dances and traditions. Azerbaijan dances of women and men differ from each other significantly. Most of the folk dances reflected work activity of the people and their heroic struggle against foreign aggressors. They decorated the national holidays and performed in housing conditions. The nature of folk dances changed under the influence of the changing socio-economic conditions.

Folk dances of Azerbaijan were preserved in net form until our ages. "Terekeme", "Qıdqılida", "Innaby", "Yallı" "Uzundere", "Chobanlar", "Shalakho" and other dances are popular dances of Azerbaijan. "Vagzalı" has an important place between Azerbaijan dances, it is usually presented in weddings as woeful and final dance and it is usually performed by newly-married.

Keywords: Dance, folk, ceremony, music, choreographer.

AZƏRBAYCAN XALQ RƏQSLƏRİNİN YARANMASI VƏ İNKİŞAFI

Giriş

İncəsənətin bir növü olan rəqsdə bədii obrazın yaradılma vasitəsi hərəkət və insan bədəninin vəziyyətləridir. Rəqs əmək prosesləri və ətraf aləmlə emosional təəsüratlarla bağlı olmaqla, ən

* Azərbaycan Dövlət İncəsənət Gimnaziyası, Xoreoqrafiya şöbəsinin müdiri, tatulya.az@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

müxtəlif hərəkətlərdən və jestlərdən yaranmışdır. Hərəkətlər tədricən dəyişilmiş, bədii ümumiləşdirmələrə məruz qalmış və bunun nəticəsində xalq yaradıcılığının ən qədim təzahürlərindən biri olan rəqs sənəti formalaşmışdır. İlk çağlarda sözlər və mahnılarınla bağlı olan rəqs tədricən müstəqil sənət şəklini almışdır. İllər ötdükcə rəqs anlayışı özündə yeni-yeni təzahürləri cəmləşdirməklə genişlənmişdir.

Hər bir xalqda öz rəqs ənənələri, xoreoqrafiya dili, plastik ifadəlik, hərəkətin musiqi ilə ahəngliyində öz üsulları qərarlaşmışdır. Xalq rəqsləri xoreoqrafiyada aparıcı yer tutmaqla öz təsiri ilə klassik rəqsləri də zənginləşdirmiş və onun mənbəyi kimi çıxış edərək, xoreoqrafiya sənətinin bütün növlərinin əsasında dayanır.

Xalq Rəqslərinin Yaranması

Azərbaycan xalqı özünün çoxəsrlik mədəniyyətinə malikdir. Qədim çağlardan Azərbaycanın xalq məişətində rəqs sənəti geniş yayılmışdır. Qobustan qayaüstü rəsmlərində əksini tapmış rəqs səhnələri Azərbaycanda rəqs sənətinin qədim dövrdə yaranmasının sübutudur. İnsanlar danışmaqdan qabaq rəqs etməyi bacarırdılar. Əvvəlcə rəqs, söz və rəsm sənəti yaranıb. E.ə. V minillikdən Azərbaycanda təşəkkül tapmış atəşpərəstlik inancı ilə əlaqədar ifa olunan kahin rəqsləri müasir dövrdə peşəkar rəqs ansambllarının proqramında belə özünə yer tapmışdır. Orta əsrlərdən başlayaraq xalq rəqslərinin müxtəlif növləri formalaşmağa başlamışdır. Həmçinin bu dövrlərdə sufi təriqətlərində mərasim rəqsləri də yerinə yetirilirdi. Maraqlı məlumatlardan biri odur ki, Azərbaycan ədəbiyyatında rəqs sözünə ilk dəfə XII əsrin dahi şairi Nizami Gəncəvinin əsərlərində rast gəlinir (Şərq qəzeti, <http://www.sherg.az/pre.php?id=37079>).

Azərbaycanda keçmiş zamanlardan öz xarakteri və məzmununa görə ən müxtəlif rəqslər, çoxlu sayda rəqs hərəkəti tipləri mövcud idi. Hər bir bölgənin, hər bir rayonun öz rəqsləri və rəqs adətləri var və bu çox mühüm səbəb üzündən Azərbaycan rəqslərində folklor önəmli yer tuturdu. Fərq təkcə regionlararası müşahidə olunmur, həmçinin zadəgan məclisləri və el rəqsləri arasında da müşahidə olunurdu. Lakin rəqs sənəti bizim tariximizlə sıx surətdə bağlı olaraq onun milli xüsusiyyətini özündə birləşdirirdi. Rəqslər xalqın əmək fəaliyyətinin, mərasim, məişət, onun yadelli qəsbkarlara qarşı qəhrəmanlıq mübarizəsini əks etdirirdi. Onlar xalqın bayramlarını bəzəyir və əsasən ev şəraitində ifa olunurdu. Dəyişməkdə olan sosial-iqtisadi şəraitin təsiri altında xalq rəqslərinin xarakteri də dəyişirdi.

Xalq Rəqslərinin Xüsusiyyətləri

Mahnılar kimi, rəqslər də xalq arasında çox sevilir, öz zəngin məzmun və xüsusiyyətləri ilə seçilirdilər. Bir qayda olaraq, Azərbaycan xalq rəqsi üç hissəlidir. Birincisi – iti sürətli, “*dövrə vurmaq*”dır. İkincisi – lirik, bir yerdə dayanıb qalmaq - “*süzmə*” dir. Bu vaxt ayaqlar demək olar ki hərəkətsiz qalaraq, gövdənin yuxarı hissəsi özünə valeh olmanı təcəssüm etdirir. Üçüncüsü – yenə də inamla, iti hərəkətlərlə, təntənəli bir üslubda və coşğunluqla dövrə vurulur (Həsənov, 1988:15).

Azərbaycanın qadın və kişi rəqsləri bir-birlərindən xeyli fərqlənir. Azərbaycan qadınının rəqsini izləyərkən, o, quş uçuşunu xatırladır: əvvəlcə bir neçə iti qanadçalma, sonra açılmış qanadlarla bir neçə ahəngdar hərəkət ifa olunur. Azərbaycan kişi rəqsləri isə öz qüruru, özəlliyi və temperamentini göstərən güclü bahadurun rəqsini xatırladır.

Eyni zamanda qadın və kişilərin rəqslərində fərqə təsir edən onların geyimləri olmuşdur. Azərbaycan qadınları çox uzun ətkələr geyinir və buna görə də rəqs hərəkətləri texnikası o



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

qədər də inkişaf edə bilməyib. Bütün hərəkətlər gövdənin yuxarı hissəsində, yəni əllərin, çiyinlərin, başın, üzün (gözlərin, qaşların) hərəkətlərində cəmləşir. Azərbaycan qadınının rəqsindən ilk təəsürat – onun sanki üzmesidir. Kişi rəqslərində isə, əksinə, ayaqların texnikası çox mühüm rol oynayır, bu texnika o dərəcədə inkişaf edib ki, onlar asanlıqla barmaqların üstünə qalxa bilirlər. Bu xarakterli rəqslərə “Qaytağı” və “Qazağı” kimi xalq rəqslərini nümunə gətirmək olar.

Rəqsi musiqisiz və yaxud ritmsiz təsəvvür etmək olmaz. Ona görə də Azərbaycan rəqsinin özünə məxsus musiqi ölçüləri var.– 6/8, 3/4, 2/4 –dür, özü də qadın rəqsi üçün üç parça ölçü, kişi rəqsləri üçün – iki parça ölçü səciyyəvidir (Muğam Ensiklopediyası, http://mugam.musigi-dunya.az/o/oyun_havasi.html). Onlar xalq çalğı alətləri: tar, kamança, nağara, qarmon, zurna və s. sədaları altında ifa edilir.

Xalq Rəqsləri

Əsrlərdən bəri Azərbaycanda inkişaf edən xalq rəqsi öz xalis şəklini bizim günlərdə qoruyub saxlamış və bizim bu gerçəkliyimizdə özünə önəmli yer tutmuşdur. Azərbaycan rəqsində kişi və qadın rəqsləri, onların xarakteri və rəqs hərəkətlərində böyük fərq olduğunu qeyd etmişdim. Əgər lirik rəqslər əsasən qadınlar tərəfindən ifa olunursa, o halda oynaq və iti rəqsləri çox vaxt kişilər ifa edirlər. Xalq arasında lirik rəqsin çoxlu növləri bəllidir. Onların arasında “Gəşəngi”, “Uzundərə”, “Mirzəyi”, “Vağzalı”, “İnnabı”, “Turacı”, “Qızıl gül”, “İncəlik” və bir çox digərlərini göstərə bilərik. Eyni zamanda bir qədər ritmik “Azərbaycan”, “Tərəkəmə”, “Çobanlar rəqsi”, “Yüz bir” və digər rəqslər də geniş yayılmışdır (Həsənov, 1983: 25) Coşqun itisürətli, temperamentli kişi rəqsləri – “Şalaxo”, “Qazaxı”, “Brilliant”, “Qaytağı” rəqsi və bir çox başqaları da kişilər tərəfindən ifa olunurdu.

Lakin bununla yanaşı, bir sıra lirik rəqslər vardır ki, onları kişilər çox böyük məharətlə ifa edirdi. Buna qocaların rəqsi və həmçinin “Bəy” rəqsi kimi məlum olan “Mirzəyi”ni (müdrilik rəqsi) göstərə bilərik. Bu rəqslər istisna təşkil edərək, adətən lənq, yavaş hərəkətlərlə, vüqarla, ağır və kasad hərəkətlərlə ifa olunur. Müasir dövrdə Azərbaycan xalq rəqsləri arasında “Vağzalı” xüsusi yer tutur, adətən toylarda qüssəli və yekun rəqs kimi təqdim olunur, onu bir qayda olaraq yeni evlənənlər ifa edirlər.

Qeyd etmək lazımdır ki, xalq rəqs melodiyaalarının xeyli qismi ahəngdardır, hərəkətlərə uyğundur. Lakin istisnalar da mövcuddur. Buna nümunə kimi “Qıdqlıda” rəqsi istisna təşkil edir və onun melodiyası kvart, kvint intervalındadır. Bu rəqsi çox vaxt xoreoqrafik səhnə - zarafat kimi ifa edirlər. Bakıda ən geniş yayılmış qədim qadın rəqslərindən biridir. Onda çoxlu xalq yumoru, qadının məişət həyatını əks etdirən sərrast komik xarakteristikalar yer alır. Burada obrazlardan biri cəsarətsiz və utancaq gəlidir. Rəqsdə qızlar bir-birinin ardınca dairəyə girərək gəlidən narazı olan qaynananın qarşısında çıxış edərək gəlinin tərəfini tuturlar (Həsənov, 1983:47). Bu rəqsə yavaş, kəskin hərəkətlərin əvəzlənməsi xarakteridir. “Burcutma” və “çitma” hərəkətləri səciyyəvi haldır. Rəqsin xüsusiyyətlərindən biri burada improvizasiyanın mümkün olmasıdır.

Azərbaycan rəqsləri böyük populyarlığa malikdilər. Qədim xalq rəqslərindən sayılan “Tərəkəmə” köçəriçilik çağının rəqsidir. Ümumiyyətlə Tərəkəmə adı çox qədim zamanlarda Azərbaycanda məskun salmış qəbilənin adıdır. Qolların geniş açmış, başını vüqarla dik tutan rəqqas irəliyə doğru hərəkət edir. Azərbaycanda “Tərəkəmə” çox geniş yayılmışdır, onu ən müxtəlif variantlarda və hər zaman temperamentlə ifa edirlər. Solo rəqsi kimi qadınlar, kütləvi isə kişilər tərəfindən ifa olunur (Almaszadə, 1959, 8).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Qədim Azərbaycan qadın rəqslərindən biri də “*Innabi*” dır. Innabi sözü meyvə ağacı məhsulunun adıdır. Bir rəqs forması kimi varlı qadınların evindən meydana gəlmişdir (Həsənov, 1983:42). Öz məzmununa görə rəqs sadə və bəsitdir. Rəqsi bir qız başlayır, sonra ona naz edərək ikinci rəqqasə qoşulur və az keçmir ki, rəfiqələr dil taparaq şən, oynaq bir ovqatla rəqs edirlər.

“*Uzundərə*” – Qarabağda yaranmış qədim Azərbaycan rəqsidir. Qafqazda geniş yayılmış bu rəqs milli kolorit çalarları ilə çox zəngindir. Qarabağda, Ağdamda Göytəpə kəndi arasında bir dərə var, adına “Uzundərə” deyirlər. Bu rəqs məhz həmin dərəyə həsr olunub (Həsənov, 1983:12). Qarabağ bölgəsində gəlinləri toy günü Uzundərə havası ilə yola salardılar.

Zərif Azərbaycan xalq rəqslərindən biri “*Turaci*” rəqsi gözəl dağ quşuna həsr olunaraq XIX əsrin əvvəlində yaranmışdır. Həzin, qəlbioxşayan musiqisi var. Rəqqasənin hər bir hərəkəti quşun uçuşunu, havada süzməsini xatırladır (Eynullayev, 2013:98). Qeyd etmək lazımdır ki, 1950-ci illərdə səhnədə bu rəqsi yenidən yaşadan onun ilk ifaçısı Azərbaycan xalq artisti Əminə Dilbazi olmuşdur.

Azərbaycan xalq rəqslərində bir çox atributlardan - nəlbəki, stəkan, yaylıq, qılınc və qalxan, səhəng, qaval və s. istifadə edirdilər. Buna nümunə qadınlar tərəfindən ifa olunan “*Nəlbəki*” ni göstərə bilərik. Rəqs edən bir barmağına üskük taxır və eyni əldə nəlbəkini saxlayır. Rəqs edən qız musiqinin ritminə uyğun üskük olan barmağını nəlbəkiyə vurur. Rəqsin ortasında içində stəkanlar olan məcməyi götürmüş kişi peyda olur. İfaçıların ikinci qrupu əllərinə iki stəkan götürürlər. Bundan sonra musiqinin lirik hissəsində solo oynayan qız görünür, lakin əllərində 4 stəkan tutaraq öz məharətini göstərir. Çox hallarda stəkanlar adətən şərbətlə doldurulmuş olur.

Azərbaycanda vətənpərvərlik ruhuna həmçinin rəqslərdə də rast gəlmək olar. Cəngavərlik rəqsləri kimi “*Cəngi*” və “*Zorxana*” xarakterizə olunur. “*Cəngi*” tipik qrup döyüşçülər rəqsidir, bir növ savaşı nümayiş etməklə, qılınc və qalxanla ifa olunduğu halda, “*Zorxana*” rəqsi çomaqla ifa olunur. Cəngiyə Ü.Hacıbəyovun “*Koroğlu*” operasının III aktında savaq rəqsini, Q.Qarayevin “*Yeddi gözəl*” baletinin I aktında ifa olunan rəqsi, Zorxana rəqsinə isə Qliyerin “*Şahsənəm*” operasının II pərdəsində döyüş rəqsini misal göstərə bilərik (Almaszadə, 1959:9).

Cəsərət, mərdlik və çevikliyi əks etdirən bir sıra kişi rəqsləri vardır. Kütləvi kişi rəqslərindən olan “*Çobanlar*”ı mal-qaranı yaylaya aparən çobanlar ifa edirdi. Burada atribut kimi işlətdikləri taxtalarla rəqs edirdilər. Xalq şənlikləri, toy mərasimləri və yarışmaları “*Qaytağı*” rəqsi olmadan təsəvvür etmək çətindir. Beləki o, Qafqaz xalqlarının sevimli rəqslərindən biridir. Mərdlik, şərəflə mübarizə aparmış və məhz xalq patriotik ruhu – mübarizlik və yenilməzlik cəngavərlik, cəsərət bu rəqsin xarakterindədir. “*Şalaxo*” Azərbaycanlıların ən çox sevdikləri rəqslərdən biridir (Şərq qəzeti, <http://www.sherg.az/pre.php?id=37079>).

Azərbaycanda çox geniş yayılmış və məşhur rəqslərdən biri kütləvi şəkildə ifa olunan “*Yallı*” rəqsidir. Onun mənşəyi uzaq qədimlərdəki ayinlərə gedib çıxır. “*Yallı*” rəqsinin 240-dan çox növü bəllidir, lakin bizim zamanəyədək 120 növü gəlib çatmışdır. Dövrə vuraraq rəqs edən iştirakçılar qollarını açaraq, bir-birlərinin çeçələ barmaqlarından və ya çiyinlərindən tutmuş olurlar. Rəqs iki hissədən ibarətdir. Rəqs təntənə ilə yavaş addımlarla başlayır və temp tədricən sürətləndirilir. Sonra iti, texniki baxımdan mürəkkəb “*sıçrayış*” hərəkətləri ilə başa vurulur. Rəqs edənlərin başında bir nəfər, əlində dəsmal “*yallıbaşı*” gedir. O, rəqsdə təşəbbüsçü hesab olunur. Bu növ rəqslər kişilər və qadınlar ilə ayrı-ayrılıqda ifa olunduğu



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

kimi, qadın və kişilərin birlikdə ifasında da mümkündür. Maraqlıdır ki, “Yallı” Rumıniyanın “Arkan”, Bolqarıstanın “Trenskoxoro”, Moldovanın “Tabakeriyska”, Albaniya kişi qrup rəqsləri ilə böyük bənzərliyə malikdir. Rəqsə eyni enerji, həyat sevincli xarakter hakimdir, rəqs edənlər əllərini çiyinlərdə birləşdirməklə eynilə dövrə vururlar, hətta hərəkətlərdə də bir ümumilik görmək olar (Almaszadə, 1959:9).

“Qaytağı” – böyük tarixə malik Qafqaz xalqlarının sevimli rəqslərindən olub, onların məişətində özünə layiq yer tutmuşdur (Həsənov, 1988:44). Xalq şənlikləri, yarışmaları, toy mərasimlərini “Qaytağısız” təsəvvür etmək çətindir.

Nəticə

Azərbaycan xalq rəqslərinin siyahısını sadalamaqla bitmir. “Ceyran-bala”, “Toy rəqsi”, “Ceyrani”, “Gəşəngi” və çoxlu sayda digər rəqslər Azərbaycan xalq rəqsləri içərisində önəmli yer tutur. Həm quruluş, həm süjet, həm də mövzu baxımından bir-birindən fərqlənən yüzlərlə rəqs növlərimiz var. Onları yaşadan və təmsil edən çox sayda professional, özfəaliyyət, uşaq xalq rəqs kollektivləri yaradılmış və yaradılmaqdadır.

Onlar ilk öncə Azərbaycan xalq rəqslərini yaşadır və təmsil edir. Onların sırasında Azərbaycan Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblı, Azərbaycan Dövlət Rəqs ansamblı, Gəncə şəhəri Dövlət Mahnı və Rəqs ansamblı, “Çinar” qızlar rəqs ansamblı, Naxçıvan şəhəri “Şərur” rəqs ansamblı, “Cücalərim” uşaq rəqs ansamblı və bir çox digərləri var.

Azərbaycan xalq rəqslərinin məşhur ifaçıları xalq rəqqasları və rəqqasələri yeni nəslini yetişdirib və yetişdirməyə davam edir. Əlibaba Abdullayev, Əminə Dilbazi, Leyla Cavanşirova, Böyükağa Məmmədov, Xumar Zülfüqarova, Fizzə Hənifayeva, Roza Cəlilova, Kamil Dadaşov, Ramiz Eynullayev, Ramiz Məmmədov, Afaq Məlikova və başqaları kimi sənətkarlar Azərbaycan rəqslərini böyük uğurla bütün dünyada şöhrətləndirmişlər. Ölkənin ən yaxşı sənətkarları xalq rəqslərini diqqətlə öyrənir, onun mahiyyətini açır, xalq yaradıcılığı orijinallarına qayğı ilə yanaşaraq, xarakteri və milli koloriti qoruyub saxlamaya çalışır.

Nəticədə onu görürük ki, Azərbaycan xalq rəqsləri inkişaf edərək bütün dünyada sevilir və böyük marağa səbəb olur. Sevindirici bir haldır ki, Azərbaycan rəqsi yaşayır və yaşayacaqdır.

Ədəbiyyat Siyahısı

Almaszadə Qəmə. Azərbaycan Xalq Rəqsləri. Bakı, Birləşmiş Nəşriyyat, 1959, 150 s.

Həsənov Kamal. Azərbaycan qədim rəqsləri. Bakı, İşıq, 1983, 60 s.

Həsənov Kamal. Azərbaycan qədim folklor rəqsləri. Bakı, İşıq, 1988, 127 s.

Eynullayev Tair. Our dances. Azerbaijan Review, international tourist magazine, 01 (58), 2013, p. 94-100

Azərbaycan rəqs sənəti. Şərq qəzeti. 27.04.2011, <http://www.sherg.az/pre.php?id=37079>

Muğam Ensiklopediyası – Oyun havası, http://mugam.musigi-dunya.az/o/oyun_havasi.html

Tahir Eynullayev “Rəqsin dili” Bakı. 2018 il



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

GELENEKSEL KAZAK MÜZİK ÇALGILARI

Tolen KAYIRGAZI* & Aliya TULENOVA**

Özet

Bu makalede, topluluk, icracının estetik fikrini analiz eder ve geliştirirken aynı zamanda iyileştiren yeni bir repertuar içerir.

Anahtar Kelimeler: Kültürel miras, gelenek, folklor, müzik, manevi değer.

KAZAKH TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS

Abstract

In this article, the ensemble contains a new repertoire that analyzes and develops the aesthetic idea of the performer, while at the same time improving it.

Keywords: Cultural heritage, tradition, folklore, music, spiritual value.

КАЗАХСКИЕ ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Аннотация

В статье рассказывается об уникальном культурном наследии казахских традиционных музыкальных инструментов, определяющих мир, жизнь и историю нашего народа.

Ключевые Слова: культурное наследие, традиции, фольклор, музыка, духовные ценности.

Казахские традиционные музыкальные инструменты являются уникальным культурным наследием, определяющее характер, быт и историю нашего народа. Существует множество образцов наших традиционных музыкальных инструментов, история которых восходит к древнетюркским временам и еще дальше к эпохам гунисаков.

Казахские музыкальные инструменты имеют свои традиции звучания и исполнения. Это духовное и культурное наследие традиционной музыки нашего народа, передающееся от отца к сыну и сохраняющееся на протяжении многих веков.

Известно, что история традиционных казахских музыкальных инструментов, являющейся предметом исследования казахской инструментальной науки и настоящим источником пристального внимания, начинается с великого ученого АбуНасыраал-Фараби(870-950). Его бессмертная книга «Китаб эль-мусики эль-кабир» («Великая книга музыки») до сих пор не утратила своего значения и ценность для музыкально-исследовательского изучения. Благодаря средневековому ученому, расширяются наши знания, предоставляя информацию о древней музыкальной культуре народов Востока.

*Prof. Dr. T.Jurgenov adına Kazak Güzel Sanatlar Akademisi. tulen.kairgazy@mail.ru

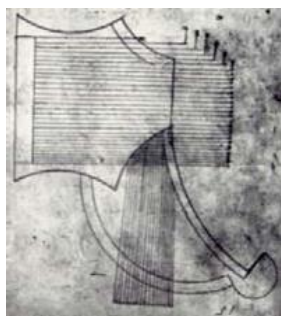
**T.Jurgenov adına Kazak Güzel Sanatlar Akademisi. aliya-isabaevay@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



"Китаб әл-муסיки әл кабир" ("Великая книга музыки") иллюстрация в книге. Имя "Сахерруд" изображением музыкального инструмента.

Аль-Фараби связывает происхождение древних музыкальных инструментов звуками природы и их воспроизведением. Например, вода в песке, ветер в пещере, шелест камыша и т.д. На некоторых музыкальных инструментах исполнителям удалось освоить щебетание птиц и другие звуки, встречающиеся в природе. Название казахских свистящих инструментов происходит от определения дующего ветра.

Изображения и схемы музыкальных инструментов – петроглифов, выбитые на стенах пещеры, каменных статуях и скалах в изобилии представлены в казахской степи. В настоящее время определена актуальность этих артефактов для науки и обсуждена в трудах ученых ряда стран.

Результаты археологических раскопок, проведенных в разные годы, по письменным источникам выявили конкретные примеры истории традиционных казахских музыкальных инструментов, восходящие к глубокой древности. Например, около 3000 лет назад на скалах, каменных изваяниях и стенах пещер были высечены очертания звуковых (музыкальных) инструментов, а также данные о музыкальных инструментах, использовавшихся около двух с половиной тысяч лет назад.

В раскопках отчетливо сохранились артефакты казахской Великой степи, где прослеживается история традиционных музыкальных инструментов. Например, древнейшее каменное изваяние на склонах Улытау, древнее изображение кылкобыза, высеченное на скалах VI-VIII веков, в горном массиве Дегелен Каркаралинской области, найденное на склонах горы Майтобе в Жамбылском районе Алматинской области. Наскальный рисунок «Домбыралы бишілер» («Танцоры домбры»), которая датируется VII-VI веками до нашей эры, свидетельствует о месте наших традиционных казахских музыкальных инструментов как историко-этнического источника.



Таңбалы тас. Б. д. д. IV–III ғғ. Зеңгіртау, Орталық Қазақстан. Қасиетті таста үрмелі музыкалық аспапта ойнап тұрған бақсы бейнеленген. Тас республикалық халық музыка аспаптары музейінде сақтаулы.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Казахские музыкальные инструменты являются одним из культурных достояний наших предков, которое веками передавалось из поколения в поколение. Если прислушаться к звукам прошлых веков, то наши предки умели изготавливать простые музыкальные инструменты, понимая, что звук можно извлекать из камня, дерева, различных растений, шкур животных, костей, рогов, волос, кишок и многого другого.

В последние годы проводится значительная работа на благо страны по поиску, возрождению и использованию сохранившихся музыкальных инструментов. Первый казахский инструменталист и исследователь Сарыбаев Болат Шамгалиевич возродил забытые музыкальные инструменты казахского народа, внес большой вклад в их популяризацию и оставил неизгладимое наследие.

Он доставал древние инструменты из разных уголков страны, изучал и совершенствовал их, осваивал методы исполнения и обучал игре на них своих студентов. В 1968 году им был организован ансамбль состоящий из древних национальных музыкальных инструментов. По способу игры Болат Сарыбаев разделял инструменты на несколько типов: духовые, ударные, вибрирующие, губчатые, свистящие, струнные.

Традиционные казахские музыкальные инструменты, в зависимости от способов звукоизвлечения делятся на шесть групп: струнно-щипковые, многострунно-щипковые; смычковые; духовые; ударные, самозвучащие.

1. Струнно-щипковые инструменты

Домбра является наиболее распространенным казахским ударным инструментом и имеет множество разновидностей.



Калак домбыра Абыз домбыра Тумар домбыра Үш ішекті домбыра Шіңкілдек домбыра

Домбра – самый популярный двухструнный, многоладовый музыкальный инструмент казахского народа. Это инструмент, играющий важную роль в жизни казахов и имеющий свой музыкальный характер.

Домбра первоначально использовалась для сопровождения песни и размышлений народными сказителями – акынами, в дальнейшем способствовала формированию жанра инструментальных композиций – куйев. Исполнение на домбре музыкальных композиций является любимой формой художественного творчества казахов.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



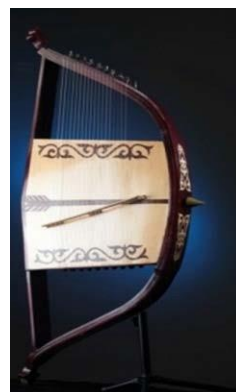
Шертер – древнеказахский и древнетюркский трехструнный щипковый инструмент. Внешне шертер напоминает кобыз, его также изготавливают из цельного куска древесины, придают ему изогнутую форму, а корпус обтягивают наполовину козьей кожей. На шертере играют так же, как и на домбре пальцами, но при этом шертер намного меньше домбры – он имеет короткий гриф без ладов и отличается более сильным звучанием.

Шертер употребляют преимущественно для сопровождения кюев, сказаний, легенд.

Многострунно-щипковые инструменты



Жетыген – казахский многострунный щипковый инструмент, напоминающий по форме гусли или лежащую арфу. Наиболее древний тип жетыгена представлял собой продолговатый ящик, выдолбленный из куска древесины. На таком жетыгене не было верхней деки, но имелись колки из асыков. Струны (из конского волоса) натягивались рукой с наружной стороны инструмента. Позднее верхняя часть жетыгена была накрыта деревянной деккой. Под каждую струну подставляли с двух сторон асыки, выполнявшие роль колков. Передвигая их, можно было подстраивать струну. Если асыки сближали, то строй повышался, раздвигали – понижался.





IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Адырна – один из древнейших казахских многострунных музыкаль-ных инструментов казахского народа. Использовался древними тюрками и кыпчаками. В древности этот инструмент держали в руках охотники. Иногда инструмент стилизовался под рогатых зверей (оленя, марала, козла), а струны изготавливались из верблюжьей или жильной нити. На адырне играли обеими руками, положив его себе на колени. Подобный инструмент имел распространение у большинства тюркских народов и известен еще с VI в. нашей эры. Некоторые виды инструмента нашли при археологических раскопках в землях Казахстана.

2. Смычковые инструменты



Кылкобыз



Сазген



Наркобыз



Примакобыз

Кылкобыз – является древнейшим инструментом среди националь-ных инструментов казахского народа. Это двухструнный смычковый музыкальный инструмент. Именно он является истинным предком музы-кальных инструментов, требующих использования смычка для извлечения звука.

Сазген – это разновидность казахских трех или четырёх струнных инструментов.

Самым крупным видом кылкобыза является «**Нар кобыз**». Его почитали нашим народом как священный инструмент. Казахи верили, что шайтан не придет туда, откуда доносился звук кобыза.

Четырехструнный инструмент **прима кобыз**, используемая в совре-менных оркестрах, представляет собой усовершенствованный вариант двухструнного смычкового инструмента - кылкобыза, который является результатом многолетних исследований.

3. Духовые инструменты



Три вида сыбызгы: медный сыбызгы курай (тростник) сыбызгы деревянный сыбызгы



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Сыбызгы—древнейший вид духовых инструментов из группы флейт, встречающийся у тюркских народов, который дошел до нас почти без изменений. Большинство древних кюев, доступных сегодня – это кюидля флейты. Музыка сыбызгы как будто передает голос наших предков, живших в глубокой древности.

Сазсырнай— древнейший духовой музыкальный инструмент, который также относится к группе духовых флейт и дошедший до нас без сильных изменений. Инструменты, подобные сазсырнаю, встречаются у многих тюркских народов. Сазсырнай изготавливается из глины и в настоящее время входит в состав всех казахских музыкально-этнографических коллективов.



Ускирик – духовой свистящий инструмент. Ускирик стал популярным среди народа, благодаря своему звучанию, а именно подражанию свиста холодного ветра в зимнюю морозную погоду. По тембру этот инструмент похож на сазсырнай.



Тастауык – древний казахский духовой инструмент, так же, как сазсырнай и ускирик. Сходство этих инструментов – в звукоизвлечении, приемах игры. Мягкий по тембру тастауык отличается от других инструментов по форме больше похожей на курицу или цыпленка и тем, что сделан из камня или белого мела. Играли на нем в основном дети, пастухи, а также исполнялись народные песни.





IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

4. Ударные инструменты

Дауылпаз – древний казахский ударный инструмент. Говоря о воинах, нельзя не вспомнить сигнальный барабан – дауылпаз. В прошлом этот инструмент использовался как боевое оружие. Сделан он в виде деревянного котла, обтянутого кожей, а играли на нём с помощью плети или собственных рук. Дауылпаз имеет мощный глухой звук, благодаря большому размеру и сильно натянутой кожи, поэтому без него не обходились на загонной охоте и в битвах.



Дабыл – ударный казахский народный инструмент, раньше в основном применялся для подачи сигналов («дабыл-бау» – сигнализировать, «дабылдану» – быть оповещенным) в военных походах, при приближении к какому-нибудь населенному месту и т.п. И конечно, казахи использовали инструмент во время тревоги в военное время для подготовки солдат к бою или для мобилизации масс.



Шындауыл– это один из древнейших казахских ударных инструментов, который использовался в военных целях, для подготовки воинов к бою. Инструмент состоит из металлического (латунь или бронза) чаше-образного корпуса и обычно украшен художественной гравировкой.





IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Токылдак – музыкальный ударный инструмент, один из самых сложных ударных инструментов из кожи. Звук похож на птицу, стучащего клювом по дереву. Отсюда название: «токылдак» – дятел. По своему устройству инструмент напоминает примитивный деревянный ксилофон.



Туяктас – ударный инструмент, напоминающий стук копыт, имеющий давнюю историю в казахском быту. В данное время широко используется в фольклорных ансамблях и фольклорно-этнографических оркестрах в качестве музыкального инструмента.



Сақпан – это один из простейших перкуссионных инструментов, использовавшихся в Казахстане с древних времен. Благодаря своей простоте, он привлекает внимание многих народников, что позволяет ему пользоваться большой популярностью. При этом, инструмент обладает уникальным звучанием, что позволяет добавить особого колорита в общую композицию народного оркестра.





IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Шумовые инструменты

Дангыра – древний казахский музыкальный инструмент с твердым звуком и круглым кольцом, в отличие от дабыла дангыра обтягивается кожей лишь с одной стороны и внутри обвешивается метал-лическими колечками, пластинками и цепочками. При игре на дангыре надо научиться регулировать шумя- щие подвески.



Конырау (колокольчик) – музыкальный инструмент. Существует множество свидетельств того, что в древности разные виды колоколов использовались в религиозных церемониях, ритуалах. Их обычно изготавливают из высококачественной нержавеющей стали, мельхиора и другого металла, иногда снаружи покрывают тонким слоем золота и серебра. Такие колокольчики прикрепляются к головке асаяка для усиления звучания. При ритмичной тряске конырау дополняет звучание металлическим звоном.



Асаяк – древний музыкальный инструмент казахского народа. По форме напоминает жезл или трость с плоской головкой, украшенной орнаментом и металлическими кольцами-подвесками. Способ игры на инструменте не сложен и шумовой эффект достигается путем встряхивания инструмента.



В результате исследования, казахские традиционные музыкальные инструменты были интегрированы в одну систему, которая в настоящее время широко популяризируется.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Таким образом, казахские народные инструменты стали неотъемлемой частью жизни и истории, искусства и культуры страны.

Литература

- Х. Тастанов «Домбыра оркестрін қалай ұйымдастыру керек» – Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет баспасы. Алматы 1956.
- А. Жұбанов «Ғасырлар пернесі» – «Жазушы» баспасы. Алматы 1975.
- Қабікей Ахмерұлы. «Баян-Өлгий қазақтарының домбыра және сыбызғыға арналған күйлер» – Баян-Өлгий, 1977.
- Б. Сарыбаев «Қазақтың музыкалық аспаптары» – «Өнер» баспасы. Алматы 1981.
- К. Төлеухан, Т. Ысқақ «Баян-Өлгий музыка мәдениеті» – Өлгий 1981.
- «Қазақтың музыкалық фольклоры» – «Ғылым» баспасы – Алматы 1982.7 О.
Бейсенбекұлы «Сазды аспаптар сыры» – «Ана тілі» баспасы.
Алматы 1994.
- Қ. Төленов, Ә. Исабаева «Сазсырнай үйрену мектебі» – «Дайк-Прес» баспасы.
Алматы 2007.
- З. Жәкішева «Қазақтың дәстүрлі музыкалық аспаптары» – «Алматы-кітап» баспасы. Алматы 2009.
- Ж. Темірғалиев «Қазақ оркестрін аспаптандыру» – «Әуен» баспасы. Алматы 2010.
- Жәкішева «Аспаптану» – «Қазақ тарихы» баспасы. Алматы 2012.
- Қ. Төлен, М. Төлєнова «Сыбызғы жайлы сыр шертсек» - «Төрт бөрі» баспасы.
Алматы 2016.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TUVA'NIN MODERN SANATÇILARININ REPERTUARINDA İGİL ÜZERİNDEKİ GELENEKSEL MELODİLER

Tumat ÇODURAA*

Özet

Makale, modern Tuva icracılarının repertuarındaki yaylı çalgı igilindeki geleneksel enstrümental program ezgilerinin korunması sorununu ele almaktadır. Tuva khoomei'nin dünyadaki gelişimi ve popülerleşmesi zemininde, Tuva müzik kültürünün bazı katmanları araştırmalarında dikkat gerektirmektedir. Yazar, igildeki program ezgilerinin orijinal arkaik formda korunmasına ve modern icra gerçekliklerine doğru bir şekilde uyarlanmasına dikkat çekiyor. Sorunu anlamak için yazar, modern Tuva sanatçılarının repertuarını, aktarım ve gelişim yöntemlerini inceledi. İgil üzerindeki geleneksel program ezgileri, icranın en zor biçimlerinden biri, aynı zamanda hem icracının hem de dinleyicinin estetik zevkini tatmin etmek için en etkili müzik ve "zevk" idi. Yazar ayrıca bu tür müzikal materyalin iletilmesi konularına da değindi.

Anahtar Kelimeler: Tuvaların geleneksel program ezgileri, igil, e'gil, modern igilchi müzisyenleri

TRADITIONAL ISIS FUNTINGS IN THE REPERTOIRE OF MODERN TUVA PERFORMERS

Abstract

The article deals with the problem of preserving traditional instrumental program tunes on the bowed instrument igil in the repertoire of modern Tuva performers. Against the backdrop of the development and popularization of the Tuvan khoomei in the world, some layers of the Tuvan musical culture require attention in their research. The author draws attention to the preservation in the original archaic form and correct adaptation in modern performing realities of program tunes on the igil. To understand the problem, the author studied the repertoire of modern Tuva performers, the methods of their transmission and development. Traditional program tunes on the igil used to be one of the most complex forms of performance, at the same time the most effective music and "delight" for satisfying the aesthetic taste of both the performer and the listeners. The author also touched upon the issues of transmission of such musical material.

Keywords: Tuvans' traditional program tunes, igil, e'gil, modern igilchi musicians.

ТРАДИЦИОННЫЕ НАИГРЫШИ НА ИГИЛЕ В РЕПЕРТУАРЕ СВОРЕМЕННЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ ТУВЫ

Аннотация

В статье рассматривается проблема сохранения традиционных инструментальных программных наигрышей на смычковом инструменте игил в репертуаре современных исполнителей Тувы. На фоне развития и популяризации тувинского хоомея в мире, некоторым пластам музыкальной культуры тувинцев требуется внимание в их исследовании. Автор обращает внимание на сохранение в исконно архаичном виде и правильной адаптации в современных исполнительских реалиях программных наигрышей на игиле. Для понимания проблемы автором велось изучение репертуара современных исполнителей Тувы, о методах их передачи и освоения. Традиционные программные наигрыши на игиле раньше были одним из сложных форм исполнительства, одновременно самой действенной музыкой и «усладой» для утоления эстетического вкуса и у исполнителя, и у слушателей. Автором затронуты и вопросы передачи такого музыкального материала.

Ключевые Слова: традиционные программные наигрыши тувинцев, игил, эгил, современные музыканты-игилчи.

*Tuva Devlet Konservatuarı, Müzik Öğretmeni, tumatchoduraa@yandex.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ТЫВАНЫН ЗАМАНБАП АТКАРУУЧУЛАРЫНЫН РЕПЕРТУАРЫНДАГЫ ИГИЛДЕГИ САЛТТУУ КҮҮЛӨР

Аннотация

Макалада азыркы тыва аткаруучуларынын репертуарында игил аспапта салттуу аспаптык программалык күүлөрдү сактап калуу маселеси каралган. Тувалык хоомейдин дүйнөгө өнүгүп, кеңири жайылышынын фонунда тува музыкалык маданиятынын айрым катмарлары изилдөөдө көңүл бурууну талап кылат. Автор игилдеги программалык обондордун оригиналдуу архаикалык түрдө сакталып, азыркы аткаруучулук реалиялардагы туура ылайыкташтырылышына көңүл бурган. Маселени түшүнүш үчүн автор азыркы тыва артисттеринин репертуарын, алардын берилишинин, өнүгүшүнүн ыкмаларын изилдеген. Игилде салттуу программалык күүлөр аткаруунун эң татаал формаларынын бири, ошол эле учурда аткаруучунун да, угуучулардын да эстетикалык табитин канааттандыруу үчүн эң эффективдүү музыка жана «ырахат» болгон. Автор мындай музыкалык материалдарды берүү маселелерине да токтолгон.

Ачкыч Сөздөр: тывалардын салттуу программалык күүлөрү, игил, эгил, азыркы игилчи музыканттар.

Игил (или же эьгил) один из двух струнных музыкальных инструментов тувинцев. В литературном языке название инструмента обозначен как «игил», но в диалекте западных районов Тувы до сих пор сохранено название «эьгил». «Архаичные черты, сохранившиеся во внешнем облике игила, и его репертуар с песенными мелодиями и программно-изобразительными произведениями свидетельствуют о древнем происхождении этого инструмента в кочевой среде. Неразлучный спутник многих народных музыкантов (ыраажылар – певцов, хөөмейжилер, сыгытчылар – исполнителей хоомея и сыгыта, тоолчулар – сказителей) – игил многократно упоминается в тувинском героическом эпосе, сказках, легендах, преданиях и песнях, что также подтверждает древность его возникновения» [5, с 75]. В одной из легенд игил рассмотрен как «переданный» человеку от духа сакрального места «Эдер-Куй» (Поющая пещера) музыкальный инструмент [3, с. 83]. И нашедший и освоивший игру на игиле герой легенды сетует что, его следует «вернуть» (эгидер) обратно. Так как из-за него он потерял свою жизнь. За казалось бы короткое время овладения мелодии на этом инструменте, показанного духом поющей пещеры человеку, незаметно для осваивающего ту мелодию проходит 3 человеческих жизней. В другой легенде [3, с. 82], связь происхождения игила также ассоциируется с духом, но теперь любимого коня. В нем отмечается, что название инструмента произошло от слова «эгил» (вернись). И в данной легенде игра на игиле тоже связано с грустью и ностальгией из-за потерянного коня. В двух легендах отражены аспекты мировоззрения тувинцев, что музыкальный инструмент и мелодии, исполненные на нем связаны с духами природы. В каждом из них есть указание на то, что постижение искусства игры на игиле взаимосвязано с внутренним состоянием, переживаниями играющего человека. И процесс постижения «профессионализма» может занять много времени, и в первой легенде четко дано нам понять, что этот процесс может занять не одну человеческую жизнь.

Целью данной статьи является описание взаимосвязи современных исполнителей музыкантов-игилчи с программными наигрышами на игиле. В рамках данной статьи автор пытается получить ответы на такие вопросы: насколько часто они играют наигрыши в современном ритме жизни, в каких обстоятельствах, как они научились играть данные сложные программные произведения. Следует отметить также и то, что



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

до сих пор программные наигрыши на игиле никем не нотированы. Традиционные программные наигрыши на игиле и его отражение в репертуаре современных исполнителей мало изучены. Искусствоведческие исследования и монографии Н. А. Аксенова [1], В. Шейкина [6], В. Ю. Сузукей [3, 4] дают нам знать лишь их названия и имена мастеров исполнителей. Сузукей В. Ю. отмечает что «к сожалению, до нас дошли немногим более десяти наименований программно-изобразительных произведений. Это “Узун-хоюг”, “Баа сарыг куштун ырлаары”» (Пение желтогрудой птицы), “Буга шары”(быки вола), “Буга бустаары” (Рев быка), “Өскүс касс” (Гусь сирота), “Хек ырлаары” (пенник кукушки), “Аңгыр куштуң аялгазы” (мелодии турпанов), “Хову аялгазы” (мелодии степи), “Доруг-Аскыр” (Гнедой жеребец), “Чалым-Кара” (Черная скала), “Арга-сарыг” (изображение звуков леса) [3, с.89]. Есть и такие программные наигрыши как “Улаастайлаан адан-тевелер үнү” (Голоса верблюдов, возвращающихся из Пекина) Андрея Чульдум-оола и “Чыраа-Бора” (Серый иноходец) Саая Бурбе. Они обе являются известными традиционными музыкантами-игилчи XX столетия. Данные наигрыши сохранились сегодня и доступны в архиве исследователей как В. Ю. Сузукей и М.Шапошников, и отражены в репертуаре современных исполнителей. В книге У. О. Монгуш «Своевольный Ховалыг и Хун-Хурту» подробно описано творчество музыканта-игилчи, ставшем связующим звеном между старшим поколением игилчи, ушедших в конце 1990-х, и современными исполнителями на рубеже столетий – Кайгал-ооле Ким-ооловиче Ховалыге. «Кайгал-оолом был отмечен случай, когда он вместе с Тедом Левином пришли записывать его наставника игилчи Андрея Ыдамовича Чульдум-оола, как он проникновенно играл мелодии на игиле, не замечая даже то, что комары его кусали. Я особо задумываюсь о том, что он сказал – “игра на игиле тесно взаимосвязано с шаманским камланием”- говорит Кайгал-оол» [2, с 46]. До наших дней остались записи таких инструментальных наигрышей Ак-оола Дембиреловича Кара-Сала как «Узун-Хоюг», «Дембилдей». В настоящее время благодаря доступности в интернете перевыпуска записей традиционной музыки Тувинской АССР на старых виниловых пластинках фирмы «Мелодия» американским изданием Dust-to-Digital данные записи можно услышать в YouTube по ссылке [8, 14], [9, 13].

Сегодня музыканты-игилчи Тувы играют и соло и в ансамбле, в составе национального оркестра. В основном их концертный репертуар ограничен аккомпанированием исполнению хоомея игре в фольклорном ансамбле, игре специально аранжированных произведений композиторов в составе оркестра. В рамках данной статьи нам хотелось бы отметить трех исполнителей-игилчи современности: Алдара Константиновича Тамдына (1975 г.р.), Евгения Викторовича Сарыглара (1980 г.р.), Субудая Эресовича Монгуша (1998 г.р.).

В аудио и видео приложении монографии Т. Левина есть ценные материалы о начале формирования исполнительского мастерства в то время молодого Алдара Константиновича Тамдына. В нем записано его исполнение программного наигрыша «Чыраа-Бора». Видео записано с текстовым зачином программного наигрыша, объясняющим содержание [7, с. 145, DVD, №13]. Тамдын А. К. – перенял навык игры «Чыраа-Бора» в квартетном строе у исполнителя старой традиции музыканта-игилчи Саая Мынмыровича Бурбе. Видео исполнения «Чыраа-Бора» С.М.Бурбе можно посмотреть по этой ссылке [12]



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Интересен опыт освоения наигрышей на игиле этими тремя известными инструменталистами трех разных поколений современности. С использованием метода изучения аудио и видео материалов в свободном доступе (диски и видео с YouTube), интервьюирования 3-х музыкантов-игилчи автору удалось анализировать освоение программных наигрышей. Так же изучены их мнения о процессе музицирования, во взаимосвязи с внутренним состоянием музыканта-игилчи непосредственно во время игры сложных наигрышей.

Во-первых, это Алдар Константинович Тамдын, родом из западной Тувы (год рождения 1975), окончил отделение тувинских национальных инструментов Кызылского училища искусств в 1996 году по классу игила (модернизированного). Он много лет работал как артист известной фольклорной группы «Чиргилчин», играя на исконном двухструнном игиле. Он же ныне известный мастер изготовитель музыкальных инструментов – Народный мастер Республики Тыва, работал преподавателем в Детской музыкальной школе г. Чадаана Дзун-Хемчикского района Тувы, был руководителем студенческого фольклорного ансамбля «Чангы-Хая» Кызылского колледжа искусств, первым директором Тувинского национального оркестра, Директором Центра развития тувинской традиционной культуры и ремесел (2013-2015), Министром культуры Республики Тыва (2015-2021 гг). Его руками сделаны многочисленные звучные игилы, воспитано не одно поколение игилчи. Как он отмечает, будучи Министром культуры, в рабочем кабинете держал игил сделанный своими руками. Бывало иногда в рабочие дни, он находил время взять игил в руки и сыграть мелодии наигрышей, для успокоения внутреннегонапряжения. Владеет игрой таких наигрышей как «Өскүс-Кас», «Буга бустадыры», «Баа-Сарыг куштуң ырлаары» из репертуара Андрея Чульдум-оола, «Узун-Хоюг» из репертуара Кайгал-оола Ховалыга. «Для того, чтобы воспитать молодого исполнителя игилчи, надо в начале научить его самому важному - свободе имитации звукам природы. Например, крику маленького теленка косули (*эзирик*), мычанию коровы и быка, ржанию лошади и др.» рассказывает Алдар Константинович.⁵⁷

Второй объект исследования - это Сарыглар Евгений Викторович (год рождения - 1980). Он же ученик Кайгал-оола Ким-ооловича Ховалыга, перенявший виртуозность игры своего наставника с помощью традиционной методики передачи музыкального материала. Начал играть с 12-летнего возраста в Республиканской школе искусств для одаренных детей. Е. Сарыглар сейчас известный исполнитель хоомея, обладатель звания «Народный хоомейжи Республики Тыва», лауреат Республиканского конкурса «Игил Ак-оола» в 2002 году. Ныне артист Тувинского национального оркестра. С 2017 года является председателем жюри Республиканского детского конкурса национальных инструментов им. Т. Т. Балдан. Его репертуар опирается на импровизационные вариации народных песен. Из программных наигрышей у него отличается вариация на тему «Узун-Хоюг» из репертуара Ак-оола Кара-Сала. Свойственная манере Ак-оола «Узун-Хоюг» в данной вариации становится не узнаваем. В середине наигрыша отчетливо слышны смещение мотивов из «Чыраа-Бора» и «Дембилдей», где есть и ржание коня и скачки лошадей [11].

⁵⁷ Из интервью с Тамдын Алдаром Константиновичем на встрече со студентами в НОЦ «Тыва хогжум» ТувГУ от 23 марта 2022 г. Архив автора (видео материал).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Третьим объектом нашего исследования является молодой исполнитель-игилчи сформировавшийся во втором десятилетии XX века Монгуш Субудай Эресович (1998 года рождения), выпускник Отделения тувинских национальных инструментов Кызылского колледжа искусств им. А. Б. Чыргал-оола. Сегодня он работает как артист Тувинского национального оркестра (ТНО). Несмотря на то, что он нотно-образован, у него изначально устойчивое слуховое восприятие материала, так как он со школьных лет играл в детском фольклорном ансамбле хоомея. А в колледже в его профессиональной подготовке как игилчи использовались в основном европейская и отечественная классическая музыка. Как он отмечает, в колледже ему не приходилось играть традиционные инструментальные наигрыши. Он сам освоил «Узун-Хоюг» наблюдая за музыкантами-игилчи что постарше, которые часто выступают на сценах Тувы – Евгения Сарыглара, Игоря Кошкендея, Радика Тюлюша и др. «Недавно, по предложению художественного руководителя оркестра Ш. Салчака начал учить инструментальных наигрыш «Дембилдей» из репертуара Ак-оола Кара-Сала. «Несмотря на то, что мне дали ноты «Дембилдей» нотированные Ч.Тумат и Ш.Салчак, мне было легче учить этот сложный наигрыш по аудио записи в исполнении самого Ак-оола Кара-Сала <...>. В моменты когда вдохновение ко мне приходит, я могу играть наигрыши на игиле даже в шумном месте, и в этот момент забыться, и в то время как будто душа моя полностью находится в играемой мелодии» - говорит Субудай⁵⁸.

Год от года в Туве с 1995 года выпускаются и готовятся музыканты-игилчи после освоения программы обучения среднего образования. Но самыми искусными остаются лишь некоторые. Это те, которые овладели игрой традиционных программных наигрышей. Среди исполнителей популярен наигрыш «Узун-Хоюг», который исполняется в разных его импровизационных укороченных и длинных вариантах. В основном его смешивают с мелодиями народных песен или же играют как вступительная часть при аккомпанировании своего хоомея. Такой подход может испортить программную структуру данного наигрыша. В 2017 году Центром развития тувинской традиционной культуры и ремесел был проведен Республиканский конкурс к юбилейной дате выдающегося исполнителя и хранителя программных наигрышей на игиле Андрея Ыдамовича Чульдум-оола. По положению данного конкурса, участники должны были прелставить программные наигрыши с их текстовым зачином. В результате конкурса наигрыш «Баа сарыг куштун ырлаары» было представлено с текстом только у единственной маленькой исполнительницы Алдын-Сай Тумат, которая была признана лауреатом данного конкурса. Алдын-Сай Тумат начала изучать игил с 5 летнего возраста по своему желанию, брала частные уроки у автора. Видеозапись ее исполнения можно посмотреть по ссылке [11]. Правильное построение процесса обучения и подготовки музыкантов-игилчи могли бы умножить число искусных исполнителей: и мужчин, и женщин, которые могли бы мастерски овладеть игрой и в квартетном и квинтовом строе тувинского игила.

Таким образом, нами изученные три исполнителя современности в рамках данной статьи сегодня выделяются среди остальных багажом знаний по исполнению традиционных программных наигрышей в двух разных строях игила - в квинтовом и

⁵⁸ Из интервью с Монгуш Субудаем Эресовичем на встрече со студентами Кызылского педагогического колледжа от 21 марта 2022 года. Архив автора (видео материал).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

квартирном. Их творчество и процесс использования устно-слухового метода в освоении музыкального материала требует более глубокого изучения.

Литература

Аксенов, А. Н. Тувинская народная музыка. – М.: Музыка, 1964. – 238 с.

Монгуш У.О. Хүртүүн Ховалыг биле «Хүн-Хүртү», Своевольный Ховалыг и «Хүн-Хүртү». – Кызыл, ОАО «Тываполиграф», 2010. – 186 с. – Текст : непосредственный.

Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. – Москва : Издательский дом «Композитор», 2007. – 405с. – Текст : непосредственный.

Сузукей, В. Ю. Тувинские традиционные музыкальные инструменты. – Кызыл, 1989. – 144 с.

Сузукей, В. Ю. Бытование и традиционная технология изготовления игила / Культура тувинцев : традиция и современность. (с 74-82) Отв.-ред. Ю. Л. Аранчын. – Кызыл: Типография госкомиздата Тувинской АССР, 1989. – 151 с. – Текст : непосредственный.

Шейкин Ю.И. История музыкальной культуры народов Сибири: Сравнительно-историческое исследование / Ю.И.Шейкин; Под общ. ред. Е.С.Новик. – Москва : Вост. Лит., 2002. – 718с.

Levin T., Suzukei V. Where Rivers and Mountains Sing: sound, music and nomadism in Tuva and beyond. Indiana University Press, 2006. – 281с.

Uzun-Khoiug (by Ak-ool Kara-Sal), Trek #14, Melodii Tuvi : Tuvan songs and folk tunes from Tuva / US. Dust-to-Digital – DTD-09 // liner notes – Pekka Gronow, mastered by – Michael Graves <https://www.youtube.com/watch?v=iTMPeCcwaME>

Dembildei (by Ak-ool Kara-Sal), Trek #13, Melodii Tuvi: Tuvan songs and folk tunes from Tuva / US. Dust-to-Digital – DTD-09 // liner notes – Pekka Gronow, mastered by – Michael Graves <https://www.youtube.com/watch?v=iTMPeCcwaME>

Импровизация на тему «Узун-Хоюг», в исполнении Евгения Сарыглара <https://www.youtube.com/watch?v=zvIv9ToiryA>

Игра на игиле 6 летней маленькой Алдын-Сай Тумат, композиция с включением наигрыша «Баа-Сарыг куштун ыры» <https://www.youtube.com/watch?v=se1M3kpHOp8&t=59s>

Исполнение наигрыша «Чыраа-Бора» музыкантом-игилчи Саая Мынмыровичем Бурбе размещено на канале собирателя традиционной музыки из Голландии Максима Шапошникова https://www.youtube.com/watch?v=wnkTWgUQ8_c&t=171s



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TÜRK MÜZİK KÜLTÜRLERİ: GELENEKLER VE MODERNLİK

Valentina SUZUKEY*

Özet

Kırgızistan'da her yıl Geleneksel Müzik Günü'nün düzenlenmesine hayranlık duyuyorum. Kırgızistan'ın geleneksel müziği, antic çağlarda bile uzak Türkçe konuşan atalarımızın bir çoğu tarafından yaratılan Büyük Bozkırın müziğinin bir parçasıdır. Bugün, Türklerin zengin ve çeşitli müziği uzun zamandır bilim adamlarının yoğun ilgisinin hedefi olmuştur. Bu ulusların her birinin kültürü kendine özgü ve eşsizdir. Bununla birlikte, bilim adamları bu kültürleri çoğunlukla ayrı ayrı inceliyorlar, ancak genetik akrabalıkları açık olsa da ve bu kültürleri tarihsel ilişkilerinde inceleme problemini öne sürsede.

Anahtar Kelimeler: Türk halklarının müziği, arkaik tabakalar, teorik çalışmanın sorunları, İslam'ın, Hıristiyanlığın, Budizmin etkisi, ortakve özel, eski Türk tabakasının etkisi.

TURKIC MUSICAL CULTURES: TRADITIONS AND MODERNITY

Abstract

I express my admiration that the Day of Traditional Music is held annually in Kyrgyzstan. The traditional music of Kyrgyzstan is part of the music of the Great Steppe, created in ancient times by many of our distant Turkic-speaking ancestors.

Today, the rich and diverse music of the Turks has long been the object of close attention of scientists. The culture of each of these peoples is peculiar and unique. However, scientists study these cultures mainly separately, although their genetic relationship is obvious and raises the problem of studying these cultures in their historical interrelations.

Keywords: Music of the Turkic peoples, archaic layers, problems of theoretical study, the influence of Islam, Christianity, Buddhism, general and special, the ancient Turkic layer.

ТЮРКСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Аннотация

Я выражаю восхищение тем, что в Кыргызстане ежегодно проводится День традиционной музыки. Традиционная музыка Кыргызстана является частью музыки Великой степи, созданной еще в древние времена многими нашими далекими тюркоязычными предками.

Сегодня богатая и разнообразная музыка тюрков давно служит объектом пристального внимания ученых. Культура каждого из этих народов своеобразна и уникальна. Однако учеными изучаются эти культуры в основном по отдельности, хотя очевидна их генетическое родство и выдвигает проблему изучения этих культур в их исторических взаимосвязях.

Ключевые Слова: Музыка тюркских народов, архаические пласты, проблемы теоретического изучения, влияние ислама, христианства, буддизма, общее и особенное, древнетюркский пласт.

*Dr. Tuva Kültür Sektörü, İnsani ve Uygulamalı Sosyal Ekonomik Araştırma Enstitüsü (TIGPI) Baş Araştırmacı, Tuva, Rusya vsuzukey@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

ТҮРК ЭЛДЕРИНИН МУЗЫКАЛЫК МАДАНИЯТЫНДАГЫ ЖАЛПЫЛЫКТАР ЖАНА ӨЗГӨЧӨЛҮКТӨР

Аннотация

Салттуу музыка күнү Кыргызстанда жыл сайын өткөрүлүп жатканына суктанганымды билдирем. Кыргыздын салттуу музыкасы – байыркы заманда биздин көптөгөн алыскы түрк тилдүү ата-бабаларыбыз жараткан Улуу Талаа музыкасынын бир бөлүгү.

Бүгүнкү күндө түрктөрдүн бай жана түрдүү музыкасы илимпоздордун көптөн бери көңүл буруусунун объектиси болуп келген. Бул элдердин ар биринин маданияты өзгөчө жана кайталангыс. Бирок, окумуштуулар бул маданияттарды негизинен өз-өзүнчө изилдешет, бирок алардын генетикалык байланышы ачык көрүнүп турат жана бул маданияттарды тарыхый мамилелеринде изилдөө маселесин алдыга коюшат.

Негизги Сөздөр: Түрк элдеринин музыкасы, архаикалык катмарлар, теориялык изилдөө маселелери, ислам, христиан, буддизм, жалпы жана өзгөчө, байыркы түрк катмарынын таасири.

В настоящее время традиционное музыкальное искусство тюркских народов достаточно хорошо изучается по музыкально-этнографическим материалам XIX-XX вв., т.е. в основном доступные в обозримом прошлом материалы, или точнее, их более поздние образцы, относящиеся к новой и новейшей истории этих народов. Т.е. только «верхние культурные слои» - как говорят археологи. Выражаясь языком археологов, объектом изучения музыковедов-фольклористов в большинстве случаев выступает материал лишь При этом надо принять во внимание то, что уже к XVIII веку традиционные музыкальные культуры данных народов уже представляли собой сильно разошедшиеся друг от друга разностадиальные данности. Поэтому исследуемые учеными материалы более поздних столетий не позволяют ученым отчетливо «увидеть» то глубинно общее, которое лежит в фундаментальной основе объединяющих характеристик данных культур. Время от времени настойчиво и правомерно возникающая идея о создании, например, музыкальной тюркологии как самостоятельной науки, не может быть реализована, пока не будет обнаружена и достаточно определенно сформулирована та объединяющая и системно проявляющая себя в значении *константной величины* целостность, которая будет выявляться лишь в глубинных пластах всех современных тюркских культур.

Например, на турков, азербайджанцев, туркмен, узбеков, и в меньшей степени на казахов и киргизов, в связи с принятием ими ислама, большое влияние оказала арабо-мусульманская культура, повлиявшая на становление и распространение в их культурах маканной музыкальной системы. Однако маканное (макомное, мугамное) искусство, конечно, нельзя отнести к общетюркскому явлению.

Присоединение к России (XVII-XVIII вв.) и последующая христианизация части народов Сибири (алтайцев, хакасов, якутов, шорцев, тофалар) сказались на дальнейшем развитии их музыкальных культур, где обычно принято проследивать плавную смену звуковысотных систем: пентатоники, диатоники и хроматики (от монодии к многоголосию, причем имеется в виду многоголосие в европейском понимании).

Исключением среди тюркских народов Южной Сибири являются тувинцы. К началу XX века, несмотря на некоторую поверхностную схожесть с такими культурами, как монгольская и китайская (в силу географической близости, многовековой общности государственной принадлежности и буддийской религии), тувинская культура даже в



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

своих более поздних проявлениях сохранила наиболее яркие элементы древнейших пластов кочевнической культуры. Этому способствовало то, что Тува в своем историческом развитии оказалась своеобразным естественно-географическим и историко-культурным «заповедником», своеобразным «осколком» древнетюркской эпохи. В течение многих веков влияние внешних факторов на автохтонную культуру Тувы было минимальным, что способствовало лучшему сохранению образцов собственно кочевнической культуры. Даже в XX веке, несмотря на интенсивно происходившие преобразования в социальной и политической жизни общества, некоторые базовые параметры тувинской музыкальной культуры до сих пор стабильно *сохраняют своеобразную конфигурационную устойчивость.*

«Для того, чтобы яснее представить многоликую целостность тюркского музыкального мира, – как справедливо отмечал Б. Каракулов, – необходимо помнить, что единое, общее в ней уходит своими корнями в гуннский, древнетюркский и огузо-кыпчакский периоды, когда, по свидетельству историков, тюрки в основной своей массе были кочевниками-скотоводами и расселились на территории Центральной Азии».

Именно в древних (дохристианских, доисламских, добуддийских), т.е. в архаических пластах музыкальных культур современных тюркских народов, несмотря на все изменения и напластования, которые происходили в последующие столетия, продолжают сохраняться многие элементы устойчивого единства, свойственного только этим культурам. Такая многовековая устойчивость, которая не подверглась разрушению на протяжении ряда столетий, позволяет выдвинуть также предположение о том, что еще в период их исторической общности, т.е. в периоды государственных империй древних кочевников, был порожден особый тип музыкальной цивилизации, сформировавшийся на основе четко осознававшейся и активно действовавшей идеологии. При этом идеологическая основа религии древних кочевников Центральной Азии, возможно, восходила к тенгрианским воззрениям. Естественно, с тех пор во всех кочевых культурах, значительно разошедшихся во времени и пространстве, произошли существенные сдвиги и перемены. Изменились во многом и представления самих носителей традиционных культур.

Тем не менее, в древних, архаических пластах музыкальных культур потомков древних кочевников, несмотря на все изменения, которые происходили в последующие столетия, на уровне более поздних напластований продолжают сохраняться многие элементы устойчивого единства, свойственного только этим культурам. Такая многовековая устойчивость, которая не подверглась разрушению на протяжении ряда столетий, позволяет выдвинуть предположение о том, что еще в период их исторической общности, то есть в период кочевых империй, возникла единая особая музыкальная цивилизация, сформировавшаяся на основе активно действовавшей идеологии.

К объединяющим, т.е. общим особенностям тюркских культур относится *во 1-х* то, что «многие темы, образы, герои эпоса, сопровождающегося музыкой, и различных музыкально-поэтических жанров оказываются общетюркскими и восходят к ранним и поздним кочевникам Евразии» - отмечал Б. Каракулов. *Во 2-х*, к тому же периоду, по всей вероятности, можно отнести и формирование у тюрков особого способа освоения звукового пространства, как пишет А.И. Мухамбетова, «с любовью к густым,



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

гнусавым, насыщенным обертонами тембрам... и обилием бурдонных форм организации материала».

В 3-х, независимо от жанрового разнообразия почти во всех тюркских культурах встречается, например, и такое общее обозначение, как «узун» (длинный, долгий, протяжный). Это понятие используется в качестве определения как вокальной, так и инструментальной музыки данных народов. Например, «узун ыр», «узун хоюг» (тув.), «узун күй» (алт.), «узун кюй» (казах.), «узун кюу» (кырг.), «узун кой» (татар.), «озын или озон кюй» (башк.), «узун хава» (турецк) и т.д. Во всех случаях это определение «узун» характеризует протяжные песни или инструментальные произведения неторопливого, эпического характера с наличием специфических протяженных звуков и все эти произведения представляют собой классические образцы музыкальных культур этих народов. Абсолютно свободная метроритмическая организация традиционных музыкальных произведений, которые никак не вписываются в моторный ритм квадратных построений, также тесно связана со спецификой кочевнического восприятия времени и пространства...

В 4-х, также для таких древнейших видов и жанров, как горловое пение, эпическое интонирование, игра на *хомусе-кубызе-гопузе...*, *курае-шооре-цууре-сыбызгы*, *игиле-икили-кылкобузе...*, *дошпулууре-топшууре-домбре...* и т.д., характерны единые принципы реализации специфических звуковых построений, несущих в себе черты центрально-азиатской общности. Эта своеобразная по своей структурной законченности и завершенности **бурдонно-обертоновая** звуковая система по объективным причинам до сих пор остается не вполне освоенной теоретическим музыковедением.

Причина в том, что теоретическое музыковедение в советское время никогда не рассматривала тюркские музыкальные культуры в их исторической связи, в отличие от лингвистики, которая изначально учитывала специфику алтайской языковой общности. Признание «отсталости» традиционных культур легла в основу идеи о необходимости их «доразвития» до профессионального уровня, т.е. до уровня развитых европейских культур. С точки зрения методики, не совсем правомерным явилось широкое применение к ним общих подходов, принципов и терминологического аппарата, выработанных на европейском письменном музыкальном материале без учета специфики самих устных традиций.

На самом деле каждая тюркская культура обладает собственными ярчайшими маркерами и оригинальными элементами в своей музыкальной культуре, которые позволяют безошибочно идентифицировать данную культуру и эти элементы выступают «визитной карточкой» конкретной культуры. Поэтому сами тюркские народы на слух безо всякого труда отличают музыку друг друга. Вот несколько самых ярких примеров: на *темир-хомусе* так блестяще и эффектно как **якуты** традиционно не играют ни в одной тюркской культуре. Чисто **алтайский** колорит и атмосфера создается алтайскими музыкантами на *топшууре* в сочетании с исполнением кая. Их исполнение нельзя перепутать ни с хакасской, ни с киргизской и ни с какой-либо другой тюркской музыкой. У **хакасских** музыкантов особым образом звучит многострунный *чатхан*, который также сопровождает и исполнение *хая*. Так, как играют хакасы на чатхане, больше никто из тюркских народов не играет. В **Башкирии** не только сохранился сам инструмент, но сохранилась и живая традиция



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

исполнительства на *курае*. Эта исполнительская практика на подобного рода духовом инструменте, сохранилась у некоторых тюркоязычных этносов Западной Монголии (*цуур*). Не только техничность, но и особую зрелищность игры на струнном *комуже* демонстрируют **киргизские** музыканты. Яркие ассоциации, связанные с образом казахских степей с юртами и стремительно несущимися всадниками, способны вызвать *домбровые* кюи в исполнении непревзойденных мастеров устной традиции **Казахстана**.

Тувинскую музыку, конечно, отличает сложнейшая многоуровневая техника исполнения *хөөмея*, позволяющая тувинским музыкантам легко переходить от крайне низких (каргыраа) к средним (хөөмей) и к крайне высоким (сыгыт), регистрам звучания разных стилей (включая все промежуточные). Необычность звучания *хөөмея* заключается в том, что, будучи воспроизведённым голосовым аппаратом человека, он резко отличается от вокального исполнения и никак не укладывается в рамки представлений, связанных с понятием «пение». Хөөмей в плане звуковой структуры – это исключительно бурдонно-обертоновые звукосочетания. Вне такой структурной организации *хөөмея* просто не бывает, так же, как и традиционной инструментальной музыки всех тюркских народов.

Сложилось так, что специфика кочевых культур, не оставивших после себя письменных свидетельств, во многом раскрывается или постигается лишь по косвенным данным или по принципу «отличия от известного». Тем не менее, в этом случае сам звуковой материал – музыка кочевых народов – с достаточной степенью достоверности и неоспоримости своеобразного «звукового» документа, устойчиво сохраняющегося на протяжении ряда эпох, выступает как один из источников исторической информации и по этногенезу этих народов. Кроме того, при отсутствии развернутых теоретических обобщений, поражает воображение способность устной традиции не только передавать и каждый раз воспроизводить специфические принципы освоения звукового пространства, но и способность сохранять и демонстрировать основополагающие принципы звуковой организации внутри самой системы. Каждый раз мы наблюдаем некую своеобразную «устную теорию», которая реализуется в виде бурдонно-обертонового звукового сигнала (кода), изначально заложенной в самой системе.

Таким образом требованием времени становится выход на новый уровень музыковедческих исследований, которые будут углубляться, и учитывать весь эмпирический (как мировоззренческий, так и практический) опыт ее создателей, т.е. наших предков, оставивших нам такие шедевры в сфере музыкального творчества. Для молодых музыковедов в будущем открываются широкие возможности в изучении музыки тюркских народов.

Литература

Елеманова С.А. Казахская традиционная песня как форма профессионального искусства устной традиции// Тезисы I Международного Симпозиума «Музыка тюркских народов». - Алматы, 1994. – 193 с.

Каракулов Б. Перспективы развития музыкальной тюркологии в Казахстане // Материалы I Международного симпозиума «Музыка народов Центральной Азии». Алматы: Дайк-Пресс, 2009. – 468 с.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Мухамбетова А. Музыкальное пространство тюркской музыки. // Тезисы I
Международного Симпозиума «Музыка тюркских народов». Алматы, 1994 – 193 с.

Сузукей В.Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии / Издательский Дом
«Композитор». М., 2007. – 408 с.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

21. YÜZYILDA MÜZİK ARŞİVLERİ: MİRASIN KORUNMASI EYLEMİNDE

Valeriya NEDLİNA*

Özet

Makale, müzik arşivlerinin modern işleyişini somut olmayan kültürel mirasın korunması için bir araç olarak ele almaktadır. Araştırmacılar ve arşiv arasında modern bir uluslararası işbirliği örneği gösterilmektedir (Berlin Fonogram Arşivi'nden R. Karutz'un Türkistan koleksiyonu, Doctor of Arts S. Utegaliyeva'nın katılımıyla ve editörlüğünde yayınlanmıştır). İrlanda Geleneksel Müziği Arşivi'nin çalışmalarını ve Macar araştırmacı-Türkolog Janos Siposh'un kişisel koleksiyonunu düzenleme vakaları ele alındı. Müzik arşivlerini İnternet'te kamuya açık bir alana yerleştirme ve bilgiyi sistematize etmek ve çoğaltılmasını kolaylaştırmak için modern veritabanı yönetim araçlarının kullanımı ile ilgili beklentiler inceleniyor. Müzik arşivlerinin işlevleri ortaya çıkar: geleneksel (sabitleme, depolama, sistematizasyon ve depolama birimlerinin ilişkilendirilmesi) ve yenilikçi (geniş bir kitleye erişim, meta veri bilgi alanı). Ek olarak, modern multimedia arşivleri, eserlerini depoladıkları kültürel aktif olarak etkileşime girer.

Anahtar Kelimeler: Müzik arşivi, multimedia arşivi, somut olmayan kültürel miras.

MUSIC ARCHIVES IN THE XXI CENTURY: HERITAGE PRESERVATION IN ACTION

Abstract

The article considers the modern functioning of music archives as a tool for preserving intangible cultural heritage. An example of a recent international collaboration of researchers and the archive is shown (the Turkestan collection of R. Karutz of the Berlin Phonogram Archive, published with the participation and under the editorship of Doctor of Arts S. Utegaliyeva). The cases of organizing the work of the Archive of Irish Traditional Music and the personal collection of the Hungarian researcher-Turkologist Janos Sipos are considered. The prospects for placing music archives in the public domain on the Internet and modern database management tools to systematize information and facilitate its reproduction are studied. The functions of music archives are revealed: traditional (fixation, storage, systematization and attribution of storage units) and innovative (access to a broad audience, metadata information field). In addition, modern multimedia archives are actively involved in interaction with the culture whose artefacts they store.

Keywords: Music archive, multimedia archive, intangible cultural heritage.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРХИВЫ В XXI ВЕКЕ: СОХРАНЕНИЕ НАСЛЕДИЯ В ДЕЙСТВИИ

Аннотация

В статье рассмотрено современное функционирование музыкальных архивов как инструмента по сохранению нематериального культурного наследия. Показан пример современной международной коллаборации исследователей и архива (туркестанская коллекция Р. Карутца Берлинского фонограммархива, опубликованная при участии и под редакцией доктора искусствоведения С. Утегалиевой). Рассмотрены кейсы по организации работы Архива ирландской традиционной музыки и личной коллекции венгерского исследователя-тюрколога Яноша Шипоша. Изучены перспективы размещения музыкальных архивов в открытом доступе в сети интернет и применения современных инструментов управления базами данных для систематизации информации и облегчения её воспроизведения. Выявлены функции музыкальных архивов: традиционные (фиксация, хранение, систематизация и атрибуция единиц хранения) и инновационные (доступ широкой аудитории, информационное поле метаданных). Кроме того, современные мультимедийные архивы активно включаются во взаимодействие с культурой, артефакты которой они хранят.

Ключевые Слова: музыкальный архив, мультимедийный архив, нематериальное культурное наследие.

*Doç. Dr. Kurmangazi adına Kazak Ulusal Konservatuarı, leranedlin@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

XXI КЫЛЫМДАГЫ МУЗЫКАЛЫК АРХИВДЕР: МУРАСТЫ САКТОО АРАКЕТИ

Аннотация

Макалада музыкалык архивдердин заманбап иштеши материалдык эмес маданий мурастарды сактоонун куралы катары каралат. Изилдөөчүлөр менен архивдин азыркы эл аралык кызматташтыгынын мисалы көрсөтүлөт (Искусство илимдеринин доктору С. Утегалиеванын катышуусу жана редакторлугу менен басылып чыккан Берлин фонограмма архивинин Р. Каруцтын Түркстан жыйнагы). Ирландиянын салттуу музыкасынын архивинин жана венгриялык изилдөөчү-түрколог Янош Сипоштун жеке коллекциясынын ишин уюштуруу иштери каралат. Музыкалык архивдерди Интернетте коомдук доменге жайгаштыруунун перспективалары жана маалыматты системалаштыруу жана аны кайра чыгарууну жеңилдетүү үчүн маалымат базасын башкаруунун заманбап инструменттерин колдонуу изилденет. Музыкалык архивдин функциялары аныкталган: салттуу (фиксациялоо, сактоо, системалаштыруу жана сактоо бирдиктерин атрибуциялоо) жана инновациялык (кеңири аудиторияга кирүү, метамаалыматтар талаасы). Мындан тышкары, заманбап мультимедиялык архивдер артефакттары сакталган маданият менен өз ара аракеттенүүгө активдүү катышууда.

Негизги Сөздөр: музыкалык архив, мультимедиялык архив, материалдык эмес маданий мурас.

В 2015 году съёмочная группа из Казахстана вела активные поиски по архивам России, Казахстана и Киргизии. Искали они всё, что связано с последним казахским ханом-чингизидом Кенессары, но нашли нечто большее. Среди бесчисленных артефактов – свидетельств богатой центральноазиатской культуры разных веков – в этнологическом музее в Пушкинском доме обнаружили уникальные записи живых голосов и музыкальных инструментов, датированные 1905 годом и сделанные немецким этнографом и путешественником Рихардом Карутцем в Ташкенте. На шестнадцати восковых цилиндрах, предназначенных для звукозаписи фонографом Эдисона, оказались восемь казахских, шесть татарских и два сартских (узбекских) образца песен и наигрышей.

Судьба этих записей оказалась не менее интересной, чем история путешествия Карутца, описанная им в книге «Среди киргизов и туркмен на Мангышлаке». Цилиндры сначала попали в руки выдающегося этномузыковеда Эриха фон Хорнбостеля, который не только описал инструменты из коллекции Карутца, но и сделал несколько расшифровок наиболее интересных с его точки зрения записей, благодаря чему немецкая научная общественность получила первые сведения о музыкальных традициях тюркских народов, населяющих наш регион, ещё в 1911 году. Этот материал длительное время оставался библиографической редкостью и был недоступен русскоязычному читателю до 2003 года.

В годы второй мировой войны коллекция фонограмм Карутца оказалась в числе трофеев и была перевезена в тот самый Пушкинский дом, но спустя некоторое время оригиналы были возвращены в Германию, а в Советском Союзе остались только копии. Когда телевизионщики нашли их в Санкт-Петербурге и показали доктору искусствоведения Сауле Утегалиевой, оказалось, что пользоваться ими невозможно. Выручил Берлинский фонограммархив. На тот момент они уже оцифровали и отреставрировали все записи. Их передали специалистам и тщательно изучили. Под редакцией Утегалиевой вышел сборник нотировок с подробным анализом [1]. Исследователь сравнила записи с бытующими в наши дни песнями, и оказалось, что, хотя многие из образцов оказались забытыми, некоторые из них до сих пор исполняются современными казахскими и татарскими певцами.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Сам по себе факт публикации одних из ранних записей голосов тюркоязычных певцов и исполнителей на инструментах - уже знаменательное событие. Но в связи с ним возникает множество вопросов: Какая ещё тюркская музыка может храниться в фонограммархивах мира? Как сохраняется звукозапись? Как искать записи и что делать с ними после обнаружения? Для чего, в конце концов, хранить аудиозаписи и их публиковать? Попробую хотя бы частично ответить на эти вопросы на примере двух зарубежных музыкальных архивов.

Первый из них – Архив ирландской традиционной музыки. С его работой мне удалось познакомиться в 2017 году на Всемирной конференции Международного совета по традиционной музыке.

Ирландия — небольшая страна с богатейшими музыкальными и танцевальными традициями, которые изучаются исследователями вот уже более двухсот лет. Первый сборник ирландских песен и инструментальных наигрышей был опубликован Эдвардом Бантингом (Edward Bunting 1773-1843) в 1797 году. Тысячи нотированных образцов и сотни аудиозаписей, сделанных с тех пор, по большей части оставались труднодоступными не только для зарубежных исследователей, но и для носителей традиции в Ирландии и Соединённых Штатах.

Архив ирландской традиционной музыки (ITMA) представляет собой онлайн версию большого архива многообразных материалов, расположенного в Дублине, и предлагает доступ к этим замечательным сокровищам [2]. Этот публичный некоммерческий архив, основанный в 1987 году, «является первым в Ирландии, который занимается исключительно созданием всеобъемлющей мультимедийной коллекции материалов» [3]: звуко- и кинозаписей, фотографий, нот и баллад, книг и сериалов. Доступ к ним осуществляется в интернете совершенно бесплатно, через сайт, финансируемый государством и частными фондами. При этом сам архив не является государственным учреждением.

На сайте публикуются предстоящие события и научные статьи, которые могут быть интересны пользователям, а также есть интернет-магазин, где можно приобрести книги и записи. Обладая самой большой коллекцией источников ирландской традиционной музыки, сайт наполнен мультимедийными материалами. Записи охватывают обширные тематические, а также географические области, которые варьируются от старинных свидетельств до современных интерпретаций ирландской традиционной музыки и танцев. Предлагаю заглянуть на него на минуту.

Сайт предлагает несколько вариантов поиска по онлайн-коллекциям и информацию об истории и постоянном росте архива. Все записи ведутся параллельно на ирландском и английском языках. Архивные материалы можно искать различными способами, включая ключевое слово, исполнителя, географическое положение и инструмент. Даже совершенно незнакомые с ирландской музыкой пользователи найдут ресурсы как для исследовательской работы, так и для самообразования. Музыкальные записи обширны, охватывают широкий спектр материалов и исполнителей, от выдающихся до малоизвестных и труднодоступных исходных записей.

Объем, разнообразие и качество доступного материала поражают. Эксперт-практик, учёный или обыватель найдут для себя что-то интересное. Интеграция различных доступных медиа-форм прекрасно использует преимущества, доступные в цифровом



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

архивировании, позволяя проводить сложный поиск, улучшая выявление новых связей в разрозненных материалах. Огромен вклад сотрудников архива в научный компонент архивной деятельности: эпистемологию, систематизацию и создание информационной среды.

Сайтом ITMA активно пользуются не только учёные, но и исполнители. Наличие множества материалов в свободном доступе позволяет быстро возвращать в современный репертуар забытые образцы, выстраивать собственную исполнительскую версию песен и наигрышей на основе сравнения разных образцов. Давайте посмотрим, как устроен поиск в архиве на примере мелодии «WallsofLimerick», знакомой практически каждому ирландцу. В результатах поиска по названию песни имеются не только аудиозаписи и ноты в разных версиях, но также и упоминания о песне в беседах, текстовых материалах и даже блогах. Есть на сайте и видео с записями танцев.

Другой живой пример онлайн коллекции – это личная коллекция Яноша Шипоша – известного венгерского этномузиколога, изучавшего музыку разных тюркоязычных народов: турков, казахов, киргизов. На его трехязычном веб-сайте представлена значительная часть коллекции тюркской музыки, записанной исследователем в многочисленных экспедициях с 1987 года [4].

На сайте представлена информация о коллекциях, самом авторе, о венгерско-тюркских сравнительных музыкальных исследованиях и многом другом. Материалы сайта прекрасно структурированы. Поиск позволяет отыскать видео- и аудиозаписи по жанру, текстам песен, музыкальным инструментам, информаторам и месту записи. В разделе Электронные книги автор разместил книги по кыргызской и карачаевской народной музыке.

Все книги и статьи иллюстрированы многочисленными видео- и аудиозаписями. В аудио-, видео- и фотоархивах каждая запись представлена в неотредактированном виде. Планируется создание «карты записей», что позволит лучше ориентироваться в структуре архива.

Примечательно, что именитый учёный выбрал для своего *opusmagnum* – дела всей жизни – формат цифрового архива в виде веб-сайта. Так собранные Яношем Шипошем материалы и его научные труды оказываются в максимально открытом доступе, могут служить дальнейшим исследованиям, а также принести пользу самим носителям традиций. Стоит отметить и языковую сторону работы исследователя: практически вся информация дублируется на венгерском и английском языках, а также ведётся огромная работа по переводу сайта на турецкий.

Архив Яноша Шипоша не такой обширный, как ITMA, но довольно близок ему по структуре и функциям. Его отличает стройная система организации и доступность для широкого круга пользователей.

Предлагаю быстро посмотреть устройство архива на примере электронной книги о кыргызских песнях. Она содержит описание экспедиции, этнографические данные, нотировки и аудиозаписи песен, а также их научное осмысление с позиций композиционных особенностей и жанровой систематизации. Нотные примеры встроены в текст, рядом с каждым из них размещена аудио- или видеозапись источника.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Итак, музыкальные архивы сейчас обладают рядом традиционных и инновационных функций. К традиционным относится фиксация, хранение нотных, аудио- и видеозаписей на материальных носителях, систематизация (составление базы данных) и атрибуция единиц хранения: научное описание каждой в отдельности и всей коллекции вместе. Инновационные функции заключаются в предоставлении информации широкой аудитории, систематизации в виде информационного поля метаданных. Есть одна немаловажная функция современного архива, которая всё более осмысливается учёными спустя двести лет с зарождения музыкальной этнографии и сто лет после создания первых аудиокolleкций. Это взаимодействие архива с культурой, артефакты которой он хранит. С этой точки зрения такие коллекции, как восковые цилиндры Рихарда Карутца, могут быть по-настоящему полезны культуре не только через их изучение, но и через сравнение с существующей музыкальной практикой, современное обращение исполнителей к забытым образцам их родной культуры.

Кыргызская, казахская и другие музыкально-культурные традиции тюркоязычных народов обладают обширными культурными богатствами. Между тем, далеко не всегда в современных условиях ведётся фиксация бытующих образцов традиционных песен, кюев и кюю, редкие исполнители обращаются к архиву как к источнику вдохновения. Нет на данный момент государственных или неправительственных исследовательских институтов, централизованно занимающихся цифровизацией музыкальных коллекций. Создание цифровых архивов традиционной музыки – это только первый из важных шагов на пути решения обозначенных проблем. Музыковед Ф. Нурлыбаева [5], член исследовательской группы Музыка тюркоязычного мира ИСТМ предлагает концепцию общетюрского цифрового музыкального архива. Сохранение нематериального культурного наследия в XXI веке невозможно без таких научных институтов. Обсуждение проблемы функционирования музыкальных архивов в XXI веке на встрече в Кыргызстане может послужить важной вехой нашей общей музыкальной истории.

Список литературы

- Туркестанский сборник песен и инструментальных песен Р.Карутца (1905) / Отв. Ред. С.Утегалиева. - Алматы: «Асыл Кітап», 2018. - 104 с.
- Conger A. ITMA: Irish Traditional Music Archive //Yearbook for Traditional Music. – 2015. – Т. 47. – С. 234.
- History // Irish Traditional Music Archive:URL: <https://www.itma.ie/about/history>.
- Turkic Folkmusic Archives of János Sipos // Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities Hungarian Academy of Sciences: https://zti.hu/sipos_gyujtesek/index_EN.asp.
- Nurlybayeva F. Cultural Heritage of Turkic-Speaking Peoples in World Collections: Historical Audio Recordings of The Berlin Phonogram Archive //Eurasian music science journal. – 2021. – №. 2. – pp. 54-66.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

KANUN İCRASINDA KULLANILAN FARKLI YAPIDAKİ MIZRAPLARIN İCRA KALİTESİ YÖNÜNDEN KARŞILAŞTIRILMASI

Volkan GİDİŞ*

Özet

Kanun mızrabı, icracıların kanundan temiz ve gür bir ses elde edebilmek için kullandıkları ve farklı maddelerden imal edilen bir araç olup üretiminde bağa (su kaplumbağasının kabuğu), manda boynuzu, fildişi kemik ve plastik gibi malzemeler kullanılmaktadır. Mızrap yapımında farklı maddelerin denenmesi; daha kaliteli bir ses elde etmek ve daha işlek bir mızrap oluşturmaya yönelik bir çaba olarak değerlendirilebilir. Bu çalışma, bağa, plastik, yumuşak plastik ve kemik mızrap şeklindeki farklı malzemelerden üretilmiş dört mızrap çeşidinin kanun icracıları tarafından değerlendirilmesi ve elde edilen sesin kalitesi açısından görüşlerinin alınması amacıyla gerçekleştirildi. Mızrapları değerlendirmek amacıyla hazırlanmış bir anket kullanılarak 25 kanun icracısının demografik verileri ve mızraplarla ilgili değerlendirme puanları elde edildi; veriler tanımlayıcı istatistik yöntemleriyle değerlendirildi. Buna göre katılımcıların 22'si (%88) erkek, 3'ü (%12) kadın; 11'i (%44) müzik öğretmeni, 13'ü (%52) müzisyen ve 1'i (%4) işletmeci idi. Halihazırda katılımcıların 20'sinin (%80) bağa, 3'ünün (%12) bağa ve plastik, 1'inin (%4) plastik, 1'inin (%4) bağa, plastik ve kemik mızrap kullandığı saptandı. Katılımcıların 12'sinin (%48) başka tür bir mızrap arayışında olduğu, 13'ünün (%52) ise başka tür bir mızrap arayışında olmadığı anlaşıldı. Çalışmada kullanılan dört farklı mızrabın memnuniyet yönünden 1'den 5'e kadar puanlanması sonucu elde edilen medyan değerleri: bağa mızrap için 5, plastik mızrap için 2, yumuşak plastik mızrap için 1 ve kemik mızrap için 4 olarak tespit edildi. Bu verilerden yola çıkarak kanun icracılarının birinci tercihlerinin bağa mızrap, ikinci tercihlerinin ise kemik mızrap olduğu; bu memnuniyete rağmen kanun icracılarının önemli bir çoğunluğunun yeni bir mızrap arayışı içerisinde bulunduğu sonucuna varılmıştır. En çok tercih edilen iki mızrabın (bağa ve kemik) organik kökenli olması sebebiyle farklı malzemelerden mızrap üretilmesi konusunda çalışan araştırmacılara organik temelli maddelere öncelik vermeleri hususu önerilebilir.

Anahtar Kelimeler: Kanun mızrabı, bağa mızrap, plastik mızrap, kemik mızrap.

COMPARISON OF PLECTRUMS OF DIFFERENT STRUCTURES USED IN PLAYING THE QANUN IN TERMS OF PLAYING QUALITY

Abstract

The qanun plectrum is a tool made of different materials that the performers use to obtain a clean and loud sound from the qanun, and materials such as bağa (shell of a turtle, tortoiseshell), buffalo horn, ivory bone and plastic are used in its production. Experimenting with different materials in the making of plectrums; it can be considered as an effort to obtain a higher quality sound and to create a more active plectrum. This study was carried out in order to evaluate the four plectrum types made of different materials in the form of bağa, plastic, soft plastic and bone plectrums by the qanun players and to get their opinions on the quality of the sound obtained. Demographic data of 25 qanun performers and their evaluation scores were obtained using a questionnaire designed to evaluate the plectrums; The data were evaluated with descriptive statistical methods. Accordingly, 22 (88%) of the participants were male, 3 (12%) were female; 11 (44%) were music teachers, 13 (52%) were musicians and 1 (4%) were businessmen. Currently, it was determined that 20 (80%) of the participants used tortoiseshell, 3 (12%) tortoiseshell and plastic, 1 (4%) plastic, 1 (4%) bağa, plastic and bone plectrum. It was understood that 12 (48%) of the participants were in search of another type of plectrum, and 13 (52%) were not in search of another type of plectrum. The median values obtained by scoring the four different plectrums used in the study from 1 to 5 in terms of satisfaction were determined as 5 for the bağa plectrum, 2 for the plastic plectrum, 1 for the soft plastic plectrum, and 4 for the bone plectrum. Based on these data, the first preference of those who play qanun is tortoiseshell plectrum, and their second choice is bone plectrum; Despite

* Doç. Dr. İstanbul Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü Türk Müziği Anasanat Dalı, vgidis@medipol.edu.tr ORCID: 0000-0003-4967-3030



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

this satisfaction, it was concluded that a significant majority of those who played qanun were in search of a new plectrum. Since the two most preferred plectrums (bağa and bone) are of organic origin, it can be suggested that researchers working on the production of plectrums from different materials should give priority to organic-based materials.

Keywords: Qanun plectrum, bağa (tortoiseshell) plectrum, plastic plectrum, bone plectrum.

Giriş

Türk Dil Kurumu (TDK) mızrap kelimesini “*Telli çalgıları çalmaya yarayan, kemik, maden, plastik veya özellikle kiraz ağacından yapılan alet, çalgıç, tezene, pena*” şeklinde tanımlamaktadır (URL-1). Telli bir çalgı olan kanun sazı da icra etmeye uygun olan bir mızrapla çalınmaktadır. Mızrap kelimesi Arapça kökenli olup “ضرب / darabe: vurmak” fiilinin ism-i alet sıygası olarak “vurma aracı” anlamında bir sözcüktür. Farsça’da mızrapa “زخمة / zahme, تازیانه / tâziyâne” denilmektedir (Cafer Efendi, 2005). Mızrap, yabancı kaynaklarda daha çok “Risha” ve “Plectrum” adlarıyla anılmakta olup bazen de “Pick” olarak geçmektedir (Demirdil, 2020).

Mızrap konusunda yaptığımız taramada Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi (YÖK Tez) kaynaklarında 06.05.2022 tarihi itibarıyla üç adet tez tespit edilmiş olup bunlar: “*Bağlama eğitiminde, bağlama tutuş, mızrap (Tezene) tutuş-vuruş yönlerinin yeri ve önemi üzerine bir inceleme*”, “*Mızrap dergisinin incelenmesi*” ve “*Bağlamada mızrap tekniğinin öğretiminde icrayı kolaylaştırıcı unsurlar*” başlıklarına sahiptiler (Karacan, 2006; Düzyol, 2020; Haşhaş, 2013). Tez başlıkları ve özetleri incelendiğinde bu üç tezin bizim araştırmamızın konusu ile bir ilgisi bulunmadığı anlaşıldı. İnternet üzerinde yapılan taramada yalnızca ud mızrabı konusunda yayımlanmış bir araştırma dışında mızrapla ilgili başkaca bir bilimsel yayına erişilememiştir. Demirdil’in yayımlanmış olduğu bu makalede günümüze kadar ud için 15 farklı malzemeden ud mızrabının kullanıldığı tespit edilmiş, bu mızraplarla ilgili resim ve bilgi verilmiştir (Demirdil, 2020).

Mızrap, diğer mızraplı çalgılarda olduğu gibi kanun sazı için de önemli bir unsur olup mızrabın kalitesi ve saza uygunluğu icrayı önemli ölçüde etkilemektedir. Bu nedenle kanun icracılarının günümüzde bile farklı bir mızrap arayışı içinde olduğunu söylemek mümkündür. Kanun mızrabı, icracıların kanundan temiz ve gür bir ses elde edebilmek için kullandıkları ve farklı maddelerden imal edilen bir araç olup günümüzde üretiminde bağa, manda boynuzu, fildişi kemik ve plastik gibi malzemeler kullanılmaktadır (Gidiş, 2020).

Bu çalışma, bağa, plastik, yumuşak plastik ve kemik mızrap şeklindeki farklı malzemelerden üretilmiş dört mızrap çeşidinin kanun icracıları tarafından değerlendirilmesi ve elde edilen sesin kalitesi açısından görüşlerinin alınması amacıyla gerçekleştirilmiştir.

Yöntem

Bu çalışmayı gerçekleştirebilmek için internet üzerinden tarama yapıldı, kanun icracılarından verileri toplayabilmek amacıyla anket yöntemi kullanıldı.

Bu çalışmada bağa, plastik, yumuşak plastik ve kemik mızrap materyallerinden üretilmiş dört farklı mızrap çeşidi değerlendirildi. Kanun icracılarının mızrapları değerlendirebilmeleri amacıyla bir anket hazırlandı ve çalışmaya dahil edilen 25 gönüllünün doldurması sağlandı (Şekil 1). En az 5 yıldır kanun çalıyor olma ve bu çalışmaya gönüllü olarak katılmayı kabul etme şartlarını yerine getirenler bu çalışmaya dahil edildi. Anket aracılığıyla 25 kanun



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

icracısının demografik verileri ve mızraplarla ilgili değerlendirme puanları elde edildi; veriler tanımlayıcı istatistik yöntemleriyle değerlendirildi.

Mızrap Değerlendirme Anketi

Adınız-Soyadınız:

Mesleğiniz:

Yaşınız:

Cinsiyetiniz:

Kaç yıldır kanun çalgısını icra ediyorsunuz:

Hangi mızrap çeşidini kullanıyorsunuz?

Daha önce farklı yapıda mızrap arayışına girdiniz mi?

Aşağıdaki mızrap çeşitlerini icralarınızın ardından puanlayınız.

Mızrap Çeşitleri	1 Puan (kötü)	2 Puan (idare eder)	3 Puan (orta)	4 Puan (iyi)	5 Puan (çok iyi)
Bağa					
Plastik					
Yumuşak-ince (plastik)					
Kemik (sert)					

Şekil 1: Mızrapları değerlendirmek amacıyla kullanılan anket

Çalışmada kullanılan mızrapların resimleri aşağıda verilmiştir (Şekil 2-6).



Şekil 2: Bağa Mızrap



Şekil 3: Kemik Mızrap



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com



Şekil 4: Ejder Yumuşak Plastik Mızrap



Şekil 5: Sandy Plastik Mızrap



Şekil 6: Kobe Plastik Mızrap

Bulgular

Çalışma sonunda elde edilen veriler aşağıda maddeler halinde sunulmuştur:

- Çalışmaya dahil edilenlerin yaş ortalaması 41,72 yıl (minimum 16-maksimum 85).
- Çalışmaya dahil edilenlerin kanun icra ettikleri sürenin ortalaması: 25,72 yıl (minimum 6- maksimum 70).
- Katılımcıların 22'si (%88) erkek, 3'ü (%12) kadın,
- Katılımcıların 11'i (%44) müzik öğretmeni, 13'ü (%52) müzisyen ve 1'i (%4) işletmeci.
- Halihazırda katılımcıların 20'si (%80) bağa, 3'ü (%12) bağa ve plastik, 1'i (%4) plastik, 1'i (%4) bağa, plastik ve kemik mızrap kullanıyor.
- Katılımcıların 12'si (%48) başka tür bir mızrap arayışında.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- Çalışmada kullanılan dört farklı mızrabın memnuniyet yönünden 1'den 5'e kadar puanlanması sonucu elde edilen medyan değerleri:
 - Bağa mızrap için 5,
 - Plastik mızrap için 2,
 - Yumuşak plastik mızrap için 1,
 - Kemik mızrap için 4.

Sonuç ve Öneri

Bu verilerden yola çıkarak günümüzde kanun icracılarının birinci tercihlerinin bağa mızrap, ikinci tercihlerinin ise kemik mızrap olduğu; bu memnuniyete rağmen kanun icracılarının önemli bir çoğunluğunun yeni bir mızrap arayışı içerisinde bulunduğu söylenebilir.

En fazla tercih edilen iki mızrabın (bağa ve kemik) organik kökenli olması sebebiyle farklı malzemelerden mızrap üretilmesi konusunda çalışan araştırmacılara organik temelli maddelere öncelik vermeleri hususu önerilebilir.

Kaynaklar

- Cafer Efendi, (2005). Risâle-i Mimariyye (Haz. İ. Aydın Yüksel), Kubbealtı Yayınları, İstanbul.
- Demirdil, M. (2020). Ud Mızrabı ve Türleri Üzerine Bir İnceleme, Segâh Mûsikî Dergisi, 3(2): 175-186.
- Düzyol, S. (2010). Mızrap dergisinin incelenmesi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Bölümü Türk Müziği Ana Bilim Dalı, İstanbul.
- Gidiş, V. (2020). Kanun Metodu, İstanbul Medipol Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Haşhaş, S. (2013). Bağlama eğitiminde, bağlama tutuş, mızrap (Tezene) tutuş-vuruş yönlerinin yeri ve önemi üzerine bir inceleme, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Ana Sanat Dalı, Erzurum.
- Karacan, N. (2006). Bağlamada mızrap tekniğinin öğretiminde icrayı kolaylaştırıcı unsurlar, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

URL-1: <https://sozluk.gov.tr/>



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

TANBURI MUSTAFA ÇAVUŞ'UN HAYATI VE ŞARKI FORMUNDAKİ ESERLERİNİN ANALİZİ*

Volkan GİDİŞ**

Özet

Bu çalışmada Tanburi Mustafa Çavuş'un hayatı, sanatçı kişiliği ve şarkılarının analizi yapılmıştır. Çalışmayı gerçekleştirmek için doküman analizi (belge tarama) yöntemi kullanılmıştır. Mustafa Çavuş'un hayatı hakkında yeterli ve kesin bilgilere ulaşmak eldeki kaynakların yetersizliğinden dolayı pek mümkün gözükmemektedir. Dr. Suphi Ezgi onun, Hicri 1100-1170 (Miladi 1690-1760) yılları arasında yaşadığını, Yılmaz Öztuna ise sadece ölüm tarihini 1745 olarak tahmin etmektedir. Lale Devri'nde yaşamış olduğu ve 1729'da Enderun'da tanburi ve hanende olduğu anlaşılmaktadır. Enderun'da yetişmiş ve padişah yaverlerine mahsus Çavuş payesini almıştır. Halk edebiyatı tarzında şiirler yazmış ve bunlarda "tanburi" mahlasını kullanmıştır. Güftelerinin çoğu kendisine aittir. Büyük formlarda da eserler bestelemiş, fakat daha çok şarkıları ile öne çıkmıştır. Tanburi Mustafa Çavuş, Klasik Türk Müziği ve Halk Müziğini çok iyi bilen, bu iki türü kaynaştıran ve bestelediği şarkı formundaki eserleriyle adeta yeni bir dönemi başlatan bir bestekardır. Tanburi Mustafa Çavuş'un şarkılarına bakıldığında ilk anda Klasik Türk Müziği bestekârı olduğu izlenimi vermektedir. Detaylı bir incelemeyle eserlerinde Halk Müziği'nin de derin izlerini görmek mümkündür. Eserlerinin güfteleri hece vezninde ve halk edebiyatı tarzındadır. Tanburi Mustafa Çavuş'un kullandığı şarkı formu, günümüzdeki şarkı formundan farklıdır; klasik şarkı formundaki "zemin, nakarat, meyan, nakarat" şeklinde bir biçime rastlanmaz. Bunun da bestekârın belli bir kalıp içinde kalmayarak ufkunun özgür ve sınırsız olmasını sağlamadığı söylenebilir. Tanburi Mustafa Çavuş'un eserlerinin hepsinde küçük usuller kullanılmış; ağırlıklı olarak aksak usulü tercih edilmiştir. Eserlerindeki aranağmeler başka bestekârlar tarafından, sonradan bestelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tanburi Mustafa Çavuş, Makam, Eser analizi, Şarkı.

THE LIFE OF TANBURI MUSTAFA ÇAVUŞ AND ANALYSIS OF HIS WORKS IN SONG FORM

Abstract

In this study, the life, artist personality and songs of Tanburi Mustafa Çavuş were analyzed. Document analysis (document scanning) method was used to carry out the study. It does not seem possible to reach sufficient and precise information about Mustafa Çavuş's life due to the inadequacy of the available resources. Dr. Suphi Ezgi estimates that he lived between the years of Hijri 1100-1170 (1690-1760 AD), while Yılmaz Öztuna only estimates the date of his death as 1745. It is understood that he lived in the "Lale Devri" and in 1729 he was in tanburi and hanende in Enderun. He grew up in Enderun and received the title of Çavuş, which was reserved for the Sultan's aides. He wrote poems in the style of folk literature and used the pen name "tanburi" in them. Most of his lyrics are his own. He composed works in large forms as well, but he came to the forefront mostly with his songs. Tanburi Mustafa Çavuş is a composer who knows Classical Turkish Music and Folk Music very well, fuses these two genres, and started a new era with his songs in the form of songs. When we look at Tanburi Mustafa Çavuş's songs, it gives the impression that he is a Classical Turkish Music composer at first glance. With a detailed examination, it is possible to see the deep traces of Folk Music in his works. The lyrics of his works are in "hece vezni (syllabic meter)" and in the style of folk literature. The song form used by Tanburi Mustafa Çavuş is different from today's Şarkı (song) form; There is no such thing as "zemin, nakarat, meyan, nakarat" in the classical song form. It can be said that this does not ensure that the composer's horizon is free and unlimited by not staying within a certain pattern. In all of Tanburi Mustafa Çavuş's works, "küçük usuller (minor rhythms)" are used; mainly the "aksak usul" was preferred. The "aranağme" in his works were composed later by other composers.

Keywords: Tanburi Mustafa Çavuş, Maqam, Song analysis, Song.

* Bu bildiri yazarın aynı adlı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

** Doç. Dr. İstanbul Medipol Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü Türk Müziği Anasanat Dalı, İstanbul. vgidis@medipol.edu.tr ORCID: 0000-0003-4967-3030



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Giriş

Türk Müziği'nde sözlü eserler çoğunluktadır. Sözsüz eserlerde incelenebilecek unsurlar ritim ve melodidir. Sözlü eserlerde ise ritim ve melodiye sözün de katılmasıyla ritim-söz, melodi-söz ilişkisi devreye girmekte, konu daha zengin bir duruma gelmektedir.

Klasik Türk Müziği'ni ayakta tutan ve besteleriyle günümüze kadar gelmesini sağlayan birçok önemli bestekârdan biri de Tanburi Mustafa Çavuş'tur. Tanburi Mustafa Çavuş'un hayatı hakkında kesin bilgi henüz edinilmemiştir. Dr. Suphi Ezgi onun, Hicri 1100- 1170 (Miladi 1690- 1760) yılları arasında yaşadığını, Yılmaz Öztuna ise sadece ölüm tarihini 1745 olarak tahmin etmiştir (Ezgi 1948; Öztuna 1974).

Mustafa Çavuş'un şarkılarının listesi incelenirken, önce Suphi Ezgi'nin yayınladığı 36 şarkı, sonra bu şarkıların dışında, başka kaynaklardan elde edilen ve Mustafa Çavuş'a ait oldukları ihtilafli olan ve olmayan şarkılar ele alınmıştır. Eserlerindeki aranağmeler, başka bestekârlar tarafından sonradan bestelenmiş olup Mustafa Çavuş'a ait olmamaları nedeniyle incelemeye alınmamıştır. Mustafa Çavuş'a ait olduğu kesin olan şarkılarda aruz kullanılmadığından incelemede belirtilmemiştir, Ancak bazı şarkılarda, aruz benzer özellikler görüldüğü de söylenmiştir (Türk ve Dünya Ansiklopedisi: 4098).

Bu makalede, Klasik Türk Müziği'nin önemli bir şarkı bestekarı olan Tanburi Mustafa Çavuş'un Şarki formundaki on eseri makamsal açıdan incelenmiştir.

Araştırmanın Kapsamı ve Yöntemi

Çalışmayı gerçekleştirmek için doküman analizi (belge tarama) yöntemi kullanılmıştır. Çalışmanın kapsamını Tanburi Mustafa Çavuş'un hayatı ve 10 eseri oluşturmaktadır. Seçilen eserler; makam, usûl ve güfte açısından incelenmiştir.

İncelemeler Tanburi Mustafa Çavuş'un bestelediği 10 eserin makam, usûl ve güfte analizi ile sınırlı tutulmuştur. Seçilen 10 eserin farklı nüshaları mevcut olduğundan bu çalışmada "TRT nota arşivi" notaları esas alınmıştır. Seçilen eserler Arel Ezgi Uzdilek ses sisteminde Sibelius nota yazım programı ile bilgisayar ortamına aktarılmış, yapılan makamsal analizlerde Türk Mûsikisi ders notları temel alınmıştır.

Tanburi Mustafa Çavuş'un 10 Eserinin İncelenmesi

Tanburi Mustafa Çavuş'un bu çalışmada incelenen 10 eseri şarkı formundadır. Tanburi Mustafa Çavuş'un 35 şarkısının aranağmesini Dr. Suphi Ezgi bestelemiş, "Dök zülfünü meydana gel" şarkısının aranağmesini ise Udi Nevres Bey bestelemiştir." (Öztuna,1974: 46). "Tanburi Mustafa Çavuş der saray-ı Hümayun" yazılı olmasına nazaran onun Enderun'da Çavuş ve babasının da kadı olduğu anlaşılmıştır. Nazari, ameli Türk Musikisi isimli kitabın 2, 3 ve 4. ciltlerinde onun 16 şarkısı bulunmaktaysa da sonradan bütün mevcut eserleri konservatuarca yayımlanmıştır (Ezgi,1948).

Mustafa Çavuş'un eserlerinden ne denli büyük bir halk şairi olduğu da anlaşılmaktadır. (Özalp,1986: 182). Bir başka kaynakta, Mustafa Çavuş'un besteciliği ile ilgili olarak şu sözler kullanılmıştır: "*Kültür düzeyi yüksek kitlelerden az okumuş halk kitlelerine kadar herkesin anlayıp sevebileceği şarkıların 250 yıldır dillerden düşmeyen Mustafa Çavuş, sözlerinin pek çoğunu kendi yazdığı yapıtlarında içli, zarif, şuh, neşeli zaman zaman şakacı uslubuyla dikkat çeker. Ayrıca nağmeleri çok akıcıdır*" (Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, C.8: 2863). Diğer bir kaynağa göre "*Koşma, türkü gibi halk edebiyatı formlarında, Tanburi mahlasıyla*



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

şiiirler söyledi. Kendi şiiirlerini şarkı formunda besteledi” (Türk ve Dünya Ansiklopedisi: 4098).

Günümüze kadar çeşitli şekiller göstererek gelen şarkı formu, genellikle aruz vezninin çeşitli kalıpları ile söylenmiş olup; dört mısralı olanlarına **Murabba**, beş mısralı olanlarına **Muhammes**, altı mısralı olanlarına **Müseddes**, yedi mısralı olanlarına **Müsebbâ**, sekiz mısralı olanlarına **Müsemmen** adı verilmiştir. Dört mısradan oluşan şarkı Formu (Murabba) genellikle şu yapıyı taşır (Çoban, 2012: 15-16).

Mısra A (ZEMİN)

Mısra B (NAKARAT)

Mısra C (MEYAN)

Mısra B (NAKARAT)

Bu çalışmada incelenen 10 eser makamlarına göre alfabetik olarak aşağıda listelenmiştir:

- Acem Şarkı (Açıl Bahtım)
- Bayati Şarkı (Çıkalım sayd-ı şikare)
- Buselik Şarkı (Mahitabta gördüm yarı)
- Hüseyni Şarkı (Bir dilberdir beni yakan)
- Hisarbuselik Şarkı (Dök zülfünü meydana gel)
- Hisarbuselik Şarkı (Dü çeşmimden)
- Nikriz Şarkı (Elmas senin yüzün gören)
- Saba Şarkı (Bir esmere aman aman)
- Şehnaz Şarkı (Fırsat bulsam)
- Şehnaz Buselik Şarkı (Küçüksu'da gördüm seni)

Tanburi Mustafa Çavuş'un on eserinin notaları ve makamsal analizi

Tanburi Mustafa Çavuş'a ait on eser, eserlerin melodik yapıları göz önüne alınarak makamsal açıdan incelenmiş, incelenen eserlerin makamları hakkında “Arel Ezgi-Uzdilek” sistemine göre nazari bilgilere yer verilmiştir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Acem Şarkı

DÜYEK (Açıl Bahtım) TANBURI MUSTAFA ÇAVUŞ

A çıl bah tım şen ol gön lüm
u yu ma bir gü zel sev
giz li hal ka du yur ma SAZ
ma SAZ aş kı sen de gel a lem
de ağ lat ma sev di gi
ni pek tut el den bı rak
ma hep gü zel ler gön lüm eğ ler
a man gel gel fe lek be
ni e fen dim den a yır
ma

Acem şarkının makam analizi

- 1.- 2. ölçüler: Neva'da Buselik
- 3.- 6. ölçüler: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 7.- 8. ölçüler: Neva'da Buselik
- 9.- 13. ölçüler: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 14.- 15. ölçüler: Rast'ta Nikriz
- 16.- 17. ölçüler: Çargâh'ta Nikriz
- 18.- 19. ölçüler: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 20.- 21. ölçüler: Neva'da Buselik
- 22.- 23. ölçüler: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- 24.- 25. ölçüler: Dügâh'ta Kürdi
- 26.- 27. ölçüler: Rast'ta Nikriz
- 28.- 29. ölçüler: Çargâh'ta Nikriz
- 30.- 31. ölçüler: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 32.- 33. ölçüler: Neva'da Buselik
- 34.- 35 ölçüler: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 36.- 37. ölçüler: Dügâh'ta Uşşak çeşnileri

Acem makamı hakkında bilgi

Acem makamı inici seyirli bir makam olduğu için, seyre 1. derecede güçlü tiz durak acem perdesi civarından başlanır. Üzerinde Çargâh çeşnili yarım karar yapılır. Daha sonra Bayati makamı dizisine geçilip, 2. derecede güçlü neva perdesinde buselik çeşnili asma karar yapılır. Bu arada makamın gerekli asma karar perdeleri gösterilir. Yine dizide karışık gezinilip, uşşak çeşnisi ile dügâh perdesinde tam karar yapılır (Somakçı, 2012: 24-25).

Bayati Şarkı

AKSAK

(Çıkalım Saydı Şikare)

TANBURI MUSTAFA ÇAVUŞ

Çı ka lım say dı şı ka re... çı ka lım say dı şı ka re...
Hüs nü nü ga yet be ğen dim... hüs nü nü ga yet be ğen dim...
ça ta rız... bel... ki... o... ya re SAZ... geç mez gö nül...
sar ma ya... be... lin... ö... zen... dim... A te... şin be...
dil... be... rin den... geç mez gö nül... dil... be... rin den... do ku nur... zül...
ni... ya... kı yor... a te... şin be... ni... ya... kı yor... pek sa kın... zül...
fü... ni... ga... re a man a man... hüs nün gö ren se ni... is... ter...
fü... ke... men... dim a man a man...
aç... yü zü nü per çem gös... ter... gel... gü lüm... gel... a man a man...
ya nı yor... a... şı... kı bi... ça... re a man a man... ta rab ya... lı...
bir... ci... va... ne SAZ... ARANAĞME...
1. 2.

Çıkalım saydı şikare çatarız belki o yare
Geçmez gönül dilberinden dokumur zülfü nigare
Aman aman
Hüsün gören seni ister aç yüzünü perçem göster
Gülüm gel aman aman
Yanıyor aşkı bi çare aman aman
Tarabyalı bir civane

Hüsünü gayet beğendim sarmaya belin özendim
Ateşin beni yakıyor pek sakın zülfü kemendim
Aman aman
Hüsün gören seni ister aç yüzünü perçem göster
Gülüm gel aman aman
Yanıyor aşkı bi çare aman aman
Tarabyalı bir civane



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Bayati şarkının makam analizi

- 1.-6. Ölçüler: Dügâh'ta Uşşak
- 7.-11. Ölçüler: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 13. Ölçü: Dügâh'ta Uşşak
- 14.-18. Ölçüler: Neva'da Buselik
- 20. Ölçü: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 21.-26. Ölçüler: Dügâh'ta Uşşak çeşniler

Bayati makamı hakkında kısa bilgi

İnici-çıkıcı seyirli bir makam olduğu için seyre, güçlü perdesi civarından başlanır. Acem perdesi, sık sık gösterilerek diziyi meydana getiren çeşnilerde dolaşılır. Neva perdesinde Buselik çeşnisi ile yarım karar yapılır. Bu arada gerekli asma kararlar gösterilip, istenirse genişlemiş bölgede de dolaşıldıktan sonra dügâh perdesinde Uşşak dörtlüsüyle tam karar yapılır (Somakçı, 2009 a: 49-30).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Buselik Şarkı

(Mahitabta gördüm yari)

AKSAK

TANBURI MUSTAFA ÇAVUŞ

Ma hi tab ta gör_düm ya ri der sey le dim a hü sa
5 Ol mah ile gö_rüş_tü ler kar şı kar şı du ruş tu
9 rı a man a man rı a man a man ta e zel den ben ya na rım
lar a man a man lar a man a man gü zel lik te im ti ha ne
13 gü li zar dır aş kın na rı a man a man gö nül dü ş tü
züh re ka mer ya rı ş tı lar a man a man
17 u lu ça ha e lim er mez yü zü ma ha a man a man
21 al dı be ni yar ef ka rı a ma na man ARANAĞME
23

*Mahitabta gördüm yari
Ders eyledim ah ü sarı
Aman aman
Ta ezelden ben yanarım
Gül-i zardır aşkın narı
Aman aman*

*Ol mah ile görüştüler
Karşı, karşı duruştular
Aman aman
Güzellikte imtihane
Zühre, kamer yarıştılar
Aman aman*

*Ders eylemek : ezberlemek
Gül-izar :gül yanak
Çah : kuyu
Mah : ay, ay yüzlü
Efkar : düşünceler, kaygılar
Buselik : öpmeye layık*

*Gönül düştü ulu çaha
Elim ermez yüzü maha
Aldı beni yar efkari*

*Zühre : venüs
Kamer : ay*

Buselik şarkının makam analizi

- 1.-3. Ölçüler: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 3.-4. Ölçüler: Dügâh'ta Buselik
- 8. Ölçü: Hüseyini'de Kürdi
- 8.-12. Ölçüler: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 13.-19. Ölçüler: Dügâh'ta Buselik

Buselik makamı hakkında kısa bilgi

Çıkıcı seyirli bir makam olduğu için, seyre durak perdesi civarından başlanır. Güçlü perdesinde yarım karar yapılır. Gerekli asma karar ve çeşniler gösterildikten sonra, dügâh perdesinde genellikle yedenli tam karar yapılır (Somakçı,2009 a: 27-28).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

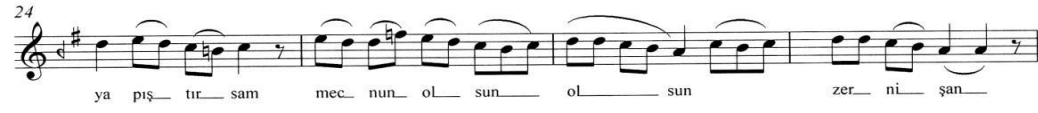
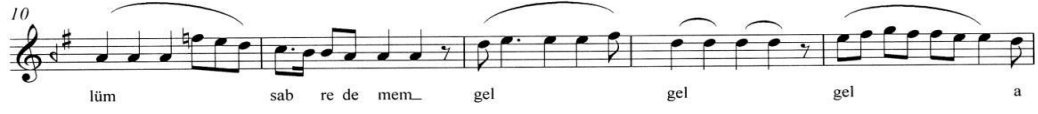
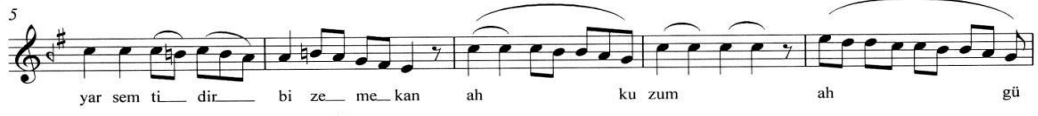
www.imdcongress.com

Hüseyini Şarkı

AKSAK

(Bir Dilberdir Beni Yakan)

Tanburi Mustafa Çavuş



Hüseyini şarkının makam analizi

- 1.- 3. ölçüler: Neva'da Rast
- 4. ölçü: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 6.- 11. ölçüler: Dügâh'ta Hüseyini
- 9.- 13. ölçüler: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

- 14. ölçü: Neva'da Rast
- 16.- 21. ölçüler: Hüseyini'de Uşşak
- 22.- 24. ölçüler: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 25.- 27. ölçüler: Dügâh'ta Uşşak
- 28.- 30. ölçüler: Hüseyini'de Uşşak, Neva'da Rast
- 31. ölçü: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 32.- 33. ölçüler: Dügâh'ta Buselik, Hüseyiniaşiran'da Uşşak
- 34. ölçü: Rast'ta Rast
- 35.ölçü: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 38.ölçü: Dügâh'ta Uşşak çeşnileri

Hüseyini makamı hakkında kısa bilgi

Seyre güçlü hüseyini perdesi civarından başlanır. Bazen karar perdesi civarından başlasa bile, hemen güçlü hüseyini perdesine yönelinir. Diziyi oluşturan çeşnilerde karışık gezinildikten sonra güçlü hüseyini perdesinde Uşşak çeşnili yarım karar yapılır. Bu arada gerekli asma kararlar gösterilir. Yine dizide karışık gezinilip, istenirse genişlemiş kısım da gösterilip. Dügâh perdesinde hüseyini dizisi ile tam karar yapılır (Somakçı ,2009 b: 24- 25).

Hisar Buselik Şarkı

(Dök Zülfünü Meydana Gel)

RAKS AKSAK

TANBURİ MUSTAFA ÇAVUŞ

ARANAĞME

Dök zül fū nü mey da na gel sür a tı nı fer za na gel
Ver din ce vap ün va ni le yak tın si nem sü za ni le
al day re ni hen ga ma gel bül bül se nin gül şen se nin
müş tak sa na bin ca ni le
yar a man a man a şı kı nam hay li za man
dil mun ta zir teş ri fi ne gel a man a man

*Dök zülfünü meydana gel
Sür atını ferzana gel
Al dayreni hengama gel
Bülbül senin gülşen senin
Yar yar aman aman
Aşıkınam hayli zaman
Dil muntazır teşrifine
Gel aman aman*

*Verdin cevap ünvan ile
Yaktın sinem süzan ile
Müştak sana bin can ile
Bülbül senin gülşen senin
Yar yar aman aman
Aşıkınam hayli zaman
Dil muntazır teşrifine
Gel aman aman*

*Kestin mi tavri ülfeti
Kırdın mı camı sohbeti
Çektirme bari firkatı
Bülbül senin gülşen senin
Yar yar aman aman
Aşıkınam hayli zaman
Dil muntazır teşrifine
Gel aman aman*



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Hisar Buselik Şarkının Makam Analizi

- 9.-2. Ölçüler: Dügâhta Neveser
- 13.-14. Ölçüler: Hüseyni'de Uşşak
- 15. Ölçü: Hüseyni'de Hicaz
- 16.-20. Ölçüler: Dügâh'ta Neveser
- 21.-23. Ölçüler: Dügâh'ta Buselik çeşnileri

Hisar-buselik makamı hakkında kısa bilgi

Tamamen Hisar makamı gibi seyre başlar ve Hisar makamının bütün özelliklerini göstererek dolaşır, yine Hisar makamı gibi Hüseyni perdesi üzerinde, Nim Hisar perdesini yeden olarak kullanır Zirgüle'li Hicaz çeşniyle yarım karar yapılır. Daha sonra, yerinde Hüseyni dizisine geçilir. Bu dizide de gerekli asma kararları göstererek dolaşıldıktan sonra, yerinde Buselik beşlisine geçilir. Bu beşlinin özellik ve asma kararları gösterildikten sonra, Dügâh perdesinde Nim Zirgüle perdesi yeden olarak kullanılarak Buselik çeşniyle Zirgüle'li tam karar yapılır. İkinci şekilde kullanılıyorsa: Hüseyni'deki Zirgüle'li Hicaz dizisinin bir bölümünde gezinilip, Hüseyni perdesinde Zirgüle'li Hicaz çeşniyle ve Nim Hisar perdesi yeden olarak kullanılıp yarım karar yapılır. Sonra Hüseyni'deki Uşşak dörtlüsü gösterilip hemen yerindeki Buselik beşlisine geçilerek karar verilir. Üçüncü şekilde ise Hüseyni'deki Zirgüle'li Hicaz'dan sonra bu perdedeki Uşşak dörtlüsü bile gösterilmeden yerindeki Buseliğe geçilip karar verilir. (Özkan, 2003:328).



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Hisar Buselik Şarkı

(Dü Çeşmiden Gitmez)

DÜYEK

TANBURI MUSTAFA ÇAVUŞ





IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Hisar buselik şarkının makam analizi

- 1.- 12. ölçüler: Dügâh'ta Buselik
- 13.-16. ölçüler: Hüseyini'de Hicaz
- 15. ölçü: Hüseyini'de Hicaz
- 17.- 18. ölçüler: Hüseyini'de Zirgüleli Hicaz
- 20. ölçü: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 21.- 26. ölçüler: Dügâh'ta Buselik
- 28. ölçü: Çargâh'ta Acemaşiran (Nigâr, Büzürg)
- 29.- 33. ölçüler: Dügâh'ta Buselik çeşnileri

Nikriz Şarkı

AKSAK

(Elmas Senin)

TANBURİ MUSTAFA ÇAVUŞ

Ah el mas se_nin yü zü n gö_re_n el mas se_nin yü zü n gö_re_n
ay rı lır mı ka_d rin bi_le_n el ma sim_ dan_ men_ di l a_ l dı
m el ma sim_ dan_ men_ di_ l a_ l dı m me_ c nun o lur
gö_nü l ve_re_n a_ man a_ ma_ n ha lim pe_ ki_ ya
men (ARANAĞME)

*Elmas senin yüzün gören
Ayrılır mı kadrin bilen
Elmasımdan mendil aldım
Mecnun olur gönül veren*

*Elmasından hob sesini
Herkes sever edasını
Elmasımdan mendil aldım
Mecnun olur gönül veren*

*Elmas yüzük taksam sana
Kıyım nişan gelse bana
Hakikatlı bir güzelsin
Aşıkının gir koynuna*

*Aman aman aman
Halim pek yaman*

*Aman aman aman
Halim pek yaman*

*Aman aman aman
Halim pek yaman*

Nikriz şarkının makam analizi

- 1.-7. Ölçüler: Rast'ta Nikriz
- 7.-11. Ölçüler: Neva'da Buselik
- 11.-15. Ölçüler: Rast'ta Nikriz Çeşnileri

Nikriz makamı hakkında kısa bilgi

Güçlü Neva perdesi civarından veya bazen de Nikriz beşlisinin seslerinden seyre başlanır. Makamı meydana getiren çeşnilerde karışık gezinildikten sonra, güçlü Neva perdesinde yarım



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

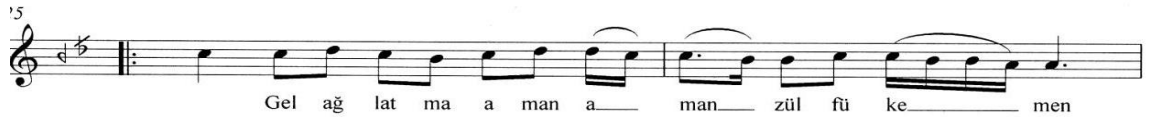
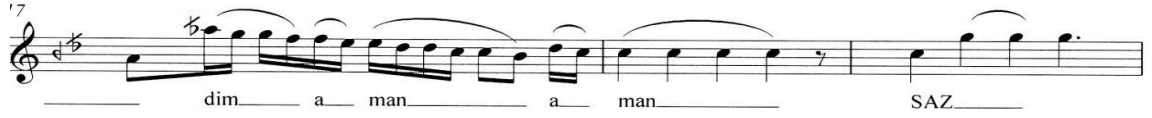
karar yapılır. Bu arada gereken yerlerde gerekli asma kararlarda gösterildikten sonra Rast perdesinde Nikriz, bazen Rast çeşniyle, yedenli tam karar yapılır. (Özkan, 2000:384).

Saba Şarkı

(Bir Esmere Gönül Verdim)

AKSAK

TANBURI MUSTAFA ÇAVUŞ



*Bir esmere gönül verdim Benim olur diye sevdim Aşıkı çok şüh levendim
Firakiyle arttı derdim Yanağı gül saçı sünbül Gel ağlatma zülfü kemendim*



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Saba şarkının makam analizi

- 1.- 4. ölçüler: Dügâh'ta Saba
- 5. ölçü: Rast'ta Rast
- 6.- 9. ölçüler: Çargâh'ta Çargâh
- 10.- 12. ölçüler: Dügâh'ta Saba
- 14.- 16. ölçüler: Dügâh'ta Saba
- 16.- 18. ölçüler: Çargâh'ta Çargâh
- 25.- 28. ölçüler: Dügâh'ta Saba çeşnileri

Saba Makamı hakkında kısa bilgi

Çargâh perdesi civarından, bazen de durak perdesinden seyre başlanır. Çargâh perdesi eksen olmak üzere diziyi meydana getiren çeşnilerde ve bütün dizide karışık gezinilir. Bu arada gereken yerlerde gerekli asma kararlar gösterilir ve güçlü Çargâh perdesinde Zirgüle'li Hicaz çeşnili yarım karar yapılır. Sonra yine karışık gezinilip Dügâh perdesinde Saba dörtlüsüyle tam karar yapılır (Özkan, 2000:342).

Şehnaz Şarkı

(Fırsat Bulsam) Tanburi Mustafa Çavuş

Aksak

5 Fır sat bul sam ya re var sam SAZ Fır sat bul sam ya re var sam
Es ra rı mı söy le ye mem SAZ Es ra rı mı söy le ye mem

9 bi raz der dim o na yan sam ya re lin den
as la gönül ey le ye mem rub meş reb li

13 halk di lin den kur tu la mam her ne yap sam
şi ve kar sın be nim di ve pey le ye mem

17 yar yar aman ya nı ma gel
sen sin be nim gön lü ma lan kim den ki me şek va e dem

22

ARANAĞME

26

Fırsat bulsam yare varsam
Biraz derdim ona yansam
Yar elinden halk dilinden
Kurtulamam her ne yapsam

Esrarımı söyleyemem
Asla gönül eyleyemem
Rub meşrebli şivekarsın
Benim diye peyleyemem

Yar yar aman yanıma gel
Sensin benim gönlüm alan
Kimden kime şekva edem



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Şehnaz şarkının makam analizi

- 1.-5. Ölçüler: Muhayyer'de Buselik
- 5.-7. Ölçüler: Hüseyini'de Hicaz
- 9. Ölçü: Hüseyini'de Kürdi
- 9.-12. Ölçüler: Dügâh'ta Hicaz
- 13.-15. Ölçüler: Evç'te Segâh
- 16.-17. Ölçüler: Neva'da Buselik... Hüseyini'de Uşşak
- 18.-20. Ölçüler: Dügâh'ta Hicaz Çeşnileri

Şehnaz makamı hakkında kısa bilgi

Hüseyini perdesi üzerinde Hümayun dizisinin 4. Perdesi olan güçlü Muhayyer perdesi civarından seyre başlanır. Bu perdenin iki tarafındaki seslerde karışık gezinildikten sonra, Muhayyer perdesinde Buselik sesleriyle Nim Şehnaz perdesi yeden olarak kullanılarak yarım karar yapılır. Yine karışık gezinilip gezinilip ikinci merteye de güçlü Hüseyini perdesinde Hicaz çeşniyle asma karar yapılır ve bu perdedeki Hümayun dizisi sonuçlandırılır. Daha sonra yerinde Hicaz dizilerine geçilir (Bunun kolay yolu Eviç perdesi açmaktır). Bu yerindeki Hicaz dizilerinde de karışık gezinilip, gereken yerlerde gerekli asma kararlar gösterildikten sonra Dügâh perdesinde Hicaz ailesini meydana getiren dört diziden biriyle Hicaz çeşnili tam karar yapılır (Özkan, 2000: 333).

Şehnazbuselik Şarkı

(Küçüksuda Gördüm Seni)

AKSAK

TANBURI MUSTAFA ÇAVUŞ

Küçük su da gör düm se ni göz le rin den
İn ce be li sar ma yın ca gon ca gü lü
bil dim se ni göz le rin den bil dim se ni
der me yin ce gon ca gü lü der me yin ce
in kar et mem sev dim se ni ne ka dar ce
ya sen ya ben öl me yin ce
1. fa e der sen gö nül ay rıl mı yor sen den
13 2. mi yor sen den ARANAĞME
16

*Küçüksu'da gördüm seni
Gözlerinden bildim seni
İnkâr etmem sevdim seni
Gönül ayrılmıyor senden*

*İnce beli sarmayınca
Gonca gülü dermeyince
Ya sen ya ben ölmeyince
Nekadar cefa edersen
Gönül ayrılmıyor senden*

Küçüksu : İstanbul'da bir semt



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Şehnazbuselik şarkının makam analizi

- 1.-2. Ölçüler: Muhayyer'de Buselik
- 2.-3. Ölçüler: Hüseyini'de Uşşak
- 4.-6. Ölçüler: Dügâh'ta Buselik
- 7.-8. Ölçüler: Muhayyer'de Buselik
- 8.-9. Ölçüler: Hüseyini'de Uşşak
- 10.-12. Ölçüler: Dügâh'ta Buselik çeşnileri

Sonuç

Tanburi Mustafa Çavuş, Geleneksel Türk Musikisinin ilk şarkı bestekârı olup, yapmış olduğu Kompozisyonlarında Klasik Türk Müziği ile Türk Halk Müziğinin sentezi dikkat çeker. Günümüzde dahi birçok bestekârda Çavuş'a ait üslubun izlerini görmek mümkündür.

Mustafa Çavuş'un eserlerindeki güfteler halk şiirinden seçilmiş olup şarkı formunu kullandığı halde körü körüne bu forma sadık kalmamıştır. Geçki unsurunu fazla tercih etmemiştir, eserlerinde en çok Aksak usulünü kullanmıştır ve buna bağlı olarak usul geçkisi kullanmamıştır. Döneminde pek çok Makam kullanılmasına rağmen belirli Makamları tercih etmesi kendisinin ayırıcı özelliklerindedir.

Tanburi Mustafa Çavuş 'a ait seçilen on eser sırasıyla; Acem, Bayati, Buselik, Hüseyini, Hisarbuselik, Nikriz, Saba, Şehnaz ve Şehnazbuselik Makamlarında olup Düyek, Aksak, Raks Aksağı usulleri ile ölçülmüş ve en çok Aksak usulü kullanılmıştır.

İncelenen eserlerin güftelerinde beyitler hece vezninde olup halk edebiyatı tarzı kullanılmıştır. Aruz vezni tercih edilmemiştir. Şiirlerindeki sade Türkçe günümüzde dahi anlaşılır derecede olup kendisinin halktan kopmaması halk şairi, âşıklık özelliğini göstermektedir. Bestelemiş olduğu şiirlerin hepsinde aynı üslup göze çarpar, her kıtanın ardına mülazime dediğimiz vezinsiz ve kalıpsız mısralar ilave eder. Şiiri bestelerken günümüz prozodi kaidelerine riayet etmemiştir. Bunun neticesinde estetik kaygı ve melodik yapı sınırlandırılmamıştır. Ancak bunun yanı sıra mana prozodisi ile güftenin çarpıcı hali makam ve seyir özellikleri ısrarla vurgulanmıştır. Yazmış olduğu şiirlerdeki konu beşerî aşk ve hasret konularını kapsar ancak bestelenen güftelerindeki melodik yapı ve tercih edilen makamlar bizleri tasavvufi aşka yönlendirmektedir, buradaki sevgili “mutlak varlıktır.” Tanburi Mustafa Çavuş şarkı formunu kullanmıştır ancak bu şarkı formu günümüzde kullanılan şarkı formuyla ayrıcalık göstermektedir. Bestekârın kendine has niteliklerini yansıtmaktadır. Klasik şarkı formundaki zemin - meyan - nakarat - zemin gibi unsurlara rastlanılmamaktadır. Buda bestekârın belli bir kalıp içinde kalmayarak ufkunu özgür ve sınırsız melodilerle daraltmamasını sağlamamaktadır. Tanburi Mustafa Çavuş'un eserlerinin hepsinde küçük usul kullanılmıştır. Aksak usulü ağırlıklı olarak tercih edilmiştir fakat Evfer'li kalıp hiç kullanılmamıştır. Yaygın kaniya göre şarkı formunun mucidi Hacı Arif Bey değil Tanburi Mustafa Çavuş'tur ancak Hacı Arif Bey bu formu şahikaya çıkararak önemli bestekârdır.

Sonuç olarak; günümüzde dahi gerek batı ve gerekse doğu müziklerinin etkisinde olan Türk Müziğinin, Geleneksel yapısı, geçmişi çeşitli çalışmalarda analiz edilmeye çalışılmıştır. Her iki müziği de harmanlayan Tanburi Mustafa Çavuş örneği, göz önüne alınarak çağın getirdiği imkânlar doğrultusunda Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği sentezine ulaşabilmesi önemli bir olgu olduğu düşünülmektedir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Kaynaklar

Alfabetik Genel Kültür Ansiklopedisi, C –VIII, İstanbul Gelişim Hachette.

Çoban, N. (2012) *Türk Müziği Formları Lisans Ders Notları* İ.T.Ü TMDK. İstanbul.

Ezgi, S. (1948) *Nazari ve Ameli Türk Musikisi. C-III İstanbul Konservatuari Neşriyatı.*

Özalp, M. (1986) *Türk Musikisi Tarihi- Derleme- C-I-II Ankara TRT: Müzik Dairesi Başkanlığı Basılı Yayınlar Müdürlüğü.*

Özkan, İ. (2000) *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş.*

Özkaya, E. (1993) *Tanburi Mustafa Çavuş'un Eserlerinin İncelenmesi ve Bugünün Şarkılarına Bir Bakış* I.T.Ü Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlik Tezi İstanbul

Öztuna, Y. (1974) *Türk Musikisi Ansiklopedisi I-II-III. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi*

Somakçı, P. (2009 a) *Türk Müziği Nazariyat ve Solfeji 2. İstanbul: Bemol Müzik Yayınları.*

Somakçı, P. (2009 b) *Türk Müziği Nazariyat ve Solfeji- 3. İstanbul: Bemol Müzik Yayınları.*

Somakçı, P. (2012) *Türk Müziği Nazariyat ve Solfeji - 4. İstanbul: Bemol Müzik Yayınları.*

Türk ve Dünya Ünlüleri Ansiklopedisi İstanbul Belediyesi Atatürk Kütüphanesi: Anadolu Yayıncılık No: K. 19435.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

AZERBAIJAN HALK DANSLARININ GELİŞİMİ

Yusif GASIMOV*

Özet

Azerbaycan halk oyunlarının çok eski bir tarihi vardır ve kökleri yüzyıllar öncesine dayanmaktadır. Dünyanın birçok milletinde olduğu gibi Azerbaycan'da da çok eski zamanlardan beri ritüel bir karaktere sahiptir.

Halkın ekonomik, sosyal ve ruhsal yaşamında meydana gelen değişimlerle bağlantılı olarak dans sanatı yeni içerik ve kullanım araçları kazanır.

Azerbaycan'da Ulusal Dans sanatının oluşumu ve gelişimi, filmlerde yarattığı ve çoğu tiyatro oyununda sahne aldığı özgün danslarıyla öne çıkan Azerbaycan halk sanatçısı, bale ustası, profesyonel dansçı, seçkin sanatçı Alibaba Abdullayev'in adı ile doğrudan ilişkilidir. S. Alasgarov, T. Guliyev, J. Jahangirov, S. Hajibeyov ve diğer bestecilerle yakından çalışan, eski halk danslarını toplamış, ritimlerini kullanmış ve yeniden yapılandırmıştır.

Halk dansımızın tarihi, Devlet Şarkı ve Dans Topluluğu'nun oluşturulmasıyla doğrudan ilişkilidir. Bu topluluklar, Azerbaycan'da oluşturulan ilk profesyonel kolektifler olarak, ulusal dansımızı dünyanın prestijli ülkelerinde profesyonel olarak temsil etmekte ve üst düzeyde sergilemektedir.

Anahtar Kelimeler: Dans, halk, müzik, ritm, melodi.

DEVELOPMENT OF AZERBAIJAN FOLK DANCES

Abstract

Azerbaijani folk games have a very old history and their roots go back centuries. As in many nations of the world, Azerbaijan has had a ritual character since ancient times.

In connection with the changes in the economic, social and spiritual life of the people, the art of dance acquires new content and means of use.

The formation and development of the national dance art in Azerbaijan is directly related to the name of the Azerbaijani folk artist, ballet master, professional dancer, distinguished artist Alibaba Abdullayev, who stands out with his original dances created in films and staged in many theater plays. Working closely with S. Alasgarov, T. Guliyev, J. Jahangirov, S. Hajibeyov and other composers, he collected old folk dances, used their rhythms and reconstructed them.

The history of our folk dance is directly related to the creation of the State Song and Dance Ensemble. These groups, as the first professional collectives created in Azerbaijan, represent our national dance professionally in the prestigious countries of the world and perform it at the highest level.

Keywords: Dance, folk, music, rhythm, melody.

Giriş

Azərbaycan xalq rəqsləri qədim tarixə malikdir və onun kökləri əsrlərin dərinliklərinə gedib çıxır. Dünyanın bir çox xalqlarında olduğu kimi, Azərbaycanda da əzəldən bəri ritual xarakter daşıyır.

Rəqs sənəti xalqın iqtisadi, ictimai və mənəvi həyatında meydana gələn dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq yeni məzmun və istifadə vasitələri əldə edir.

* Devlet Sanatçısı, Bakü Koreografi Akademisi, bakixoreografiyaakademiyasi@gmail.com



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Azərbaycanda Milli Rəqs sənətinin yaranması və formalaşması bilavasitə Azərbaycan xalq artisti, baletmeyster, peşəkar rəqqas, filmlərdə quruluşunu verdiyi və əksər hallarda özünün ifa etdiyi orijinal rəqsləri ilə seçilən görkəmli sənətkar Əlibaba Abdullayevin adı ilə bağlıdır. O, S.Ələsgərov, T.Quliyev, C.Cahangirov, S.Hacıbəyov və başqa bəstəkarlarla sıx əlaqədə işləmiş, qədim xalq rəqslərini toplamış, onların oynaq ritmlərindən istifadə edib, yenidən quruluş vermişdir.

Milli rəqsimizin yaranma tarixi bilavasitə Dövlət Mahnı və Rəqs Ansamblının yaranması ilə də bağlıdır. Bu ansamblar Azərbaycanda yaranan ilk professional kollektivlər olaraq, milli rəqsimizi professional şəkildə dünyanın nüfuzlu ölkələrində təmsil edərək, yüksək şəkildə nümayiş etdirirlər. Məhz Yusif müəllim də ilk peşəkar addımlarını bu ansamblıda və solist rəqqas kimi fəaliyyət göstərmişdir. Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, Prezident mükafatçısı Yusif Qasımov da Azərbaycan rəqs sənətini yüksəklərə qaldırmaq, inkişaf etdirmək, metodik baxımdan yeniliklər gətirmək və gələcək nəsillərə ötürmək üçün hər zaman səy göstərmişdir.

Rəqs – gözəllikdir, incəlikdir, zəriflikdir. Rəqs – duyğuların ən gözəl təcəssümüdür. Rəqs – ruhun sirli dilidir. Çünki rəqsdə sözlə deyil ruhla əlaqə qurursan. Rəqs aləminə səyahət sehirli nağıllara bənzəyən, həmişə gənc olan sənət aləminə səyahətdir. Rəqs edərkən sözün əsl mənasında başqa dünyaya düşürsən.

Buna görə də rəqs sözün əsl mənasında insanın ruhunu cavanlaşdırır, emosional ağırlığı aradan qaldırmağa kömək edir.

Rəqslər milyon illərdən bəri həyat tərzimizdə, mədəniyyətimizdə özünə layiqli yer tutan qədim incəsənət növüdür. İlk olaraq rəqsin, ya musiqinin yaranması fikri sənətkarlar və elm adamları arasında tez-tez müzakirə olunur və bu məsələ ilə bağlı müxtəlif suallar və cavablar yaranır. Çox uzağa getmədən Azərbaycan ərazisində yerləşən qədim Qobustan qayalarını misal çəkmək olar.

Qobustan qayaları üzərində müxtəlif hüvyanların, ovçuların, rəqs edən insanların şəkilləri də əks olunmuşdur. Qayalar üzərində çəkilən insanların etdikləri bu rəqslər müasir yillə rəqsinə bənzədilir. Qobustan qayaları üzərindəki bu rəsmlər, Azərbaycan ərazisində qədim zamanlarda xalq rəqs sənətinin müəyyən məzmununa və böyük həyatiliyə malik olduğunu göstərən çox qiymətli tarixi-arxeoloji sənəd hesab olunur. Qədim əlyazmalara, əfsanələrə əsaslanaraq tam əminliklə deyə bilərik ki, ilk insanlar rəqsi ilahi qüvvələr ilə əlaqə növü kimi istifadə edirdilər. Məsəl üçün quraqlıq zamanı rəqs edərək yağış tələb etdiklərini bildirirdilər, ilk insanlar üçün əsas qida olan heyvanların, yəni ovlarının azaldığını gördükdə rəqs edərək ov tələb etdiklərini bildirirdilər. Bu faktlara əsaslanaraq deyə bilərik ki, sadə və ibtidai musiqi alətləri meydana gəlməzdən çox-çox əvvəl rəqs yaranmışdır.

Rəqs Azərbaycan milli folklorunda xüsusi yer tutur. Azərbaycan xalq rəqsləri çox qədim tarixə malikdir. Məlumdur ki, rəqs sənətinin ən qədim formaları, insanların zəhmət prosesi ilə əlaqədar olaraq yaradılmışdır. Bu rəqslərdə ilk insanların məişət şəraiti və dünya görüşləri öz əksini tapmışdır. Rəqs sənəti xalqın iqtisadi, ictimai və mənəvi həyatında meydana gələn dəyişikliklərlə əlaqədar olaraq yeni məzmun və ifadə vasitələri əldə edir. Xalq rəqsinin tarixi Azərbaycan xalqının ümumi tarixi ilə ayrılmaz surətdə olub, həm onun milli xüsusiyyətlərini, həm də həyat və məişət şəraitini özündə əks etdirir. Yeri gəlmişkən böyük Azərbaycan şairi Nizami Gəncəvi saray rəqsləri barədə çox yazmış, rəqs və rəqqas sözünü də ilk dəfə Nizami öz əsərlərində işlətmişdir. Nizami öz qiymətli sətirlərində oyunun necə rəqs hərəkətindən



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

keçdiyini təsvir edir. Deməli hələ qədim zamanlardan bəri oyun və rəqs bir-birinə qovuşur, vahid bir süjetdə birləşir.

Milli rəqsimizə xas olan və onu başqa xalqların rəqslərindən fərqləndirən cəhətlər çoxdur. Bu cəhətlərdən biri də milli geyimlərdir. Azərbaycanın milli geyimləri uzun və çox mürəkkəb inkişaf yolu keçmiş, maddi və mənəvi mədəniyyətinin, tarixi ilə bağlı olan geyimlər, onun mədəniyyətinin bütün başqa ünsürlərindən daha çox xalqın milli xüsusiyyətlərini əks etdirən, sabiq etnik əlamətlər sırasına daxildir.

Geyimlər etnogenez məsələlərini aydınlaşdırmaq, xalqlar arasında mədəni-tarixi əlaqə və qarşılıqlı təsir məsələlərini müəyyənləşdirməkdə yardımçı material rolunu oynamaqla yanaşı, həm təsərrüfat sahələrinin səviyyəsindən, həm də coğrafi şəraitdən asılıdır. Çünki xalq yaradıcılığının tarixi, etnoqrafik və bədii xüsusiyyətləri öz əksini geyimlərdə tapır. Bu xüsusiyyət həm müəyyən formalı geyimlər, həm də bəzələrdə, bədii tikmə, toxuma və toxuculuqda özünü büruzə verir.

Şübhə yoxdur ki, parça xalqın mədəniyyətini əks etdirən elementlərdən biridir. Parçaların naxışı, bir xalqı digərindən ayırmağa, həm də eyni xalqın müxtəlif sinfi təbəqələrini digərlərindən fərqləndirməyə imkan yaradır.

Qadın geyimləri əsas etibarilə ipək parça və məxmərdən tikildiyi halda, kişi geyimləri əksər hallarda mahuddan və toxunan şal parçalardan hazırlanırdı. XVI-XVII yüzilliklərdə Azərbaycan geyimləri zəngin inkişaf yolu keçmişdir. Geyimlə şəxsin yaşı, peşəsi, hansı təbəqəyə mənsub olmasını bilmək olur. Keçmişdə milli geyimlər gündəlik geyilirdi, lakin müasirləşdikcə bu geyimləri avropastili əvəz etdi. Buna baxmayaraq milli geyimləri qoruyub saxlamaqla yanaşı, bayramlarda, el şənliklərində istifadə olunur. Milli geyimlərdə bir neçə dəyişiklik baş versə də əsas millilik rəqs sənətinin davamçıları tərəfindən qorunub saxlanılır.

Qadın milli geyimləri parlaq və əlvan olur. Milli geyimlərin elementləri bundan ibarətdir: araqcın, fata, köynək, şalvar, bəzi hallarda altlıq əmək, uzun və yaxud qısa əmək. Araqcın baş geyimidir və bəzi hallarda tac aksesuarı ilə əvəz olunur. Baş geyimi mütləq milli geyimə və ifaçının üz quruluşuna uyğun, nə çox hündür nədə ki çox alçaq olmamalıdır. Araqcınlar bir neçə formada olur, amma onlardan ən çox yayılmış dairə formasında olandır. Araqcınlar butalarla, yumru formada balaca qızılı və gümüşü dəmirlərlə, qaşlarla bəzədilir. Rəqsin süjetinə uyğun olaraq bəzi hallarda araqcına lələk də vurulur.

Məsələn “Turacı rəqsi”: fata tülünə olan, milli geyimlə eyni və yaxud geyimin rənginə uyğunlaşan, balaca qaşlarla bəzədilən və baş geyiminin üzərindən qoyulan parçadır. Köynək milli geyimin ən mühüm hissələrindən sayılır. Köynək ifaçının tam əyninə oturmaqdadır. Bəzi hallarda köynəyin əl hissəsi qaşlarla, butalarla bəzədilir və sonda orta barmaqla birləşir. Bu model qollara daha gözəl forma və zəriflik bəxş edir. Ən çox və müxtəlif işləmələr köynəyin ön hissəsində olur. Şalvar yüngül materialdan və ifaçının ayağına dolaşmamağı üçün ətəyi kip olur. Şalvar əsasən bəzəkli olmasa da bəzən ətəyi parıltılı parçalarla tikilir. Bəzi kostyumlarda istifadə olunan altlıq əmək üst ətəyin şux durması və ifaçının ayağına dolaşmaması üçün istifadə olunur.

Altlıq əmək iki hissədən ibarət olur: adi parçadan olan yuxarı hissə və şux parçada olan aşağı hissə. Təbii ki, altlıq əmək olduqda yerləş və fırlanma hərəkətləri daha gözəl və aydın görünür. Əmək isə köynək qədər parlaq olmalıdır. Geyimin böyük hissəsini əmək təşkil edir, çox hallarda əməkdə qaşlarla müxtəlif bəzəklər yaradılır və ayrıca da qaşlarla və butalarla bəzədilir.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Təbii saç düzümü də qadınların milli geyimlərinin bir hissəsidir. Saçlar mütləq ortadan iki yerə ayrılır və iki hörük hörülür.

Ayaqqabılara gəldikdə isə beş-altı santimetr hündürlüyü, sadə formada olan ayaqqabılar parlaq qızılı və yaxud gümüşü rənglərdə olur.

Geyimlərin ayrılmaz hissəsi olan və onları daha da gözəl görünüşə gətirən aksesuarlardır. Mirvari, sırğa, baş bəzəyi milli geyimlərimizin aksesuarları sayılır. Mirvarilər hörüklərə burularaq bir gözəllik yaradır və araqcının sol tərəfindən sağ tərəfinə çənə altından uzadılaraq taxılır. Milli geyimlərin sırğaları zərgərlər tərəfindən xüsusi formada və əlvan rənglərdə hazırlanır. Baş bəzəyi isə alın hissəsinə taxılır. Qadın milli geyimləri qədər göz oxşayan ikinci libas bəlkə də tapılmaz. Çünki bu geyimlər özündə incəlik, gözəllik, zəriflik simvollarını əks etdirir.

Kişi geyimlərinin elementləri və mənalari isə tamam fərqlidir. Kişi milli geyimləri igidlik, qoçaqlıq, mərdlik simvolları daşıyır. Milli rəqsimizdə kişi geyimləri əsasən bunlardan ibarətdir: papaq, çuxa, altlıq, şalvar, aksesuarlardan isə, hazırdaş, üç ox kəmərlər və xəncər.

Azərbaycanda papaqlar əsasən qoyun xəzindən hazırlanır və onların müxtəlif növləri olur. Papaq baş geyimi olmaqla yanaşı, cəsarət, ləyaqət, şərəf rəzmi hesab olunurdu. Papaq digər Qafqaz xalqları arasında da geniş yayılmışdır. Milli geyimlərimizdə papaq növləri bunlardır: çoban papağı, şiş papaq, qələmi papaq, buxara papağı və s. Çoban papağı forma etibari ilə azca domba və gen sağanağa malikdir. Çoban papağı adətən Qaytağı və Çobanlar rəqsində istifadə olunur. Şiş papaq konus formasında olur və həmçinin Qəbələ papağı və Züllə papaq da adlandırılır. Qələmi papaq hündür və qıvrım tükü dəridən tikilir. Bu papağa qoçu papağı da deyilir. Buxara papaq isə rəqslərdə ən çox istifadə edilən papaqdır. Keçmiş zamanlarda Buxara papağı yalnız bəy nəslinin nümayəndələri və varlı adamlar taxırdı. Bu papaqlara bəy papağı da deyilirdi. Buxara papaqlarının hündürlüyü 11 santimetrdən çox olmur. Bu papaq formasının Səfəvi hökmdarlarının “qızılbaş” ordusundan qalması zənn edilir. Demək olar ki, bütün Qafqaz xalqlarının milli geyimi olan çuxa, başqa dillərdə “çoxi”, “çerkezka”, “çoki”, “çuki” kimi səslənir. Amma bu birmənalı olaraq çuxa sözündən törəmə sözlərdir.

Altlıq çuxanın altından geyilən uzunqol köynəkdir. Əksər geyimlərdə çuxa yarım qol olur və altlıq köynək çuxanın altından, sinə və qol hissələrindən görünür. Kişi geyimlərində şalvar isə keçmiş zamanlarda fəsilə uyğun geyinilirdi, yəni bir neçə növü var idi, amma indi rəqsdə istifadə olunan şalvarlar ayağa yapışmayan boş formada və nazik materialda olur. Balağı isə həmişə çəkmənin altına salınır. Ayaqqabıya gəldikdə isə rəqsdə istifadə edilən ayaqqabı çəkmə (cizmə) adlanır. Cizmələr qara dəridən xüsusi olaraq rəqs üçün hazırlanır.

Hazırdaş silahla əlaqəli olan bir aksesuardır. Qədim dövrlərdəsilahlara əsasən də tufənglərə hazır güllələr olmadığından, tufəngdən döyüş zamanı istifadə ləng şəkildə olurdu. Lakin hər güllənin içini barıtlı və ya digər partlayıcı maddələrlə doldurmaq vaxt aparırdı. Bunu asanlaşdırmaq məqsədilə doldurulmuş güllələr yarandı və adı hazırdaş olaraq qaldı. Bu hazırdaşları çuxa üzərində sinə nahiyəsinə yığaraq ehtiyac olan zaman asanlıqla istifadə edirdilər. Üç ox kəmərlər simvolik aksesuar olaraq istifadə olunur. Bu Oğuz tayfalarına “Üç Oklar” boyunda gələn bir ənənədir. Bu boyun nüfuzlu sərkərdə hər zaman belində üç ox gəzdirmiş və bununla da onun sərkərdə olduğu bəyan olarmış. Xəncər də kəməre birləşdirilən bir aksesuardır və döyüşə hər zaman hazırlıqlı olmağı və igidlik rəmzi hesab olunur. Keçmiş zamanlarda kişi geyimləri də parlaq olmurdu. Əsasən qara, ağ, tünd qəhvəyi



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

rənglərdə olan kişi geyimləri müasir dövrümüzdə səhnənin tələbinə görə bir neçə başqa rənglərdə də hazırlanıb və bəzi hissələrində parıltılı saplarla və butalarla bəzədilib.

Sonuç

Rəqs sənətinin ənənələri ilə yanaşı bir çox yenilikləri də var. Çağdaş coreoqrafiya sənətində milli rəqs elementlərinə klassik rəqslə sintez edən yeni hərəkətlər meydana gəlmişdir. Rəqs tarixində növbəti bir yenilik Puante üzərində qavalla rəqsdir. Tərəfimdən quruluş verdiyim bu rəqs, ilk baxışdan heç cür əlaqəsi olmayan puante və qaval musiqisində çox rəngarəng olan rəqsdə özünü fərqli göstərdi. Bu rəqsin quruluşçusu olaraq deyə bilərəm ki, həm milli həm də klassik elementləri özündə birləşdirən bu rəqs tamaşaçılar tərəfindən yüksək alqışlarla qarşılandı. Təbii ki, bu rəqsi ötən dövrlərdəki qaval rəqsi ilə müqayisə etsək fərqi görürük. Övvəllər milli rəqsimizin tədrisi klassik rəqsin tədrisindən fərqlənirdi. Tərəfimdən işlənilmiş Azərbaycan rəqsinin dəzgah önündə ifa olunması proqramı isə rəqslərimizin daha da aydın şəkildə aşılmasında böyük rol oynadı.

Azərbaycan rəqs sənətini, milli mədəni dəyərləri qoruyub saxlamaq, inkişafını təmin etmək ilk öncə bu sənətin professional daşıyıcıları,, birinciləri olan müəllimlərin pedaqoqların, sənətsünas və sənət fədailərinin üzərinə düşən məsuliyyətdir.

Kaynakça

Səid Rüstəmov. Azərbaycan rəqs havaları. Redaktor X.Qacar. Bakı: Azərneşr,1937.

“Şərq” qəzeti. Azərbaycan rəqs sənəti.

Azərbaycan xalq rəqsləri. Not yazısı T.Quliyevin, Z.Bağirovun və M.S.İsmayılovundur. Azərbaycan Dövlət Musiqi nəşriyyatı, Bakı, 1951.

Elnarə Dadaşova. Azərbaycan xalq rəqslərinin not yazıları haqqında. “Musiqi dünyası” jurnalı.

Qəmər Almaszadə. Azərbaycan xalq rəqsləri (metodik vəsait). Bakı: “Birləşmiş nəşriyyat”, 1959.

Bayram Hüseynli. Azərbaycan xalq rəqslərinin melodiyları. Birincidəftər. Bakı: “Azərneşr”, 1965

Azərbaycan peşəkar rəqs sənətinin banisi Əlibaba Abdullayev.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

BİLİM ADAMI-ETNOGRAF BOLAT SARIBAYEV'İN ULUSAL ÇALGILAR HAKKINDA YAZDIĞI ESERLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Zamzagul İZMURATOVA*

Özet

Makalenin yazarı, Kazak Ulusal Konservatuvarı Doçenti İzmuratova Z.Ş., bu makalede etnograf B. Sarybaev'in paha biçilmez eserini anlatıyor. Makale, B. Sarybaev'in halk çalgıları konusundaki çalışmalarının ayrıntılı bir incelemesini içermektedir.

Anahtar Kelimeler: Sherter, repertuar, folklor müziği, parmak, metodoloji, öğretim, etnograf, çalgı yapısı, klavye, ses.

REVIEW OF WORKS WRITTEN BY THE SCIENTIST-ETNOGRAPH BOLAT SARYBAYEV ABOUT NATIONAL INSTRUMENTS

Abstract

The author of the article, associate professor of the Kazakh National Conservatory Z.Sh. Izmuratova tells in this article about the invaluable work of the ethnographer B. Sarybaev. The author of the article covers the entire review of B. Sarybaev's work on folk instruments.

Keywords: Repertoire, folk music, fingering, conservatory, professor, instrument, much, article, national, achievements.

ОБЗОР ТРУДОВ, НАПИСАННЫХ УЧЕНЫМ-ЭТНОГРАФОМ БОЛАТОМ САРЫБАЕВЫМ ПРО НАЦИОНАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Аннотация

Автор статьи доцент Казахской Национальной консерватории З.Ш.Измуратова рассказывает в этой статье про бесценный труд ученого-этнографа Б.Сарыбаева. Статья охватывает весь обзор работы Б.Сарыбаева о народных инструментах.

Ключевые Слова: шертер, репертуар, фольклорная музыка, аппликатура, методика, преподавание, этнограф, строй инструмента, гриф, звук.

ОКУМУШТУУ-ЭТНОГРАФ БОЛОТ САРЫБАЕВДИН ЭЛДИК АСПАПТАР БОЮНЧА ЭМГЕКТЕРИНЕ СЕРЕП

Аннотация

Макаланын автору, Казак улуттук консерваториясынын доценти З.Ш.Измуратова бул макаласында этнограф Б.Сарыбаевдин баа жеткис эмгеги тууралуу баяндайт. Макалада Б.Сарыбаевдин эл аспаптары боюнча чыгармачылыгына толук обзор камтылган.

Негизги Сөздөр: шертер, репертуар, фольклордук музыка, манжа, методика, окутуу, этнограф, аспаптын түзүлүшү, фретборд, үн.

*Doç. Dr. Kurmangazi adına Kazak Ulusal Konservatuvarı Dombra Anabilim Dalı, zamza_64@mail.ru



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Как говорил наш великий предок аль-Фараби: «Народ, не знающий свою историю, не способен двигаться в будущее», в процессе воссоздания истории шертера и модернизации этих инструментов остановимся на трудах ученого-этнографа Болат Сарыбаева, внесшего огромный вклад в инструментальную музыку.

В трудах выдающихся ученых, как аль-Фараби, аль-Хорезми, Авиценна, Кашгари, Урмави, оставивших ценные сведения о музыкальной культуре, музыкальных инструментах Средневекового Востока, сохранились рукописи о музыкальных инструментах той эпохи, в которой они жили, изложены труды о музыке, музыкальных инструментах. В трудах вышеупомянутых ученых представлены интересные сведения и исследования о природе музыкальных инструментов, специфике изготовления, занимаемом месте в мире музыки, влиянии музыки в целом на человечество и о ее роли в жизни людей. Таким образом, каждый из ученых со своими трактатами внес колоссальную лепту в инструментоведение.

Позднее в казахские степи в разные эпохи и по разным ситуациям прибывали группы ученых-этнографов, принявшие участие в изучении и совершенствовании трудов этих больших знатоков. Среди них встречаются те, которые были высланы на казахскую землю, те, которые подвергались гонениям и те, которые приезжали специально на экспедицию.

Ученые-этнографы, совершившие экспедиции на казахскую землю до Октябрьской революции, как И.Г.Георги, А.Эйхгорн, П.С.Паллас, А.И.Левшин, В.В.Радлов, А.В.Затаевич и многие другие исследователи и собиратели фольклора в своих рукописях оставили сведения о казахской музыке и музыкальных инструментах. А также в трудах ученых, выходцев из казахской среды Чокана Валиханова, Кудайбергена и Ахмета Жубановых, Алькея Маргулана можем извлечь множество сведений.

А теперь остановим свой взор на творчестве ученого-этнографа Болат Шамгалиевича Сарыбаева (1927-1984), имевшего своей исходной точкой данные труды и посвятившего всю свою сознательную жизнь на развитие казахской музыки, на сбор музыкальных инструментов, на их популяризацию.

Уникальный казахский ученый, кандидат искусствоведческих наук внес огромный вклад в возрождение инструментов, собрав казахские музыкальные инструменты, воссоздав их, популяризируя среди населения, дав вторую жизнь этим инструментам. Труды Б.Сарыбаева в настоящее время являются основным вспомогательным пособием для рефератов, статей об инструментах, ценность данных трудов с каждым годом все увеличивается. Б.Сарыбаев посвятил всю свою жизнь работе по исследованиям, сбору ценных источников. На сегодняшний день много музыковедов, занимающихся изучением наследия ученого, одна из них ученая С.Утегалиева в своей специально написанной статье «Научное наследие Б.Сарыбаева и актуальные проблемы исследования музыкальных инструментов тюркоязычных народов» высказала такое мнение: «Такова громадная заслуга Б.Сарыбаева, которая останется в истории: его самоотверженный труд в те годы (70-80-е) стал примером подражания для многих исследователей соседних тюркских республик. Его доблестный труд вдохновил их к поискам и воссозданию забытых либо вышедших из употребления музыкальных инструментов, тем самым, дал толчок на развитие регионального



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

этноинструментоведения» [3,3 с]. С каждым годом особо выделяется заслуга Б.Сарыбаева в казахскую музыку, увеличивается интерес в творчеству, исследованиям, инструментам-находкам.

Основная ценность трудов Б.Сарыбаева заключается в нахождении им давно забытых казахских инструментов и воссоздании их. Побывавший во всех регионах Казахстана во время экспедиции, собиравший сведения при посещениях аулов, во время бесед со старожилками, Б.Сарыбаев записывал рассказы об истории и эксплуатации найденных им инструментов со слов аксакалов. У каждого фольклорного инструмента у казахов есть своя история происхождения, свои легенды.

Б.Сарыбаев в процессе изучения старинных инструментов пишет в своей работе о выборе нескольких методов и приемов «Казахские музыкальные инструменты» следующее:

- «Воссоздание инструмента, рассматривая этнографические записи, фотографии, старинные музейные образцы, а также найденные среди населения или во время археологических раскопок варианты;
- предстояла работа по изучению потенциальной возможности инструмента издавать звуки, традиции и приемов игры на инструменте, работа по подготовке специального репертуара для него;
- пришлось освоить старинные музыкальные инструменты, выступая на концертах;
- усовершенствование старинных образцов инструментов согласно современному уровню развития в целом музыкальной культуры;
- усовершенствование на базе старинной модели инструмента, освоение воссозданных инструментов и в его сопровождении выступление перед публикой;
- оптимизация звучания инструмента, расширение диапазона и исполнение народных произведений, современной музыки;» [1 - Алма ата, 8 с].

В годы преподавания в Алматинской Государственной консерватории занимался сбором старинных инструментов в своем доме при консерватории. Его личная коллекция насчитывает около четырехсот экземпляров различных национальных музыкальных инструментов разных народов. В его коллекции наряду с казахскими сыбызгы, сырнай, жетіген, шертер, шаңқобыз, ударных и духовых инструментов можно встретить инструменты и других народов. Что интересно, сохранились сведения о нескольких видах, разных историях и легендах каждого инструмента. Позднее после кончины Б.Сарыбаева дом, в котором он жил, превратился в музей музыкальных инструментов. Сын и супруга ученого тщательно собирали его труды и музей с интересом стала посещать молодежь, изучающая сферу инструментальной музыки. Посетители дома-музея Б.Сарыбаева в «Книге отзывов» оставляли такие записи: «Коллекцию Б.Сарыбаева вполне можно сравнить с государственными музеями. По разнообразию и обилию инструментов она даже превосходит их». Богатая коллекция исследователя, единолично осуществлявшего деятельность по сбору инструментов на государственном уровне, стала достоянием независимого Казахстана с целым рядом музыкальных инструментов.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

В настоящее время музей перевезен в культурный центр в столице Казахстана – Нур-Султан, превратившись в центр, который может посетить вся общественность и получить духовное удовлетворение. Б.Сарыбаев, останавливаясь на таких нюансах, как издавание звука, специфика исполнения каждого инструмента из своей коллекции по отдельности, собрав легенды из уст аксакалов, написал свою монографию на тему: «Казахские музыкальные инструменты». Параллельно с разработкой монографии на основе данного труда вышел в свет альбом под названием «Казахские музыкальные инструменты», в альбоме были собраны фотографии всех найденных инструментов вместе с исполнителями и продемонстрированы общественности.

Как говорилось выше, в 70-е годы прошлого века ученый наряду с полным погружением в работу по сбору инструментов, продолжал вести работу по созданию ансамблей. Самый первый созданный в Казахстане ансамбль «Шертер» (1974 г) был организован по личной инициативе того же самого Б.Сарыбаева и укомплектован найденными им же инструментами. Почти все вышеупомянутые инструменты вошли в состав ансамбля, где наряду с созданием ансамбля проводилась работа по обучению музыкантов из состава инструментального ансамбля. Данная работа создала много проблем, поскольку число профессиональных специалистов было очень ограничено. Возникло еще одно затруднение: нестабильность строя инструментов. Б. Сарыбаев, преподаватель по предмету «Изготовление инструментов» профессионально-технического училища в Алматы также занимался работой по подготовке мастеров по изготовлению музыкальных инструментов. Со временем стабилизировался строй инструментов, решив проблему звукоиздания.

«Поиски и находки в трудах самых разных ученых и в оставленных записях путешественников, в архивах, краеведческих музеях, сохранившихся среди населения образцов инструментов, воссоздание их силами мастеров – лишь первый шаг в нашей работе. Самые сложные и интересные моменты работы по нахождению этих претендентов, демонстрация публике с их помощью песен и кюев, специально созданных для этих имеющихся в наличии старинных инструментов начинаются именно в этот период» [Болат Сарыбаев «Наследие ученого», 137 стр].

Даже находились и те, которые опровергали труды Б.Сарыбаева и высказывали отрицательное мнение. Безусловно, начинание какого-либо дела всегда сопровождается с трудностями. Работа по доказыванию найденных инструментов исконно казахскими инструментами отняли у Б.Сарыбаева не только время, но и здоровье. Переживший подобные проблемы ученый, не сдаваясь, продолжал вести начатую им самим работу до конца своей жизни.

В целом, Б.Сарыбаев – самый первый ученый в сфере инструментальной музыки, написавший труд о происхождении, пути развития музыкальных инструментов и классификационной исследованности. Очень интересны написанные ученым данные о появлении инструментов. Давайте остановимся на некоторых из них. Например, об инструменте жетіген приведены следующие данные: в старину у одного старца были семеро сыновей. В смутное время, когда народ переживал очень тяжелые испытания – в период голода среди населения, наступившего в результате великого джута, у старца один за другим от болезни умирают все сыновья. Когда умер первый сын, старец, взяв в руки деревянное корыто, натянув на него одну струну, бил по струне и пел причитание-плач, таким образом, добавляя по одной струне на инструмент после



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

гибели очередного сына – в конце концов получился семиструнный инструмент, инструменту он дал название «жетіген» (что означает «семь струн»), пел причитание-плач по своим сыновьям. Это – легенда инструмента жетіген. А вот легенда про инструмент сыбызгы: в старину на голове у одного хана была шишка. Хан, чтобы скрыть шишку на голове, приказал немедля убивать тех, кто подстригал его волосы. В один прекрасный день хан при разговоре с молодым человеком, подстригавшим его волосы, узнает, что он является сыном его близкого друга. Хан, не хотевший убивать молодого парня, приказывает своим визирям отвести его в дремучий лес, надеясь, что его растерзают дикие звери и птицы, что впоследствии он умрет сам. Его веление было выполнено и парень несколько дней пролежал в лесу. Однажды, придя в себя, он слышит какой-то звук. Оборачиваясь в сторону зарослей камыша, откуда доносился звук, видит как один жук продырявил камыш, из которого под воздействием ветра исходит звук. Обессиленный парень, увидев это, взял камыш и со всей силой дул, издавая звуки. Говорят, что находящиеся поблизости скотники, услышав этот звук, спасли парня. Позднее этот молодой человек стал популярным в народе сыбызгистом.

Вот так продолжают аналогичные легенды, которые покоряют своего слушателя захватывающими рассказами, дополняя их увлекательными сведениями о происхождении каждого инструмента. Симпатия современной молодежи к фольклорным инструментам, оценка трудов ученого по достоинству, изучение их – это результат гигантского труда ученого.

Исследования Б.Сарыбаева, не ограничиваясь сбором фольклорных инструментов, охватывает и пути развития данных инструментов. Нет ни одного человека, относящегося равнодушно к звукам казахских музыкальных инструментов, особенно, среди иностранцев в приоритете интерес к многообразию звучания инструментов. Данную тенденцию, особо привлекающих традиционные музыкальные инструменты народов мира, музыковед С.Утегалиева описывает таким образом: «Общеизвестно, что в последние годы интерес к музыкальным инструментам прошлых эпох наиболее возрос. В разных странах мира переживают возрождение старинных музыкальных инструментов. В отдельных зарубежных странах в современную практику вводятся музыкальные инструменты Средневековья, они: *viola da gambo*, *viola de bracho*, *arpedjion*, множество видов клавесинов и т.д. Создаются камерно-инструментальные ансамбли, исполняющие старинную музыку с их участием.

Словно Б.Сарыбаев с присущей ему дальновидностью заранее предугадал эту тенденцию, проявляющуюся на мировом уровне. Воссоздание старинных казахских музыкальных инструментов опосредованно повлиял и на употребление таких инструментов, как домбра, қыл қобыз, сыбызгы, стимулировал появлению других приемов их исследования» [2,3 с],

На сегодняшний день имеется обилие числа трудов, написанных о Б.Сарыбаеве. Один из последних опубликованных работ – труд под названием «Наследие ученого», посвященный Б.Сарыбаеву, где собраны статьи ученого, библиография, фотографии. Вместе с этим, в данную работу включены воспоминания об ученом известных специалистов, внесших огромный вклад в музыкальную культуру Казахстана. Заинтересованность творчеством такого ученого, изучение истории и пути развития казахских музыкальных инструментов, осмысливание профессионального становления данных инструментов являются эталоном для молодых музыкантов.



IX. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

20-25 Nisan 2022 / Bişkek

www.imdcongress.com

Среди многочисленных музыкальных инструментов в настоящее время развиты с профессиональной точки зрения, достигли высоты благодаря исследователям и инструменталистам найденные, описанные, усовершенствованные и воссозданные ученым инструменты, как: сыбызгы, жетіген, шертер, саз сырнай. Профессионалы специалисты и мастера уделяли огромное внимание к работе по усовершенствованию инструментов, в результате чего казахские фольклорные инструменты следуют по пути развития, не отставая от прогресса.

В целом, возрождение казахских фольклорных инструментов, хранивших долгое молчание в недрах столетий, популяризация посредством таких трудов, демонстрация общественности, развитие с профессиональной точки зрения, нахождение своеобразного пристанища в современной казахской инструментальной музыке – плоды колоссального труда Б.Сарыбаева и одно из достижений в развитии сферы профессиональной инструментальной музыки.

Использованная литература

- Сарыбаев Б.Ш.Казахские музыкальные инструменты . Алматы, Өнер, 1988 - 12-15 стр.
- «Болат Сарыбаев и вопросы этноинструментоведения в тюркском мире» Материалы международной научно-практической конференции ТЮРКСОЙ 2019 г.
- Б.Сарыбаев «Наследие ученого» ТЮРКСОЙ 2019 г.
- Измуратова З.Ш.Школа игры на шертере», Алматы. Издательство «Мектеп». 2005 –5 стр.
- Измуратова З.Ш.Исполнительское искусство на шертере, Алматы, издательство консерватории. 1999 – стр.
- Басыкара Е.Б, Хамзин О.Х.Школа игры на шертере, Алматы, издательство консерватории, 2011г.
- Басыкара Е.Б.Произведения специально для шертера, Алматы, издательство «Өнер», 1997г.
- Гизатов Б. Казахский музыкальный фольклор, Алматы. Издательство «Ғылым». 1982-12 стр.
- Состовитель Гизатов Б. Казахская народная инструментальная музыка, М. Музыка, 1988 ж.- 15 стр.