

X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ

MARMARİS
15-19 AĞUSTOS 2022



İNİŞANTAŞI
ÜNİVERSİTESİ

BİLDİRİLER KİTABI



Üzeyir Hacıbəyli adına
Bakı Musiqi
Akademiyası



SAKARYA
ÜNİVERSİTESİ





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

10th INTERNATIONAL MUSIC AND DANCE CONGRESS
PROCEEDING BOOK

www.imdcongress.com

Editörler

Prof. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ

Doç. Dr. Tarkan YAZICI

10. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi

Bildiriler Kitabı

Editörler

Prof. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ

Doç. Dr. Tarkan YAZICI

Yayın Tarihi: 21 Aralık 2022

E-ISBN: 978-605-72209-3-6

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>



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ ÖZET KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

KONGRE KOORDİNATÖRLERİ

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

ONUR KURULU

Prof. Dr. Hamza AL
Sakarya Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Hüseyin ÇİÇEK
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Necdet ÜNÜVAR
Ankara Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Emin BİBER
Ardahan Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Kamile PERÇİN AKGÜL
AKEV Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Şenay YALÇIN
Nişantaşı Üniversitesi Rektörü

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

Emektar Artist Naile MAMMADZADE
Bakü Koreografi Akademisi Rektör Vekili

Devlet Sanatçısı Prof. Siyavuş KERİMİ
Azerbaycan Milli Konservatuarı Rektörü

Prof. Dr. Yusif YUSİBOV
Gence Devlet Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Alpaslan CEYLAN
Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Rektörü

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

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

KONGRE KOMİTESİ

Adila KERMALIEVA
F. Gülay MİRZAOĞLU
Gülnaz ABDULLAZADE
Gürbüz AKTAŞ
Lale HUSEYNOVA
Naile MAMMADZADE
Narmina GULİYEVA
Özgür AKDAĞ
Sevda GURBANALİYEVA
Turan SAĞER



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ ÖZET KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

DÜZENLEME KURULU

Abdul Menaf KORKUTATA
Bülent KURTİŞOĞLU
Demet GÜRHAN
Erika BARABÁSI MOCSÁRY
Habibe MAMMADOVA
Ina GEORGIEVA VLADOVA
Kürşad GÜLBEBEYAZ
M. Onur ÇELEBİOĞLU
Olga GUSEYNOVA
Roza AMANOVA
Tarkan YAZICI
Yavuz YILMAZ

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. KAMÇİBEK DÜŞALİEV	K. Moldobasanov Kırgız Ulusal Konservatuarı – Kırgızistan
Dr. LALE HUSEYNOVA	Azerbaycan Milli Konservatuarı – Azerbaycan
Dr. MUXAYO NABİEVA	Besteci ve Bestekârlar Birliği – Özbekistan
Dr. NARMİNA GULİYEVA	Üzeyir Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. ROZA AMANOVA	Kırgız Cumhuriyeti Milli Bilimler Akademisi – Kırgızistan
Dr. SEVDA GURBANALİYEVA	Gence Devlet Üniversitesi – Azerbaycan
Dr. TATYANA VIKTOROVNA KARTAŞOVA	L.V. Sobinov Saratov Devlet Konservatuarı – Rusya

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. ARİF MÖHSÜNOĞLU	Batman Üniversitesi
Dr. ARZU UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. AŞKIN ÇELİK	Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Dr. AYNUR CİVELEK	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. AYRİN ERSÖZ	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. BAHAR GÜDEK	19 Mayıs Üniversitesi
Dr. BEGÜM AYTEMUR	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. BÜLENT KURTİŞOĞLU	Ardahan Üniversitesi
Dr. ÇINLA ŞEKER	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. DEMET GÜRHAN	Ankara Üniversitesi



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ ÖZET KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Dr. DİLEK CANTEKİN ELYAĞUTU	Sakarya Üniversitesi
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 BAŞELİYEV	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. FERDİ KOÇ	Sakarya Üniversitesi
Dr. FETTAH HALIKZADE	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. GÖKAY YILDIZ	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
Dr. GÜLMİRA MUSAGULOVA	Kazakistan Milli Konservatuvarı – Kazakistan
Dr. GÜLNAZ ABDULLAZADE	Üzeyir Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. GÜLER DEMİROVA GYÖRFFY	Ankara Üniversitesi
Dr. GÜRBÜZ AKTAŞ	Emekli
Dr. HABİBE MAMMADOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. HANEFİ ÖZBEK	İzmir Bakırçay Üniversitesi
Dr. HATİRE HASANZADE	Üzeyir Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. İNA GEORGIEVA VLADOVA	NSA Vassil Levski – Bulgaristan
Dr. İLHAN ERSOY	Ege Üniversitesi
Dr. İSMAİL SINIR	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. KEMALE ALESKERLİ	Üzeyir Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. KEREM CENK YILMAZ	Sakarya Üniversitesi
Dr. KÜRŞAD GÜLBEYAZ	Sakarya Üniversitesi
Dr. LALA HÜSEYNOVA	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. LALE HÜSEYNOVA 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 SAZAK	Sakarya Üniversitesi
Dr. ONUR ZAHAL	İnönü Üniversitesi
Dr. ÖZGEN KÜÇÜKGÖKÇE	Ege Üniversitesi
Dr. ROVŞANA KARİMOVA	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. ROZA AMANOVA	Kırgız Cumhuriyeti Milli Bilimler Akademisi – Kırgızistan
Dr. SAULE UTEGALIEVA	Devlet Konservatuvarı – Kazakistan
Dr. SELENA RAKOČEVIĆ	Belgrad Sanat Üniversitesi – Sırbistan
Dr. SELİN OYAN KÜPELİ	Adıyaman Üniversitesi
Dr. SERNAZ DEMİREL TEMEL	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. SEVDA GURBANALİYEVA	Gence Devlet Üniversitesi – Azerbaycan



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ ÖZET KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Dr. SINARU ALIMKULOVA	İ. Arabaev Kırgız Devlet Üniversitesi – Kırgızistan
Dr. ŞEFİKA TOPALAK	Trabzon Üniversitesi
Dr. ŞEHRİBAN KOCA	Mersin Üniversitesi
Dr. TAN TEMEL	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. TARKAN YAZICI	Mersin Üniversitesi
Dr. TATYANA VIKTOROVNA KARTAŞOVA	L.V. Sobinov Saratov Devlet Konservatuarı – Rusya
Dr. TURAN MAMMADALİYEVA	Üzeyir Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. TURAN SAĞER	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. TÜREV BERKİ	Hacettepe Üniversitesi
Dr. UMUT ERDOĞAN	Sakarya Üniversitesi
Dr. VOLKAN GİDİŞ	İstanbul Medipol Üniversitesi
Dr. YAKUP ALPER VARİŞ	19 Mayıs Üniversitesi
Dr. YEGANA TAPTİGOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. ZUHAL DİNÇ ALTUN	Trabzon Üniversitesi
Dr. ZÜLEYHA ABDULLA	Üzeyir Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan

Kongremizde hakem/sanat kurulu tarafından kabul edilmiş olan 67 bildiri sunulmuş, 12 konser/performans gerçekleştirilmiş, 4 workshop, 4 masterclass (ustalık sınıfı) ve 15 masterclass (ustalık sınıfı) konseri sergilenmiştir. Kongremiz Azerbaycan, Rusya, Türkiye ve Umman olmak üzere 4 farklı ülkeden 73 konuşmacı katılımcı ile gerçekleştirilmiş, gönderilen tam metinlerden 45 bildiri hakem oluru almış yayınlanmıştır.

KONUŞMACI KATILIMCI FİHRİSTİ

Anıl ÇELİK	Türkiye	Güler DEMİROVA GYÖRFFY	Türkiye
Arif MÖHSÜNOĞLU	Türkiye	Gültekin MAHARRAMOVA	Türkiye
Aşkın ÇELİK	Türkiye	Günel NASİROVA	Türkiye
Atacan UZUNER	Türkiye	Habibe MAMMADOVA	Azerbaycan
Aysel ASADOVA	Azerbaycan	Hasret ALP	Türkiye
Bahar GÜDEK	Türkiye	Hayati BEŞİRLİ	Türkiye
Bahar SARİBOĞA AKCA	Türkiye	Işıl GİRAY UYSAL	Türkiye
Bahar SOĞUKKUYU	Türkiye	İlkay Ebru TUNCER BOON	Türkiye
Begüm AYTEMUR	Türkiye	İsmail SINIR	Türkiye
Burçin KARAZEBEK	Türkiye	İsmet KARADENİZ	Türkiye
Can ÖZCAN	Türkiye	Kerem Cenk YILMAZ	Türkiye
Caner BEKTAŞ	Türkiye	Könül HÜSEYNOVA	Azerbaycan
Cemile MİRZEYEVA	Azerbaycan	Kutup Ata TUNCER	Türkiye
Çınla ŞEKER	Türkiye	Kürşad GÜLBELAZ	Türkiye
Demet GÜRHAN	Türkiye	Lala HÜSEYNOVA	Azerbaycan
Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU	Türkiye	Leyla GULİYEVA	Azerbaycan
Doğukan UZAKGİDEN	Türkiye	Leyla NABİYEVA	Azerbaycan
Edanur KABA	Türkiye	M. Nevra KÜPANA	Türkiye
Elif BEKTAŞ	Türkiye	Meral METE	Türkiye
Elif GÜLTEKİN	Türkiye	Nigar MANSURZADE	Azerbaycan
Emin NAGİYEV	Azerbaycan	Özgür YİĞİT	Türkiye
Ennur BİLECAN	Türkiye	Pervane HANLAROVA	Azerbaycan
F. Gülay MİRZAOĞLU	Türkiye	Pınar KAZAL	Türkiye
Feyza SÖNMEZÖZ	Türkiye	Pınar SEZGİN	Türkiye
Firengiz REFİZADE	Azerbaycan	Rena MAMMADOVA	Azerbaycan
Fusun Naz ALTINEL	Türkiye	Sadettin BARAN	Türkiye
Gökçe AKGÜN	Türkiye	Saida HASANOVA	Azerbaycan



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ ÖZET KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Samet AYDOĞAN	Türkiye	Tatyana KARTAŞOVA	Rusya
Seadet VERDİYEVA	Azerbaycan	Turan SAĞER	Türkiye
Selda ERGEN	Türkiye	Ulviyye GULİYEVA	Azerbaycan
Selin OYAN KÜPELİ	Türkiye	Vafa HANBEYOVA	Azerbaycan
Semanur GÜNER	Türkiye	Viktorya ŞAHMURADOVA	Azerbaycan
Semra FAYEZ	Türkiye	Vusala AMİRBAYOVA	Umman
Sibel ALMELEK İŞMAN	Türkiye	Yasemin KILINÇARSLAN	Türkiye
Şefika TOPALAK	Türkiye	Yegane TAPTIKOVA	Azerbaycan
Tan TEMEL	Türkiye	Yılmaz YEŞİL	Türkiye
Tarkan YAZICI	Türkiye		

İÇİNDEKİLER

KONGRE KOORDİNATÖRLERİ	i
ONUR KURULU	i
KONGRE KOMİTESİ	i
DÜZENLEME KURULU	ii
SANAT KURULU	ii
BİLİM / HAKEM KURULU	ii
KONUŞMACI KATILIMCI FİHRİSTİ	iv
İÇİNDEKİLER	v
BİLDİRİ ÖZETLERİ	v

BİLDİRİ ÖZETLERİ

Tonya Yöresi “Mısır İmecesini” Geleneği	1
Atacan UZUNER & Kürşad GÜLBEYAZ & Kerem Cenk YILMAZ	
Ali Özkan Manav Yapıtlarında Tasavvuf Bulguları	10
Aysel ASADOVA	
Antik Yunan’da Kadın Müzisyenler	18
Bahar SARIBOĞA AKCA	
Dans Temalı Film Posterlerinin Grafikselsel Analizi	25
Bahar SOĞUKKUYU	
Popüler Kültür Bağlamında Müzik Biyografisi Film Posterleri	33
Bahar SOĞUKKUYU	
Balıkesir Yöresi Tülütapak Oyunu	48
Burçin KARAZEYBEK	
Sahne Yapıtlarındaki Karabağ Konusu	57
Cemile MİRZEYEVA	
Flüt Eğitiminde Temel Davranışların Kazandırılmasına Yönelik Flüt Öğretmenlerinin Analojik Yaklaşımları ...	66
Elif GÜLTEKİN & Begüm AYTEMUR	
Azerbaycan Milli Üflemeli Çalgıların Müzik Kültüründeki Yeri ve Rolü	86
Emin NAGİYEV	



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Kahramanlık İmgesinin Türküler ve Halk Danslarındaki İzdüşümü: “Koroğlu Oyunu Örneği”	91
Ennur BİLECAN	
Müzik Öğretmeni Yetiştirme Amacı Kapsamında Verilen Piyano Eğitimine İlişkin Müzik Öğretmeni Adaylarının Görüşleri	102
Feyza SÖNMEZÖZ	
Bireysel Çalgı Eğitiminde Serbest Eserlerin Kullanılma Durumu	111
Feyza SÖNMEZÖZ & Begüm AYTEMUR	
Elza İbrahimovanın Şarkılarının Bazı Üslup Özellikleri	121
Firengiz REFİZADE AYDEMİROVA	
Robert Schumann’ın Fantasiestücke Op.73 Eserinin Leonard Davis ve Bruno Giuranna Tarafından Düzenlenen Viyola Partilerinin Teknik ve Müzikal Açından Karşılaştırılması	126
Fusun Naz ALTINEL	
Besteci Aşraf Abbasov’un Çocuklar İçin Eserleri	140
Gültekin MAHARRAMOVA	
İmadaddin Nasimi’nin Şiir ve Müzik Dünyası	145
Günel NASİROVA	
Kültürel Diplomasi Unsuru Olarak Müzik ve Dans	150
Hayati BEŞİRLİ	
İki Debussy Prelude Genel Bakış, Le Vent Dans La Plaine ve Serenade Interrompue	156
Işıl GİRAY UYSAL	
2020 Sonrası Gelişmelerle Birlikte Türkiye’deki Popüler Müzik Kültürünün Durumu	171
İlkay Ebru Tuncer BOON & Aşkın ÇELİK & Kutup Ata TUNCER	
Türkiye Basımında Konser Eleştirileri: Bir Şablon Önerisi İçin Analizler III (1973-1997)	181
İsmet KARADENİZ	
Rauf Hacıyevin “Gençlik” Senfonisi	198
Könül HÜSEYNOVA	
Söz – Müzik – Ritim Bağlamında Türk Halk Oyunları	203
Kürşad GÜLBELBAZ	
Azerbaycan Halk Müziğinin Karşılaştırmalı Müzik Türkolojisi Bağlamında Araştırma Konuları	209
Lala HÜSEYNOVA	
“Çahargah” - Azerbaycanlı Bestecilerin Farklı Türlerdeki Eserlerinde	216
Leyla GULİYEVA	
Azerbaycan Bestecilerin Koro Eserlerinde Halk Ezgilerinin Somutlaşması	228
Leyla NABİYEVA	
Franz Schubert’in Moments Musicaux (Op. 94/D. 780) Eserinin Piyano Eğitimi Açısından Analizi	233
M. Nevra KÜPANA	
Ses Sanatçılığı İncisi - Aghakhan Abdullayev	242
Nigar MANSURZADE HASANAĞA	



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Kütahya Zeybek Alayı	255
Özgür YİĞİT & Kürşad GÜLBAYAZ	
Ulusal ve Avrupa Dans Geleneklerinin Azer Rzayev'in "Altı Senfonik Tablosunda" Yansıması	261
Pervane HANLAROVA	
Türkiye'de Dans/Hareket Terapisi	266
Pınar KAZAL	
20. Yüzyılın Başında Bakü'deki Tiyatro Yaşamının Tarihinden	272
Rena MAMMADOVA	
Azerbaycan ve İtalyan Karşılıklı Kültürler İlişkiler Üzerine	278
Saida HASANOVA	
Anadolu Kültüründe ve Halk Türkülerinde İğde	285
Samet AYDOĞAN	
Fikret Amirov'un Yaratıcılığında Senfonik Muğamlar	296
Seadet VERDİYEVA	
Liszt'in Atonal Eksene Geçiş Çabaları	301
Selin OYAN KÜPELİ	
Ritmik Yapısı ile Oynanan Müziklerin Dinleyiciler Üzerinde Yarattığı Etki Faktörleri	310
Selin OYAN KÜPELİ	
Bursa Yöresi Tavuk Alma Geleneğinin Kültürel Bellek Bağlamında İncelenmesi	315
Semanur GÜNER	
Suzuki Yöntemi ile Keman Eğitiminde Aile Katkısının Önemi	322
Semra FAYEZ	
Mitolojik Avrupa Sanatında Çalgılar	331
Sibel ALMELEK İŞMAN	
Hint Müziğinin Tür Paleti	341
Tatyana KARTAŞOVA	
Azerbaycan Müzik Kültüründe Seçkin Korrepetitör Ustaları	348
Ulviye GULİYEVA	
Folklorizm ve Yorumlama Biçimleri (Elnara Dadashova'nın Çalışması Örneğinde)	353
Vafa HANBEYOVA	
20. Yüzyılda Modern Dansın Gelişimi	362
Victoria ALEKSANDROVNA ŞAHMURADOVA	
Fikret Emirov'un "Nizami" Senfonisinin Sanatsal İçeriği	368
Vusala AMİRBAYOVA	
Azerbaycan Bestecilerinin Balelerinde Arp	374
Yegane TAPTIGOVA	



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

TONYA YÖRESİ “MISIR İMECESİ” GELENEĞİ

Atacan UZUNER* & Kürşad GÜLBAYAZ & Kerem Cenk YILMAZ*****

Özet

Toplumların kendilerine has ürettikleri her türlü maddi ve manevi değerlerin bütünü olan kültür, insanların gündelik hayatlarındaki eylemlerine kültürel ve sosyal normlar doğrultusunda biçim kazandırır. Düğünler, cenazeler, şenlikler, asker eğlenceleri, türküler ve oyunlar gibi kültürel unsurlar toplumdan topluma farklılık arz etmekte ve millileşerek toplumun millet halini almasını sağlamaktadır. Kültürel unsurlar toplumun ekonomik ve sosyal hayatını da yönlendirerek kültürel açıdan farklılaşmaları ortaya çıkarmaktadır.

Bu çalışma, Trabzon ili Tonya ilçesinde insanların ekip biçtiği, temel ihtiyaç, hayvan yemi ve geçimini sağlamak üzere yaygın olarak kullandıkları mısıra dayalı kültürel ritüellerden oluşmaktadır. Araştırma, bu kültürel ritüeller doğrultusunda “mısır imecesi/kodoş mecesi/darı soyma” ve bu imecelerde yapılan seyirlik oyunlar “Kulbaç/Sivil” üzerine yapılan bir alan araştırmasıdır. Bu çalışma kapsamında yörede mısırın ekimi, yetiştirilmesi ve hasadı sürecinde halk tarafından yaşatılan ritüeller incelenmiştir. Ülkemizde, komşuların insan gücü gerektiren işleri yaparken birbirleriyle yardımlaşma geleneğine imece denir. Bu geleneğin Tonya’da hali hazırda hangi şartlarda devam ettiği araştırılmış, mısırın ekiminden hasadına kadar olan süreçte yapılan ritüellerin ve seyirlik oyunlarının incelenmesi çalışmanın konusunu oluşturmuştur. Çalışmada, mısır imecesindeki ritüeller ve bunların geçmişten günümüze geçirdiği değişimler incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tonya, Mısır, İmece, Seyirlik Oyun, Eğlence

THE TRADITION OF CORN İMECE IN THE TONYA REGION

Abstract

Culture, which is the whole of all kinds of material and spiritual values that societies produce for themselves, gives shape to the actions of people in their daily lives in line with cultural and social norms. Cultural elements such as weddings, funerals, festivities, military entertainments, folk songs and dance differ from society to society and nationalize the society to become a nation. Cultural elements reveal cultural differences by directing the economic and social life of the society.

This study consists of cultural rituals based on corn, which people cultivate and widely used for basic needs, animal feed and for a living in Tonya district of Trabzon province. The research is a field study on "corn imecesi/godos mecesi/maize peeling" and the theatrical plays "Kulbaç/Civil" made in these cultural rituals. Within the scope of this study, the rituals practiced by the people during the cultivation and harvesting of corn in the region were observed. In our country, the tradition of helping each other when neighbors do work that requires manpower is called “imece”. The conditions under which this tradition still continues in Tonya have been researched, and the examination of the rituals and spectacle plays during the period from planting to harvesting of corn has been the subject of the study. In the study, the rituals in the corn work and their changes from past to present were examined.

Keywords: Tonya, corn, İmece, Theatrical Dance, Entertainment

* MEB. Müzik Öğretmeni, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, a.uzuner08@gmail.com

** Prof. Dr. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü, ORCID: 0000-0002-1371-8156, gulbeyaz@sakarya.edu.tr kursadgulbeyaz@hotmail.com

*** Doç. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü, kcyilmaz@sakarya.edu.tr



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

GİRİŞ

“Mısırın atasının, bugün hâlâ Meksika, Guatemala ve Honduras’ta yetişen *Teosinte* adı verilen yabani bir ot olduğu düşüncesi baskındır. İlkel mısırlardan yalnızca birkaç karakter farkı olduğu ileri sürülen Teosinte, hücre formu ve genetik yapısı bakımından mısırla aynıdır. Teosintenin, tarih öncesi zamanlarda yaklaşık 8 bin yıl önce Meksika’dan Güney Amerika’nın en uzak bölgelerine kadar yayıldığı düşünülmektedir” (aktaran Boran, 2019; Galinat, 1992:47).

Yerli Amerikalılar, genetik ve biyoteknoloji bilgisine sahip olmasa da kendi bilgi, gözlem ve hayal gücünü kullanarak mısırın ıslahında olduğu gibi birçok bitkiyi evcilleştirerek büyük ilerlemeler kaydetmişlerdir. Aztek, İnka ve Maya kültürlerinin temelleri de bu tam teşekküllü tarımsal faaliyetlerle atılmıştı (aktaran Boran, 2019, Galinat, 1992:50).



Fotoğraf 1: Mısırın Evrimsel Değişimi

Yıllardır süregelen tartışmalar olmakla birlikte yabani mısırın teosinte bitkisinden geldiği görüşü geniş ölçüde kabul görmektedir. Amerika yerlileri mısır üzerinde 7000 yılı aşkın bir süre boyunca seleksiyon yaparak, yabani bir bitkiyi kendileri için hayati önem taşıyan bir kültür bitkisine dönüştürmüşlerdir (Özcan, 2019).

Galinat 1971 yılında yaptığı geniş literatür taraması sonucunda mısırın nasıl meydana geldiği ile ilgili üç ana teori ortaya sürmüştür. Birinci görüş; mısır bitkisinin *Euchleana* denilen ve mısırın yakın akrabası olan bir türden doğal seleksiyon, mutasyon yolu veya melezlemeyle ortaya çıktığını savunanlar. İkinci görüş; *Tiripsacum ssp.*den meydana geldiğini savunanlar. Üçüncü görüş; New-Mexico’da bulunan 4-5 bin yıllık mısır taneleri, koçan parçaları mısırın yabani formunun *Euclaena* ve *tripsacum* olamayacağını; başakçıkları kavuzsuz olan kültür mısırlarının, *Zea mays tunicata*’dan evrim sonucu oluştuğu, uzun süreli seleksiyonlarla mısırdan tane ve koçan iriliğinin artırıldığını savunanlardır. Bu durumda da mısırın yabani formu kavuzlu mısır ise kavuzlu mısırın kökeninin ne olduğu sorusu ortaya çıkmaktadır (Kırtok, 1998:13)

Mısır, Amerika’da kutsal bir bitki, tanrıların hediyesi ve yaşam kaynağı olarak kabul ediliyor, yerel inanışlarda “Mısır Tanrısı” olduğuna inanılıyor, Meksika’da yaşayan Mayalar genç, yakışıklı ve saçında mısır püskülleri ile resmedilen *Genç Mısır Tanrısı*’na tapıyorlardı. Mayaların yaratılış hikâyesine göre tanrılar insanları mısır hamurundan yaratmıştı. Eski Amerikan halklarının mısıra ve mısırın yaşamlarındaki önemli role duydukları saygıyı göstermek için çok çeşitli yöntemleri vardı. Güney Amerika’da yaşayan İnkalar’da, hükümdar, altından yapılmış bir ayak sabanıyla tohumlar için çukur açıyor ve yılın ilk mısır ekimi bu şekilde gerçekleştiriliyordu. Bu ekim, İnkalar için dini bir tören mahiyetindeydi. Kuzey Amerika’daki Hopiler arasında her yeni doğan çocuğa, Mısır Ana dedikleri eksiksiz



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

bir mısır başağı verilirdi. Bu kutsal bitki böylece yeni başlayan bir hayatı kutsamış olurdu. Missouri nehrinin kıyılarında çiftçilik yapan Hidatsalar, mısır ekerken şarkı söylerlerdi. 1800'lerde yaşayan ve bir Hidatsalı olan Sığırcık Kuşu Kadın (Buffalo Bird Woman) şöyle söylemişti: “Biz, Kızıldereliler bahçelerimizi bir annenin çocuklarını sevdiği gibi severiz ve büyümekte olan mısırlarımızın onlara şarkı söylememizi istediklerini düşünürüz, tıpkı annelerinin ninni söylemesini isteyen çocuklar gibi...” (Johnson, 2009:91).

Carraretto (2009:95) Mısırın Avrupa’da uzun yıllar boyunca Türk Buğdayı olarak adlandırıldığını, İngiltere’de ise Türk Mısırı olarak bilindiğini ifade etmektedir.

Alman ve Fransız botanikçiler Frumentum Turcicum Asiaticum, İtalyanlar, Grano Turco (Türk Buğdayı) olarak ifade ederler. Gerçekte mısırın kaynağı Osmanlı ya da Türkler değildi. Hatta yayılış yolu itibarıyla düşünüldüğünde önce Avrupa’ya daha sonra Akdeniz üzerinden Osmanlıya gelmiş olması daha muhtemeldir (Boran, 2019:10).

Mısırın köken tartışmalarını zorlaştıran hususlardan birisi de darı ile karıştırılmasıdır. Hem köken hem de şekil olarak benzerliği sebebiyle bu iki bitki gerek adlandırma gerekse yayılış yolu olarak birbirine karıştırılmış ve yerine kullanılmıştır. Darı, buğdaygiller familyasına ait bir yıllık otsu bitki ve bu bitkinin besin maddesi olarak kullanılan tanesidir (Büyük Ansiklopedi, 1997:1282).

Giresun’un Görele ilçesinde mısır “darı” olarak bilinmekte ve kullanılmaktadır. Hayrettin Günay’da mısır imecesini, “darı imecisi” olarak kullanmakta, yazdığı kitaplarda “kültür-darı-horon” bağlamı üzerine görüşler ve betimlemeler yapmaktadır. Osmanlı’nın 17. Yüzyılda tanıştığı mısır tahılı Karadeniz bölgesinde 19. Yüzyılda ekilip biçilmeye başlanmıştır. Mısırdan önce darı (buğday) ekildiği için bazı bölgelerde halen mısıra darı denilmektedir. Bölgede mısıra halk arasında “lazut” adı verilmektedir. Doğu Karadeniz bölgesinin kendi özünde olmayan, sonradan tanıştığı ve üretmeye başladığı mısır bitkisini, hayatına sonradan dâhil olmasına karşın halk ile özdeşleşmiş, dillerinde, mutfağında, ekonomisinde, türkülerinde, oyunlarında, yaşamlarında önemli bir yer tutmuştur.



Fotoğraf 2: Mısır – Darı – Lazut*

Anadolu’da halk gelenek ve tarım işlerinde halk takvimini yani Rumi takvimi kullanır. Mısır tarımını yaparken de bölge insanı bu takvimden yararlanır. Yılın her ayının bir ismi vardır ve tarihide miladi takvimin 14 gün gerisinden takip etmektedir. Bu aylara verilen isimler Ordu, Giresun, Trabzon, Rize, Artvin’de ilçelere ve hatta köylere göre değişik isimler alabilmektedir. Trabzon yöresinde halk takvimine göre aylara şu isimler verilmektedir.

* <https://www.facebook.com/trabzon.yemekler.cografya.kultur/photos/5470776129667097>



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Ocak - Kalandar

Şubat - Küçük

Mart - Mart

Nisan - April

Mayıs - Mayıs

Haziran - Kirez

Temmuz - Çürük

Ağustos - Ağustos

Eylül - İstavrit

Ekim - Biçin

Kasım - Üzüm

Aralık – Karakış

Yaptığımız araştırma ve görüştüğümüz kişiler mısır tahılının önceden Hıdırellez yani Mayıs ayının 5-6'sından sonra, son 60-70 yıldır halk takvimine göre April 5-6'sından sonra (Miladi 19-20 Nisan) ekildiğini ifade etmektedirler. Mısır üretiminde tarla belleme, ekim ve çapa işleri yapılır. Haziran'ın sonunda 2. çapalama yapıldıktan sonra hayvanlarına yem olarak verebilmek için kesilmektedir. Yılın bu zamanı Trabzon yöresinde "Otçu haftası" olarak bilinmekte olup "Yayla Şenlikleri" bu dönemde yapılmaktadır.



Fotoğraf 3: Otçu Haftasında Kadırğa Yaylası Şenlikleri (Fazıl Saraç Arşivinden)

MISIR İMECESİ

Genellikle kırsal kesimlerde toplumun ortak gereksinimlerini elbirliğiyle ve belirli bir çalışma düzeni içinde sırayla karşılanmasına İmece denilmektedir. Sözlük anlamı olarak imece; "kırsal topluluklarda köyün zorunlu ve isteğe bağlı işlerinin köylülerce eşit şartlarda emek birliğiyle gerçekleştirilmesi", "birçok kimsenin toplanıp el birliğiyle bir kişinin veya bir topluluğun işini görmesi ve böylece işlerin sıra ile bitirilmesi" ifadeleri ile tanımlanmaktadır (<https://sozluk.gov.tr>).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Fotoğraf 4: Mısır İmecesı*

İnsanoğlu hayatını sürdürebilmek için içinde yaşadığı coğrafyanın kendisine sunduğu imkânları kullanarak, hayat tarzını ve kültürünü şekillendirmiştir (Yücel ve Baki, 2020:156). Doğu Karadeniz bölgesinin coğrafî koşulları teknik tarım araçlarının kullanılmasına imkân vermemekte, buna bağlı olarak da insan gücüne duyulan ihtiyaçtan dolayı imece kültürü yoğun olarak görölmektedir. Herkes tarafından kabul gören bir dayanışma örneği olan imecenin yörede eğlenceye çevrildiği oldukça sık görölmektedir.

Divanü Lugati't Türk'te imece kültürü ve dayanışmanın eski zamanlarda bile Türkler için önemli olduğunu belirtilmektedir. Örnek vermek gerekirse “Yalñus kaz ötmes” deyişinde “yalñız kaz ötmez” denilmektedir. Bu düşünce, birlikte hareket etmenin gücünü de işaret etmektedir (Aydemir, 2015).

Türklerin tarihsel olarak üretim süreci ve karar alma mekanizmalarında dayanışma temeline önem verdiğini bilmekteyiz. Nereye giderseniz gidin bu alışkanlık farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır (Akkaya ve Uzman, 2010).

Doğu Karadeniz bölgesinde halen günümüzde zirai ve yaşamsal ihtiyaçlar imece usulü ile halledilmeye devam etmektedir. Yöre insanı birçok imecede kendine has ritüeller üretmişler ve bunlara kültürlerinde önemli yer vermişlerdir. Trabzon ili Tonya ilçesinde ekilen mısır tahılı, zaman içerisinde kendi kültürünü oluşturmuştur. Bu süreçte hemhal olunan mısır tahılı kültürel ritüeller doğrultusunda halkın yaşantısında, geçiminde, yöre halkının eğlencesinde önemli yer tutmuş, hemen hemen tüm tarım işlerinin imeceler ile yapılması, sosyal hayatta da ortak buluşma alanlarından biri olmuş, hatta evlilikler gerçekleşmiştir.

Doğu Karadeniz bölgesinin önemli tahıllarından biri olan mısırın, Karadeniz bölgesinde sık ekilip biçildiğini görmekteyiz. Bu tahılın ekimi, biçimi ve ayıklanması işleminde Trabzon ili Tonya ilçesi kendine has bir kültüre sahiptir. Mısırın ekim işleminden hasat zamanına, hasat zamanından ayıklama zamanına kadar bu işlemlerin hemen hemen tümü imece usulü ile yapılmakta ve bu imecelerin kendine has bir eğlenceye çevrilmesi sıkça görölmektedir. Mısırın sadece kuru ve taze taneleri insanların yiyecek ihtiyacı için kullanılırken geriye kalan kısım hayvan yemi, yakacak ve küllerden elde edilen çamaşır sabunu olarak değerlendirilir.

Mustafa Aktaş mısır imecesi hakkında şunları aktarmaktadır: Mısırın koçanına kodoş ve bu imeceye de “kodoş mecisi” denilmektedir. Mısır eskiden çok daha fazla ekilmekte, hatta Tonya’da ekilebilecek her alanda mısır ekilmekteydi. Ekilen mısırlar Eylül (istavrit) sonu ile Ekim (biçin) ayının başlarında imece ile toplanmakta, toplanan mısırların kuruması için tarlada 15-20 demet yapıp bağlanmaktadır ve buna da “horom” adı verilmektedir.

* www.karadenizekspres.com/misir-tarlalarimiz-ne-cok-vardi-eskiden/24541/



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Fotoğraf 5: Horom Haline Getirilmiş Mısır Demeti

Mısır bu halde bir hafta kadar bekletilmekte, sonra mısırı koçanından ayırarak sepetlerle evin aşana* (aşhane) bölümüne getirilmektedir. Bundan dolayı evin aşana bölümü tavana kadar mısır koçanı ile doldurulur, ekonomik gücü yerinde olan aileler kemeñeci çağırır, iş daha eğlenceli ortamda yapılır. Mısır soyarken kemeñe çalınır, türküler söylenir (Mustafa Aktaş, Kişisel Görüşme, 23.07.2022).



Fotoğraf 6: Mısır İmecesinde Kemeñe

Yusuf Kurt ise mısır imecesi hakkında şunları aktarmaktadır: İmece için yatsı namazından sonra yaş ve gözetmeksizin toplanılır. İnsanlar imecelere güzel giyinip, süslenerek gittikleri için aynı zamanda önemli bir buluşma ve sosyalleşme alanıdır. Güz mevsiminin buluşma mekanı imecelerin, bahar mevsiminin buluşma mekanları da yayla şenlikleridir. Evin aşana bölümünde mısır koçanını kılıflarından (kabuklarından) ayırmak için toplanıp soyma işlemi başladığında kemeñeci mısır koçanlarının üzerine oturtulur. Özellikle gençlerin buluşma alanı olan imecelerde yaşlılar da mutlaka bulunmaktadır. İmece ortamında birbirinde gönlü olan, birine gönlünü kaptıran veya birinde gözü olan erkek, mısır koçanının kılıfını ayırmadan ucuna düğüm atıp kimseye belli etmeden kızın önüne atar. Kızın gönlü varsa düğümü açar, gönlü yoksa düğümü bozmadan ortaya tekrar atar. Bu şekilde evlenen, imeceye gidip anlaşp kaçan birçok kişinin olduğunu da bir gerçektir.

* Aşana: Eski evlerin mutfak ve oturma alanı.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Çul Oyunu

İmece esnasında hem işin yükünü hafifletmek hem de eğlenmek maksadıyla çeşitli oyunlar da oynanır. Bu oyunlardan bir tanesi de çul oyunudur. Oyun kılıfından sıyrılan mısırın rengine göre puanlama sistemi temeline dayalıdır. Ayıklanan mısır siyahlı alacalı çıkarsa 1 puan, kırmızı çıkarsa ki bu renk mısıra “kokona” adı verilir 10 puan, yanında yavruları olan mısır ki buna 3'lü mısır “bereket” adı verilir 20 puan değerindedir. Oyun, bir kişinin rekabet etmek istediği kişiye kılıfından ayıkladığı mısırın alacalı, kokona veya bereket bulması ve “çulladım seni” demesiyle başlar ve soyduğu mısırın puanı kadar puanla (1, 10, 20 puan) oyun başlar ve koçanlar bitene kadar devam eder. Oyun esnasında birbirine üstünlük kurmaya çalışmak için hızlı iş yapmaya gayret edilir, yüksek puanlı mısır buldukça birbirini kızdırma, takılma gibi eylemlerle iş bitirilir. Mısırların bitmesiyle rekabette kim galip geldiye yenilen kişiye imece ile ilgili bir ceza verilir. İşin yapıla sürecinde ev sahibi çeşitli yiyecek ve içecek ikram eder.



Fotoğraf 7: Sırasıyla Bereket-Benekli-Kokona İsmiyle Adlandırılan Mısırlar

Kulbaç (Kurbaç, Sivil) Oyunu

Mısır imcesinde çeşitli oyunlar oynanmakla beraber bölgede en sevilen oyun Kulbaç, Kurbaç veya Sivil oyun denilen oyundur. Kulbaç veya kurbaç, kamçı olarak da bilinen “kırbaç” kelimesinin yöre ağzıyla söyleniş şeklidir. Yöre insanı bu oyunu oynamak, oyuna katılmak veya izleyebilmek için mısır imcesine katıldıklarından bahsetmektedirler.

Mısır imcesindeki işler bittikten sonra mısır imcesinin ritüellerinden olan kulbaç oyunu için hazırlıklar başlar. Çul oyununun kaybedeni, imecede soyulan mısırları serendere* götürme cezası gibi imecenin işini kolaylaştıracak küçük cezalar verildiğini belirtti. Mısırın içlerinin kaldırılıp sadece kılıfların (kodoğofla) ortada kalması imecenin bittiği, eğlence ve kulbaç hazırlamanın zamanının geldiği anlamına gelmektedir. En yaşlı veya tecrübeli tarafından bir bez veya yazma ile saç örgüsü şeklinde kulbaç örülerek hazırlanır. Mısır kılıfları bir sergi (örtü) üzerine, insanlar da bunun etrafına halka şeklinde toplanırlar. Halkanın ortasına da (kılıfların içine) ebe geçer. İlk ebe genellikle imece sahibi olur. Oyunda kadın erkek herhangi bir kısıt olmadan isteyen herkes katılabilir ancak genelde kadınlar ebe olmazlar. Oyun; halkadaki insanların ebeye yakalatmadan kulbaç ile ebeye vurmaya, ebe ise kulbacı yakalamaya çalışması üzerine kuruludur. Kulbaç'ın kimde olduğunun anlaşılması için oyuna katılanlar kılıfları sürekli hareketlendirip kulbaç'ı birbirine veriyormuşçasına

* Serender: Genellikle Orta ve Doğu Karadeniz bölgelerinde kırsal kesimde görülen bir çeşit mimari yapı.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

saklamaya ve ebeyi şaşırtmaya çalışırlar. Oyunun uzun zaman sürdüğü, gece geç vakitlere kadar uzadığı belirtilmektedir. Kulbaç oyunu ebenin kulbaçı yakalamasıyla sona erer. Hep birlikte varsa kemeçeci yoksa açılan horon müziği eşliğinde türkü söyleyip, horonlar oynanarak gece ve imece son bulur (<https://www.youtube.com/watch?v=8IAmG6Og1-A&t=4s>).



Fotoğraf 8: Kulbaçın Hazırlanma Aşaması.



Fotoğraf 9: Kulbaç Oyunu

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Kültürel unsurlar canlıdır, yaşamaya, etkileşime, değişime geçmişte olduğu gibi bu günde devam etmektedir. Mısır tarıma elverişli arazinin sınırlı oluşu Karadeniz bölgesinde yaklaşık 80 yıl öncesine kadar bilinmemekteydi. Fakat bu kadar kısa bir sürede tanındı, üretilmeye başlandı ve bölgenin simgelerinden bir tanesi oldu. Mısır bölgedeki sosyal hayata sonradan dâhil olmasına rağmen yöre halkı ile çok kısa bir zamanda özdeşleşmiş, dillerinde, mutfağında, ekonomisinde, türkülerinde, oyunlarında kısaca yaşamın her alanında önemli bir yer tutmuştur. Mısır tahılı Karadeniz bölgesinin geçiminde, yemeğinde, hayvan yeminde, kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. Mısır tahılının bölgede bir tahıldan ibaret olmadığı bölge kültürüne ve yaşamın birçok alanına sirayet ettiği görülmektedir.

Anadolu'nun genelinde olduğu gibi Doğu Karadeniz bölgesinde de "halk takvimi" adı verilen Rumi Takvim halen kullanmakta, gelenek, tarım işleri, kış ile bahara hazırlıklar buna göre yapılmaktadır. Bu bağlamda yörede mısır tarımı yapılırken halk takviminden yararlandığı tespit edilmiştir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Doğu Karadeniz bölgesinin coğrafi koşulları doğrultusunda teknolojik tarım araçlarının kullanılmaması insan gücüne bugün dahi ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ihtiyaçtan dolayı yörede imece kültürünün ciddi anlamda geliştiği ve günümüzde de yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

Yöre halkının mısır tahılını ve imeceleri sadece iş amaçlı değil oldukça işlevsel kullandığı, sosyalleşme ve evlenmede araçsallaştırıldığı görülmektedir. Bu ortamlarda sayesinde çok sayıda evliliklerin gerçekleştiği, Çul ve Kulbaç oyunları örneğinde olduğu gibi kendine has birçok farklı oyun ve türküler üretildiği görülmektedir.

KAYNAKÇA

A. Yazılı Kaynaklar

- Aydemir, A. (2015). Divanü Lügati-t Türk'te Ahlaksız Tiplerle İlgili Sözcükler. *Route Educational and Social Science Journal*, 2 (2):226-240.
- Boran, A. (2019). 19. Yüzyılda Karadeniz Bölgesi'nde Mısır Tarımı ve Ticareti. Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ordu
- Büyük Ansiklopedi, (1997). Nesa Yayınları, C. IV, İstanbul.
- Carraretto, M. (2009). Amerikan Yerlilerinin “Mahiz”inden “Türk Buğdayı”na. Çeviren: S. Öztürk, *Yemek ve Kültür Dergisi*, Sayı:18, Sayfa:100-110.
- Johnson, S. A. (2009). Mısır: Amerikan Tahılı. Çeviren: A. Kutay, *Yemek ve Kültür Dergisi*, Sayı:18, Sayfa:88-99.
- Kırtok, Y. (1998). Mısır Üretimi ve Kullanımı. Kocaoluk Yayıncılık, İstanbul,
- Özcan, S. (2009). Modern Dünyanın Vazgeçilmez Bitkisi Mısır: Genetiği Değiştirilmiş (Transgenik) Mısırın Tarımsal Üretime Katkısı. *Türk Bilimsel Derlemeler Dergisi*, Cilt:II, Sayı:2, Sayfa:1-34.
- Yücel, S. ve Baki, B. (2020). Türklerde “İmece” ve “Kooperatifleşme” Kültürüne Bir Bakış. *Turkish Journal Agriculture – Food Science and Technology*, DOI: <https://doi.org/10.24925/turjaf.v8ispl.155-159.4066>, Cilt:8, Özel Sayı, Sayfa:155-159.

B. Sözlü Kaynaklar

- Mustafa AKTAŞ, 1955 Trabzon-Tonya doğumlu, Çiftçi, Görüşme Tarihi: 23.07.2022
- Yusuf KURT, 1972 Trabzon-Tonya doğumlu, Öğr. Gör. Görüşme Tarihi: 23.07.2022

C. İnternet Kaynakları

- <https://sozluk.gov.tr/>
- <https://www.facebook.com/trabzon.yemekler.cografya.kultur/photos/5470776129667097>
- <https://www.youtube.com/watch?v=8IAmG6Og1-A&t=4s>
- www.karadenizekspres.com/misir-tarlalarimiz-ne-cok-vardi-eskiden/24541/



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ALİ ÖZKAN MANAV YAPITLARINDA TASAVVUF BULGULARI

Aysel ASADOVA*

Özet

Makale, Genç Kuşak Türk besteci Ali Özkan Manav'ın hayatı ve eserinin yanı sıra "Senfoniet" eserinin bir incelemesini sunmaktadır. Besteci eserini A. Adnan Saygun'un Yaylı Dörtlüsü'nden esinlenerek bestelemiştir. Bu eserin bir başka özelliği de, eserin ikinci bölümünün 1990 yılındaki 20 Ocak trajedisine adanan "Azerbaycan Şehitleri" olarak adlandırılmasıdır.

Anahtar Kelimeler: Besteci, yapı, makam, geleneksel müzik, söz müziği, üslup

SUFISM MOTIVE'S IN ALİ ÖZKAN MANAV WORKS

Abstract

The article presents a review of the Young Generation Turkish composer Ali Özkan Manav's life and work, as well as his work "Symphonietta". The composer composed his piece inspired by A. Adnan Saygun's String Quartet. Another feature of this work is that the second part of the work is called "Martyrs of Azerbaijan", dedicated to the tragedy of January 20 in 1990.

Keywords: Composer, structure, mode, traditional music, lyric music, style

АЛИ ОЗКАН МАНАВ «СИМФОНИЕТТА»

Резюме

В статье представлены жизнь и творчество турецкого композитора молодого поколения Али Озкана Манав, а также сделан анализ произведения «Симфонietta». Композитор написал произведение «Симфонietta» по мотивам «Струнного квартета» А. Аднана Сайгуна. Еще одной особенностью этого произведения является то, что вторая часть произведения называется «Шехиды Азербайджана» и посвящена трагедии 20 января 1990-го года.

Ключевые Слова: композитор, лад, традиционная музыка, мировая музыка, фактура, стиль

ALİ ÖZKAN MANAV "SIMFONIETTA"

Xülasə

Məqalədə Gənc Nəsil Türk bəstəkarı Ali Özkan Manavın həyat və yaradıcılığı verilmiş, eləcədə "Simfonietta" adlı əsərinin təhlili aparılmışdır. Bəstəkar "Simfonietta" adlı əsərinin A. Adnan Saygunun "Simli Kvartet" dən ilhamlanaraq bəstələmişdir. Bu əsərin bir başqa özəlliyi ondan ibarətdir ki, əsərin 2 ci hissəsi "Azərbaycan Şəhidlərinə" adlanır, 20 yanvar faciəsinə həsr olunub.

Açar sözlər: bəstəkar, ənənəvi musiqi, faktura, üslub, dünya musiqisi, məqam

Araşdırma mövzusu olaraq seçdiyim bəstəkar Ali Özkan Manav, son iki əsrdə əsərlər hazırlayan Gənc Nəsil Türk Bəstəkarlarından biridir. Bəstəkarımız Adnan Saygunun tələbəsi olduğu üçün mənəvi olaraq "Türk beşliyi"¹nə bağlıdır. Manav bugünkü musiqidəki yenilikləri

* Öğretmen, Ü. Hacıbəyli Bakü Müzik Akademisi Müzik Tarihi Doktora Öğrencisi, aysel_asadova@inbox.ru

¹ Türk beşliyi-cumhuriyyət dövründə M.K.Atatürkün təşəbbüsü ilə xaricdə təhsil almış 5 bəstəkar: Ahmet Adnan Saygun, Cemal Reşit Rey, Ülvi Cemal Erkin, Necil Kazım Akses, Ferit Alnar. Türk klassik bəstəkarlıq məktəbinin baniləri hesab olunurlar.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

izləyir, musiqi diliylə keçmişinə bağlılığını nümayiş etdirərkən, *köhnə* və *yeni* ilə birlikdə musiqiyə fərqli prizmadan baxa bilir. Bu məqalədə Özkan Manavın tərcümeyi -halı, musiqi dilinin dinamikası inkişafı, "Simfonieta" əsərin təhlili aparılmışdır. Özkan Manav 1967 -ci ildə Manisada anadan olub. İbtidai təhsilinə İstanbulda başlayan Manav, musiqiyə ilk addımını 1970-ci illərin ortalarında ailəsi tərəfindən satın alınan piano ilə atmışdı. Özündən bir yaş böyük böyük qardaşı ilə birlikdə qısa müddətdə bir qadın müəllimdən fortepiano dərsləri aldı. O dövrdə Türk cəmiyyətində musiqi ilə məşğul olmaq ciddi qəbul olunmurdu. Özkan Manavın musiqiyə marağı yeniyetmə yaşlarında daha da güclənməyə başladı. O zaman TRT 3 -də yayımlanan "Sabah Konsertləri" və "Barok Musiqisi" kimi musiqi proqramlarını maraqla izləyirdi. Piano çaldığı üçün fortepiano üçün yazılan əsərlər daha çox diqqəti cəlb edirdi. O zaman evlərinə gələn piano akkordeonçusunun məsləhəti ilə Hülya Saydamla tanış olan Özkan Manav ilk dəfə 1979 -cu ildə sistematik olaraq piano dərslərinə başladı. Hülya Saydam o dövrdə çox məhsuldar bir konsert pianoçusuydu.

1980-1981-ci illərdə ilk dəfə olaraq bəstəkar kimi özünü sınağa başlayan Manav`ın ilk yazıları Bethoven və Şopenin təsirinə malik idi. Manavın piano dərslərində kompozisiya üzərində işləmək meylini görən Hülya Saydam, onu Memar Sinan Universiteti Dövlət Konservatoriyasının Kompozisiya Bölməsinə daxil olmağa təşviq etdi. Saydamın Özkan Manavı konservatoriyaya yönləndirməsinin ən əhəmiyyətli səbəblərindən biri, Adnan Saygun, İlhan Uşmanbaş və Cengiz Tanç kimi çox əhəmiyyətli bəstəkarların o dövrdə Kompozisiya Bölməsində olması idi.

Özkan Manav 1984 -cü ilin yazında Beşiktaş Atatürk Liseyini bitirdikdən sonra konservatoriyanın imtahanına hazırlaşmağa başladı. Ercivan Saydam və Babür Tongur ilə sıx hazırlıq işləri gedirdi. Qəbul imtahanını verən Manav, 1984 -cü ildə Mimar Sinan Universiteti Dövlət Konservatoriyası Kompozisiya Bölməsinə daxil oldu. Harmoniya və kontrapunkt fənnləri üzrə Ercivan Saydam`ın sinfində , kompozisiya və polifoniya üzrə isə Adnan Saygun və İlhan Uşmanbaş`ın sinfində dərs almışdır.

1991 -ci ildə Adnan Saygünün ölümü ilə əlaqədar olaraq Manav İlhan Uşmanbaşın kompozisiya sinfinə keçdi və eyni ildə bakalavr təhsilini tamamladı. Məzun olduqdan sonra Mimar Sinan Universiteti Dövlət Konservatoriyasına Araşdırma köməkçisi işə qəbul edilir. Bu dövrdə İlhan Uşmanbaşla birlikdə kompozisiya çalışmalarına davam edərkən, 20. əsrin ikinci dövrünün anlayışlarını və yazı üslubunu, texnikasını öyrənmək imkanı da qazanır. 1994 -cü ildə magistr təhsili alıb, elmi dərəcə almaq üçün Amerika Birləşmiş Ştatlarına gedir.

1996 -cı ildə doktorantura təhsili üçün Boston Universitetinə Ali Təhsil Təşkilatının Tədqiqatçı köməkçilərinə təqaüdlə göndərildi. Burada Lukas Foss və Marjorie Merryman`dan bəstəkarlıq üzrə dərslər aldı. Bu müddət ərzində konsertləri sıx izləyir və Boston Universitetinin çox zəngin kitabxanasında Türkiyədə tapa bilmədiklərini burada araşdırmaq imkanı qazandı. Özkan Manavın xaricdə təhsil almasının səbəbləri arasında Amerikadakı musiqi mühiti ilə tanış olmaq, konsertləri dinləmək və özü kimi gənc bəstəkarlar haqqında məlumat əldə etmək idi.

[“...Kiçik də olsa yeni bir şey yazmağımı istəyirdi. İki dərsdə də solo alətlər üçün üç-dörd dəqiqəlik əsərlər yazmalı oldum. " Special lesson" adlanan fərdi dərsdə Lukas Foss şagirdləri ilə 50 dəqiqəlik fərdi iş görürdü. Növbəti həftə dərs bütün müəllim heyətinin iştirak etdiyi qrup işi şəklində keçirildi. Bu dərs aşağıdakı kimi aparıldı: Bir az tanınmış solo alət üçün yazdıqları musiqini Lukas Fossun dəvət etdiyi bir ifaçı çaldı. Kursun əsas məqsədi musiqi ilə daha az tanınan alətləri tanımaq idi. Tələbələrin əsər yazdıqları alətlər arasında qarmon, orqan və zərb alətləri vardı”...].



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Özkan Manav, xatirələrini bölüşərkən Lukas Foss ilə etdiyi qrup mühazirələrindən birində, yazdıqları bir əsərin ən maraqlı qeyri-adi hissələrini giriş və ya sonunu hissədən kiçik bir hissə ifa etməyimizi xahiş etdi. Hər bir tələbə o günə qədər yazdığı əsərlərdən birini seçdi, ifa etdi. Bu mühazirədə Özkan Manav, Op. 1 Sinfonietta-nın son bir dəqiqəlik hissəsini ifa etmiş və hər kəsdən müsbət rəylər almışdır. Bəstəkarın fikrincə, belə tərz dərslərin müsbət tərəfi ondan ibarətdir ki, kompozisiya ilə bağlı anlayışların qrup dərslərində kollektiv şəkildə qiymətləndirilməsi və müzakirə edilməsi idi. [3]

Özkan Manav`ın yaradıcılığına nəzər salsaq 1980-1990-cu illər arasında yazdığı əsərlərində Stravinsky, Bartok və Saygundan təsirlənir.

İlhan Usmanbaşın tələbəsi olarkən, 1945-ci ildən sonrakı dövrün musiqi və texnikası ilə tanışlığının gətirdiyi yeni genişlənmələr səbəbiylə musiqisində fərqli effektlər ortaya çıxmağa başladı. 1993-1994-cü illərdə Ligeti, Lutoslavski, Ives və Carter kimi bəstəkarların əsərlərini tanıyaraq 1945-ci ildən sonrakı dövrün musiqisi ilə maraqlandı və bu əsərlər sayəsində yaradıcılığında yeni səslər ortaya çıxmağa başladı.

Bu dövrdəki əsərlərində Türk Müziği elementlərini soyut və zaman zaman Türk Musiqisindəki üsulları əks etdirən ünsürlərdən istifadə etmişdir. Bu fərqi Sinfonietta'nın ağır hissəsində (Lento) və Viola üçün Partitanın ağır hissəsində görmək mümkündür. Eyni dövrdə lad- məqam abstraksiyalarını da daxil etdi. Minimalizm adlandırılan biləcəyimiz elementlər də onun musiqisinə təsir göstərdi. Ancaq bunlar Philip Glass və Steve Reich'in minimalizminə bənzəmir, əksinə İlhan Usmanbaşın bəzi əsərlərində müşahidə etdiyimiz minimalizm üslubuna daha yaxındır. Viola üçün Partita, Skripka-Piano Sonatası və Andante Lugubre kimi əsərləri minimalizm xüsusiyyətlərə malikdir.

Xalq musiqisindən və ənənəvi musiqidən heç vaxt uzaq olamayan Manav, 2001-2002-ci illərdə Türk Musiqisinə daha çox diqqət yetirmişdi. Türk Musiqisi makamlarının çox fərqli imkanlar təqdim etdiyini və Ulvi Cemal Erkin, Ferit Tüzün və Hasan Ferit Alnarın istifadə etdiyi şəkildə olmasa da, çox fərqli çərçivədə istifadə edilə biləcəyini düşünərək əsərlərinə daxil etmişdi. Türk Musiqisi makamlarının xalq musiqisi və çağdaş musiqi ilə əlaqəli ola biləcəyini düşünürdü. Özkan Manav bu mövzuda fikirlərini belə ifadə edir: "*Türk musiqi ladlarının hansı imkanları təklif edə biləcəyini düşünsək; ilk növbədə Qərb Musiqisi ladlarından fərqlidir, bu aşkardır. Fərqli musiqi xüsusiyyətləri və xarakterik melodik quruluşlar var və bu melodik quruluşlar musiqi xüsusiyyətlərindən təbii ki, fərqli əsərlər çıxarıla bilər. Lakin Türk musiqisinə müraciət edən bəstəkar tempore edilmiş ələtlərdə ifa etdiyimizdən ötrü türk musiqisində olan "komma"ları göz ardı edirik, göz ardı etmək məcburiyyətində qalıq bəzən. Nəticədə bəstəkarın əslində xəyal etdiyi çatdırılmağa çalışdığı musiqi dinləyiciyə ötürülə bilmir. İkincisi və bəlkə də daha da önəmlisi, səsi daşmağa çalışırsan Bestenigar makamında ənənəvi anlayışdan kənaa şıxsaq, səs ardıcılığında müdaxilə edilsə o makamdan çıxacaqsınız və ciddi bir mücərrədlik yarana bilər. Amma mənim olduğum yer, kompozisiyadakı mövqeyim müasir musiqi mövqeyidir. Yəni Klassik Türk Musiqisi bəstələmək iddiasında deyiləm. Beynəlxalq İncəsənət Musiqisi olaraq təyin etdiyim bir musiqi sahəsində çalışıram. Bu səbəbdən fərqli ənənələrə nəzər yetirib özümə uyğun olanı seçirəm, mütləq bəli olduğum bir ənənə yoxdur. "Beynəlxalq İncəsənət Musiqisi" adını istifadə etməyimin səbəbi budur: Klassik Qərb Musiqisi dediyimiz musiqinin davamıdır. Ancaq elə bir musiqi növüdür ki, 20 -ci əsrdə nə klassik, nə də qərbdir. Bu musiqi bir növ dünya musiqisinə çevrilib "*. [4]

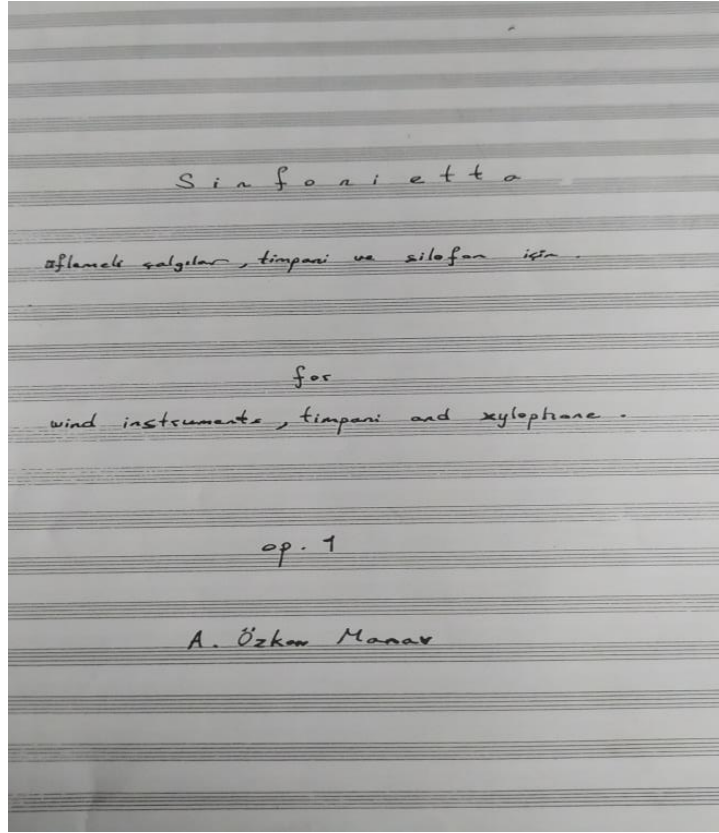


X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

II.1.1.Op. Sinfonietta, nəfəs alətləri, timpani və ksilofon üçün



Nümunə 1. A. Ö. Manav Sinfonietta

Partiturada istifadə olunan alətlər: 2 fleyta, 2 qoboy, 2 klarnet, 2 faqot, 2 voltorna, 1truba, 1 trombon, timpani(litavr) və ksilofon.

Manav, Op. 1 nömrəli Sinfonietta adlı əsərindən əvvəl yazdığı əsərlərin bəstəkar yaradıcılığında yer vermədiyi üçün həmin əsərlər yaradıcılıq həyatının başlanğıcını təmsil edə bilməyəcəyini düşündüyü üçün opus nömrələri verməmişdi. Bunların arasında simli orkestr üçün Pasakalya, fortepiano üçün etüdlər və xor əsərləri var. Bu səbəbdən “Sinfonietta” 1-ci opus olaraq adlandırılır.

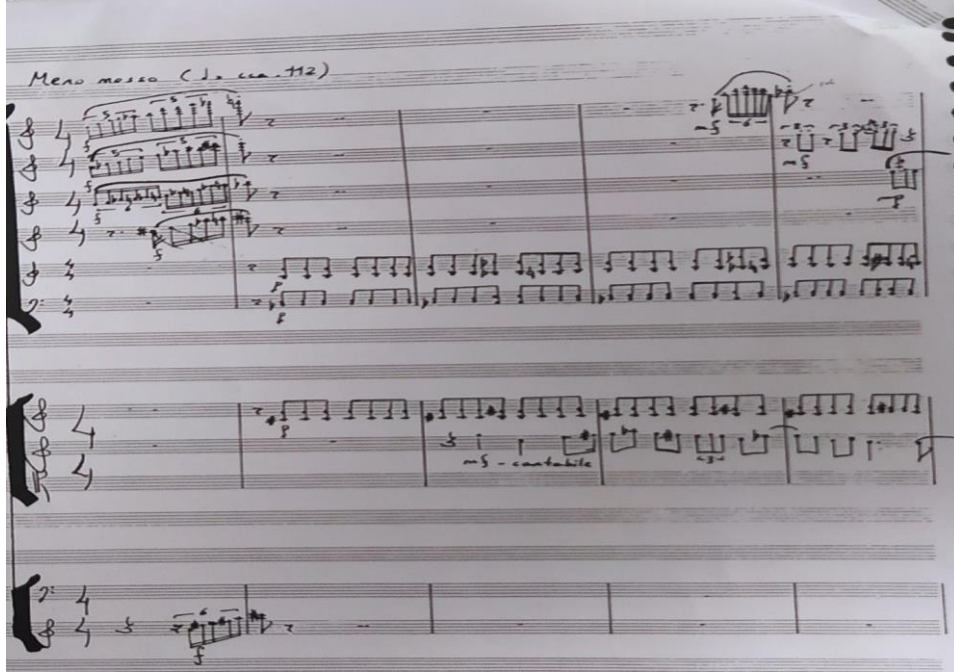
Sinfonietta, Manavın Adnan Saygunla birlikdə çalışması nəticəsində ərsəyə gələn əsərlərdəndi (1989-1990). Bakalavr təhsilinin dördüncü ilində yazdığı bu əsərdə nəfəs alətləri ansamblı ksilofon və zərb alətlərindən istifadə olunmuşdur. Əsər 14 musiqiçidən ibarət ansambl üçün hazırlanmışdır, 4 hissəlidir. Sinfonietta, əsasən Qərb musiqisinin ənənəvi sonata formasına uyğun bir quruluşa malik olsada, zaman zaman türk musiqi üslubunun xüsusiyyətlərini də görə bilərik. Birinci hissə, ekspozisiya, razrabotka, repriza ibarət Sonata Allegro formasında yazılmışdır. Birinci hissə klarnet, fagot və voltornaların ritmik bərabərliklə əsas mövzunu apan truba partiyasını müşayiət edir. Bu mövzunun ardından daxil olan qoboy partiyası ekspozisiyanı işləmə mövzusunə daşır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

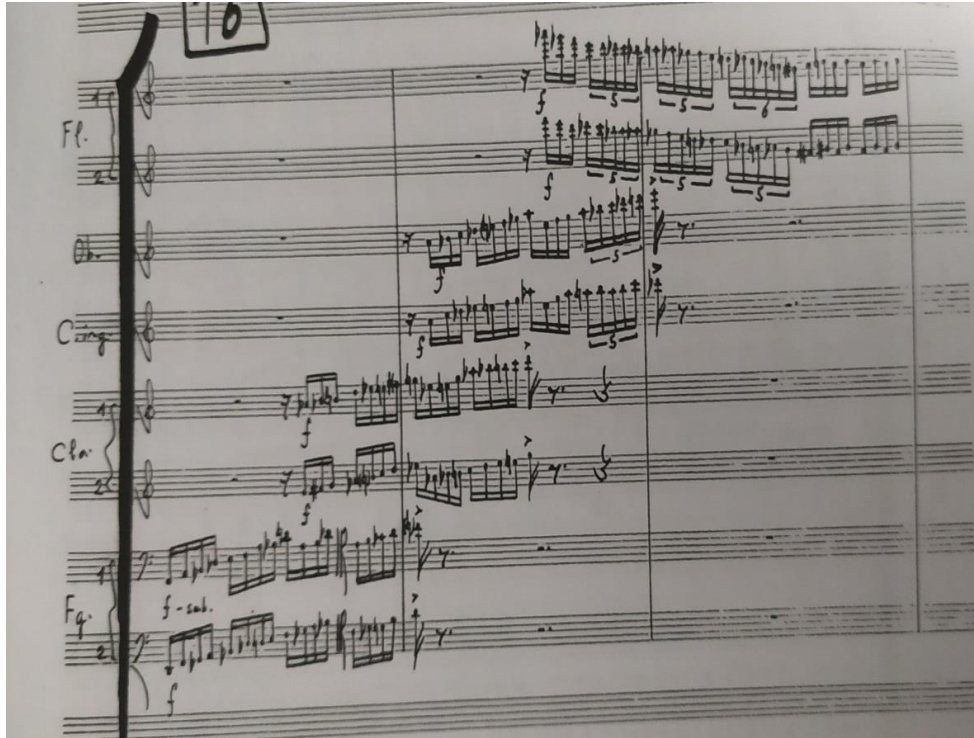
15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Nümunə 2 A.Ö.Manav Simfonieta. Hissə 1, ilk ölçülər

Ekspozisiya A və B mövzularını ehtiva edir. İnkişaf bölməsi ikiye bölünür. Qoboyun mövzusunda lirik motiv səslənərk bütün alətlərdən keçərək fugato əmələ gətirir. İkinci hissədə Fugatoya bənzər bir bölmədir. Fugato əsas mövzunun motivləri üzərində qurulub, inkişaf etdikdən sonra bağlayıcı hissə repriza başlayır. Repriza eyni ilə ekspozisiyanı təkrar edir və ikinci hissə keçid alır. (nümunə3)



Nümunə 3. A.Ö. Manav. "Simfonieta", I hissə II bölmə (fugato)



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

İkinci hissə, Segah maqamının işləndiyi A-B-A quruluşunda uzanan üç hissəli formadadır. İkinci hissə xüsusən maraqlıdır; beləki, bəstəkar bu hissəni 1990-cı il Azərbaycanda 20 Yanvarda yaşanan faciəyə həsr edib. İlk öncə hissə “Azərbaycan Şəhidlərinə” adlandırılırsa, sonra siyasi səbəblərdən “Sumqayıt Şəhidlərinə” deyə dəyişib, ki bu da ümmulikdə düzgün ifadə hesab olunmur. Bu hissədə bəstəkar İslam dinin Mevlevilik təriqətinin ayinlərdə sıx istifadə etdiyi melodik figurlar və türk dini musiqisinin ayrılmaz parçası olan 24/4 çəmbər metroritmik üsulu istifadə edib. (nümunə4)

35

- Sumqayıt şəhitlərinə / for Sumqayıt martyrs (*)

Lento (♩ = ca. 56)

Nümunə 4 A.Ö.Manav “Simfonieta”, II hissə ilk xanələr

İkinci hissə Segah makamı (ladı) əsasında yazılıb. Bu hissə A. Adnan Saygunun simli kvartetində ilhamlanaraq bəstələnmişdir. Kvartetin ağır hissəsinin izlərini tapmaq mümkündür, belə ki, “Simli kvartet” də violonçel partiyasında verilən, sonra isə birinci skripka, ikinci skripka və violanın əlavə edilməsi ilə irəliləyən melodik fikir, Segah makamı üzərində bənzər formada klassik türk musiqisinin üsullarından istifadə edərək ikinci hissənin tamamilə quruluşunu təşkil edir. Saygun və Manav simli kvartet və simfonieta`da fərqli alətlərdən istifadə etsələr də nəticə əsas mövzu həmfikirlik təşkil edir. Bu hissə bütün əsərin lirik mərkəzi hesab oluna bilər. İstifadə olunan alətlər, tembr çalarları bəstəkarın bu hadisələrdən nə dərəcə təsirləndiyini aşıq şəkildə ifadə edir. Bəstəkar burada, fikir incələyi nümayiş etdirir, partituranı artıq yükləmədən, sufi musiqisinə xas olan tərkidünyalıq motivlərini dinləyicilərə çatdırmağı bacarır. (Nümunə5)

Ayrıca, alətlərin transpozisiyası baxımından və orkestrin ümumi ahəngi baxımından incələdikdə burada ayrı-ayrı hissələrdə Bela Bartok və Stravinskiyin orkestrləşdirmə üslubuna, alətlərin imkanlarının istifadə şəklində bənzərlik görə bilərik.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

(*) Azərbaycan, ocak. 1990 / Azerbaijan, January. 1990

Nümunə 5. A.Ö.Manav Simfoniya II Hissə (7-11 xanələr)

Taxta nəfəslilərin kanon girişindən sonra 24\4 ritmik quruluşda olan vuruşlar növbəli şəkildə ksifon və digər zərb alətlərinə keçid alır.

Üçüncü hissə xarakterik bir Scherzodur. III hissə klarnetin qısa ara ara canlanan *scherzo* tərzini əks etdirir. Voltornada səslənən *nişabur* deyişindəki motiv bu hissənin təməli hesab edilir.

Dördüncü hissə "*perpetium mobile*" davamlı hərəkətlə musiqi mətni inkişaf edir. Bu hissə tipik rondo quruluşunu da görürük. Fagotun ifası başlayaraq bu bölmə onaltılıq ritmik figurların hərəkəti ilə bir alətdən digərinə keçərək sürətli irəliləyir. Bu bölmə digərlərindən daha aktiv və canlıdır. Digər hissələrdən daha qısa olan bu hissənin ifa müddəti sadəcə 4 dəqiqədir. (nümunə6)



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Nümunə 6. A. Ö. Manav Simfonieta IV hissə “Perpetuum mobile”, 7-ci nömrədən

Araştırma nəticəsində belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, təhlil edilən əsərdə bəstəkar tərəfindən şərq-qərb sintezini açıq formada nümayiş etdirilib. əsərin hər bir hissəsi həm türk xalq musiqisi nümunələrini eləcədə ritmik xüsusiyyətlərini daşıyır. Bəstələdiyi bütün dövrlərdə Manav, müasir yazı texnikası və zəngin bir orkestr dili (alətlərin ahəngdarlığı, diapozon və transpozisiya kimi vacib xüsusiyyətlərə diqqətlə yanaşma) ilə yaradıcılığında türk musiqisinin, xüsusən də makamların xarakterik xüsusiyyətlərindən istifadə etmişdir.

Özkan Manav, Gənc Nəsil Türk Musiqisini geniş auditoriyalara daşıyan və dünyaya tanıdan Gənc Nəsil Türk bəstəkarlarımızdan biridir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Olcay Kolçak, A.adnan Saygun, İstanbul, kastaş yay.e. 2005
2. Evren Kutlay, 100 soruda Osmanlı Müziği, İstanbul, rumuz yay.e.2017
3. Süleyman Uludağ, Müzik ve Sema, İstanbul, kabalcı yay. 2014
4. Bəstəkarla keçirilən görüşdən səs yazısı. İstanbul 24.10.2018



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ANTİK YUNAN'DA KADIN MÜZİSYENLER

Bahar SARİBOĞA AKCA*

Özet

Antik Yunan toplumunda kültürel olarak müzik alanında kadınların faaliyet gösterdikleri bilinmektedir. Antik Yunan'da kadınlar bu anlamda genellikle şarkıcı, çalgıcı, eğitimci ve çok nadir olmakla birlikte besteci olarak yer almışlardır. Özellikle çalpara, barbitos, cymbala, aulos ve kithara gibi çalgıları icra ettikleri görülmektedir. Antik Yunan toplumunda mitolojinin büyük bir önemi olduğu düşünülünce müzik ve mitolojinin iç içe olduğu öykülerde de kadın figürlerinin ne derece etkin olduğu çok açık bir şekilde görülmektedir. Öncelikle müzik kelimesinin etimolojisine dayanan dokuz bilim ve güzel sanatlar perisi Mousaların içerisinde müzik alanında bir üflemeli çalgı olan aulos ile tasvir edilen Euterpe mitolojik olarak önemli bir figürdür. Aynı şekilde on iki Olimposlu tanrılar arasında geçen kadın tanrıça Athena'nın da yine çeşitli çalgıları icat ettiği ve buna ilişkin hikayelere sık sık rastlanılmaktadır. Antik Yunan toplumunda köle sınıfında olan ya da yurttaş olmayan hetairaların ise müzik konusunda faaliyetleri göze çarpmaktadır. Aynı zamanda tarih araştırmalarında lirik şairlerden Sappho'nun da şiirlerini lir eşliğinde seslendirdiği düşünülürse kadınlar arasında bir müzik yaratıcılığının da ortaya çıkmaya başladığı söylenebilir. Bu çalışma Antik Yunan'da kadın müzisyenlerin iz sürümünü gerçekleştirmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda Antik Yunan dünyasında kadınların hem mitolojik öğeler içerisinde hem de toplumsal yaşamda müzisyen kimlikleri araştırılmıştır. Çalışma betimsel bir yöntemle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Antik Yunan, Kadın müzisyenler, Euterpe, Sappho, Hetaira

FEMALE MUSICIANS IN ANCIENT GREECE

Abstract

It is known that women were culturally active in the field of music in the ancient Greek society. In this sense, women in Ancient Greece generally took place as singers, instrumentalists, educators and, although very rarely, composers. It is seen that they especially perform instruments such as the castanets, barbitos, cymbala, aulos and kithara. Considering that mythology had a great importance in ancient Greek society, it is clearly seen how effective female figures are in stories where music and mythology are intertwined. Euterpe, who is depicted with the aulos, a wind instrument in the field of music, is a mythologically important figure among the nine nymphs of science and fine arts based on the etymology of the word music. Likewise, the female goddess Athena, who is among the twelve Olympian gods, also invented various instruments and stories about this are frequently encountered. Hetairas, who are in the slave class or not citizens, are striking in their musical activities. At the same time, considering that Sappho, one of the lyric poets, sang her poems accompanied by a lyre in historical studies, it can be said that a musical creativity began to emerge among women. This study aims to perform the track version of female musicians in Ancient Greece. In this context, the musician identities of women in the Ancient Greek world, both in mythological elements and in social life, were investigated. The study was analyzed with a descriptive method.

Keywords: Ancient Greece, Female musicians, Euterpe, Sappho, Hetaira

Giriş

Günümüzde ataerkil yapıdaki toplumlarda kadının ikinci plana atılması durumu Antik Yunan toplumunda daha belirgin bir biçimde kendini göstermektedir. Yüksek kesime ait kadının ev dışında toplumsal hayatta yapacakları faaliyetler daha kısıtlıyken, alt kesimdeki kadınların bu konuda daha özgür olduğu bir gerçektir. Kadınların yaşam tarzı belirli ölçülerde kısıtlanmış,

* Doç. Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü Üflemeli ve Vurmalı Çalgılar Anasanat Dalı, baharsariboga@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

sadece iyi bir eş ve anne olmaları beklenmiştir. Karaaslan'a göre, "Antik Yunan'da kendisine biçilen rollerle yaşayan antik dönem Yunan kadınları hem yaratılış mitoslarında hem de geç dönem Yunan mitolojisinde Helen'in neden olduğu savaşlarla birlikte felaketin nedeni ve sebebi olarak gösterilmiştir" (2014:162). Böylelikle kadınların erkeklerle eşit şartlarda olmaması durumu Antik Yunan mitolojisinde de kendini göstermektedir. Pandora efsanesi bu açıdan ilk akla gelen mitostur. İlk kadın olan Pandora, kötülüğün başlangıcı olarak kabul edilir. Pandora yüzünden insanlığa kötülük ve sıkıntılar saçılmıştır. "Hesiodos efsanelerinden birinde ilk kadın Pandora olarak geçer. Zeus'un emri üzerine bütün tanrıların yardımıyla Hephaistos ile Athena tarafından yaratılmıştır. Zeus, onu Prometheus sayesinde tanrısal ateşi ele geçirmiş olan insan soyunu cezalandırmakta kullanmak istemiştir. Bütün tanrıların, insanlara mutsuz olsunlar diye sundukları bir armağandır" (Grimal, 2012: 587). Ayrıca kadının ilk geçtiği yapıt Homeros'un İlyada destanı olduğu bilinmektedir. "Destanın konusu Troia savaşlarının başkahramanı da bir güzel kadın, Helena'dır. İlias destanlarında kadın, erkeğiyle evlilik ve aile ilişkilerinin vazgeçilmez bir öğesidir (Darga, 2020: 275). Antik Yunan mitolojisinde tamamen kadınlardan oluşan bir savaşçı kadın topluluğu olarak Amazonları da belirtmek gerekir. Bu bağlamda Yunan mitolojisinde kadınların müzik ile ilgili bağlantılarının da olduğu görülmekte ve bu bağlantıların mitolojik öykülerde yansıtıldığı bilinmektedir.

Antik Yunan'da iki büyük filozof olan Platon ve Aristoteles'in kadınlar ile ilgili değerlendirmesine bakacak olursak; "Platon, Devlet'te kadınların da tıpkı erkekler gibi müzik ve beden eğitimi sanatlarını edinmeleri, savaşçı olmaları, erkeklerle aynı koşullar içinde yaşamaları gerektiğini (Kılıç, 2000:38) ifade etmiş olsa da, "kadınların erkeklerden daha aşağı, daha akılsız ve daha bilgisiz olduklarını da dile getirmiştir. Özellikle Timaios diyalogunda tanrıların erkeği ve kadını yaratırken, erkek cinsinin kadın cinsine göre daha üstün tutulduğu açıkça ifade edilmektedir" (Karaaslan, 2014:167). Aristoteles de Politika'sının 1. kitabının birinci bölümü, on ikinci bölümü ve on üçüncü bölümünde kadın ve erkek arasındaki eşitsizliğe, erkeğin kadından üstün zekaya sahip oluşuna ve kadının erkek tarafından yönetilen konumda oluşuna değinmektedir (Aristoteles, 2012). Bu bağlamda "Aristoteles'in kadınların pasif, itaatkâr ve sessiz olmaları gerektiği görüşü ağır basmış ve itibar görmüştür" (Akşit Kuşcan, 2010: 42).

Solon ve Perikles döneminde çıkarılan yasalar sıradan kadının Gynaikonitis'ten dışarı çıkmasına fırsat tanımazken, aristokrat ve fakir kadınlar dışarıdaki hayata katılıp kısmen daha özgür bir yaşam sürmüşlerdir. Hellenistik dönemle, kosmopolit yapı ve devletler arasındaki sınırların kalkması Grek kadının da büyük ölçüde özgürleşmesine olanak sağlamıştır. Hatta bu dönemde kraliyet ailesinin kadınları bizzat politikanın içinde yönetici olarak aktif rol oynarken, sıradan kadınlar da yeteneklerini dışarıda kullanma olanağına kavuşmuş ve kendileri için açılan okullarda eğitim bile görmüşlerdir (Akalin, 2003: 17).

Antik Yunan Toplumunda Kadınların Müzik Faaliyetleri

Antik Yunan'da kadınlar kültürel olarak müzik alanında faaliyet gösterdikleri bilinmektedir. Kadınların sosyal hayatta müzikle ilişkisi düğün, şenlik, cenaze, bayram ve eğitim çerçevesinde olmuştur. "Kadınların cenaze törenleri ve evlilikle bağlantılı kutlamalar gibi aile içi ve özel ritüellerde yer alan müzik performanslarına katılımı söz konusudur" (Simone, 2021: 1207). Prothesis süresince ölünün akrabaları özellikle kadınlar ağıt yakmaktaydılar (Sayın, 2019: 161). "Eğlencelerin yanı sıra kadınlar, mısır öğütürken veya dibeğe bir şeyler dökerken de şarkı söylüyorlardı, anneler ve bakıcılar bebeklere ninni söylüyorlardı. Ayrıca yün işi ile uğraşanlarda kendine has şarkıları vardı" (Sayın, 2019: 157). Yunanlılara ait çeşitli



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

yazılı belgeler ve vazo resimleri, ekmekeçi dükkanlarının varlığını göstermektedir. Bu resimlerde bir sıra halinde oturan kadınlar hamur yoğurur. Bir taraftan da genç kadınlar flüt çalarak onlara refakat eder (Darga, 2020; 279-280).

Klasik çağda Yunan kadınları okula gidemez, hatta en ileri gelen ailelerin çocuklarının eğitimiyle görevlendirilen müzik ve beden eğitimi hocalarının bulunduğu özel okullarına bile gidemezlerdi. MÖ 5. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Attika vazolarında yer alan bazı aile hayatı tasvirlerinin müzik eğitimiyle ilgili olduğu ve burada resmedilen ve çeşitli türden çalgılar çalan kadın figürleri tanrısal varlıklar veya Mousalar olabileceği düşünülmektedir (Gerim, 2021: 75).

Hellenistik dönemle birlikte kadınların kendi yeteneklerini sergileme ve geliştirme fırsatı doğduğu izlenmektedir. Atina'da bile erkek çocukları yanında kız çocuklarının da eğitim gördüğü okullar açılmış ve bu dönemde birçok kız okuma yazma öğrenmiştir. Güzel sanatlar alanında da kadın müzisyenler ve şarkıcılar vardır. İÖ 2. yy'da Delphi'deki bir yazıtta adı silinmiş Kymeli bir müzisyen kadın, özgür bir vatandaş olduğu belirtilen ve mezar taşında bir arp bulunan Aleksandriyalı Niko adlı bir başka kadın buna örnektir (Akalin, 2003: 37).

M.Ö. 2. yüzyılda, Menderes Magnesia'sında kız öğrencilerin şan dersleri ile beraber dans dersleri aldıkları bilinmektedir (Sayın, 2019: 144). Klasik çağda Antik Yunan'da kadınların, atletizm, müzik ve okuma konusunda öğrenim gördükleri, Tralles (Aydın)'ten Hedeia'nın M.S. 1. yüzyılda Atina'da şarkı söyleme, araba yarışı ve koşuda ödül kazandığı Dephi'deki yazıtlarda mevcuttur (Ersamuk, 1995:42). Dittenberger'a göre, Helenistik Dönemde bir yazıtta göre, kız öğrencilerden şan dersleri alan koristlerin, paidonomosun yönetiminde resmi ve dini bayramlardaki törenlerde hymnoslar (ilahî) söyledikleri bilinmektedir (akt. Şahin, 2021: 12).

Menderes Magnesiya'sında kutlanan Artemis Leukophryene bayramının korteji kadınlardan oluşmaktadır. Tanrıçanın korosunda bakirelerin görev aldıkları bilinmektedir. Koroyu organize etme görevi neokorosa (tapınak kontrol görevlisi) aittir. Hymnoi (ilahiler), kortej ilerlerken ve tanrıçaya tapınılırken bakireler tarafından okunmaktadır. Koro genellikle belli sayıda genç kızlardan oluşmuştur (Şahin, 2021: 14). Koro performanslarına eşlik eden kadın çalgıcular(auletes), Korinthos vazolarında da belgelenmiştir (Simone, 2021: 1207).

Antik Yunan'da kadınlar çalpara, barbitos, cymbala, aulos ve kithara gibi çalgıları icra etmişlerdir. "Kadın virtüözlerin kithara çalarken dökümlü ve topuklara kadar uzanan süslü bir dokuma khiton giymiş oldukları tespit edilebilmektedir" (Sayın, 2019: 176). Pleket'e göre, Anadolu'da Tralleis'te bulunmuş olan ve M.S. 45 yılına tarihlenen bir yazıttan, Hedeia adlı Tralleisli bir kızın, Atina'da yapılan Sebasteia bayramlarında paides (çocuklar) arası kithara yarışmasında birinci geldiği bilinmektedir (akt. Şahin, 2021: 22).

Asya kökenli olan barbitosun hem kadınlar hem de erkekler tarafından yürürken ayakta dururken ya da dans ederken icra edildiği bilinmektedir (Sayın, 2019: 177). Yine Doğu kökenli olan oryantal dansçıların kullandığı parmak zilleriyle benzerlik taşıyan cymbala, genellikle kadınların elinde tasvir edilen bu çalgının dansçıların popüler çalgısı olduğu bazen de ritüellerde kullandığı bilinmektedir (Sayın, 2019: 183). Herodotos, erkek ve kadınların Bubastis'deki bayrama giderken ellerindeki krotala'larla şarkı söyleyip ses çıkardıklarını anlatmaktadır (Sayın, 2019: 184).

İlk örneklerine Anadolu Tunç Çağı'nda rastlanan çalparalar, iki yuvarlak maden ya da tahtadan, konik biçimli tutulmak için kulpu bulunan bir müzik aletidir. Dionysos ve Kybele kültü ile ilişkilendirilir. Sadece kadınlar tarafından çalınmıştır. Ayrıca Dionysos tapınmasında ve dans eden kadınların elinde aulos çalgısı görülmektedir (Sayın, 2019: 184).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Antik Yunan Mitolojisinde Kadın Müzisyenler

Müzik ve mitoloji iç içe olan iki dal olarak tarihsel süreçte yerini almıştır. Mitolojide Apollon'un başında olduğu dokuz ilham perisi olan Muosalar'ın müzik kelimesinin ismini verdiği bilinmektedir. Sayın, "Mousaları bilimin, sanatın, müziğin, dansın, kehanetin ve güzel konuşmanın kutsal liderleri" (2019:130) olarak tanımlamıştır.

"Musaların dokuz tane olması ve birbirini tamamlaması, dokuz sayısının gizemli bir sayı olarak kabul edilmesinden kaynaklanıyor olabileceği gibi, insanın ana karnında dokuz ayda olgunlaşması ve Musaların da yaratıcılıklarının doğurganlıkla özdeş olarak algılandığı insanı birer Tanrıça olmaları ile ilgili olabilir. Dokuz Musa'nın kız olması ise, Batı kültüründe yaratıcılık ve ilhamla özdeş tutulan müziğe 'dişil' bir anlam yüklediğini göstermektedir. Antik Yunan algısında kadının müziğin ortaya çıkışındaki yeri, müzik sözcüğü ile Musa'lar arasındaki ilişkiden bile yeterince anlaşılmaktadır" (Mustan Dönmez&Kılınçer, 2011:105).

Mousalar, şiir ve musiki söz konusu olduğunda esin ve sanat perileri ya da tanrıçaları diye nitelendirilir (Bayladı, 2005:352). Mousalar, eski resim ve heykellerde, çoğunlukla elyazmaları taşırken ya da müzik aletleri çalarken görülürler. Çünkü 'unutmamak' için bir önlem olarak kullanılan yazının işlevini sözlü kültürde 'çalgılar ve müzik' görmektedir (Mustan Dönmez&Kılınçer, 2011:104).

Antik Yunan mitolojisinde Mousaların her ne kadar her biri çoğunlukla lir çalgısı ile tasvir edilmiş olsa da dokuz ilham perileri arasından müzik alanında ön plana çıkan peri ise flüt ile tasvir edilen Euterpe'dir. Euterpe elinde flüt başında çiçeklerden yapılmış bir taçla simgelenmiştir. Şenliklere bayramlara katılır, müzikli toplantılara başkanlık etmiştir (Bayladı, 2005: 164). Yine sirenlerin de şarkı söyleyip flüt çaldıkları rivayet edilir.

Mitolojide üç güzeller olarak geçen Kharitler de Mousalarla birlikte Olympos'ta otururlar ve Apollon'un alayına katılarak şarkılar söylerlerdi (Bayladı, 2005: 274). Kharitlerin gerek zihinsel çalışmalar gerekse sanat eserleri üzerinde her türlü etki gücüne sahip oldukları kabul edilir. Kadın işlerinin ve entelektüel faaliyetlerinin tanrıçası Athena'ya daima eşlik ederler (Grimal, 2012:369).

Mitolojide bilgeliğin, savaşın, sanatın ve bilimin tanrıçası olarak geçen Athena'nın aulosu icat ettiği rivayet edilmektedir. Aulosun yanı sıra "trompet, çanak-çömlek, saban, tırmık, öküzlere takılan boyunduruk, atlara takılan gem ve dizginler, savaş arabası ve gemileri icat eden Athena, insanlara sayı saymayı, yemek pişirmek, örgü örmek ve yün eğirmek gibi kadın sanatlarını öğretmiştir" (Graves, 2010: 117).

Efsaneye göre, "Athena bir gün rüzgarların ormanlar arasından geçerken çıkardıkları fısıltıları, sesleri, feryatları taklit etmek istedi. Bir geyik kemiği parçası aldı, deldi bir flüt yaptı. Sonra Olympos'a çıktı ve bütün mabutların toplandıkları salonda icat ettiği flütü çaldı, fakat flütü üflerken avurtları şiştiğinden güzel yüzü, geçici bir zaman için çirkin bir hal aldı. Bu yüzden Aphrodit ve Hera onunla alay ettiler. Gücenen Athena berrak bir kaynağın başına gitti ve gerçekten flüt çalarken yüzünün çirkinleşip çirkinleşmediğini suya bakarak denedi. Sonunda kendisiyle alay edenlere hak verdi. Rüzgârın çıkarttığı ısıklıkla bir kemik parçasına üflerken ses çıkartmak isterken güzel yüzü biçimsiz bir şekil alıyordu. Kızdı flütü kaldırıp attı" (Sayın, 2019: 136).

Athena için Panathenai şenliği düzenlenmekte ve bu şenliklerde çeşitli yarışmalar yapılmaktadır. Bu yarışmaların içerisinde müzik yarışmaları da bulunmaktadır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Hetaira

Filolojik ve arkeolojik verilerle MÖ 7. yüzyıldan itibaren Yunan toplumunda Hetera (Eski Yunanca hetaira) olarak adlandırılan kadınlarla karşılaşmaktadır. Hetera'nın sözcük anlamı "arkadaş/refika, fahişe; zevk, mutluluk veren kız"dır (Darga, 2020: 280).

Hetereler genellikle Atinalı değildirler ve çoğunluğu Asya'dan Atina'ya getirilen yabancı kölelerin oluşturduğu bu kadınlara "erkeklere arkadaşlık etmeleri için dans ve müzik dışında güzel konuşma, edebiyat hatta felsefe eğitimi verilmiştir" (Darga, 2020: 280). Symposium'a kabul edilen tek kadın olan hetereler, burada aulos, barbitos, vurmali çalgılar, harp ya da dansçı olarak yer almışlardır (Gerim, 2021: 76). Plutarkhos, dinsel törenlerin nefesli sazı olan aulos (flüt), eğitimde de kullanılan, öğrenciler tarafından çalınması zorunlu bir müzik aleti olduğunu ancak aulosun giderek şölenlerin de (symposion) vazgeçilmez bir parçası olduğunu ifade eder. Öyle ki MÖ 4. yüzyıla gelindiğinde, auletris sözcüğü hetairanın (eskort kadınlar) eş anlamlısı olarak kullanılmıştır (akt. Şahin, 2021: 22).

Kaynaklar yoluyla tanıdığımız Eski Yunanistan'da kadın müzisyenler sadece köle veya yabancı değildirler. Hetairaların yanı sıra müzikle sistematik olarak bağdaştırılan diğer kadınlar, paradoksal olarak yüksek sınıftandır. Kadınların etkin olarak katıldığı dini faaliyetler çerçevesinde ritüel temelli korolarda yer alan genç kızlar en seçkin ailelerden seçilir ya da en azından yurttaş topluluğuna üyedir (Simone, 2021: 1206).

Sappho

Sappho eserleriyle günümüze kadar gelebilen nadir kadın şair ve bestecilerdendir. Birçok kadına ilham kaynağı olmuştur. Ancak Sappho hakkında bilinenler oldukça sınırlıdır. "Sappho'nun (Σαπφώ) adı Aiol lehçesinde 'Psappho' (Ψάπφω) olarak yazılmaktadır ve etimolojik olarak Asya kökenlidir" (akt. Şar İşbilen & Çığır Dikyol: 2020: 150). Parker'a göre, Lesbos Adası'nda bulunan Mytilene'den soylu bir ailenin kızı olan ve iyi bir eğitim almış Sappho (MÖ 610- 570), sadece Lesbos'un değil, tüm Yunan dünyasının en büyük şairlerindedir (Uslu, 2018: 262).

Sappho, Platon tarafından en bilge kadınlar arasında gösterilmiş ve onuncu Musa olarak tanımlanmıştır. Sappho'nun öğretici kimliği müzik tarihine ışık tutmuştur. "Sappho'nun çevresindeki iyi yetiştirilmiş kadınlarla kurduğu okulda soylu ailelerin kızlarına aynen Atina'daki büyük filozof Sokrates'in genç erkekleri yetiştirdiği gibi, daha çok müzik ve şiir ağırlıklı dersler verilmiştir" (Darga, 2020: 281-282). Burnett "kült, tavır ve giyim Sappho'nun kızları arasında önemli çalışma konularıdır; ancak müzik, eğitimin çekirdeğini oluşturur" demektedir (akt. Şar İşbilen & Çığır Dikyol: 2020: 152). Sappho'nun müzik eğitiminde kızlar lir ve barbiton çalmışlardır (Sayın, 2019: 142). Dolayısıyla Sappho'nun öğrencileri de onun gibi müzikle ilişkilendirilmiştir. "Sappho'nun kurduğu bu okullar Aphrodite, Kharitler ve Mousalara adanmıştır" (Gerim, 2021: 77).

Sappho'nun koro performansları için şarkılar yazdığı düşünülmektedir. Bu durumun kadınların toplu etkinliklere katıldığını gösterir. "Sappho, düğün sofrası, düğün töreni ve gerdek odası önünde söylenen düğün töreni şiirleri gibi düğün şarkıları (epithalamium), ilahiler (hymnos) ve mersiye türünde şiirler de yazmıştır" (akt. Şar İşbilen & Çığır Dikyol: 2020: 154). Ayrıca Anadolu lu lirik kadın ozanlardan MÖ 6. yüzyılın başlarında yaşamış olan Kolophonlu Gorgyla ve Miletoslu Anaktoria, Sappho'nun rakibeleri olarak gösterilmektedir (Şahin, 2021: 12).

Sappho'ya bazı yenilikler ve buluşlar atfedilmiştir. Dover, Sappho'nun, lir eşliğinde söylenen şiir anlamına gelen lirik şiirin monodia (solo liriği) biçiminde eserler vermiş olduğunu ifade



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

eder (akt. Şar İşbilen & Çığır Dikyol: 2020: 154). Sappho'nun lirik şiirde miksolydia stilini yarattığı bilinmektedir (Simone, 2021: 1209). Ayrıca penanın bulucusu olarak da bilinmektedir (Şahin, 2013: 127).

Sappho'nun elinde liri ile ya da elinde kitap okurken tasvir edildiği vazo süslemeleri mevcuttur. Bloomer'e göre, "MÖ 440-430 yıllarına ait kırmızı figür tekniği ile yapılmış bir hydria'da Sappho ellerinde 'Kanatlı Sözler ve Tanrılar. Başladığım neşeli sözler' yazılı iki rulo tutmaktadır ve kendisine lir tutan Kallis, Nikopolis ve adı belli olmayan üçüncü bir kadın eşlik etmektedir. Bu vazo 'Okuyan Sappho vazosu' olarak bilinmektedir ve ayakta duran bu üç kadının Sappho'nun öğrencisi olduğu kanaati yaygındır" (akt. Şar İşbilen & Çığır Dikyol: 2020: 152).

Hakkında bilgi sahibi olduğumuz Lesbos (Midilli) adası Mytileneli Sappho dışında kadın şair-besteciler, Anthedonlu Myrtis ve Tanagralı Korinna, Argoslu Telesilla, Sikyonlu Praksilla, Tegealı Anyte, Teloslu Erinna, Lokroi Epizephyroilu Nossis'tir (Simone, 2021: 1209).

SONUÇ

Tarihsel süreçte kadının konumu erkek egemen yapının gerisinde kalmış, kadınlar hep belli bir alana sıkıştırılmış ve tek bir rol verilmiştir. Antik Yunan'da ise kadınlar, erkeklere kıyasla ikincil ve aşağı kabul edilmektedir. Evli kadınlar sosyal statüye ve özgürlüğe, köle ve vatandaşlık hakkı verilemeyen yabancılar kadar sahip olmamışlardır. Antik Yunan'da kadının imajı hem mitolojik konumda hem de toplumsal yaşamda büyük bir yere sahiptir. Bu bilgilere Antik dönem vazo süslemelerinde sıkça rastlanılmaktadır. Antik Yunan toplumunda kadınlar müzik alanında şarkıcı, çalgıcı, eğitmen ya da çok nadir olmakla birlikte besteci olarak var olmuşlardır. Müziği icra eden kadınlar ise daha çok köle ve alt sınıfta olmakla birlikte yüksek sınıftan da bulunmaktadır. Antik Yunan'da kadın müzisyenlere ise öncelik mitolojik öykülerin arasında geçen kahramanlar ve figürlerde görülebilmektedir. Müzik kelimesinin de kökeninin dayandığı Mousalar ve Mousalar arasında daha çok müzik ile ilişkilendirilen ve flüt çalan Euterpe, flütü icat ettiğine inanılan Athena müzik, kadın ve mitoloji arasındaki ilişkide önemli figürler olduğu görülmektedir. Yine sosyal yaşamda Heterialar ve kadınların eğitim alması anlamında kültür ve edebiyatın simgesi olarak Sappho'da Antik Yunan toplumunda kadın müzik ilişkisinde önemli bir noktadadır. Sappho'nun yazdığı şiirleri lir eşliğinde seslendirmesi onun müzik yaratıcılığı konusunda bir yere sahip olmasını sağlar.

KAYNAKÇA

- Akalın, A. G. (2003). Eskiçağda Grek Kadının Toplumsal Yaşantısı. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 22 (33), 17-47.
- Akşit Kuşcan, Ö. (2010). *Antik Çağ'dan Günümüze Kadın'ın Öyküsü*. İstanbul: Ajans 2021 Yayınları.
- Aristoteles (2012). *Politika*. Çev. Mete Tunçay. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bayladı, D. (2005). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Say Yayınları.
- Darga, A.M. (2020). *Anadolu'da Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ersamuk, A. (1995). *Antik Çağda Kadın*. İzmir: Us Yayınları.
- Gerim, F. (2021). Antik Dönemde Sosyal Etkinliklerde Kullanılan Müzik Enstrümanlarının Mozaikler Üzerindeki Tasvirleri. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, Bursa.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

- Graves, R. (2010). *Yunan Mitleri*. Çev. Uğur Akpur. İstanbul: Say Yayınları.
- Grimal, P. (2012). *Mitoloji Sözlüğü*. Çev. Sevgi Tamgüç. İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Karaaslan, D. (2016). Antik Yunan'da Kadın Olmak. *Siirt Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 1 (2)*, 159-174.
- Kılıç, H. (2000). *Antikçağ'dan Günümüze Batıda Kadın ve Cinsellik*. İstanbul: Otopsi Yayınevi.
- Mustan Dönmez, B. & Kılınçer, Z. (2011). Müziğin Yunan Mitolojisi ve Batı Kültürü İçindeki Algılanışı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (1)*, 101-113.
- Sayın, M. (2019). *Anadolu'nun Müzik Tarihi Neolitik Çağ'dan Bizans'a*. Ankara: Tam Pozitif Matbaa.
- Simone, M. D. (2021). *Kadınlar ve Müzik*. Çev. Leyla Tonguç Basmacı. Ed. Umberto Eco, Antik Yunan. s. 1204-1209. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Şahin, N. (2021). *Antik Dönem ve Anadolu Kadını*. Ed. Dilek Maktal Cankö. Antik Dönem'den Osmanlı'ya Anadolu Sanatında Kadın. s.1-25. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Şar İşbilen, E. & Çığır Dikyol, D. (2020). Antik Yunan Dünyasında Bir Kadın Olarak Sappho'nun Yeri. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 66*, 147-161.
- Şar İşbilen, E. (2021). Antik Yunan Toplumunda Hetairaların Varlığı. *Journal of History School, 52*, 1620-1645.
- Uslu, L. (2018). Antik Yunan'ın Asi Kızı: Sappho. *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 10 (21)*, 261-268.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

DANS TEMALİ FİLM POSTERLERİNİN GRAFİKSEL ANALİZİ

Bahar SOĞUKKUYU*

Özet

Performans sanatı olarak dans türünde ilgi çeken koreograflar, müzikaller daha geniş kitlelere ulaşmak ve bir belge niteliğinde kalıcılık sağlamak için sinemaya uyarlanmaktadır. Bazı filmler, kurguya dayansa da esin kaynağı olan sanat disiplini olarak dansın dinamik ve olumlu yansımaları, film poster tasarımlarında yerini almaktadır. Grafik tasarımın bir türü olarak poster tasarımı, filmin görsel tanıtımında temel işlev görmektedir. Bu çalışmada seçilen dans temalı filmin poster tasarımları, filmin temasını, karakterlerini yansıtmaları bakımından betimsel analiz yöntemiyle irdelenecektir. Çalışma kapsamında dansın, müziğin, sinemanın grafik tasarım türü olan poster yüzeyine yansımaları disiplinlerarası sanat bağlamında incelenecektir. Analizde, poster tasarımını oluşturan yazılı (başlık, slogan, filmle ilgili diğer bilgiler) ve görsel unsurlar tasarım ilkeleri ve elemanları dikkate alınarak sorgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Poster tasarımı, popüler kültür, dans filmi, disiplinlerarası sanat

GRAPHICAL ANALYSIS OF DANCE THEMED MOVIE POSTERS

Abstract

Choreographers and musicals, which attract attention in the genre of dance as a performance art, are adapted to cinema to reach wider audiences and to ensure permanence as a document. Although some movies are based on fiction, the dynamic and positive reflections of dance as an inspirational art discipline take their place in movie poster designs. As a type of graphic design, poster design has a basic function in the visual promotion of the film. In this study, the poster designs of the selected dance-themed films will be examined with the descriptive analysis method in order to reflect the theme and characters of the film. Within the scope of the study, the reflections of dance, music and cinema on the poster surface, which is a type of graphic design, will be examined in the context of interdisciplinary art. In the analysis, the written (title, slogan, other information about the film) and visual elements that make up the poster design will be questioned by considering the design principles and elements.

Key Words: Poster design, popular culture, dance film, interdisciplinary art

GİRİŞ

Grafik tasarım ürünlerinden biri olan poster tasarımları, iletilmek istenen bilgi türüne, tanıtımı yapılmak istenen markaya, kuruma, etkinliğe, ürüne, hizmete göre planlanarak sınırlı bir yüzey üzerinde kompozite edilmektedir. Poster tasarımı sürecine etki eden bir diğer unsur ulaşılacak hedef kitledir. İletilen mesajın okunması, algılanması, dikkat çekmesi, kitlelere yayılması gibi çeşitli etkiler hedef kitleye ve konuya uygunluğa göre oluşturulan posterin başarısına dayanmaktadır.

Latince *discipulus* kelimesinden dilimize geçen öğretmek, terbiye etmek anlamındaki disiplin kelimesinden yola çıkılarak, disiplinlerarası sanat ve tasarımın birbirine benzer veya birbirinden ayrılan farklı sanat ve tasarım alanlarının bir araya gelmelerine dayanan bir yaklaşım türü olduğu bilinmektedir. Öyle ki güncel teknoloji ve deneysel uygulamalara imkan veren dijital uygulamalar ve malzemeler bir araya getirilerek ve farklı disiplinlerden beslenerek işler ortaya koymak kaçınılmazdır. Tasarım ilke ve elemanları, işitsel, görsel, görsel ve işitsel veya performansla dayalı disiplinlerde ortak noktadır.

* Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi, baharsgky@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi

Temel amacı bilgiyi ve mesajı çarpıcı biçimde ve kısa sürede izleyiciye aktarmak olan poster tasarımları, grafik tasarımın en sık kullanılan ürünlerindedir. Çoğu grafik tasarım ürününde olduğu gibi posterlerde de boyut, teknik, materyal değişkenliği vardır. Poster boyutları izleyicinin okuma mesafesine, ortama göre (iç mekan veya açık hava reklam ürünleri) değişkenlik gösterir. Poster tasarımlarında kullanılan baskı teknikleri, kullanılan materyaller ürünün sergilenme amacına, tasarım öncesinde planlanan tanıtım işlevine bağlı olarak kararlaştırılır. Sorunu tanımlamak çözümün bir parçasıdır. Yaratıcı süreç, bir seçimin eylemine indirgenmelidir. Tasarımın anlamı, belirleyici öğeleri seçmek ve onları birleştirmektir. Bu koşullarda ele alındığında, tasarım bir yöntem gerektirir (Armstrong, 2012: 58). Film poster tasarımının biçimsel özellikleri, filmin içeriğini yansıtmaya işlevini veya filmle ilgili ipuçlarını taşımaktadır. Görsel ve yazı düzenlemesi, filmin içeriğine bağlı kalınarak oluşturulmaktadır. Afişte, tasarımın bir parçası olacak şekilde düzenlenen ve tipografik karakterlerden oluşan metinler, okumak için değil fark edilmek için tasarlanmalıdır. Kolay algılanan ve okunaklı sözcüklerden oluşmalıdır (Tekel, 2009: 141).

Dans temasını içeren filmler, performansa dayalı sanat dalı olan dans figürlerini, koreografileri barındırmaktadır. Bu dans kompozisyonları, müzik eşliğinde gerçekleştirilmektedir. Dolayısıyla göz, kulak, beden estetik bir amaç doğrultusunda işlemektedir. Sanat ve tasarımın işbirliği içinde bir yapıt ortaya koymak amacıyla bir araya gelmesi süreci olarak bakıldığında filmlerin tanıtımını gerçekleştiren posterler de bu disiplinlerarası sürece katkı sağlayan grafik tasarım ürünleridir. Posterde imgenin işlevi mesaj iletmeye önemlidir. Görsel ve yazı arası ilişkilendirmede, mesajı çarpıcı biçimde aktarmak için görsellerden, ikincil anlamlardan sıklıkla faydalanılır. Genel olarak hem gerçeküstü görüntüler hem de metaforik ihlaller gerçeklik, göz alıcı bir ilk izlenimi daha anlamlı bir mesajla birleştirme yeteneklerinden dolayı, görsel reklamcılığın gereksinimlerine özellikle çok uygundur (Messaris, 1997: 17). Posterlerde yer alan dans sanatçılarının bedenlerinin ifadelerinde soyut anlamlar barındırması, görseller aracılığıyla mesaj iletimine örnek verilebilir.

Tasarım elemanları (nokta, çizgi, ton, renk, doku, biçim/form, ölçü, yön, espas) ve tasarım ilkeleri (bütünlük, oran orantı, ritim, denge, vurgu, zıtlık) grafik tasarım ürünlerinin tasarım sürecinde ve çözümlenmesinde önem taşımaktadır. Tasarım yüzeyinin planlanmasında en önemli unsurlardan biri ızgara sistemidir. Grid kullanımını bir düzenleme sistemi olarak akli bir tavır olduğu gibi aynı zamanda tasarımcının işini yapıcı ve geleceğe dönük olarak ürettiğinin de bir göstergesidir (Armstrong, 2012: 63). Renklerin zekayı uyararak bireyi etkilediği ve görüntüyü yönlendirdiği gerçeği yadsınamaz (Küçükerdoğan, 2005: 90). Renk, izleyicide duygusal tepki uyandırabilme yeteneği nedeniyle ana bir tasarım öğesidir. Bunun bir sonucu olarak renkler, soğuk, sıcak, sakinleştirici veya heyecan verici gibi duygu ifade eden kelimelerle tanımlanırlar ve renklerin çoğu belli sıfatlarla ilişkilendirilir. Örneğin kırmızı genellikle sıcak veya heyecan verici bir renk olarak tanımlanırken, mavi soğuk ve mesafelidir (Ambrose & Harris, 2013: 106). Çok çeşitli organizasyonlar ve onlarla ilişkili ürünler için renk sıklıkla güçlü ve anında fark edilebilir bir kimlik oluşturmakta kullanılır. Renk, insanların bir organizasyonu veya o organizasyonla ilişkilendirilen üretimi veya işi görme biçimlerini koşullandırmak ve önceden etkilemek için kullanılır. Koyu maviler, bankalar ve sigorta şirketleri için güvenilir kimlikler oluşturmakta kullanılır; parlak ana renkler çocuk ürünleri kimliklerini yaratmada kullanılır ve pembe çoğunlukla güzellik, aşk ve cinsellikle ilgili kimlikleri oluşturmada kullanılır (Ambrose & Harris, 2013: 144). Rengin algılanması ve anlamlandırılması öznel bir durum olsa da renklerin toplumsal, psikolojik algılanış



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

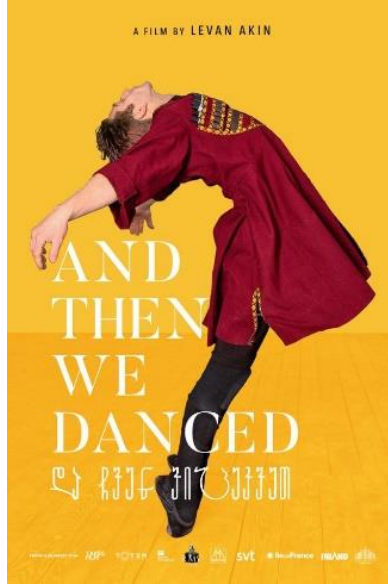
15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

biçimlerinden elde edilen bulgular ışığında genelleştirmelere gidilmiş ve ortak noktalardan elde edilen verilere göre kabul edilmiş nesnel çıkarımlar bulunmaktadır: Zıtlık çeşitleri, renk tonlarının çağrıştırdığı kavramlar, tarihin belli dönemlerinde renklere yüklenmiş anlamlar ve kullanımları, kültürler arası renklere yüklenen anlamlara bağlı olarak global ve lokal olarak renklerin kullanımları gibi. Bu çalışmada da ele alınacak posterlerde kullanılan renklerin ve tonlarının taşıdığı anlamlar üzerinde durulmuştur.

Dans Temalı Film Posterlerinin Grafikselsel Analizi

Çalışmada And Then We Danced (2019), Yuli (2018), High Strung (2016), La La Land (2016), Mr. Gaga (2015), Pina (2011) filmlerinin posterleri betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Tasarım elemanları (nokta, çizgi, ton, renk, doku, biçim/form, ölçü, yön, espas) ve tasarım ilkeleri (bütünlük, oran orantı, ritim, denge, vurgu, zıtlık) posterlerin betimsel analizinde dikkate alınmıştır.



Görsel 1. And Then We Danced (2019) film posteri, Yönetmen: Levan Akin

Görsel 1'de İsveç'in Oscar adayı, Levan Akin imzalı film, And Then We Danced yer almaktadır. Hareketle ve terle kurulmuş bir ruhun; yoksullukla ve terk edilişle hapsedilmeye çalışılmasını ancak yine de o genç ruhun her şekilde varlığını ortaya koyması filmin temasını oluşturmaktadır (<https://www.ntv.com.tr> 25.07.2022). Poster tasarımında film adının dışı, kontrastı yüksek bir tırnaklı yazı karakteriyle oluşturulduğu görülmektedir. Bu film adı, ritim, tekrar ile bir grup olarak algılanmaktadır. Posterin alt kısmında filmin orijinal dilindeki yazılışı yer almaktadır. Posterde hiyerarşik olarak ilk dikkat çeken unsur, filmde başrol oynayan dansçının imgesidir. Bu dansçının sergilediği figür, izleyiciyi posterin adına yönlendirmektedir. Gürcü asıllı Levan Akin'in film posterinde Gürcü alfabesinde film adı, filmin İngilizce adının alt kısmında daha küçük puntuyla yer almaktadır. Posterdeki yazılar, sola blokludur ve figür de dinamik bir duruş sergilemektedir. Ancak tasarımda asimetrik unsurlar olsa da posterin genelinde merkezi kompozisyon ağırlıktadır. Posterin üst kısmında yönetmenin ismi harf aralıklarıyla siyah, tırnaksız bir yazı ile oluşturulmuştur. Filmdeki dansçı figürün kıyafeti, muhafazakâr Gürcü halk dansları topluluğunun bir göstergesi olarak posterde yer almaktadır. Filmin içeriğinde kuir konusunun işlenmesi, başroldeki bireyin kalıplaşmış düşüncelerden sıyrılmaya çalışması, dans aracılığıyla özgürleşmesi gibi düşüncelerin yansımaları olarak bu dans figürünün posterde kullanıldığı söylenebilir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Görsel 2. Yuli (2018) film poster, Yönetmen: Icíar Bollain

Yönetmenliğini Icíar Bollain'ın yaptığı Yuli filminde Kübalı ünlü dansçı, Carlos Acosta'nın hayatı anlatılmaktadır (<https://www.imdb.com> 25.07.2022). Birçok ünlü bale gösterisinde performans sergileyen ilk siyahi dansçı olması bakımından dikkat çeken Carlos Acosta'nın biyografisinin bir diğer önemli noktası, küçüklüğünde dans etmeyi istememesidir. Birmingham Kraliyet Balesi'nin direktörü olan bir Küba-İngiliz bale yönetmenliğini yapmış, emekli dansçı olan Carlos Acosta'nın kendisi filmde başrolü oynamıştır. Film posterinde küçüklüğünü canlandıran karakterin portresi, Carlos Acosta'nın dans gösterisi hazırlığından bir görüntüsü ve Küba'nın sembolü olarak bir otomobil ve palmye ağacı yer almaktadır. Posterdeki görsellerin iç içe olmasıyla Carlos Acosta'nın geçmişten anılarıyla ve günümüzdeki performansları arasında bağ kurulmasını göstermek amaçlanmıştır. Posterin zemininde kullanılan mavi yeşil arası ton, Küba'nın sıcak ikliminin yansıması olarak kullanılmıştır. Posterin sol kısmında çocuğun yüzünün yer aldığı portre ve içindeki görseller tasarım yüzeyinin yarısını kaplamaktadır. Diğer yarısında ise filmle ilgili bilgileri içeren yazılar konumlandırılmıştır. Filmin ismi Yuli ise, el yazısıyla Carlos Acosta'nın dans figürünün hemen altında yer almıştır. Görseller aracılığıyla oluşturulan yön, sayfanın sağ altında filmin adıyla son bulmaktadır. Film adında el yazısı, samimi ifadenin ve saflığın gücü olarak beyaz olarak kullanılmıştır.



Görsel 3. High Strung (2016) film poster, Yönetmen: Michael Damian



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

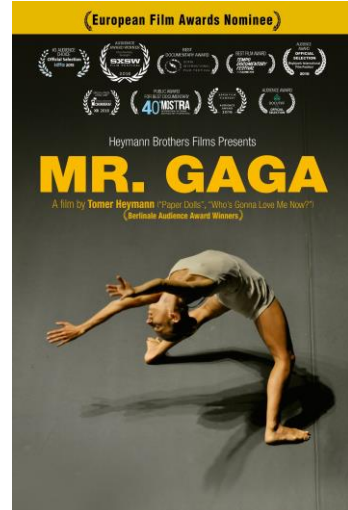
www.imdcongress.com

High Strung filmi, Manhattan Conservatory of the Arts'ta başlayan dansçı Ruby, bir metro istasyonunda çalan İngiliz kemancı Johnnie ile tanışmalarını, dans ve müziğin bir arada işleyişini konu almaktadır (<https://www.imdb.com> 25.07.2022). High Strung filminin poster tasarımında sarı şehir ışıkları ve şehrin gece görüntüsünün mor ve siyah ile zıtlık oluşturduğu görülmektedir. Posterin alt köşesinde yer alan High Strung film başlığı, beyaz düz yazı karakteri ile oluşturulmuştur. Koyu tondaki zeminin üstünde yazının zıtlık oluşturulması, okunaklılığı sağlamıştır. Poster merkezi bir kompozisyon anlayışında hazırlanmış olsa da imgenin hareketli oluşu ve yazının sağ alt köşede kullanımı ile asimetri sağlanmıştır.



Görsel 4. La La Land (2016) film posteri, Yönetmen: Damien Chazelle

La La Land filmi, Los Angeles'ta kariyerlerini sürdüren bir piyanist ve bir aktrisin, geleceğe yönelik özlemlerini uzlaştırmaya çalışırken birbirlerine aşık olmalarını konu edinmektedir (<https://www.imdb.com> 25.07.2022). High Strung film posterinde olduğu gibi La La Land film posterinde de mor, lacivert ve sarı zıtlığından faydalandığı görülmektedir. Başrol oyuncularının sarı ve beyaz kıyafeti ile dans edişleri, filmin önemli anlarından birinden alınan bir kesittir. Zemin görüntüsü durağan olsa da figürlerin dansı ve yazıların diyagonal düzeni, posterin asimetrik kompozisyonda olmasını sağlamıştır. Posterdeki vurgu, dans eden figürler ve film ismidindedir.



Görsel 5. Mr. Gaga (2015) film posteri, Yönetmen: Tomer Heymann

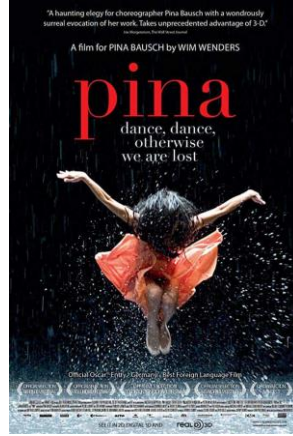


X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Mr. Gaga filmi, modern dansın dilini yeniden tanımlayan sanatsal bir deha olan Batsheva Dance Company'nin ünlü koreografı ve sanat yönetmeni Ohad Naharin'in hikayesini anlatmaktadır (<https://www.imdb.com> 25.07.2022). Mr. Gaga filminin üç farklı poster görseli Görsel 5'te yer almaktadır. Analizde ilk poster dikkate alınmıştır. Merkezi kompozisyon ile hazırlanan posterde, dans eden figür diğer posterlerdeki gibi asimetriyi sağlamakta ve postere hareketlilik katmaktadır. Filmin isminin sarı, kalın yazı karakteri ile oluşturulması, film başlığının da vurgulanmasını sağlamıştır. Gri, geçişli, düz bir fon posterde yer almaktadır. Posterin üst kısmında filmin adaylığı ve ödül aldığı festivallerle ilgili bilgiler yer almaktadır. Yazılarda sarı ve beyaz kullanılmıştır.



Görsel 6. Pina (2011) film posterini, Yönetmen: Wim Wenders

Alman koreograf Pina Bausch'a (1940-2009) bir övgü olarak hazırlanan filmde, dansçıları onun en ünlü eserlerini sergilemektedir (<https://www.imdb.com> 25.07.2022). Ziyah fon üzerinde ışığın yansıdığı sıçrayan su damlaları ile dans eden figürün coşkusu, simetrik kompozisyondaki film posterinin ortasında yer almaktadır. Filmde de yer verilen Pina Bausch'un sözleri, film başlığının altında kullanılmıştır. Yazılar beyaz ve kırmızı ile oluşturulmuştur. Diğer posterlerdeki gibi Pina film posterinde de biçim ve zemin arasında kontrastın olduğu görülmektedir.

SONUÇ



Görsel 7. Çalışma kapsamında incelenen film posterleri

Film Adı	Tipografi	Görsel	Ton ve Renk	Kompozisyon
And Then We Danced	Serifli (Tırnaklı)	Fotoğraf	Sıcak ve parlak	Asimetrik
Yuli	Script (el yazısı)	Fotoğraf	Pastel	Asimetrik
High Strung	Serifsiz (Tırnaksız)	Fotoğraf	Soğuk ve sıcak	Asimetrik
La La Land	Serifsiz (Tırnaksız)	Fotoğraf	Soğuk ve sıcak	Asimetrik
Mr Gaga	Serifsiz (Tırnaksız)	Fotoğraf	Sıcak ve nötr	Asimetrik
Pina	Serifli (Tırnaklı)	Fotoğraf	Sıcak ve nötr	Simetrik

Tablo 1. Çalışma kapsamında incelenen film posterleri



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Posterlerin tasarım anlayışına bakıldığında, biyografi ve dans temasını içermeleri nedeniyle posterlerin portre ve dans figürünü içeren imgelerden oluştuğu ve dinamik yapıda oldukları görülmüştür. Film posterlerinde genellikle yüzlerdeki bakışlar, ifadelerdeki ipuçları, posterde aktarılmak istenen mesajı destekleyebilir. Bu araştırma kapsamında incelenen dans temalı filmlerin posterlerinde ise portrelerin yanı sıra bedenler tam olarak tasarım yüzeyinde yer almaktadır. Filmde önemli bir noktada yer alan dans figürü veya figürleri, posterlerde yer almaktadır. Posterdeki görsellerde yer alan figürlerin el kol hareketleri, bedenlerinin konumu, posterlerin dinamik yapısına katkı sağlayan en önemli unsurlardır. Bunun yanında La La Land filminin eğik biçimde konumlanmış yazısı da poster tasarımındaki hareketliliği desteklemektedir. Pina ve And Then We Danced filmlerinin isimleri, modern anlayıştaki yazı karakterlerine benzer olarak kontrastı yüksek serifli yazı karakteri kullanılarak oluşturulmuştur.

Işığın madde üzerine çarpması, yansımaları, soğurulması ile meydana gelen fiziksel olayları, gözün ağ tabaka kısmının farklı bir şekilde algılaması ile oluşan durum, renk olarak adlandırılmaktadır. Siyah ve beyaz bir renge katıldığında o rengin açıklık ve koyuluğunu etkiler. Pastel renkler, beyaz ile soğurularak oluşturulan düşük doygunluktaki renk tonlarıdır. Beyaz, siyah ve gri, nötrdür ve bu çalışmada yer alan poster tasarımlarında tipografide veya fonda kullanılmıştır. Yuli film posterinde pastel renkler kullanılmıştır. And Then We Danced, High Strung ve La La Land film posterlerinde yoğun, çarpıcı renkler kullanılmıştır. Mr. Gaga ve Pina film posterlerinin fonunda gri ve siyah kullanılmıştır.

Eğimde tasarımın bütününe bakılarak imge veya yazılar aracılığıyla oluşturulan asimetrik dengeye katkı sağlayan unsurlar düşünülmelidir. And Then We Danced ve Mr. Gaga film posterinde imgeler aracılığıyla eğim sağlanmıştır. La La Land film posterinde bu hareketlilik hem yazı hem imge aracılığıyla sağlanmıştır.

Biçim olarak bakıldığında posterlerde somut görsellerden yararlanıldığı görülmektedir. Ancak film içeriğiyle birlikte düşünüldüğünde dans biçimlerinin taşıdıkları soyut anlamların varlığından bahsedilebilir. And Then We Danced filminde, karşı çıkış, özgürleşme; Yuli'de çocuk portresinin keskin sınırlarının zıttı olarak yetişkin figürün yumuşak ve kendinden emin dans ediş biçimi, High Strung'ta iki figür ve şehir manzarası, Mr. Gaga'da boş sahne zemini üzerinde dans eden figür, La La Land'te yaşamdan danstan, yaşamdan alınan keyfin coşkunluğu, Pina'da ise kendini dans aracılığıyla ifade edişin verdiği coşku ile özgürleşmenin varlığı söz konusudur.

Posterde espas, tasarım yüzeyinde yer alan imajın ve yazıların kullanılmadığı alandır. High Strung, Yuli, And Then We Danced, Mr. Gaga ve Pina film posterlerinde espas dikkat çekmektedir. Poster tasarımlarında fon renkleriyle kullanılan imge ve yazıların zıtlık oluşturduğu görülmüştür. Fonda kullanılan görsellerde ayrıntılar az, başrol oyuncularının portreleri hiyerarşik bakımdan ön plandadır. La La Land ve High Strung film posterlerinde ise şehir manzaraları zeminde kullanılmıştır. Pina film posterinde simetrik, diğer posterlerde ise asimetrik dengeli kompozisyon kullanılmıştır. Posterlerde ayrıntıların az olması, görsellerin fonun üzerinde zıtlık oluşturması görsellerin ve film başlıklarının etkisini arttırmıştır.

KAYNAKÇA

Ambrose, G. & Harris, P. (2013). Grafik Tasarımda Format (1. Baskı). A. Siretli (Çev.). İstanbul: Literatür.

Ambrose, G. & Harris, P. (2013). Grafik Tasarımda Renk (1. Baskı). B. Bayrak (Çev.). İstanbul: Literatür.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Armstrong, H. (2012). Grafik Tasarım Kuramı. Mehmet Emin uslu (Çev.). İstanbul: Espas.

Küçükerdoğan, G. R. (2005). Reklam Söylemi. İstanbul: Es.

Messaris, P. (1997). Visual Persuasion The Role of Images in Advertising. London: Sage.

Teker, U. (2009). Grafik Tasarım ve Reklam. İstanbul: Yorum Sanat.

And Then We Danced, 25.07.2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt8963708/> adresinden alındı.

And Then We Danced, 04.08.2022 tarihinde https://www.ntv.com.tr/galeri/sanat/sinemada-haftanin-filmleri-15-kasim-2019,06Mcxeuq10C8eNHgGg_sLA/phUjsjB51UK2Df6Nnh9WYg adresinden alındı.

High Strung, 25.07.2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt3451230/> adresinden alındı.

La La Land, 25.07.2022 tarihinde https://www.imdb.com/title/tt3783958/?ref=fn_al_tt_1 adresinden alındı.

Mr. Gaga, 25.07.2022 tarihinde https://www.imdb.com/title/tt3412684/?ref=fn_al_tt_1 adresinden alındı.

Pina, 25.07.2022 tarihinde https://www.imdb.com/title/tt1440266/?ref=fn_al_tt_1 adresinden alındı.

Yuli, 25.07.2022 tarihinde https://www.imdb.com/title/tt7666250/?ref=nv_sr_srg_6 adresinden alındı.

Yuli, 04.08.2022 tarihinde <https://boxofficeturkiye.com/film/yuli--2014650> adresinden alındı.

Görsel Kaynaklar

Yuli film poster, 25.07.2022 tarihinde <https://tr.web.img2.acsta.net/pictures/19/07/02/11/16/0259990.jpg> adresinden alındı.

Mr. Gaga, 25.07.2022 tarihinde <https://image.tmdb.org/t/p/original/mVvDjR0NI6k0yHmsIVCMITKIGh9.jpg> adresinden alındı.

Mr. Gaga, 25.07.2022 tarihinde https://m.imdb.com/title/tt3412684/mediaviewer/rm2312519168/?ref=tt_ov_i adresinden alındı.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

POPÜLER KÜLTÜR BAĞLAMINDA MÜZİK BİYOGRAFİ FİLM POSTERLERİ

Bahar SOĞUKKUYU*

Özet

Popüler müzik kültüründe yer edinmek, adından söz ettirmek, akılda kalıcılığı sağlamak için müzik endüstrisinin bir alanında sadece başarı sağlamış olma şartı yoktur. Bazı zamanlarda gerçekleştirilen sanat türünün yanında, dramatik yaşam koşulları ve ani değişimler, müzisyenlerin biyografilerinin sinemalara aktarımında koşul olabilmektedir. Popüler kültürde, duyu yoğunluğuna, şok edici başlangıçlara veya sonlara, nitelikli ve kademeli gelişimden daha fazla talep olabilmektedir. Çalışma kapsamında popüler kültürde yer edinmiş müzisyenlerin biyografilerinin işlendiği film posterlerinin biçim içerik uyumu bağlamında sorgulanması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda film posterleri, betimsel analiz ile portre, slogan, başlık bağlamında sorgulanmıştır. Posterlerde yer alan grafik tasarım unsurları, filmin teması ile ilişkilendirilerek analiz edilmiştir. Çalışmaya ışık tutan popüler kültür, disiplinlerarası sanat gibi kavramlar, görsel ve işitsel sanatların bir arada sunumu bağlamında sorgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Poster tasarımı, popüler kültür, biyografi filmi, müzik endüstrisi, disiplinlerarası sanat

MUSIC BIOGRAPHY IN THE CONTEXT OF POPULAR CULTURE MOVIE POSTERS

Abstract

In order to take a place in the popular music culture, to be mentioned and to be remembered, it is not necessary to have been successful in one area of the music industry. In addition to the type of art performed at times, dramatic living conditions and sudden changes may be a condition for transferring biographies of musicians to cinemas. In popular culture, there may be greater demands for emotional intensity, shocking beginnings or endings, than quality and gradual development. Within the scope of the study, it is aimed to question the movie posters in which the biographies of musicians who have a place in popular culture are processed in the context of form-content harmony. For this purpose, movie posters were questioned in the context of portrait, slogan and title with descriptive analysis. The graphic design elements in the posters were analyzed by associating them with the theme of the movie. Concepts such as popular culture and interdisciplinary art, which shed light on the study, were questioned in the context of presenting visual and auditory arts together.

Key Words: Poster design, popular culture, biography movie, music industry, interdisciplinary art

GİRİŞ

Theodor Reik, bakış açısının yer değiştirmelerinin zorunluluğundan şu sözleriyle bahseder: “Gözlere fazlasıyla yakın olmak fazlasıyla uzak olmaktan daha iyi değildir –ne kendini daha iyi anlarsın böylelikle ne de sekiz köşeli yıldız çiçeğini” (Akt. Freud, 2011: 21). Posterin boyutu, posterde kullanılan imgelerin ve yazıların ölçüsü, izleyicinin bulunduğu mesafeye bağlantılıdır. Tasarımda ölçü ve oran, insan gözü ve algısı dikkate alınarak oluşturulur. Ölçünün hiyerarşik yapılanması, algılanacak öğeler arasında sıralamayı esas kılar. Diğer türlü, izleyici semboller ve imgeler arasında kaybolur.

Grafik tasarımın bir alanı olarak poster tasarımı, sosyal, politik, ticari ve kültürel olmak üzere dört başlıkta toplanmaktadır. Film posterleri, filmlerin izlenmesine izleyiciyi ikna etmesi bakımından ticari olsa da çoğunlukla kültürel türde yer almaktadır. Filmlerin içinde bulunduğu sosyo-kültürel yapıyı yansıtmasının yanı sıra sanat ve tasarım disiplinini içinde

* Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi, baharsgky@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

barındıran sinema alanına dahil olması bakımından da film posterleri, kültürel türde yerini almıştır.

Araştırmanın Kavramsal Çerçevesi

Toplumun hem aynası hem de ürünü olan reklam, uygarlığın vazgeçilmez bir olgusu durumundadır (Küçükdoğan, 2005: 30). Posterler de yayınlandığı dönemin, toplumun, kültürün birer yansımasıdır. Kültürel posterler grubunda yer alan film posterleri, bir filmin tanıtımını yapma, filmi izlemeye yönlendirme işlevini taşımaktadır. Bunun yanı sıra filminden alınan ve posterde kullanılan görseller, kullanılan tipografi, dönemin sosyo-kültürel özelliklerini de yansırmaktadır.

Popüler kültür, 70'li yıllarla birlikte akademik çevrelerde gitgide önem kazanan konulardan biri haline gelmiştir. Kısaca kentteki gündelik yaşam kültürü olarak nitelendirebilecek popüler kültür, büyük ölçüde ideolojiktir ve üzerinde son yıllarda derinlemesine çalışılmasının nedeni de budur. Gündelik hayat bağımlı sınıflarla egemen sınıfların yan yana geldiği, tahakküm ve direnişin aynı anda işlediği ve tüm ideolojik biçimlenmelerin gerçekleştiği bir zemindir (Arık, 2004: 327). Hegemonya bir egemen iktidarın kendi yönetimi için, hakimiyeti altındaki insanların rızalarını kazanmada başvurduğu stratejiler alanı olarak tanımlanabilir. Hegemonya terimi Gramsci ile özdeşleşmiştir ve en iyi, rızanın örgütlenmesi olarak anlaşılır, dolayısıyla, bağımlı bilinç biçimlerinin şiddet ya da zora başvurulmadan inşa edildiği süreçleri işaret eder (Arık, 2004: 332). Özellikle kitlesel yayıncılığın, orta sınıf kültürünü son 20-30 yıl içerisinde nasıl değiştirdiğini inceleyen Hogart, kitlesel üretimin ve tüketimin, toplumsallaşma sürecindeki değiştirme ve dönüştürme potansiyellerine dikkat çekmiştir (Akt. Arık, 2004: 338). Günümüzde kitle kültürüne daha çok yaklaşan popüler kültür, egemen sınıfların ideolojisince güdümlenir ve alt grupların kültüründeki muhalif yanı içselleştirip edilgenleştirir (Arık, 2004: 343). Kitle kültürünü biçimlendiren alanlardan biri de film sektörüdür. Film, hareketli ya da hareketsiz görüntülerin bir araya gelmesiyle oluşur. Bu görüntüler, bir hikayeyi ya da fikri şekillendirir. Filmler, fotografik görüntülerin kameralarla kaydedilmesi veya görsel efektler gibi animasyon teknikleriyle yaratılan imgeler aracılığıyla oluşturulur. Film yapımındaki gelişmeler, sadece bir sanat dalını değil, aynı zamanda tüm endüstriyi etkilemiştir. Günümüzde filmler, yalnızca kültürel eserler ya da güçlü sanat biçimleri olarak değil, ayrıca popüler eğlencenin bir kaynağı ve iletişim ile eğitimin güçlü bir aracı olarak görülür (Ambrose & Harris, 2016: 176). Müzik, sinema, edebiyat gibi yazılı, görsel, işitsel veya performansa dayalı sanat ve tasarım alanları da popüler kültüre dayalı verilerin aktarımında rol oynamaktadır. Tüketim nesnesinin kültür nesnesine dönüşmesi, somutlaştırılması o tüketim nesnesini birincil işlevinden çıkararak ikincil anlamıyla görülmesini, algılanmasını, bellekte yer etmesini, hatırlanmasını sağlar. Bu bağlamda filmlerde işlenen toplum tarafından müzik alanında ikonlaştırılmış, popülerleşmiş sanatçıların biyografileri tekrarlanan, kayıt altına alınan, derlenen bir arşiv niteliği taşır. Bu filmlerin posterleri de yayınlanan arşiv ürünleridir.

Film posterlerinde görsel, yazı ve boşluk unsurunun planlanması, tasarımdaki pozitif ve negatif alanların hiyerarşik biçimde sıralanması tasarım öncesinde hazırlık aşamalarındandır. Yine renk, diğer tasarım ürünlerinde olduğu gibi poster tasarımında da dikkat çeken temel tasarım elemanıdır. Çok çeşitli organizasyonlar ve onlarla ilişkili ürünler için renk sıklıkla güçlü ve anında fark edilebilir bir kimlik oluşturmakta kullanılır. Renk, insanların bir organizasyonu veya o organizasyonla ilişkilendirilen üretimi veya işi görme biçimlerini koşullandırmak ve önceden etkilemek için kullanılır. Koyu maviler, bankalar ve sigorta şirketleri için güvenilir kimlikler oluşturmakta kullanılır; parlak ana renkler çocuk ürünleri



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

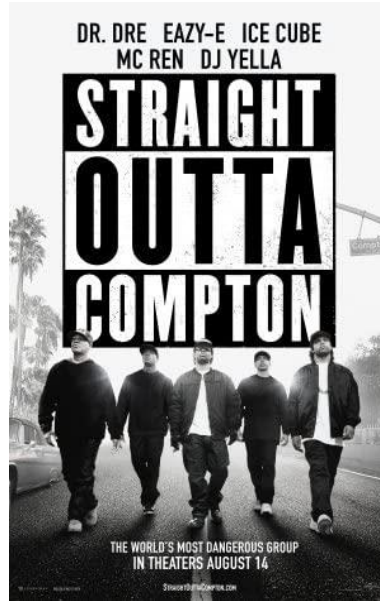
15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

kimliklerini yaratmada kullanılır ve pembe çoğunlukla güzellik, aşk ve cinsellikle ilgili kimlikleri oluşturmada kullanılır (Ambrose & Harris, 2013: 144). Çalışma kapsamında görseller (portreler ve arka planda yer alan unsurlar) ve tipografi, biçimsel yönden değerlendirilmiştir.

Müzik Biyografi Temalı Film Posterlerinin Grafikselsel Analizi

Çalışma kapsamında Straight Outta Compton (2015), I Saw the Light (2015), Danny Collins (2015), Born to Be Blue (2015), Amy (2015), What Happened, Miss Simone? (2015), Miles Ahead (2016), Florence Foster Jenkins (2016), George Michael: Freedom (2017), Blaze (2018), Vox Lux (2018), Bohemian Rhapsody (2018), Rocketman (2019), Homecoming: A Film by Beyoncé (2019), The Dirt (2019), Judy (2019) filmlerinin posterleri betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Analizde posterde yer alan portre türü (görsel), slogan ve başlıklar (tipografi) biyografi filminin içeriğini yansıtmaları bakımından dikkate alınmıştır. Tasarım elemanları (nokta, çizgi, ton, renk, doku, biçim/form, ölçü, yön, espas) ve tasarım ilkeleri (bütünlük, oran orantı, ritim, denge, vurgu, zıtlık) grafik tasarım ürünlerinin tasarım sürecinde ve çözümlenmesinde önem taşımaktadır. Posterlerin analizinde tasarım elemanları ve ilkeleri dikkate alınarak çözümlenme gerçekleştirilmiş ve filmin içeriğini yansıtmaları bakımından biçimsel özelliklerle ilişkilendirilerek yorumlanmıştır.



Görsel 1. Straight Outta Compton (2015), Yönetmen: F. Gary Gray

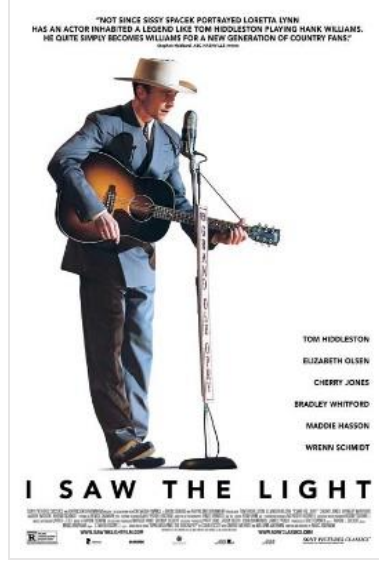
Rap grubu NWA, 1980'lerin ortalarında, Los Angeles, California'daki Compton'ın sıradan sokaklarından ortaya çıkmış ve müzikleri ve mahalledeki yaşamla ilgili hikayeleriyle Hip Hop kültüründe devrim yaratmıştır (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Dr. Dre, Easy-E, Ice Cube, Mc Ren, DJ Yella üyelerinden oluşan Hiphop grubu N.W.A'nın bütün boy, grup portresinin görüldüğü posterde, renk kullanılmaması, sadece siyah beyaz yazı ve görsel kullanılması rap ve hiphop müzik kültürüne, zıtlık ve karşı çıkış gibi soyut ifade biçimlerine de gönderme yapılmaktadır. Işıklı yol, yürüme hali, ilerlemeyi, hiphop müzik alanında yol almalarını da simgelemektedir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Görsel 2. I Saw the Light (2015), Yönetmen: Marc Abraham

Film, kısa hayatında Amerikan müziğinin en büyük eserlerinden birini yaratan country müzik sanatçısı Hank Williams'ın hikayesidir. Film onun şöhrete yükselişini ve bunun sağlığı ve özel hayatı üzerindeki trajik etkisini anlatmaktadır. I Saw the Light, Marc Hiddleston'ın başrolü Hank Williams ve Elizabeth Olsen'in ilk eşi Audrey Williams olarak oynadığı, Marc Abraham tarafından yönetilen, yazılan ve yapımcılığı yapılan 2015 Amerikan biyografik drama filmidir (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Film posterinde beyaz boşluğun önünde mikrofonu ve enstrümanı ile müzik performansını gerçekleştiren sanatçının bütün boy portresi yer almaktadır. Film başlığı posterin altında harfler arası espasın arttırılarak uygulanması ile serifsiz yazı karakteri kullanılarak oluşturulmuştur.



Görsel 3. Danny Collins (2015), Yönetmen: Dan Fogelman

Yaşlanan bir rock yıldızı, John Lennon tarafından kendisine yazılmış 40 yıllık bir mektubu keşfedince hayatını değiştirmeye karar verir (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Posterde sahne ışığı, mavi, lacivert fonun önünde sanatçının arkadan bel hizasındaki portre türü ile betimlemesi görülmektedir. Filmin ve sanatçının ismi olan Danny Collins, altın sarısı el yazısı karakteriyle oluşturulmuştur. Altın sarısı, lüks, bereket, başarı, zafer, itibar simgesidir



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

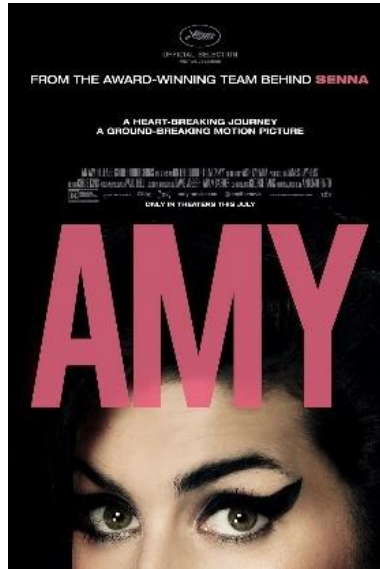
www.imdcongress.com

(Gülşen, 2021: 185). Başrol oyuncusu posterin yarısını kaplamakta, diğer oyuncuların büst portreleri (filmden alınmış kesitler), film şeridini çağrıştıran bir alanda bölünerek yerleştirilmiştir. Işık, sanatçı ve diğer yazılı unsurların yerleşimi bakımından posterde merkezi bir kompozisyon uygulanmıştır.



Görsel 4. Born to Be Blue (2015), Yönetmen: Robert Budreau

Born to Be Blue, Caz efsanesi Chet Baker'ın 60'ların sonundaki müzikal geri dönüşünün yeniden hayaline dayanmaktadır. (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Posterde özgürlük ve melankolinin çağrışımı olarak mavinin ve gücün, otoritenin, zamansızlığın, gizemin simgesi olarak siyahın kullanımı göze çarpmaktadır (Gülşen, 2021: 243, 363). Tıpkı rap müzikte olduğu gibi caz da siyahla ilişkilendirilmektedir. Belden portrenin sahne ışığıyla aydınlatılmış olması ile yüksek kontrast sağlanmıştır. Sanatçının truvakar duruşta olmasına rağmen posterin simetrik bir kompozisyonda düzenlendiği görülmektedir.



Görsel 5. Amy (2015), Yönetmen: Asif Kapadia

Amy filminde, arşiv görüntüleri ve kişisel referanslar, İngiliz şarkıcı/söz yazarı Amy Winehouse'un yaşamının ve kariyerinin samimi bir portresini sunmaktadır (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Pembeyle yazılan Amy başlığı, posterin 1/3'ünü



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

kaplamakta, 1/3'ünde ise truvakar portresinden alınan kesit yer almaktadır. Amy'nin onunla özdeşleşen siyah sürmesi poster tasarımında da isminden sonra dikkat çeken ikinci noktadır. Sürme, tarihöncesi zamanlardan beri süslenmek, nazardan korunmak, gözleri kuvvetlendirmek veya hastalıklardan korunmak gibi amaçlarla birçok medeniyette yaygın olarak kullanılmıştır (Gülşen, 2021: 379). Film posterinde portre kesiti, film başlığı ve filmle ilgili ayrıntıların olduğu yazılar, sade bir tasarım anlayışıyla düzenlenmiştir.



Görsel 6. What Happened, Miss Simone? (2015), Yönetmen Liz Garbus

Amerikalı şarkıcı, piyanist ve sivil haklar aktivisti Nina Simone'un hayatı ve efsanesi hakkında bir belgesel, "Ruhun Yüksek Rahibesi" olarak etiketlendi (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Posterde Nina Simone'nin başı eğik düşünceli, durgun halini simgeleyen yandan portre siyah silüetinin içinde, bu durumunun tam zıttı olarak coşkulu sahne performansını simgeleyen sarı tonlarda bel hizasındaki portresi yer almaktadır. Filmin sloganı, *Her Story, Her Voice* (onun hikayesi, onun ses), beyaz boşluğun önünde dikkat çekmektedir. What happened Miss Simone? film ismi, beyaz ve sarıyla oluşturulmuştur. Sahne ışıklarını andıran flu pastel renklerle fon oluşturulmuştur. Slogan dışındaki yazılar, merkezi kompozisyon ile posterin alt kısmına yerleştirilmiştir.



Görsel 7. Miles Ahead (2016), Yönetmen: Don Cheadle



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

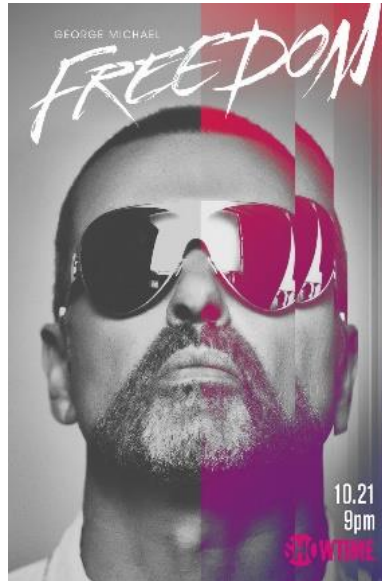
www.imdcongress.com

Miles Davis'in hayatı ve müziği üzerine bir keşif olan filmin posterinde gri ve mavi kullanılmıştır (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Sanatçının boydan portresi, onunla özdeşleşen güneş gözlükleri, aracı posterdeki görsellerdir. İki posterde farklı yazı karakteriyle başlık oluşturulmuştur. İki posterdeki yazılar soldan blok biçimde yerleştirilmiştir. Posterler asimetrik kompozisyonla oluşturulmuştur.



Görsel 8. Florence Foster Jenkins (2016), Yönetmen: Stephen Frears

Film, korkunç bir şarkı sesine sahip olmasına rağmen opera sanatçısı olmayı hayal eden New Yorklu bir varis olan Florence Foster Jenkins'in hikayesidir (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Florence başlığı, altın sarısı geçişli biçimde renklendirilmiştir. Düz, dekoratif, serifsiz bir yazı karakteriyle başlık oluşturulmuştur. Altın sarısı, çiçekler, sütunlar arasında Florence'nin ve filmdeki iki karakterin belden portresi posterde merkezi kompozisyon ile yerleştirilmiştir.



Görsel 9. George Michael: Freedom (2017), Yönetmenler: David Austin, George Michael

Filmde, George Michael'in profesyonel yaşamının ve kariyerinin açık ve dürüst bir anlatımı, kendisi tarafından anlatıya eklenen çeşitli sanatçılarla birlikte sunulmuştur

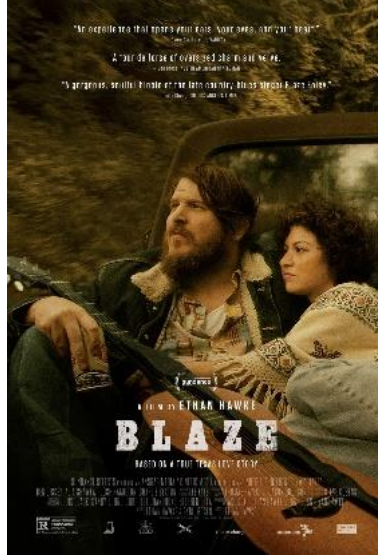


X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

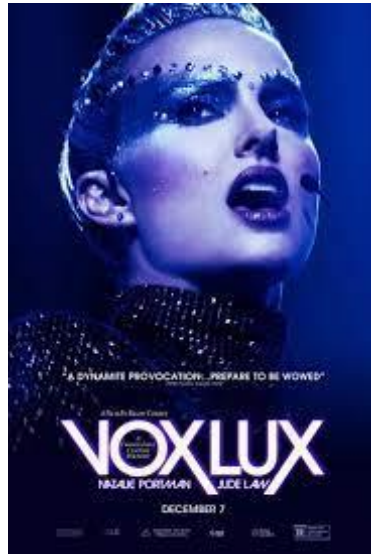
www.imdcongress.com

(<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Gri ve pembenin kullanıldığı posterde George Michael, güneş gözlüğü, el yazısı ile oluşturulmuş film başlığı Freedom diyagonal yazılmış olsa da simetrik olarak posterde konumlandırılmıştır. Portreden kesitler alınarak posterde kolaj oluşturulmuştur. Posterde merkezi bir kompozisyon düzeni bulunmaktadır.



Görsel 10. Blaze (2018), Yönetmen: Ethan Hawke

Blaze filmi, Texas Outlaw Music hareketinin adı duyulmamış şarkı yazarlığı efsanesi Blaze Foley'in yaşamının ve zamanlarının yeniden tasavvur edilmesini içermektedir. (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Diğer posterlere göre doğal duran Blaze film posterinde çiftin boydan portresi otururlarken betimlenmiştir. Blaze başlığı bold, tırnaklı bir yazı ile oluşturulmuştur. Bir fotoğrafın üzerinde yer alan yazılar, posterde simetrik biçimde konumlandırılmıştır.



Görsel 11. Vox Lux (2018), Yönetmen: Brady Corbet

Alışılmadık bir dizi koşul, bir pop yıldızına beklenmedik bir başarı getirir (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Vox Lux'un sahne performansını gerçekleştirirken portresi, büst ve truvakar açıdadır. Mavi, beyaz ve ışıltılardan oluşan posterin alt kısmında



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

logoya dönüştürülmüş Vox Lux başlığında, dekoratif düz bir yazı karakteri kullanılmıştır. Poster, merkezi kompozisyon ile oluşturulmuştur.



Görsel 12. Bohemian Rhapsody (2018), Yönetmen: Bryan Singer

Efsanevi İngiliz rock grubu Queen ve baş şarkıcı Freddie Mercury'nin Live Aid'deki (1985) ünlü performanslarına giden hikayesinin betimlendiği filmin posterinde pembe ve mor renkler yoğun olarak kullanılmıştır (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Büst portresinden kesit alınan Freddie Mercury'nin güneş gözlüğünde Queen ismi dikkat çekmektedir. Yazılar ortadan hizalı biçimde yerleştirilmiştir. Posterin yarısında portre kesiti yer almaktadır. Diğer yarısında mor pembe geçişli fon, başlık ve filmle ilgili bilgiler yer almaktadır.



Görsel 13. Rocketman (2019), Yönetmen: Dexter Fletcher

Rocketman, Elton John'un çığır açan yıllarının fantastik insan hikayesi hakkında müzikal bir fantezidir (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Dinamik bir yapıda düzenlenen portre ve poster, Elton John'un sahnesini, müziğini, gösterilerini simgeler niteliktedir. Açık mavi pırıltılı renklerle oluşturulmuş film başlığı, posterin üstünde yer almaktadır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Görsel 14. Homecoming: A Film by Beyoncé (2019), Yönetmenler: Beyoncé, Ed Burke

Filmde, Beyoncé'nin ünlü 2018 Coachella performansına bu samimi, derinlemesine bakış, yaratıcı konseptten kültürel harekete giden duygusal yolu ortaya koymaktadır (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Siyah beyaz görsel ve yazıdan oluşan posterde, beyaz fon yani geniş espas kullanımı Beyoncé'nin büst portresinin ön plana çıkmasını sağlamıştır. Homecoming başlığı, bir logo gibi yorumlanarak düzenlenmiştir. Merkezi kompozisyon kullanılarak poster oluşturulmuştur.



Görsel 15. The Dirt (2019), Yönetmen: Jeff Tremaine

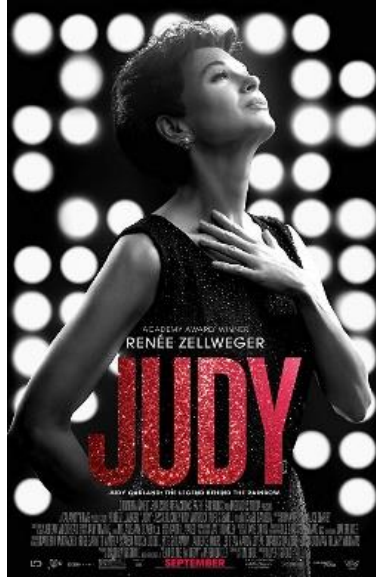
Mötley Crüe'nin en çok satan otobiyografisine dayanan film, Hollywood sokaklarından uluslararası şöhretin doruklarına çıkan dört uyumsuz kişinin yılmaz bir başarı ve aşırılık hikayesidir (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Bu posterde, siyah beyaz görsel ve yazılara ek olarak kırmızı renk kullanılmıştır. Bel hizasında grup portresi, posterde yer almaktadır. The Dirt başlığı italik kırmızı renktedir. Posterde merkezi kompozisyon kullanılmıştır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

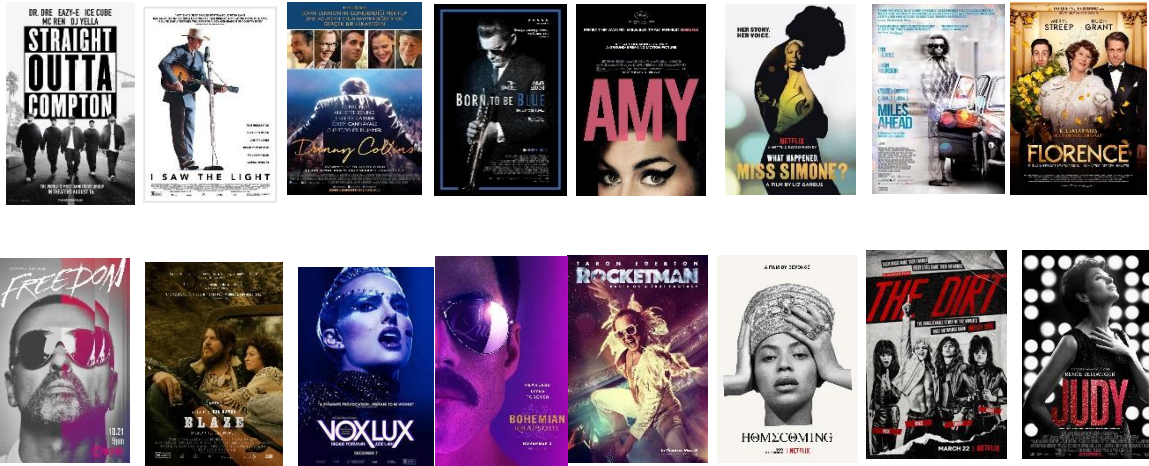
15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Görsel 16. Judy (2019), Yönetmen: Rupert Goold

Judy filmi, efsanevi sanatçı Judy Garland'ın, 1968 kışında bir dizi kapalı gişe konser vermek üzere Londra'ya gelmesi ile ilgilidir (<https://www.imdb.com> 01.08.2022). Sanatçı, siyah beyaz sahne ışıklarının önünde siyah beyaz belden portresiyle truvakar olarak betimlenmiştir. Judy başlığında düz bir yazı karakteri, ışıltılı kırmızı ile renklendirilmiştir. Posterde merkezi kompozisyon kullanılmıştır.



Görsel 17. Müzik Biyografi Film Posterleri

SONUÇ

Çalışma kapsamında incelenen 16 filmin poster tasarımları - Straight Outta Compton (2015), I Saw the Light (2015), Danny Collins (2015), Born to Be Blue (2015), Amy (2015), What Happened, Miss Simone? (2015), Miles Ahead (2016), Florence Foster Jenkins (2016), George Michael: Freedom (2017), Blaze (2018), Vox Lux (2018), Bohemian Rhapsody (2018), Rocketman (2019), Homecoming: A Film by Beyoncé (2019), The Dirt (2019), Judy (2019)- popüler kültür bağlamında grafik tasarım kurallarına bağlı kalınarak betimsel yöntemle analiz edilmiştir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Poster tasarımında iletinin nasıl aktarıldığı önem taşımaktadır. Aktarılmak istenen en önemli bilginin ne olduğuna karar vermek, bunu dikkat çekici, şaşırtıcı, merak uyandırıcı biçimde tasarım yüzeyinde sergilemek esastır. Tüm posterlerde görsel olarak fotoğraftan faydalanılmıştır. Dört poster tasarımında fotoğraf kolaj tekniğinden faydalanılmıştır (What Happened, Miss Simone?, Miles Ahead, George Michael: Freedom, Rocketman). 2 posterde tam boy portre kullanılmıştır (I Saw the Light, Miles Davis). Beş posterde yakın plan portre fotoğrafı kullanılmıştır (Amy, George Michael: Freedom, Vox Lux, Bohemian Rhapsody, A Film by Beyoncé). Amy ve Bohemian Rhapsody posterinde Freddie Mercury'nin portresi, yarım kullanılmıştır. Amy'nin sürmesi, Freddie Mercury'nin gözlüğü ve bıyığı sanatçıların görsel kimliğinin ipuçları olarak posterde ölçü olarak büyük kullanılmıştır. Üç posterde geniş espas kullanımı dikkat çekmektedir (I Saw the Light, What Happened, Miss Simone?, Homecoming: A Film by Beyoncé).

Beş posterde siyah beyaz fotoğraf kullanılmıştır (Straight Outta Compton, Born to Be Blue, Homecoming: A Film by Beyoncé, The Dirt, Judy). Amy posteri siyah beyaz görsel olmasa da siyah ağırlıklıdır. Yine What Happened, Miss Simone?'da siyah silüet görülmektedir. George Michael'ın portresinde de pembe ve mor renk geçişleri dışında siyah beyaz fotoğraf kullanılmıştır. Gold, altın sarısı, Danny Collins ve Florence Foster Jenkins posterlerinde kullanılmıştır. Pembe, mavi ve mor, George Michael: Freedom, Vox Lux, Bohemian Rhapsody, Rocketman filmlerinde zeminde ve posterin genelinde hakim olan renklerdir. Amy film posterinde de Amy yazısı pembedir. The Dirt ve Judy tipografisi, kırmızı ile oluşturulmuştur. Siyah beyaz keskin kontrastla oluşturulmuş yazı Straight Outta Compton film adında kullanılmıştır. Sahne ışıkları, pırıltılar gibi dekoratif eklentiler yazı ve imgelerde sahneyi, ışıklı ortamı simgelemek adına Danny Collins, What Happened, Miss Simone?, Miles Ahead, Florence, Vox Lux, Bohemian Rhapsody, Rocketman, Judy'de kullanılmıştır. Ayrıca imgeler, yani portreler üzerinde lokal ışıklandırma ile sahne etkisini vurgulamak amacıyla Born to Be Blue, Amy, George Michael: Freedom film posterlerinde kullanılmıştır.

Tablo 1 Müzik Biyografi Film Posterlerinde Tipografi

Film	Tipografi			
	Serifsiz	Serifli	Script	Dekoratif
Straight Outta Compton (2015)	X			
I Saw the Light (2015)	X			
Danny Collins (2015)			X	
Born to Be Blue (2015)	X			
Amy (2015)	X			
What Happened, Miss Simone? (2015)	X			
Miles Ahead (2016)	X			
Florence Foster Jenkins (2016)	X			X
George Michael: Freedom (2017)	X		X	
Blaze (2018)		X		
Vox Lux (2018)	X			X
Bohemian Rhapsody (2018)	X	X		X
Rocketman (2019)	X			X
Homecoming: A Film by Beyoncé (2019)		X		X
The Dirt (2019)	X			X
Judy (2019)	X			X



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 2 Müzik Biyografi Film Posterlerinde Vurgu

Film	Vurgu		
	Görsel	Tipografi	Görsel&Tipografi
Straight Outta Compton (2015)			X
I Saw the Light (2015)	X		
Danny Collins (2015)	X		
Born to Be Blue (2015)			X
Amy (2015)			X
What Happened, Miss Simone? (2015)	X		
Miles Ahead (2016)			X
Florence Foster Jenkins (2016)			X
George Michael: Freedom (2017)			X
Blaze (2018)			X
Vox Lux (2018)			X
Bohemian Rhapsody (2018)	X		
Rocketman (2019)			X
Homecoming: A Film by Beyoncé (2019)	X		
The Dirt (2019)			X
Judy (2019)			X

Tablo 3 Müzik Biyografi Film Posterlerinde Kompozisyon

Film	Denge	
	Simetrik	Asimetrik
Straight Outta Compton (2015)	X	
I Saw the Light (2015)		X (İmge)
Danny Collins (2015)	X	
Born to Be Blue (2015)		X (Yazı ve imge)
Amy (2015)	X	
What Happened, Miss Simone? (2015)		X (Yazı ve imge)
Miles Ahead (2016)		X (Yazı ve imge)
Florence Foster Jenkins (2016)	X	
George Michael: Freedom (2017)		X (Yazı)
Blaze (2018)	X	X (imge)
Vox Lux (2018)	X	X (imge)
Bohemian Rhapsody (2018)		X (Yazı ve imge)
Rocketman (2019)	X	X (imge)
Homecoming: A Film by Beyoncé (2019)	X	
The Dirt (2019)	X	X (Yazı)
Judy (2019)	X	X (İmge)

Posterde kullanılan yazıların biçimsel yönünün yanı sıra içerik bakımından da doğru anlaşılır olması için kullanılan dilin doğru kullanılması ve dilbilgisi kurallarına uyulması gerekmektedir. Tasarımcılar ve reklamcılar günümüzde özellikle hedef kitleyi etkilemek adına kasıtlı olarak dilin yapısını bozarak günlük dil kullanımındaki hatalı kelimelerden faydalanabilmektedir. Straight Outta Compton bir hiphop filmidir. Hiphop kültürünü benimseyen bireylerin kelimelerin telaffuz edilmesinde yapıbozuma başvurmaktadır. Rap grubun şarkılarından biri olan Straight Outta Compton (Straight out of Compton), söyleniş haliyle kullanılmış ve 80'lerden günümüze bu şekilde kullanılagelmiştir. Filmin isminin de bu şarkı olması nedeniyle, posterde ilk dikkat çeken unsur olarak başlığın popüler kültürden etkilendiği söylenebilir.

Işık gölge zıtlığı, siyah beyaz zıtlığı, açık koyu zıtlığı posterlerin imgelerinde kullanılmıştır. Ayrıca tipografide de imgenin zıttı renk veya yazılar arasında biçimsel zıtlıklar kullanılmıştır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Posterlerin kompozisyonu, nesnelerin dizilimi düşünüldüğünde denge unsuru olarak asimetrik ve simetrik denge ölçütünden faydalanılmıştır. Posterlerde simetrik ve asimetrik denge imgelerle veya yazıların konumlandırılmasıyla sağlanmıştır. Ancak film posterlerinin genelinde simetrik yani merkezi kompozisyon kullanıldığı görülmüştür.

Biyografilerinin konu olduğu sanatçıların portreleri, duruşları, fonda kullanılan görsel öğeler, film başlıklarının yazı karakteri, rengi, posterinde genelinde kullanılan renkler filmin içeriğini yansıtmaya bakımından biçimsel özellikleri oluşturmaktadır. Tasarımda uygulamanın ve kritiğin birbirini beslediği gerçeği dikkate alındığında, müzik film posterlerinin analizinin tanıtımı gerçekleştirilen filmin içeriğini, biyografisinin işlendiği müzik sanatçısının özellikleri, içinde bulunduğu dönemin sosyo-kültürel özellikleri, izleyici kitlenin özellikleri gibi çeşitli unsurlar hakkında bilgiler verdiği söylenebilir. Öyle ki birer yansıma olarak biyografi film posterleri, müzik endüstrisinde öne çıkan kişilerin gelecekte anılmasına, hatırlanmasına katkı sağlamaktadır.

KAYNAKÇA

- Ambrose, G. & Harris, P. (2016). Grafik Tasarımda Format (1. Baskı). A. Siretli (Çev.). İstanbul: Literatür.
- Ambrose, G. & Harris, P. (2013). Grafik Tasarımda Renk (1. Baskı). B. Bayrak (Çev.). İstanbul: Literatür.
- Arık, B. (2004). Popüler Kültüre Temel Yaklaşımlar, *İletişim Fakültesi Dergisi*, 19, 327-345.
- Cengiz, E. (2010). Popüler Kültür ve Sanat. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 16/64. 7-14.
- Freud, S. (2011). Kültürdeki Huzursuzluk. Veysel Atayman (Çev.). İstanbul: Say.
- Gülşen, P. (2021). Renkler Tarih Kültür Sanat Psikoloji. İstanbul: Destek.
- Küçükdoğan, G. R. (2005). Reklam Söylemi. İstanbul: Es.
- Messaris, P. (1997). Visual Persuasion The Role of Images in Advertising. London: Sage.
- Teker, U. (2009). Grafik Tasarım ve Reklam. İstanbul: Yorum Sanat.
- Straight Outta Compton, 31 Temmuz 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt1398426/> adresinden alındı.
- Danny Collins, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt1772288/> adresinden alındı.
- I Saw the Light, 1 Ağustos 2022 tarihinde https://www.imdb.com/title/tt1490785/?ref=mv_sr_srsrg_0 adresinden alındı.
- Born to Be Blue, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt2133196/> adresinden alındı.
- Amy, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt2870648/> adresinden alındı.
- What Happened, Miss Simone?, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt4284010/> adresinden alındı.
- Miles Ahead, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt0790770/> adresinden alındı.
- Florence Foster Jenkins, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt4136084/> adresinden alındı.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

George Michael: Freedom, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt7521040/> adresinden alındı.

Blaze, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt6443294/> adresinden alındı.

Vox Lux, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt5960374/> adresinden alındı.

Bohemian Rhapsody, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt1727824/> adresinden alındı.

Rocketman, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt2066051/> adresinden alındı.

Homecoming: A Film by Beyoncé, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt10147546/> adresinden alındı.

The Dirt, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt0800325/> adresinden alındı.

Judy, 1 Ağustos 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/title/tt7549996/> adresinden alındı.

Görsel Kaynaklar

Posterler, 28 Temmuz 2022 tarihinde <https://www.imdb.com/> adresinden alındı.

Homecoming: A Film by Beyoncé, 28 Temmuz 2022 tarihinde <https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BMmYzNzNiNTQtNjhmNC00ZmIyLWI2YTYtNTg5NTUyN2Y1YjNlXkEyXkFqcGdeQXVyNjg2NjQwMDQ@. V1 .jpg> adresinden alındı.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

BALIKESİR YÖRESİ TÜLÜTABAK OYUNU

Burçin KARAZEYBEK*

Özet

Köy seyirlik oyunları geçmişten günümüze kadar gelen, çeşitli eğlence ortamlarında ve insanların ortak amaçları doğrultusunda oynadıkları geleneksel oyunlardır. Tiyatral oyunlar olarak da adlandırılan köy seyirlik oyunlarının bir kısmı hayvanları konu edinmiş ve taklit üzerine kurgulanmıştır.

Çalışmamıza konu olan “Tülütapak Oyunu”; Balıkesir yöresinde görülen, hayvanları konu edinen köy seyirlik oyunlarımızdandır. Yörede deri işçiliği yapan “debbağ” ya da “tabak” adı verilen bu kişiler çeşitli eğlence ortamlarında, milli bayram ve törenlerde bu oyunu oynarlar. Oyun, on – on iki kişilik grup tarafından oynanır. Debbağlar işledikleri derileri giyerler, aksesuarlarını takarlar ve tabakhanedeki kazanların altındaki baca kurumlarını sulandırıp boya haline getirerek, vücutlarının açıkta kalan kısımlarını boyarlar. Eskiden eğlence ortamlarında oynanan oyun günümüzde 6 Eylül Balıkesir’in Kurtuluş Günü etkinliklerinde oynanmaktadır. Tülütapaklar törende geçiş yapar, oyunlarını sergilerler, ansızın insanların arasına karışarak onları korkutup, yüzlerine karalar çalarak törenden ayrılırlar.

Farklı coğrafyalarda Tülütapak'lara benzer gelenekler görülmektedir. Macaristan'da “Busójárás”, Bulgaristan'da “Kukeri”, Slovenya'da “Kurentovanje” ve İsviçre'de “Tschägättä” gibi insanların hayvan postu giyerek geçiş törenleri ve festivallerde kışı kovalamak, baharın gelişini kutlamak ve kötü ruhlardan arınmak amacı ile hazırlanan şenliklere katıldığı görülmektedir.

Çalışmada, Balıkesir yöresinde köy seyirlik oyunu olarak karşımıza çıkan Tülütapak oyununun gelecek nesillere aktarılması ve tanıtılması amaçlanmıştır. Farklı coğrafyalarda benzer geleneklerden olan, Macaristan'da görülen “Busójárás” ve Bulgaristan'da görülen “Kukeri” den bahsedilecek, bu geleneklerin benzerlik ve farklılıkları ortaya konmaya çalışılacaktır. Çalışmamız alan araştırması olup literatür taraması yapılmış, gelenekler ilgili yazılı ve görsel kaynaklara ulaşılmış, kaynak kişilerle görüşülmüştür

Anahtar Kelimeler: Tülütapak Oyunu, Gelenek, Busójárás, Kukeri.

BALIKESİR REGION TULUTABAK DANCE

Abstract

Village theatrical dances are traditional dances that come from the past to the present, played in various entertainment environments and for the common purposes of people. Some of the village theatrical dances, also called theatrical dances, are about animals and are built on imitation.

“Tülütapak Dance”, which is the subject of our study; It is one of our village theatrical dances, which are seen in the Balıkesir region and are about animals. These people, called “tanners” or “tabak”, who are leather workers in the region, playing this dance in various entertainment environments, national holidays and ceremonies. The dance is playing by a group of ten or twelve people. Tanners wear the leathers they process, wear their accessories, and paint the exposed parts of their bodies by diluting the chimney soot under the boilers in the tannery and turning them into paint. The dance, which was danced in entertainment environments in the past, is now danced in the Liberation Day events of September 6, Balıkesir. Tülütapaks pass through the ceremony, perform their dances, and suddenly leave the ceremony by mixing with people, scaring them and stealing blacks on their faces.

In different geographies, there are traditions similar to Tülütapaks. People like “Busójárás”, in Hungary, “Kukeri” in Bulgaria, “Kurentovanie” in Slovenia and “Tschägättä” in Switzerland by wearing animal skins, in parades and festivals prepared to chase the winter, celebrate the arrival of spring and get rid of evil spirits. Appears to have participated.

* Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi,
karazeybekburcin240@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tülütabaks which is seen as a village theatrical dance in Balıkesir region, is aimed to transfer this dance to future generations and to ensure that it is recognized and to recognize similar traditions in different geographies. “Busójárás” seen in Hungary and “Kuker” seen in Bulgaria which are similar traditions in different geographies, will be mentioned and the similarities and differences of these traditions will be tried to be revealed. Our study is a field research and literature review has been done, written and visual sources related to traditions have been reached and the source people have been interviewed.

Keywords: Tulutabak Game, Tradition, Busójárás, Kukeri.

Giriş

İnsanoğlu dünya üzerinde yaşama başladığı andan itibaren yaptıkları ortak işlerde karşımıza çıkan unsurlardan bir tanesi de taklit etmektir. Doğa üzerinde ve birbirlerinden gördükleri her şeye anlam yüklemişler ve hayatlarını ona göre şekillendirmeye çalışmışlardır. Yenidünyaya gelen bir bebeğin hareketleriyle bir şeyler anlatması, insanların doğayı taklit etmesi, hayvanların ise birbirlerini taklit etmeye çalışması gibi hepsi birer canlılık ve devamlılık sağlamak amacıyla yapılan etkinliklerdir.

Taklit unsurunun; ilk insandan bugüne kadar geçen süre zarfında taklitle birlikte var olmuş müzik, resim ve tiyatro gibi sanatlar ortaya çıkmıştır. Tiyatronun, bugün ki halini alana dek geçirdiği evrelerden bir tanesi de köy seyirlik oyunlarıdır. Halkın, kendi eğlencesini üretmesi ve inançlarını da bu eğlence unsurlarını yansıtmaları açısından köy seyirlik oyunları önemli bir göstergedir.

Köy seyirlik oyunları; belli günlerde, sağlık ve bereket elde etmek amacıyla, dini ve milli bayramlarda, çeşitli eğlence ortamlarında ve insanların ortak amaçları için oynadıkları geleneksel oyunlardır. Köylü tiyatrosu, köy orta oyunu, seyirlik köylü oyunu gibi adlarla da karşımıza çıkmaktadır (Duymaz ve Şahin, 2010: 172).

Tarihin büyük bölümünde ekonomisi avcılığa ve hayvancılığa bağlı olan Türklerin kültüründe hayvanların etkisi büyüktür. Avdan önce, av sırasında ve avdan dönüşte düzenlenen törenler, günümüz hayvan benzetmesine dayalı oyunların ilk şekillerini temsil etmektedir. Tiyatronun temelinde başka kişi veya varlığı taklit etme görülmektedir. İlkel insanların yaptığı ilk taklitler av ile ilgilidir. Av esnasında, avcılığı ile tanınan veya ava daha kolay yaklaşabilmek adına bir hayvanın bu özelliklerinden yararlanmak için çeşitli hayvan postlarıyla hayvan taklitleri yapılmış, böylece avın daha başarılı ve bereketli geçeceğine inanılmıştır (And, 2003: 94).

Anadolu topraklarında hayvan benzetmesine tabi olarak birden çok oyun icra edilmektedir. Bunlara örnek olarak bu çalışmada Balıkesir yöresinde görülmekte olan ve bir hayvan benzetmesi esasına dayalı Tülütabak köy seyirlik oyunu anlatılmıştır. Literatür taraması sonucunda Tülütabaklar köy seyirlik oyunları bağlamında karşımıza çıkmıştır. Bugün tülütabaklık yapmakta olan Yiğit Öztopal ve Hasan Işık bu oyunun köy seyirlik oyunları olarak değil de Kurtuluş Savaşı zamanında kahramanlık gösteren deri işçilerinin anıldığı ve doğaçlamayla bir oyun oynadıklarını belirtmişlerdir.

Balıkesir’de doğmuş, büyümüş ve şu anda tülütabaklık yapan biri olarak Tülütabakların ortaya çıkışının Kurtuluş Savaşı zamanında, tabakhanelerde çalışan deri işçilerinin, Türklerin savaş ile ilgili toplantıların yapılmasını kolaylaştırmak için Yunan askerlerinin algılarını başka yöne çekmek ve onları korkutarak, kahramanlık gösterdiğini bilirim (Yiğit Öztopal, Kişisel Görüşme).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tülütabak Oyunu

Metin And'a göre; "Tülü" kelimesi Balıkesir ağzında, Denizli, Aydın ve Antalya'da yünü kırılmamış koyun anlamına geldiği gibi güçlü, güreşen deveye de "Tülü" deniyor (Şafak Aydın, 2010: 2).

Balıkesir'in seyirlik oyunlarından biri olan Tülütabak oyunu, deri esnafının milli bayramlarda ve düğünlerde oynadığı bir esnaf oyunudur. Günümüzde bu kültürü yaşatmaya devam ettirmek ve anmak amacıyla sadece Balıkesir'in kurtuluş günü için düzenlenen geçiş töreninde oynanmaktadır. Yörede deri esnaflarına "Debbağ" veya "Tabak" adı verilir. Debbağlar Balıkesir'de geçmişten günümüze Tülütabak oyununu icra etmektedirler. Dericiler Odası ile Kasaplar Odasının birleşmesi üzerine birlikte yürütmüşlerdir. 2022 yılında Tülütabak Kültürünü Yaşatma Derneği'nin kurulmasıyla etkinlikler bu dernek tarafından yürütülmektedir.

Tabakhanede yapılan hazırlık dönemi 6 Eylül Kurtuluş Töreninden neredeyse bir yıl önce başlar. Uzun yıllar öncesinden kalmış kostümlerin, aksesuarların tamiri yapılarak törende kullanılacak bir hale getirilir. Törende bulunacak olan Tülütabaklar, tabakhanede çalışan deri işçileridir ve bu etkinliğe gönüllü olarak katılırlar. Tülütabak olacak işçiler, 6 Eylül sabahı tabakhanede erken saatlerde hazırlıklara başlar. Boyu dizlerine kadar uzanan beyaz don giyerler veya giydikleri pantolonun paçalarını dizlere kadar kıvrırlar. Üstlerine koyu renkli koyun veya keçi postu giyerler. Başlarına siyah, tüylü bir başlık takarlar. Bu başlığın adına "şapka" denir. Yüzlerinde atkuyruğu kılından elde edilmiş tuhaf ve kendilerine bakan insanlar tarafından korkutucu bir izlenim veren bıyıkları bulunur. Tepeden tırnağa vücutlarının açıkta kalan yerlerini, tabakhanede bulunan kazanların altındaki isler ile simsiyah olacak şekilde boyarlar. Elllerinde uzun bir asa ya da sopalar bulunur. Tülütabaklar on, on iki kişilik bir grupturlar. Bu grup günümüzde giderek çoğalmaktadır. Eskiden aralarından bir tanesi "kadı" olurmuş. Kadı ata biner, diğerleri ise yaya olarak törende geçiş yaparlarmış. Kadıyı devamlı olarak izleyen bir seyis varmış ve elinde bir süpürgeyle kadıyı yellermiş (serinletmek). Kadı bu tören esnasında bir taraftan yellendirirken, bir taraftan manda boynuzundan yapılan piposunu içermiş. Aynı zamanda elinde bir de tabanca bulunmuş. Günümüzde artık Tülütabak törenlerinde kadı bulunmamaktadır (Yiğit Öztopal, Kişisel Görüşme).

Hasan Işık Balıkesir'in Kurtuluş Günü için hazırlanan törende Tülütabaklık yapan biridir. Işık, tören ve Tülütabaklar ilgili şunları aktarmaktadır: Erken saatlerde birbirimize yardım ederek hazırlığımızı tamamlar, arkası açık bir kamyona binerek Balıkesir'in çarşısını gezmek için yola çıkılır. Çarşıya geldiğimizde halkı korkutmak için aramızdan birkaç Tülütabak kamyonetten atlayarak halkın üzerine doğru koşarlar. Bu şenlikli geçişimiz ile tören alanına gideriz. Tören alanına gelindiğinde önce kortej sırasına girilir. Tülütabaklar kortejin en sonunda bulunur. Çeşitli kurumlarla halk oyunları ekiplerinin geçişlerinden sonra sıra bize gelir. Sonrasında protokol önüne geldiklerinde ellerindeki sopaları ortaya atarak etrafında bir çember oluşturur ve yörenin meşhur dansı olan Balıkesir Çiftetellisini oynarız. Oyunun bittikten sonra Tülütabaklar birdenbire kendini halkın içine atar ve ellerindeki baca kurumlarıyla insanların yüzüne kara çalarlar. İnsanlardan bazıları bu durumdan korkar, bazıları ise bunu bir eğlence olarak görür. Tülütabaklar yaptıkları bu davranışlarla insanlara korku salar ve ortadan kaybolurlar. İster korksun ister eğlensin tören bitiminde Tülütabaklar ile fotoğraf çekinirler. Tören bitiminde Tülütabaklar tüm esnafı gezer ve bahşiş toplarlar. Eski yıllarda halk bu tören için "Tülütabaklara gitmek" veya "Tülütabak Bayramı" olarak ifade ederlerdi.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tülütapak geleneği UNESCO tarafından “Somut Olmayan Mirasın Koruması Sözleşmesi”nde Balıkesir’e ait 12 unsurdan bir tanesidir.



Fotoğraf 1: 6 Eylül Balıkesir’in Kurtuluş Günü (Eda Kurşun’un Kişisel Arşivinden Alınmıştır)



Fotoğraf 2: 6 Eylül Balıkesir’in Kurtuluş Günü (Eda Kurşun’un Kişisel Arşivinden Alınmıştır)



Fotoğraf 3-4: Tülütapak (Yiğit Öztopal ve Hasan Işık’ın Kişisel Arşivinden).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Farklı Coğrafyalarda Tülütabalara Benzer Gelenekler

Tülütabalara benzer geleneklere dünyanın farklı coğrafyalarında da rastlanmaktadır. Farklı ülkelerde bahar bayramları kapsamında kışı kovmak ve baharı karşılamak için düzenlenen festivallerde uygulanmaktadır. Mesela; Bulgaristan'da "Kukeri", Macaristan'da "Busójárás", Slovenya'da "Kurentovanje" ve İsviçre'de "Tschägättä" gibi hayvan figürlerinin kullanılıp korkutma esasına dayalı olan gelenekler birbiri ile aynı özelliklere sahiptir.

Bulgaristan - Kukeri Geleneği

Bulgaristan'da yaşayan ve bugün halen düzenlenmekte olan festivallere katılan Ivanka Martinova Kukeri'ler hakkında aktardıkları şöyledir: Kelimenin tam anlamıyla kukeri, "yüksek insanlar" anlamına gelir ve maskesinin yüksekliğinden dolayı kukeri adını almıştır. Jamali, Aushi, Dervish, Surati, Djamalari, Stanchinari, Babugeri gibi farklı isimler de kullanılmaktadır. Öncelikli amaçları, soğuk havayı ve kötü ruhları korkutmak için korkutucu olmaktır. Bu nedenle tüm kostümler korkutucu görünmelidir. Bulgaristan'ın farklı bölgelerinde farklı kostümler de kullanılmaktadır ama başa giyilen maske (şapka) tüm kostümlerde çok yüksek olmalıdır. Sadece kafa maskesi 2 metreye kadar çıkabilmektedir. Giysiler genellikle keçi veya koyun kürkünden yapılır fakat Doğu Bulgaristan'da kukerilerin kadın gelinlik giydiğini de görürüz. Kukeri kostümleri farklıdır, ancak tipik olanı çok uzun kürklü deriden olanıdır. Kürk ne kadar uzun olursa, kostüm o kadar iyi olur. Bu yüzden kostümleri genellikle kukeriler kendileri yaparlar ve kostümler çok ağır olduğu için birilerinin yardımıyla giyinebilirler. Uzunluk rekoru, 1,25 cm kılları olan bir keçi kürkü kostümüdür. Tüm bölgeler için zorunlu olan büyük çanlar, alkışlar ve çok fazla gürültü çıkaran sopaları olmalıdır. Bu şekilde gürültü yaparak kötü ruhları korkutup kovalarlar. Kostümler farklı şekillerde dekore edilebilir ve farklı renkler kullanılabilir ama doğurganlığı, yaklaşan güneşi ve ateşi simgeleyen kırmızı daha çok tercih edilir. Hazırlıklar bir yıl boyunca devam eder. Zamanın çoğu ayrı bir sanat dalı olarak kabul edilen maskelerin hazırlanmasıyla geçer. Babadan oğula geçen bir gelenek olduğu için babalar yeni kukeriye yardım ederler. Sadece erkekler kukeri olabilir. Genelde kukeriler evli olmayan bekâr genç erkeklerden seçilir. Sadece kral evli, çocuklu ve kendi malına sahip olmalıdır. Refah için nimet verendir, bu yüzden kendisi müreffeh olmalıdır. Kökeni hakkında farklı teoriler olmasına rağmen çoğu eski Trakyalılara ve Tanrı Dionisyi'nin kutlamalarına dayanır. Kukeri'nin, Yunan Tanrısı Dionisyi'nin festivalleriyle bağlantılı çok eski bir ritüel olduğuna inanılmaktadır. Festival, her yıl 22 Şubat'ta başlayıp 6 Nisan tarihleri arasında tutulan Doğu Hristiyan Orucunun başlangıcı ve bitiş tarihleri arasında (12-13-14 Mart) gerçekleştirilmektedir. Kışın bitmesinin beklendiği zamanda yapılır ve amaç kukerinin kötülüğü ve soğuğu kovması; güneşi, baharı ve doğurganlığı karşılamasıdır. Bunun için erkekler büyük emeklerle hazırladıkları korkunç kostümlerini giyerler ve dışarı çıkıp merkezde toplanarak hikâyeyi canlandırmaya başlarlar. Her bölgede hikâyeye ilgili farklı gelenekler vardır ama birkaç ana karakter olmazsa olmazdır. Örneğin, erkeklerden birinin "kral" olması yaygındır. Bayram boyunca bir at arabasında oturur ve diğer kukeriler toprağın sabanını simgeleyen bir pullukla arkasından gitmektedir. Bundan sonra, kral toprağa tohumları eker sağlık ve refah için kutsamak amaçlı hep birlikte evden eve gitmeye başlarlar. Diğer önemli karakterler ise yeni bir başlangıç yapacak olan gelin ve damattır. Sonunda, kral toprağı kutsar, kukerilerden biri onu öldürür ve diğerleri de onun etrafında toplanıp onu diriltirler. Bu şekilde yeni bir başlangıcı, yeni tarım döneminin başlangıcını anlatırlar. Herkes mutlu şekilde festival boyunca bolca horo dansı oynarlar. Buna benzer farklı hikâyeler canlandırılır ve bölgelere göre farklı oyunlar sergilenir. İnsanlar, kendilerini kötü ruhlardan kurtardıkları için kukeriye minnettarlıklarını gösteren yiyecek ve içecekler getirirler. Yeni renkler ve yeni malzemeler nedeniyle kostümlerde bazı



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

değişiklikler olabilmekte, yeni müzik türleri, yiyecekler vb. gibi bazı modern unsurlar eklenmekle beraber özü değişmeden devam etmektedir. Kukeri geleneğinin tamamı, UNESCO tarafından korunan dünyanın somut olmayan mirasının bir parçasıdır. Bu nedenle genel değişiklikler gerçekleşemez çünkü mümkün olduğunca özgün olarak korunması gerekir. Böylelikle gelenek hep aynı kalır ve gelenek gelecek nesillere bu şekilde aktarılmış olur.



Fotoğraf 5: Kukeri. (Ivanka Martinova'nın Kişisel Arşivinden)



Fotoğraf 6: Kukeri. (Ivanka Martinova'nın Kişisel Arşivinden)

Macaristan - Busójárás Geleneği

Macaristan'daki Busójárás Geleneği, Zoltán Füredi'nin "Busójárás az élő rítus" (Yaşayan Ayin Busójárás) adlı tezinden yapmış olduğum çeviriler sonucunda edindiğim bilgiler doğrultusunda aktarılacaktır: Busó Macarcada yürüyüş anlamına gelmektedir. Mohaç'ta bir Busójárás olarak görünen karnaval geleneğini yaşayan ve gelişen bir ayin olarak görmekteyiz. Çarmih gününden çarşamba gününe kadar, Avrupa'daki köylü kültürlerinde zengin bir



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

gelenek haline gelmiştir. Karnavalın son üç gününde Mohaçlılar kışa veda etmek ve baharı karşılama kutlamalarını gerçekleştirir ve bu festival 6 gün sürer. László Mándoki'ye göre 1783'te Mohaç'taki Canonica Visitatio (kilise ziyareti) noktaları arasında ilk kez karnaval değişimi, müzikli bir geçit töreniyle karşılaşılıyor. Ancak maske takmaktan veya Busójárás'ların diğer özelliklerinden söz edilmiyor (Füredi, 2004: 317). Karnavalın geleneksel zamanı, Lent'ten (Hristiyanların orucu) önceki son üç gündür. Karnaval pazar, pazartesi ve salı günleri gerçekleştirilir. Erkekler ve kızlar, başlarını paçavralarla kapatarak kıyafetlerini değiştirir, ellerinde güz, tokmak ya da bir sopayla “poklada, poklada” diye bağırıp kapılara vurarak sokaklarda yürürler. İnsanlar onları kapıdan içeri almaktan mutlu olurlar ve bunun iyi bir şans getireceğine inanırlar. Bir kadeh şarap ve yemek ikram ederler. Busó'lar daha çok arkadaşlarının veya akrabalarının evleri, çocuklar ise merak ettikleri evleri ziyaret ederler. Günümüzde çoğu erkek giyinip kızları kovalamaktan ve dövmekten büyük zevk alırlar. Festivale yalnızca erkekler katılır. Çocuklar eskiden karnavala katılamıyorlardı, ancak günümüzde çocuklarda festivalde yerlerini alıyorlar. Karnavalın pazar sabahında erkeklerin, eşlerinin de yardımıyla evde koyun postundan hazırlanan kürk mantolarını ve ahşaptan yapmış oldukları maskelerini takıp toplanma yerine doğru yola çıkmasıyla başlar. Karnavalın başladığını grup üyelerine bildirmek için sabahın erken saatlerinde gruba ait bir korna sesi duyulur. Boruların sesinin ayırt edilebilir olması gerekir, böylece herkes birçok mahallede nereye doğru üflendiğini bilir ve toplanma yerine giderler. Topluluğun geri kalanı, yaşlılar ve çocuklarla birlikte misafirler Busó gruplarını karşılamaya hazırlanırlar. Busó'lar çeteler halinde (skupa) sokaklara akın eder, tokmağıyla korkunç bir ses çıkarır, dışarıdaki çocukları ve yoldan geçenleri “bao bao” diye bağırışlarıyla korkuturlar. Kapıları tek tek ziyaret eder, gürültü yaparak avluda dolaşır ve binaların köşelerine ellerindeki güzle vururlar. Kızlar evlerinde aşk hediyesi olarak kendileri tarafından oyulmuş bir fiç su koyarlar. Su fiçisi ciddi bir niyet anlamına gelir. Evli insanlar genellikle eşlerine beşik verirler. Bütün bu nesnelere şehrin etrafına, omuzlarına ya da topluma niyetlerini veya aile durumunu göstermektir. Busó'ların toplanma yeri Kóló Meydanıdır. Çeteler evden eve gitmekten yorulunca Kóló meydanında buluşur, büyük ve görkemli bir festival ateşi yakar, dans edip eğlenirler. Gruplardan biri çarımha gerilmiş bir adam figürünü bu ateşte yakar. Eylemlerimizde caydırıcılık ve doğurganlığın ritmik öğelerini ve ayrıca bahçeyi sürmeyi de görmekteyiz. Gece yarısı zili, orucun başlangıcını ve eğlencenin sonunu işaret eder ve karnaval son bulur. Busojaras geleneğinin Mohaç'ın yerli Güney Slav Şokci halkının Bulgaristan'dan Macaristan topraklarına yerleşmesi sonucunda bu geleneği beraberinde getirdikleri ve halen yaşattıkları yönündedir.

Busójárás geleneğinin kökeni ile ilgili bir rivayet ise şu şekildedir: 1526 yılında Macar Krallığı ve Osmanlı Devleti arasında yapılan Mohaç Savaşı sonunda Macaristan'ın büyük bir çoğunluğu Osmanlı Devleti hâkimiyetine girer. Halk Mohaç yakınlarındaki ormanlık alanlara kaçarlar. Yaşlı bir adam gece yarısında halka korkutucu maskeler ve ürkütücü ses çıkaran nesnelere yaparak Osmanlıları korkutma fikri olduğunu anlatır. Bunun üzerine halk yaşlı adamın dediklerini yapar, Tuna Nehri'ni geçerek Türkleri korkutup kovalarlar. Bugün bu festival kışı kovup baharın gelmesi halinde kutlansa da halk arasında bu rivayet bugün de popülerliğini sürdürmekte ve çarımha gerilmiş figür ise aslen bir Türk'ü temsil etmektedir. Busójárás geleneği Macaristan'da UNESCO tarafından Somut Olmayan Kültürel Miras Sözleşmesinde yer almakta ve korunmaktadır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Fotoğraf 7-8: Busójárás.

(<https://www.istockphoto.com/tr/foto%C4%9Fraf/bus%C3%B3j%C3%A1r%C3%A1s>,
<https://learninghungarian.hu/busojaras-in-hungary/>)

SONUÇ

Tülütabak oyununun kökeni hakkında iki görüş vardır. Bir tanesi Kurtuluş Savaşı zamanında Balıkesir'in Yunan işgalinden kurtulması için yapılan toplantıları gizlemek ve düşmanı korkutarak kaçırmaya çalışmaktır. Diğer bir görüş ise deri işçileri tarafından oynanan bir köy seyirlik oyunu olduğudur.

Tülütabak geleneğinin çok benzerinin Bulgaristan, Macaristan, Slovenya ve İsviçre gibi farklı ülkelerde de olduğu görülmüştür. Bu özellik bizlere kültürün canlı olduğu, birbirinden etkilendiği gerçeğine dayanmaktadır.

Ülkemizdeki Tülütabak ile Bulgaristan'daki Kukeri ve Macaristan'daki Busójárás gelenekleri amaç, kapsam ve uygulanış açısından temelde aynı olmakla birlikte bazı farklılıkların olduğu saptanmıştır.

Tülütabak, Kukeri ve Busójárás geleneklerinde görülen ortak olan özellikler;

- Uygulamaların tümünde korkutma temel unsurdur.
- Kullanılan kostümler keçi veya koyun postları olup bıyık, şapka, başlık gibi aksesuarlar, çan, zil, gürz, sopa gibi araçlar kullanılır.
- Üç gelenekte de 1 yılı bulan bir hazırlık dönemi vardır ve rol alan kişiler hazırlanmak için başkalarından yardım alırlar.
- Yapılan şenlik ve törenlerde geleneksel danslar sergilenmektedir.
- Busó ve Kukerilerde öncü bir kişi (kral, yaşlı adam) vardır. Tülütabaklarda öncü kişi (kadın) eskiden varken günümüzde kullanılmamaktadır. Busóların ve Kukerilerin öncü kişileri evli olmalıdır.
- Busólar ve Tülütabaklar beyaz don giyerler. Günümüzde Tülütabaklar pantolon giyebilirken Busólar halen beyaz don giymektedirler.
- UNESCO tarafından tüm uygulamalar "Somut Olmayan Miras" kapsamında koruma altındadır.
- Busójárás ve Kukerilerin Balkan kökenli bir gelenek olduğu düşünülmektedirken Tülütabakların kökeni hakkında kesin bir kanaate varılamamıştır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tülütabak, Kukeri ve Busójárás geleneklerinde gözlenen farklı özellikler;

- Tülütabaklarda amaç düşmanı korkutup kaçırmak, yenmek, Busójárás ve Kukerilerde kötü ruhları kovup, arınmak ve baharın gelişini karşılamaktır. Fakat Busójárás geleneğinde düşmanı korkutarak kaçırmak inanışı da mevcuttur.
- Tülütabaklar baca kurumundan yapılan boyaları kullanırken Kukeri ve Busólar yüzlerine tahtadan yapılmış maskele takarlar. Kukeriler ayrıca koyun ya da keçi postundan rengarenk boncuklarla süslenmiş 2 metre kadar uzun kafa maskesi takarlar.
- Kukeri ve Tülütabaklar farklı renkli kostümler kullanırken Busójárásların kostümleri tek tip renkten oluşmaktadır.
- Kukerilerin kökeni dini bir ritüele dayanmakla birlikte Tülütabak ve Busólarda dinsel bir köken yoktur.
- Busó ve Kukeriler halkın evini dolaşıp ev sahibi tarafından yiyecek ve içecek ikram edilirken Tülütabaklar esnafları dolaşıp para alırlar.
- Busólarda ve Kukerilerde küçük çocuklar şenliklere katılır, Tülütabaklarda katılmaz.
- Busójárás ve Tülütabaklar insanları korkuturken Kukerilerde insanları korkutmak yoktur. Busólar insanlara ya da binalara zarar verirken Tülütabaklarda böyle bir uygulama yoktur.
- Şenliklerin ve törenlerin yapıldığı tarihler farklıdır.

KAYNAKÇA

And, M. (2003). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, Ankara.

Duymaz, A. ve Şahin, H. İ. (2010). Balıkesir ve Çevresinde Hayvan Benzetmesine Bağlı Köy Seyirlik Oyunları. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13 (23), 171-185.

Şafak Aydın, D. (2010) Balıkesir’de Bir Köy Seyirlik Oyunu: “Tülü Kabak” 4. *Halk Kültürü Araştırmaları Sempozyumu*, 1-6.

Füredi, Z. (2004). Busójárás, az élő rítus. Pócs Éva (szerk.): *Rítus és ünnep az ezredfordulón*, 315-357.

Sözlü Kaynaklar

Hasan IŞIK, 1972 doğumlu, Üniversite, Muhasebeci, Balıkesir.

Yiğit ÖZTOPAL, 1987 doğumlu, Lise, Ham Derici, Balıkesir.

Ivanka MARTINOVA, 1989 doğumlu, Üniversite, Bulgaristan Uluslararası Eğitim Derneği Başkan Yardımcısı, Bulgaristan.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

SAHNE YAPITLARINDAKİ KARABAĞ KONUSU

Cemile MİRZEYEVA*

Özet

Çeçen yüzyılın 90 yıllarından sonra Azerbaycan sanatının birçok sahalarında Karabağ konusu biçimlendirmeye başlamıştır. Fakat sözü geçen dönemde Vatana sevgi Karabağ doğasının ünlendirmesi gibi konular üstünlük oluşturuyordu. Bu konu 30 yıl içinde ara sıra şiir, sinema, sahne yapıtları ve birçok müzik janrlarında işlemeye başlamıştır. Fakat 2005 yılında Karabağ konusu edebiyatta daha çok güncelliğini kazanmaktadır. Asıl bu dönemde yazılmış edebi eserler ulusal bilincinin açıkça ön plana çıkması ile dikkatini çekmektedir. Bu örnekler arasında Agil Abbas "Dolu", Hüseynbala Miralamov'a ait "Dağlardan atılan atılmış kurşun" gibi yapıtlarda savaşta gelişen olayları kendini açıkça yansıtılmaktadır. Karabağ konusu 2000 yıllarında başlayarak yazarların egemen ve önemli konularının arasında yer almaya başlamıştır. Bu sahne yapıtlarında doğal olarak müziğin gücünün özellikle vurgulamak gerekmektedir. Temsil sırasında yaşananları, acısını, sahnenin etki gücünü daha da artırmak için müzik doğal olarak büyük güce sahip araçtır.

Anahtar Kelimeler: Karabağ, edebiyat, temsil, müzik, sahne.

KARABAKH THEME IN STAGE PLAYS

Abstract

After the 90s of the last century, the theme of Karabakh began to be formed in many fields of Azerbaijani art. However, in this period we have mentioned, themes such as love for the Motherland and praise of the nature of Karabakh prevailed. This topic is used in poetry, cinema, many genres of stage plays and music from time to time for 30 years. However, since 2005, the theme of Karabakh has become more urgent in literature. Literary works written in this period attract attention with the prominence of national thought. Among these examples, works such as Agil Abbas's "Hail" (Dolu) and Huseynbala Miralamov's "Bullet Shot from the Mountains" (Dağlardan atılan güllə) fully reflect what happened in the war. Starting from the 2000s, the theme of "Karabakh" began to be among the most principal and important topics of writers. Naturally, the power of music should be emphasized in these stage plays. Music is naturally a powerful tool to increase the experience, pain, and impact of the scene during the performance.

Keywords: Karabakh, literature, performance, music, stage

SƏHNƏ ƏSƏRLƏRİNDƏ QARABAĞ MÖVZUSU

Giriş

Ötən əsrin 90-cı illərindən sonra Azərbaycan incəsənətinin bir çox sahələrində Qarabağ mövzusu öz təcəssümünü tapmağa başladı. Lakin qeyd etdiyimiz bu dövrdə, daha çox Vətənə məhəbbət, Qarabağ təbiətinin tərənnümü kimi mövzular üstünlük təşkil edirdi. Qarabağ mövzusu 30 il müddətində zaman-zaman poeziya, kino və musiqinin bir çox janrlarında işlənməyə başlayır. Bu dövrdə müxtəlif teatrlar yazıçılara erməni-azərbaycan müharibəsi haqqında pyeslər yazmaq təklifi irəli sürürlər, lakin bu təkliflər bir müddət soyuqluqla qarşılanır. Yalnız 1995-ci ildə yazıçı Vidadi Babanlı tərəfindən teatra "Ana intiqamı" pyesi təqdim olunur. Tamaşaya quruluşu Bəhram Osmanov verir, musiqi tərtibatını isə İsmayıl Dadaşov edir. Lakin bu əsərin səhnə həyatı çox da uğurlu olmur. Elə həmin ildə teatrın Bədii Şurasına, yazıçı Nahid Hacızadənin "Qisas qiyamətə qalmaz" əsəri təqdim olunur.

* Prof. Dr. Azərbaycan Milli Konservatuarı, camilyamirzoeva@mail.ru



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Bu əsər də Qarabağ hadisələrindən və öz yurd-yuvalarından didərgin düşən soydaşlarımızdan bəhz edir. Əsər repertuara daxil olur və tamaşanın quruluşu Lütfi Məmmədbəyova tapşırılır. Tamaşanın musiqisini isə Adil Bəbirov yazır. Səhnə “Ey Vətən” mahnısı ilə açılır. Digər maraqlı kəsb edən səhnədə isə, musiqinin fonunda yurdundan didərgin düşən yaşlı qadının bayatısı səslənir:

Mən aşiq, mərdlərim var
Mərd ol, namərdlərin var.
Gəl aç ürəyim başın
Gör necə dərdlərim var.

Mən aşiq, çapar məni,
Dərd talar, çapar məni
Yadıma Vətən düşür
Vətənə apar məni.

Bəstəkar Adil Bəbirovun tamaşaya yazdığı musiqi hər bir azərbaycanlının qəlbində baş verən ağrı-acını, təlatümü ifadə etməyi bacarmışdır. Burada səslənən musiqi, müxtəlif tərzdə təqdim olunur: faciəvi səslənmələrlə dolğun olan orkestr epizodları, itirilən doğma Vətənin təbiətini vəsf edən musiqi ilə uzlaşır. Bəstəkar Qarabağdan olan əsgər qızın səhnəsində, sazın səslənməsində aşiq musiqisinə müraciət etmişdir.



Tamaşanın sonunda isə, qətiyyətli, mübariz marşvari mövzu səslənir.

Tamaşanın premyerası Azərbaycan Dövlət Akademik Rus Dram Teatrının səhnəsində baş tutdu. Daha sonra mətbuatda çıxan yazılarda, tamaşanın əsas məqsədi kimi, xalqı öz torpaqlarını azad etməsi uğrunda mübarizəyə səsləməsi, müharibəyə çağırış səsi olması kimi şüarlar yer alırdı. Bu tamaşa uzunömürlü olaraq, uzun zaman klub, mədəniyyət evləri və qastrol səfərlərində yer alırdı.

2005-ci ildən Qarabağ mövzusu ədəbiyyatda daha da aktuallaşır. Məhz bu dövrdə yazılan ədəbi əsərlər milli düşüncənin qabarıq şəkildə önə çıxması ilə diqqəti cəlb edir. Bu nümunələr sırasında Aqıl Abbasın “Dolu”, Hüseynbala Mirələmovun “Dağlardan atılan



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

güllə”, “Yanar qar”, İsa Muğannanın “Qəbiristan”, Sabir Əhmədlinin “Qarabağ trilogiyası”- “Axirət sevdası”, “Kef”, “Ömür urası”, Bəxtiyar Sadıqovun “Ruhlar şəhərinin sakinləri”, Orxan Fikrətoğlunun “Tək”, Çingiz Abdullayevin “Əclafların qanunu”, Rasim Qaracanın “Qarabağ Dekameronu”, Elçin Mehrəliyevin “90-ci illər”, Şamil Sadıq və Müşfiq Xanın “Ümidlərin izi ilə”, Əbdürrəhim Karakoçun “Karabağa məktub” və digər əsərlər bu hadisələrin yaddaşlarımızda əbədi möhkəmlənməsinə kömək edən ədəbi nümunələrdir.

Əvvəldə də qeyd olunduğu kimi, 2000-ci ildən başlayaraq Qarabağ mövzusu yazarların ən başlıca və önəmli mövzuları sırasında yer almağa başladı. Və bu mövzuda ən çox qələm işlədən yazıçılarımızdan olan Hüseynbala Mirələmovun əsərləri teatrlarımızın səhnələrində tamaşaya qoyulmağa başladı: Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçıları və Akademik Milli Dram Teatrında “Yaddaş ağrısı” adı ilə “Xəcalət” (2004-2006), Gəncə Dövlət Dram Teatrında və Sumqayıt Dövlət Musiqili Dram Teatrında “Vicdanın hökmü” (2004-2015), Şuşa Dövlət Musiqili Dram Teatrında “Güllələnmiş heykəllərin fəryadı” (2004) tamaşaları təqdim olunmuşdur.

Təqdim olunan məqaləmizdə, Qarabağ hadisələrini qabarıq şəkildə təcəssüm etdirən “Xəcalət” tamaşası haqqında söhbət açmaq istərdik. Bu əsərdə ermənilər tərəfindən Xocalıda xalqımızın başına gətirilən müsibətlərdən sonra didərgin düşən və Bakıda yarım tikili xəstəxana binasında məskunlaşan Vətənin ailəsindən bəhs olunur. Əsərin münaqişəsini Vətən və Murad arasındakı mövqe və baxış fərqi təşkil edir. Görən kimdir haqlı? Qarabağ savaşında canını qurban verməyə hazır olan, lakin yoxsulluq içində yaşayan, xəstə qızına dərman belə ala bilməyən Vətənmə? Yoxsa bu savaşın hesabına varlanan, pula görə mənəvi dəyərlərindən üz çevirməyə hazır olan Muradmı? Tamaşanın sonunadək izləyici bu suallara cavab tapmağa çalışır.



“Xəcalət”in ilk tamaşası 7 noyabr 2004-cü ildə “Yaddaş ağrısı” adı ilə səhnələşdirilmişdir. Akademik Milli Dram Teatrında 16 iyun 2006-cı ildə isə “Xəcalət” əsərinə rejissor Bəhrəm Osmanov tərəfindən ikinci dəfə quruluş verilir. Bu dəfə bu tamaşa fərqli bir quruluşda təqdim olunur. Birinci quruluşun musiqi müəllifi, Xalq artisti Sərdar Fərəcov, rəssamı Elman Babayev, ikinci quruluşun isə bəstəkarı, Xalq artisti Siyavuş Kərimi, rəssamı isə İsmayıl Məmmədov olmuşlar.

“Xəcalət” tamaşasının ikinci quruluşunun musiqisini xüsusi vurğulamaq istərdik. Tamaşanın musiqisi o qədər dərin fəlsəfi mənə daşıyır ki, izləyiciyə hadisələrin bütün ağırlığını və ağrısını yaşamağa məcbur edir.

Ümumiyyətlə, qeyd etmək lazımdır ki, tamaşanın bəstəkarı Siyavuş Kərimi, istər klassik, istərsə də müasir dramaların məzmununu, dramaturji üslubunu, obraz ardıcılığını, teatrallığını



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

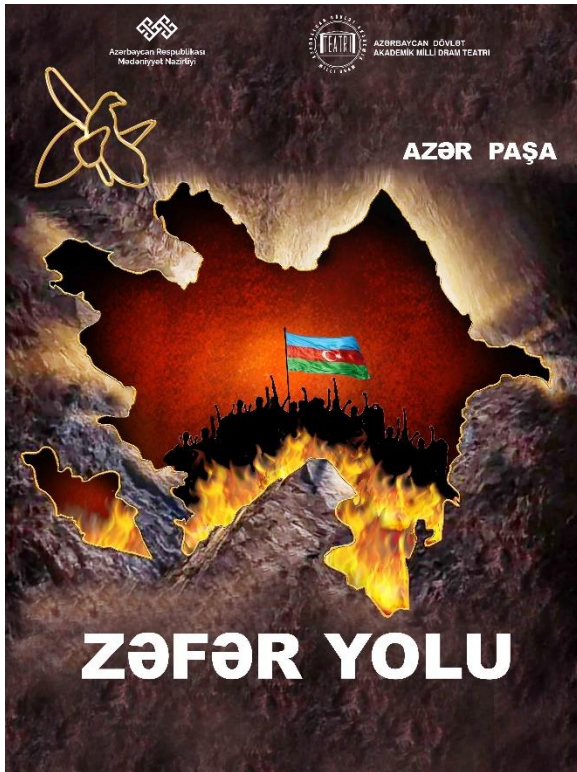
15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

yüksək bacarıqla aç a bilmişdir. Burada bəstəkar musiqi vasitəsi ilə həm əsərin ideyasını çatdır a bilir, həmçinin də müasir zamanın tələblərinə tam cavab verir. Tamaşanın sonunda səslənən “Qarabağ” mahnısı isə faciəvi tələblərin nisgil ağrısı kimi səslənir. Bu mahnını Xalq artisti Azər Zeynalovun ifasında eşidirik. Mahnı gözəl və yadda qalan melodiyası sayəsində tamaşadan sonrada müstəqil əsər kimi ifa olunur.



Və nəhayət 44 günlük Vətən müharibəsinə həsr olunmuş, gözələnən “Zəfər yolu” tamaşası 2022-ci il may ayının 28-də Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrında təqdim olundu. Təbii olaraq, qürur və fəxrimiz olan tarixi zəfərimiz səhnə təzahürünü yalnız bu cür yüksək səviyyədə tapa bilərdi. Tamaşanın müəllifi və quruluşçu rejissoru, Xalq artisti Azər Paşa Nəmətov, musiqi müəllifi, Xalq artisti Siyavuş Kərimi yenədə hər zaman olduğu kimi yüksək professionallıq və zəngin daxili aləmlərini birləşdirərək xalqımızın bütün ağrı-acısını, eyni zamanda da qürurunu bir tamaşada təqdim etməyi bacarmışlar.





X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tamaşa çox fərqli açılışla tamaşaçını təəccübləndirdi. Belə ki, teatrın əsas zalının foyesində tamaşaçılara qoşulan aktyorlar, Azərbaycan Respublikasının Prezidenti, Ali Baş Komandan, cənab İlham Əliyevin çıxışından sonra bir mərkəzə toplanır və “Məni də siyahıya yazın”, “Bizə silah verin”, “Cəbhəyə getməyə hazırım”, “Şükür qisas zamanı yetişdi” kimi şüarlar səsləndirərək tamaşa zalına daxil olurlar. Ümumiyyətlə, onu da qeyd edək ki, tamaşa ərzində səhnədə qurulmuş monitora, səhnə dramaturgiyasına uyğun olaraq sənədli video kadrlar və Azərbaycan Respublikasının Prezidenti, Ali Baş Komandan, cənab İlham Əliyevin çıxışlarından parçalar təqdim olunurdu.



Tamaşa bir saat müddəti əhatə edir və bu zaman ərzində 44 günlük müharibəmizin səhnələşdirilmiş abu-havası, müxtəlif ailələrin yaşadıkları hissələrin çatdırılması dolğun ifadəsini tapmışdır. Tamaşada təqdim olunan dörd ailənin simasında, ümumilikdə Azərbaycan xalqının keçirdiyi çətin günləri və bu ailələrin müharibənin başlanmasına fərqli yanaşması göz önünə gəlir.



Həmçinin Azərbaycanda yaşayan azsaylı xalqların Vətən həsrəti ilə müharibəyə can atması tamaşada özünün yüksək təzahürünü tapır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



“Zəfər yolu” tamaşasının aparıcı xətti musiqidir. Məhz musiqi vasitəsilə müharibə abu-havası və həmçinin də xəbər gözləyən ailələrin həyacanı bəstəkar tərəfindən bütün dolğunluğu ilə çatdırıla bilmişdir. Artıq tamaşanın başladığı ilk anlardan musiqinin qırıq, həcanlı və eyni zamanda qəhrəmani-çağırış melodiyası sonrakı hadisələrin öncədən carçısı kimi çıxış edir. Bu tamaşada yer alan musiqi hər səhnəyə və bu səhnədə canlanan obrazların tam dolğun açılması üçün çox düzgün şəkildə təqdim olunmuşdur desək yanılmazıq. Belə ki, çox kövrək, lirik və nisgilli musiqi, yeni ailə quran, hamilə həyat yoldaşını qoyub cəbhəyə yola düşən gənc ailənin səhnəsində hökm sürür.



Digər ailə dramında isə, oğlunu cəbhəyə yola salan ananın obrazının açılması, daxilində üsyan qoparan, lakin mərd və qürurlu durmağı bacaran qadın, musiqi vasitəsilə dəqiqliklə çatdırılmışdır. Tamaşanın ən təsirli və təbii səhnələrindən biri olan bu ailənin növbəti səhnəsində Vaqif kişinin (Xalq artisti, şəhid atası Əli Nur) oğlunun şəhadətə qovuşması xəbərini eşitməsi və buna baxmayaraq mərd və qürurlu durması xalqımızın Vətən sevgisini, hətta doğma övladını belə Vətən uğrunda fəda verməsini bariz şəkildə sübut edir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Tamaşada digər ailə isə, hər zaman şagirdlərində Vətən sevgisi aşılaraq və bu həqiqi sevgini Vətənə olan borcu sayıb cəbhəyə yollanan bir müəllim və onun anasının səhnəsində təqdim olunmuşdur. Burada fon musiqisi fortepiano alətinin solo ifasında, bəstəkar Siyavuş Kərimi tərəfindən səsləndirilir.



Tamaşada daha bir maraqlı musiqi nümunəsi kimi, əsgərlərimizin təlim səhnəsində səsləndirilən musiqinin marş xarakterində təqdim olunmasıdır. Bu da təsadüfi deyil. Hər birimizə məlumdur ki, bu ritm hər zaman döyüş ruhunu və əzmini artıran və əsgərləri ruhlandıran ritm olmuşdur.

Tamaşanın daha bir təsirli səhnəsi isə 2020-ci il oktyabr ayında erməni faşistləri tərəfindən Gəncə şəhərinin bombalanması anının canlandırılması idi. Bu dəhşətli gecənin kadrını monitorda, həyəcanlı və qəzəb dolu musiqi fonunda təqdim olunur.





X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

SONUÇ

Daha bir fərqli və təsirli musiqi nümunəsini Şuşa şəhərinə əsgərlərimizin daxil olması səhnəsində dinləyə bilirik. Burada musiqi fonu tutqun ostinato üzərində təqdim olunur. Və bu musiqiyə Azərbaycan Respublikasının Himninin müəyyən fraqmentlər şəklində daxil olunması bəstəkar tərəfindən olduqca dəqiq, zövqlü və yüksək vətənpərvərlik hissi ilə yazılmışdır desək yanılmazdır.



Tamaşa Azərbaycan Respublikasının Prezidenti, Ali Baş Komandan, cənab İlham Əliyevin Şuşa şəhərinin və bütün Qarabağın azad olunması müjdəsinin verilməsi səhnəsi ilə tamamlanır.



Və yenidən tamaşanın əvvəlində səslənən leyt mövzu eşidilir. Bu musiqinin sədaları altında hər bir aktyor yenidən tamaşaçı önünə çıxır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Qalibi olduğumuz bu savaş haqq savaşı idi və biz əminik ki, hələ uzun illər ərzində qürur yerimiz olan bu qalibiyyətimiz neçə-neçə səhnə tamaşalarında öz maraqlı və parlaq təzahürünü tapacaq.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Mirzəyeva C. “Siyavuş Kəriminin teatr tamaşalarına musiqi”, Konservatoriya elmi jurnal №4 (46) Bakı-2019,s.10
2. Kərimova N. Azərbaycan teatr musiqisinin təşəkkülü və inkişaf mərhələsi. B.: Bayramoğlu, 2011, 973 s.
3. Rəhimli İ.Ə. Azərbaycan Dövlət Musiqili Teatrı. B:Aspoliqraf, 2013, 496 s.
4. Rəhimli. İ.Ə. Dramaturgiya və teatr. B:İşıq, 1984, 145 s.
5. Rəhimli İ. Azərbaycan teatrı. Bakı, TEAS Press, 2018, 912 s.
6. Rəhimli İ. Üç əsrin yüz otuz ili. B.: QAPP-Poliqraf, 2003, 264 s.
7. Qasimova S., N.Bağirov. Azərbaycan sovet musiqi ədəbiyyatı. B: Maarif, 1984

Rus Dilində

8. Глумов А., Музыка в русском драматическом театре, М., 1955, 335 с.
9. Друскин М., Театральная музыка, в сб.: Очерки по истории русской музыки, Л., 1956, 263 с.
10. Каплан Э. Режиссор и музыка. / Встречи с Мейерхольдом. Сборник вомпominаний. М.,: ВТО, 1967, 622 с. С.332-387
11. Музыка в драматическом театре, сб. статей. Ленинград: Искусство, 1976, 367 с.
12. Наиля Керимова “История театральной музыки Азербайджана в XX веке” Баку-2008. 466 s. s.58
13. 13.Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010. 163 с.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

FLÜT EĞİTİMİNDE TEMEL DAVRANIŞLARIN KAZANDIRILMASINA YÖNELİK FLÜT ÖĞRETMENLERİNİN ANALOJİK YAKLAŞIMLARI

Elif GÜLTEKİN* & Begüm AYTEMUR**

Özet

Flüt eğitimi, öğrenciye kazandırılması hedeflenen; diyafram nefesi, dudak pozisyonu, duruş ve tutuş pozisyonu gibi soyut ve somut yapıdaki pek çok davranışı içerisinde barındırmaktadır. Bu davranışların kazandırılmasında anlatım, soru-cevap gibi geleneksel öğretim yöntemlerinin yanı sıra çağdaş yapıdaki yöntemlere de sıklıkla başvurulmaktadır. Soyut kavramların somutlaştırılmasına yönelik analogi kullanımı da bu yöntemlerden biridir. Bu çalışmada, flüt öğretmenlerinin flüt eğitimindeki temel davranışların kazandırılmasına yönelik kullandıkları analogilerin belirlenmesi amaçlanmaktadır.

Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden olgu bilim (fenomenoloji) deseni kullanılmıştır. Araştırmanın örnekleme, araştırmaya katılmayı kabul eden Türkiye'deki 23 flüt öğretim elemanından oluşmaktadır. Veriler, araştırmacılar tarafından oluşturulan anket formu aracılığıyla toplanmıştır. Anket sonucunda 255 adet analogik yönerge elde edilmiş ve bu analogiler 5 tema, 28 kategori ve 309 kod olarak ayrılmıştır. Elde edilen veriler MAXQDA Analytical Pro 2022 programına aktarılarak analiz edilmiştir.

Araştırma sonucunda, flüt öğretmenleri verilen tekniklere yönelik çeşitli analogik örnekler oluşturmuş ve flüt eğitimindeki temel davranışların kazandırılmasında analogi kullanımının çoğunlukla etkili olduğunu belirtmişlerdir. Elde edilen veriler sonucunda flüt eğitiminde analogi kullanımının yaratıcı bir eğitim yaklaşımı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışma, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörlüğü Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonu tarafından desteklenmiştir. Proje No: 3814

Anahtar Kelimeler: Çalgı eğitimi, flüt eğitimi, analogi, metot, öğretim yöntemi.

ANALOGICAL APPROACHES OF FLUTE TEACHERS TO ACQUIRE BASIC BEHAVIORS IN FLUTE EDUCATION

Abstract

Flute education includes many skills with abstract and concrete structures such as diaphragm breathing, lip position, posture, and holding position, which are aimed to be acquired by students. In addition to traditional teaching methods such as narration and question-answer, contemporary methods are also frequently used in the acquisition of these behaviors. The use of analogy for the concretization of abstract concepts is one of these methods. In this study, it is aimed to determine the analogies used by flute teachers for the acquisition of basic skills in flute education.

A phenomenological research design, one of the qualitative research methods, was used in the study. The sample of the study consisted of 23 flute instructors in Turkey who agreed to participate in the research. The data were collected using the survey form prepared by the researchers. As a result of the survey, 255 analogy instructions were obtained and these analogies were divided into 5 themes, 28 categories and 309 codes. The data obtained was transferred to and analyzed using the MAXQDA Analytics Pro 2022 software.

According to the results of the study, it was seen that the flute teachers prepared various analogy examples for the given techniques and stated that the use of analogy is mostly effective in improving basic skills in flute education. As a result of the data obtained, it was concluded that the use of analogy in flute education is an innovative education approach.

* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, elifgltkn55@gmail.com

** Prof. Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, begumusic@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

This study was supported by the Scientific Research Projects Commission of Çanakkale Onsekiz Mart University Rectorate. Project No: 3814

Keywords: Instrument education, flute education, analogy, method, teaching method.

1. Giriş

Çalgı eğitiminin alt kümelerinden biri olan flüt eğitiminde öğrencinin doğru duruş ve tutuş pozisyonunu alması, diyafram nefesini doğru ve nitelikli kullanması, bütün oktavlarda temiz ve kaliteli bir ton elde etmesi, etüt ve eserleri hız basamaklarına, seslendirme tekniklerine uygun bir şekilde seslendirmesi, ders kapsamında hedeflenen temel davranışlardır (Atak Yayla, 2000: 11). Öğrencinin eğitim sürecinde doğru duruş pozisyonu için ayaklarını ayrı bir şekilde tutması ve vücut ağırlığını hafif öne doğru vermesi (Akıncı, 1994: 11); tutuş pozisyonu için sağ ve sol elde flüt ağırlığını eşit bir şekilde dağıtması (Tatu, 2006); nefes tekniği için akciğer, diyafram, karın kasları, ses telleri, dil ve gırtlak gibi yapıları tanıması (Kara, 2021: 327); doğru üfleme tekniği için diyafram desteğiyle kontrollü bir şekilde ambişür üzerinde doğru yere üflemesi (Önal, 2021: 17); dil teknikleri için ise nefes, dil ve el koordinasyonunu sağlaması gerekmektedir (Kurtaslan ve Ergan, 2011). Bu bağlamda flüt eğitiminin, birden fazla eylemin uyumlu şekilde yapılmasını gerektiren oldukça soyut ve karmaşık davranışları barındırdığı söylenebilir. Bu davranışların öğretilmesinde çalgı öğretmenin uygun yöntem ve teknikleri kullanması, öğrenmenin doğru ve etkili bir şekilde gerçekleştirilmesinde önem taşımaktadır.

Ülkemizde flüt eğitimi mesleki müzik eğitimi türü olarak Güzel Sanatlar ve Spor Liseleri Müzik Bölümleri'nde ya da Devlet Konservatuvarları'nda başlayıp lisans düzeyinde Eğitim Fakültesi GSE Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dallarında, Devlet Konservatuvarları Vurmalı ve Üflemler Çalgılar Anasanat Dallarında ve Güzel Sanatlar Fakülteleri Müzik Bölümleri'nde devam etmekte ve yüksek lisans, doktora ya da doktora programlarına eşdeğer olan sanatta yeterlik programlarına kadar uzanmaktadır (Ataman, 2010:8).

Flüt eğitiminde hedeflenen temel davranışların kazandırılması aşamasında anlatım, araştırma-inceleme, gezi-gözlem-inceleme, gösteri/demonstrasyon, işbirlikli öğretim, soru-cevap, problem çözme gibi genel öğretim yöntemleri kullanılmakla birlikte; Dalcroze, Suzuki, çalışma-çalıştırma, harflendirme ve rakamlandırma gibi özel öğretim yöntemlerinden de yararlanılmaktadır (Kürklü, 2010). Kullanılan bu yöntemler hedeflenen kazanımlar için oldukça uygun ve etkili metotlar olsa da öğrencilerin bireysel farklılıkları göz önünde bulundurulduğunda bu yöntemlerin etkililik düzeyi değişebilmektedir. Aytemur'da (2016), flüt öğretmenlerinin her öğrencisine ayrı ayrı uygun yöntem, program ve teknikler geliştirmesi gerektiğini vurgulamıştır. Dolayısıyla, flüt öğrencilerinin flütteki yeterlik ve gereksinimlerine yönelik yaklaşımların belirlenmesi ve geleneksel metotların yanı sıra çağdaş eğitim anlayışına uygun metotların da eğitim sürecine dahil edilmesi ile hedeflenen kazanımların daha kolay ve etkili bir şekilde öğrenilmesi sağlanabilmektedir.

Çağdaş öğretim yöntemlerinden biri olan analogi tekniği; soyut kavramların somutlaştırılması, kolay ve kalıcı öğrenmenin sağlanması, öğrencinin yaratıcılığına katkıda bulunması bakımından etkili bir öğretim yöntemidir (Duit, 1991; Kaptan ve Arslan, 2002; Köklü, 2009; Mason, 1994; Saygılı, 2008). Yeni bir öğrenme veya bilgi edinilirken mevcut bilgilerden ve kavramlardan yararlanıp bilinmeyenle arada bir bağ kurmak, benzetmek ve yeni olanı daha kolay öğrenmeyi sağlamak olarak tanımlanabilir (Taşpınar, 2020: 233). Çoğunlukla fen bilimleri, matematik ve sosyal bilgiler alanında yaygın olarak kullanılan analogi yönteminin eğitim alanında etkililiğinin ispatlandığı pek çok çalışmaya ulaşılmıştır (Akkuş, 2006;



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Bilaloğlu, 2005; Hıdır, 2018; Kaptan ve Arslan, 2002, Kılıç, 2007; Köklü, 2009; Özcan, 2019; Saygılı, 2008). Eğitimin çeşitli alanlarında olduğu gibi müzik alanında da analogi yöntemine yönelik çalışmalar olduğu görülmüştür (Clements, 2008; Kar, 2021; Kara, 2016; Walker, 1995).

Yapılan literatür taramasında flüt eğitiminde “dilin hava akımının geçmesini sağlayan ya da engelleyen bir vana gibi olması”, “ciğerlerin, ağza hava akımı sağlayan körük işlevi görmesi”, “vibratonun köpek soluması gibi olması” (Akıncı, 1994), “boğaz açıklığının esnemek ya da “Aa” demek gibi açık bir pozisyon olması” (Önal, 2021: 118), “dudak pozisyonunun bahçe hortumunun ucu gibi olması” (Walker, 1995) gibi benzetme örneklerine rastlanmıştır. Ancak Walker’ın çalışması haricinde bu benzetmeler analogi olarak değil sadece sözel olarak ifade edilmiş ve temel tekniklerin sadece birkaç tanesine yönelik analogiler kullanılmıştır. Bu doğrultuda flüt eğitimindeki temel davranışlara yönelik kullanılan analogilerin belirlenmesine ihtiyaç duyulmuştur.

Bu bağlamda, flüt eğitiminde nefes tekniği, üfleme tekniği, duruş ve tutuş pozisyonu, dil teknikleri ve artikülasyon ve gürlük terimlerinin öğretiminde flüt öğretmenlerinin ne gibi analogilerden yararlandıkları ve temel davranışların öğretilmesinde analogi kullanımını etkili bulma durumları incelenecektir. Bu doğrultuda araştırmada, flüt öğretmenlerinin flüt eğitimindeki temel davranışların kazandırılmasına yönelik kullandıkları analogilerin belirlenmesi amaçlanmaktadır.

2. Yöntem

Bu bölümde araştırmanın modeli, çalışma grubu, verilerin toplanması ve verilerin analizi hakkında bilgilere yer verilmiştir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, flüt öğretmenlerinin flüt eğitimindeki temel davranışların kazandırılmasına yönelik kullandıkları analogileri saptamak ve ders kapsamında analogi kullanımını etkili bulma durumlarını tespit etmek amaçlanmıştır. Bu amaca uygun olarak araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden olgu bilim (fenomenoloji) deseni kullanılmıştır. Olgu bilim deseni, bireylerin bilincinde olduğu fakat ayrıntılı olarak bilgi sahibi olmadığı olgulara odaklanmakta ve bireylerin bu olgulara ilişkin kendi yaşam dünyasındaki deneyim, algı ve yönelimlerini belirlemeyi amaçlamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018). Araştırmada flüt öğretim elemanlarının temel davranışlara yönelik ürettiği analogiler, onların kişisel bilgi, deneyimleri ve yönelimleri doğrultusunda şekilleneceğinden çalışmada olgu bilim deseni tercih edilmiştir.

2.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubunu flüt öğretmenleri evreni içerisinde yer alan, araştırma kapsamında Türkiye’de ulaşılabilen 23 flüt öğretim elemanı oluşturmuştur. Araştırmaya katılan flüt öğretim elemanları (eğitimciler) “E1”, “E2”, ..., “E23” olarak adlandırılmıştır. Flüt öğretim elemanlarının cinsiyeti, yaşı, öğrenim durumu, çalıştığı kurumu, çalıştığı bölümü, unvanı ve meslekteki çalışma süresi hakkında demografik bilgileri detaylı olarak Tablo 1’de verilmiştir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 1. Flüt Öğretim Elemanlarının Demografik Bilgileri

		N		N	
Cinsiyet	Kadın	18	Çalıştığı Bölüm	Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı	13
	Erkek	5		Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü	5
Yaş	25-30	1	Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü	3	
	31-40	13	Sanat ve Tasarım Fakültesi	1	
	41-50	6	Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü	1	
	50 ve üstü	3	Abant İzzet Baysal Üniversitesi (Bolu)	1	
			Adıyaman Üniversitesi	1	
Öğrenim Durumu	Lisans	1	Aksaray Üniversitesi	1	
	Yüksek Lisans	4	Ankara Üniversitesi	1	
	Doktora	16	Bülent Ecevit Üniversitesi (Zonguldak)	1	
	Sanatta Yeterlik	2	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	3	
Unvan	Okutman	1	Giresun Üniversitesi	1	
	Öğretim Görevlisi	3	İnönü Üniversitesi (Malatya)	1	
	Öğretim Elemanı	1	Karabük Üniversitesi	1	
	Yabancı Uzman	1	Kastamonu Üniversitesi	1	
	Dr. Öğr. Üyesi	9	Kocaeli Üniversitesi	1	
	Doçent	7	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi (Burdur)	1	
	Profesör	1	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi	1	
			Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi	1	
			Niğde Üniversitesi	1	
			Süleyman Demirel Üniversitesi (Isparta)	1	
Meslekte Çalışma Süresi	1-5	4	Trabzon Üniversitesi	2	
	6-10	1	Uludağ Üniversitesi (Bursa)	2	
	11-15	7	Yıldız Teknik Üniversitesi (İstanbul)	1	
	16 yıl ve üstü	11			

Tablo 1’de verilen flüt öğretim elemanlarının demografik özellikleri incelendiğinde, öğretmenlerin ağırlıklı olarak kadın olduğu bilgisine ulaşılmaktadır. Öğretmenlerin çoğu 31-40 yaş aralığındadır. Öğretim elemanlarının öğrenim durumları çoğunlukla doktora düzeyindedir. Çalıştığı kurum bilgilerine bakıldığında, çoğunluğun Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi öğretim elemanı olduğu; çalıştığı bölüm bilgilerine bakıldığında ise büyük çoğunluğun Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı’nda çalıştığı görülmektedir. Araştırmaya katılan öğretmenlerin unvanı yoğunlukla olarak “Dr. Öğretim Üyesi” şeklindedir. Meslekteki çalışma sürelerine bakıldığında ise öğretmenlerin çoğunun 16 yıl ve üstü deneyime sahip olduğu gözlenmektedir.

2.3. Verilerin Toplanması

Flüt öğretim elemanlarına; 7 demografik soru, 26 açık uçlu soru ve analogi kullanımını etkili bulma durumlarını ve nedenini belirlemeye yönelik bir sorunun bulunduğu bir anket formu yönlendirilmiştir. Bu anket formu daha fazla eğitimciye ulaşabilmek, fazla sayıda ve çeşitli nitelikte analogileri tespit etmek amacıyla online olarak Google formlar üzerinden 2021-2022 eğitim öğretim bahar yarıyılında uygulanmıştır. Anket formunda yer alan flüt teknikleri, yapılan literatür taraması doğrultusunda belirlenmiştir.

2.4. Verilerin Analizi

Çalışmada, verilerin değerlendirilmesi için betimsel analiz yöntemi kullanılmıştır. Betimsel analiz, elde edilen verilerin önceden belirlenen temalara göre özetlenip yorumlandığı veya araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre düzenlendiği bir yaklaşımdır. Bu yaklaşımda sık sık doğrudan alıntılara başvurulmaktadır. Veriler öncelikle açık ve anlaşılır bir



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

şekilde betimlenmekte ardından neden-sonuç ilişkisi kurularak açıklanmakta ve yorumlanmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018: 239).

Elde edilen veriler MAXQDA Analytical Pro 2022 programına aktarılarak sorulara verilen cevaplar doğrultusunda temalar belirlenmiş, veriler betimlenmiş ve yorumlanmıştır. Veri analizi sonucunda flüt öğretim elemanları verilen teknikler için 255 adet analogik yönerge üretmiş ve bu analogik yönergeler sonucunda 5 tema, 28 kategori ve 309 kod oluşmuştur. Veriler yorumlanırken temaların, kategorilerin ve kodların belirlenmesinde bir uzman görüşüne başvurulmuştur.

3. BULGULAR

Bu bölümde araştırmanın amacı doğrultusunda uygulanan anketten elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

3.1. Flüt Öğretim Elemanlarının Kullandıkları Analogik Yönergeler

Çalışma, katılımcı öğretmenler için 5 tema altında toplanmıştır. Bunlar; Nefes Tekniği (60), Üfleme Tekniği (79), Duruş ve Tutuş Pozisyonu (43), Dil Teknikleri ve Artikülasyon (54) ve Gürlük Terimleri (73)'dir.

3.1.1. Nefes Tekniği Teması

Araştırmanın ilk teması olan nefes tekniği (60) temasına ait kategoriler ve kodlar Tablo 2'de görülmektedir. Nefes tekniği teması 4 kategori altında incelenmiştir. Bunlar diyafram farkındalığı (23), diyafram kullanımı (9), staccato tekniği (16) ve vibrato tekniği (12)'dir. Flüt öğretim elemanlarının en yoğun olarak analogi ürettiği kategori diyafram farkındalığı kategorisidir.

Tablo 2. Nefes Tekniği Temasına Ait Kategoriler ve Kodlar

Tema	N	Kategoriler	N	Kodlar
Nefes Tekniği	60	Diyafram Farkındalığı	23	Nefes almak-vermek (20), bağırmak (2), kahkaha atmak (1)
		Diyafram Kullanımı	9	Nefes almak-vermek (7), nehrin akışı gibi (1), ağız huni gibi kullanmak (1)
		Staccato Tekniği	16	Sıçramak-zıplamak (13), hava baloncukları (1), giyotin (1), yan yana durmak (1)
		Vibrato Tekniği	12	Dalga hareketi (5), keçi sesi (2), gülmek (1), nefesin titreşmesi (1), rüzgâr sesi (1), motor (1), tüp (1)

Diyafram Farkındalığı

Nefes tekniği temasının ilk kategorisi olan diyafram farkındalığı (23) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *nefes almak-vermek (20)*, *bağırmak (2)* ve *kahkaha atmak (1)* olarak 3 başlık altında kodlanmıştır. Flüt öğretim elemanları daha sık olarak *nefes almak-vermek* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının diyafram farkındalığını nefes alıp vererek gerçekleştirilen eylemlere benzettikleri söylenebilir. Diyafram farkındalığına ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Uykuda alınan nefes gibi düşünmek.” (E16), “Suya dalar gibi nefes almak.” (E15), “Köpek gibi solumak.” (E3, E4, E19, E23), “Elinin yanması ya da eline bir şey batması ile aniden nefes almak gibi.” (K21), “Çiçek koklar gibi nefes almak.” (E3, E4, E16), “Hah vokaliyle birine kızmış gibi bağırmak.” (E23), “Aynaya hohlamak gibi.” (E6), “Esnerken alınan nefes gibi.” (E19), “Kahkaha atarken kullanılan kas bölgesi.” (E18), “Kendini balon gibi hissederek karnını şişirmek.” (E5)



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Diyafram Kullanımı

Nefes tekniği temasının ikinci kategorisi olan diyafram kullanımı (9) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *nefes almak-vermek* (7), *ağzı huni gibi kullanmak* (1) ve *nehirin akışı gibi* (1) olarak 3 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *nefes almak-vermek* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının diyafram kullanımını nefes alıp vererek gerçekleştirilen eylemlere benzettikleri söylenebilir. Diyafram kullanımına ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“*Su deposundan motor yardımıyla bahçeye su pompalanması gibi; motoru diyafram, suyu nefes, hortumu soluk borusu olarak düşünmek*” (E23), “*Bir balonu şişirir gibi basınçlı ve kuvvetli üfleme*” (E12), “*Mum üfler gibi üfleme*” (E9), “*Ağzı huni gibi kullanmak*” (E6)

Staccato Tekniği

Nefes tekniği temasının üçüncü kategorisi olan staccato tekniği (16) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *sıçramak-zıplamak* (13), *yan yana durmak* (1), *hava baloncukları* (1) ve *giyotin* (1) olarak 4 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *sıçramak-zıplamak* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının staccato tekniğini sıçrama ve zıplama ile gerçekleştirilen eylemlere benzettikleri söylenebilir. Staccato tekniğine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“*Zıplamak gibi.*” (E14), “*Sıçramak gibi.*” (E9), “*Dağ keçisinin kıvrak bir şekilde zıplaması gibi.*” (E8), “*Sek sek oynar gibi.*” (E9), “*Pinpon topunun zıplayışını düşünmek.*” (E17), “*Küçük sıçrayan toplar gibi düşünmek.*” (E1), “*Kurbağanın kısa kısa zıplaması gibi*” (E10), “*Hoplatarak çalmak gibi.*” (E12)

Vibrato Tekniği

Nefes tekniği temasının dördüncü kategorisi olan vibrato tekniği (12) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *dalga hareketi* (5), *gülmek* (1), *nefesin titreşmesi* (1), *rüzgâr sesi* (1), *keçi sesi* (2), *motor* (1) ve *tüp* (1) olarak 7 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *dalga hareketi* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının vibrato tekniğini dalga hareketlerine benzettikleri söylenebilir. Vibrato tekniğine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“*Nefesinin titreşmesi gibi*” (E1), “*Sesi bir tüp olarak hayal etmek ve tüp gibi dalga oluşturmak*” (E2), “*Dalgalanarak çalmak gibi*” (E3), “*Deniz dalgası gibi*” (E9), “*Güzel, berrak bir suya baktığını ve üflediğin sesin de o suyun kıpırtısı gibi hafif dalgalandığını düşün.*” (E5), “*Güler gibi*” (E16), “*Keçi gibi ses çıkarmamak*” (E18, E22), “*Rüzgâr sesini taklit eder gibi*” (E21), “*Diyaframında farklı devirlerde bir motor varmış gibi*” (E23)

Araştırmada katılımcı öğretmenlerin nefes tekniğine yönelik kullandıkları analogik yönergelerle bakıldığında, diyafram farkındalığı ve diyafram kullanımını nefes alıp vererek gerçekleştirilen eylemlere; staccato tekniğini sıçrama ve zıplama, vibrato tekniğini dalga hareketlerine benzettikleri görülmektedir.

3.1.2. Üfleme Tekniği Teması

Araştırmanın ikinci teması olan üfleme tekniği (79) temasına ait kategoriler ve kodlar Tablo 3’te görülmektedir. Üfleme tekniği teması 6 kategori altında incelenmiştir. Bunlar dudak pozisyonu (19), boğaz açıklığı (17), birinci oktavda ses üretme (12), ikinci oktavda ses üretme (9), üçüncü oktavda ses üretme (10) ve oktav çalışmaları (12)’dir. Flüt öğretim elemanlarının en yoğun olarak analogi ürettiği kategori dudak pozisyonu kategorisidir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 3. Üfleme Tekniği Temasına Ait Kategoriler ve Kodlar

Tema	N	Kategoriler	N	Kodlar
Üfleme Tekniği	79	Dudak Pozisyonu	19	Esnek-yumuşak olması (7), geniş-dar olması (5), gülümsemek (4) dudak arasına kâğıt yerleştirmek (1), kuş gagası (1), ağlamak (1)
		Boğaz Açıklığı	17	Boğazı bir boru gibi düşünmek (4), esnemek (3), şarkı söylemek (3), hohlamak (3), sıkılma anında oflamak (1), mum ateşini söndürmek (1), haşlanmış patates (1), boğazında bir elma varmış gibi düşünmek (1)
		Birinci Oktavda Ses Üretme	12	Aşağı doğru hareket (8), esnemek (1), nehrin akışı (1), şan tekniği ile şarkı söylemek (1), kuş gagası (1)
		İkinci Oktavda Ses Üretme	9	Karşıya doğru hareket (7), nehrin akışı (1), şan gırtlığı (1)
		Üçüncü Oktavda Ses Üretme	10	Yukarıya doğru hareket (5), iğne deliği gibi küçük (2), şarkı söylemek (1), nehrin akışı (1), hedefe ok göndermek (1)
Oktav Çalışmaları	12	Aşağı-yukarı hareketi (6), fırlatma-vurma hareketi (3), esnek bir lastik (1), kendini ve karşıdakini öpmek (1), nokta birleştirmek (1)		

Dudak Pozisyonu

Üfleme tekniği temasının ilk kategorisi olan dudak pozisyonu (19) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *geniş-dar olması (5)*, *esnek-yumuşak olması (7)*, *kuş gagası (1)*, *ağlamak (1)*, *gülümsemek (4)* ve *dudak arasına kâğıt yerleştirmek (1)* olarak 6 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *esnek-yumuşak olması* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının dudak pozisyonunu esnek ve yumuşak yapıdaki nesne ve eylemlere benzettikleri söylenebilir. Dudak pozisyonuna ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Dudakların hamur gibi yumuşak olması” (E2), “Dudakların lastik gibi esnek olması” (E9), “Dudakları gülümsüyor gibi yapmak” (E3, E19, E22), “Dudakları aşağı sarkıtarak ağlıyormuş gibi yapmak” (E5), “Dudakları sıcak bir çaya üfler gibi yapmak” (E4), “Dudakları ağızda bir pipet olduğunu düşünerek “ü” dermiş gibi yapmak” (E5), “Bahçe hortumunun ucu gibi; bahçeyi sularken hortumun ucunu parmakla daraltınca, tazyikli, genişletince tazyiksiz su elde etmek gibi düşünmek” (E23), “Yanan bir mumun alevini titretmeye ya da söndürmeye çalışmak gibi” (E21), “Pencerelerin kenarındaki silikon lastikler gibi” (E11), “Fıskiye gibi olması; açık bir musluğun tüm suyu bir anda boşaltmasını engelleyerek suyu verimli bir şekilde kullanması” (E17), “Dudakları pes seslerde daha geniş, tiz seslerde iğne deliği gibi küçücük yapmak” (E1), “Kuş gagası gibi” (E19), “Hafif bir buse kondurur gibi rahat, gerilimsiz ve biraz karşıya doğru” (E23), “Dudak arasına kâğıt yerleştirmek” (E6)

Boğaz Açıklığı

Üfleme tekniği temasının ikinci kategorisi olan boğaz açıklığı (17) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *boğazı bir boru gibi düşünmek (4)*, *şarkı söylemek (3)*, *sıkılma anında oflamak (1)*, *esnemek (3)*, *hohlamak (3)*, *boğazında bir elma varmış gibi düşünmek (1)*, *haşlanmış patates (1)* ve *mum ateşini söndürmek (1)* olarak 8 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *boğazı bir boru gibi düşünmek* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının boğaz açıklığını boğazı bir boru



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

olarak hayal etmeye benzettikleri söylenebilir. Boğaz açıklığına ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Ağzında haşlanmış patates varmış gibi düşünmek” (E2), “Esner gibi düşünmek” (E4, E5, E12), “Şarkı söyler gibi boğazın açık olması” (E8, E20), “Ciğerlerimizden ağızımıza kadar dimdik ve açık bir boru olduğunu hayal etmek” (E17), “Boğazı bir boru gibi düşünmek, havanın hiçbir şeye takılmadan geçmesini hayal etmek” (E9), “Kilise orglarının boruları gibi” (E11), “Soba borusu gibi boş ve açık boğaz” (E7), “Ellerin soğuktan üşüdüğünde hohlar gibi düşünmek” (E18), “Cama buhar yapmak gibi düşünmek” (E19), “Mum ateşini söndürmek gibi düşünmek” (E21), “Boğazında bir elma varmış gibi düşünmek” (E23)

Birinci Oktavda Ses Üretme

Üfleme tekniği temasının üçüncü kategorisi olan birinci oktavda ses üretme (12) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *aşığı doğru hareket* (8), *esnemek* (1), *nehirin akışı* (1), *şan tekniği ile şarkı söylemek* (1) ve *kuş gagası* (1) olarak 5 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *aşığı doğru hareket* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının birinci oktavda ses üretmeyi aşığı yöne doğru yapılan hareketlere benzettikleri söylenebilir. Birinci oktavda ses üretmeye ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Göbek deliğine üfleme gibi” (E2), “Ayağına doğru üfleme gibi” (E2, E19), “Merdivenin alt basamakları olarak düşünmek” (E5), “Esnenmiş gibi ağız içi ve boğazı açarak flüte sıcak nefes ile üfleme” (E5), “Klimanın hava çıkışında aşığı doğru hareket eden ön panel kanatları gibi düşünmek” (E9), “Yere doğru ses üflüyormuş gibi düşünmek” (E10), “Yerin dibine girmek gibi” (E10), “Nehrin akış yönü ve hızını düşünmek” (E11), “Karşında ama dudak hizanın altında duran bir mumu üfleme ve söndürmek gibi” (E15), “Üst dudağı kuş gagası gibi düşünmek” (E19), “Şan tekniği ile damak yukarıda, boğaz açık şarkı söylüyor gibi düşünmek” (E21)

İkinci Oktavda Ses Üretme

Üfleme tekniği temasının dördüncü kategorisi olan ikinci oktavda ses üretme (9) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *karşıya doğru hareket* (7), *nehirin akışı* (1) ve *şan gırtlığı* (1) olarak 3 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *karşıya doğru hareket* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının ikinci oktavda ses üretmeyi karşı yöne doğru yapılan hareketlere benzettikleri söylenebilir. İkinci oktavda ses üretmeye ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Hindiba çiçeğine üfler gibi üfleme” (E2), “Klimanın hava çıkışında karşıya doğru hareket eden ön panel kanatları gibi düşünmek” (E9), “Balona daha şiddetli üflüyormuş gibi düşünmek” (E10), “Nehrin akış yönü ve hızını düşünmek” (E11), “Pasta mumu üfler gibi öne doğru üfleme” (E12), “Karşında, dudak hizanda duran bir mumu üfleme ve söndürmek gibi” (E15), “Bir kâğıdı duvarda nefes ile tutabilme” (E21), “Şan gırtlığı ile sesi nazalda hissetme ve diyafram eşitliği” (E22), “Dudaklar karşıya öpücük verir gibi” (E23)

Üçüncü Oktavda Ses Üretme

Üfleme tekniği temasının beşinci kategorisi olan üçüncü oktavda ses üretme (10) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *yukarıya doğru hareket* (5), *nehirin akışı* (1), *şarkı söylemek* (1), *hedefe ok göndermek* (1) ve *iğne deliği gibi küçük* (2) olarak 5 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *yukarıya doğru hareket* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının üçüncü oktavda ses üretmeyi yukarı



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

yöne doğru yapılan hareketlere benzettikleri söylenebilir. Üçüncü oktavda ses üretmeye ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“İğne deliği kadar küçük bir dudak pozisyonuyla üflemek” (E1), “Büyük bir mumu söndürür gibi üflemek” (E2), “Klimanın hava çıkışında karşıya ve çok az yukarıya doğru hareket eden ön panel, kanatları gibi düşünmek.” (E9), “Uçmak gibi” (E10), “Nehrin akış yönü ve hızını düşünmek” (E11), “Karşında ama dudak hizanın üzerinde duran bir mumu üflemek ve söndürmek gibi” (E15), “İnce sesleri kendin seslendiriyormuş gibi düşünmek” (E21), “Uzaktaki bir ateşi söndürmek ister gibi” (E19), “Nefesi hedefe atılmış bir ok gibi göndermek” (E23)

Oktav Çalışmaları

Üfleme tekniği temasının altıncı kategorisi olan oktav çalışmaları (12) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *aşağı-yukarı hareketi* (6), *fırlatma-vurma hareketi* (3), *esnek bir lastik* (1), *kendini ve karşıdakini öpmek* (1) ve *nokta birleştirmek* (1) olarak 5 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *aşağı-yukarı hareketi* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının oktav çalışmalarını aşağı ve yukarı yöne doğru yapılan hareketlere benzettikleri söylenebilir. Oktav çalışmalarına ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Basamakları büyük adımla atlar gibi düşünmek” (E1), “Kalın seslerde kendini, ince seslerde karşıdakini öper gibi düşünmek” (E2), “Üflerken yukarıya bakmak” (E5), “Kalın seslerde yerdeyim, ince seslerde yukarıdayım gibi düşünmek” (E10), “Boşluktaki noktaları birleştirmek gibi” (E11), “Su püskürterek hedef vurmaya gibi” (E11), “Karşında ama dudak hizanda veya üzerinde duran bir mumu üflemek ve söndürmek gibi” (E15), “Aşağı ve yukarı notanın konumuna göre üflemek” (E16), “Sesleri fırlatmak gibi” (E21), “Nefesini fırlatmak gibi” (E22), “Basket potasına top atmak gibi düşünmek” (E23)

Araştırmada katılımcı öğretmenlerin üfleme tekniğine yönelik kullandıkları analogik yönergelerle bakıldığında, dudak pozisyonunu esnek ve yumuşak yapıdaki nesne ve eylemlere; boğaz açıklığını boğazı bir boru olarak hayal etmeye; birinci oktavda ses üretmeyi aşağı yöne doğru yapılan hareketlere; ikinci oktavda ses üretmeyi karşı yöne doğru yapılan hareketlere; üçüncü oktavda ses üretmeyi yukarı yöne doğru yapılan hareketlere; oktav çalışmalarını ise aşağı ve yukarı yöne doğru yapılan hareketlere benzettikleri görülmektedir.

3.1.3. Duruş ve Tutuş Pozisyonu Teması

Araştırmanın üçüncü teması olan duruş ve tutuş pozisyonu (43) temasına ait kategoriler ve kodlar Tablo 4’te görülmektedir. Duruş ve tutuş pozisyonu teması 4 kategori altında incelenmiştir. Bunlar postür ve tutuş (14), parmak pozisyonları (11), sağ el konumu (13) ve sol el konumu (5)’dur. Flüt öğretim elemanlarının en yoğun olarak analogi ürettiği kategori postür ve tutuş kategorisidir.

Tablo 4. Duruş ve Tutuş Pozisyonu Temasına Ait Kategoriler ve Kodlar

Tema	N	Kategoriler	N	Kodlar
Duruş ve Tutuş Pozisyonu	43	Postür ve Tutuş	14	Sağlam ve esnek olması (11), kitap tutmak (2), günlük duruş (1)
		Sağ El Konumu	13	Kavramak (10), sınır duvarı (1), yaramaz çocuklar (1), piyano üzerindeki el pozisyonu gibi (1)
		Sol El Konumu	5	Kavramak (3), 90 derecelik açı (2)
		Parmak Pozisyonları	11	Kavramak (8), elektrik çarpması (1), köpek (1), heavy metal işareti (1)



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Postür ve Tutuş

Duruş ve tutuş pozisyonu temasının ilk kategorisi olan postür ve tutuş (14) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *sağlam ve esnek olması (11)*, *kitap tutmak (2)* ve *günlük duruş (1)* olarak 3 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *sağlam ve esnek olması* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının postür ve tutuşu sağlam ve esnek yapıdaki nesne ve eylemlere benzettikleri söylenebilir. Postür ve tutuşa ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Bale yaparken ayna karşısında postür çalışmak gibi” (E2), *“Kendini iskelet gibi hayal etmek; ayakları hafif omuz genişliğinde açmak, omuz ve kolları serbest ve dirsekleri yukarıya kaldırmadan durmak” (E5)*, *“Duruş pozisyonunda ayakların açık ve “V” şeklinde; tutuş pozisyonunda omuzların ayaklara paralel olması” (E16)*, *“Beden postürünün saat 13:50 gibi olması” (E4)*, *“Tutuş pozisyonunda elinde kitap tutuyormuş gibi” (E6, E21)*, *“Elektrik direği ve kablolarının karşıdan görüntüsünü hayal etmek” (E8)*, *“Kendini ağaç gibi düşünmek; sağlam, dengeli ve dik durmak” (E9)*, *“Ayaklar yere yapışık şekilde, biraz öne doğru yaylanıyormuş gibi düşünmek” (E10)*, *“Ayak pozisyonu için; adım atmışsın sanki yürümeye başlayacak gibi” (E15)*, *“Aşırı özgüvenli durmak gibi” (E22)*, *“Kendini başının üstünden tavana asılmış bir kukla gibi düşünmek” (E23)*, *“Günlük duruş pozisyonu gibi” (E21)*

Sağ El Konumu

Duruş ve tutuş pozisyonu temasının ikinci kategorisi olan sağ el konumu (13) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *sınır duvarı (1)*, *kavramak (10)*, *yaramaz çocuklar (1)* ve *piyano üzerindeki el pozisyonu (1)* gibi olarak 4 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *kavramak* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının sağ el konumunu bir şeyi kavramaya benzettikleri söylenebilir. Sağ el konumuna ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Parmakları, yaramaz çocukları eğitir gibi düşünmek” (E2), *“Sağ eli, yassı bir C harfi gibi şekillendirerek tuşe üzerine yerleştirmek” (E3, E5, E23)*, *“Parmakları yerleştirirken kuyruk kısmındaki direği sınır duvarı gibi düşünmek” (E23)*, *“Elinin içinde top var gibi düşünmek” (E4)*, *“Sağ el başparmak ve işaret parmağı bir kalemi kavıyormuş gibi düşünmek” (E9)*, *“Maymun gibi asılmak” (E15)*, *“Panter gibi pençe atmak” (E15)*, *“Parmakları, lastikle bağlı gibi ayırmadan ve çok fazla açmadan tuşe üzerine yerleştirmek” (E16)*, *“Piyano üzerindeki serbest el pozisyonu gibi” (E16)*, *“Kavrar şekilde tutmak gibi” (E18)*, *“Kitap tutma rahatlığı gibi düşünmek” (E21)*

Sol El Konumu

Duruş ve tutuş pozisyonu temasının üçüncü kategorisi olan sol el konumu (5) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *kavramak (3)* ve *90 derecelik açı (2)* olarak 2 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *kavramak* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının sol el konumunu bir şeyi kavramaya benzettikleri söylenebilir. Sol el konumuna ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Bileği yaklaşık 90 derecelik bir açı pozisyonunda tutmak” (E4, E12), *“Parmakları, flütün üzerindeki tuşeler gibi düşünmek” (E5)*, *“Parmakların etli kısımlarıyla bir nesneyi kavrar gibi tutmak” (E9)*, *“Başparmağı ve işaret parmağı dağa benzetmek; ikisi arasında bir vadi olduğunu ve oradan tren geçtiğini hayal etmek” (E23)*



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Parmak Pozisyonları

Duruş ve tutuş pozisyonu temasının dördüncü kategorisi olan parmak pozisyonları (11) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *kavramak* (8), *elektrik çarpması* (1), *köpek* (1) ve *heavy metal işareti* (1) olarak 4 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *kavramak* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının parmak pozisyonlarını bir şeyi kavramaya benzettikleri söylenebilir. Parmak pozisyonlarına ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Blok flüt parmak pozisyonları gibi düşünmek” (E2), “Parmaklarını elektrik çarpmış gibi kırmamak” (E3), “Sağ elin başparmağı ile işaret parmağı, yandan bakılınca bir "c" harfi oluşturur gibi” (E4), “Elin içinde bir pinpon topu varmış gibi düşünmek” (E8), “Pençe atma pozisyonu gibi düşünmek” (E11, E15), “Parmakların etli kısımlarıyla bir nesneyi kavrar gibi tutmak” (E9), “Kitap tutma rahatlığı gibi düşünmek” (E21), “Avuç içinde bir elma varmış gibi düşünerek tutmak” (E22), “İkinci oktav re sesinde; sol el pozisyonunu heavy metal işareti, sağ el pozisyonunu da tek kulağı aşağıda kalmış köpek gibi düşünmek” (E23)

Araştırmada katılımcı öğretmenlerin duruş ve tutuş pozisyonuna yönelik kullandıkları analogik yönergeler bakıldığında, postür ve tutuşu sağlam ve esnek yapıdaki nesne ve eylemlere; parmak pozisyonları, sağ el ve sol el konumunu bir şeyi kavramaya benzettikleri görülmüştür.

3.1.4. Dil Teknikleri ve Artikülasyon Teması

Araştırmanın dördüncü teması olan dil teknikleri ve artikülasyon (54) temasına ait kategoriler ve kodlar Tablo 5’te görülmektedir. Dil teknikleri ve artikülasyon teması 7 kategori altında incelenmiştir. Bunlar temel dil vurma tekniği (10), çift dil tekniği (5), üç dil tekniği (5), legato tekniği (16), staccato tekniği (3), tenuto tekniği (9) ve marcato tekniği (6)’dir. Flüt öğretim elemanlarının en yoğun olarak analogi ürettiği kategori legato tekniği kategorisidir.

Tablo 5. Dil Teknikleri ve Artikülasyon Temasına Ait Kategoriler ve Kodlar

Tema	N	Kategoriler	N	Kodlar
Dil Teknikleri ve Artikülasyon	54	Temel Dil Vurma Tekniği	10	Havayı göndermek-fırlatmak (6), telaffuz etmek (2), baraj kapağı (1), vana (1)
		Çift Dil Tekniği	5	Dans figürleri (1), ağaçkakan (1), lokomotif (1), tren (1), itmek-çekmek (1)
		Üç Dil Tekniği	5	Fabrika motoru (1), tren (1), dans figürleri (1), tekerleme (1), itmek-çekmek-itmek (1)
		Legato Tekniği	16	Akmak-süzülmek (9), tutmak-koparmamak (7)
		Staccato Tekniği	3	Vurmak-batmak (3)
		Tenuto Tekniği	9	Çekmek-yaymak (4), konuşmak/ifade etmek (2), uzatmak (1), oturmak (1)
		Marcato Tekniği	6	Aksan hareketi (5), arka arkaya dizilmek (1)

Temel Dil Vurma Tekniği

Dil teknikleri ve artikülasyon temasının ilk kategorisi olan temel dil vurma tekniği (10) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *telaffuz etmek* (2), *vana* (1), *havayı göndermek-fırlatmak* (6) ve *baraj kapağı* (1) olarak 4 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *havayı göndermek-fırlatmak* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının temel dil vurma tekniğini havayı gönderme ve fırlatma hareketine benzettikleri söylenebilir. Temel dil vurma tekniğine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

“Baraj kapağı gibi hayal etmek” (E2), “Dilin ucunda bir kâğıt parçası varmış gibi düşünmek” (E8), “Tükürür gibi yapmak” (E8), “Bir borudan havayı karşı tarafa fırlatıyormuş gibi basınçlı düşünmek ve bunu yaparken dili üst dişin arkasındaki şişkin yere “dü” diyerek vurmak” (E9), “Bir vananın hava/su akışını kontrol etmesi gibi” (E11), “Tu, tü, du heceleriyle başlayan kelimeleri söylemek, konuşmak (tutum, tutuyorum)” (E15, E18), “Ağzımızdaki bir iplik parçasını atmak gibi” (E19), “Tu hecesi ile mum söndürmek gibi” (E21), “Dil arasına sıkıştırılan kâğıt fırlatma hareketi” (E22)

Çift Dil Tekniği

Dil teknikleri ve artikülasyon temasının ikinci kategorisi olan çift dil tekniği (5) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *dans figürleri (1)*, *ağaçkakan (1)*, *lokomotif (1)*, *tren (1)* ve *itmek-çekmek (1)* olarak 5 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar bu kategoride herhangi bir kod altında yoğunlaşmamışlardır. Çift dil tekniğine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Bir lokomotifin çıkardığı sesleri düşünmek” (E4), “Dil ve gırtlak hareketinin uyumunu dans figürleri ve adımlamaları gibi düşünmek” (E11), “İtmek ve çekmek gibi” (E16), “Yavaş bir tempo ile başlayıp hızlanan tren yürüyüşü ritmini “tu-ku” heceleri ile söylemek” (E21), “Ağaçkakanın gagasıyla ağaca vurması gibi” (E23)

Üç Dil Tekniği

Dil teknikleri ve artikülasyon temasının üçüncü kategorisi olan üç dil tekniği (5) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *fabrika motoru (1)*, *tren (1)*, *dans figürleri (1)*, *tekerleme (1)* ve *itmek-çekmek-itmek (1)* olarak 5 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar bu kategoride herhangi bir kod altında yoğunlaşmamışlardır. Üç dil tekniğine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“İtmek-çekmek-itmek gibi” (E16), “Yavaş bir tempo ile başlayıp hızlanan tren yürüyüşü ritmini “tu-ku” heceleri ile söylemek” (E21), “Fabrikada bir motor çalışır gibi” (E23), “Dil ve gırtlak hareketinin uyumunu dans figürleri ve adımlamaları gibi düşünmek” (E11)

Legato Tekniği

Dil teknikleri ve artikülasyon temasının dördüncü kategorisi olan legato tekniği (16) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *tutmak-koparmamak (7)* ve *akmak-süzülmek (9)* olarak 2 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *akmak-süzülmek* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının legato tekniğini bir şeyin akması ve süzülmesi hareketine benzettikleri söylenebilir. Legato tekniğine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Deniz dalgası gibi düşünmek” (E1), “Su lazerini hayal etmek; böylece tek bir noktaya kesintisiz üfleme ve bununla hayalindeki camı kesmek gibi” (E2), “Yumuşak bir şekilde şarkı söylüyor gibi” (E3), “Sesleri zincirin bir halkası gibi düşünmek; birbirinin içinden geçmesini hayal etmek” (E4), “Seslerin birbirine doğru, koyu ve kıvamlı bir sıvı gibi akmasını düşünmek” (E7), “Yunus balığının su üstünde yüzmesi gibi düşünmek” (E8), “Kuşun havada kesintisiz süzülmesi gibi” (E9), “Sesleri tutmak ve bırakmamak, kaçmasını engellemek gibi” (E10), “Koparmadan elastik bir maddeyi uzatmak gibi” (E11), “Havayı bir ip gibi düşünmek; birbirine bağlı notalarda ipi koparmadan çalmak gibi” (E14), “Notalar el ele tutuşuyor gibi” (E15), “Durmadan akan bir nehir gibi düşünmek” (E17), “Şarkı söyleyerek çalmak gibi” (E22), “İkili bağlı legatoyu ulama gibi düşünmek” (E23), “Üçlü bağlı legatoyu salıncakta



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

sallanmak gibi düşünmek” (E23), “Crescendo bulunan dörtlü bağlı legatoları makara kolunu çevirmek gibi düşünmek” (E23)

Staccato Tekniği

Dil teknikleri ve artikülasyon temasının beşinci kategorisi olan staccato tekniği (3) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *vurmak-batmak (3)* başlığı altında kodlanmıştır. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının staccato tekniğini bir şeyin vurması ve batması hareketine benzettikleri söylenebilir. Staccato tekniğine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Duvara çivi çakmak; çekici kısa kısa vurmak gibi” (E5), “Ağaçkakan kuşunun gagasıyla yaptığı hareket gibi” (E8), “İğne batıyormuş gibi keserek çalmak” (E22)

Tenuto Tekniği

Dil teknikleri ve artikülasyon temasının altıncı kategorisi olan tenuto tekniği (9) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *uzatmak (1), konuşmak/ifade etmek (2), çekmek-yaymak (4), omzuna dokunmak (1) ve oturmak (1)* olarak 5 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *çekmek-yaymak* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının tenuto tekniğini bir şeyi çekme ve yayma hareketine benzettikleri söylenebilir. Tenuto tekniğine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Suyu iten kürekleri hayal etmek” (E2), “Seslere oturmak gibi” (E10), “Yavaş çekime geçmek gibi” (E11), “Yaylı çalgılardaki yayın tel üzerinde hafif bastırılarak çalınması gibi” (E12), “Notalar arka arkaya dizilmiş her bir nota kolunu uzatarak öndeki notanın omzuna dokunuyor gibi” (E15), “Yayarak çalmak gibi” (E16), “Uzatmak gibi” (E18), “Kelimenin son harfine kadar tüm harfleri net ifade etmek gibi” (E17)

Marcato Tekniği

Dil teknikleri ve artikülasyon temasının yedinci kategorisi olan marcato tekniği (6) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *aksan hareketi (5) ve arka arkaya dizilmek (1)* olarak 2 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *aksan hareketi* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının marcato tekniğini aksan/vurgu hareketine benzettikleri söylenebilir. Marcato tekniğine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Suyu iten kürekleri hayal etmek” (E2), “Marş eşliğinde yürüdüğünü düşünmek” (E10), “Çekiçle çivi çakmak gibi düşünmek” (E17), “Trambolinde zıplamak gibi” (E23)

Araştırmada katılımcı öğretmenlerin dil teknikleri ve artikülasyona yönelik kullandıkları analogik yönergelere bakıldığında, temel dil vurma tekniğini havayı gönderme ve fırlatma hareketine; legato tekniğini bir şeyin akması ve süzülmesi; staccato tekniğini bir şeyin vurması ve batması; marcato tekniğini aksan/vurgu; tenuto tekniğini bir şeyi çekme ve yayma hareketine benzettikleri görülmektedir. Çift dil ve üç dil tekniğinde herhangi bir analogi altında yoğunlaşmamış ve farklı analogiler üretmişlerdir.

3.1.5. Gürlük Terimleri Teması

Araştırmanın beşinci teması olan gürlük terimleri (73) temasına ait kategoriler ve kodlar Tablo 6’da görülmektedir. Gürlük terimleri teması 7 kategori altında incelenmiştir. Bunlar forte terimi (12), piano terimi (13), mezzoforte terimi (8), mezzopiano terimi (8), forzando



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

terimi (11), crescendo terimi (10) ve decrescendo terimi (11)'dir. Flüt öğretim elemanlarının en yoğun olarak analoji ürettiği kategori piano terimi kategorisidir.

Tablo 6. Gürlük Terimleri Temasına Ait Kategoriler ve Kodlar

Tema	N	Kategoriler	N	Kodlar
Gürlük Terimleri	73	Forte Terimi	12	Yüksek şiddetteki sesler (9), süper kahraman (1), şarkı söylemek (1), saat (1)
		Piano Terimi	13	Çok düşük şiddetteki sesler (8), çok düşük şiddetteki hava (2), yumuşak düşünmek (1), şarkı söylemek (1), saat 03:30 (1)
		Mezzoforte Terimi	8	Orta şiddetteki sesler (4), orta şiddetteki esinti (1), saat (1), eşit seslenmek (1), şarkı söylemek (1)
		Mezzopiano Terimi	8	Düşük şiddetteki sesler (4), sakin düşünmek (1), şarkı söylemek (1), saat (1), hafif bir esinti (1)
		Forzando Terimi	11	Çok yüksek şiddetteki sesler (4), çok yüksek kuvvetteki hareketler (4), şarkı söylemek (1), saat (1), top atmak (1)
		Crescendo Terimi	10	Hafiften kuvvetliye doğru hareket (8), şarkı söylemek (1), saat (1)
		Decrescendo Terimi	11	Kuvvetliden hafife doğru hareket (9), şarkı söylemek (1), saat (1)

Forte Terimi

Gürlük terimleri temasının ilk kategorisi olan forte terimi (12) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *saat (1), şarkı söylemek (1), yüksek şiddetteki sesler (9)* ve *süper kahraman (1)* olarak 4 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *yüksek şiddetteki sesler* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının forte terimini yüksek şiddetteki seslere benzettikleri söylenebilir. Forte terimine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Güçlü ve kuvvetli bir süper kahraman gibi düşünmek” (E1), “Yüksek şiddette, güçlü bir şekilde bağırarak konuşmak gibi” (E3), “Gök gürültüsü gibi kuvvetli sesler düşünmek” (E4), “Trenin artık sana tamamen yaklaştığı ses gibi düşünmek” (E5), “Kumandada sesin oldukça yüksek olduğu halini düşünmek” (E9), “Yan odadakileri rahatsız edencesine ses çıkarmak gibi düşünmek” (E10), “Fırtınayı düşünmek” (E17), “Şarkı söylüyormuş gibi hayal etmek” (E21), “Ben buradayım! der gibi çalmak” (E22), “6.30’daki saat kolları pozisyonunda akrebin bulunduğu yere üflemek gibi” (E2)

Piano Terimi

Gürlük terimleri temasının ikinci kategorisi olan piano terimi (13) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *çok düşük şiddetteki hava (2), şarkı söylemek (1), yumuşak düşünmek (1), çok düşük şiddetteki sesler (8)* ve *saat 03:30 (1)* olarak 5 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *çok düşük şiddetteki sesler* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının piano terimini çok düşük şiddetteki seslere benzettikleri söylenebilir. Piano terimine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Küçük bir muma üfler gibi üflemek” (E2), “Fısıldayarak konuşmak gibi” (E3, E4, E10, E15, E18, E23), “Uzaklarda giden bir tren sesi gibi düşünmek” (E5), “Kumandada sesin en az ve en yumuşak olduğu halini düşünmek” (E9), “Hafif bir esinti düşün” (E17), “Şarkı söylüyormuş gibi hayal etmek” (E21), “Yumuşak düşünmek” (E22), “Ters 90 derecelik bir açı ile (3.30 saati gibi) üflendiğini düşünerek tam 90’a üflemek gibi” (E2)



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Mezzoforte Terimi

Gürlük terimleri temasının üçüncü kategorisi olan mezzoforte terimi (8) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *orta şiddetteki sesler (4)*, *şarkı söylemek (1)*, *saat (1)*, *eşit seslenmek (1)* ve *orta şiddetteki esinti (1)* olarak 5 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *orta şiddetteki sesler* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının mezzoforte terimini orta şiddetteki seslere benzettikleri söylenebilir. Mezzoforte terimine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Orta kuvvette bir sesle konuşmak gibi” (E3), “Trenin sana daha da yaklaştığı ses gibi düşünmek” (E5), “Kumandada sesin en az ve en yumuşak olduğu halinden daha yüksek olduğu halini düşünmek” (E9), “Biraz yüksek sesle konuşmak gibi” (E15), “Orta şiddette bir esinti gibi” (E17), “Şarkı söylüyormuş gibi hayal etmek” (E21), “Eşit seslenmek gibi” (E22), “5.30’daki saat kolları pozisyonunda akrebin bulunduğu yere üflemek gibi” (E2)

Mezzopiano Terimi

Gürlük terimleri temasının dördüncü kategorisi olan mezzopiano terimi (8) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *sakin düşünmek (1)*, *şarkı söylemek (1)*, *düşük şiddetteki sesler (4)*, *saat (1)* ve *hafif bir esinti (1)* olarak 5 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *düşük şiddetteki sesler* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının mezzopiano terimini düşük şiddetteki seslere benzettikleri söylenebilir. Mezzopiano terimine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“4.30’daki saat kolları pozisyonunda akrebin bulunduğu yere üflemek gibi” (E2), “Fısıldayarak konuşmanın şiddetini orta seviyeye getirmek gibi” (E3), “Uzaklarda giden trenin sana biraz daha yaklaştığı ses gibi düşünmek” (E5), “Kumandada sesin en az ve en yumuşak olduğu halinden biraz daha yüksek olduğu halini düşünmek” (E9), “Hafif bir esintinin daha fazlasını düşünmek” (E17), “Şarkı söylüyormuş gibi hayal etmek” (E21), “Sakin düşünmek” (E22)

Forzando Terimi

Gürlük terimleri temasının beşinci kategorisi olan forzando terimi (11) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *şarkı söylemek (1)*, *saat (1)*, *çok yüksek şiddetteki sesler (4)*, *çok yüksek kuvvetteki hareketler (4)* ve *top atmak (1)* olarak 5 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *çok yüksek şiddetteki sesler* ve *çok yüksek kuvvetteki hareketler* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının forzando terimini çok yüksek şiddetteki seslere ve çok yüksek kuvvetteki hareketlere benzettikleri söylenebilir. Forzando terimine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Kükreder gibi güçlü düşünmek” (E1), “Aniden şiddetli bir şekilde bağırarak gibi” (E3), “Kumandada sesin en yüksek olduğu halini düşünmek” (E9), “Dalğanın üstünden atlar gibi” (E10), “Ani reflekslerin vücutta yarattığı tansiyonu kontrol ederek flüte aktarmak gibi” (E11), “Ayaklarını yere vurarak sanki bir dev adım atıyormuş gibi düşünmek” (E12), “Anlaşılmadığın zaman daha yüksek sesle konuşmak gibi” (E15), “Şarkı söylüyormuş gibi hayal etmek” (E21), “Abanarak, güçlü düşünmek gibi” (E22), “Nefesi karşıya top atışı gibi göndermek” (E23), “7.35’teki saat kolları pozisyonunda akrebin bulunduğu yere üflemek gibi” (E2)



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Crescendo Terimi

Gürlük terimleri temasının altıncı kategorisi olan crescendo terimi (10) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *şarkı söylemek (1)*, *saat (1)* ve *hafiften kuvvetliye doğru hareket (8)* olarak 3 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *hafiften kuvvetliye doğru hareket* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının crescendo terimini hafiften kuvvetliye doğru yapılan hareketlere benzettikleri söylenebilir. Crescendo terimine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Deniz dalgasının küçükten büyüğe doğru toplanarak gelmesi gibi düşünmek” (E1), “Hafiften kuvvetliye doğru, sesin şiddetini arttırarak konuşmak gibi” (E3), “Uzaktan giderek yaklaşan bir trenin sesini düşünmek” (E4), “Kumandada sesin şiddetinin giderek arttığı halini düşünmek” (E9), “Su vanasının açılışı gibi” (E11), “Yüksek sesle müzik dinlenen bir araç bize doğru yaklaşırken müziğin arttığı gibi düşünmek” (E12), “Uzaklardan görünen bir ışık yaklaşıyor ve aydınlatıyor gibi” (E15), “Şarkı söylüyormuş gibi hayal etmek” (E21), “3.30’dan 6.30’a doğru bir dudak esnekliği sağlamak” (E2)

Decrescendo Terimi

Gürlük terimleri temasının yedinci kategorisi olan decrescendo terimi (11) kategorisi flüt öğretim elemanlarının ifadeleri doğrultusunda; *şarkı söylemek (1)*, *saat (1)* ve *kuvvetliden hafife doğru hareket (9)* olarak 3 başlık altında kodlanmıştır. Katılımcılar daha sık olarak *kuvvetliden hafife doğru hareket* kodunu bildirmişlerdir. Bu doğrultuda flüt öğretim elemanlarının decrescendo terimini kuvvetliden hafife doğru yapılan hareketlere benzettikleri söylenebilir. Decrescendo terimine ait kodlar ile ilişkili flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Deniz dalgasının büyükten küçüğe doğru gitmesi gibi düşünmek” (E1), “Kuvvetliden hafife doğru, sesin şiddetini azaltarak konuşmak gibi” (E3), “Giderek uzaklaşan bir trenin sesini düşünmek” (E4), “Kumandada sesin şiddetinin giderek azaldığı halini düşünmek” (E9), “Sönmek gibi” (E10), “Su vanasının kapanışı gibi” (E11), “Yüksek sesle müzik dinlenen bir araç bizden uzaklaşırken git gide müziğin daha az duyulduğu gibi düşünmek” (E12), “Yakındaki ışık yavaş yavaş uzaklaşıyor ve kararıyor gibi” (E15), “Şarkı söylüyormuş gibi hayal etmek” (E21), “6.30’dan 3.30’a doğru bir dudak esnekliği sağlamak” (E2)

Araştırmada katılımcı öğretmenlerin gürlük terimlerine yönelik kullandıkları analogik yönergelerle bakıldığında, forte terimini yüksek şiddetteki seslere; piano terimini çok düşük şiddetteki seslere; mezzoforte terimini orta şiddetteki seslere; mezzopiano terimini düşük şiddetteki seslere; forzando terimini çok yüksek şiddetteki seslere ve çok yüksek kuvvetteki hareketlere; crescendo terimini hafiften kuvvetliye doğru yapılan hareketlere; decrescendo terimini ise kuvvetliden hafife doğru yapılan hareketlere benzettikleri görülmektedir.

3.2. Flüt Öğretmenlerinin Flüt Eğitimindeki Temel Davranışların Kazandırılmasında Analoji Kullanımını Etkili Bulma Durumu

Tablo 7. Flüt Öğretmenlerinin Flüt Eğitimindeki Temel Davranışların Kazandırılmasında Analoji Kullanımını Etkili Bulma Durumu

	N
Evet	18
Kısmen	5
Toplam	23



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 7’de flüt öğretim elemanlarının flüt eğitimindeki temel davranışların kazandırılmasında analogi kullanımı etkili bulma durumları incelendiğinde; yoğun olarak analogileri etkili bulduğu görülmektedir. Etkili bulma nedenlerine ilişkin flüt öğretim elemanlarının ifadeleri şu şekildedir;

“Eğitimde soyut kavramları somutlaştırmanın öğrencinin öğrenmesine katkısı olduğuna inanıyorum” (E1), “Müziğin soyut olmasından dolayı öğrenci bu tarz analogik yönergelerle terimleri ya da teknikleri önce zihninde canlandırarak, sonra da canlandırıldığını seslendirecektir. Bu sayede kazandırılması istenilen davranış öğrenciye daha kolay aktarılacaktır” (E5), “Yukarıda belirtilen her teknik için analogi kullanımı gerektiğini düşünmüyorum. Çünkü temel davranışların kazandırılmasında analogi kullanımının sınıf seviyesi ve öğrenci algısına göre değişiklik gösterebileceğini düşünüyorum. Daha küçük yaş öğrencilerde konunun anlaşılabilir olması bakımından daha etkili olabilir.” (E6), “Analogi anlatılmak ve kazandırılmak istenen davranışı somutlaştırmaya ve ifade edilenin daha anlaşılır olmasına ve kolay kavranmasına imkân sağlar.” (E12), “Yerinde ve doğru kullanıldığında öğrenmeyi kolaylaştırma ve kalıcılaştırmada etkili olduğunu düşünüyorum.” (E14), “Elbette bazı teknikleri anlatmakta faydalı ve eğlenceli olabilir. Ama çok şart değil. Doğruyu göstermek de öğretmek için yeterli olabilir.” (E19)

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

Flüt öğretmenlerinin flüt eğitimindeki temel davranışların kazandırılmasına yönelik kullandıkları analogilerin belirlenmesinin amaçlandığı bu çalışmada flüt öğretim elemanlarının verilen teknikler için 255 adet analogik yönerge ürettiği ve bu analogilere benzer şekilde farklı çalışmalarda da rastlandığı; temel davranışların nefes tekniği, üfleme tekniği, duruş ve tutuş pozisyonu, dil teknikleri ve artikülasyon ve gürlük terimleri olmak üzere 5 temaya ayrıldığı, nefes tekniği temasında diyafram farkındalığı, diyafram kullanımı, staccato tekniği ve vibrato tekniği; üfleme tekniği temasında dudak pozisyonu, boğaz açıklığı, birinci oktavda ses üretme, ikinci oktavda ses üretme, üçüncü oktavda ses üretme ve oktav çalışmaları; duruş ve tutuş pozisyonu temasında postür ve tutuş, sağ el konumu, sol el konumu ve parmak pozisyonları; dil teknikleri ve artikülasyon temasında temel dil vurma tekniği, çift dil tekniği, üç dil tekniği, legato tekniği, staccato tekniği, tenuto tekniği ve marcato tekniği; gürlük terimleri temasında ise forte terimi, piano terimi, mezzoforte terimi, mezzopiano terimi, forzando terimi, crescendo terimi ve decrescendo terimi olmak üzere toplam 28 kategori ve bu kategoriler altında da 309 kod oluştuğu sonucuna ulaşılmıştır.

Flüt öğretim elemanlarının ürettiği analogik yönergelere literatürde benzer şekilde rastlanmıştır. Bunlar, diyafram farkındalığı için “köpek gibi soluma”, “çiçek koklar gibi nefes alma” (Kar, 2021) ve “uykuda alınan nefes gibi” (Kolat, 2018: 20), diyafram kullanımı için “mum üfler gibi” (Kar, 2021) ve “karnında bir balon olduğunu hayal etme” (Kar, 2021; Skoog, 2004); vibrato tekniği için “gülme” (Akıncı, 1994) ve “deniz dalgası” (Kara, 2016); staccato tekniği için “zıplamak” ve “sıçramak” (Kara, 2016); dudak pozisyonu için “bahçe hortumunun ucu” (Walker, 1995) ve “mum üfleme gibi” (Seed, 2018: 14; Toff, 2012: 88); boğaz açıklığı için “şarkı söyler gibi boğazı açma” (Özen ve Albus, 2017), “esner gibi düşünme” (Önal, 2021; Üstün, 2010) ve “haşlanmış patates” (Alderson, 1979, akt. Clements, 2008; Skoog, 2004); postür ve tutuş için “kendini iskelet gibi hayal etme” (Skoog, 2004), “ağaç gibi sağlam, dengeli ve dik durmak” ve “tavana asılmış kukla gibi” (Fogle, 2005: 81; Kar, 2021); legato tekniği için ise “şarkı söylemek gibi” (Kara, 2016) ve “durmadan akan bir nehir gibi” (Kar, 2021) yönergeleridir. Diyafram farkındalığı için üretilen “köpek gibi soluma” yönergelerinin bazı çalışmalarda vibrato tekniği için de kullanıldığı görülmüştür



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

(Akıncı, 1994; Seed, 2018: 30). Ayrıca gürlük terimlerine yönelik analogik yönergelerin kullanıldığı herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

Üstün ve Özçimen'in (2011) yaptığı çalışmada, dudak pozisyonu için üretilen "gülme gibi" yönergelerinin yaygın olarak kullanılan bir benzetme olduğu fakat öğrencilerin bu benzetme sebebiyle hatalı davranışlar sergilediği, yanaklarında kasılma ve ağrı yaşadıkları bir öğretim elemanı tarafından ifade edilmiştir. Aynı şekilde Seed (2018), dudağın gülümseme pozisyonunda olmasının havanın hareketini olumsuz yönde etkilediğini belirtmiştir. Bu doğrultuda öğretmenlerin analogileri bilinçli bir şekilde kullanması, öğreteceği tekniğe uygun analogiler planlaması, her öğrencinin düzeyine uygun analogiler seçmesi ve öğrenciyle iletişim içerisinde bu süreci devam ettirmesi gerektiği söylenebilir.

Bu çalışmaya benzer olarak Kara (2016) tarafından keman eğitimine yönelik yapılan çalışmada, legato tekniği, staccato tekniği ve vibrato tekniği için; Kar (2021) tarafından ses eğitimine yönelik yapılan çalışmada ise diyafram farkındalığı ve kullanımı, legato tekniği ve postür için üretilen analogilerin, araştırmanın bulgularının bir kısmı ile benzerlik gösterdiği görülmüştür. Çalgıların farklı kazanım ve becerileri içermesi; ortak beceriler bulunsa bile her çalgıda farklı biçimde uygulanması sebebiyle çalgılar için üretilen analogiler farklılık göstermektedir. Bu nedenle öğretmenlerin her çalgı için ayrı analogi örnekleri geliştirmesi gerekmektedir.

Flüt öğretim elemanları flüt eğitimindeki temel davranışların kazandırılmasında analogileri, soyut kavramları somutlaştırılması, kolay ve kalıcı öğrenmeyi sağlaması, kişisel gelişimi ve hayal gücünü geliştirmesi bakımından etkili bulmuş, ancak bu analogilerin her öğrencinin seviyesi ve algısına yönelik geliştirilmesi gerektiğini belirtmişlerdir.

KAYNAKÇA

- Akıncı, Ç. (1994). Yan flüt tekniği ve flüt dağarının incelenmesi. [Yüksek lisans tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Akkuş, H. (2006). Kimyasal tepkimelerin dengeye ulaşmasının öğretiminde kullanılabilecek bir analogi: meslek seçimi analogisi. Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi, (14), 19-30.
- Ataman, Ö. (2010). Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki bireysel çalgı (flüt) ve öğretimi dersine yönelik flüt öğretim program tasarısı [Doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Aytemur, B. (2016). Flüt eğitiminde bir öğrenciyle ton geliştirme çalışmaları. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 6(28), 75-90.
- Bilaloğlu, R. G. (2005). Erken çocukluk döneminde fen öğretiminde analogi tekniği. Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2(30), 72-77.
- Clements, J. F. (2008). The use of imagery in teaching voice to the twenty-first century student [Doctoral dissertation]. The Florida State University.
- Duit, R. (1991). On the role of analogies and metaphors in learning science. Science Education, 75(6), 649-672.
- Fogle, S. K. (2005). The use of imagery in voice pedagogy in relation to Dvořák's "Biblical Songs", Op. 99 [Doctoral dissertation]. Southwestern Baptist Theological Seminary.
- Hıdır, M. (2018). Fen öğretiminde analogi kullanımı: Ders kitaplarındaki analogilerin öğretimde yeniden ele alınması [Yüksek lisans tezi]. Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

- Kaptan, F. ve Arslan, B. (2002). Fen öğretiminde soru-cevap tekniği ile analogi tekniğinin karşılaştırılması. Hacettepe Üniversitesi.
- Kar, T. (2021). The use of analogy, imagination and metaphors as an instructional tool in voice training: A case study. *Journal for the Interdisciplinary Art and Education*, 2(1), 9-31.
- Kara, M. (2016). Keman eğitiminde temel davranışların kazandırılmasında kullanılan analogik yaklaşımların incelenmesi [Yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Kara, Z. E. (2021). Flüt eğitiminde nefes ve vibrato tekniği. B. Aytemur ve E. Onay (ed.), *Flüt ve flüt pedagojisi*. (1.baskı, s.315-330). Eğitim Yayınevi.
- Kılıç, D. (2007). Analogilerle öğretim modelinin 9. Sınıf öğrencilerinin kimyasal bağlar konusundaki yanlış kavramalarının giderilmesi üzerine etkisi [Yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Kolat, P. (2018). Flüt eğitiminde diyafram nefesi öğretimi ve doğru nefes kullanımı ile diyaframdan üfleme çalışmaları [Yüksek lisans tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Köklü, N. (2009). Elektrik konularının öğretiminde pedagojik-analogik modellerin öğrenci başarısına etkisi [Yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Kurtaslan, H., ve Ergan, M. S. (2011). Flüt öğretiminde kullanılan dil teknikleri üzerine bir inceleme. *Fine Arts*, 6(2), 236-249.
- Kürklü, E. (2010). Flüt öğretiminde kullanılan öğretim yöntemlerinin konulara göre etkililiğinin değerlendirilmesi [Yüksek lisans tezi]. Gazi Üniversitesi.
- Mason, L. (1994). Cognitive and metacognitive aspects in conceptual change by analogy. *Instructional Science*, 22(3), 157-187.
- Önal, M. A. (2021). Flüt eğitiminde nefes ve ton kavramının önemi. B. Aytemur ve E. Onay (ed.), *Flüt ve flüt pedagojisi*. (1. baskı, s.117-133). Eğitim Yayınevi.
- Önder, G. C. (2013). Flüt eğitiminde nefes tekniği. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (29), 153-163.
- Özcan, E. Ş. (2019). Lise yeni 12. Sınıf biyoloji ders kitabında kullanılan metaforlar ve analogiler üzerine bir araştırma [Yüksek lisans tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Özen, N. S., ve Albuz, A. (2017). Flüt eğitiminde ton kavramının incelenmesi. *Fine Arts*, 12(2), 52-63.
- Saygılı, S. (2008). Analogi ile öğretim yönteminin 9. Sınıf öğrencilerinin matematik başarılarına ve yaratıcı düşüncelerine etkisi [Yüksek lisans tezi]. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Seed, R. (2018). *Mastering the flute with William Bennett*. Indiana University Press.
- Skoog, W. (2004). Use of image and metaphor in developing vocal technique in choirs. *Music Educators Journal*, 90(5), 43-48.
- Taşpınar, M. (2020). *Kuramdan Uygulamaya Öğretim İlke ve Yöntemleri*. Pegem Akademi.
- Tatu, A. G. (2006). *Flüt metodu*. Pan Yayıncılık.
- Toff, N. (2012). *The flute book: A complete guide for students and performers*. Oxford University Press.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

- Üstün, E. (2010). Eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümleri müzik eğitimi ana bilim dallarında uygulanmakta olan bireysel çalgı flüt eğitiminde karşılaşılan teknik problemlerin incelenmesi [Yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Walker, K. E. (1995). Cheek inflation and vowel posture techniques for the flutist: the exploration of a kincaid vision of resonance made through analogies to vocal pedagogy [Doctoral dissertation]. Texas Tech University.
- Yayla, A. A. (2000). Güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dalı flüt eğitiminde öğrencilerin psikomotor alan hedef ve davranışlara ulaşma düzeyleri [Yüksek lisans tezi]. Pamukkale Üniversitesi.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

AZERBAIJAN MİLLİ ÜFLEMELİ ÇALGILARIN MÜZİK KÜLTÜRÜNDEKİ YERİ VE ROLÜ

Emin NAGİYEV*

Özet

Azerbaycan'ın milli üflemeli çalgıları, halk çalgıları arasında özel bir yere sahiptir. Geleneksel müzikte ve modern zamanlarda bestecinin yaratıcılığında yaygın olarak kullanılan trompet, balaban, ney, tütek (flüt) vb. üflemeli çalgıların uygulama alanları, repertuarları, topluluk, orkestralarda ve solo kullanımı araştırmacıların ilgi odağı olmuştur. Milli üflemeli çalgıların incelenmesi, üflemeli çalgıların geleneksel müzikteki uygulama alanları ve icra özelliklerinin incelenmesi müzikolojide önemli ve gerekli konulardır. Müzikologlar Saadat Abdullayeva, Mecnun Karim, Abbasgulu Najafzadeh ve diğerleri, Azerbaycan milli üflemeli çalgıların tarihi gelişimini, yapısını ve performans özelliklerini, çeşitliliğini bir çok çalışmalarında incelemişler. Makalede üflemeli çalgıların geleneksel müzik mirasında, özellikle halk törenlerinde, dans gösterilerinde, âşık ve muğam topluluklarında uygulama özelliklerinin araştırılmasını hedef olarak belirledik. Araştırmada üflemeli çalgıların solo ve toplulukta icra yöntem ve özelliklerinin incelenmesine yer verilmiştir. Bestecilerin (Üzeyir Hacıbeyli, Süleyman Alasgarov, Mammadaga Umudov, Elnara Dadashova, Javanshir Guliyev ve diğer bestecilerin eserleri) senfoni orkestrası için yazılmış olan eserlerinde üflemeli çalgıların araştırmaya dahil edilmesi, milli üflemeli çalgıların uygulanmasıyla ilgili bir takım sorunları gündeme getirmektedir. Bütün bunlar, sunulan konuların araştırılması enstürmanların alaka düzeyini ve icra yöntem ve yeniliğini yansıtır.

Anahtar Kelimeler: Üflemeli çalgılar, topluluk, orkestra, halk oyunları, besteci eserleri.

PLACE AND ROLE OF NATIONAL WIND INSTRUMENTS OF AZERBAIJAN IN MUSICAL CULTURE

Abstract

Azerbaijan's national wind instruments occupy a special place among folk instruments. Trumpet, balaban, ney, pipe, etc., which are widely used in traditional music and composer's creativity in modern times. it is important to investigate the fields of application of wind instruments, their repertoire, their place and importance in ensembles and orchestras. The study of national wind instruments, the space application of wind instruments in traditional music and the study of performance characteristics are important and necessary issues in musicology. Musicologists Saadat Abdullayeva, Majnun Karim, Abbasgulu Najafzadeh and others have analyzed the historical development, structure and performance characteristics, diversity of types of national wind instruments. At the same time, it is essential to pay attention to the issues of researching the role of national wind instruments in solo and ensemble works for national wind instruments, as well as in various types of orchestral works. In the composer's creativity, wind instruments such as balaban, zurna, ney, pipe were used in works written for ensembles of various composition, for folk instrument orchestra, and for symphony orchestra. The involvement of Javanshir Guliyev and other composers' works of this kind in the research highlights a number of issues related to the application of national wind instruments. All this reflects the relevance and novelty of the presented topic.

Keywords: Wind instruments, ensemble, orchestra, folk dances, composer's works.

Giriş

XX əsrdə milli musiqi alətlərinin tədqiqi məsələləri geniş vüsət almışdır. Bu sırada nəfəs alətləri də öz əksini tapır.

* Ü. Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi Doktora Öğrencisi, eminnagiye71@mail.ru



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Milli nəfəs alətlərinin tarixi və təkmilləşmə yolu haqqında məlumatları bir çox mənbələrdən – arxeoloji mənbələrdən, şifahi və klassik ədəbiyyatdan və təbii sənət nümunələrindən alırıq. Orta əsrlər dövrünə aid elmi mənbələrdən – musiqi risalələrindən alırıq. Bu baxımdan xüsusilə XV əsrdə Əbdülqadir Marağayinin verdiyi təsnifat və müxtəlif nəfəs alətlərinin təsviri bu alətlərin tədqiqində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bütün bunlar XX əsrdə milli musiqi alətlərinin inkişaf tarixinin öyrənilməsi və musiqi mədəniyyətində çoxcəhətli təbii məsələlərinin araşdırılmasına təkan vermişdir.

Azərbaycanın dahi bəstəkarı və musiqişünası Üzeyir bəy Hacıbəyli xalq çalğı alətlərinin, o cümlədən, milli nəfəs alətlərinin elmi tədqiqi və musiqi təcrübəsində təbii istiqamətdə böyük işlər görmüşdür. O, öz məqalələrində milli musiqi alətlərindən zurna, balaban, ney və tütəyi xarakterizə edərək, nəfəs alətlərinin bədii-texniki imkanlarını qeyd etmişdir [3, s. 192-193]. Ü.Hacıbəylinin göstərdiyi bu alətlər həmin dövrdə xalq musiqi təcrübəsində, xüsusilə xalq arasında musiqi məclislərində geniş tətbiq olunurdu və Ü.Hacıbəyli bu alətlərin təsviri və səslənməsi haqqında elmi məlumat bildirməklə, alətsünaslıqla bağlı elmi istiqamətin yaranmasına yol açmışdır.

Eyni zamanda, Ü.Hacıbəyli tərəfindən xalq çalğı alətlərinin musiqi mədəniyyətində təbii ilə bağlı məqsədyönlü fəaliyyət göstərmişdir. O, xalq çalğı alətləri üçün not sistemi tərtib etmişdir ki, bunun böyük tarixi əhəmiyyəti vardı. Belə ki, uzun əsrlər boyu şifahi şəkildə nəsil-dən-nəslə ötürülən xalq çalğı alətləri ifaçılığının inkişafı üçün yeni dövr başlamışdır. Xalq çalğı alətlərinin not sistemi bəstəkar yaradıcılığında bu sahədə əsərlərin yazılmasına təkan vermiş, onların Avropa musiqi alətləri ilə yanaşı istifadəsinə yol açmış, eləcə də musiqi məktəblərində tədrisinə yol açmışdır.

Xalq çalğı alətlərinin not sistemində salınması nəticəsində 1931-ci ildə yeni bir musiqi kollektivi – Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri yaranmışdır ki, bu da öz mahiyyətinə görə Şərq aləmində ilk dəfə olaraq, böyük bir mədəni hadisəyə çevrilmişdir. Sonrakı illərdə bu təcrübə digər ölkələrdə də davam etdirilmişdir. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin tərkibi simli (tar, saz, kamança), nəfəsli (zurna, balaban), zərb (nağara, qoşa nağara, qaval) alətlərindən ibarətdir. Orkestrin repertuarına həm orijinal bəstəkar əsərləri, həm də orkestr üçün işləmələr daxildir.

Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün ilk əsərləri də Ü.Hacıbəyli bəstələmişdir. Onun “Şur” və “Çahargah” adlı iki fantaziyası bu günə kimi orkestrin repertuarında daimi yer tutur. Göründüyü kimi, Ü.Hacıbəyli bu sahədəki fəaliyyəti ilə xalq çalğı alətlərinin geniş imkanlara malik olduğunu sübut etmişdir. Eyni zamanda, not sisteminin təbii xalq çalğı alətlərinin simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilməsinə geniş imkanlar yaratmışdır. Bu baxımdan Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilmiş tar, zurna, nağara və s. alətlərin səsləndirilməsi musiqiyə tərəvətli milli boyalar aşılamaqla yanaşı, xalq çalğı alətlərinin simfonik orkestr alətləri ilə bərabər hüquqlu rola malik olduğunu təsdiq etmiş oldu.

Ü.Hacıbəylinin həm elmi, həm də musiqi yaradıcılığında yenilikləri Azərbaycan bəstəkarları və musiqişünasları tərəfindən geniş surətdə davam etdirilir. Həm bəstəkar yaradıcılığında, həm də musiqi elmində xalq çalğı alətlərinin təbii və öyrənilməsi məsələləri diqqəti cəlb edir. Xalq çalğı alətləri sırasında milli musiqi alətlərinin araşdırılması da mühüm əhəmiyyətə malikdir.

Üzeyir Hacıbəyliyən sonra, görkəmli musiqişünas-alim Səadət Abdullayeva 1960-70-ci illərdə dünya musiqi elminin nailiyyətlərinə əsaslanaraq, Azərbaycanda orqanologiya elminin



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

əsasını qoymuşdur. Onun elmi tədqiqatlarında və bilavasitə “Azərbaycan xalq çalğı alətləri” monumental tədqiqatında xalq çalğı alətləri sırasında milli musiqi alətlərinin də təsnifatı verilmiş, milli nəfəs alətlərinin qədim dövrdən bu günə kimi məlum olan 23 növü göstərilmişdir. Onlar quruluşuna və çalğı üsullarına görə fəsilələrə və alt növlərə bölünmüşdür ki, bunlardan dodaqlılar (açıqlar – ksul, ney, yan tütək; qapalılar – nay; çoxgövdəlilər – musiqiqar; dillilər – kələnay, mizmar, tütək; quşşəkillilər - burbuq), dilçəklilər (birdilçəklilər – sümsü, sümsü-balaban, şapbır-balaban, tulum; ikidilçəklilər – balaban, zurna (surnay, sur); çoxdilçəklilər - ərğan), müştüklülər (buynuzlar – buğ, burğu;, borular – gavdum, kərənay, nəfir, şahnəfir, şeypur) kimi fəsilələri və növləri qeyd etmək olar [1, s. 124-125].

Azərbaycan xalq çalğı alətlərinin tədqiqatçılarından Məcnun Kərim və Abbasqulu Nəcəfzadənin tədqiqatlarında da milli nəfəs alətlərinin növləri xarakterizə olunmuşdur.

Alətsünas-alim Məcnin Kərim “Azərbaycan musiqi alətləri” kitabında nəfəs alətlərinin yaranması və növ müxtəlifliyini belə səciyyələndirmiş və onları quruluşuna görə üç qrupa bölmüşdür: 1. Müştüklü: zurna, balaban; 2. Müştüksüz: ney, tütək, yan tütək; 3. Körüklü (dərilil): tulum, qarmon [4, s. 41]. Göründüyü kimi, bu bölgü S.Abdullayevanın verdiyi təsnifatdan bir qədər fərqlənir.

Alətsünas-alim Abbasqulu Nəcəfzadə “Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti”ndə, digər müəlliflərdən fərqli olaraq, nəfəs alətlərinin hər birinin çox sayda növlərini göstərmiş, onların yaranma tarixi, hazırlanma qaydası, quruluşu, ifaçılıq xüsusiyyətləri və tətbiqi sahələrinin təsvirini vermişdir. O, nəfəs alətlərinin alətin səslənmə ucalığına görə bəm, zil, alt, pikkolo, tenor kimi növləri, ölçülərinə görə adi, cürə, kiçik növləri, quruluşuna görə yastı, tulum, klapanlı və s. növləri, tətbiqi sahələrinə görə ansambl, orkestr, aşiq, dəm balaban növləri göstərilir [5]. Bunlar çox maraqlı material olub, nəfəs alətlərinin tədqiqat dairəsinin genişliyini üzə çıxarır.

Milli nəfəs alətlərinin elmi surətdə öyrənilməsi ilə yanaşı, onların musiqi mədəniyyətində tətbiqi sahələrinin araşdırılması da vacibdir. Belə ki, müasir dövrdə nəfəs alətləri həm şifahi ənənələr əsasında, həm də not ifaçılığı əsasında öz tətbiqini tapır. Əlbəttə ki, xalq çalğı alətləri ifaçıları xüsusi musiqi təlimi keçmiş sənətkarlardır. Təbii ki, xalq ifaçılığında ənənəvi olaraq, şifahi təlim aparılması qədim dövrlərdən bu günə kimi davam edir. Eyni zamanda, XX əsrin 30-cu illərindən başlayaraq, milli musiqi alətlərində paralel olaraq, not sistemi əsasında tədris aparılır.

Milli nəfəs alətlərinin ansamblarda və orkestrlərdə tətbiqindən danışarkən, qeyd etməliyik ki, bunu iki yerə bölmək olar: birincisi, şifahi əsaslarla fəaliyyət göstərən ansamblardır, ikincisi, bəstəkar əsərlərinin ifası ilə bağlı müxtəlif tərkibli ansambl və orkestrlərdir.

Şifahi əsaslarla fəaliyyət göstərən ansamblara xalq arasında geniş yayılmış “zurnaçılar dəstəsi” adlandırılan ansambl növü aiddir. Həmçinin, aşiq və muğam ansambları da şifahi əsaslarla ifaçılıqla bağlıdır. Bu ansambların repertuarı şifahi ənənəli musiqi nümunələrindən - xalq rəqslərindən, aşiq havalarından, muğama aid janrlardan ibarətdir. Eyni zamanda, geniş tərkibli xalq çalğı alətləri ansamblarının tərkibinə də nəfəs alətləri: əsasən zurna, balaban, bəzən əsərin məzmunundan irəli gələrək, tütək və s. daxildir.

Bütün qeyd etdiyimiz ansamblarda nəfəs alətlərindən müxtəlif şəkildə istifadə olunur. Məsələn, aşiq və muğam ansamblarında əsasən balaban aləti tətbiq olunur. Aşiq dəstəsində balabançı aşiq sazı ilə yanaşı, müşayiətçi kimi çıxış edir. Bəzən bir, bəzən də iki balabançıdan istifadə olunur. Muğam ifaçılığında isə tar, kamança ilə yanaşı, balaban aləti dəmkəş kimi daxil edilir. Lakin bu alətdə muğam parçaları da olduqca həzin səslənir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Rəqs ifaçılığında zurna, balaban, nağara alətlərindən istifadə olunur. Xüsusilə yallı rəqsinin müşayiətində zurnaçılar dəstəsi (usta-dəmkeş ansamblı) əvəzolunmazdır. Bəzi bölgələrdə (məsələn, Naxçıvanda) yallı müşayiətində tulum alətindən də istifadə olunur. Bununla yanaşı, açıq havada keçirilən idman - atçapma və pəhlivan yarışlarında, xalq mərasimlərində zurnaçılar dəstəsi əsas musiqi müşayiətçisi kimi çıxış edir. Lakin qədim dövrlərdən tütək alətindən əmək-məişət şəraitində və ney alətindən isə mərasimlərdə istifadə olunur. Bütün bu cəhətlər ənənəvi olaraq, müasir dövrdə də qorunub saxlanılır.

Not üzrə ifaçılığa əsaslanan ansambl və orkestrlərdən danışarkən, ilk növbədə, bəstəkarlar tərəfindən müxtəlif janrlı əsərlərin ifası üçün yaradılan rəngarəng tərkibli ansambları qeyd etmək olar. Bu kimi ansamblarda əsərin məzmunundan asılı olaraq, zurna, balaban, ney, tütək alətləri tətbiq olunur. Məsələn, son dövrdə qəhrəmani xarakterli əsərlərdə zurna alərindən istifadə olunmasına çox rast gəlinir. Bu cəhət bəstəkarların xalq qəhrəmani musiqisinə müraciət edərək, cəngi ruhlu əsərlər yaratmasından irəli gəlir.

Milli nəfəs alətləri Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin daimi tərkibinə daxildir. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin partiturasında bu alətlərin öz yeri vardır [2]. Xalq çalğı alətləri orkestrinin partiturasında I və II balabanlar, zurna - nəfəs alətləri qrupunun əsas tərkibini təşkil edir. Bununla belə əsərin məzmunundan irəli gələrək, zurna, tütək, ney solo alət kimi müəyyən dramaturji məqsədlərlə istifadə olunur. Məsələn, Ü.Hacıbəyli xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Şur” və “Çahargah” fantaziyalarında iki balabandan istifadə olunur. Ü.Hacıbəylinin “Cəngi” əsərində ilk dəfə olaraq, zurna aləti orkestrə daxil edilmişdir. Bu, bir ənənəyə çevrilərək, Zülfüqar Hacıbəyovun, Süleyman Ələsgərovun, Elnara Dadaşovanın, Məmmədəğa Umudovun və digər bəstəkarların yaradıcılığında istifadə olunur. Tütək aləti Ağabacı Rzayevanın “Çoban Qara” əsərinin ifası zamanı orkestrə daxil edilir. Balaban alətindən də solo şəkildə istifadə ilə bağlı Süleyman Ələsgərovun “Xəyala dalarkən” pyesini nümunə göstərə bilərik.

Bəstəkarların müvafiq əsərləri ilə əlaqədar olaraq, milli nəfəs alətləri simfonik orkestrdə, həmçinin, hərbi orkestrdə də tətbiq olunur. Bilavasitə Ü.Hacıbəylinin “Koroğlu” operasında müəyyən səhnələrdə (əsasən xalqın sevincini və igidliyini əks etdirən “Cəngi” rəqsində) nəfəs alətləri simfonik orkestrin tərkibinə daxil edilmişdir. Cavanşir Quliyevin zurna və simfonik orkestr üçün uvertyrası da bu ənənənin davamıdır. Göründüyü kimi, zurna alətinin xalq musiqi ifaçılığında əsasən qəhrəmani ruhlu rəqsləri ifa etməsi bir ənənəyə çevrilmişdir. Bundan irəli gələrək, hərbi orkestrlərdə də Cəngi tipli əsərlərin ifası zamanı orkestrin tərkibinə zurna aləti daxil olunur.

Beləliklə, milli nəfəs alətlərinin musiqi mədəniyyətində tətbiqi məsələlərinin araşdırılması həm xalq çalğı alətlərinin mərasimlərdə və məişətdə, həm də peşəkar ansambl və orkestrlərdə istifadə olunması ilə bağlıdır. Qeyd etmək lazımdır ki, milli nəfəs alətləri musiqi təhsili sistemində özünəməxsus yer tutur. Bu alətlər həm uşaq musiqi məktəblərində, həm orta ixtisas musiqi məktəblərində - kolleclərdə, həm də ali musiqi məktəblərində - Azərbaycan Milli Konservatoriyasında və Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində tədris olunur. Musiqi alətlərinin tədrisi şifahi əsaslarla (muğam və xalq rəqsləri) və not ifaçılığı üzrə (bəstəkar əsərləri) aparılır. Bütün bunlar bir daha sübut edir ki, müasir musiqi mədəniyyətində bütün növ ansambl və orkestrlərdə milli musiqi alətlərinin özünəməxsus yeri vardır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abdullayeva, S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat) / S.A.Abdullayeva. – Bakı: Adiloğlu. – 2002. – 453 s.
2. Ələsgərov S.Ə., Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri və orkestrləşmə / S.Ə.Ələsgərov, S.A.Abdullayeva. – Bakı: Maarif, – 1996. – 172 s.
3. Hacıbəyli, Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri / Ü.Ə.Hacıbəyli. – Bakı: Yazıçı, – 1885. – 653 s.
4. Kərim, M.T. Azərbaycan musiqi alətləri / M.T.Kərim. – Bakı: Yeni nəsil, – 2009. – 183 s.
5. Nəcəfzadə, A.İ. Azərbaycan çalğı alətlərinin izahlı lüğəti / A.İ.Nəcəfzadə. – Bakı: Min bir mahnı MMC, – 2004. – 224 s.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

KAHRAMANLIK İMGESİNİN TÜRKÜLER VE HALK OYUNLARINDAKİ İZDÜŞÜMÜ: “KÖROĞLU ÖRNEĞİ”*

Ennur BİLECAN**

Özet

Türk kültürünün kökeninde geçmişten günümüze kadar gelen sürece bakıldığında kahramanlık olgusu her dönemde, her bölgede, her edebi türde temel teşkil edebilecek bir kültür değeri ve sembolüdür. Bu sembolün türkü metinlerinin de birçoğunun özünü oluşturduğu ve aslında kültürün temelinde hep var olduğu bilinmektedir. Kahramanlık, her devirde, her edebi metinde çeşitli değişim ve dönüşümlerle dahi olsa anlamını ve değerini koruyan, toplumların kültürel kodları hakkında önemli ipuçları veren bir kültür imgesidir.

Çalışmamızda Köroğlu türküleri ve oyunları çerçevesinde, kültürel boyutta kahramanlık olgusu ele alınmaktadır. Kahramanlık türküleri anlamsal çağrışımsal açıdan; bir kahramanlık oyunu olan Köroğlu Oyunundaki hareketler, hareketlerin sosyal, psikolojik ve kurgusal özellikleriyle yiğitlik/kahramanlık imgesi çerçevesinde nasıl yansıtıldığı ve nasıl yorumlandığı incelenmektedir. Kuramsal boyutta çoğunlukla metin merkezli yaklaşımlar ışığında kültürel kodların “kahramanlık” imgesi etrafında toplumsal boyutta nasıl yorumlandığını Köroğlu türküleri ve oyunları üzerinden aktarmayı amaçlamaktayız.

Anahtar Kelimeler: Kahramanlık, yiğitlik, Köroğlu, türkü, halk dansları.

THE PROJECTION OF HEROIC IMAGE IN FOLK SONGS AND FOLK DANCES: “THE EXAMPLE OF KÖROĞLU”

Abstract

When we look at the process from the past to the present in the origin of Turkish culture, the phenomenon of heroism is a cultural value and symbol that can form the basis of every literary genre in every period. It is known that this symbol forms the essence of many of the folk song texts and in fact, it has always existed on the basis of culture. Heroism is a cultural image that preserves its meaning and value even with various changes and transformations in every period, in every literary text, and gives important clues about the cultural codes of societies.

In our study, the phenomenon of heroism in the cultural dimension is discussed within the framework of Köroğlu folk songs and dances. Heroic folk songs in terms of semantic and associative; motion studies in Köroğlu dance, which is a heroic dance, how these motions are reflected and interpreted within the framework of the image of valor/heroism with their social, psychological and fictional characteristics are examined through example. In the theoretical dimension, we aim to convey how cultural codes are interpreted in the social dimension around the image of “heroism” in the light of mostly text-centered approaches, through Köroğlu folk songs and dances.

Keywords: Heroism, valor, Köroğlu, folk song, folk dance.

Giriş

Anlatı geleneğinin kahramanları, geçmişten bugüne var olan ve bu varlığı sürdüren, insanın dünyada varoluşunu, yaşayışını yorumlamaya çalışan, insanlığın genetik kodlarına işlenmiş, yönetemediği, müdahale edemediği ama geçmişten geleceğe aktardığı bir kültür birikimidir. Çeşitli toplumlarda ve ayrı zamanlarda birbirinden çok farklı algı biçimleriyle sürekliliğine

* Yazarın “Türk Kültür Tarihinde Kahramanlık Serüveninin Türkülerdeki İzdüşümü” başlıklı doktora tezinden türetilmiştir.

** Sakarya Üniversitesi TÖMER, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Programı Doktora Öğrencisi, ennur_bilecan@hotmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

devam etse de “mit” kavramı aslında hiç kaybolmaz ve her anlatı türünü etkilemeye devam eder. Mitlerden doğan ve beslenen kahramanlar önce anlatı geleneğine sonra yazılı kültüre sonra da günümüz teknolojik mecralara taşınır. Ve böylece mitlere ve kahramanlara atfedilen anlamlar, değerler çağdan çağa; nesilden nesile aktarılır. Zamanın koşullarıyla şekillenerek var olduğu kültürün içinde kendine sağlam bir yer edinir.

Tarihsel süreklilik dâhilinde kahramanlık algısındaki değişim ve dönüşümler de görülmektedir ve toplumların kültürüne bağlı olarak kahramanlara yüklenen farklı anlamlar karşımıza çıkmaktadır. Kahramanlık imgesi geçmişten günümüze kadar üstlendiği değer ve anlamlar dolayısıyla farklı kültürlerde dahi benzer özellikler gösterebilir. Bu çerçevede kahramanın kim olduğuna, kahraman sıfatını nasıl kazandığına tarihsel ve toplumsal sürecinde nasıl bir yolculuğu olduğuna bakmamız icap eder. Kahramanlık geçmişten bugüne Türk kültürünün başlıca dinamiklerinden biri olmuştur. Bu doğrultuda Türk kültüründe önemli bir yiğit/kahraman olarak kabul gören Köroğlu’nu örneklem olarak almaktayız.

Halk Köroğlu’na tarihi ve sosyal bir görev yüklemiş ve onu ölümsüzleştirmiştir. Toplumda kahramanlık algısı çağdan çağa, yöreden yöreye farklılıklar gösterse de O, epik kişiliği, şiirleri, hikâyeleriyle toplum nezdinde hala yaşatılmaktadır. Kahramanlık ve yiğitlik olgusu Köroğlu’nun türkü ve oyunları ile sosyolojik ve psikolojik tüm anlam boyutlarıyla günümüze taşınmaktadır. Köroğlu oyunlarının icralarında da anlamsal boyutta kahramanlık olgusunun günümüz için de önemli bir kültürel değer olarak kabul edildiğini görmekteyiz. Epik ve dans arasındaki bağı da etkileyici bir şekilde gözler önüne seren ve günümüze kadar süregelen örneklerden biri de, kahramanlık destanlarından Köroğlu destanı ve içeriği, anlamı çoğu noktada bu destana dayanan dramatik Köroğlu oyunlarıdır. Dolayısıyla biz de çalışmamızda Köroğlu türküleri ve oyunları çerçevesinde, kültürel boyutta kahramanlık olgusunu ele almaktayız. Ülkemizde hemen her bölgede mevcut olan, farklılıklara rağmen canlılığını, geçerliliğini, anlamını koruyan bu oyunlar, kahramanlık imgesinin sözlü edebiyatımızdan halk oyunlarımıza kadar yansımaları, önemini ve kültürel sürekliliğini ortaya koymaktadır.

Kahramanlık İmgesi ve Köroğlu

Köroğlu tipinin doğuşunda ve çeşitli alanlara yayılmasında epik destanların önemli bir rolünün olduğu gözlemlenmektedir (Yakıcı, 2007:114). Mitlere ve kahramanlara atfedilen anlamlar, değerler çağdan çağa; nesilden nesile aktarılır fakat zamanın koşullarıyla şekillenerek var olduğu kültürün içinde kendine sağlam bir yer edinir. Tarihsellik içinde kahramanlık algısında değişim ve dönüşümler, toplumların kültürüne bağlı olarak kahramanlara yüklenen farklı anlamlar karşımıza çıkmaktadır. Ancak kahramanın belli başlı kendine has özellikleri vardır. O, hem sıradan hem de sıra dışı olabilmektedir. Toplumu ilgilendiren bir olayda yer alarak önemli bir başarı göstermeli, zorlukları ve sınavları başarı ile aşmalıdır ki sıradanlıktan kurtulup sıra dışı özellikler kazanabilsin, toplum içerisinde beğeni ve kabul görerek farklı bir konuma erişebilsin. Kahraman anlatılarda çoğunlukla koruyucu kollayıcı rodedir. Toplumun kendi kültürel değerleri ile yoğrulup ortaya çıkan kişidir, dolayısıyla kahraman toplum vicdanını temsil etmektedir.

Campbell’in (2021:25) kahraman tanımına göre “genel geçerliği olan olağan insani biçimlerin yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarını çatışarak aşabilmiş olan kadın ya da erkektir”. Campbell, eserinde kahramanın yolculuğunu üç ana dönemde ele alır: Ayrılma-erginleme-dönüş. Kahraman bu aşamalardan geçerken yaşadığı her tecrübesi, aştığı tüm sınavlarıyla, kazandığı başarılarıyla toplum karşısına çıkar ve tüm kahramanlık tavırları ile toplumda kendine yer bulur, toplum tarafından kabul görür. Toplumda bir kahramanın kahraman olarak kabul edilmesi, kahramanın ait olduğu toplumun kültür değerlerine bağlıdır. Bir toplumda



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

kahramanın kabul görmesinde ve tercih edilmesinde yaş, cinsiyet, eğitim, ekonomi gibi çeşitli koşullara bağlı farklılıklar görülebilmektedir. Erkekler daha çok yiğitlik ile ön plana çıkan kahramanları tercih ederken kadınlar aşk kahramanlarını, gençler ise daha çok popüler kültür kahramanlarını tercih etmektedirler.

Dünyadaki pek çok kültürde görüldüğü gibi Türk sözlü kültüründe anlatılar ilk zamanlar dini, mistik ve mitolojik içeriklidir. İlk sözlü ürünlerin icracıları “Şaman”, “Kam”, “Baksı”, “Ozan” gibi adlarla anılan dinsel büyüsel sorumluluklara sahip anlatıcılardır (Köprülü, 1999:49-130). Bu anlatıcılar sözlü kültürde önemli görevleri olan çok çeşitli özelliklere sahip kişilerdir. Sözlü kültür anlatıcıları ve aktarıcıları dinsel-büyüsel kimlikleri dolayısıyla din adamı, kâhin, halk hekimi, bilim adamı vb. olmalarının yanı sıra sanatçı kimliğine de sahiptirler. Dönemin törenleri olan sığır, şölen, yağları yöneten ve bu törenlerin niteliklerine göre şiirler söyleyenler de yine bu anlatıcılardır. Savaşlardan, avlardan sonra hükümdarların kahramanlığına, savaşta ya da avdaki kahramanlık sahnelerine övgüler düzerler (Köprülü, 1999:72-102). Bu durum her dönemde farklı özellikler kazanarak kültürel sürekliliği sağlayagelmıştır.

Mitolojik devrin son bulmasıyla toplumsal, ekonomik, kültürel ve dini hayatın gelişmesiyle şamanların görevleri de üç anlatı türüne dağılmıştır; tamamen olağanüstü masallara, kahramanlık destanlarına, dini efsanelere geçmiştir (Ekici, 2005:227). Bu mitolojik özellikler sözlü anlatı geleneğindeki kahraman niteliklerine de sirayet etmiştir. Bu aktarımda müziğin etkisi de yadsınamaz boyuttadır. Akyüz’e (2011) göre, “Şamanların icralarında sözlü edebiyat ürünleri zaman içinde tören ortamlarından bağımsız bir hal alarak çeşitli ses ve heceleri tekrarlayarak nesirden ziyade nazıma yakındır, başlangıç teşkil eden şamanlar tarafından oluşturulan ilk yaratmaların olmazsa olmazı müzik ve ritimdir.” Elbette bu durum halk edebiyatı ürünlerini günümüze kadar söz, müzik ve ritmin gücüyle aktarmaya ve farklı alanlarda da kendini göstermeye devam etmektedir. Söz ve yazının özellikleri farklı olması sebebiyle sözlü kültür kahramanının bazı nitelikleri de yazılı kültürde değişim göstermektedir. Yazılı kültür kendi nitelik ve şartlarıyla kahramana yeni özellikler kazandırmıştır. İnsanların zihinlerinde kahraman algısı, kahramanı anlama biçimi değişmiştir.

Acem illerinde belim büküldü
Gözlerimden kanlı yaşlar döküldü
Cebehânem İstanbul’a çekildi
Malım teslim eylen Sultan Murat’a

Köroğlu söyledi ise bu sözü
Felek toprağa düşürdü gül yüzü
Aldım Demirkapı ile Tebriz’i
Şarım teslim eylen Sultan Murat’a (Öztelli, 1974:123).

Şiirde adı geçen Sultan Murat 1574-1595 yılları arasında yaşayan Osmanlı Padişahı 3. Murat’tır. Bu şiirlerden elde edilen bilgilerle Evliya Çelebi’nin bahsettiği Yeniçeri ozanı Köroğlu’nun İran-Osmanlı savaşlarına bizzat katılmış ve 16. yüzyılın ortalarında doğmuş olduğu düşünülmektedir.

Türk kültür ve edebiyatında “Köroğlu” isminin önemli ve özel bir yeri vardır. Köroğlu adı, gücün kuvvetin simgesi, özellikle de fakirin, muhtaçların, ezilenin, mazlumun yanında; zulmün, ezenin, hak yiyenin karşısında olan bir iradenin temsilcisi olduğu için kalabalık insan topluluklarının kahraman kabulleri arasında yerini almıştır. Kültür ve edebiyatın birçok yönünü, birçok türünü etkilemiştir. Bu bakımdan sözlü anlatılarda ve yazılı halk edebiyatında



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

farklı Köroğlu tipleriyle karşılaşılmaktadır. Bu tiplerin başında “destan kahramanı” olan Köroğlu gelmektedir. Diğerleri ise; “hikâye kahramanı” ve “masal kahramanı” olarak karşımıza çıkan Köroğlu tipleridir. Bunların dışında da “ozan” tipini oluşturan “Âşık Köroğlu” yer almaktadır ki; destan, hikâye ve masal kahramanları olan Köroğluların da önemli özelliklerinin başında âşık oluşları, aktardıkları mevzuları şiirle anlatmaları gelmektedir. Bu şartlarda da bazı bilim ve edebiyat çevrelerinde Köroğlular birbiriyle karıştırılmakta, yalnız bir Köroğlu yaşamış ve bunun çevresinde ona bağlı anlatılar oluşmuş varsayımıyla hareket edilmekte, anlatılarda yer alan Köroğluların ağzından aktarılan dörtlüklerin yer aldığı şiirlerin asıl şairi ya da şairlerinin o anlatının sahibi âşık/meddah/destancı/hikâye ve masal anlatıcıları olduğu unutulmakta, hatta bazı araştırmalarda 1579-80’li yıllarda Bolu çevresinde yaşadığı ve eşkıya olduğu düşünülen Köroğlu’nun (Öztelli, 1982:3) şiirleri olarak verilebilmektedir. Köroğlu’nu, yalnız Türkiye coğrafyasıyla sınırlandırarak buradaki anlatı ve bilgilerle ifade etmeye çalışmak yeterli ve doğru olmamaktadır. Bundan dolayı Köroğlu konusunda doğru çıkarımlara ulaşabilmek için Türk dünyası ve Türk kültürünün ortak değer ve kabullerinden olduğu göz önünde tutulmalıdır. Bu durum ise bizi farklı Köroğlu tiplerine; halk anlatılarında destan, hikâye, masal kahramanı olan çeşitli Köroğlulara, şair olarak ise Âşık Köroğlu’na götürmektedir (Yakıcı, 2007:114).

Köroğlu, halk anlatılarında, anlatıldığı coğrafya ve anlatıcıların bağlı bulunduğu toplumun yapısına göre destan kahramanı, hikâye kahramanı, masal ve efsane kahramanı olarak görülmektedir. Bunların dışında tarihi şahsiyeti araştırmacılar tarafından kabul edilen iki Köroğlu daha vardır ki; bunlardan biri Osmanlı kayıtlarına göre Celâli isyanlarına katılan “eşkıya Köroğlu”, diğeri de Osmanlı ordusuyla aynı dönemde İran seferine katıldığı aktarılan ordu şairi “âşık Köroğlu”dur (Yakıcı, 2007:122). Bazı araştırmacı ve bilim insanları bu iki Köroğlu’nun aynı kişi olduğunu iddia etmektedir ki bu iddia tarihi ve sosyolojik bakımdan çok sağlıklı görünmemektedir. Çünkü bir kişi aynı tarihlerde hem Bolu dolaylarında, hem de Şirvan ve Tebriz’de olamaz. Kişinin aynı anda iki yerde olma gibi mucizevî bir özelliğinin olduğu düşünülse dahi sosyolojik olarak bu mümkün görünmemektedir. 1581’li yıllarda “isyanlara katıldığı gerekçesiyle bertaraf edilmesi” için hakkında ferman çıkartılan bir kişi, yine aynı yıllarda kendisini düşman bellemiş bir yönetimin ordusuyla yıllar süren bir fetih yolculuğuna çıkmış olamaz. Kanaatimizce, Köroğlu takma adını alan ister halk şairi, ister eşkıya olsun, bu kişilerin destan/hikâye kahramanı Köroğlu’dan etkilendikleri düşünülebilir. Bu etkilenme, Âşık Köroğlu’nun şiirleri için de geçerlidir. Bu ordu şairinin, Osmanlı ordusunun İran seferiyle ilgili birkaç şiiri dışındaki manzumelerinin Köroğlu anlatılarından alındığı, dolayısıyla Âşık Köroğlu’nun yeni bilgi, belge ve araştırmalara muhtaç olduğu söylenebilir (Yakıcı, 2007:122-123). Köprülü, Âşık Köroğlu’nun şiirleriyle ilgili şunları aktarmaktadır: Köroğlu adlı bir saz şairinin tarihi mevcudiyeti meydana çıkmıştır ki, 16. asır sonlarında saz şairi büyük bir şöhret kazanmış ve bunu Evliya Çelebi seyahatnamesindeki bir fıkra da teyit etmektedir. Mevcut olan manzumelerden birisi Özdemiroğlu’nun fütuhâtını anlatan bir destan, diğeri de onun ölümüne ait bir mersiyedir. Yine eski mecmualarda tesadüf edilen ve Köroğlu mahlasını taşıyan birçok manzume daha vardır ki bunlar Köroğlu destanındaki bir takım rivayetlere ve şahsiyetlere sıkı sıkıya bağlıdır: Ayvaz, Bezirgân, Çamlıbel, Kırat, Bolu Beyi gibi. Ayrıca kaplan postu giymiş gaziler, dörtlüler, beşliler gibi Osmanlı askeri tarihine ait tabirlere de denk gelinmektedir (Köprülü, 1962:62).

Kahramanlık Konulu Türküler

Kollektif yaşam ve kültür içerisinde insanlar; tarihi olayları, yiğitlikleri, kahramanlıkları, önemli yer değişikliklerini, aşk, gurbet, ölüm ve günlük hayatla ilgili olan her olguyu



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

sosyokültürel yapı içerisinde harmanlanan tüm duygu ve düşünceleri doğrultusunda gerek söz sanatları içerisinde şiirlere gerekse müzikal anlamda türkülere aktarmışlardır. Diğer bir deyişle türküler, ilgili olduğu toplumun aynasıdır. Tarihsel süreç içerisinde Anadolu coğrafyasında birçok savaş, kahramanlık, askerlik görevi ile ilgili yaşanan birçok olay mevcuttur, bütün bunları, halkın duygularını dile getirdiği türkülerde de görmekteyiz. Türkülerdeki anlatım gücü başka birçok sanat eserine göre daha etkilidir. Çünkü halkın söz ve melodisinin birleşmesinden meydana gelen bu etkin güç, toplumsal olguları derinden etkilemektedir. Savaş, barış ve benzeşen sosyolojik konuların birçoğu bu ortak duygular içerisinde türkülerde yer alır. Gerek söz yapısında gerekse müzikal yapıda anlatılan duygu, düşünce ve tasarımı betimsel çerçevede türkülerin icrasından anlamak mümkündür. Türkülerde işlenen tüm konular, içinde yaratıldıkları toplumun kollektif hafızasında yer alan olay ve olguların samimi bir şekilde dışa yansımalarıdır. Halk edebiyatı ile halk müziği en çok türkülerde bir araya gelir. Çünkü insanımız sevdasını, sevgisini, sevincini, tasesini, yiğitliğini, zaferlerini, özlemine, kederini, umutlarını, kısacası hayatının büyük bir bölümünü türkülerle dile getirmiş, kendini türkülerle ifade etmiştir. Türküler önemli olayları, bunun toplum içindeki izlerini ve her türlü yansımalarını, ölüm, aşk, hasret, gurbet gibi ortak duyguları, yiğitlik ve kahramanlık gibi milli vasıfları ve tarihi olayları konu alan çok önemli bir kültür hazinemizdir. Türküler sade bir dil ile meydana getirilir. Kimi zaman savaş halinde yaşanmışlıkları, kimi zaman düzene başkaldırımı, kimi zamanda yaşanan toplumsal acıları anlatan türkülerini olayların geçtiği yörelerde bulabilmekteyiz.

BENDEN SELAM OLSUN

Benden selâm olsun Bolu Beyine
Çıkıp şu dağlara yaslanmalıdır
At kişnemesinden gargı sesinden
Dağlar Seda verip seslenmelidir

Düşman geldi tabur tabur dizildi
Anlımıza kara yazı yazıldı
Tüfek icad oldu mertlik bozuldu
Eğri kılıç kında paslanmalıdır

Köroğlu döner mi kendi şanıdan
Çıkarır çoğunu er meydanından
Kır at köpüğünden düşman kanından
Çevre dolup şalvar ıslanmalıdır (TRT, THM Repertuar No:374).

MERT DAYANIR NAMERT KAÇAR

(Köroğlu çeşitlemesi)
Mert dayanır namert kaçar
Meydan gümbür gümbürlenir
Şahlar şahı divan açar
Divan gümbür gümbürlenir

Yiğit kendini öğende
Toplar menzili döğende
Şeşber kalkana değende
Kalkan gümbür gümbürlenir



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Top atılır kal'asından
Hak saklasın belâsından
Köroğlu'nun nağrasından
Her yan gümbür gümbürlenir (TRT THM Repertuar No:339).

Yiğit ve mert bir kahraman tipi olan Köroğlu, Türk gençlerinin ruhunda onun gibi kuvvetli, yiğit, kahraman, karakterli olma hayalini destekledi. Köroğlu'nun bazı eylemleri, model alınacak davranışlar olmayabilir ama Köroğlu'nu haklı gösterecek daha fazla yönleri vardır. O, haksızlığa, zulme karşı ayaklanmıştı. Bu arada kendisi hiç bir zaman haksızlığa, zalimliğe sapmamıştır. Halk Köroğlu'na tarihi ve sosyal bir görev yüklemiş ve onu ölümsüzleştirmiştir. O, epik kişiliği, şiirleri ve hikâyeleri ile bugün hala yaşatılmaktadır.

Kahramanlık Konulu Halk Oyunları (Danslar)

Dans, bazen sadece müzik bazen de söz ve müziğin birleşimi ile vücut hareketlerinin bir bütünlük içinde sunulduğu, dolayısıyla estetik görünüşlerin ortaya çıktığı aynı anda kulağa ve göze hitap eden bir iletişim formudur. İletişim özelliğine ek olarak dans, sosyal ve dinsel temaları barındıran, kutlama, eğlence ve dinsel törenlerin anlamını içeren kültürel algının önemli bir sembolüdür (Kaeppler, 2006:406).

Kökene baktığımızda Şamanlık dönemi uygulamalarına bağlanan oyun geleneğinin doğuşu ritüellerle ilişkilidir. Dinî-ruhani güçleri olan kişilere, Tunguzlar “Şaman”, Altay Türkleri “Kam”, Kırgızlar “Bahsı” Oğuzlar “Ozan” Yakutlar ise “Oyun” demişlerdir. (Köprülü, 2009:94). Türkistan'da oyun sözcüğü yalnız şamanlar için kullanılmaz; oyun aynı zamanda şaman ayinine verilen isimdir. Şamanların ayinlerde müzik aleti eşliğinde icra ettiği ritüel müzikler, ortaya koyduğu çeşitli vücut hareketleri, karnından çıkardığı sesler ve birtakım taklitler, oyunun şamanlık kökenlerine ait ilk işaretlerdir (And, 2003:37). Şaman, toplum içinde şair, besteci, şarkıcı, müzisyen ve oyuncu olarak yer alırken onun ruhlarla iletişim kurmasının en etkili yolunu müzik eşliğinde yaptığı danslar oluşturmaktadır (Ertural, 2012:103). Halk oyunları yaşamı konu edinir; yaşantının merkezinde yer alır ve icra eden toplulukların yaşamları hakkında önemli bilgiler verir. Bu yönüyle oyunların toplum bilim açısından önemi büyüktür. Özellikle ilkelerde yaşam olaylarının değişik görünüşlerini yansıtan bir ayna olarak nitelenen danslar, aynı zamanda toplumsal bilgi ve inanışların aktarımında da önemli roller üstlenir. Sadece bir topluluğun danslarını izleyerek onların inanışları, adetleri, gelenek ve göreneklere hakkında bilgiler elde edilebilir (Sernikli, 1976:5).

Emel Esin'in, kültür tarihine yönelik betimlemesinden hareketle, Türk tarihindeki savaş sahnelerinin konuyla ilgili benzerliklerine dikkat kesildikten sonra, musiki unsurlarından dansa da yönelmeliyiz (Esin, 1985:8). Bu bağlamda, kahramanlık temasının sözden ziyade müzik ve hareket imkânlarıyla anlatıldığı kahramanlık oyunlarında ve ezgilerindeki serbestliğin, zaman tanımazlığın, anlatılanla anlatma biçimi arasındaki ilişkiyi ortaya koyduğunu söylemek mümkündür. Bu tarz oyun ve müzik bu anlam ve anlatım açısından bakıldığında, bütünüyle epik bir karaktere sahiptir.

Esasen bütün dünya genelinde mevcut danslar anlam bakımından üç ana kategori içinde ele alınmaktadır. Bunlar mimetik, soyut ve metaforik (allegorik) danslardır (Royce, 1977:210). Thomas Greene tarafından epik aktarımda, içeriğin kurgulanması ve anlatımın şekli üzerine aktarılan bilgiler çalışmaları aydınlatılmaktadır. Epik ifadeyle ilgili kuramsal çalışmasında Thomas Greene (1998), epiğin içerik açısından taşıdığı anlamın yapısı veya kurgusuyla ilgili kaideyi etkileyici bir biçimde aktarır. Greene, epik imgelemin (imajın) ilk özelliği, devamlı genişleyen, büyüyen alanlarda etkin olmayı sağlayan yayılma özelliğidir, bunun sabit ve



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

belirgin bir sonu yoktur. Epik atmosfer, insan tarafından iradesi ve kurgu yeteneği ile keşfedilmek için vardır.

Kültür, tarihi süreç içinde insanların her türlü yaşayış bütünüdür. Kültür milletlerin yaşamlarından süzülerek çıkan kendine has gelenekler toplamıdır. Bunlara örnek olarak sayacağımız giyim-kuşam, el sanatları, halk inançları, mutfak kültürü, halk müziği gibi unsurlardan bir diğeri de halk oyunlarıdır. Türkçe’de oyun ve dans çoğu kez birbirinin yerine eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Oyun ve halk oyunu kelimesi daha çok geleneksel, (Özdemir, 2006:28), dans kelimesi ise genellikle klasik, batılı ve modern uygulamalar için kullanılmaktadır.

Müzik ve dans tarzının kültürlerin yapısıyla ilişkisini inceleyen Lomax’ın (1968), ortaya koyduğu yaklaşıma göre dans bir kültür ya da kültür bölgesindeki alışılmış hareket kalıplarını kuvvetlendirici/vurgulayıcı hareketlerden oluşmaktadır. Mevcut kültüre mensup topluluğun günlük hareketlerinin ve sosyal organizasyonun araştırıldığı bu yaklaşım ile dansların sosyal koreografisi ve eş zamanlılık içinde mevcut çeşitleri de tespit edilmektedir.

Dans bir metronom sağlayarak sosyal etkileşimlerin ritmini ve halk gruplarının enerjisini düzenleyerek toplumca benimsenmesi (Lomax, 1968:225), kültürel süreklilik olgusunun yaşamını sürdürmesi anlamına gelir ki, bu işlevin Köroğlu oyunları için de geçerli olduğu açıkça gözlenebilmektedir. Böylece, kolektif bilinçaltı vasıtasıyla belleklerde canlanan ortak ruh âdeta gün yüzüne çıkarak izleyene ve oynayana da yeni bir ruh kazandırmaktadır. Bu ruha hâkim olan duygu ise, tıpkı kahramanlık destanlarımızda ve Dede Korkut boylarında olduğu gibi kahramanlık ve yiğitlik duygusudur ki, halk oyunlarının da bütünüyle anlattığı budur. Türklerin çoğunlukla doğal şartlarda hayvancılığa dayanan konar-göçer yaşam tarzı yaşamış olmaları tarih boyunca güvenlik, korunma ihtiyacını ve bununla doğru orantılı olarak cesaret, yiğitlik ve kahramanlık unsurlarını ve bu olgulara yüklenen derin anlamları ön plana çıkarmış olmalıdır. Köroğlu, bu anlamda bir bakıma hâkim değer olan yiğitliğin, kabul gören kahraman tipinin sembolü olmuştur.

Aynı coğrafya üzerinde doğan ve farklı adlar ile anılan oyunların birbirleriyle sürekli bir etkileşim halinde oldukları görülmektedir. Bu, aynı tarihî süreci paylaşımları ve bu süreç içinde gelişen toplulukların hayatlarında yer almış olmalarından kaynaklanmaktadır. Farklılıkların ise, aynı bölgelerin farklı yönlerini paylaşarak yaşayan insanlar arasında görülmesi doğaldır. Bütün bunlar, yani aynı kültür ortamı içinde görülen bu benzerlik ve farklılıklar, toplumun ortak yaratıcılığını yansıtmaktadır. Destanlar, savaş temalı türküler ve savaş temalı halk oyunları bu sosyo-kültürel yaşantının izlerini taşımaktadır. İşlevsel açıdan bakıldığında hareketleri savaşı yansıtan halk oyunlarının toplumsal yaşamda önemli görevler üstlendiği görülmektedir. Bu bağlamda savaş, Türk’ün düğünü olarak ifade edilmektedir. Tarihsel süreç içinde söz konusu halk oyunlarının millî bilinci ayakta tutma misyonu yanında savaş sahnelerini hatırlatmasıyla zihinleri dinç tuttuğu ve savaşların kazanılmasında önemli bir psikolojik motivasyon olduğu söylenebilir (Mirzaoğlu, 2004:107-108).

Köroğlu Oyunu

Tematik tasnif bakımından “savaş (kahramanlık) konulu danslar” (And, 1964) içinde kabul edilen Köroğlu oyunları; onun yiğit, mert, kavgacı ve savaşçı ömrünü, sevdasındaki mertliği, zevk ve eğilimlerini tasvir eden, dramatik unsurlar içerir. Gerek hareketleriyle Köroğlu Oyunu; iki ya da daha fazla kişiyle, kılıç, pala, kalkan gibi silâhlar kullanılarak oynanır. Kimi de silâhsız olarak davulla tek veya çift olarak kavga/döğüş tarzı bir mücadele benzerinde oynanır (Gazimihal, 1997: 135). Gazimihal’in bu oyunun icra edildiği kimi yörelere dair



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

verdiği bilgiler de şöyledir: “Bolu ilinde umumiyetle Köroğlu Oyunu vardır. Meselâ Çıkınlar köyünde iki ve daha kalabalık erkek tarafından davul zurna veya sazla yürütülür. Doğu Anadolu’da meselâ Çoruh ili Öğdem ilçesi Ersis köyünde davul zurnayla yürütülen Köroğlu Oyunu tek erkeğe mahsus çeşittir. Kars’ın Dikme köyünde kadın meclislerinin tek kadınlı yahut erkek toplantılarında tek erkek tarafından yürütülen çeşididir. Erkek meclisinde davul zurna veya sazla oynanır. Köroğlu Oyunu güneyde İçel’in köylerinde de vardır. Bir Isparta köyünde, Köroğlu Oyunu bambaşka bir çeşittir. Köroğlu oyunları çoğu zaman sözsüz icra edilir. Onun bu türden olan havalarına Oynaklama, Ürgünleme, Sektirme, Hoplatma gibi adlar verilir” (Gazimihal, 1997:133).

Köroğlu oyunlarında genel tema savaş ve kahramanlıktır. İki kişinin çarpışmasını, çatışmasını, mücadelesini anlatan bir oyun olup genellikle kılıç, kalkan, değnek gibi araçlarla oynanır. Oyun farklı yörelerde farklı hareketler ve ritmik yapıya sahip olsa da temanın ortak olduğu kesindir. Hareketlere bakıldığında hücum, hamle, savunma, mücadele gibi hareketlerin ön planda olduğu göze çarpmaktadır. Oyunla ilgili olarak savaş alanındaki mücadelesini canlandırdığı, iki hasımın kavga ettiği, iki aşığın sevdikleri kadın uğruna savaşmaları, çeşitli yiğitlikler göstermeleri şeklinde çeşitli yakıştırmalar vardır. Gazimihal (1997), Timurtaş Paşa ile Köroğlu’nun, paşanın Telli Nigar adlı gözdesi yüzünden kavga ettiklerini, oyunun yaşanan anlaşmazlığı canlandırdığını ifade etmektedir. Oyunun sözlerinde Timurtaş Köroğlu’na şu şöyle seslenir:

Demirim aslanım Türk işi
Seninle kuarım savaşı
Koy Nigâr’ı, kurtar başı
Git Köroğlu, kıyamam sana

Bu sözleri duyan Köroğlu “Koymam sana Nigâr’ı Timurtaş Paşa” diyerek Nigâr’ı almakta diretir. Bunun üzerine aralarında kılıç ve kalkanla bir mücadele yaşanır. Köroğlu Barı, bu çatışmayı anlatan oyun olarak o günden bugüne süregelmiştir (Gazimihal, 1991:190).

Köroğlu oyunlarında şimdilik bilinen tek ortak özellik yiğitlik unsurudur (Gazimihal, 1997:134-135). Tarihsellik içerisinde kahramanlık oyunlarının Türk toplum yaşamında bir taraftan yaşanmış savaş sahnelerini tekrar tekrar canlandırmak suretiyle zihinleri bu noktada diri tuttuğu, savaşları ve her türlü çatışmayı bilinçaltında zafer kazanmaya teskin ettiği görülmektedir (Mirzaoğlu, 2015:200).

Köroğlu Oyununu ülkemizin doğusundan batısına, kuzeyinden güneyine kısacası tüm bölgelerde görmek mümkündür. Genel olarak davul ve zurna eşlikli olmakla beraber bağlama, kaval, klarnet, sipsi, darbuka gibi sazlarla da sözlü veya sözsüz olarak oynanmaktadır. And (1964:26) Köroğlu isimli oyunların ait olduğu yöreler arasında Adana, Bolu, Bursa, Çoruh (Artvin), Erzurum, İçel, Isparta, Kars, Gümüşhane, Bayburt ve Maraş gibi yerleri zikretmektedir. Ay (1999) bu oyunun And’ın bahsettiği illere ek olarak Elazığ, Tunceli, Amasya ve Erzincan dâhil olmak üzere ülkemizde 15 ilde icra edilmekte olduğunu kaydetmiştir.

Köroğlu oyununu seyirlik oyunlar arasında da görebilmekteyiz. Gazimihal (1997: 135) seyirlik oyunlar arasında Kasap oyunu ile kimi yörelerdeki Köroğlu oyununun benzerlik gösterdiğini, Kasap oyunlarının kaynağının da Köroğlu’ya dayanabileceğini ifade etmiştir.

Köroğlu isimli oyunlara genel olarak bakıldığında kılıç, kalkan, bıçak, kama, sopa gibi araçlarla döne döne oynama, kartal biçiminde durma, dövüş, kavga, hücum etme, savunma, diz vurma vb. hareketlerin ortak olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır. Tüm anlatım ve



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

anamlardan hareketle, oyunun bir kahramanlık/yiğitlik oyunu olduğu açıkça görülmektedir. Oyundaki kahramanlığı, yiğitliği anımsatan hareket, ritim, ezgi ve sözleri bu anlamı pekiştirmektedir.

İşte bunların tamamı halk tarafından benimsenen yiğitlik ve kahramanlık duygusunun oyuna yansımalarıdır. Bu kapsamda oyunun hikâyesi, işlevleri, performans şekilleri, kullanılan araç ve gereçler, müzik ve müzik aletleriyle oyunu icra edenler bütünlük içinde çözümlenmektedir. Görüldüğü gibi, kahramanlık danslarına karakter kazandıran ve kahramanın kimliğiyle bütünleşmiş durumdaki dansların her birinin bağlandığı “vatansever” yiğitlerin kahramanca hareket tarzını yansıtan, ancak geçmişe uzanan izleri çok daha eski devirlere, göçebe Türk boylarının hayat tarzından kaynaklanan atlı göçebe kültür çevresine dayanan hareketler, bunun yanında tavır ve oyuna ait bütün tasvirler (giysiler, silah çeşitleri, aksesuar) bütünüyle kahramanlık imajına dayalı sembolik anlamlar taşımaktadırlar.

SONUÇ

Önceleri kahramanların sözlü olarak anlatılarak kuşaktan kuşağa aktarılıp kahramanlaştığı, çağımızda ise kahramanın çok daha farklı tasavvur edilebildiği ve geleneksel kahramanın sürekli bir değişim dönüşüm içinde olduğu dönemin şartlarına bağlı olarak hep yeniden şekillenebildiği söylenebilir. Tabiki bu çerçevede imge ve simgelerin kültürel kodlara göre algılanışları, yorumlanışları da farklılık gösterir hale gelmiştir.

Zalim bir beyden babasının intikamını almak amacıyla dağa çıkan, kervan yollarını tutan, zenginden aldığı yoksullara dağıtan, Köroğlu yerleşik düzeni sorgulayan, yiğit, destan, halk hikâyesi kahramanı, saz şairi kimlikleriyle Anadolu, Kafkasya, Azerbaycan, İran ve Orta Asya’da tanınmış, kabul görmüş ve asıl kimliği ile folklorik kimliği birbirine karışarak yaşatılmış bir halk kahramanıdır.

Usta – çırak ilişkisiyle hikâyeci âşıklar aracılığıyla günümüze kadar gelen, ortak değerleri, duyusu ve beğeniye yansıtan ve kahramanlık coşkusu yansıttığı anlatıları ve türküleri, halkbilimi araştırmalarına konu olmaktadır. Köroğlu’nun sembolize ettiği Türk kültürü değerlerini, kabullerini gelecek kuşaklara da aktarmak, benimsetmek istediği öne sürülmektedir. Yiğit ve mert bir kahraman tipi olan Köroğlu, Türk gençlerinin ruhunda onun gibi kuvvetli, yiğit, kahraman, karakterli olma hayalini destekledi. O, haksızlığa, zulme karşı ayaklanmış, hiç bir zaman haksızlığa, zalimliğe sapsmamıştır.

Toplumun genel olarak özlem duyduğu, yücelttiği kültürel değerlerin, Köroğlu’nda simgeleştiği ifade edilebilir. Halk Köroğlu türkülerini, hikâyelerini dinlerken yürekleniyor, oyununu oynarken cesaretleniyor, bir kurtarıcı bulmuşçasına rahatlıyor. Düşünlerde derneklerde Köroğlu havaları, neredeyse marşların gördüğü işi gerçekleştiriyor. Gerek Köroğlu Türküsünü gerek Köroğlu Oyununu tüm ülke genelinde ortak ama yöre özelliklerini yansıtacak şekilde görmekteyiz.

Toplumsal sorunların çözümünde kültürün toplumsal modeller ve değerler üretmesi gerekebilir. Somut, soyut araçlar ve değerlerle algılanan kültür, geçmişten günümüze kadar gelen önemli temsillerle etkisini göstermektedir. Bu çalışmada ise, Köroğlu’nun bir halk ozanı olarak anonimleşen özellikle kahramanlık anlamı içeren şiirlerinde, oyunlarında Türk kültürünün genel değerlerinin izini sürmeye ve bunu çağımızla kıyaslamaya çalıştık. Köroğlu’nun kamusal ve kültürel değerleri, onun kahramanlığı, şiirleri ve oyunları üzerinden irdelenerek, bu boyutlarıyla geçerli bağ kurulabildiğinin görüldüğü belirtilebilir. Geleneksel tecrübelerle süzülen değerlerin, kamusal değerleri ve toplumsal kültürü yansıması ve kültürel değerlerin yorumlanmasında bağ kurulması mümkün olabilmektedir. Halk Köroğlu’na tarihi



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ve sosyal bir görev yüklemiş ve onu ölümsüzleştirmiştir. O, epik kişiliği, şiirleri ve hikâyeleri ile bugün hala yaşatılmaktadır. Köroğlu adı altında kahraman tipi popüler kültürde dahi gerek dizi gerek film formatında yaratımlarla günümüzde de varlığını sürdürmeye, gençlere ilham vermeye devam etmektedir.

Köroğlu türkü ve oyunlarına baktığımızda gördüğümüz mertlik, yiğitlik, kahramanlık imgesi çoğunlukla bireysel bir kahramanlıktır, teke tek yapılan mücadele örnekleridir. Zamanın şartları ve teknolojik gelişmeler dolayısıyla silahın icat edilmesi toplumda yiğitlik kahramanlık algısını değiştirmiş olabilir. Önceleri kılıç kalkan, gürz, hançer ile birebir, karşı karşıya savaşın mücadelenin yerini kitlesel eylemler almıştır. Ve bireysel mücadelelerdeki kahraman tipi, kitlesel mücadelelerde, savaşta çağın teknolojilerinin gerektirdiği ölçüde ve biçimde değişip dönüşmüştür diyebiliriz. Bu dönüşüm bilginin, bilimin, teknolojin, ekonomik üstünlüğün gücüne, hâkimiyetine evrilmiştir.

KAYNAKÇA

- And, M. (1964). Türk Köylü Dansları, İzlem Yayınları, İstanbul.
- And, M. (2003). Oyun ve Büğü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı, YKY, İstanbul.
- Akyüz, Ç. (2011). Dünden Bugüne Türk Dünyası Destan Anlatıcıları, Turkish Studies, 6(4), 15-26.
- Ay, G. (1999). Folklor (Halkbilim) Genel Bilgiler-Oyun-Müzik, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Campbell, J. (2021). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, (Çev. Sabri Gürses), İthaki Yayınları, İstanbul.
- Ekici, M. (2005). Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı ve Eş zamanlı Bir Bakış, Fikret Türkmen Armağanı, İzmir.
- Ertural, N. (2012). “Şamandan Oyuncuya Giden Yolda Türk Halk Oyunlarının Yapısı ve İşlevleri”, Gazi Türkiyat, Sayı: 11, Sayfa: 101-111.
- Esin, E. (1985). Türk Kültür Tarihi/ İç Asva'daki Erken Safhalar, Atatürk Kültür Merkezi (Türk Kültüründen Görüntüler Dizisi 3), Ankara.
- Gazimihal, M. R. (1991). Türk Halk Oyunları Kataloğu I, [Baskıya Hazırlayanlar: Nail Tan-Ahmet Çakır], Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Gazimihal, M. R. (1997). Türk Halk Oyunları Kataloğu II, [Baskıya Hazırlayanlar: Nail Tan-Ahmet Çakır], Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Greene, T. (1998). “Epik Normlar”, (Epic Norms) Çev. G. Mirzaoğlu, Decent From Heaven adlı eserden bölüm) Milli Folklor, 38, Yaz 1998: 129-135.
- Kaeppler, A. L. (2006). “Dans”, (Çev. Fatma Kanat Fay), Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar-I, Geleneksel Yayıncılık, Sayfa: 406-411, Ankara.
- Köprülü, M. F. (2009). Türk Edebiyatı Tarihi, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Köprülü, M. F. (1999). Edebiyat Araştırmaları, TTK Basımevi, Ankara.
- Köprülü, M. F. (1962). Türk Saz Şairleri I-V, Milli Kültür Yayınları, Ankara.
- Lomax, A. (1968). Folk Song Style and Culture, Washington D. C.: American Association for the Advancement of Science, Publication No. 88.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

- Mirzaoğlu, F. G. (2004). “Bir Kahramanlık Dansı: Balıkesir Bengisi”, *Türkbilig*, 2004/7, s.101-108.
- Mirzaoğlu, F. G. (2015). *Halk Türküleri/ Turkish Folk Songs*, Akçağ Yayınevi, Ankara.
- Özdemir, N. (2006). *Türk Çocuk Oyunları, Cilt-I*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Öztelli, C. (1982). *Köroğlu Dadaloğlu Yaşamı Sanatı Şiirleri*, Varlık Yayınları, İstanbul 1982.
- Royce, A. P. (1977). *The Anthropology of Dance*, Bloomington and London: Indiana University Press.
- Sernikli, G. (1976). “Türkiye’de Oyun “Raks” Konusunda Yayınlanan İlk Yazı”, *Halkbilimi*, Sayı: 18, Sayfa: 3-13 ve 27.
- TRT Müzik Dairesi Yayınları THM Repertuar Sıra No:374 İnceleme Tarihi: 22.06.1973
Kastamonu Yöresi, Derleyen ve Notaya Alan: Mustafa Sarısözen.
- TRT Müzik Dairesi Yayınları THM 339 Tarih: 9/6/1973 Kars yöresi, Derleyen ve Notaya Alan: M. Sarısözen.
- Yakıcı, A. (2007). “Halk Anlatılarında Yer Alan Köroğlu Tipleri ve Âşık Köroğlu’nun Bu Tipler Arasındaki Yeri”, *Millî Folklor*, Yıl.19, Sayı.76, s.114.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

MÜZİK ÖĞRETMENİ YETİŞTİRME AMACI KAPSAMINDA VERİLEN PİYANO EĞİTİMİNE İLİŞKİN MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ GÖRÜŞLERİ

Feyza SÖNMEZÖZ*

Özet

Bu araştırmada müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda yer alan piyano dersinin müzik öğretmeni yetiştirme amacına yönelik olması bakımından müzik öğretmeni adaylarının görüşlerinin değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Araştırma lisans eğitimi süresince verilen piyano dersinin müzik öğretmeni yetiştirme amacı açısından verimliliğinin, işlevselliğinin, öneminin ortaya konması ve buna ilişkin müzik öğretmeni adaylarının görüşlerinin belirlenmesi bakımından önemlidir.

Araştırmada betimsel yöntem kullanılmıştır. 2021-2022 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana bilim Dalı'nda uygulanan araştırmada lisans birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıflarda eğitim almakta olan 62 müzik öğretmeni adayına 16 sorudan oluşan anket uygulanmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmeni yetiştirme amacına yönelik olması bakımından piyano dersini önemli gördükleri, piyano derslerinin lisans eğitimi süresince her yıl yer alması ve derslerin özellikle okul müziği eşliği ile ilgili konuları daha fazla içermesi gerektiği sonuçlarına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müzik Öğretmeni, Piyano Dersi, Piyano Eğitimi.

VIEWS OF MUSIC TEACHER CANDIDATES ON PIANO EDUCATION PROVIDED WITH THE PURPOSE OF TRAINING MUSIC TEACHERS

Abstract

This study aimed to evaluate the views of music teacher candidates on the piano education offered in institutions training music teachers to prepare them as music teachers. The study is significant in terms of revealing the efficiency, functionality, and the importance of the piano lessons offered in undergraduate education with the purpose of training music teachers, and determining the views of music teacher candidates in this regard.

A descriptive approach was used in the study. In this study conducted during the spring semester of the 2021-2022 academic year at Çanakkale Onsekiz Mart University School of Education, Department of Fine Arts Education, Music Education program, a survey consisting of 16 questions was implemented with 62 music teacher candidates who were freshmen, sophomores, juniors, and seniors. In line with the data obtained, it was found that the music teacher candidates consider piano lessons important in terms of its purpose of training music teachers, that piano lessons should be offered every year during undergraduate education, and that the courses should include more subjects related to school music particularly.

Keywords: Music Teacher, Piano Lesson, Piano Education.

GİRİŞ

Piyano, tüm çalgılar arasında önemli bir yere sahiptir. Solo bir çalgı olmasının yanı sıra aynı zamanda çok seslilik özelliği nedeniyle de müziğin her alanında vazgeçilmez bir çalgı olarak karşımıza çıkmaktadır. Piyano dışında başka bir çalgının eğitiminde bile piyano bilgisinin verilmesi önemlidir. Çünkü müzik eğitiminde yer alan ve çalgı dersleri dışında verilen solfej, armoni, müzik formları gibi derslerin işlenişinde piyanonun kullanımı gereklidir. Dolayısıyla müzik alanında eğitim gören bir öğrencinin çalgısı piyanodan farklı olsa bile yine de piyano

* Doç. Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, feyzasonmezoz@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4388-5200



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

eğitiminin belli bir seviyeye kadar devam etmesi düşünülmelidir. Lavignac'a (1939) göre çalgı eğitimi, şan eğitimi, müzik kuramları ve kompozisyon eğitimi alan müzik eğitimcilerinin piyano çalgısını öğrenmeleri zorunludur (s.107).

Müzik öğretmeni yetiştirme açısından değerlendirildiğinde de piyanonun diğer derslerle ilişkili olması kaçınılmazdır. Müzik öğretmenliği eğitiminin bütünü düşünüldüğünde piyanonun diğer çalgı ve söz konusu analiz içerikli armoni, solfej, müzik biçimleri gibi teorik derslerin yanı sıra koro ve şan gibi derslerde de bütünü tamamlayan en temel çalgı olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle tek başına solo olarak eğitsel anlamının yanı sıra kuramsal çalışmalar ve eşlik yapma anlamında da piyano eğitiminin gerekli ve önemli olduğu göz ardı edilemez. Bu nedenle piyano müzik öğretmeni yetiştirme süreci açısından hem solo hem de çok seslilik özelliği nedeniyle bir eğitim çalgısıdır.

Sönmezöz'e (2015) göre piyano, çok sesliliği ve zengin armonik özelliği ile solfej-armoni-kontrpuan-müzik formları gibi derslerde öğrenmeyi hızlandıran, öğrencileri geliştiren ve etkili sınıf ortamı yaratan bir çalgı olması ayrıca öğrencilerin şan-koro ve çeşitli çalgı topluluklarında önemli bir eşlik çalgısı olması nedeniyle, müzik eğitiminde önemli bir yer tutmakta ve müzik öğretmeni yetiştirmede kullanılmaktadır (s. 580). "Piyano çalgı olarak her tür yoğunluktaki çok sesliliğin elde edilebileceği, gelişimini tamamlamış, tartışmasız tek çalgıdır. İşte bu özellik onu müzik öğretmenin öğrenim ve meslek yaşamına önemli bir üstünlükle oturtmuştur. Müzik öğretmenliği eğitiminde bu çalgının alana ilişkin kullanım özellikleri ve amacına uygun eğitimi planlanıp programlandığında genel müzik eğitimine katkıları da oldukça büyük olacaktır" (Kıvrak, 2003: s. 209). Kasap'a (2005: 149, 150) göre işlevsel piyano çalma becerileri müzik öğretmenliği mesleğinde piyanonun müzik sınıflarında daha etkin bir eğitim aracı olarak kullanılabilmelerini sağlayan pratik piyano çalma becerileridir. Bunlar ezgiye eşlik yapabilme, deşifre çalabilme, transpoze edebilme, çok seslendirme yapabilme, kadans çalabilme, analiz edebilme, doğaçlama yapabilme, birlikte çalma, koro ve orkestra eserlerinin partilerini piyanoda çalabilme becerileridir. Bu becerileri kazanan müzik öğretmenleri piyanoyu daha etkili kullanabilir. Dolayısıyla müzik öğretmeni adaylarının, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki piyano programlarında işlevsel piyano becerilerini kazanarak mezun olmaları gereklidir (Kasap, 2005: 149, 150). Bu açıdan müzik öğretmeni yetiştirmede verilen piyano dersleri ve lisans eğitimi süresince uygulanan piyano ders programının önemi büyüktür.

2018 yılından itibaren uygulanan Yüksek Öğretim Kurulu 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programında piyano, birinci yılda zorunlu çalgı olarak yer almakta ve devam eden yıllarda bireysel çalgı olarak seçilebilmektedir. Ancak bireysel çalgısını piyanodan farklı bir çalgı seçen müzik öğretmeni adayları lisans eğitimlerinin ikinci yılından itibaren piyano eğitimi almamaktadır (YÖK, 2018). Lisans eğitimleri boyunca bireysel çalgısını piyanodan farklı bir çalgı seçen müzik öğretmeni adaylarının ilk yıldan sonra piyano dersi almamış olmaları yani eğitimleri süresince sadece bir yıl piyano dersi almaları nedeniyle müzik eğitiminin gerektirdiği donanım ve kazanımların tam anlamıyla gerçekleşemeyeceği düşünülebilir.

Yüctoker'e (2019: 1088) göre iki yarıyıldan görülen piyano eğitiminde öğrencilerin el, kol ve oturuş davranışlarını oturtmaları, farklı anahtarları aynı anda okuyabilme becerilerini geliştirmeleri, çalış durumunda el ve parmaklardaki büyük ve küçük kaslarını geliştirmeleri, teknik kazanımların hepsini kazanabilmeleri, barok dönemden başlayarak 20. yüzyıl müziğine kadar olan geniş yelpazedeki repertuar çalışmalarını yapabilmeleri ve öğretmenlik mesleği için önemli olan eşlik yapabilme becerilerini geliştirebilmeleri oldukça zordur. Şüphesiz bu kazanımlar Yüksek Öğretim Kurulu 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programının ilk iki



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

yarıyılında yer alan piyano derslerinin içeriği ve amaçları arasında bulunmamaktadır. Böylece bireysel çalgısını piyano seçmeyen daha doğrusu farklı bir çalgı seçerek ikinci yıldan itibaren piyano eğitimi almayacak olan bir müzik öğretmeni adayı söz konusu kazanımlardan yoksun kalacaktır.

Bu sebeplerden dolayı müzik öğretmeni adaylarının Yüksek Öğretim Kurulu 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programında yer alan piyano dersleri hakkındaki görüşleri önemli görülmüş ve araştırmaya değer bir konu olarak düşünülmüştür. Bu doğrultuda araştırmanın problem cümlesi “Müzik Öğretmeni Yetiştirme Kapsamında Verilen Piyano Eğitimine İlişkin Olarak Müzik Öğretmeni Adaylarının Görüşleri Nasıldır? şeklinde oluşturulmuştur.

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmada Yüksek Öğretim Kurulu 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programına göre verilen piyano eğitiminin müzik öğretmeni adayları tarafından müzik öğretmeni yetiştirme amacına yönelik olup olmadığına ilişkin görüşlerinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Araştırma müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda verilen piyano eğitiminin öğretmen adayları tarafından müzik eğitimi amacına yönelik olmasına ilişkin değerlendirmelerin ortaya konması bu bağlamda söz konusu piyano eğitiminin verimliliğinin ve işlevselliğinin artırılması bakımından önemlidir.

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Araştırmada müzik öğretmeni yetiştirme amacına yönelik olarak müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda verilen piyano eğitimine ilişkin öğretmen adaylarının görüşlerinin belirlenmesi amacıyla betimsel yöntem kullanılmıştır. “Betimleme araştırmaları, mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak, durumlar arasındaki etkileşimi açıklamayı hedef alır” (Kaptan, 1995: 59).

Çalışma Grubu

Araştırmada müzik öğretmeni adaylarının görüşlerinin belirlenmesi için Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana bilim Dalında 2021-2022 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılında öğrenim gören 62 müzik öğretmeni adayının görüşlerine başvurulmuştur. Araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarının kişisel bilgilerine ilişkin veriler aşağıda yer almaktadır.

Tablo 1: Müzik Öğretmeni Adaylarının Mezun Oldukları Lise Türüne İlişkin Dağılım

Lise Türü	f	%
Anadolu Lisesi	33	53.3
Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi	18	29
Genel Lise	7	11.3
Meslek Lisesi	3	4.8
Mesleki Anadolu Lisesi	1	1.6
Toplam	62	100

Tablo 1 incelendiğinde müzik öğretmeni adaylarının %53.3’ünün Anadolu Lisesi, %29’unun Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, %11.3’ünün Genel Lise, %4.8’inin Meslek Lisesi, %1.6’sının Mesleki Anadolu Lisesi mezunu olduğu görülmektedir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 2: Müzik Öğretmeni Adaylarının Okudukları Sınıfa İlişkin Dağılım

Sınıf	f	%
1. Sınıf	19	30.6
2. Sınıf	14	22.6
3. Sınıf	12	19.4
4. Sınıf	17	27.4
Toplam	62	100

Tablo 2 incelendiğinde müzik öğretmeni adaylarının %30.6'sının birinci sınıf, %22.6'sının ikinci sınıf, %19.4'ünün üçüncü sınıf, %27.4'ünün dördüncü sınıfta okumakta olduğu anlaşılmaktadır.

Tablo 3: Müzik Öğretmeni Adaylarının Bireysel Çalgı Türlerine İlişkin Dağılım

Çalgı	f	%
Kanun	1	1.6
Klarinet	2	3.2
Şan	2	3.2
Viyola	3	4.8
Viyolonsel	5	8
Bağlama	6	9.7
Piyano	7	11.3
Flüt	12	19.4
Gitar	12	19.4
Keman	12	19.4
Toplam	62	100

Tablo 3'de müzik öğretmeni adaylarının %1.6'sının kanun, %3.2'sinin klarinet, %3.2'sinin şan, %4.8'inin viyola, %8'inin viyolonsel, %9.7'sinin bağlama, %11.3'ünün piyano, %19.4'ünün flüt, %19.4'ünün gitar ve %19.4'ünün keman eğitimi aldıkları görülmektedir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda verilen piyano eğitiminin kapsamına ilişkin verilerin toplanması amacıyla öncelikle literatür taraması yapılmış ve konuyla ilgili alan yazın araştırılmıştır. Ayrıca Yüksek Öğretim Kurulu 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programı'ndaki piyano ders tanımlarında hedeflenen kazanımlar incelenmiştir. Buna göre araştırmaya ilişkin verilerin ortaya konması amacıyla Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana bilim Dalında 2021-2022 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılında öğrenim gören ve gönüllülük esasına göre gönüllü onam formunu imzalayarak araştırmaya katılan müzik öğretmeni adaylarına kişisel bilgilerini içeren üç, piyano eğitimine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi amacıyla da 13 olmak üzere toplam 16 soru yöneltilmiştir. Araştırmada elde edilen bulgular frekans ve yüzdeleri hesaplanarak tablolar halinde sunulmuştur.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde araştırmanın problemine dayalı olarak katılımcılara yöneltilen sorulardan elde edilen veriler yer almaktadır.

Tablo 4: Müzik Öğretmeni Adaylarının Müzik Öğretmeni Yetiştirmeye Yönelik En Fazla Gerekli Gördükleri Çalgıya İlişkin Dağılım

Çalgı	f	%
Akordeon	-	-
Bağlama	-	-
Flüt	1	1.6
Gitar	5	8



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Kabak Kemane	-	-
Kanun	-	-
Kaval	-	-
Keman	-	-
Klarinet	-	-
Kontrbas	-	-
Mey	-	-
Ney	-	-
Piyano	56	90.4
Şan	-	-
Tambur	-	-
Tar	-	-
Ud	-	-
Üçtelli Kemeçe	-	-
Viyola	-	-
Viyolonsel	-	-
Toplam	62	100

Tablo 4’de müzik öğretmeni adaylarının müzik öğretmeni yetiştirmeye yönelik olarak en fazla gerekli gördükleri çalgılara ilişkin dağılım gösterilmektedir. Bu çalgıların sıralaması Yüksek Öğretim Kurulu 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programında yer alan bireysel çalgı dersi başlığı altında verilmiş olan çalgı listesinden elde edilmiştir (YÖK, 2018). Tabloya göre araştırmaya katılan öğretmen adayları, çoğunun bireysel çalgısının piyanodan farklı bir çalgı olmasına rağmen müzik öğretmenliği eğitimi açısından tüm çalgılar arasında %90.4’lük bir oranla en fazla piyano çalgısını gerekli gördüklerini belirtmişlerdir.

Tablo 5: Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Derslerinde İşlenmesi Açısından En Fazla Gerekli Gördükleri Konulara İlişkin Dağılım

Seçenekler	f	%
Türk ve dünya bestecilerinden oluşan repertuar çalışması	6	9.7
Piyano yorumculuğu üzerine ileri düzey teknik ve repertuar çalışmaları	8	12.9
Piyano tekniği ile ilgili konular	9	14.5
Eşlik-Korepetisyon ile ilgili çalışmalar	12	19.4
Okul müziği dağarı ve eşliklemesi ile ilgili çalışmalar	27	43.5
Toplam	62	100

Tablo 5 incelendiğinde piyano derslerinde işlenmesi açısından en fazla gerekli görülen konulara ilişkin olarak müzik öğretmeni adaylarının %9.7’sinin Türk ve dünya bestecilerinden oluşan repertuar çalışması, %12.9’unun piyano yorumculuğu üzerine ileri düzey teknik ve repertuar çalışmaları, %14.5’inin piyano tekniği ile ilgili konular, %19.4’ünün eşlik-korepetisyon ile ilgili çalışmalar, %43.5’inin Okul müziği dağarı ve eşliklemesi ile ilgili çalışmalar yönünde görüş bildirdikleri anlaşılmaktadır.

Tablo 6: Müzik Öğretmeni Adaylarının Lisans Piyano Derslerine Yönelik Görüşlerine İlişkin Dağılım

SORULAR	Hiç		Az		Orta Ölçüde		Büyük Ölçüde		Tamamen		TOPLAM	
	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%	f	%
Müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde piyano eğitimini gerekli görüyor musunuz?	1	1.6	2	3.2	1	1.6	6	9.7	52	83.9	62	100
Aldığınız piyano eğitiminin müzik öğretmeni yetiştirmeye yönelik olduğunu düşünüyor musunuz?	15	24.2	14	22.6	19	30.6	10	16.1	4	6.5	62	100



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Piyano derslerinizde müzik öğretmeni yetiştirmeye yönelik çalışma yapabildiğinize inaniyor musunuz?	17	27.4	10	16.1	24	38.8	9	14.5	2	3.2	62	100
Piyano eğitiminizde müzik öğretmenliği mesleği için işinize yarayacak bilgileri kazandığınıza inaniyor musunuz?	9	14.5	18	29	24	38.8	6	9.7	5	8	62	100
Piyano eğitiminizde piyano için gerekli temel teknik becerileri kazandığınıza inaniyor musunuz?	6	9.7	15	24.2	17	27.4	16	25.8	8	12.9	62	100
Piyano derslerinizde verilen eğitimin çalma tekniğinin yükseltilmesi ve piyanoda uzmanlaşmak üzere verilmesi gerektiğine inaniyor musunuz?	8	12.9	9	14.5	11	17.8	18	29	16	25.8	62	100
Piyano eğitiminin daha çok okul müziği dağarı ve okul müziklerinin eşliklendirilmesi üzerine olması gerektiğine inaniyor musunuz?	3	4.8	8	12.9	15	24.2	12	19.4	24	38.8	62	100
Lisans eğitiminiz boyunca yıllık program açısından piyano derslerine ayrılan süre sizce yeterli midir?	43	69.4	9	14.5	5	8	1	1.6	4	6.5	62	100
Müzik öğretmenliği eğitimi açısından piyano derslerinin sadece 1. sınıfta yer almasını (2. 3. ve 4. sınıfta yer almamasını) uygun görüyor musunuz?	53	85.5	3	4.8	4	6.5	0	0	2	3.2	62	100
Müzik öğretmeni yetiştirme açısından bireysel çalgınız dışında piyano eğitiminin 4 yıl süreyle temel çalgı olarak yer almasının gerekli olduğuna inaniyor musunuz?	5	8	1	1.6	3	4.8	8	12.9	45	72.6	62	100
Sizce piyano derslerine haftalık ders saati açısından ayrılan süre yeterli midir?	31	50	18	29	7	11.3	2	3.2	4	6.5	62	100

Tablo 6’da müzik öğretmeni adaylarının lisans piyano derslerine yönelik görüşlerine ilişkin veriler bulunmaktadır. Buna göre müzik öğretmeni adaylarının %83.9 gibi büyük bir çoğunluğu müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde piyano eğitimini tamamen gerekli görmektedir. Ancak alınan piyano eğitiminin müzik öğretmeni yetiştirmeye yönelik olduğuna ilişkin görüşler değerlendirildiğinde öğretmen adaylarının sadece %6.5’i tamamen yanıtını vermiştir. Buna ek olarak verilen piyano eğitiminde müzik öğretmenliği mesleği için işlerine yarayacak bilgileri kazandıklarına olan inançlarına ilişkin sorulara öğretmen adaylarının sadece %8’i tamamen yanıtını vermiş geri kalanların yarısından fazlası ise inanmadıklarını belirtmişlerdir. Müzik öğretmeni adaylarının %69.4’ü lisans eğitimleri



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

boyunca yıllık program açısından piyano derslerine ayrılan süreyi hiç yeterli bulmamaktadır. Ayrıca “Müzik öğretmenliği eğitimi açısından piyano derslerinin sadece 1. sınıfta yer almasını (2. 3. ve 4. sınıfta yer almamasını) uygun görüyor musunuz?” sorusuna %85.5 oranında hiç yanıtı vererek uygun görmediklerini belirtmişlerdir. Müzik öğretmeni yetiştirme açısından bireysel çalgı dışında piyano eğitiminin 4 yıl süreyle temel çalgı olarak yer almasının gerekli olduğuna müzik öğretmeni adaylarının %72.6’sının tamamen inandıkları, piyano derslerine haftalık ders saati açısından ayrılan süreyi ise %50 oranında yeterli buldukları anlaşılmaktadır.

SONUÇ

Bu araştırmada Yüksek Öğretim Kurulu 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programı çerçevesinde verilen piyano eğitimine ilişkin olarak müzik öğretmeni yetiştirme amacına yönelik olması açısından müzik öğretmeni adaylarının görüşleri belirlenmeye çalışılmış ve elde edilen veriler doğrultusunda;

1. Müzik öğretmeni adaylarının yarısından fazlasının bireysel çalgılarının piyano dışında farklı bir çalgı olduğu, buna rağmen büyük çoğunluğunun müzik öğretmeni yetiştirme amacına yönelik olarak en fazla piyano çalgısının gerekli olduğunu düşündükleri,
2. Araştırmaya katılan öğretmen adaylarının yarısından fazlasının piyano derslerinde en fazla eşlik-korepetisyon, okul müziği dağarı ve eşliklemesi ile ilgili çalışmaların işlenmesini gerekli gördükleri,
3. Müzik öğretmeni adaylarının büyük bir kısmının müzik öğretmeni yetiştirmeye yönelik olarak piyano eğitimini gerekli gördükleri, ancak yarısından fazlasının aldıkları piyano eğitiminin buna yönelik olmadığı ve yine yarısından fazlasının piyano derslerinde meslek hayatlarında işlerine yarayacak bilgileri kazanamadıklarına inandıkları,
4. Öğretmen adaylarının büyük bir çoğunluğunun lisans eğitimleri boyunca yıllık program ve haftalık ders saati açısından piyano derslerine ayrılan sürenin yeterli olmadığını düşündüğü,
5. Katılımcı öğretmen adaylarının yarısından fazlasının piyano derslerinin sadece birinci sınıfta yer almasını ikinci, üçüncü ve dördüncü sınıfta yer almamasını uygun görmedikleri ve piyano eğitiminin dört yıl boyunca temel çalgı olarak verilmesinin gerekli olduğuna inandıkları

sonuçlarına ulaşmıştır.

Araştırma ile ilgili bu sonuçların daha önce yapılmış çalışmalarla da benzerlik gösterdiği düşünülmektedir.

Deniz (2000: 123) “Piyano Eğitimi Programının Müzik Eğitimi Öğretmenliği Öğrencilerinin Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi” başlıklı çalışmada, müzik öğretmeni adaylarının piyano derslerinde kazandıkları bilgilerin meslek yaşantılarında kendilerine katkısının olup olmadığını araştırmış verilen cevaplar arasında kararsızların da dikkate alındığında katılımcıların yarıya yakın bir kısmının olumsuz fikre sahip olduğu bulgusuna ulaşmıştır.

Yüctoker’e (2019: 1091) göre bir öğrencinin sekiz dönem piyano dersi aldığı piyano eğitimine yönelik kazanımların neredeyse hepsi ile tanışmış, bütün teknikleri öğrenmiş ve öğrendiği davranışları müzik öğretmenliği için çok gerekli eşikleme becerisine aktarmış



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

olacağı düşünülmektedir. Ancak piyano eğitimi iki yarıyla düşürüldüğünde öğrenci el kaslarını klavye üzerinde yeni yeni geliştirebilecek, iki el koordinasyonunu daha yeni sağlayabilecektir.

Şahin ve Güven (2022: 533) “Müzik Öğretmeni Adaylarının 2006 ve 2018 Lisans Programlarında Bulunan Piyano Derslerine Yönelik Tutum ve Görüşlerinin İncelenmesi” başlıklı çalışmalarında 2018 ve 2006 lisans programında eğitim gören öğrencilerin genel toplamda ve alt boyutlarda incelenen piyano dersine yönelik tutum puanları arasında anlamlı bir fark olduğunu, genel toplam ve alt boyutlarda 2018 programı öğrencilerinin ortalamalarının 2006 programı öğrencilerine göre daha yüksek olduğunu, bu durumun 2018 programında eğitim gören öğrencilerin aldıkları piyano eğitimini yeterli bulmadıkları ve piyano eğitimlerine daha uzun süre devam etmek istedikleri şeklinde yorumlanabileceğini belirtmişlerdir.

Sönmezöz ve Başarır (2022: 141, 142) “Müzik Öğretmenliği Lisans Programı Piyano Ders İçeriklerinin Öğretim Elemanlarının Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi” başlıklı çalışmalarında Yüksek Öğretim Kurulu 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programında yer alan piyano ders içeriklerini incelemiş ve programın araştırmaya katılan öğretim elemanları tarafından yetersiz görüldüğü sonucuna ulaşmışlardır. Söz konusu araştırmaya göre katılımcı öğretim elemanlarının, Yüksek Öğretim Kurulu 2018 Müzik Öğretmenliği Lisans Programındaki piyano derslerinin, bireysel çalgısını piyanodan farklı bir çalgı seçen öğrenciler için haftalık ders saati ve yılı bakımından yetersiz buldukları, piyano ders saatlerinin artırılması gerektiği, müzik öğretmeni yetiştirme amacı açısından piyano eğitiminin belli bir seviyeye kadar kapsamlı olarak verilmesini önemli gördükleri, teknik kazanımlara ve seviye artırımına yönelik repertuar çalışmasının yanı sıra eşlik yapmaya ilişkin bir eğitimin de verilmesi gerektiği, bu nedenle bir yıl süreyle verilen piyano eğitiminin yetersiz olduğu, ortalama üç ya da dört yıl süreyle zorunlu olarak verilmesi ve verilen eğitimin son bir yılının eşlik eğitimi yönünde olması gerektiği konularında görüş bildirdikleri sonuçlarına ulaşmışlardır.

Piyano çalgısı müzik öğretmenliği mesleği açısından vazgeçilmez bir çalgıdır. Gerek çok seslilik özelliği nedeniyle okul şarklarına eşlik yapabilmeye gerekse geniş ses sınırı nedeniyle her çalgının ve ayrıca solfej, armoni, müzik kuramları, koro gibi derslerin çalışılmasında kullanılabilecek bir sınıf çalgısıdır. Bu doğrultuda, piyano eğitiminin müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde bireysel çalgıların yanında temel çalgı olarak verilmesi gereği önem kazanmaktadır. Araştırmanın sonuçları da dikkate alındığında müzik öğretmeni adaylarının eğitimleri süresince en fazla gerekli gördükleri çalgı piyanodur. Bu nedenle müzik öğretmeni yetiştirme sürecinde piyano eğitimine daha fazla önem verilmeli ve müzik öğretmeni adaylarına piyano alanında teknik, müzikalite, yorum ve okul şarklarına eşlik yapabilme gibi konularda gereken donanım kazandırılmalıdır.

KAYNAKÇA

- Deniz, J. (2000). Piyano Eğitimi Programının Müzik Eğitimi Öğretmenliği Öğrencilerinin Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi. *Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 12, 115-134.
- Kaptan, S. (1995). *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri*, Ankara: Tekışık Web Ofset Tesisleri.
- Kasap, B. T. (2005). İşlevsel Piyano Becerilerinin Müzik Öğretmenleri İçin Önemi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 25(1), 149-154.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

- Kıvrak, İ. (2003). “Müzik Öğretmeni Yetiştirmede Piyano Eğimi”, Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu, 30-31 Ekim 2008 İnönü Üniversitesi.
- Lavignac, A. (1939). *Musiki Terbiyesi*, İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Sönmezöz, F. (2015). Müzik Öğretmenliği Lisans Programı 1. Sınıf Piyano Dersi Tanımlarında Yer Alan Teknik Becerilerin Gerçekleşme Düzeylerinin Öğrenci Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi. *Uluslar Arası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(40), 580-585.
- Sönmezöz, F. ve Başarır, S. N. (2022), Müzik Öğretmenliği Lisans Programı Piyano Ders İçeriklerinin Öğretim Elemanlarının Görüşleri Doğrultusunda Değerlendirilmesi. İçinde Feryal Beykal Orhun ve Özlem Akın Şişman (Editör), *Güzel Sanatlar Alanında Uluslar Arası Araştırmalar III*. (115-145). Konya: Eğitim Yayınevi.
- Şahin, S. ve Güven, E. (2022). Müzik Öğretmeni Adaylarının 2006 ve 2018 Lisans Programlarında Bulunan Piyano Dersine Yönelik Tutum ve Görüşlerinin İncelenmesi. *Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 53, 518-539.
- Yücetoker, İ. (2019). “Yeni Öğretmen Yetiştirme Lisans Programına Göre Piyano Eğitimi Dersinin Değerlendirilmesi”, 1. Uluslararası Multidisipliner Bilimsel Çalışmalar Kongresi, 15-17 Mart 2019 Giresun, Türkiye.
- Yüksek Öğretim Kurulu, (2018). *Eğitim Fakülteleri Öğretmen Yetiştirme Programlarının Yeniden Düzenlenmesi*. Ankara: YÖK Yay



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

BİREYSEL ÇALGI EĞİTİMİNDE SERBEST ESERLERİN KULLANILMA DURUMU

Feyza SÖNMEZÖZ* & Begüm AYTEMUR**

Özet

Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda verilen bireysel çalgı derslerinde belli bir kalite standardını sağlamak amacıyla, ders seviyesinin gerektirdiği düzeyde, bazı etüt ve eserler zorunlu olarak verilebilmekte ve sınavlarda da zorunlu sınav etüdü ve eseri olarak istenebilmektedir. Bu zorunlu çalışmaların dışında, öğretim elemanlarının derslerinde serbest eserlere yer verme durumları ise bilinmemektedir. Ancak verilen eğitimin planlanması, uygulanması ve değerlendirilmesi aşamalarında gerçekçi bir yaklaşım sergilenebilmesi için belirtilen durumun tespit edilmesi önem arz etmektedir. Bu doğrultuda yapılan araştırmada, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda görev yapmakta olan bireysel çalgı dersi öğretim elemanlarının, derslerinde zorunlu eserler haricinde serbest eserleri kullanma durumlarının belirlenmesi amaçlanmıştır.

Araştırmada, mevcut durumun tespit edilerek betimlenmesi amacıyla, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı'nda 2021-2022 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılında görev yapmakta olan 12 bireysel çalgı dersi öğretim elemanının görüşleri alınmıştır. Veriler, araştırmacılar tarafından oluşturulan görüşme formu aracılığıyla toplanmış ve analiz edilmiştir. Araştırmanın sonucuna göre, katılımcıların bireysel çalgı derslerinde çoğunlukla serbest eser çalıştırdıkları, çalıştırılan serbest eserlerin büyük ölçüde romantik ve çağdaş dönemlere ait olduğu, tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Eğitimi, Bireysel Çalgı Eğitimi, Serbest Eser.

USING FREE WORKS IN INDIVIDUAL INSTRUMENT TRAINING

Abstract

To ensure a certain quality standard in Individual Instrument courses offered in institutions that train music teachers, some etudes and works at the level in line with the course level can be mandatory and requested as a compulsory exam etude and work in the exams. Besides these mandatory studies, it is not known whether lecturers include free works in their courses. However, it is important to determine the stated situation to exhibit a realistic approach during the planning, implementation, and evaluation of the education provided. This study aimed to determine the use of free works by individual instrument course instructors working in institutions that train music teachers, except for mandatory works in their courses.

With the purpose of determining and describing the current situation, the opinions of 12 individual instrument course instructors teaching in the spring semester of the 2021-2022 academic year in the Music Education Program in School of Education, Çanakkale Onsekiz Mart University, were collected. The data were collected using the interview form developed by the researchers, and then analyzed. According to the results of the study, it was determined that the participants mostly used free works in their individual instrument courses, and that the free works used mostly belonged to the Romantic and Contemporary periods.

Keywords: Music Education, Individual Instrument Education, Free Work.

GİRİŞ

Sanatın önemli bir dalı olan müzik, toplum yaşamı açısından vazgeçilmez işlevlere sahiptir. Müzik sanatı, bireylerin ve toplumların gelişimi ve etkileşiminde önemli bir rol oynamakta ve

* Doç. Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, feyzasonmezoz@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4388-5200

** Prof. Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, begumusic@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8346-7308



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ivme kazandırmaktadır. Müzik sanatının önemli bir boyutu olan müzik eğitimi ise özellikle küçük yaşta başladığında bireylerin tüm yaşantılarını etkilemektedir. “Müzik eğitimi yoluyla bireyin davranışında oluşan değişimler toplumu, toplumdaki değişimler bireyi etkiler. Birey ile doğal, toplumsal ve kültürel çevresi, o arada özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişim ve etkileşim daha düzenli, daha sağlıklı, daha etkili ve daha verimli olur” (Uçan, 2005: 394).

Bu nedenle, müziğin eğitimsel boyutunun yanında sanatsal içeriği de göz ardı edilmemelidir. Başka bir deyişle, müzik eğitimi süresince teorik bilgilerin yanı sıra teknik bilgi ve becerilerin de geliştirilmesi gerekmektedir. Ancak, teknik donanım ve bilginin de yorum gücü ve müzikaliteye dönüştürülebilmesi için çalışılan repertuvarda sanatsal içerikli eserlerin de yer alması kaçınılmazdır. Yıldız’a (2015: 405) göre müzik eğitimi, yalnızca “müzik eğitim-öğretim programı hedef davranışlarının” kazandırılması amaçlı bir müzik eğitim ve öğretimi ile sınırlı olmamakta, aynı zamanda sanatsal estetik kaygısı olan, ufku geniş, yüksek kültür sahibi ve yüksek nitelikli bireylerin yetiştirilmesini de amaçlamaktadır. Müzik icrası hem eğitimsel, hem de sanatsal bileşenleri çok yönlü boyutlarla kapsaması nedeniyle analitik bakış açısına ihtiyaç duymaktadır. Güncan’a (2010: 45) göre, yorumcu eseri çalışmadan önce tüm ayrıntılarıyla analizini yapmalı ve hislerini, duygu ve düşüncelerini ancak bestecinin fikirlerini sindirdikten sonra ortaya koymalıdır. Bu belli bir aşamaya kadar etüt ve egzersiz gibi çalışmalar yoluyla kazanılan teknik donanım sayesinde mümkün olabilmektedir. Ancak, Klasik Dönem ve sonrası repertuvarının içerdiği zengin biçimsellik ve duygu birikiminin öğrenilmesi, bu dönemlere ait eserlere çalışılması yoluyla sağlanabilmektedir. Müzik öğretmeni yetiştirme açısından yaklaşıldığında, bireysel çalgı eğitimi sürecinde kazandırılması hedeflenen; eserleri analiz etme, anlama, uygulama, yorumlama, müzikten zevk alma, esere anlam kazandırma gibi basamaklarda, teknik beceri geliştirme için çalışılan alıştırma ve etütlerin yanında, eser çalışmaları da yorumlama ve müzikalite bakımından önemli bir deneyim kazandırmaktadır. Tarkum’a (2006: 127) göre keman öğretiminin içeriği, keman çalmak için gerekli olan teknik becerilerin kazandırılmasının yanında, bu becerilerin eserin gerektirdiği müzikalite açısından da kullanılabilmesini sağlamaya yönelik olmalıdır. Bu durum tüm çalgıların eğitimi için geçerli olarak kabul edilebilir.

Çalgı eğitiminde temel davranışların öğretimi, özellikle başlangıç aşamasından itibaren duruş, tutuş, el ve parmak pozisyonlarının doğru öğretilmesi, çalgı tekniğinin tam bir şekilde kazanılmasını sağlaması bakımından son derece önemlidir. Ancak başlangıç aşamasından itibaren müzikalite ve yorum çalışmalarının da yapılması pek çok açıdan gereklidir. Ginzburg’a göre bir eğitimci, çalgı öğretiminin ilk aşamasının önemini ve özelliklerini iyi bilmelidir. Bu aşamanın önemi sadece öğrencinin, tutuş pozisyonu, temel teknikler ve icra yöntemlerini öğrenmesinde değildir. Aynı zamanda onun sanatsal zevkinin biçimlenmesine temel oluşturması açısından da önem taşınmakta ve icracının ilerideki gelişmesinde belirleyici olmaktadır (Akt. Tarkum, 2006: 129). Swanwick’e göre müziğin değeri, duyguları karşı tarafa hissettirebildiği kadar büyüktür ve bu da ancak duygusallığın aktif hale dönüşmesi ile mümkündür (Akt. Otacıoğlu, 2016: 84). Atılğan ve Barutçu’ya (2018: 42) göre besteciler yaşadıkları dönemler boyunca doğa, manzara, savaş, zafer, kahramanlık, ulusçuluk, memleket özlemi, siyasi hareketler, mistik olaylar gibi öğeleri sıkça kullanarak eserler yazmışlardır. Çeşitli toplumsal, doğal ve bireysel öğelerin beslediği duygularla yazılan eserlerin dinleyiciye aktarımı ancak gelişmiş bir yorumlama düzeyi ile mümkün olmaktadır. Otacıoğlu’na (2017: 179) göre yorumcunun bir müzik eserini seslendirirken besteciye ait algıları bütünsellik içinde dinleyici çevreye aktarabilmesi için kendinin ve bestecinin estetik ve sanatsal yaşantı alanı ile ortaklığının sağlanması gereklidir ve bu ortaklık ne kadar büyük olursa yorumcunun besteciye algılama ve dinleyiciye aktarabilme oranı da o denli artar. Serbest eserlerin çalışılması



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

şüphesiz buna yardımcı olmaktadır. Serbest eserler yoluyla öğrenciler çalıştıkları dönem özelliklerini, dönemlere ait eserlerin besteleniş biçimini, aktarılmak istenen duygu ve ifadeyi daha etkili bir şekilde yansıtmaya olanağı bulabilir. Bu görüşler çerçevesinde, çalgı eğitiminde teknik kazanımları geliştirmek amacıyla farklı dönemlere ait çeşitli düzeylerde alıştırma, etüt, küçük ve büyük formda eserlerin yanı sıra serbest eserlerin de çalışılmasının müzikalite ve yorumlamanın geliştirilmesine katkı sağlayacağı söylenebilir. Yüksek Öğretim Kurulu Müzik Öğretmenliği 2018 Lisans Programı incelendiğinde Bireysel Çalgı Eğitimi dersi çerçevesinde bulunan tüm çalgıların her yarıyıldaki ders tanımlarına göre teknik beceriyi geliştirmek amacıyla alıştırma ve etütler ile birlikte müzikaliteyi arttırmaya yönelik ulusal ve evrensel boyutta her dönemden eserlerin çalıştırılması da öngörülmektedir (YÖK, 2018).

Ancak, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda bireysel çalgı derslerinde zorunlu olarak çalıştırılan, sınavlarda da zorunlu olarak yer alması istenen ve öğretim elemanları ya da çalgı zümreleri tarafından belirlenen etüt ve eserlerin dışında “serbest eser” olarak adlandırılabilir ve müzikaliteyi artırma amacına yönelik repertuarın kazandırılması amacıyla çalıştırılan eserlerin kullanılma durumları bilinmemektedir. Bu nedenle yapılan araştırmada Yüksek Öğretim Kurulu Müzik Öğretmenliği 2018 Lisans Programında yer alan bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eserlerin kullanılma durumuna ilişkin öğretim elemanı görüşlerinin belirlenmesi ve ortaya konulması amaçlanmıştır. Araştırma bireysel çalgı eğitimi derslerinde müzik öğretmeni adaylarına zorunlu parça olarak çalıştırılan etüt ve eserlerin dışında serbest eser çalışmalarının düzeyinin belirlenmesi, ayrıca verilen eğitimin planlanması, uygulanması ve değerlendirilmesi aşamalarında gerçekçi bir yaklaşım sergilenmesi için belirtilen durumun tespit edilebilmesi bakımından önemli görülmektedir.

Buna göre araştırmanın problem cümlesi “Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlarda Bireysel Çalgı Eğitimi Derslerinde Serbest Eserlerin Kullanılma Durumu Nedir?” şeklinde oluşturulmuş ve bu çerçevede belirlenen alt problemler aşağıdaki gibi sıralanmıştır.

Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda;

1. Öğretim elemanlarının lisans eğitimleri süresince bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eser çalışma durumu nedir?
2. Öğretim elemanlarının bireysel çalgı eğitimi derslerinde öğrencilerine serbest eser çalıştırma durumu nedir?

YÖNTEM

Bu araştırmada belirlenen amaçlar doğrultusunda nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseni kullanılmıştır. Durum çalışması araştırmacıya bir olaya müdahale etmeden derinlemesine inceleme, anlama ve birey, katılımcı ya da toplum üzerindeki etkisi ya da ilişkisi konusunda çıkarımlarda bulunma fırsatı sunar (Akar, 2019: 140). “Nitel durum çalışmasının en temel özelliği bir ya da birkaç durumun derinliğine araştırılmasıdır. Yani bir duruma ilişkin etkenler (ortam, bireyler, olaylar, süreçler v.b.) bütüncül bir yaklaşımla araştırılır ve ilgili durumu nasıl etkiledikleri ve ilgili durumdan nasıl etkilendikleri üzerinde odaklanılır” (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 77).

Araştırmanın verileri ise yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılarak elde edilmiştir. Katılımcıların mevcut duruma ilişkin görüşlerini sistemli bir şekilde ortaya koymaları amaçlandığından açık uçlu sorular sorulmamıştır. Geniş tasarımlı bir çalışmanın ön çalışması niteliğinde olan bu araştırma, 2021-2022 eğitim-öğretim yılı bahar yarıyılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana bilim Dalı’nda yürütülmüştür. Katılımcılar, amaçlı örnekleme yöntemine uygun olarak



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

kolay ulaşılabirlik durumuna göre belirlenmiştir. Çalışmaya, söz konusu ana bilim dalında aktif bir şekilde görev yapan ve bireysel çalgı eğitimi derslerini veren 12 öğretim elemanı katılmıştır. Katılımcılara ait demografik özellikler tablolar halinde sunulmuştur.

Tablo 1: Müzik Eğitimi Ana bilim Dalı Öğretim Elemanlarının Hizmet Yıllarına İlişkin Dağılım

Hizmet Yılı	f	%
16-20 yıl arası	5	41.7
21-25 yıl arası	5	41.7
26 ve üzeri	2	16.7
Toplam	12	100

Tablo 1 incelendiğinde katılımcı öğretim elemanlarının beşinin 16-20 yıl arası, beşinin 21-25 yıl arası, ikisinin ise 26 yılın üzerinde görev yapmakta oldukları anlaşılmaktadır.

Tablo 2: Müzik Eğitimi Ana bilim Dalı Öğretim Elemanlarının Unvanlarına İlişkin Dağılım

Unvanı	f	%
Profesör	1	8.3
Doçent	2	16.7
Dr. Öğretim Üyesi	1	8.3
Öğretim Görevlisi	8	66.7
Toplam	12	100

Tablo 2 incelendiğinde araştırmaya katılımcı öğretim elemanlarından birinin profesör, ikisinin doçent, birinin öğretim üyesi doktor, sekizinin öğretim görevlisi unvanına sahip oldukları görülmektedir.

Tablo 3: Müzik Eğitimi Ana bilim Dalı Öğretim Elemanlarının Mezun oldukları Üniversiteye İlişkin Dağılım

Üniversite	f	%
Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD	3	25
Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD	1	8.3
Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Öğretmenliği ABD	2	16.7
İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD	1	8.3
Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD	1	8.3
Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi ABD	2	16.7
Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü	1	8.3
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü	1	8.3
Toplam	12	100

Tablo 3 incelendiğinde araştırmaya katılan öğretim elemanlarından üçünün Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana bilim Dalı, birinin Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana bilim Dalı, ikisinin Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Öğretmenliği Ana bilim Dalı, birinin İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana bilim Dalı, birinin Balıkesir Üniversitesi Necatibey Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana bilim Dalı, ikisinin Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana bilim Dalı, birinin Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü, birinin ise Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzik Bölümü'nden mezun oldukları anlaşılmaktadır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 4: Müzik Eğitimi Ana bilim Dalı Öğretim Elemanlarının Ders Verdikleri Bireysel Çalgıya İlişkin Dağılım

Bireysel Çalgı	f	%
Gitar	1	8.3
Flüt	2	16.7
Piyano	4	33.3
Keman	3	25
Viyola	1	8.3
Viyolonsel	1	8.3
Toplam	12	100

Tablo 4 incelendiğinde araştırmaya katılan öğretim elemanlarından bireysel çalgı olarak birinin gitar, ikisinin flüt, dördünün piyano, üçünün keman, birinin viyola, birinin de viyolonsel alanında görev yaptıkları anlaşılmaktadır.

Araştırmada verilerin toplanması aşamasında, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eser kullanımının nasıl ve ne durumda olduğunun belirlenmesi için öncelikle Yüksek Öğretim Kurulu Müzik Öğretmenliği 2018 Lisans Programında bulunan bireysel çalgı eğitimi derslerinin her yarıyılıda yer alan ders tanımları incelenmiştir. Yapılan incelemeye göre söz konusu derslerde serbest eser kullanılma durumuna ilişkin sorular belirlenmiş ve verilerin elde edilmesi için öğretim elemanlarına uygulanmak üzere görüşme formu hazırlanmıştır. Hazırlanan görüşme formunda 14 adet soru yer almaktadır. Bu sorulardan ilk dördü öğretim elemanlarının demografik bilgilerini içermektedir. Devamında araştırmanın birinci alt problemi ile ilgili olarak öğretim elemanlarının lisans eğitimleri süresince bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eser çalışma durumu, ikinci alt problemi ile ilgili olarak bireysel çalgı eğitimi derslerinde öğrencilerine serbest eser çalıştırma durumuna ilişkin sorular yöneltilmiştir. Katılımcı öğretim elemanlarına görüşmenin gönüllülük esasına dayalı olduğu bildirilmiş, araştırmaya katılmaya gönüllü olanların görüşleri alınmıştır. Söz konusu görüşme yüz yüze yapılmıştır. Elde edilen verilere ait değerler frekans ve yüzde oranlarıyla tablolar halinde sunulmuştur.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde araştırmanın alt problemlerine yönelik olarak hazırlanan ve katılımcı öğretim elemanlarına yöneltilen sorulardan elde edilen verilere yer verilmiştir.

Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

Birinci alt probleme ilişkin olarak katılımcı öğretim elemanlarının lisans eğitimleri süresince bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eser çalışma durumu ile ilgili veriler ışığında oluşturulan tablolar aşağıda yer almaktadır.

Tablo 5: Öğretim Elemanlarının Lisans Eğitimleri Süresince Bireysel Çalgı Eğitimi Derslerinde Serbest Eser Çalışma Durumuna İlişkin Dağılım

Seçenekler	f	%
Hiç çalışmadım	1	8.3
Çalıştım	11	91.7
Toplam	12	100

Tablo 5 incelendiğinde, katılımcı lisans eğitimleri süresince bireysel çalgı eğitimi derslerinde öğretim elemanlarının %8,3'ünün hiç serbest eser çalışmadığı, %91,7'sinin ise çalıştıkları anlaşılmaktadır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 6: Öğretim Elemanlarının Lisans Eğitimleri Süresince Bireysel Çalgı Eğitimi Derslerinde Serbest Eser Çalıştıkları Yıllara İlişkin Dağılım

1. Yıl	f	%	2. Yıl	f	%	3. Yıl	f	%	4. Yıl	f	%
Evet	10	83.3	Evet	9	75	Evet	10	83.3	Evet	10	83.3
Hayır	2	16.7	Hayır	3	25	Hayır	2	16.7	Hayır	2	16.7
Toplam	12	100	Toplam	12	100	Toplam	12	100	Toplam	12	100

Tablo 6’da ise, öğretim elemanlarının lisans eğitimleri süresince bireysel çalgı eğitimi derslerinde kaçınıcı yılda serbest eser çalıştıkları görülmektedir. Buna göre lisans eğitimleri süresince öğretim elemanlarının %83,3’ü birinci yılda, %75’i ikinci yılda, %83,3’ü üçüncü yılda, %83,3’ü dördüncü yılda bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eser çalışmışlardır.

İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular

İkinci alt probleme ilişkin olarak katılımcı öğretim elemanlarının bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eser çalıştırma durumları ile ilgili veriler ışığında oluşturulan tablolar aşağıda yer almaktadır.

Tablo 7: Öğretim Elemanlarının Bireysel Çalgı Eğitimi Derslerinde Öğrencilerine Serbest Eser Çalıştırma Durumuna İlişkin Dağılım

Seçenekler	f	%
Evet, çalıştırıyorum	10	83.3
Hayır, çalıştırmıyorum	2	16.7
Toplam	12	100

Tablo 7’ye göre, bireysel çalgı eğitimi derslerinde öğretim elemanlarının %83,3’ünün öğrencilerine serbest eser çalıştırdıkları anlaşılmaktadır. Ancak iki öğretim elemanının serbest eser çalıştırmadığı görülmektedir.

Tablo 8: Öğretim Elemanlarının Bireysel Çalgı Eğitimi Derslerinde Serbest Eser Çalıştırılmasını Gerekli Görme Durumuna İlişkin Dağılım

Seçenekler	f	%
Evet, gerekli görüyorum	11	91.7
Hayır, gerekli görmüyorum	1	8.3
Toplam	12	100

Tablo 8’de görüldüğü üzere, öğretim elemanlarının %91,7’si bireysel çalgı derslerinde serbest eser çalıştırılmasını gerekli görmektedirler. Bunun yanında bir öğretim elemanı serbest eser çalıştırmayı gerekli görmemektedir.

Tablo 9: Öğretim Elemanlarının Bireysel Çalgı Eğitimi Derslerinde Serbest Eser Çalıştırmayı Tercih Ettikleri Yıllara İlişkin Dağılım

1.Yıl	f	%	2. Yıl	f	%	3. Yıl	f	%	4. Yıl	f	%
Evet	7	58.3	Evet	9	75	Evet	10	83.3	Evet	10	83.3
Hayır	5	41.7	Hayır	3	25	Hayır	2	16.7	Hayır	2	16.7
Toplam	12	100	Toplam	12	100	Toplam	12	100	Toplam	12	100

Tablo 9’da, öğretim elemanlarının Bireysel Çalgı Eğitimi Derslerinde %58,3’ünün birinci yılda, %75’inin ikini yılda, %83,3’ü üçüncü yılda, %83,3’ü dördüncü yılda serbest eser çalıştırmayı tercih ettikleri görülmektedir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 10: Öğretim Elemanlarının Bireysel Çalgı Eğitimi Derslerinde Serbest Eser Çalıştırma Nedenlerine İlişkin Dağılım

Seçenekler	f	%
Daha önce kendi çalıştığım bir eser olduğu için tercih ediyorum.	0	0
Ders içeriğinde yer aldığı için tercih ediyorum.	0	0
Teknik, müzikalite ve yorumlama açısından öğrenciyi geliştireceğine inandığım için tercih ediyorum.	10	100
Toplam	10	100

Tablo 10'da ise, öğretim elemanlarının bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eser çalıştırma nedenlerine ilişkin dağılım görülmektedir. Araştırmada öğretim elemanların yöneltilen görüşme formunda 10. sorudan itibaren örneklem grubu 10 kişiye düşmektedir. Bu nedenle hesaplamalarda n=10 kabul edilmiştir. Tabloya göre öğretim elemanlarının tamamının bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eser çalıştırma nedeni olarak teknik, müzikalite ve yorumlama açısından öğrenciyi geliştireceğine inandıkları için tercih ettikleri anlaşılmaktadır.

Tablo 11: Öğretim Elemanlarının Bireysel Çalgı Eğitimi Derslerinde Öğrencilerine Serbest Eser Çalıştırmaları Sırasında Tercih Ettikleri Döneme İlişkin Dağılım

Barok Dönem	f	%	Klasik Dönem	f	%	Romantik Dönem	f	%	Çağdaş Dönem	f	%
Evet	4	40	Evet	4	40	Evet	9	90	Evet	8	80
Hayır	6	60	Hayır	6	60	Hayır	1	10	Hayır	2	20
Toplam	10	100	Toplam	10	100	Toplam	10	100	Toplam	10	100

Tablo 11 incelendiğinde, öğretim elemanlarının bireysel çalgı derslerinde öğrencilerine serbest eser çalıştırmaları sırasında %40 oranında Barok Dönem, %40 oranında Klasik Dönem, %90 oranında Romantik Dönem, %80 oranında Çağdaş Dönem'e ait eserleri tercih ettikleri görülmektedir.

Tablo 12: Öğretim Elemanlarının Bireysel Çalgı Eğitimi Derslerinde Öğrencilerine Serbest Eser Çalıştırmaları Sırasında Çağdaş Türk Bestecilerinin Eserlerini Tercih Etme Durumuna İlişkin Dağılım

Seçenekler	f	%
Evet, tercih ediyorum.	8	80
Hayır, tercih etmiyorum.	2	20
Toplam	10	100

Tablo 12'de, katılımcı öğretim elemanlarından %80'inin bireysel çalgı derslerinde serbest eser olarak Çağdaş Türk Bestecilerinin eserlerini tercih ettikleri, ancak iki öğretim elemanının tercih etmediği belirlenmiştir.

Tablo 13: Öğretim Elemanlarının Bireysel Çalgı Eğitimi Derslerinde Öğrencilerine Serbest Eser Çalıştırmaları Tercih Ettikleri Besteci/Bestecilere İlişkin Dağılım

Seçenekler	f	Seçenekler	f	Seçenekler	f
J. S. Bach	1	G. Hue	1	C. Debussy	2
C. W. Gluck	1	S. Rachmaninoff	1	A. Khachaturian	2
L. Boccherini	1	J. Ibert	1	E. Satie	2
C. M. Von Weber	1	P. Jardanyi	1	B. Bartok	2
W. A. Mozart	1	A. Russel	1	F. Amirof	2
C. Saint Seans	1	A. A. Saygun	1	U. C. Erkin	2
G. Faure	1	E. Tuğcular	1	M. Sun	2
P. Sarasate	1	Y. Tura	1	F. Schubert	3
I. Albeniz	1	N. Levent	1	P. I. Tchaikovsky	3
C. Reinecke	1	G. F. Haendel	2	R. Schumann	3
G. Goltermann	1	L. V. Beethoven	2	E. Grieg	3
M. Ravel	1	F. B. Mendelssohn	2	F. F. Chopin	4



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 13’de, öğretim elemanlarının bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eser çalıştırırken tercih ettikleri bestecilere ilişkin dağılım görülmektedir. Tablodaki veriler, öğretim elemanlarına görüşme formunda 13. sırada yer alan ve açık uçlu olarak yöneltilen soruya verilen cevaplar sonucunda elde edilmiştir. Buna göre öğretim elemanlarının büyük çoğunluğunun Barok, Klasik, Romantik, Çağdaş Dönemler ve ayrıca Çağdaş Türk Bestecilerinin eserlerini tercih ettikleri, piyano öğretim elemanlarının genellikle F. F. Chopin’in eserlerini çalıştırdığı görülmektedir.

Tablo 14: Müzik Öğretmeni Adaylarının Bireysel Çalgı Eğitimi Derslerinde Serbest Eser Çalışmaları Sırasında Tercih Ettikleri Döneme İlişkin Dağılım

Barok Dönem	f	%	Klasik Dönem	f	%	Romantik Dönem	f	%	Çağdaş Dönem	f	%
Evet	5	50	Evet	5	50	Evet	9	90	Evet	5	50
Hayır	5	50	Hayır	5	50	Hayır	1	10	Hayır	5	50
Toplam	10	100	Toplam	10	100	Toplam	10	100	Toplam	10	100

Tablo 14’de, öğretim elemanlarının öğrencilerinin bireysel çalgı eğitimi derslerindeki serbest eser çalışmalarında %50 oranında Barok Dönem, %50 oranında Klasik Dönem, %90 oranında Romantik Dönem, %50 oranında Çağdaş Dönem eserleri çalışmayı tercih ettikleri tespit edilmiştir.

SONUÇLAR

Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda öğretim elemanlarının büyük bir çoğunluğu lisans eğitimleri süresince bireysel çalgı derslerinde serbest eser çalışmışlardır. Lisans eğitimleri süresince serbest eser çalışma durumlarının yıllara göre dağılımına bakıldığında ise en fazla birinci, üçüncü ve dördüncü yılda çalışmış oldukları görülmektedir.

İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eser çalıştırma durumuna ilişkin verilere bakıldığında, katılımcı öğretim elemanlarının çoğunun derslerinde serbest eser çalıştırdıkları, çalıştırılmasını gerekli gördükleri, en fazla üçüncü ve dördüncü yılda çalıştırdıkları tespit edilmiştir. Ayrıca öğretim elemanlarının büyük bir çoğunluğunun serbest eser çalıştırma nedeni olarak teknik, müzikalite ve yorumlama açısından öğrenciyi geliştireceğine inandıkları için tercih ettikleri, en fazla romantik ve çağdaş dönem olmak üzere tüm dönemlere ait bestecilerin eserlerini çalıştırdıkları, aynı zamanda Çağdaş Türk Bestecilerinin eserlerini de çalıştırdıkları sonuçlarına ulaşılmıştır.

Araştırmanın diğer bir bulgusuna göre ise öğretim elemanlarının öğrencileri olan müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eser çalışma açısından en fazla romantik dönem eserlerini çalışmayı tercih ettikleri sonucu ortaya çıkmaktadır.

Ancak araştırma bulgularından da anlaşılacağı üzere bazı öğretim elemanlarının öğrencilikleri süresince hiç serbest eser çalışmadıkları, derslerinde öğrencilerine çalıştırmadıkları ve çalıştırmayı gerekli bulmadıkları da anlaşılmaktadır. Bu durumun kendilerinin de öğrencilik yıllarında serbest eser çalışmamalarından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Bu çerçevede, konu ile ilgili yapılacak bir sonraki çalışmada bu durumu oluşturabilecek faktörlerin kapsamlı bir şekilde ele alınması gerektiği sonucu da ortaya çıkmaktadır.

Araştırmanın sonuçları dikkate alındığında özellikle romantik ve çağdaş dönem eserlerini kapsayan serbest eser çalışmalarının öğrencilerin çalgı eğitim sürecinde gelişmeleri ve



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

çalgıları ile ilgili çeşitli zorlukları aşmalarına yardımcı olacağı düşünülebilir. Özellikle söz konusu dönemlerdeki eserlerde çalgıların fiziksel ve teknik özellikleri ile ilgili gereken bilgi ve beceriler bu eserler yoluyla da kazanılabilir. Elmas ve Karaelma (2019: 49) müzik öğretmeni adaylarının piyano derslerinde batı müziğine ait çalışılan dönem eserleri arasında en az romantik ve çağdaş dönem eserlerini çalıştıkları bulgusunu elde etmişlerdir. Çiçek ve Apaydınlı (2016: 1489) güzel sanatlar lisesi öğrencilerinin romantik ve çağdaş döneme ait eserleri çalışırken en çok süsleme konusunda bunun yanı sıra arpej ve pedal kullanımında da zorluk yaşadıklarını, bunun da özellikle barok, klasik ve romantik dönem eserlerinde öğrenilmesi gereken temel teknik becerilerin yeterince kazanılmadığı ve eserlerdeki teknik detayların üzerinde yeteri kadar durulmadığı nedeniyle olabileceğini belirtmişlerdir. Kaleli ve Barışeri (2018: 42) müzik öğretmeni adaylarının piyano eğitimi süresince kazandıkları teknik davranışları inceledikleri araştırmalarında piyano öğretim elemanlarının 3. sınıf düzeyindeki öğrencilerin farklı dönemlere ait eserleri çalmada teknik açıdan kısmen problem yaşadıklarını, dönemsel özellikler açısından ise barok dönemdeki teknik davranışları daha iyi uygulayabildikleri ancak klasik ve romantik dönemlerde bunu başarabilen öğrenci sayısının daha az olduğu konusunda görüş bildirdiği sonucuna ulaşmışlardır. Çalgı eğitimi süresince hiç serbest eser çalışmamış bir öğrenci bu zorluklarla nasıl başa çıkabileceği konusunda yetersiz kalabilir. Bu nedenlerle zorluk yaşanabileceği düşüncesi ile serbest eser çalışmalarından kaçınılmamalı tam tersi öğrenci bu konuda yönlendirilmeli ve cesaretlendirilmelidir.

Çalgı eğitiminde başlangıç düzeyinden itibaren oluşturulması beklenen hedef davranışlar arasında müzikalite ve ifade becerilerinin geliştirilmesi sanatsal anlamda anlatım ve yorumlama gücüne olan etkisi bakımından oldukça önemlidir. Teknik alıştırmalar ve etütlerin dışında çalışılan diğer eserlerde bestecilerin yaratı sürecinde yansıttıkları duygu ve ifadelerin kavranması, çalışılan eserin dönemine özgü stil ve yorum özelliklerinin ortaya konması ayrıca eserin duygusunun yansıtılabilmesi çalgı eğitiminin gerekleri arasındadır. Bu da aynı teknik kazanımlarda olduğu gibi belirli bir deneyim ve gelişme sonrasında gerçekleşebilir. Serbest eser çalışmaları sayesinde öğrenciler, çalgıları üzerinde kaliteli ses üretimi sağlamak amacıyla tuşe ve ton becerisini geliştirebilir, eserlere ait dönem ve yorumlama özelliklerini öğrenebilir, nüans ve ifadeleri geliştirerek müzikaliteyi ortaya çıkarabilir, çalgısına ait edebiyatı tanıyabilir ve kapsamlı bir şekilde öğrenebilirler. Ayrıca çalgı repertuarının geliştirilmesine yönelik olmasının dışında müzik öğretmenin mesleki yaşamı boyunca okul şarkılarını öğretirken, okul ya da sınıf korolarına çalgısı ile eşlik yaparken, şarkıların duygularını doğru bir şekilde aktarabilmesi, küçük öğrencilerin müziğe ilgisinin arttırılabilmesi ve müzik zevkinin geliştirilmesi açısından müzik öğretmeni adaylarının bireysel çalgı eğitimi derslerinde serbest eser çalışmaları gerekli görülmelidir. Dolayısıyla serbest eser çalışmaları çalgı eğitiminin vazgeçilmez unsurlarından biridir.

KAYNAKÇA

- Akar, H. (2019). Durum Çalışması. İçinde Ahmet SABAN ve Ali ERSOY (Editör), *Eğitimde Nitel Araştırma Desenleri* (139-177). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Atılğan, D. S. ve Barutçu, M. E. (2018). 19. Yüzyıl Post-Romantik Bestecilerden Aleksandr Nikolayeviç Skriyabin: Sanatı, Piyano Tekniği, Felsefesi. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 20(2), 41-64.
- Çiçek, V. ve Apaydınlı, K. (2016). Güzel Sanatlar Liselerinde Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri Karadeniz Bölgesi Örneği. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 20(4), 1471-1491.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

- Elmas E. ve Karaelma, B. (2019). Piyano Eğitiminde Türkü Kullanımının Öğrenci Motivasyonuna Etkisi. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 7(1), 43-65.
- Güncan, Ö. (2010). Robert Schumann ve Op. 22 Piyano Sonatı Üzerine Bir Analiz. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.
- Kaleli, Y. S. ve Barışeri, N. (2018). Müzik Öğretmeni Adaylarının Piyano Eğitimi Sürecinde Kazandıkları Teknik Davranışların İncelenmesi, *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*. (35), 23-48.
- Otacıoğlu, S. (2016). Müzik Eğitiminde Müzikalite Kavramı ve Kalıtsal Müzikal Yetenek. *The Journal Of Academic Social Science*, 4(27), 83-95.
- Otacıoğlu, S. (2017). Müzikalite, Müzikal Performans ve Müzikal Becerilerin Gelişmesi. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (12), 171-187.
- Tarkum. E. (2006). Keman Öğretiminde Müzikaliteyi Etkileyen Temel Faktörler. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(2), 127-130.
- Uçan, A. (2005). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Evrensel Müzikevi.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2008) *Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, Y. (2015). Müzik Öğretmeni Adaylarının Ders Çalışma Yaklaşımlarının Akademik Beklentileri Açısından İncelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(10), 400-414.
- Yüksek Öğretim Kurulu. (2018). *Eğitim Fakülteleri Öğretmen Yetiştirme Programlarının Yeniden Düzenlenmesi*. Ankara



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ELZA İBRAHİMOVA'NIN ŞARKILARININ BAZI ÜSLUP ÖZELLİKLERİ

Firengiz REFİZADE AYDEMİROVA*

Özet

Sunulan makale, Azerbaycan kompozisyon okulunun yetenekli temsilcilerinden biri olan Elsa İbrahimova'nın yaratıcılığına adanmıştır. Makalede bestecinin yaşam yolu gözden geçirilmiş, eserleri hakkında bilgi verilmiş, şarkı oluşumu da dahil olmak üzere araştırmaya dahil edilmiştir. E.İbrahimova, büyük besteci Gara Garayev'in sınıfının öğrencilerinden biridir. Yaratıcılığı şarkı türüyle sınırlı değildi, aynı zamanda bir dizi başka müzik türünü de kapsıyordu. Bestecinin "Afet", "Şeyh Şamil", "Yanar Leylalar" adlı üç operası, piyano için bir sonat, piyano ve senfoni orkestrası için bir konçerto, çeşitli tiyatro gösterileri için müzikler ve 150'den fazla şarkısı bulunmaktadır. Fitri yeteneğini bu eserlerde sergileyen Elza İbrahimova'nın lirik düşüncesi, operalarına ve enstrümantal müziğine de yansımıştır. Şarkıların aksine bu eserlerde hocasının etkisi daha çok hissedilir.

Anahtar Kelimeler: Elsa İbrahimova, şarkı, stil, tür, imaj, pop

SOME STYLISTIC CHARACTERISTICS OF ELZA İBRAHİMOVA'S SONGS

Abstract

The presented article is dedicated to the work of Elza İbrahimova, one of the talented representatives of the Azerbaijani school of composition. The article looks at the composer's life and provides information about her works, and the study of songwriting. E.İbrahimova is one of the students in the class of the great composer Gara Garayev. Her work is not limited only to songs, but also covers other genres of music as well. The composer has three operas, called "Afet", "Sheikh Shamil", and "Yanar Laylalar", moreover, she also has a sonata for fortepiano, concert for fortepiano and symphony orchestra, music for various drama performances, and more than 150 songs. Demonstrating her innate talent in these works, Elza İbrahimova's lyrical thinking is reflected in operas and instrumental music. Dissimilar to songs, the influence of her teacher is more felt in these works.

Keywords: Elza İbrahimova, song, style, image, genre, pop

ELZA İBRAHİMOVANIN MAHNI YARADICILIĞININ BƏZİ ÜSLUB XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin inkişafında xüsusi mərhələ XX əsrin 60-cı illərinə təsadüf edir. Bu illər Azərbaycanda mədəniyyətin və incəsənətin bütün sahələrində xüsusi oyanış, axtarışlar dövrü kimi qiymətləndirilir. Bu illərdə Azərbaycan musiqi incəsənətinə gözəl melodiylar müəllifi kimi tanınan daha bir istedadlı bəstəkar daxil oldu. Öz müasirləri arasında təvazökar və incə ruhlu xarakteri ilə seçilən Elza İbrahimovanın yaratdığı musiqilər tez bir zamanda xalqın sevgisini qazanaraq yaddaşlara həkk oldu.

Daha çox mahnı bəstəkarı kimi tanıdığımız E.İbrahimova Azərbaycan bəstəkarlıq sənətində böyük məktəb yetişdirmiş görkəmli bəstəkar Qara Qarayevin yaradıcı dühasından bəhrələnən, onun ustad dərslərindən faydalanaraq kamilləşən bəstəkarlar sırasında duran sənətkardır. Qara Qarayev məktəbi Azərbaycan musiqisinə çoxlu sayda parlaq simalar bəxş etmişdir. Bu məktəbin yetirmələri olan bəstəkarların hər biri özünəməxsus fərdi yaradıcılıq üslubu yaradaraq milli musiqi mədəniyyətinin inkişafında böyük xidmətlər göstərmiş sənətkarlar kimi xalqın rəğbətini qazanmışlar.

* Ögretmen, Azərbaycan Milli Konservatuarı, fira.refizade@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

E.İbrahimova Qara Qarayev istedadının və ustalığının təsirində formalaşan, eləcə də orijinal musiqi dili və üslubuna malik bir bəstəkar kimi yaradıcı həyata qədəm qoymuşdur. Əsrarəngiz mahnıların müəllifi kimi tanınan bu bəstəkarın müxtəlif janrlar və tərkiblər üçün əsərləri də yaranmışdır. Onun "Afət", "Yanar laylalar" operaları, simfonik poema, fortepiano və simfonik orkestr üçün konserti, violonçel və simfonik orkestr üçün konserti, simli kvarteti, bir sıra kamera-instrumental əsərləri bu günə qədər araşdırılmamışdır.

Elza İbrahimovanın bəstəkarlıq üslubu öz fərdi və orijinal xüsusiyyətlərini digər janrlarda yazdığı əsərlərdə də büruzə vermişdir. Əldə olunan materiallar içərisində onun "Yanar laylalar" operasının əlyazmaları da vardır. Bu opera da Opera və Balet Teatrının səhnəsində tamaşaya qoyulmasa da, bir çox böyük sənətkarlardan yüksək qiymətlər almışdı. Operanın məşqlərində iştirak etmiş Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin parlaq simalarından biri olan Cahangir Cahangirov opera haqqında olduqca dəyərli fikirlər səsləndirmişdi: "Elza İbrahimova gözəl opera yazmışdır. Onun "Yanar laylalar" operası səhnəyə qoyulmağa layiqdir". [Эльза Ибрагимова-75./ газета "Кавказ News" 1/2013] Bu opera haqqında Azərbaycanın məşhur şairi, professor Ramiz Heydər müsbət fikirlər bildirərək, bu əsəri Ü.Насібəylidən sonra muğam əsasında yazılmış növbəti əsər adlandırmışdır. Əsərin mövzusu xalqın ən ağrı-acılı yeri olan Qarabağa həsr olunmuşdur. Onun hələ də Azərbaycan səhnəsində göstərilməməsi təəssüf doğurucu növbəti faktlardan biridir. Bu barədə bəstəkarın qardaşı Çingiz İbrahimov "Kavkaz" qəzetində müraciət də unvanlandırmışdır. Qeyd olunan fikirlər də bu qəzetin səhifələrində çap olunmuşdur.

Bəstəkar tamaşalara da musiqilər yazmışdır. Onlardan "Afət" tamaşasına yazdığı musiqi əsasında bəstəkarın eyni adlı operası da yaranmışdır. Azərbaycan dirijorluq sənətinin ustası, görkəmli dirijor və bəstəkar Niyazi bu tamaşanın musiqisinə yüksək qiymət verərək söyləmişdi: "Elza İbrahimovanın "Afət" tamaşasına yazdığı musiqi məni və mənim dostlarım Mehdi Məmmədov və Bəxtiyar Vahabzadəni valeh etdi". [Эльза Ибрагимова-75./ газета "Кавказ News" 1/2013]

1. Bəstəkarın simfonik orkestr üçün musiqisi də öz orijinallığı və bəstəkar yazı texnikasının müxtəlif üsul və istiqamətlərinin milli köklərlə sıx bağlı zəmində vəhdətinin yüksək nümunəsi kimi musiqi xəzinəmizə daxil olmuşdur. Bu barədə XX əsrin parlaq simalarından biri olan rus bəstəkarı G.Sviridov öz çıxışlarından birində qeyd edirdi: "Elza İbrahimova-akademik simfonik janra malik gözəl və mükəmməl bəstəkarlardan biridir". [Мир музыки созданный Эльзой Ибрагимовой./ газета «Неделя» 4/2008]

Bəstəkarın həm simfonik, həm kamera-instrumental, həm də onlardan fərqli mahiyyət daşıyan vokal janrlarda ustalığı nümayiş etdirməsi onun bir daha hərtərəfli istedadı malik sənətkar olmasından xəbər verir.

Bununla belə Elza İbrahimovanı Azərbaycan xalqına tanıdan və sevdiren onun mahnıları olmuşdur. Mahnı janrı onun yaradıcılığının əsas qayəsini təşkil etmişdir. Bu janrdakı çoxlu sayda əsərlər yaradan bəstəkarın musiqisi sadə xalqın hər bir nümayəndəsinin hiss və həyəcanlarını, sevinc və kədərini, həsrət və sevgisini, vətən məhəbbəti, təbiət vurğunluğu ifadə edərək, mənəvi dünyamızın bütün tellərinə toxunmağa müyəssər olmuşdur.

Elza İbrahimova həm Azərbaycanın, həm də Dağıstanın xalq artisti adına layiq görülmüşdür. 2008-ci ildə 70 illik yubileyi münasibətilə Dövlət Elza xanımın əməyini və istedadını, Azərbaycan xalqı qarşısında göstərdiyi xidmətləri yüksək qiymətləndirərək onu Azərbaycan Respublikasının Xalq Artisti fəxri adına layiq görmüşdü.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

2. Bəstəkarın 75 illik yubileyi münasibətilə Dağıstanın paytaxt qəzeti “Kafkaz”-ın ön səhifəsində bu sətirlər qeyd olunmuşdur: “Müasir dövrün görkəmli bəstəkarı, Azərbaycanın və Dağıstanın Xalq Artisti, Azərbaycanın Əməkdar İncəsənət Xadimi, Prezident təqaüdcüsü, Dağıstanın ilk peşəkar qadın bəstəkarı, “Mehriban ana” qızıl ordeninin mükafatçısı Elza İbrahimovanın adı göstərdiyi əvəzədləmə xidmətlərinə və musiqi mədəniyyətimizə bəxş etdiyi unikal xəzinəyə görə Dağıstanın Böyük Ensiklopediyasına daxil edilmişdir”. [Мир музыки созданный Эльзой Ибрагимовой./ газета «Неделя» 4/2008]

Elza İbrahimovanın yaradıcılıq yoluna nəzər saldıqda bəstəkarın hərtərəfli peşəkar bəstəkar üslubunun, həssas qəlbə malik yaradıcı şəxsiyyətin və vətənpərvər ruhlu xalq sənətkarının obrazını görmək mümkündür. Bu bəstəkarın keçdiyi peşəkar məktəb onun genetik istedadı ilə üzvi surətdə birləşərək vətənimiz, xalqımız üçün əbədi dəyər kəsb edən əsərlərin, qəlbləri oxşayan musiqilərin yaranmasına rəvac vermişdir. Bu baxımdan Elza xanımın mahnı yaradıcılığı bariz nümunə ola bilər.

Qeyd etmək lazımdır ki, Elza İbrahimovanın mahnı yaradıcılığı XX əsrin 60-70-ci illərində yaranmış üslub xəttinə əsaslandığı kimi, həm də bu janra gətirdiyi yeniliklə səciyyələnmişdir. Elza İbrahimova Azərbaycanda mahnı janrına tanqo ritmlərini tətbiq etmiş ilk bəstəkar kimi musiqi tariximizə daxil olmuşdur. Bu cəsarətli addıma görə Elza xanımın acı xatirələrinin sırasına biri də əlavə olunmuşdu. Belə ki, Sovet insanının ideologiyasına yad olan ritmlərin musiqidə təbliğ olunmasını və bəstəkarın şah əsərlərindən birinə çevrilmiş “Qurban verərdim” mahnısının məzmununu əsas gətirən o dövrlük hakimiyyət bir müddət bəstəkarın radiodan uzaqlaşdırılmasına qərar vermişdi. Bu cür hadisələr həmin illərdə bir çox sənət adamlarının təcrübəsində yer almışdı.

Onun şah əsərləri haqqında danışarkən isə bəstəkarın “Ey Vətən!” mahnısını qeyd etməmək mümkün deyildir. Yazıldığı dövrdən bu günə qədər öz mövqeyini itirməyən bu mahnı ölməz sənətkarımız Rəşid Behbudovun ifasında Vətənimizin himninə, Azərbaycana olan məhəbbət simvoluna çevrilmişdir.

Elza İbrahimovanın mahnı yaradıcılığı olduqca geniş və rəngarəngdir. Mahnılar 4 məcmuədə çap olunmuşdur. Bu məcmuələr XX əsrin 70 - 80-ci illərində çap olunmuşdur. Məcmuələrdə 32 mahnı yer almışdır. Bəstəkarın heç kimə bənzəməyən, fərdi mahnı üslubu mövcuddur. Onun mahnılarını dinlədikcə, melodiyanın xüsusi ifadəliliyinin, seçilmiş mətnin dərin sətiraltı mənalılığının şahidi oluruq. Məhz bu amillər E.İbrahimovanın mahnılarını bir çox məşhur müğənnilər üçün dəyərli etmiş və onun əsərləri R.Behbudov, Ş.Ələkbərova, S.Qədimova, O.Ağayev, E.Rəhimova, İ.Quliyeva, F.Kərimova, A.İslamzadə, Y.Rzazadə, Z.Rzayev və bir çox başqa müğənnilərin repertuarının bəzəyi olmuşdur. “E.İbrahimova öz mahnılarında müxtəlif şairlərin mətnlərinə müraciət etmişdir. Onların arasında Məmməd Rahim, Bəxtiyar Vahabzadə, Əliağa Kürçaylı, Məmməd Araz, Dəmir Gədəbəyli, Vahid Əziz, Ramiz Heydər və başqalarının adlarını çəkmək mümkündür” [Mahmudova C. Elza İbrahimovanın mahnılarında söz ilə musiqinin qarşılıqlı əlaqələri./ “Musiqi dünyası” 1-2/2008, s.42].

Elza İbrahimovanın mahnılarının janr xüsusiyyətlərindən danışarkən ilk növbədə burada müxtəlif janrların istifadəsini qeyd etmək lazımdır. Bəstəkar müxtəlif rəqs janrlarından tutmuş estrada musiqisinin ən müxtəlif janrlarına qədər rəngarəng palitra yaratmağa nail olmuşdur. Bir sıra mahnılarda vals, digərlərində marş, bir sıra mahnılarda tanqo ritmlərindən istifadə edən bəstəkar bu rəqslərin janr xüsusiyyətlərini mahnı janrının özünəməxsus lirikası ilə üzvi şəkildə birləşdirməyə çalışmışdır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar həmin rəqslərin ritmik xüsusiyyətlərindən istifadə edərkən bəzən mahnının məzmunundan doğan obrazlar aləmini yaratmaq üçün tələb olunan ifadə vasitələrindən istifadə edir və burada sadəcə ritmik xüsusiyyətlər əsas götürülmüş olur.

Bəstəkarın ən məşhur mahnılarından olan «Sevgimiz elə bu qədərmiş» bu janrın ən orijinal və özünəməxsus nümunəsi sayıla bilər. Bu mahnı Azərbaycanda estrada musiqisinin ən gözəl ifaçılarından biri sayılan xalq artisti Flora Kərimova tərəfindən ilk dəfə ifa olunmuş və əvvəldə müşahidə olunan reçitativ-deklomasiyalı girişin ardınca bu xarakteri özündə saxlayan melodiyayı müşayiət edən həzin instrumental partiya eşidilir. Mahnının obraz aləmi unudulmuş sevginin, ayrılıqdan doğan həsrətin ən acı və kədərli ifadəsini özündə daşıyır. Bu mahnının doğurduğu dərin emosional hisslər insanı hər dəfə yenidən o hissləri yaşamağa vadar edir. Mahnı 1976-cı ildə yazılmışdır.

Elza İbrahimovanın yaradıcılığında vətən obrazı vətənpərvərlik hissləri ilə yanaşı, onun gözəlliklərinin də tərənnümü ilə səciyyələnir. Bəstəkarın vətən təbiətinə həsr olunmuş bir çox mahnıları bu gün də dillər əzbəridir. Bir sıra mahnılarda isə bəstəkar bu mənzərələri mahnının obraz xətti ilə birləşdirərək bir simvol kimi istifadə edir. Məsələn, “Mən sənənin yanına qışda gələrdim” mahnısında bəstəkar şəxsi məhəbbət hissindən doğan kədərli duyğuları qış fəslinin soyuqluğu ilə qovuşdurur. Burada insan və təbiətin vəhdəti ən səmimi və saf ifadəsində təəcəssüm olunur.

Bəstəkarın şəxsi həyatında baş verən uğursuz məhəbbəti onun yaradıcılığında qəmli melodiyaların çoxluq təşkil etməsinə səbəb olmuşdur. Bəstəkarın demək olar ki, hər bir mahnısında bu gizli qəm-qüسسə, həsrət, küskünlük bir qırmızı xətt kimi keçir.

Elza İbrahimovanın mahnıları içərisində anaya həsr olunan musiqi lövhələri olduqca böyük məhəbbətin, pərəstişin ifadəsinə çevrilmişdir. Burada onun öz anasına olan məhəbbəti ilə, bütün qəlbinin istisini bir qızına bəxş edən ananın da hissələri tərənnüm olunaraq övlad və ana sevgisinin vəhdəti yaranır.

Onun mahnılarının musiqi dilinin əsas cəhətləri kimi maraqlı ritmik qruplaşmaları, musiqi ilə sözün qeyri-ənənəvi vəhdəti, melodiyanın bəzən geniş kantilen, bəzən də qısa frazalarla, geniş məsafələrə sıçrayışlarla, iki oktavaya qədər diapazona malik olmasını, eləcə də yüksələn istiqamətdə inkişaf, sıçrayışların ardıcıl istifadəsi, müxtəlif rəqslərin ritm xüsusiyyətlərindən istifadə (tanqo, vals), inkişafly instrumental girişlər və müşayiət partiyası, reçitativ – deklomasiyalı melodiyalar qeyd oluna bilər. Bəstəkarın yaratdığı obrazlar aləmi vətənə, anaya olan məhəbbətdən başlamış sevmə və həsrət çəkən aşiqin qəlb çırpıntlarına qədər müxtəlif mözvləri əhatə edir.

İstedadlı bəstəkar 2012-ci ildə dünyasını dəyişmişdir. Güman edirik ki, Elza İbrahimovanın yaradıcılığının elmi cəhətdən araşdırılması bu istedadlı bəstəkarın yaradıcılığının hərtərəfli təbliğinə imkan yaradacaq və onun bu günə qədər səslənməyən əsrlərinin eşidilməsi üçün bir təkana çevriləcəkdir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Mahnı diqqət mərkəzində./ “Musiqi dünyası” jurnalı, 2/2003, s.3-9
2. Əfəndiyeva İ. Müasir mərhələdə Azərbaycan mahnıları./ “Qobustan” jurnalı, 4/1985, s.46-49
3. Mahmudova C. Elza İbrahimovanın mahnılarında söz ilə musiqinin qarşılıqlı əlaqələri./ “Musiqi dünyası” 1-2/2008, s. 113-116



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

4. Mahmudova C. Elza İbrahimovanın xatirəsinə./ “Musiqi dünyası” 1-2012, s.41-42
5. Vahabzadə B. Dərin qatlara işıq. Bakı, 1989, 245 s.
6. Эльза Ибрагимова-75./ газета “Kafkaz News” 1/2013
7. Мир музыки созданный Эльзой Ибрагимовой./ газета «Неделя» 4/2008

Notoqrafiya

8. E.İbrahimova. Sən bir nəğmə, mən bir nəğmə. Not məcmuəsi. Bakı, İşıq, 1976
9. E.İbrahimova. Mahnılar. Not məcmuəsi. Bakı, İşıq, 1978
10. E.İbrahimova. Mahnılar. Not məcmuəsi. Bakı, İşıq, 1980
11. E.İbrahimova. Mahnılar. Not məcmuəsi. Bakı, İşıq, 1988
12. E.İbrahimova. 10 mahnı. 1998-1999. Əlyazma



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ROBERT SCHUMANN'IN FANTASİESTÜCKE OP.73 ESERİNİN LEONARD DAVIS VE BRUNO GIURANNA TARAFINDAN DÜZENLENEN VİYOLA PARTİLERİNİN TEKNİK VE MÜZİKAL AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Füsun Naz ALTINEL*

Özet

Bu makalede Robert Schumann'ın klarnet ve piyano için yazılmış olan Fantasiestücke Op. 73 eserinin Leonard Davis ve Bruno Giuranna tarafından düzenlenmiş olan viyola partileri teknik ve müzikal açılarından analiz edilmiş ve iki edisyonun karşılaştırılması yapılmıştır. Çalışmada betimsel araştırma yöntemi benimsenmiş, literatür taraması, arşiv taraması, nota üzerinde teknik, form ve müzikal analizler yapılarak örneklere yer verilmiştir. Nota üzerinde yapılan çalışmalarda International Music Company Newyork tarafından basılmış olan Leonard Davis'in düzenlemiş olduğu viyola partisi ve Bruno Giuranna tarafından düzenlenmiş olan viyola partileri incelenmiştir.

Romantik dönem müziği ve müzik formlarından kısaca söz edilmiş, bestecinin hayatı ve müziği ele alınmış, yaratım sürecine değinilmiştir. Bestecinin enstrüman için yazılmış olan oda müziği eserlerinden oluşan bir seçki sunulmuştur. Araştırmanın konusu olan eserin form analizleri yapılmış, Davis ve Giuranna viyola partileri üzerinde teknik ve yoruma yönelik önerilerde bulunulmuştur. Araştırmanın ortaya çıkmasındaki temel motivasyon ise viyola için yapılmış transkripsiyonların çeşitliliği ile teknik ve müzikaliteye yönelik katkıların incelenmesi olmuştur.

Fantasiestücke Op. 73 eserinin viyola düzenlemeleri günümüz konser repertuvarlarında sıklıkla seslendirilmekte, konservatuvarlardaki öğrenciler ve orta-üst seviye yorumcular için eşsiz bir kaynak oluşturmaktadır. Çalışmada eserin iki farklı düzenlemesi incelenmiş olup yorumcular için hangi düzenlemeyi tercih edecekleri ve seçmiş oldukları düzenleme üzerine nasıl bir çalışma yöntemi izleyebilecekleri üzerine tavsiyelerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Robert Schumann, Viyola, Düzenleme

TECHNICAL AND MUSICAL COMPARISON OF ROBERT SCHUMANN'S FANTASESTÜCKE OP.73 VIOLA PARTS ARRANGED BY LEONARD DAVIS AND BRUNO GIURANNA

Abstract

In this article, Robert Schumann's Fantasiestücke Op. 73's edited viola parts by Leonard Davis and Bruno Giuranna were analyzed from technical and musical aspects, and the two editions were compared. In the study, descriptive research method was adopted, literature review, archive scanning, technical, form and musical analyzes were made on the score and examples were included. In the studies on the score, the viola part edited by Leonard Davis and published by the International Music Company New York and the viola parts arranged by Bruno Giuranna were examined.

The composer's life and music are discussed, his creation process is mentioned, the music and musical forms of the romantic period are briefly mentioned. List of the composer's chamber music works written for the various instruments are presented. Form analyzes of the piece were made, and technical and interpretation suggestions were presented on Davis and Giuranna viola parts. The main motivation for the emergence of the research was the examination of the diversity of transcriptions made for viola and their contributions to technique and musicality.

The viola arrangements of Fantasiestücke Op. 73 are frequently performed in today's concert repertoires, creating a unique resource for students in conservatories and mid-high level performers. In the study, two different arrangements of the work were examined, and recommendations were made for the interpreters on which arrangement they would prefer and how they could follow a working method on the arrangement they chose.

Keywords: Robert Schumann, Viola, Arrangement

* Doç. Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, fusunnaz.altinel@nisantasi.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1506-8994



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

GİRİŞ

Romantik dönem 1800-1890 yılları arasındaki dönemi kapsamaktadır. Üç evrede inceleyebileceğimiz romantik dönem Erken Romantik Dönem (1800-1830), Yüksek Romantik Dönem (1830-1850) ve Geç Romantik Dönem (1850-1890)'den oluşmaktadır. Erken Romantizm 1789 Fransız İhtilali'nin patlak vermesi ve takip eden süreçte ortaya çıkmıştır. Feodal toplum yapısına başkaldırı, otoriteye karşı isyan sonucu bireylerin düşünceleri önem teşkil etmeye başlamıştır. Felsefe ve bilim alanında da bir dizi atılımın görüldüğü yıllarda birey olma bilinci ve ben düşüncelerinin etkisi sanat alanında da kendini göstermiştir. Franz Schubert, Felix Mendelssohn, Robert Schumann, Carl Maria von Weber ve Gioacchino Rossini'nin müzik stili erken romantizm etkilerini en güzel şekilde göstermektedir. E.T.A Hoffmann'ın Undine Operası, Weber'in *Der Freischütz*'ü erken romantik operanın ilk örnekleri sayılmaktadır (Say, 1997:337). Goethe, Heine, Shiller, Rückert gibi Alman yazar ve şairlerin eserlerinden etkilenen besteciler ise *Lied*² sanatına yönelmiştir. Schubert, yazmış olduğu 634 tane şarkı ile *lied* sanatının gelişmesinde büyük rol oynamıştır. Mendelssohn'un bestelemiş olduğu Sözsüz Şarkılar (*Lieder ohne Worte*) enstrümantal müzik ile şiirselliğin yakalandığı, melodinin esas unsur olarak ön plana çıktığı kısa parçalara örnek oluşturmuştur.

Erken romantik dönem bestecilerinin müziklerinde sıklıkla rastlanılan melodinin önem teşkil etmesi ve eşlik partilerindeki duygu durum değişikliklerini yansıtan dalgalanmalar, yorumcuları nüansları abartılı şekilde kullanmaya ve ritimleri daha özgürce icra etmeye sevk etmiş bu atılım yüksek romantik dönemin müzik anlayışının oluşmasında etken olmuştur. (Altinel-Eyüpoğlu, 2022:107). Yüksek Romantik Dönemin başlaması 1830 Temmuz Devriminin etkileri ile kendini gösterir. Bu dönemde odak noktası Alman yazar, şair ve düşünürlerin eserlerinden Fransız edebiyatçıların eserlerine geçiş göstermiştir. Alexander Dumas, Victor Hugo ve Gustave Flaubert gibi edebiyatçıların eserlerindeki ansızın görülen duygu değişimleri, karakterlerin akılcılıktan uzak duyguları ön plana alarak yaptıkları hareketler romantik müziğe de şekil vermiştir. Yüksek Romantik dönemde ortaya çıkan müzik formları da çeşitlilik göstermektedir. Amatörler için yazılmış olan kısa parçalar impromptu, balad, fantezi, rapsodi, noktürn, vals, etüd, mazurka ve prelüd olarak gibi küçük formlar göze çarpmaktadır (Şahinalp, 2006:13). Geç Romantik Dönem ise 1848 Devrimi sonrası başlamış Ulusalcılık, Tarihçilik ve Doğalcılık akımlarının ağır bastığı bir dönem olarak kendini göstermiştir. Büyük formlara yönelen besteciler ise senfoni ve senfonik şiir alanında başyapıtlar ortaya koymuşlardır. Berlioz'un Fantastik Senfonisi, Richard Strauss'un Senfonik Şiirleri ve Johannes Brahms'ın yazmış olduğu senfoniler bu türdeki eserlere örnek teşkil etmektedir. Wagner ve Verdi'nin operaları ise yüksek romantik dönemin tepe noktası olarak kabul edilmiştir.

19. yy'ın ortalarından itibaren yaygınlaşan farklı çalgılar için yapılan düzenlemeler sayesinde bestecilerin müzikleri geniş kitlelere ulaşabilmiştir. Düzenlemelerin bir başka faydası ise amatör icracıların da profesyoneller için yazılmış olan eserleri seslendirebilme şansını yakalamasıdır. Basılı müzik alanındaki en köklü atılım 1719 yılında kurulmuş olan Breitkopf & Hartel yayınevini dönemin ünlü bestecilerinin eserlerinin notalarını basması ile gerçekleşmiştir. Daha sonraları Edition Peters (1800), International Music Company Newyork (1894) gibi çeşitli yayınevleri bu geleneği devam ettirmişlerdir. Schumann'ın enstrümantal oda müziği eserlerinin düzenlemeleri ilk olarak bestecinin eşi Clara Wieck Schumann tarafından yapılmıştır. Düzenleme yapılmasına izin verdiği eserleri besteci eser başlığının

² Lied: Almanca şarkı anlamına gelmektedir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

altına (*ad lib. Violine oder Violoncell*) yazarak keman veya viyolonsel ile çalınabileceğini ifade etmiştir. Clara Schumann tarafından yapılan düzenlemeler çoğunlukla eserin orijinali bozmadan yapılan birebir uyarlamalardır. Bunların dışındaki düzenlemeler ise dönemin önde gelen icracıları tarafından yapılmış olan enstrüman tekniği bakımından daha detaylı önermeler içeren edisyonlardan oluşmaktadır. Bu çalışmada 20.yy'ın önemli virtüözlerinden Bruno Giuranna ve Leonard Davis tarafından viyola için yapılmış olan düzenlemeler incelenerek icracılar için çeşitli önermelerde bulunulmuştur.

1. Robert Schumann'ın Hayatı, Müziği ve Yaratım Süreci

Alman besteci Robert Schuman 1810 yılında Zwickau kasabasında doğmuştur. Bestecinin babasının kitap satıcısı olması dolayısıyla küçük yaşlardan itibaren edebiyata ilgisi olduğu bilinmektedir. 1826 yılında babasının vefatı üzerine müziğe yönelmiş ancak annesi hukuk fakültesine gitmesi konusunda ısrar etmiştir. Bunun üzerine hukuk okumak için Leipzig'e giden bestecinin hayatındaki dönüm noktası piyanist Friedrich Wieck ile tanışması ile gerçekleşmiştir. Bu karşılaşma üzerine hukuk eğitimini yarıda bırakarak müziğe yönelmiştir. Wieck ile olan ilişkileri öğrenci öğretmen olmanın ötesine giderek 1834 yılında *Neue Zeitschrift für Musik* adlı dergiyi çıkartmalarına vesile olmuştur (Peker,2021:566). Schumann 1834-1844 yılları arasında dergide Florestan ve Eusebius takma adları ile müzik eleştirileri yayınlamış, derginin editörlüğünü yapmıştır. Çağdaşları arasında müzik alanında yazılı basına vermiş olduğu önem ile Schumann hem besteci hem müzikolog ve hem de müzik eleştirmenliği alanlarında öncü bir isim olmuştur.

Bilindiği üzere bestecinin edebiyat ile küçük yaşlardan itibaren ilgili oluşu yazmış olduğu eserleri edebi metinler ile bağdaştırma ve müzikte betimlemeyi kullanmaya sevk etmiştir. Öyle ki bazı eserlerinin isimleri direkt olarak hayranlık beslediği şairlerin ve yazarların eserleri ile aynı isimleri taşımaktadır. Bestecinin *Papillons* (Kelebekler) eserinin Jean Paul Richter'in *Flegeljahre* eserinden esinlenerek bestelendiği düşünülmektedir. Buna ek olarak *Blumenstücke* isimle parçanın Jean Paul Richter'in *The Siebenkäs* adlı romanının alt bölümlerinde de aynı başlığı taşıması dikkat çekicidir (Tekin, 2010:19). Schumann'ın eserlerinde Richter'in dışında E.T.A. Hoffmann ve Schubert'e olan hayranlığının etkileri de görülmektedir. Bestecinin müziğinde fantezi, impromptu, arabesk, etüt, intermezzo, impromptu, varyasyonlar gibi kısa formlar önem kazanmaktadır (Peker, 2021:566). Her biri ayrı karakteri yansıtan bu kısa parçalara besteci bir kitabın bölümleri gibi ayrı betimsel başlıklar vermiştir. Karnaval, Fantezi parçaları, Gençlik Albümü gibi eserleri kısa parçaların bir araya gelmesi ile oluşan büyük yapılara örnek olarak gösterilebilir.

Lied sanatına da ilgi göstermiş olan bestecinin bu alana yönelmesindeki en büyük motivasyonu ise dönemin başarılı piyanistlerinden Clara Wieck'e olan aşkı olmuştur. Op.25 *Myrthen* şarkı serisi bestecinin piyanist Clara Wieck'e düğün hediyesi olarak armağan ettiği bir dizi *lied*'den oluşmaktadır. Hayatı boyunca 248 *lied* bestelemiş olan Schumann'ın klasik anlayıştaki *lied* sanatına getirmiş olduğu yenilik ses partisinin girişinden önce (*Vorspiel*) ve sonra (*Nachspiel*) uzun bir piyano solosu eklemesidir (Tuzkaya, 2013:16). Bestenin yaratım sürecine dair bilinen bir diğer ilgi çekici nokta ise kendi kişiliğini farklı karakterler ile ifade edip bu karakterleri müziğine de yansıtmasıdır. Schumann *Eusebius* ve *Florestan* adını verdiği iki karakter ile kendini tanımlamıştır.

“Eusebius, hayalperest, şairane, melankolik ve sakin, Florestan ise sabırsız, vahşi, eleştirel ve ateşlidir. Schumann bu karakterleri yaratırken yazar Richter'in *Flegeljahre* adlı romanındaki Walt ve Vult kardeşlerden etkilenmiştir.” (Eytemiz, Canbey, 2021:102).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Schumann'ın müziği birbirinden farklı karakterleri içerir. Yazmış olduğu kısa parçalarda bu karakterler ve aralarındaki keskin geçişleri daha rahat gözlemlenebilmektir. Bestecinin müziği ile ilgili bir diğer dikkat çekici özellik ise nota üzerine yazdığı ifadelerin çokluğu ve spesifikliğidir. Besteci ifadeleri yazarken müzikte egemen olan İtalyanca terimlerin yerine Almanca terimleri kullanmayı seçmesi ise bir başka dikkat çekici noktadır. Çalışmanın konusu olan *Fantasiestücke Op. 73* eserinde de *Zart und mit Ausdruck*³, *Lebhaft Leicht*⁴, *Rasch und mit Feuer*⁵ gibi tempo ve müzikal ifadeye yönelik bu tür başlıklar yer almaktadır.

2. Robert Schumann'ın Enstrüman için Oda Müziği Eserleri ⁶

Op.41 Üç Yaylı Dörtlüsü La Minör, Fa Majör ve La Majör (1842)

Op.44 Piyanolu Beşli, Mi Bemol Majör (1842)

Op.47 Piyanolu Dörtlü, Mi Bemol Majör (1842)

Op.63 Piyanolu Üçlü, No:1 Re Minör (1847)

Op.70 Korno ve Piyano için Adagio ve Allegro (1849)

Op.73 Klarnet ve Piyano için Fantasiestücke (1849)

Op.80 Piyanolu Üçlü No:2 Fa Majör (1847)

Op.88 Fantasiestücke (1842)

Op.94 Obua ve Piyano için Üç Romans (1849)

Op.102 Çello ve Piyano için Fünf Stücke im Volkston (1849)

Op.105 Keman ve Piyano için Sonat No:1 La Minör (1851)

Op.110 Piyanolu Üçlü No: 3 Sol Minör (1851)

Op.113 Viyola ve Piyano için Marchenbilder (1851)

Op.121 Keman ve Piyano için Sonat No:2 Re Minor (1851)

Op. 132 Klarinet, Viyola ve Piyano için Märchenerzählungen (1853)

Yukarıdaki listede besteciye ait tamamlanmamış olan enstrüman için oda müziği eserlerine yer verilmemiştir.

3. Fantasiestücke Op.73 Eserinin Form Analizi

Schumann'ın 1849 yılında klarnet ve piyano için bestelediği eser ilk olarak *Soiréestücke*⁷ olarak adlandırılmış sonrasında besteci tarafından diğer eserlerinde de sıklıkla kullandığı gibi *Fantasiestücke* olarak değiştirilmiştir. Eser üç bölmeli şarkı formunda (A-B-A) ve farklı karakterleri yansıtan üç kısa parçadan oluşur. Bölümler birbirine *attaca*⁸ ile bağlanarak parçalar arasında bir bütünlük sağlanmıştır. Form yapısı açısından oldukça açık ve rahat takip edilen parçalarda, ilk bölümde *coda*⁹'nın yerini belirten bir ibare bulunmamasına karşın ikinci ve üçüncü parçalarda besteci net bir şekilde nota üzerinde bu kısımlara işaret etmiştir. Buna

³ Zart und mit Ausdruck: Yumuşak, zarif ve ifadeli.

⁴ Lebhaft Leicht: Sevimli, canlı.

⁵ Rasch und mit Feuer: Çabuk ve ateşli

⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Robert_Schumann#Chamber_works

⁷ Soiréestücke: Gece parçaları.

⁸ Attaca: Bir parçanın sonunda, sonraki parçaya duraklamadan, ara verilmeden geçiş.

⁹ Coda:Kuyruk. Parçanın sonuna eklenen bitiş kısmı.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ilaveten ikinci bölümde besteci *Nach und Nach Ruhiger*¹⁰ ve üçüncü bölümde *Schneller*¹¹ ifadelerine yer vererek yorumcuya kodanın ne şekilde yorumlanmasını istediğini müzikal direktifler ile belirtmiştir.

Bestecinin piyanolu ikili ve üçlü eserlerinin yaylı çalgılar için olan transkripsiyonları (keman ve viyolonsel) bestecinin eşi Clara Schumann tarafından yapılmış ve *Breitkopf & Härtel* yayinevi tarafından basılmıştır. Eserin günümüzde sıklıkla seslendirilen viyola için yapılmış olan iki transkripsiyonu bulunmaktadır. İlki Leonard Davis tarafından viyola partisi düzenlenmiş ve International Music Company New York tarafından basılmış olan, ikincisi ise ünlü İtalyan viyolacı Bruno Giuranna tarafından düzenlenmiş olan viyola partisidir.

Tablo 1. *Zart und Mit Ausdruck* form şeması

BİRİNCİ BÖLME (A)	İKİNCİ BÖLME (B)	ÜÇÜNCÜ BÖLME (A)	KODA
1-20 ölçüler	21-36 ölçüler	37-56 ölçüler	57-69 ölçüler
La minör	Do Majör	La minör	La minör

Eserin detaylı form analizi yapıldığında A bölümü kendi içerisinde üç cümleye ayrılmaktadır; 1-6. ölçüler la minör tonalitesinde II, V ve I. derecelerinden geçerek tam kadans ile son bulmakta, 6-10 ölçülerde de aynı kadans yapısı kullanılarak (II, V ve I. dereceleri) re minör tonalitesine modülasyon yapılmaktadır. 10-20. ölçüler arasında ise köprü bölümü yer almaktadır. B bölümü 21-36. ölçüler arasında gelmekte; do majör, la minör, re minör ve fa majör tonaliteleri arası gezinmekte, 37. ölçüde la minörün V. derecesinde son bulmaktadır. A bölümü 37-56. ölçüler arası tekrar gelmekte ve baştaki ile aynı form ve armonik yapıyı birebir kullanmakta, 57. ölçüdeki la minörde duyurulan tam kadans ile koda bölümüne bağlanmaktadır. Bölüm içerisinde net olarak bir tonalitede durmaktan ziyade sürekli tonaliteler arası geçiş hakimdir, bir cümlenin sonu diğer cümlenin başlangıcı olarak kurgulanmıştır.

Tablo 2. *Lebhaft, leicht* form şeması

BİRİNCİ BÖLME (A)	İKİNCİ BÖLME (B)	ÜÇÜNCÜ BÖLME (A)	KODA
1-26 ölçüler	27-50 ölçüler	51- 63 ölçüler	64-73 ölçüler
La Majör	Fa Majör	La Majör	La majör

A bölümü 1-5 ve 6-10. ölçüler birbirinin tekrarı olup ilk cümleyi oluşturmakta, do diyez minörde tam kadans ile son bulmaktadır. 11-18. ve 19-26. ölçüler de aynı şekilde birbirinin tekrarı olup ikinci cümleyi oluşturmakta, la majör tonalitesinde tam kadans yapmaktadır. B bölümü 27-50. ölçüler arasında fa majör tonalitesinde olup kendi içerisinde üç bölmeli (a-b-a) cümle yapısını kullanmaktadır. B bölümünün içerisindeki a cümlesi 27-34. ölçüler arasında fa majör tonalitesinde başlamakta, V ve I. dereceler kullanılarak do majör tonalitesinde tam kadans ile sona ermektedir. 35-43. ölçüler arasında gelen b cümlesi do majörde başlamakta V ve I. dereceler kullanılarak fa majörde tam kadans ile bitmekte, 43-50. ölçüler arasında ise tekrar a cümlesi gelmekte fa majör tonalitesinde kullanılan V. ve I. dereceler ile tam kadans yapmaktadır. A bölümü yeniden 51-55. ölçülerde ilk cümlenin duyurulması ile başlamakta ancak bu kez tekrar edilmeksizin 56-63. ölçülerde ikinci cümlenin gelmesi ile la majörde son bulmaktadır. Koda bölümü 64-73. ölçülerde gelmekte la majör tonalitesinde bölüm sona ermektedir.

¹⁰ Nach und Nach Ruhiger: Kademeli olarak sakinleşerek.

¹¹ Schneller: Daha çabuk.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 3. *Rasch und mit Feuer* form şeması

BİRİNCİ BÖLME (A)	İKİNCİ BÖLME (B)	ÜÇÜNCÜ BÖLME (A)	KODA
1-24 ölçüler	25-47 ölçüler	48-70 ölçüler	71-101 ölçüler
La Majör	La Minör	La Majör	La Majör

A bölümü kendi içerisinde üç cümleden oluşmaktadır. İlk cümle, 1-9. ölçüler arasında yer almakta, V. ve I. dereceleri kullanarak mi majöre tam kadans yapmaktadır. İkinci cümle 10-17. ölçüleri kapsamakta giriş motifi duyurulduktan hemen sonra fa diyez minör tonunda lirik bir melodi ile devam etmekte V. ve I. dereceler kullanılarak la majörde tam kadans yaparak son bulmaktadır. Üçüncü cümle 17-24. ölçüler arası gelmekte II, V ve I. dereceleri kullanarak la majörde tam kadans yapmaktadır. B bölümü 25-47. ölçüler arasında olup kendi içerisinde üç bölmeli (a-b-a) cümle yapısını kullanmaktadır. B bölümünün içerisindeki a cümlesi la minör tonalitesinde başlamakta, V. derecede kadans yaparak öncül cümleyi oluşturmaktadır. 34-39. ölçüler arasında gelen b cümlesi melodik olarak aynı yapıyı sürdürmekte, V. derece üzerinde gelen si notası üzerinde iki ölçülük bir pedal (tutulan ses) kullanılarak a cümlesine dönüşü hazırlanmaktadır. 40-47. ölçülerde gelen a cümlesi ise tekrar la minör tonalitesinde olup II, V ve I. dereceleri kullanarak tam kadans ile bitmekte, soncul cümleyi oluşturmaktadır. A bölümü 48-70. ölçüler arası yeniden gelmekte ve bölümün başlangıcı ile paralellik göstermektedir. 71. ölçüde la majör tonalitesinde koda bölümü başlamakta ve kendi içerisinde üç cümleye ayrılmaktadır. Burada bestecinin yazılı direktifleri ön plana çıkmakta her cümle başlangıcını belli etmektedir. 79. ve 94. ölçülerde ise iki kez *Schneller* terimi kullanılmıştır. Eserin sonuna doğru her bir cümlede tempo giderek hızlandırılarak parlak bir sona ulaşılması hedeflemiştir.

Bölümde yoğun kromatizm kullanılması dolayısı ile klasik anlamda net olan cümle ve armonik yapı sürekli değişkenlik göstermektedir. Bunun yanı sıra bir cümle son notası diğer cümle başlangıcını ilk notası olarak kullanılmakta, melodik örgü bunun üzerinde kurgulanmaktadır.

4. Leonard Davis ve Bruno Giuranna Viyola Partilerinin Müzikal ve Teknik Açından Karşılaştırılması

Birinci Bölüm *Zart und mit Ausdruck*

Nüanslar ve müzikal terimler açısından iki edisyon arasında fark bulunmamaktadır. Ancak Davis edisyonunda tempo başlığının yanında parantez içerisinde dörtlük notaya 80 olmak üzere metronom sayısı verilmiştir. İki edisyon arasında nota farklılıkları dışındaki en belirgin farklar ise yaylar ve parmak numaraları arasında gözlemlenmektedir. Yay ve parmak numaraları icracılar arasında değişkenlik gösterebilmekte, müziği yorumlamadaki unsurlar olarak kişisel tercihlere dayalı olarak farklılık gösterebilmektedir. Bundan ötürü *rubato*¹² gibi müziksel zamanlama ile ilgili tercihlerden sonra icracılar için en serbest olunabilecek alanları oluşturmaktadır.

1-20. ölçüler (A bölümü) iki versiyon arasında oktav farkı göstermektedir. Davis edisyonunda alt oktav tercih edilmişken (Şekil 1), Giuranna edisyonunda ise üst oktav kullanılmıştır (Şekil 2). Oktav farklarından dolayı yansıyan en büyük değişim alt oktavın kullanımında eserin viyolonsel için olan versiyonuna daha yakın duyulması dolayısıyla daha derin ve melankolik bir ifade elde edilmesidir. Öte yandan üst oktavdan yazılmış olan versiyonda keman

¹² Rubato: Çalgı ya da ses için yazılmış bir yapının temposunu icra sırasında değiştirmek. İcracıya anlatım yeteneğinden yararlanma olanağı verir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

edisyonuna yakın bir renk yakalanarak daha parlak ancak yine de hüzünlü bir ifade sunulmaya çalışılmıştır. Üst oktavdan yazılmış olan versiyonu seslendirmek icracı için ilk bölümde ifadeyi yakalamak için biraz daha çaba gerektirecektir.

FANTASY PIECES

Opus 73 bis
for Viola and Piano*

Transcribed and edited
by LEONARD DAVIS

VIOLA

ROBERT SCHUMANN
(1810-1856)

Zart und mit Ausdruck (♩ = 80)

Şekil 1: Schumann Fantasiestücke Op. 73 Zart mit Ausdruck 1-20. ölçüler Davis Edisyonu

Her iki versiyonu yorumlarken dikkat edilmesi gereken nokta temel nokta ise bölümün genelinde cümle bütünlüğünün korunması için bağlı pasajlarda yay geçişlerine özen gösterilmesi *legato*¹³ tekniğine önem verilmelidir. Bunun yanı sıra verilmiş olan parmak numaraları referans alınarak pozisyon geçişleri yapılırken notalar arası geçişlerin mümkün olduğunca sol elde de bağlı olarak yapılması tavsiye edilmektedir. Bunun için pozisyon geçişlerini mümkün olduğunca tel üzerinden parmağı ilerleterek yapmak gerekmektedir. Parmağı telden uzaklaştırıp diğer nota bulunduğu anda tekrar yerleştirmek gibi bir hareketten kesinlikle kaçınılmalıdır.

¹³ Legato: Bağlı. Ses ve çalgı müziğinde, notaların kesintisiz birbirini izlemesi gereken yerleri belirtir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Fantasia - Stücke

I

Viola

R. Schumann, op. 73
parte della viola edita da Bruno Giuranna

Zart und mit Ausdruck

Şekil 2: Schumann Fantasiestücke Op. 73 Zart mit Ausdruck 1-20. ölçüler Giuranna Edisyonu

Bölümün geri kalanında çok fazla değişiklik gözlenmemektedir. 21-36. Ölçülerde (B bölümü) her iki edisyonda da aynı oktavlar kullanılmıştır. 37-56. ölçüler arasında (A bölümü) tekrar gelmesi ufak farklılıklar ile tekrar oktav farkları gözlenmektedir. 57-69. ölçüler (Koda) arasında ise tekrar aynı oktavlar kullanılmıştır.

İkinci bölüm *Lebhaft, leicht*,

A bölümü 1-26. ölçüleri kapsamakta, birinci bölüm ile benzer olarak Davis edisyonunda alt oktavın kullanımı tercih edilmektedir (Şekil 3), Giuranna edisyonunda ise üst oktav kullanılmaktadır (Şekil 4). Bölümün müzikal ifade terimi de göz önünde bulundurularak üst oktavdan yazılmış olan Giuranna edisyonu daha hafif ve neşeli bir atmosferi yansıtmakta, alt oktavdan tercih edilmiş olan Davis edisyonu ise bölümün genel havasına göre biraz hantal kalmıştır. Bu hantallık viyolanın alt oktavlarında özellikle do telindeki notaların tınlamalarının geç oluşlarından ve sol telindeki notaların viyolanın ses alanının tam ortasından da kalarak seslerin net tınlamalarının zorlaşmasından da kaynaklanabilmektedir. Bundan ötürü üst oktavdan yazılan ikinci bölüm hızlı pasajları daha aktif ve akıcı çalabilmek adına kolaylıklar da getirmektedir. Ayrıca üçüncü ölçünün üçüncü vuruşunda gelen la telinde üst oktavdaki la notasının dördüncü parmak yerine doğal armonik ses (*flageolet*) ile çalınması yorum açısından esere parlaklık ve enerji katmakta fayda sağlayacağından ötürü tercih edilebilir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Şekil 3: Schumann Fantasiestücke Op.73 Lebhaft, leicht 1-5. ölçüler Davis Edisyonu

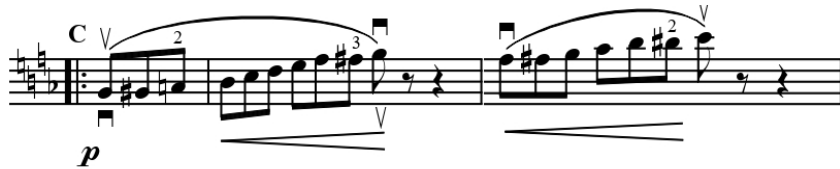


Şekil 4: Schumann Fantasiestücke Op. 73 Lebhaft, leicht 1-5. ölçüler Giuranna Edisyonu

B bölümü 27-34. ölçülerde gelmekte, kendi içinde ufak kesitlere ayrılmaktadır. Davis edisyonunda üçlemelerden oluşan figürler cümle bütünlüğünü bozacak şekilde farklı oktavlara bölünmüştür (Şekil 5). Buna karşın Giuranna edisyonunda melodi ön planda tutularak üçlemeler ile kromatik olarak yukarı çıkan hareketin sürekliliğinin bozulmamasına özen gösterilmiştir (Şekil 6). Eserin orijinalinin hızlı pasajları kolaylıkla çalmaya olanak sağlayan bir enstrüman olan klarnet için yazıldığı düşünüldüğünde viyola ile yorum yapılırken B bölümünde gelen hızlı ve bağlı pasajların yorumlanmasında sol el artikülasyonu önem teşkil etmektedir.



Şekil 5: Schumann Fantasiestücke Op. Lebhaft, leicht 27-28. ölçüler Davis Edisyonu



Şekil 6: Schumann Fantasiestücke Op. Lebhaft, leicht 27-28. ölçüler Giuranna Edisyonu

35- 43. ölçüler arasında gelen kısımda, her iki edisyon da aynı oktavı kullanmayı tercih etmiştir. 43-50. ölçüler arasında ise iki edisyon arasında görülen en belirgin fark, genellikle alt oktavı kullanmayı tercih eden Davis edisyonunun burada üst oktavı tercih etmesi (Şekil 7) buna karşın üst oktavı kullanmayı tercih eden Giuranna edisyonunun ise alt oktavı kullanmayı tercih etmesidir (Şekil 8). Bu tercihlerin yine melodi hattını bozmama fikrinin ön planda tutularak yapıldığı düşünülmektedir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Şekil 7: Schumann Fantasiestücke Op. Lehaft, leicht 43-50. ölçüler Davis Edisyonu



Şekil 8: Schumann Fantasiestücke Op. Lehaft, leicht 43-50. ölçüler Giuranna Edisyonu

51-63. ölçüler arası tekrar A bölmesi gelmektedir. Davis edisyonu ilk bölmede 20-26. ölçüler arasında gelen üst oktavdaki aynı melodiye karşın (Şekil 9), 57-63. ölçüler arasında alt oktavdan aynı temayı duyurarak kendi içinde farklılık göstermektedir (Şekil 10).



Şekil 9: Schumann Fantasiestücke Op. Lehaft, leicht 20-26. ölçüler Davis Edisyonu



Şekil 10: Schumann Fantasiestücke Op. Lehaft, leicht 57-63. ölçüler Davis Edisyonu



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

64-73. ölçüler arası koda bölmesi gelmekte ve nota üzerinde de bestecinin isteği üzerine yazılı olarak belirtilmektedir. Giderek sakinleşen bir şekilde çalınması gereken bu kısımda tempo yavaşlatılarak nüans azaltılabilir. 64-67.ölçüler ise alışlageldiği şekilde Giuranna edisyonun üst oktavdan (Şekil 11), Davis edisyonunda ise alt oktavdan seslendirilmektedir. 68-73. ölçülerde ise her iki edisyon da alt oktavda buluşmaktadır (Şekil 12).

Coda
Nach und nach ruhiger

Şekil 11 Schumann Fantasiestücke Op. Lebhaft, leicht 64-73. ölçüler Giuranna Edisyonu

CODA Nach und nach ruhiger

Şekil 12: Schumann Fantasiestücke Op. Lebhaft, leicht 64-73. ölçüler Davis Edisyonu

Üçüncü bölüm *Rasch und mit Feuer*

A bölmesinin başlangıcında duyurulan yukarı çıkan arpej figürlerinden oluşan motif Davis edisyonunda Schumann'ın klarnet için yazdığı ilk versiyondaki gibi sekizlik nota değerinde yazılmış (Şekil 14), Guiranna versiyonunda ise bağımsız olarak her nota iki kez tekrar edilmek suretiyle onaltılık şeklinde çalınarak eserin başlığına uygun bir efekt yaratılmaya çalışılmıştır (Şekil 15).

Rasch und mit Feuer (♩=160)

Şekil 13: Schumann Fantasiestücke Op. 73 Rasch und mit Feuer 1 ve 2. ölçüler Davis Edisyonu

Rasch und mit Feuer

Şekil 14: Schumann Fantasiestücke Op. 73 Rasch und mit Feuer 1 ve 2. ölçüler Giuranna Edisyonu



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

71-101. ölçüler arasında koda bölmesi yine besteci tarafında nota üzerinde yazılı olarak belirtilmiştir. İki edisyon arasında bütünsel olarak oktav farklılıklarından ziyade cümle içindeki bazı notalar veya figürler kısa süreli olmak üzere oktav farkı göstermektedir. Yine genel anlamda Davis edisyonu alt oktavı tercih ederken (Şekil 16), Giuranna edisyonu ise üst oktavı kullanmıştır (Şekil 17).



Şekil 15: Schumann Fantasiestücke Op. 73 Rasch und mit Feuer 71-76. ölçüler Davis Edisyonu



Şekil 16: Schumann Fantasiestücke Op. 73 Rasch und mit Feuer 71-76. ölçüler Giuranna Edisyonu

Son üç ölçüde yer alan yukarı çıkan arpej hareketi Davis edisyonunda çalım kolaylığı sağlamak amaçlı farklı oktavlara bölünmüş bundan ötürü cümle bütünlüğü sekteye uğramıştır (Şekil 18). Giuranna edisyonunda ise bölümün başında görüldüğü üzere arpej ile yukarı çıkan hareket yine onaltılık tekrar eden notalar ve ritimsel çeşitleme ile yazılmıştır. Bir diğer göze çarpan müzikal ifadeyi güçlendirmeye yönelik fark ise parçanın finalinde gelen son iki notadan önce yukarı çıkan arpej hareketinin devamlılığının sağlanarak tiz oktavdaki do diyez notasına kadar çıkılarak kuvvetli bir bitiş hissi yakalanmasıdır (Şekil 19).



Şekil 17: Schumann Fantasiestücke Op. 73 Rasch und mit Feuer 99-101. ölçüler Davis Edisyonu



Şekil 18: Schumann Fantasiestücke Op. 73 Rasch und mit Feuer 99-101. ölçüler Giuranna Edisyonu

SONUÇ

Robert Schumann romantik dönemde yaşamış olan tüm besteciler içerisinde edebiyat ve müzik arasındaki ilişkiyi en net biçimde ifade edebilen kişi olmuştur. Bestecinin hemen hemen bütün eserlerinde betimsel tasvirler bulunmakta, bölüm başlıkları da bu tasvirleri karşılayacak şekilde kullanılmaktadır. Eserlerinde tempo ve müzikal ifadeye yönelik yazılı ibarelerin netliği ve çokluğu da ayrıca dikkat çekicidir. Bu ifadelerin Almanca olarak yazılı olması ise bestecinin ulusal kimliğine verdiği önemi göstermektedir. Schumann küçük formlara ayrı bir özen göstermiş, kendi kişiliğindeki pasif (Eusebius) ve aktif (Florestan) karakterleri de müzik yolu ile eserlerine yansıtmıştır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Çalışmanın odak noktası olan Op. 73 Fantasiestücke üç kısa parçadan oluşmaktadır. Eserin orijinali klarinet için bestelenmiş olsa bile romantik dönemde ortaya çıkan düzenlemelerin çokluğu dolayısıyla başta bestecinin eşi Clara Schumann tarafından yapılmış olan keman ve viyolonsel versiyonları bulunmaktadır. Bu çalışmada viyola için Leonard Davis ve Bruno Giuranna tarafından yapılmış olan iki farklı düzenleme üzerinde durulmuş, karşılaştırma yöntemi ile ilenmiştir. Nota üzerinde iki versiyon arasındaki benzerlikler ve farklılıklardan yola çıkılarak var olan düzenlemelerin yorumu açısından icracılara önerilerde bulunulmuş, düzenleme yapmak isteyen icracılar için ise hangi hususlara dikkat edilmesi gerektiği üzerine fikirler verilmek istenmiştir.

İki düzenlemenin detaylı incelenmesi sonucunda edisyon yapılacak olan enstrümanın müzikal ve teknik özelliklerinin (ses rengi ve ses aralığı) göz önünde bulundurulması, icracının teknik becerilerini ortaya koyması, eserin karakterine vurgu yapacak değişiklikler eklenmesi ve farklı oktav tercihlerinde bulunulurken cümle bütünlüğünü korumaya özen gösterilmesine yönelik detaylara özen gösterilmesi gerektiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Acunaz Eytimiz Z.S. & Güner Canbey E. (2021). Robert Schumann Örneğinde Duygu Durum Bozukluklarının Yaratma Sürecine Yansımaları. *Akü Amader / Cilt VII- Sayı 13*, 94-107
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*, Pan Yayıncılık Üçüncü Basım, İstanbul
- Altınel, F. N. & Bilir Eyüpoğlu, E. (2022). Alexander Konstantinovich Glazunov'un müzikal kimliği ve OP. 44 viyola & piyano için elegie eserinin incelenmesi. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 9(79), 106- 118.
- Alwood K. (2022). Analysis of Robert Schumann's "Fantasy Pieces for Clarinet and Piano", opus 73, for a Greater Understanding of a Standard in Western Classical Solo Repertory, Music Undergraduate Honours Thesis, University of Arkansas, Fayetteville
- Kennedy, M. (2004). *Dictionary of Music*, Grange Books, The Grange Kingsnorth Industrial Estate Hoo, Near Rochester Kent ME3 9ND
- Pekdemir Peker, R. (2021). Robert Schumann'ın müziğindeki semboller ve Op. 2 Papillons'a gizlenmiş anlamlar. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(67), 565-575.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları Üçüncü Basım, Ankara
- Şahinalp A. G. (2006). *Romantizm Işığında Schumann'ın Piyanolu İkili ve Üçlü Eserlerinin İncelenmesi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul
- Tekin, H. S. J. (2010). Robert Schumann's Miniature Piano Pieces which are related to Literary Ideas, İstanbul Technical University Institute of Social Sciences, Ph.D Thesis, İstanbul
- Tuzkaya G. (2013). R. Schumann'ın Hayatı ve Yaratıcılığı, Op.54 Piyano Konçertosunun İncelenmesi, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanatta Yeterlik Eseri Çalışması Raporu, Ankara
- Vural, S. (2021). *Müzik Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi Dördüncü Basım, İstanbul



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

İnternet Kaynakları

International Music Score Library Project (IMSLP). Erişim Tarihi: 06.07.2022. Erişim Adresi:

https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Robert_Schumann#Chamber_works

Encyclopedia Britannica (2022). Erişim Tarihi: 29.07.2022. Erişim Adresi:

<https://www.britannica.com/art/ lied>

Nota Örnekleri

International Music Company NewYork (1991). No.3240, Schumann Fantasy Pieces Op 73 For Viola and Piano (Leonard Davis) Transcribed and edited by Leonard Davis.

Robert Schumann Fantasie-Stücke Op.73, Edizione per viola, Bruno Giuranna (parta della viola edita da Bruno Giuranna)



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

BESTECİ AŞRAF ABBASOV'UN ÇOCUKLAR İÇİN ESERLERİ

Gültekin MAHARRAMOVA*

Özet

Çocukların, gençlerin ve gençlerin estetik kültürünün gelişmesinde, kapsamlı bir kişilik olarak oluşumlarında, Azerbaycanlı bestecilerin çeşitli türlerde olan müzik örnekleri önem taşımaktadır.

Ü. Hacıbeyli, A. Zeynalli, S. Rustamov, G. Garayev, F. Amirov ve daha birçok usta sanatçı, çocuklar için ulusal müzik repertuarının oluşmasına büyük katkılarda bulunmuşlar.

Azerbaycanlı besteciler çeşitli müzik türlerinde çocuklar için değerli eserler meydana getirmişlerdir.

Makalede Azerbaycan müzik kültürünün gelişmesine büyük katkıları olan besteci, bilim adamı, araştırmacı pedagoğ Aşraf Abbasov müzik sanatının birçok türünde yazılan eserlerini ve müzik teorisi üzerine olan çalışmalarını incelemektedir. Azerbaycan'ın seçkin bestecisi Halk Sanatçısı Aşraf Abbasov'un eserlerinde çocuk müziğinin özel bir yeri vardır. Bestecinin "Garaca Kız" balesi, okul çocuklarının müzikal-estetik eğitiminde ve kapsamlı gelişiminde büyük önem taşımaktadır.

Büyük ölçekli eserlerin yanı sıra küçük ölçekli eserlere yönelen besteci, çocuk pyeslerinin yazarıydı. Azerbaycan Devlet Müzik Yayınevi'nin çeşitli yıllarda yayınlamış olduğu "Küçük Pyesler" (1950), "Çocuk Pyesleri", "Altı Minyatür", "Küçükler İçin" piyano koleksiyonlarında yer alan programlı pyesler, modern zamanlarımızda çocuk müzik okulların da Azerbaycan'ın eğitim programlarında yer almaktadır. Bilimsel-pedagojik literatürün ve pedagojik deneyimin analizi, Azerbaycanlı bestecilerin çocuk şarkılarının, programlı piyano pyeslerini, çocuklar için yazılmış müzikal sahne eserlerinin "Müzik" derslerinde kullanılmasının ve bu eserler hakkında bilgi verilmesinin, bu eserlerin oluşumuna hizmet ettiğini göstermekte ve okul çağında çocukların müzik kültürünü geliştirmektedir. Bestecilerimizin çocuklar için yazdığı eserlerin müzik dili ile Azerbaycan halk müziğinin yakınlığı, çocukların müzikleri daha çabuk benimsemesinde önemli etkenlerden biridir.

Çağdaş zamanlarda Azerbaycanlı bestecilerin çocuklara yönelik eserlerinin tanıtılması amacıyla, çocukların müzikal sahne eserlerinin izlenmesine ve daha sonraki tartışmalara daha fazla önem verilmesi, müzikle ilgili çocuk programlarına geniş yer verilmesi, çocuk müzik kolektiflerinin festival-yarışmalarını düzenlenmeli.

Anahtar Kelimeler: Besteci, okul, kültür, çocuk müziği, tür.

CHILDREN'S MUSIC IN THE CREATIVITY OF COMPOSER ASHRAF ABBASOV

Abstract

In the development of the aesthetic culture of children, teenagers and young people, in their formation as a comprehensive personality, musical examples created by Azerbaijani composers in various genres occupy a very important place.

U. Hacıbeyli, A. Zeynalli, S. Rustamov, G. Garayev, F. Amirov and many other master artists rendered great services in the creation of the national music repertoire for children.

Azerbaijani composers have created valuable works for children in various genres of music.

Our outstanding composer Ashraf Abbasov, who made great contributions to the development of Azerbaijani musical culture, wrote works in many genres of music, studied the theoretical problems of our music, worked as a researcher, scientist, and pedagogue.

Children's music occupies a special place in the work of the outstanding Azerbaijani composer, People's Artist Ashraf Abbasov. The composer's ballet "Garaja Gyz" is of great importance in the musical-aesthetic education and comprehensive development of schoolchildren.

* Öğretmen, Gence Devlet Üniversitesi, maharramovagulteкин@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

In addition to large-scale works, the composer turned to small-scale works and was the author of plays for children. The programmed plays included in the piano collections "Small Plays" (1950), "Children's Plays", "Six Miniatures", "For the Littlest Ones" published by the Azerbaijan State Music Publishing House in different years are included in the educational programs of children's music schools.

The analysis of the scientific-pedagogical literature and pedagogical experience shows that the use of children's songs of Azerbaijani composers, programmatic piano plays, musical stage works written for children in the "Music" classes, and providing information about these works serve the formation of the musical culture of schoolchildren.

The closeness of the musical language of the works written by the composers for children with the Azerbaijani folk music makes it easier for children to understand them.

In modern times, to promote the works of Azerbaijani composers intended for children, more attention should be paid to the viewing of children's musical stage works and subsequent discussions on that basis, to giving wide space to children's programs about music, and to holding festival-competitions of children's music collectives.

Keywords: Composer, school, culture, children's music, genre.

Giriş

Uşaqların, yeniyetmə və gənc nəslin estetik mədəniyyətinin inkişafında, onların hərtərəfli bir şəxsiyyət kimi yetişməsində Azərbaycan bəstəkarlarının müxtəlif janrlarda yaratdıqları musiqi nümunələri mühüm yer tutur.

Ölkəmizdə uşaqlar üçün milli musiqi repertuarının yaranmasında Ü.Hacıbəyli, A.Zeynallı, S.Rüstəmov, Q.Qarayev, F.Əmirov kimi ustad sənətkarlar böyük xidmətlər göstərmişlər.

Azərbaycan bəstəkarları xalq ədəbiyyatından, zəngin folklordan istifadə edərək uşaqlar üçün maraqlı, yaddaqalan əsərlər yaratmışlar.

Pedaqoji təcrübə göstərir ki, bəstəkarlarımızın uşaqlar üçün yazdıqları kiçik həcmli pyeslərin, musiqili səhnə əsərlərinin melodiyalarının Azərbaycan xalq musiqisi ilə yaxınlığı uşaqlar tərəfindən bu əsərlərin daha tez qavranılmasına və bunun nəticəsində məktəblilərin musiqi inkişafına kömək edir.

İnsanın şəxsiyyət kimi inkişafı uşaqlıqdan başlayır. Musiqi və onun müxtəlif janrlı nümunələri uşaqların həyatına daxil olaraq, onların musiqi dünyagörüşünü genişləndirir, mənəvi aləmini zənginləşdirir, musiqi zövqünün formalaşmasına müsbət təsir edir.

Onu da qeyd etmək ki, Azərbaycan bəstəkarlarının uşaq musiqisi janrında yazılan mahnılar, səhnə və xor əsərləri uşaqları maarifləndirməklə yanaşı, onları doğmalaşdırır, sosiallaşdırır, onlara həmrəylik və əməkdaşlıq kimi müsbət hisslər aşılayır, onların əqli inkişafına qüvvətli təkan verir. Professor S.Qurbanəliyeva haqlı olaraq yazır: "Musiqinin əqli inkişafa müsbət təsiri dünya miqyasında qəbul edilmiş həqiqətdir. Musiqi dərslərində xorla oxunan mahnıların məzmunu, uşaqlara öyrədilən musiqi savadı, dinlənməsi təşkil edilən musiqiyə (onun müəllifi, məzmunu, xarakteri və sair cəhətlərinə) aid aparılan söhbətlər də uşağın zehni biliklərlə zənginləşdirir. Yəni musiqi dərslərində fəaliyyətin hər bir növü üzrə görülən işlər məktəblilərin əqli cəhətdən formalaşmasına əhəmiyyətli kömək göstərir" [2, s. 95-96].

Azərbaycanda peşəkar uşaq musiqisinin yaranması ötən əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. XX əsrin görkəmli bəstəkarları öz yaradıcılıqlarında uşaq mövzusunda daim müraciət etmişlər. Azərbaycan professional musiqisinin banisi Ü.Hacıbəyli uşaq xor mahnılarının ilk nümunələrini yaradaraq uşaq musiqi repertuarında yeni bir cığır açmışdır.

İstedadlı bəstəkar A.Zeynallı fortepiano üçün "Uşaq süitəsi" silsiləsi ilə uşaq musiqisi repertuarının əsasını qoymuş, sonralar Q.Hüseynli, A.Rzayeva, Q.Qarayev, F.Əmirov,



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Ə.Abbasov, S.İbrahimova, V.Adıgözəlov və digər bəstəkarlar uşaqlar üçün müxtəlif səpkili əsərlər yaratmış və Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamışlar.

Görkəmli bəstəkar, musiqişünas və pedaqoq, Azərbaycanın xalq artisti, professor Əşrəf Abbasov (1920, Şuşa - 1992, Bakı) öz yaradıcılığında uşaq musiqisinə müraciət edərək uşaqlar üçün ilk böyük musiqili səhnə əsəri olan “Qaraca qız” baletini (1965) yaratmışdır.

Ə.Abbasov bir bəstəkar kimi zəngin yaradıcılığa malikdir. Bəstəkar Azərbaycanda ilk uşaq baleti olan “Qaraca qız” baletini, “Fitnə” tamaşasına musiqi, “Dağlaq qoynunda”, “Həyatım mənim, həyatım mənim”, “Səndən mənə yar olmaz” musiqi komediyalarını, simfonik orkestr üçün “Şuşa”, “Gələcək gün”, “Konsertino” əsərlərini, “Heyran olmuşam”, “Qurban olduğum”, “Qarabağın qızları”, “Ceyranım gəl” və s. mahnı və romansları bəstələyib. Bəstəkarın yazdığı bütün əsərlərdə milli musiqi intonasiyaları özünü aydın şəkildə göstərir.

Məlum olduğu kimi, balet musiqi səhnə əsəri olaraq ümumi dramaturji plan və libretto əsasında simfonik musiqi, xoreoqrafiya, təsviri sənət elementlərini özündə birləşdirir. Baletin məzmunu musiqili-xoreoqrafiya obrazlarında əks olunur.

Mövzu baxımından elmi-pedaqoji ədəbiyyatın təhlili göstərir ki, Azərbaycan bəstəkarlarının baletlərinin mövzu dairəsi rəngarəngdir. Burada əfsanəvi sujetlərlə yanaşı, romantik, tarixi, qəhrəmanlıq və nağil mövzularına rast gəlmək olar.

Görkəmli yazıçı Süleyman Sani Axundovun eyni adlı hekayəsi əsasında Əşrəf Abbasovun yazdığı “Qaraca qız” baleti dostluq və sədaqət naminə öz həyatını qurban vermiş kimsəsiz bir qızın ağır və faciəvi taleyindən bəhs edir. Ə.Abbasov “Qaraca qız” baletində milli xoreoqrafiya və klassik balet ənənələrinin gözəl vəhdətinə nail olmuşdur.

Baletin libretto müəllifi görkəmli musiqi xadimi Əfrasiyab Bədəlbəyli qəhrəmanların psixoloji vəziyyətini, hadisələrin gedişini parlaq və düzgün vermişdir. Librettonun yazılmasında bəstəkar özü də iştirak etmişdir. Teatr dramaturgiyasının qanunlarına əsasən əsərin əsas mətnini balet səhnəsinə keçirmək istəməyən müəlliflər sujeti yaradıcılıq cəhətdən yenidən işləmiş, əsərin ümumi ideya istiqamətinə toxunulmadan bir sıra dəyişikliklər etmişlər.

Bununla əlaqədar professor A.Tağızadə yazır: “Ə.Abbasovun mükəmməl əsərlərindən biri də “Qaraca qız” baletidir. “Qaraca qız”da təsvir olunan hadisələr uzaq keçmişdə baş versə də, ondakı yüksək humanizm tamaşaçıları valeh edir. Əfrasiyab Bədəlbəylinin məharətlə yazdığı librettoda baş qəhrəmanla əlaqədar mərkəzi hadisə qabarıq verilmişdir. Libretto müəllifinin əlavə etdiyi yeni hadisələr, yeni surətlər kiçik hekayənin əhatə dairəsini genişləndirmiş, nəticədə aydın və ardıcıl dramatik inkişaf xəttinə malik bir əsər meydana çıxmışdır. “Qaraca qız” baletində adajio, variasiyalar, kütləvi xalq səhnələri bir-birini əvəz edir. Buna baxmayaraq, əsər fraqment təsiri bağışlamır. Hər bir epizod özündən sonrakı ilə möhkəm əlaqədə olub hərəkət vəhdəti yaradır. Qaraca qızın musiqi obrazı coxcəhətli olaraq onun hiss və həyəcanları əsər boyu müxtəlif şəkillərdə təzahür edib, baletin leytmotivinə çevrilir [3, s.101].

Povestdən fərqli olaraq baletdə Qaraca qızın həyatının 10 illik bir dövrü leytmotiv kimi keçir və bu da əsərin qəhrəmanının surətini daha geniş şəkildə təqdim edir. Baletdə yeni surət – Ağca xanımın qardaşı Pərviz bəyin surəti canlanır ki, bu da sosial bərabərsizlik problemini daha da dərinlən göstərən sujet xəttində öz əksini tapır.

“Qaraca qız” baleti 3 aktdan ibarətdir: I akt –tamaşanın bütün iştirakçıları ilə bizi tanış edir və iki sosial təbəqənin qarşıdurmasını əks edən ekspozisiya funksiyası daşıyır. II akt – hadisələrdən müvəqqəti uzaqlaşaraq Qaraca qızın öz həyatı haqqında hekayəsi üzərində



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

qurulub, belə ki, burada Qaraca qız və Ağca xanımın bir birinə əks olan surətləri əks olunur. III aktda – iki sosial təbəqənin mübarizəsi əks olunur.

Baletdə çıxış edən hər bir iştirakçının ansambl və kütləvi səhnələrlə yekunlaşan öz rəqsi vardır. Balet obrazların təzadlığı prinsipi əsasında qurulmuşdur.

Professor R.Zöhrabov “İlk uşaq baletinin müəllifi” məqaləsində Ə.Abbasovun baleti haqqında öz fikirlərini belə ifadə etmişdir: “Qaraca qız” baleti hər şeydən əvvəl emosional musiqisi ilə diqqəti cəlb edir. Ülvi hissləri əks etdirən bu musiqi çox axıcı və melodikdir. O, daim inkişafdadır, hadisələrin gedişinə, dramatizmin gərginliyinə təkan verir, qəhrəmanların psixoloji xarakterini yaradır. Yüksək insani hisslər haqqında bu təsirli povestdə musiqi və rəqsin vəhdəti əsərin edmosional təsirini artırır və onun ictimai xarakterini parlaq şəkildə ifadə edir. Biz burada eyni zamanda bəstəkarın gərgin və parlaq harmonik ahənglərdən, tembr rənglərindən, maraqlı polifonik ünsürlərdən, xalq musiqisinin intonasiyalarından yeni səpgidə istifadə edilməsini görürük” [4, s. 67-68].

Klassik balet ənənələrinin ən gözəl nümunələrindən biri olan bu səhnə əsərini təkcə uşaqlar deyil, böyüklər də maraqla seyr edirlər. “Qaraca qız” baleti müxtəlif yaş qruplarına aid olan tamaşaçıları həyəcanlandırır, baletin qəhrəmanının obrazında onlara dostluq və xeyirxahlıq ideyaları aşılayır. Əsərin faciəli sonluğu saf və aydın insani hisslərin sosial bərabərsizliyə qarşı etirazı kimi səslənir.

Baletin ilk nümayişi 15 sentyabr 1965-ci ildə M.F.Axundov adına Opera və Balet teatrında olmuşdur. Əsərin quruluşçu baletmeysteri – SSRİ xalq artisti Q.Almaszadə, rəssamı – E.Almaszadə, dirijoru – Azərbaycanın xalq artisti Ə.Bədəlbəyli olmuşdur. Baletdə E.Vəkilova, R.Zeynalov, C.Babayeva, T.Şirəliyeva, K.Bataşov, R.İsmayılova və başqaları iştirak etmişlər.

Ə.Abbasov balet əsasında 3 süita yazmışdır: I süita baletdən əvvəl 1956-cı ildə yazılmış və “Fraqmentlər” adlandırılmışdır. Bu süitada gələcək baletin obrazlarının rəngli və əyləncəli portretləri yaranmışdır. Süitaya daxil olan rəqslər Qaraca qızı, Piri babanı və qaraçıların janr səhnələrini canlandırır. Baletdən sonra isə bəstəkar iki simfonik süita yazmışdır.

Ə.Abbasovun instrumental yaradıcılığında əhəmiyyətli yeri fortepiano əsərləri tutur. Bəstəkar Azərbaycan musiqisində fortepiano sonatasının ilk nümunəsini yaratmışdır. O, tələbəlik illərində yazdığı və 1970-ci illərdə yenidən işlədiyi bu sonatanı “Dramatik” adlandırmışdır. Sonata 4 hissəli quruluşa malikdir. I hissədən IV hissəyədək dinamik inkişafa malik olan sonatanın əsas mövzusu qəhrəmanlıq, mərdlik obrazlarını özündə əks etdirir.

Bəstəkar iri formalı əsərlərlə (konsert, konsertino, fortepiano sonatası, sonatina) yanaşı kiçik formalı əsərlərə də müraciət etmiş, bu əsərlərdə uşaq dünyasına, onların təxəyyülünün inkişafına yönəlmiş bədii obrazları əks etdirmişdir.

Ə.Abbasovun Azərbaycan Dövlət musiqi nəşriyyatı tərəfindən müxtəlif illərdə çap edilən “Kiçik pyeslər”(1950), “Uşaq pyesləri” (1964), “Altı miniatür”

(1968), “Ən balacalar üçün”(1981) fortepiano məcmuələrinə daxil olan proqramlı pyeslər müasir dövrümüzdə uşaq musiqi məktəblərinin tədris proqramlarında geniş yer tutur.

Qeyd edək ki, bəstəkarlar çox zaman öz əsərlərinə ad qoyurlar ki, belə əsərlərə proqramlı əsərlər deyilir. Proqramlı musiqi əsərlərinin adları olduğundan onu uşaqlar daha tez başa düşürlər, qavrayırlar.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Ə.Abbasovun yazdığı fortepiano pyeslərinin hər biri öz obraz rəngarəngliyi, melodik, harmonik və ritmik ifadəliyi ilə seçilir. Bəstəkarın pyeslərinin kökü xalq musiqisindən qaynaqlanır. Belə pyeslərdən “Xalq mahnısı”, “Gənc aşiq”, “Aşiq mahnısı”, “Aşiqsayağı” pyeslərdə folklor musiqisinin milli xarakterik xüsusiyyətlərinin klassik fortepiano musiqisi ilə üzvi surətdə birləşməsinə görürük.

Bəstəkarın “Kiçik pyeslər” silsiləsindən “Xalq mahnısı”, “Aşiqsayağı”, “Altı miniatür” silsiləsindən “Gənc aşiq” pyeslərində xüsusi ilə xalq musiqisinin lad, ritm, janr xüsusiyyətləri qabarıq şəkildə özünü göstərir.

“At-at oyunu”, “Yumoresko”, “Məzhəkəli vals”, “Rəqs” pyesləri şən, oynaq xarakterdə və cəld tempdə olaraq uşaqların şən-əhval ruhiyyəsinə musiqi dili ilə təsvir edir.

Məlum olduğu kimi, miniatür kiçik həcmli sənət əsərlərinə deyilir və bu janr musiqidə öz tətbiqini tapmışdır. Böyük Azərbaycan bəstəkarı Fikrət Əmirov bu janrda “12 miniatür” adlanan fortepiano pyesləri silsiləsini yaratmışdır. Yaradıcılığına müraciət etdiyimiz Ə.Abbasov müəyyən dövrlərdə yazdığı kiçik fortepiano pyeslərini 1966-cı ildə “6 miniatür” silsiləsi daxilində çap etdirib.

6 miniatür – 6 pyesdən ibarət lakonik, yığcam silsilədir. Bu silsiləyə daxil olan pyeslər “Xalq mahnısı”(c-moll), “Rəqs”(G-dur), “Kiçik prelüd”(a-moll), “Gənc aşiq”(C-dur) , “Məzhəkəli vals” (a-moll) və “Tokkato” (C-dur) məzmun və xarakterinə, obraz rəngarəngliyinə görə bir-birindən fərqlənir.

SONUÇ

Ə.Abbasovun yaradıcılığını araşdırarkən belə nəticəyə gəlirik ki, bəstəkar böyük həcmli əsərlərdə olduğu kimi, uşaqlar üçün də özünəməxsus fərdi üslublu maraqlı əsərlər yaratmışdır. Tədris repertuarı üçün əhəmiyyətli olan bu əsərləri uşaqlar daha tez qavrayıb mənimsəyirlər.

Ümumiyyətlə Ə.Abbasovun bəstələdiyi bu əsərlər öz ideya bədii məzmununun aydınlığı, yüksək professional səviyyəsi baxımından dəyərli sənət nümunələridir. Müasir mövzu, parlaq melodizm, xalq musiqi sənəti ilə dərinlən bağlılıq bəstəkarın yaradıcılıq üslubunun əsas cəhətlərindəndir.

Bəstəkarların uşaqlar üçün yaratdığı musiqi bu gün də yaşayır, müəllifini yaşadır. Müasir dövrümüzdə məktəblilərin bədii zövqünü düzgün tərbiyə etmək üçün bəstəkarın uşaq musiqili səhnə və instrumental əsərlərinin təbliğinə daha çox yer verilməlidir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abbasova R. “Əşrəf Abbasov”. Bakı, 2015, 32 səh.
2. Qurbanəliyeva S.. “Şəxsiyyət və musiqi”. Bakı, 2010, 160 səh.
3. Tağızadə A. “XX əsr Azərbaycan musiqisi”. Bakı, 2011, 370 səh.
4. Zöhrabov R. “Bəstəkarlarımız haqqında söz”. I kitab. Bakı, 1995, 88 səh.

Rus Dilində

5. Мирзоева Э. “Ашраф Аббасов”. Баку, 1982, 49 стр.

İnternet Resurslar

6. <http://musiqi-dunya.az>
7. <http://bestekar.musiqi-dunya.az>



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

İMADADDİN NASİMİ'NİN ŞİİR VE MÜZİK DÜNYASI

Günel NASİROVA*

Özet

Azerbaycan'ın dahi şairi İmadeddin Nesimi'nin (1369-1417) eseri Türk dünyasında tanınmaktadır. Derin anlam ve tasavvuf ruhunu yansıtan Nesimi'nin şiirleri, birçok manevi değeri yansıtmakta ve insanların ruhlarına dokunmaktadır.

Nesimi'nin şiiri her zaman bilim adamlarının ilgisini çekmiş ve bilimsel araştırmaların konusu olmuştur. Edebiyat bilginleri ve dilbilimcilerin yanı sıra Nesimi'nin şiirleri de müzikoloji alanında büyük ilgi görmektedir. Konunun güncelliğinden hareketle İmadeddin Nesimi'nin şiirinin musiki sanatında cisimleşmesi hususlarını inceliyoruz. Bu bağlamda araştırmamızın üç yönde yürütüldüğünü söyleyebiliriz: 1)Nesimi'nin şiirinde musiki ile ilgili konuların incelenmesi, 2)şairin gazellerinin muğam sanatında uygulanması ve 3)Nesimi şiirlerinin besteci yaratıcılığında farklı türlerde somutlaşması.

Nesimi'nin şiir dünyası, Orta Çağ'dan beri müzikte vücut buluyor. Orta Çağ'da Doğu ülkelerinde yaygın olan muğam sanatında Nesimi'nin gazelleri müzisyenler tarafından seslendirilmiştir. Aynı zamanda Nesimi'nin gazelleri, tasavvuf toplantılarını süsler ve dervişler tarafından müzik sesiyle söylenirdi. Nesimi'nin şiirlerinde müziğe ve muğama olan bağlılık açıkça görülmektedir. Şairin gazellerinde pek çok muğamın adı geçer ve bunların ruh ve manasını şiir dilinde somutlaştırılır. Ayrıca gazelerde müzik aletlerinin isimlerini de ifade edilmiştir.

Nesimi'nin şiiri modern zamanlarda da muğam icrasında kullanılmaktadır. Hanendeler, Nesimi'nin gazellerini hem muğam bölümlerinde hem de küçük şube halinde icra ederler. Aynı zamanda şairin gazelleri, şarkıcılar tarafından çeşitli bestelerin temelini oluşturur. Bu durum, özellikle şarkıcı Alim Gasimov ve Fargana Gasimova'nın icra sanatında yaygın olarak görülmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Azerbaycanlı besteciler Nesimi'nin şiirlerinden yola çıkarak çeşitli türlerde eserler meydana getirdiler. Bu arada Fikret Amirov, Cahangir Cahangirov, Tofiq Guliyev ve diğer bestecilerin isimlerini anabiliriz. Nesimi'nin hayatı ve yaratıcılığı bu eserlere yansır. Bütün bunlar Nesimi'nin şiirinin zenginliğini göstermekte ve ele aldığımız konunun genişliğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Nesimi, şiir, gazel, muğam, tasnif, besteci.

İMADADDİN NASİMİ'S WORLD OF POETRY AND MUSIC

Abstract

The work of Azerbaijan's genius poet İmadeddin Nesimi (1369-1417) well-known in the Turkish world. Reflecting the deep meaning and spirit of mysticism, Nesimi's poems reflect many spiritual values and touch people's souls.

Nesimi's poetry has always attracted the attention of scientists and has been the subject of scientific research. Besides literary scholars and linguists, Nesimi's poems are also of great interest in the space of musicology. Based on the topicality of the subject, we examine the embodiment of İmadeddin Nesimi's poetry in the art of music. In this context, we can say that our research is carried out in three directions: 1) Examination of music-related subjects in Nesimi's poetry, 2) the application of the poet's ghazals in mugham art, and 3) Concretization of Nesimi's poems in different genres in the creativity of the composer.

Nesimi's world of poetry has been embodied in music since the Middle Ages. In the mugham art, which was common in Eastern countries in the Middle Ages, the ghazals of Nesimi were performed by musicians. At the same time, Nesimi's ghazals adorned Sufi gatherings and were sung by dervishes with the sound of music. The devotion to music and mugham is clearly seen in Nesimi's poems. Many mugham names are mentioned in the

* Ü. Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi Doktora Öğrencisi, gunel.nasirova.1988@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

poet's ghazals and their spirit and meaning are embodied in the language of poetry. In addition, the names of musical instruments are expressed in the ghazals.

Nesimi's poetry is also used in mugham performance in modern times. The Hanendes perform the ghazals of Nesimi both in mugham sections and in small sections. At the same time, the poet's ghazals form the basis of various compositions composed by singers. This is particularly common in the performing arts of singers Alim Gasimov and Fargana Kasimova.

Starting from the second half of the 20th century, Azerbaijani composers created works in various genres based on Nasimi's poems. In the meantime, we can mention the names of Fikret Amirov, Jahangir Cahangirov, Tofiq Guliyev and other composers. Nesimi's life and creativity are reflected in these works. All these show the richness of Nesimi's poetry and show the breadth of the subject we are dealing.

Keywords: Nasimi, poetry, ghazal, mugham, classification, composer.

Giriş

Türk dünyasının ən böyük mütəfəkkir şairlərindən biri olan İmadəddin Nəsiminin həyat və yaradıcılığı neçə əsrlər boyu sirli bir dünya kimi daim insanları özünə cəlb edir, düşündürür, işıqlandırır.

Nəsimi irsinin geniş təbliği və tədqiqi XX əsrin 70-ci illərindən Azərbaycan xalqının Ümummilli lideri Heydər Əliyevin adı ilə bağlıdır. Məhz bu dövrdə Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə Suriyanın Hələb şəhərində Azərbaycanın görkəmli şair və yazıçıları Nəsiminin məzarını ziyarət edərək, geniş ictimaiyyətə tanıtılmış, aparılan tədqiqatlar nəticəsində şairin əlyazmalarını aşkar etmişlər. Eyni zamanda, həmin dövrdə Ulu öndər Heydər Əliyevin Hələb şəhərində dahi şairinin məzarını ziyarət etməsindən sonra, Nəsiminin 600 illik yubileyinin keçirilməsinə qərar verilir [1].

Bununla da 1973-cü ildə Azərbaycan şair və yazıçıları arasında ilk dəfə olaraq, Nəsiminin 600 illik yubileyi UNESCO tərəfindən beynəlxalq miqyasda qeyd olunur. Bu münasibətlə Azərbaycanda, eləcə də keçmiş sovet respublikalarında və dünya ölkələrində Nəsimiyə həsr olunmuş yubiley tədbirləri keçirilir, onun əsərləri müxtəlif dillərdə çap olunur, təsviri sənətdə rəsmləri və heykəlləri yaradılır, filmlər çəkilir, musiqi əsərləri yaranır. Nəsimi irsinin tədqiq olunması ilə Nəsimişünaslıq istiqaməti meydana gəlir ki, bunun ədəbiyyatda, dilçilikdə, musiqidə və digər sahələrdə şaxələnməsini görürük.

Beləliklə, Nəsiminin şəxsiyyəti və sənətkarlığı dünya ictimaiyyətinin maraq dairəsinə daxil olur. 2017-ci ildə Nəsiminin ölümünün 600 illiyi UNESCO-nun Baş qərargahında qeyd olunmuşdur. 2018-ci ilin sentyabr ayında Azərbaycanda ilk dəfə olaraq, "Nəsimi - şeir, incəsənət və mənəviyyat" festivalı keçirilmişdir.

2019-cu il Azərbaycan Respublikasının Prezidenti möhtərəm cənab İlham Əliyev tərəfindən "Nəsimi ili" elan olunmuşdur və şairin 650 illiyi beynəlxalq miqyasda qeyd edilmişdir. İmadəddin Nəsiminin əsərləri Azərbaycan Respublikasının dövlət varidatı elan edilmişdir.

Nəsiminin poetik və musiqi dünyası uzun əsrlər boyu sənətkarların diqqət mərkəzində olmuş, Azərbaycan mədəniyyətinin qaynaqlarından birinə çevrilmişdir.

İncəsənətin müxtəlif sahələrində - ədəbiyyatda, rəssamlıqda, heykəltaraşlıqda, kinoda və musiqidə, bəstəkarlıq sənətində Nəsimi obrazı, onun ideyaları, əsərləri canlandırılmış və çoxsaylı kompozisiyalarla təmsil olunmuşdur. Bu gün hər bir azərbaycanlının yaddaşında, təsəvvüründə Nəsiminin portreti (müəllif Mikayıl Abdullayev) və bir çox şəhərlərdə qoyulmuş heykəlləri (Bakı, Sumqayıt, Moskva, Kiyev və b.) canlanır. Nəsimi ədəbi obraza



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

çevrilərək, İsa Hüseynovun “Məhşər” romanında, Hüseynbala Mirələmovun “Son səfər” povestində yaşayır.

Nəsimi haqqında dörd film çəkilmişdir, bunlardan biri bədii, üçü isə sənədli filmlərdir. 1971-ci ilə aid olan ilk sənədli filmin ssenari müəllifi Anar, rejissoru Xamiz Muradov, bəstəkarı Əziz Əzizlidir. 1973-cü ilə aid daha iki sənədli film çəkilmişdir: bunlardan “İmadəddin Nəsimi” adlanan filmin rejissoru Nazim Abbas, “Məndə sığar iki cahən” adlanan filmin rejissoru Xamiz Muradovdur. 1973-cü ildə çəkilmiş “Nəsimi” bədii filmi daha məşhurdur. Bu filmin ssenari müəllifi İsa Hüseynov, rejissoru Həsən Seyidbəyli, operatoru Rasim İsmayılov, bəstəkarı Tofiq Quliyevdir. Bu film VII Ümumittifaq film festivalında ən yaxşı tarixi film kimi mükafata layiq görülmüşdür.

Nəsimi irsinin musiqidə təcəssümündən danışarkən, qeyd etməliyik ki, Nəsiminin qəzəlləri Orta əsrlər dövrünün musiqisində geniş tətbiq olunmuş və muğamlar əsasında oxunmuşdur. Eyni zamanda, Nəsimi qəzəlləri sufi məclislərini bəzəmiş, dərvişlər tərəfindən musiqi sədalari altında səsləndirilmişdir.

Nəsiminin qəzəllərində muğam sənətinin poetik tərənnümü də diqqəti cəlb edir. Bu cəhəti professor Ramiz Zöhrabov “Azərbaycan muğamları” kitabında üzə çıxarmışdır. O, Nəsiminin belə bir qəzəlinə diqqət yetirmişdir [2, s. 100]:

Həsərət yaşı hər ləhzə qılır bənzimizi saz
Bu pərdədə kim, nəsnə bizə olmadı dəmsaz.
Üşşaq meyindən qılalı işrəti-Novruz,
Ta Rast gələ çəngi-Hüseynidə sərəfraz.
Ya Çərgəhi lütf qıl, ey hüsni-Büzürki,
Kuçik dəhənindən bizə, ey dilbəri-tənnaz.

Bu qəzəldə şair “Üşşaq”, “Novruz”, “Rast”, “Kuçik”, “Hüseyni”, “Çahargah”, “Büzürg”, “Segah”, “İraq”, “İsfahan”, “Zəngülə”, “Mübərriqə”, “Müxalif”, “Şahnaz” kimi muğamların adlarını çəkərək, onları iki sevgilinin eşq münasibətləri ilə əlaqələndirmişdir. Xanəndələrin və dərvişlərin avazla oxuduqları həmin qəzəl bizə öz dövrünün muğam irsi haqqında məlumat verən qaynağa çevrilmişdir.

Ayrı-ayrı muğamlarda və təsniflərdə Nəsiminin qəzəllərinə müraciət olunur. Məsələn, “Qatar” muğamının əvvəlində zildə oxunan təsnifdə Nəsiminin “Bulmuşam” rədifli qəzəlinin iki beytindən istifadə olunmuşdur.

Könlümün viranəsində gənci-pünhan bulmuşam,
Olmuşam ol mahə qurban, canü canan bulmuşam.
Xızr əgər zülmətə vardı, istədi abi-həyat,
Mən dodağın çeşməsindən abi-heyvan bulmuşam.

Bu təsnif Zeynəb Xanlarovanın ifasında “Qatar” muğamının əvvəlində oxunub [3, s. 282-283] və sonrakı xanəndələr tərəfindən də bu ənənə davam etdirilir.

Məşhur xanəndə Alim Qasimovun repertuarında onun qızı Fərqanə Qasimova ilə birgə ifa etdiyi Nəsiminin qəzəlləri əsasında “Ey insanlar” adlı böyük bir kompozisiyanı da qeyd etmək olar. Həmin səs yazısı Alim Qasimovun 1999-cu ildə Fransada çıxmış “Love’s deep ocean” diskində yer almışdır [4]. Həmçinin, Fərqanə Qasimovanın repertuarında Nəsiminin sözlərinə “Dünya” adlı mahnını da göstərə bilərik [5].



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Bəstəkar yaradıcılığında Nəsimi irsinə 1970-ci illərdən başlayaraq müraciət edilmişdir və demək olar ki, bu günə kimi bu mövzuda müxtəlif janrlarda olduqca sanballı əsərlər - musiqili-səhnə əsərləri, vokal-simfonik, instrumental və vokal əsərlər yaranmışdır.

İlk növbədə, musiqili-səhnə janrında yazılmış əsərləri qeyd etmək istərdim. Bunlar Fikrət Əmirovun “Nəsimi dastanı” baleti və Firəngiz Əlizadənin “Nəsimiyə ithaf” baletidir. Bu baletləri bir-birindən 45 illik bir zaman məsafəsi ayırır: birinci əsər Nəsiminin anadan olmasının 600 illik yubileyi, ikinci əsər isə şairin edamının 600 illiyi münasibətilə yazılıb və səhnəyə qoyulub. Lakin maraqlıdır ki, hər iki əsərdə bəstəkarlar üçün Nəsimi obrazı, onun ideyaları, dövrün o qaranlıq ab-havasına qarşı şairin üsyanı, daxili sarsıntıları ön planda olmuş və zamanənin fəvqündə təsvir olunmuşdur. Bu əsərlərinin ifaçılıq tərkibləri fərqlənir. F.Əmirovun əsəri simfonik orkestr üçün yazılmışdır, F.Əlizadənin əsərinin ifaçılıq tərkibi simli kvartet, xanəndə, ney, qanun, zərb alətləri, violon, viola və violonçeldən ibarət septetlə təmsil olunmuşdur.

Firəngiz Əlizadənin “Nəsimiyə ithaf” baleti UNESCO-nun baş qərargahında Nəsiminin ölümünün 600 illiyi münasibətilə nümayiş olunmuş və böyük uğur qazanmışdır [6]. Nəsimi mövzusu F.Əlizadənin yaradıcılığında daha bir neçə əsərdə öz təcəssümünü tapmışdır. Onun Nəsiminin qəzəlləri əsasında “Dərviş”, “Zikr”, “Nəsimi-passion” əsərləri Azərbaycan musiqisində xüsusi yer tutur. Bu əsərlərin dünya premyeraları musiqi ictimaiyyətinin diqqət mərkəzində olmuşdur. Nəsimi poeziyasının fəlsəfi yozumunu verən bu əsərlərdə şairin poetik və musiqi dünyası çoxcəhətli əks olunmuşdur.

Nəsimiyə həsr olunmuş vokal-simfonik əsərlərdən Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Nəsimi” vokal-xoreoqrafik Poemasını, Cahangir Cahangirovun “Nəsimi” kantatasını, Əziz Əzizlinin “Nəsimi” simfonik poemasını, Azər Rzayevin “Nəsimi” simfonik poemasını (simfonik orkestr, bas-tar və qiraətçi üçün), instrumental əsərlərdən Ramiz Mirişlinin “Ballada”-sını qeyd etmək olar. Həmin illərdə Nəsiminin sözlərinə çoxsaylı vokal əsərlər də yaranmışdır. Bunların sırasında Ağabacı Rzayevanın 7 romans silsiləsini, Emin Sabitoğlunun “Hardasan?” romansını qeyd edə bilərik ki, bu vokal əsərlər 1973-cü ildə ən yaxşı romans müsabiqəsində II mükafata layiq görülmüşdülər. Bundan əlavə, Ramiz Mustafayevin “Dedim ey nazlı sənəm”, “Didarına müştəğam” romanslarını, Nazim Əliverdibəyovun “Ey gülüm”, Süleyman Ələsgərovun “Neylərəm”, Səid Rüstəmovun “Neylərəm” mahnılarını, Tofiq Quliyevin mahnılar silsiləsini göstərmək olar. Bütün bu əsərlər hər bir bəstəkarın yaradıcılıq üslubuna uyğun olaraq, Nəsimi obrazını musiqidə canlandırmış, onun poeziyasının musiqidə təcəssümünü rəngarəng mmusiqi vasitələrilə canlandırmışdır.

Nəsimi poeziyası bir çox bəstəkarları şairin yaradıcılığına müraciət etməyə ruhlandırmışdır. Azərbaycan musiqisində yaranan əsərlərdən Cəlal Abbasovun Nəsiminin iki qəzəli əsasında “Könlüm pərişan” və “Rəvamıdır, həbibim?” səs və simfonik orkestr üçün əsərlərini, İsmayıl Hacıbəyovun Nəsiminin qəzəlləri əsasında böyük ikili xor üçün “Altı xor” silsiləsini, Rüşad Ramazanovun qarışıq a kapella xoru üçün “2 Qəzəl” əsərini, Elnara Dadaşovanın “Nəqşü Xəyal içindəyəm”, Azad Zahidin “Mərhəbə” romanslarını, Elza Seyidcahanın kamera orkestri üçün “Nəsimi” əsərini qeyd edə bilərik. Bununla yanaşı, “Nəsimi ili”ndə bir sıra gənc bəstəkarların da romansları meydana gəlmişdir. Bunlardan Firudin Allahverdiyevin “Hardasan Yaradan?”, İlahə İsrafilovanın “Nəsimi dünyası”, Vüqar Məmmədzadənin “Hardasan?” və s. əsərləri qeyd edə bilərik.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

SONUÇ

Beləliklə, böyük Azərbaycan şairi İmadəddin Nəsiminin poetik və musiqi dünyasının çoxcəhətli təcəssümü mədəniyyətin bir çox sahələri ilə bağlı olub, Azərbaycan ədəbiyyatında, incəsənətində, rəssamlıqda, filmlərdə, musiqi sənətində öz təcəssümünü tapmışdır. Nəsimi poeziyasından bəhrələnən musiqi sənətində onun obrazı, poetik inciləri yaddaqalan əsərlərlə əks olunmuş və musiqi mədəniyyətini zənginləşdirmişdir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. <https://axar.az/news/hadise/340817.html>
2. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları / R.F.Zöhrabov. – Bakı: Təhsil. – 2013. – 336 s.
3. Зохранов Р.Ф. Азербайджанские теснифы / Р.Ф.Зохранов. – Москва: Советский композитор. – 1983. – 328 с.
4. <https://www.youtube.com/watch?v=Lzbr5ktW2LQ>
5. <https://www.youtube.com/watch?v=uxDu2FnRUA8>
6. <https://www.youtube.com/watch?v=y-TGHhMQVfM>



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

KÜLTÜREL DİPLOMASİ UNSURU OLARAK MÜZİK VE DANS

Hayati Beşirli*

Özet

Kültür toplumu oluşturan fertlerin ortaya koyduğu maddi ve manevi tüm unsurları ifade eder. Bu unsurlar o toplumu diğer toplumlardan ayırt edici unsurlardır. Toplum bu ayırt edici unsurlar ile tanınır. Kamu diplomasininin bir unsuru olan kültürel diplomasi ise milli kültürü oluşturan pek çok unsurun diplomasini amaçlı kullanılmasını ifade etmektedir. Bu kapsamda kültürel diplomasi devletlerin ilişki kurma, itibarını arttırma amacıyla kültürel etkinlikleri araçsalaştırması olarak gerçekleşmektedir.

Bu özelliği ile kültürel diplomasi sürecinde belirli bir topluluğa ait sosyo-kültürel unsurların başka bir topluluğa tanıtılması, aktarılması yoluyla ulusal faydalar sağlanması, sağlam ilişkiler kurulması amaçlanır. Bu kapsamda devletin gerek doğrudan kontrol ettiği gerekse dolaylı olarak izin verdiği kültürel faaliyetler olarak değerlendirilmelidir. Kültürel bir ürün olması nedeniyle müzik ve dans kültürel diplomasinin önemli bir unsurunu oluşturmakta ve günümüzde yaygın olarak kullanılmaktadır.

Bu çalışma, müzik ve dansın, toplumların birbiriyle olan ilişkilerindeki yerini ve bu kapsamda kültürel diplomasi deki işlevini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Kültürel diplomasi, kültür, müzik, dans

MUSIC AND DANCE AS A CULTURAL DIPLOMACY'S ELEMENT

Abstract

Culture refers to all the material and intangible elements revealed by the individuals who make up the society. These elements are the elements that distinguish that society from other communities. Society is known for these distinctive elements. Cultural diplomacy, which is an element of public diplomacy, refers to the use of many elements that make up the national culture for diplomatic purposes. In this context, cultural diplomacy is realized as the instrumentalization of cultural activities in order to establish relations and increase the prestige of the state.

With this feature, it is aimed to establish national and beneficial relations by introducing and transferring socio-cultural elements belonging to a particular community to another community during the cultural diplomacy process. In this context, it should be considered as cultural activities that the state either directly controls or indirectly permits. *Since* it is a cultural product, music and dance constitute an important element of cultural diplomacy and are widely used today.

This study aims to reveal the place of music and dance in the relations of societies with each other and in this context, their function in cultural diplomacy

Keywords: Cultural diplomacy, culture, music, dance

Giriş

Kültür ve diplomasi kelimelerinin bir aradalığı ilginç ve zor olarak görülebilir. Ancak toplum ve toplumlar arası ilişkiler düşünüldüğünde bu iki kelimenin birlikteliğinin anlamlı bir şekilde ortaya çıktığı anlaşılacaktır. Toplum kelimesi insanların bir aradalığını ifade eden bir kelimedir. Bu birliktelik, belirli bir mekânı paylaşan ve belirli etkileşimler içinde bulunan, aralarında çeşitli ortaklıklar bulunan insanların oluşturduğu bir birlikteliktir. Bu basit tanımda geçen çeşitli ortaklıkları ifade eden kavram ise kültürdür. Kültür toplumu oluşturan fertlerin

* Prof. Dr. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü, ORCID: 0000-0002-2051-2471, hayati.besirli@hbv.edu.tr



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ortaya koyduğu maddi ve manevi tüm unsurları kapsar. Bu ayrım maddi kültür ve manevi kültür ayrımını ortaya çıkarmıştır. Kültürü oluşturan unsurlar toplumu oluşturan fertlerin inşa ettikleri, kurdukları ve üzerinde uzlaştıkları anlam ağlarını kapsar. Bunun yanı sıra toplumdaki bireylerin temel ihtiyaçlarını karşılama biçimleri de bu kapsamdadır. Biz bu ihtiyaç karşılama örüntülerini kurumsal davranışlar olarak ifade ediyoruz.

Bu bildiriye konu olan kavramlardan bir diğerini oluşturan diplomasi kelimesi dar anlamıyla bir ülkenin Dış İşleri Bakanlığı tarafından ve büyükelçilikler vasıtasıyla yürütülen, aktif diplomatik karşılıklı görüşleri ve anlaşmaları tanımlarken, geniş anlamda ise kapsayıcı olarak uluslararası ilişkileri ifade edecek şekilde kullanılmaktadır (Abdurahmanlı ve Bağış, 2021:141). Farklı diplomasi türleri içinde karşımıza çıkan bir diplomasi türünü ise kamu diplomasisi oluşturur. Burada bir devletin, diğer ülkelerin vatandaşlarına yönelik yürüttüğü ilişkilere konu olan her türlü diplomatik faaliyete “kamu diplomasisi” denir. Diplomasi bir devleti temsil eden resmi bir kurum, örneğin dışişleri bakanlığına bağlı elçilikler, konsolosluklar tarafından yapılıyorken, kamu diplomasisi hükümet dışı yapıların da faaliyetlerini kapsamaktadır. Bu diplomasi ülkenin iş adamlarını, sanatçıları, sivil toplum kuruluşlarını, üniversitelerini içermekte ve bunlar vasıtasıyla yapılmaktadır. Bu diplomasi türü herhangi bir devletin uluslararası alanda kendi yaşam tarzını, kültürünü, tarihsel geçmişini, geleneklerini diğer devletlerinin vatandaşlarına tanıtarak kendi devletlerine karşı olumlu bir yaklaşım kazandırma yöntemidir (Abdurahmanlı ve Bağış, 2021:146). Ülkenin yumuşak güç unsurlarını kullanarak, başka bir ülke ve toplum karşısında tanıtımının yapılması, o toplumla ilişkilerin güçlendirilmesi, toplumlar arasında karşılıklı anlayış, hoşgörü, birliktelik ve iş birliklerin inşa edilmesi kamu diplomasisi olarak tanımlanmaktadır (Yıldırım, 2017: 223).

Kültürel Diplomasi Unsuru Olarak Müzik Ve Dans

Kamu diplomasisi uluslararası halkla ilişkiler faaliyetidir. Bu faaliyetin bir tarafında kamu adına karar verici politika üreticiler yer alırken diğer tarafında ise halk yer almaktadır. Bu diplomasi türü ile toplumlar arasında diyalog ortamının yaratılması amaçlanmaktadır. Bu yolla ortaya konulan ortak çıkarlar çerçevesinde, toplumlar arasında var olan bir antipatinin ortadan kaldırılması ve/veya bir sempatinin oluşturulması, karşılıklı veya tek yönlü olarak topluluk üyelerinde olumlu imaj ve algı yaratılması amaçlanmaktadır. Kamu diplomasisinin ve bunun bir görünümü olan kültürel diplomasinin tesisinde temel unsur barışçıl bakış açısı oluşturur. Bu bakış açısı yumuşak bir güç olarak kültürü araçsallaştırır.

Kültürel unsurlar o toplumu diğer topluluklardan ayırt edici ve diğer topluluklarda ilgi uyandırıcı unsurlardır. Bu ilgi kültürü oluşturan yemek, müzik veya dans gibi bir kültür parçasına olabildiği gibi kültürün diğer toplumlar için gizemli gelen birçok unsuruna da olabilir. Toplum bu merak uyandıran ayırt edici unsurlar ile tanınır. Kamu diplomasisinin bir unsuru olan kültürel diplomasi ise milli kültürü oluşturan pek çok unsurunun diplomasi amaçlı kullanılmasını ifade etmektedir. Bu kapsamda kültürel diplomasi devletin ilişki kurma, itibarını artırma amacıyla kültürel etkinlikleri araçsallaştırması olarak gerçekleşmektedir. Bu özelliği ile kültürel diplomasi sürecinde belirli bir topluluğa ait sosyo-kültürel unsurların başka bir topluluğa tanıtılması veya aktarılması yoluyla ulusal faydalar sağlanması, topluluklar arasında sağlam ilişkiler kurulması amaçlanır. Bu kapsamda kültürel diplomasi unsurları, devletlerin topluluklar arası ilişkilerin tesisinde kullanımını desteklediği veya kuruluşların özellikle ön plana çıkarılmak istediği kültürel unsurları kapsar. Bu kültürel unsurların belirlenmesi ilişki kurulacak topluluğa ve beklentilere göre şekillenir. Duygulara hitap eden ve taşıdığı simgesel özellikleri ile kültürel bir ürün olan müzik ve dans, kültürel diplomasinin



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

önemli bir unsurunu oluşturmakta ve günümüzde de politik karar vericiler tarafından uluslararası yaygın olarak kullanılmaktadır.

Yıldırım'ın ifadesine göre (2017:223) kültürel diplomasi, uluslararası politik, sosyal ve ekonomik etkileşim yaratılması adına kültür ve kültürel etkinliklerin yönetilmesidir. Kültürel diplomasiye içine dâhil olan sanat da uluslararası olumlu bir sosyal değişim için duygusal ve mantıksal bir zemin yaratan temel öğelerden birisidir. Burada kültürün belirli unsurlarının politik alana taşınması ve alanda işlevsel olarak değerlendirilmesi söz konusudur. Bu işlevlerin başında toplumların kendilerini tanıtmaları gelmektedir. Bu tanıtımda ortaya konulmak istenen özelliklere göre sanatsal unsurlarının seçimi veya yönetilmesi söz konusudur.

Kültürel değerlerin aktarılması sürecinde müzik, duygulara hitap eden yönü ile öne çıkmaktadır. Bir ulusun kültürel değerleri büyük bir diplomatik potansiyele sahip olan ve uygulanabilirliği henüz maksimum seviyeye ulaşmamış olan müzik tarafından güçlü bir şekilde temsil edilmektedir. Politika ve müzik arasındaki ilişki, herkesin hayal edebileceğinden çok daha güçlü bir bağlantıdır. Müzik ve siyaset bir araya getirilirken, toplumlar arasında siyasi ve kültürel yönleri ile köprü özelliği ortaya koymakta ve toplulukları birbirine yaklaştırmaktadır (Lianu, 2016:195).

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden bu yana, kültürel diplomasi olarak birçok başarılı müzik eylemi vardır. Barışı, eşitliği ve insan haklarını teşvik etmek için, bu eylemler yıllar boyunca farklı kültürler, ülkeler ve dinler arasındaki işbirliği için gerçek bir bağlantı olarak hizmet etmiş ve yardımcı olmuştur. Bunun birçok örneğini ortaya koymak mümkündür. Lianu'nun ifadesine göre, geleneksel müziğin diplomatik işlevi birçok açıdan görünürdür. Halk müziği konserleri, atölye çalışmaları, konferanslar, geleneksel panayırılar vb. popüler müzik diplomasisine büyük bir fırsat ve çok verimli bir açılım sunmaktadır. Geleneksel müziğin değeri -kültürün önemli bir bileşeni olarak- yabancıların bir ulusa çekilmesi boyunca kendi yeteneğidir. Müzik, bir ulusun dünya kültürüne entegre olmasına yardımcı olur ve ulusun reklamını yapar. Bir ulus kaliteli müziğe sahip olduğunu kanıtlamak için büyük etkinlikler düzenler: Kapalı ve açık hava müzik festivalleri, müzik yarışmaları, müzik değişimleri, akademik müzik işbirlikleri, eğitici müzik programları, müzik sergileri, müzik fuarları, konserler, müzik konferansları ve müzik sempozyumları, bunların hepsi ulusal veya uluslararası düzeyde yer alır. Bütün bunlar, onları tüm dünyaya gösteren kültürel diplomasi tarafından yönetilmektedir. Bir kültürel diplomasi olarak müziğin amacı, politikaları desteklemek için yabancı bir izleyici üzerinde etki ortaya koymak mensubu olduğu kültürel arka plandan hareketle toplumunun etkisini kullanmaktır. Bunlar arasında aşağıdakiler sayılabilir (Lianu, 2016:196)

- 1963, Filipin Madrigal şarkıcıları, Filipinler'de düzenlenen kültürel çeşitliliği, kültürlerarası diyalogu ve barış kültürünü teşvik etmek,
- 1982, 'Biraz barış', Eurovision Şarkı Yarışması'nı kazandı, Dünya barışını destekleyen Şarkı, Eurovision şarkı yarışmasını kazandı.
- 1985, 'We are the world', Benefit Single for African Famine Relief
- 1958, Uluslararası Çaykovski Piyano yarışması, Van Cliburn Birinci'yi kazandı
- 1976, Irkçılığa karşı rock, Süperstarlar aşırılığı durdurmak için birlikte şarkı söylüyor
- 1950'ler ve 1960'lar, ABD'nin Caz Elçileri, Müzikle ifade edilen bir ulusun ruhu Hollanda – 1956, Eurovision şarkı yarışması, Avrupa'nın en popüler şarkı yarışması,



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

- 1971, Rodriguez'in 'Cold Fact', Rodriguez'in Apartheid karşıtı dönemdeki müziği
- 2007, Peace Industry müzik grubu: The Boyd & Friends, Modern Von Trapp
- 1987, Çin engellilerin Sahne Sanatları Topluluğu
- 2000, Barış için Müzik, Barışı yaymak için Müzik Vakfı kuruldu Sen, Güney Osetya!
- 1989, Şimdi İnsan Hakları, Moskova Müzik Barış Festivali, Sert rock müzik aracılığıyla Rusya'da küresel barışı teşvik etmek ve uyuşturucu savaşıyla mücadele etmek
- 2004, Değişim için oynamak, İlham vermek, bağlantı kurmak ve dünyaya barış getirmek
- 1999, Barış ve Sevgi Festivali, Çeşitlilik, dayanışma ve anlayış
- 2009, Hip Hop'u Seviyorum, Fas'taki İlk Hip-Hop Festivali
- 2007, Beat You Orchestra, Mülteci ve Göçmen Müzik Kolektifi
- 1986, İnsan Hakları Konserleri, İnsanları Getiren İnsan Hakları Hareketi
- 1999, Batı Doğu Divan Orkestrası, Müzikte Eşit
- 2006, Bağlanmak için dans etmek, Dans yoluyla dünyayı birbirine bağlamak
- 1999, Sınır Tanımayan Müzisyen, Müziğin Gücünü Kullanmak
- 1969, Nobel Barış Ödülü Konseri, Melting pot of music
- 2005, The Rhythm Road: Yurtdışında Amerikan müziği, Amerika Birleşik Devletleri'nde Caz Diplomasisi
- 1992, Balkan Savaşı sırasında Vedran Smailovic Konseri, Savaş Harabeleri'nde oynayan Saraybosnalı çellist üyeler Oslo, Norveç'te düzenlenen müzik
- 2009, İnsan Hakları Müzisyenler, Tüm Müzisyenlere Açık Bir Organizasyon Ayrıca Richard Wagner, Franz Liszt, Dmitri Shostakovich, Frederic Chopin, Ludwig van Beethoven gibi müzikleri politik fikirlerini ifade eden yeterli sayıda besteci var. Ludwig van Beethoven'ın “Neşeye Övgü” ezgisinin birleştirici motivasyonu, bestecinin evrenselci politikasının bir sonucu olarak artık Avrupa Birliği'nin marşı haline geldi.

Bu örneklerin yanı sıra müzik, 2008-2016 döneminde Türkiye ve İsrail arasında da önemli bir diplomasi aracına dönüşmüştür. Demir bu durumu (2017) kriz döneminde onlarca üst düzey Türk müzisyen İsrail'de konser vermesi örneğinde açıklar. Bu kapsamda Cem Mansur, Türkiye'nin ünlü bir şefi, kökeni Yahudi, 2012 yılında İsrail'in Hayfa şehrinde üç konser verdi. Konserlere binlerce İsrail vatandaşı katıldı ve sıkıntılı dönemlerde bile müziğin insanları birleştirebileceğini kanıtladı. Mansur'un müzik tarzıyla ilgili dikkate değer bir şey, dünyada karşılıklı anlayışı ve dini hoşgörüyü teşvik etme felsefesi üzerine kurulmuş olmasıdır. Bu felsefe Mansur'un yürüttüğü eserlerin mesajlarına da yansımıştır. Bu nedenle müzisyen, Türkiye ile İsrail arasındaki zedelenmiş ilişkiye rağmen binlerce İsrailli dinleyiciyi kendine çekmeyi başardı. 2008-2016 yılları arasında İsrail ile Türkiye arasında artan gerilimin sadece iki ülke arasındaki ilişkileri etkilemekle kalmayıp, aynı zamanda bölge ülkelerinin İsrail'e karşı on yıllardır süregelen nefretini de canlandırdığını belirtmekte fayda var. Her halükarda, Türk-İsrail gerilimi İsrail'in bir Arap bölgesi olan Gazze'yi işgaliyle daha da



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

tırmandı. Bu nedenle, bölgesel Arap ve Müslüman ülkeler İsrail'i kınamak için el ele verdiler. Yine Demir'e göre bu nedenle İsrail sadece Türkiye ile değil, diğer komşu ülkelerle de ilişkileri normalleştirmeye odaklanmıştır. Bunun yanı sıra İsrail ile Türkiye arasındaki bir diğer önemli kültürel diplomasi olayı, 2011 yılında Itamar Erez'in (İsrailli gitarist) Türkiye'de bir konser turu yaptığı sırada yaşandı. Bu konserlerde Erez, Ömer Faruk Tekbilek gibi ünlü Türk müzisyenlerle birlikte sahne aldı. Sadece çok sayıda yerel taraftarı cezbetmekle kalmadı, aynı zamanda ülkesi ve Türkiye arasındaki ilişkilerin daha da tırmanması korkularını dağıtma fırsatını da kullandı. Şarkıları kardeşlik, hoşgörü ve uzlaşma mesajları vermiştir (Demir, 2017:1233-1234).

Müzik ve dansın kültürel diplomasi açısından kullanılması amacıyla Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde 1975 yılın Devlet Halk Dansları Topluluğu kurulmuştur ve topluluk 1976 yılında ilk gösterisini yapmıştır. Topluluğun kurulmasındaki temel amaç; Türk kültür ve sanatının, çeşitli kültürel ve folklorik özellikleri bünyesinde barındıran halk oyunları vasıtasıyla tanıtmak, ülkemizdeki turizm hareketlerini canlandırmaktır. Geleneksel Türk kültür ve sanatının doğru bir şekilde tanıtılmasını gaye edinen Topluluk, gerek Türk halk oyunları ve müziğini, gerek Türk kültürüne ait giysileri özüne bağlı kalarak, çağdaş teknik ve imkânlardan da yararlanarak yeni bir sahne düzeni ve anlayışı içinde biçimlendirerek sergilemektedir. Bu doğrultuda kurulduğu günden itibaren yurt içi ve yurt dışında 1500 civarında gösteri yaparak dans ve müzik aracılığı ile ülkemizin kültürümüzün tanıtımına katkı sağlamıştır. (<https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-2311/tarihce.html> 14.10.2022)

Kültür Bakanlığına bağlı olarak faaliyetlerini gerçekleştiren bir diğer topluluk olan Türk Dünyası Müzik Topluluğu da önemli bir yer tutmaktadır. Türk Dünyası Müzik Topluluğu 17.04.2000 tarihinde kurulmuş ve Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü bünyesinde bir topluluk olarak çalışmalarına başlamış olup, 2021 tarihinde de Türk Dünyası Müzik ve Halk Dansları Topluluğu Müdürlüğü adını almıştır. Topluluk Türkiye'nin Türk Dünyası ile olan ilişkilerinde ve farklı Türk topluluklarına ilişkin tanıtımların gerçekleşmesinde kültürel diplomasi aracı olarak görev yapan bir kurumsal yapı özelliği ortaya koyar. Topluluk, yeryüzünde Türkçe konuşulan tüm bölgelerin geleneksel müziklerinin yurt içi ve yurt dışında tanıtımını kendisine amaç edinmiştir. Bu amaç doğrultusunda kardeş ve akraba toplulukların (Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Türkmenistan, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti, Tataristan, Kırım, Başkurdistan, Çuvaşistan, Karaçay-Balkar, Hakasya, Tuva, Saha-Yakutistan, Gagauzya, Bosna, Balkanlar, Uygur) geleneksel müzik örneklerini tarih içindeki seyri ile inceleyen, alan araştırmaları ve derlemeleri yapan, notaya alan ve bunları arşivleyen Devlet Türk Dünyası Müziği Topluluğu birikimlerini periyodik konserler, televizyon ve radyo programları yurt içi ve yurt dışı konserler gibi etkinliklerle kamuoyuna sunmak olarak belirtir (<https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-2319/tarihce.html>. 14.10.2022)

Müziğin evrensel olarak barış ile kurulan bu ilişkisi toplumlar arası ilişkide müziği ilişki kurucu olarak ortaya koyduğu gibi, toplumların birbirlerine karşı olan tutumlarının belirlenmesinde, algı oluşturmada da işlevsel kılmaktadır. Bu işlevsellik belirli olumsuz yargularla karşılaşan toplumların bu olumsuz algıyı düzelterek kendini savunmasında görülebildiği gibi, toplumun eşitlik dostluk insan hakları gibi evrensel değerlere karşı olan tutumunun sunumunda da görülmektedir.

Sonuç ve Değerlendirme

Kültürel diplomasi sürecinde belirli bir topluluğa ait sosyo-kültürel unsurların başka bir topluluğa tanıtılması, aktarılması yoluyla ulusal faydalar sağlanması ve sağlam ilişkiler kurulması amaçlanır. Bu kapsamda devletin gerek doğrudan kontrol ettiği gerekse dolaylı



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

olarak izin verdiği kültürel faaliyetler olarak değerlendirilmelidir. Kültürel bir ürün olması nedeniyle müzik ve dans kültürel diplomasinin önemli bir unsurunu oluşturmakta ve günümüzde yaygın olarak kullanılmaktadır.

Halk müziği (etnik müzik) toplumun ve kültürün kadimliğini ifade eden, duygulara hitap eden evrensel bir araca dönüşür. Bu araç devletin çeşitli kişiler, gruplar veya sivil toplum organizasyonları ile kendi dışındaki ülkelerde belirli özelliklerini ortaya koymasına yarayan, belirlediği bu alanlarda öne çıkarmak istediği özellikleri ile uluslararası alanda yer edinmesini sağlayan araçsallaştırmaları kapsamaktadır. Bu kullanım, müziğin evrensel olarak taşıdığı ve tarihsel süreçte müziğe ilişkin olarak inşa edilen olumlu yargıların bir ürünüdür.

Toplumlar arasındaki sorunların çözülmesi veya toplumun uluslararası alanda olumsuz algıları değiştirmesi sürecinde aratan bu önem müzik ve dansın kültürel işlevlerinden biridir. Bu işlev müzik ve dansın barışçı ve evrensel doğasının bir sonucudur.

KAYNAKÇA

Abdurahmanlı, E. ve Bağış, E. (2021), Diploması Tanımı Ve Uluslararası Konjoktürde Mevcut Olan Diploması Türleri, Anadolu Akademi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt:3 Sayı:1, Sayfa:140-160

Demir M. (2017), Music As A Cultural Diplomacy Between Israel And Turkey (2008-2016) İdil Sanat ve Dil Dergisi, Cilt:6, Sayı:32, Sayfa:1225-1240

Lianu, O. (2016), Music – one of the best ambassadors of Cultural diplomacy, Bulletin of the Transilvania University of Braşov - Supplement Series VIII: Performing Arts, Vol:9 (58), No:2, Page:195-200.

Yıldırım, G. (2017). “Kültürel Diplomasi ve Uluslararası Halkla İlişkiler Çerçevesinde Cumhuriyetin İlk Yıllarında (1923-1938) Türk Kültürü ve Sanatının Uluslararası Alanda Tanıtımı”. İstanbul Aydın Üniversitesi, Aydın İnsan ve Toplum Dergisi, Yıl:3, Atatürk Haftası Özel Sayısı, Sayfa:221-252, <https://www.aydin.edu.tr/tr-tr/arastirma/universite-yayinlari/akademik-sureliyayinlar/Documents/IAU%20Ayd%C4%B1n%20%C4%B0nsan%20ve%20Toplum%20Dergisi%20Atat%C3%BCrk%20Haftas%C4%B1%20%C3%96zel%20Say%C4%B1%20Kapak.pdf>

<https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-2311/tarihce.html> Erişim:14.10.2022

<https://guzelsanatlar.ktb.gov.tr/TR-2319/tarihce.html> Erişim:14.10.2022



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

İKİ DEBUSSY PRELÜDE GENEL BİR BAKIŞ; LE VENT DANS LA PLAINE - LA SERENADE INTERROMPUE

Işıl GİRAY UYSAL*

Özet

Fransız besteci Claude Debussy yenilikçi yaklaşımıyla izlenimci müziğin şüphesiz en önemli temsilcilerindendir. Yüzyılı aşkın bir süredir Debussy'nin piyano eserleri piyanistlerin repertuarında sıkça icra edilen ve sevilen eserler olmuşlardır. Bestecinin 1910-1913 yılları arasında kaleme aldığı, her biri 12 prelüd'den oluşan iki kitaba bölünmüş 24 prelüdü solo piyano için en bilinen eserlerinden biridir. Besteci prelüdlere piyanonun tüm imkanlarından yararlanarak 24 farklı ruh hali yaratmıştır. Debussy'nin Aralık 1909 – Şubat 1910 tarihleri arasında bestelediği 1. Kitaptan 3 numaralı Le vent dans la plaine / Ovadaki Rüzgar ve 9 numaralı La Sérénade interrompue/ Kesilmiş Serenat serinin birbirinden farklı karakterde iki prelüdü olsalar da diğer 22 prelüd gibi bestecinin kapsamlı müzik, sanat ve edebiyat bilgisini ve bunun eserleri üzerindeki etkilerini yansıtan birçok referans içermektedir.

Bu çalışmada, Debussy'nin müziği ve özellikle bu iki prelüdü hakkında fikir verecek bulgulara ulaşmak amacıyla, eserler üzerinde, müzikal, yorum, tonal ve biçimsel yapı kapsamında genel bir analiz gerçekleştirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Debussy, Prelüd, İzlenimcilik, Piyano, Analiz.

AN OVERVIEW OF TWO DEBUSSY PRELUDES; LE VENT DANS LA PLAINE - LA SERENADE INTERROMPUE

Abstract

French composer Claude Debussy is undoubtedly one of the most important representatives of impressionist music with his innovative approach. For over a century, Debussy's piano works have been frequently performed and preferred to be played in the repertoire of pianists.

The composer's 24 preludes, written between 1909 and 1913, divided into two books of 12 preludes each, are one of his best-known works for solo piano. The composer created 24 different moods in his preludes by using all the possibilities of the piano. Although the two works of Debussy; Le vent dans la plaine (The Wind in the Plain) and La sérénade interrompue (Interrupted Serenade) composed between December 1909 and February 1910 are two preludes of different characters in the series, like the other 22 preludes, they contain many references reflecting the composer's extensive knowledge of music, art and literature and its effects on his works. In this study, a general analysis was carried out on the works within the scope of musical, tonal and formal structure in order to reach the findings that will give an idea about Debussy's music and especially these two preludes.

Keywords: Debussy, Prelude, Impressionism, Piano, Analysis

GİRİŞ

Düşünce ve sanatın gelişimi açısından insanlık tarihi, geleceğe yönelmenin tarihidir. Müzik sanatında da aynı evrensel kural geçerli olmuştur.

İlk çoksesseliliğin ortaya çıktığı geç-ortaçağ dönemindeki eserlerden, çoksesseliliğin ve biçim anlayışının kurallara bağlandığı Klasik Dönem'e kadar yaklaşık 800 yıllık bir süreç yaşanmıştır. Eserleriyle seslerin uyum kurallarını ve biçim anlayışını sarsmaya başlayan

* Dr. Mimar Sinan Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Öğretim Elemanı, isil.giray@hotmail.com
ORCID: 0000-0002-5448-5125



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Beethoven'dan, izlenimci akımın öncüsü Debussy'ye kadar geçen yaklaşık 90 yıllık süre içindeki değişimler ise armoni ögesi yönünden sınırlı kalmıştır. Ama Fransız besteci Debussy'nin 1894 yılında tamamladığı "Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrası" adlı eserinde, müziğin bütün öğelerinde değişim, hızlı ve kesindir. Bu eserin ilk seslendirilişi, hemen bütün müzik eleştirmenleri tarafından yeni müzik kavrayışının başlangıç tarihi sayılmıştır. (<https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ahmet-say/izlenimcilik-uzerine/1093/> 30.07.2016)

Bu yeni müzik tarzının en önemli temsilcilerinden biri olan, Bartok tarafından "çağımızın en büyük bestecisi" (Deri, 1968:152) olarak nitelendirilen Achille Claude Debussy (1862–1918) temel armoninin yüzyıllardır geçerli olan ilkelerinden ayrıldığı için, yirminci yüzyıl piyano stilinde müzikal ve besteleme teknikleri bakımından yeni akımın başlıca yaratıcılarından biri olmuştur.



Resim 1: Achille Claude Debussy (1862 –1918)

Beethoven'ın müziğinin Klasik dönemden Romantik döneme geçişte oluşturduğu köprüyü Debussy On dokuzuncu ve yirminci yüzyılların müziği arasında gerçekleştirmiştir. Debussy'nin eserleri sadece o dönemde toplumdaki sanat ortamının gelişimini yansıtmakla kalmayıp, kendi sanat anlayışını, sanatsal yaratımını ve yeniliğini de yansıtır. Bestecinin 1885 yılında yazdığı bir mektubunda da bunu şu şekilde ifade eder;

“Müziği katı bir kalıba sokabileceğimi hiç sanmıyorum. Burada söylemek istediğim müzikal form değil, bir edebi yaklaşımdır. Ben her zaman, eylemin bir şekilde duygulara karşı kurban edildiği bir konu tercih ederim. Bana öyle görünüyor ki bu şekilde o müzik daha insani hale gelir ve kişi bir ifade aracı keşfedebilir.” (Lockspeiser, 1951:25)

Debussy'nin orkestra eserleri, opera, bale, oda müziği eserlerinin yanı sıra, en büyük etki yaratan eserleri piyano için yazdıklarıdır.

Bestecinin iki kitap halinde yayımlanan ve piyano için 24 prelüd'den oluşan serisi 1910-1913 yılları arasında bestelenmiştir. Prelüdlere, bestecinin etkilendiği iki akımın özelliklerini yansıtır; anda hissedilen duyuları Sembolik bir şiir ve Empresyonist bir tablo gibi resmeder. (Demireriden, 2020:154)

Birinci kitapta yer alan, farklı karakterlerdeki iki prelüdüden ilk olarak 3 numaralı *Le vent dans la plaine*, Fransızca *Ovadaki Rüzgar* anlamına gelmektedir. İkinci prelüd 9 numaralı *La Sérénade interrompue* ise *Kesilmiş Serenat* anlamındadır. Debussy eserde mizahi bir İspanyol sahnesi yaratmıştır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

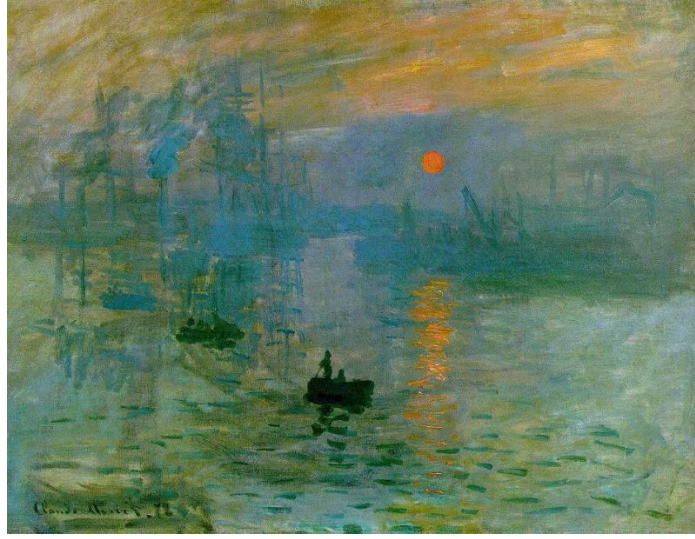
15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Bu çalışmada, Debussy'nin müzikal yaratımı üzerinden yola çıkılıp ardından prelüd türüne kısaca değinilmiş, sonrasında bestecinin 3 ve 9 numaralı iki prelüdü tonal, melodik ve yorum açısından incelenmiştir.

1. CLAUDE DEBUSSY VE İZLENİMCİLİK

Avrupa'da 19. yüzyılda yaşanan gelişmeler 19. yüzyılın ikinci, 20. yüzyılın ilk yarısında tüm sanat dallarına da yansıyan yeni akımlar ortaya çıkarmıştır. Bu dönemde resim sanatı, neredeyse bütün sanat dallarına öncülük etmiştir. Ressam Claude Monet'nin 1874 yılında kendisiyle aynı görüşteki ressamlarla birlikte açtığı sergideki tablolardan biri olan *Impression, soleil levant*,¹⁴ izlenimcilik akımına ismini vermiştir.



Resim 2: C. Monet- Impression, soleil levant, 1872

Fransa'da ortaya çıkan, sanatta yeni bir çağ olan İzlenimcilik (Empresyonizm) akımı, atölye çalışmaları yerine, açıkavayı tercih ediyordu. Renk değerleri ışık ve gölge oyunları ile veriliyor, yaratılan bu atmosferle izlenim sunulmuş oluyordu. Amaç, gerçekliğin bir anlık ve yinelenemeyecek olanı vurgulayan izlenimi yakalamaktı. Çünkü gerçek değişmişti. Değişmezlik ve süreklilik, yaşamın gelişimine karşıt olan, geri bir anlayış sayılıyordu. Her olgunun, yinelenmesi olanaksız, kayıp giden bir yıldızla benzetilmesi, "İzlenimcilik" akımını anlatan bir benzetmedir. İzlenimcilik, müzik sanatında da aynı özellikleri taşır: Bu akım doğrultusunda bestelenen müzik, melodiyi, biçimi, çoksesli yapıyı ve akorların işlev bağlarını atmıştır. Amaç, aralarında bağ bulunmayan akorların düşsel, parıltılı oyunuydu. Bu oyunsu stil, belki güçlü değildi, ama hoştu, incelikliydi. Kemiklerin sağlamlığından yoksundu, ama "kelebeklerin dokunulmayan güzelliği" vardı onda. Bundan böyle ritim ve ölçüm, belirsizliğe eğilim göstermiştir. Ses renkleri ise bir tutkudur. Uçucu yumuşak renkler, doğadaki renklerin suya yansımaları gibidir. (<https://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ahmet-say/izlenimcilik-uzerine/1093/> 30.07.2016)

İzlenimci müziğin en önemli bestecilerinden Debussy, çağımızın müziğinin temellerini atmıştır. Debussy müziğindeki ilhamını çoğunlukla, resim, edebiyat ve doğadan almıştır. O dönemde Sembolist şairler ve İzlenimci ressamlar, çağdaşlarının duygularını ifadelendirmesinde esin kaynağı olmuşlardır.

¹⁴ İzlenim, gün doğumu.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Bununla birlikte müzik adamı İlhan K. Mimaroglu'na göre Debussy kendisinden önceki bestecilerden de faydalanmıştır. Orkestralması Berlioz'a dayanır. Piyano yazısı Chopin'den gelir. Melodisi, arıtılmış Massenet, biraz da halk müziği karışıktır. Çokses yazısında Mozart'a yaklaşır. Fakat biçim konusuna gelince, bu alanda Debussy'nin örnek seçtiği, etkilendiği bir besteci yoktur. İzlenimci resim ve simgeci şiir Debussy müziğinin biçim özelliklerinin kaynağı olarak görülebilir. Fakat bu alanda Debussy'nin müzik sanatında bir öncesi, bir beslendiği kaynak yoktur. (Mimaroglu, 1990:122)

Bestecinin en önemli ilham kaynaklarından birisi de 1889 Paris Fuarı'nda Uzak Doğu'dan Java, Bali ve Çin'den müzisyenler olmuştur. Debussy yeni bir ses dünyası ortaya çıkaran yerli orkestraya, Java'nın Gamelan müziği'ne¹⁵ hayran kalmıştır. Bu halk müziğinde, yarım sesler bulunmayıp, tam seslerden oluşan bir dizi kullanılmaktadır. Bu şekilde tüm notalar arasındaki eşit aralıklar nedeniyle tonal merkez hissi tamamen ortadan kalkmakta ve atonal bir etki oluşmaktadır.



Şekil 1: Tam ton dizisine bir örnek.

Debussy Prelüdlere'de tam ton dizisini çeşitli şekillerde kullanmıştır. Örneğin Piyano için prelüdlere birinci kitap, ikinci prelüd "Voiles" in¹⁶ büyük bir kısmı bu şekilde bestelenmiştir. Claude Debussy, daha sonra İzlenimci olarak adlandırılacak yeni tekniklerin yaratıcısıdır. Besteci Empresyonist müziğin; *armonik durağanlık*, *tonalitede belirsizlik*, *standart kalıplara uymayan serbest form fikri*, *tam-ton dizisi*, *pentatonik dizi* ve *Orta Çağ modlarının* kullanımı gibi karakteristik özelliklerini neredeyse tüm eserlerinde sergilemiş, müzikte, yeni bir form ve yeni bir tonalite anlayışının kapılarını açmıştır. (Demireriden, 2020:154)

2. PRELÜD TÜRÜNÜN KISA GEÇMİŞİ

Prelüd tarihi klavye için bestelenen en eski türlerden biri olması sebebiyle ilgi çekicidir. Boyutları oldukça değişken, adından da anlaşıldığı gibi, başka parçaların başında onlara bir giriş olarak kullanılan bir parçadır; ya bir füğün ya bir dans süitinin başında olabilir. Ne var ki Chopin ve Debussy gibi besteciler herhangi bir giriş parçası olmayan prelüdlere yazmışlardır. Bu türün kaynağı 16. yüzyılın lavta müziğinden gelmektedir. Çalmaya başlamadan önce, lavtanın düzenini kontrol ederken, parçanın tonunu oturtan dört cümlelik girişe İtalyanlar *intonazione* demektelerdir. 17. yüzyılda, lavtadan çembaloya, orga geçilince *intonazione* prelüd olmuş, önemi de Bach'a dek gelişmiştir. 17. yüzyılda prelüd oldukça gevşek bir biçimdedir; yazılı bile olsa doğaçlama çalınan parça etkisi bırakır. Bu çağın Fransız bestecileri (Louis Couperin, Lebege) bu parçalarda ölçü çizgisi bile kullanmamışlardır. Ardarda sıralı cümleler vardır; bunların aralanndaki tek bağ ton bağından başka bir şey değildir. Ona daha geniş boyutlar vermeyi düşünüp yapısını sağlamlaştıran ilk bestecilerden biri de J. S. Bach'tır. (Hodeir ve Usmanbaş, 1992:87) Prelüd ve füğlerin en önemli eserleri klavsen için J. S.

¹⁵ Gamelan, Endonezya ve Güneydoğu Asya'nın yerel dillerinde "müzik topluluğu" anlamına gelir. "gamelan" kelimesi, hem bu bölgelere özgü yaygın bir müzik türünü, hem bu müziği icrâ eden toplulukları, hem de icrâ sırasında kullanılan çok sayıda sazı nitelemektedir.

¹⁶ Tüller



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Bach'ın bestelemiş olduğu İyi Düzenlenmiş Klavye¹⁷'dir. Bach'tan sonra prelüd yeni bir aşamaya girmiş ve sadece bir giriş müziği olmaktan çıkmıştır. Daha sonrasında bir form olarak, prelüd, Frederic Chopin'e kadar popülerliğini yitirmiştir. Chopin'in bestelediği yirmi dört Prelüd, (Op. 28) bir fikrin ifade edildiği kısa serbest biçimlerdir ve prelüd türünde çok büyük bir gelişme göstermemişlerdir. Chopin'den sonra S. Rachmaninoff ve A. Scriabin gibi ünlü besteciler de prelüdlere bestelemişlerdir. Ancak bunlar daha çok daha bağımsız ve rapsodi tarzında eserler olmuşlardır.

2.1. Debussy Prelüdlere

Debussy'nin 1910-1913 yılları arasında solo piyano için bestelediği, her biri 12 prelüd'den oluşan iki kitaba bölünmüş 24 prelüdü, piyano müziğine getirdiği armonik, melodik ve ritmik tüm kompozisyon tekniklerini içermektedir. Besteci Prelüdlere'in birinci kitabını 3 ayda yazmış ancak ikinci kitabı tamamlaması neredeyse 3 yıla yakın sürmüştür.

Debussy bu eserlerinde prelüd başlığını Chopin'in tarzında, piyanistik karakter parçaları için kullanmıştır. Prelüdlere isimleri ise, her bir başlangıcın başında değil sonunda görülmektedir. İsimler yalnızca sonradan akla gelen bir uyarıcı olarak kullanılmıştır. Bu isimler, bir dizi yere, sahneye ve edebi karaktere atıfta bulunur, bazıları belki de dinleyicinin tahmin edemeyeceği kadar belirsizdir.

Birinci kitabın prelüdlere, adlandırma, doku, ruh hali vb. açısından ikinci kitabın prelüdlereyle benzerlikler gösterebilir ancak, ikinci kitabın zaman zaman müzikal dilinde daha gelişmiş, icra bakımından daha zor ve belki de edebi çağrışımlarının daha soyut bir şekilde ele alınmasına yöneldiğini söyleyebiliriz. Bu durum, üslupta bir kırılma değil, yalnızca normal bir evrimdir. İkinci kitabın son prelüdlere etüdlerin yolunu açmış, bize gelecek üslubun ve bu üslubun başarısındaki adımların kısa bir ön izlemesini vermiştir.

Prelüdlere listesi tablo 1'de görülmektedir.

Tablo 1: C. Debussy Prelüdlere.

1. KİTAP	2. KİTAP
1- Danseuses de Delphes/ Delf'li Dansçılar	Brouillards/ Sisler
2- Voiles/Tüller	Feuilles mortes/ Ölü Yapraklar
3- Le Vent dans la plaine/ Ovardaki Rüzgar	La Puerta del vino/ Şarap Kapısı
4- Les sons et les parfums tournent dans l'air du soi/ Akşam Havasında Sesler ve Kokular Dönüyor	Les Fées sont d'exquises danseuses/ Dans Eden Zarif Periler
5- Les Collines d'Anacapri/ Anacapri Tepeleri	Bruyères/ Fundalık
6- Des pas sur la neige / Karda Ayak İzleri	General Lavine "eccentric"
7- Ce qu'a vu le vent d'Quest t/ Batı Rüzgarını Gören	La Terrasse des audiences du clair de lune/ Ay Işığının Buluştuğu Teras
8- La Fille aux cheveux de lin / Keten Saçlı Kız	Ondine / Su Perisi
9- La Sérénade interrompue/ Kesilmiş Serenat	Hommage a.S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C
10- La Cathédrale engloutie/ Suya Batmış Katedral	Canope / Çatı
11- La Danse de Puck/ Puck'un Dansı	Les tierces alternees/ Eskiye Üç'lüler
12- Mistrels/ Sazsairi	Feux d'Artifice / Havai Fişekler

Piyano repertuarında önemli bir yere sahip olan prelüdlere yorumlarken de dikkat edilmelidir. Yorumcunun sonorite seçimleri, bestecinin baştan sona anlattığı hikayenin oluşumunu, kalıcı bırakmak istediği simgeleri ve seslerin yaydığı renklerin etkisini bozmadan, titizlikle işlenmesini gerektirmektedir. Kendisi de aynı zamanda iyi bir piyanist olan Debussy, istediği koyultu ve tempo seçimlerini son derece açıkça belirttiği için yorumcu, tüm bu ifade ve

¹⁷ Orj: *Wohltemperierte Klavier*



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

terimlere sadık kalmalıdır. Doğru yorum için, eserin havasından uzaklaşarak, aktarılacak istenen tablonun dışına çıkılmamalıdır. Bu da yorumcunun kendini çok iyi dinlemesi ayrıca eserin tüm uyarı ve ifadelerine bağlı kalınarak sağlanabilir. Alfred Cortot ile ilgili anlatılan kısa bir anekdot buna güzel bir örnek oluşturmaktadır. (Gedikli, 2006:30) “Debussy’nin ölümünden hemen sonra A. Cortot, Debussy’nin yirmi dört Prelüdü’nü bir konserinde çalmak ister ve kendisinden daha emin olmak için konserden önce Debussy’nin eşine dinletir. Debussy’nin eşi, Cortot’u dinledikten sonra öylesine alt üst olur ki ne diyeceğini bilemez, ağzından övgü dolu cümleler dökülür. Cortot, kendisini zor durumda bırakan bu durumdan kurtulmak isteğiyle Debussy’nin kızı Chouchou’ya dönerek “Babanız da böyle mi çalardı?” diye sorar. O zamanlar genç olan kızının cevabı “Babam kendini daha fazla dinlerdi” olur. Bu gözlem ilginç bir derstir.” (Şen, 1999:106)

3.İKİ DEBUSSY PRELÜDÜNE ANALİTİK BİR BAKIŞ

3.1. No:3- Le vent dans la plaine/ Ovadaki Rüzgar

Debussy prelüdülerin 1. Kitabının 3. Prelüdü olan *Le Vent dans la plaine/ Ovadaki Rüzgar* 11 Aralık 1909 yılında bestelenmiş, ilk seslendirilişi ise 29 Mart 1911 tarihinde bestecinin kendisi tarafından gerçekleştirilmiştir. *Le Vent dans la plaine, Voiles*'in hafif esintisi ile *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*'in¹⁸ fırtınası arasında bir orta nokta oluşturur. Bu dalgalı rüzgar bir temadan diğerine şakacı bir şekilde atılır. Prelüd aslında *Le Vent dans la plaine* isminin betimleyiciliğine pek ihtiyaç duymaz. Çünkü *Ovadaki Rüzgar*'ın baş döndürücü bir hızla hareket eden ruh halleri eserin içinde çeşitli şekillerde duyulmaktadır. Ovanın uçsuz bucaksız genişliğinde, kuru rüzgar başta hafif bir esinti gibi duyulur (*aussi légèrement que possible*) ancak ardından ivmesi artar. Sonrasında ani bir duraklama olur. Bu aldatici bir dinginliktir. Kuvvetlenen rüzgar tekrar bir esinti ile tekrar kamçılanır, yinelenir ve kendini tüketir. Son bir nefeste kaybolur.

Başlangıç ölçülerinde nereden geldiği belli olmayan hafif bir rüzgarı duyarız. Bir uğultu halinde devinen bu ses kümeleri, parçanın başından sonuna kadar bir atmosfer oluşturarak eserdeki empresyonist düşüncenin ana unsuru olarak kurgulanmıştır. Debussy bu prelüd'de modları kullanarak ton duygusundan uzaklaşmış ve bu sayede bambaşka yapıda bir tınısallık oluşturmuştur. (Tanatar, 2019:23)

Eser altılamalı ritim grupları ile başlar. Sol bemol majör değiştiricilerin yazıldığını görürüz ancak si bemol üzerine frigen dizi kullanımı vardır. Başlangıçta duyulan ve Prelüdün neredeyse tamamında çeşitli formlarda kullanılan bu 16'lık altılamalar kaybolmamalıdır. Ana temanın ilk motifi ve açılıştaki 16'lıklar bestecinin belirttiği gibi oldukça hafif ancak her nota net çalınmalıdır. Yüzeysel bir pedal kullanılabilir veya hiç kullanılmayabilir.

¹⁸ Batı Rüzgarını Gören



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Örnek 1: *Le vent dans la plaine*, 1 ve 2. ölçüler ve Si bemol üzerine frigen dizi.

3. ölçüde ana tema sol elde pentatonik yapıda duyulur. Beşinci ölçüde görülen fa, mi çift bemol aralığı, bu uzak doğu çağrışımını destekler.

Örnek 2: *Le vent dans la plaine*, 3-6. ölçüler.

9. ölçüde kontrast bir tema değişimi görülür ve ilk sekiz ölçü de devam eden atmosferin yerini alır. Bu temada esinti ya Örnek 3'de görüldüğü gibi, bestecinin "*Cedez*"¹⁹ uyarısı ile anlık olarak yavaş yavaş ölür. Ancak bu daha önce de belirtildiği üzere aldatici bir dinginliktir. Armonik olarak betseci Si bemol ekseninden mi bemol eksenine geçiş yapmıştır. Do bemol, do bekar olarak değişmiş, mi bemol üzerinden doryen dizisini kullanmıştır.

¹⁹ Yavaşlayarak.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Örnek 3: *Le vent dans la plaine*, 9-12. ölçüler ve mi bemol üzerinden doryen dizi.

13. ölçüde tema tekrar başa döner. Dominant pedalının ısrarı ve 16'lık altılamalardan oluşan ritim, her ne kadar nuans *diminuendo*²⁰ olsa da rahatsız ve devam eden bir enerji hissi yaratır. 15. ölçüde Debussy, si çift bemol notasıyla temayı değişikliğe uğrattır. Bu değişim daha sonrasında tam tonlara yol açan yeni bir pentatonik dizi oluşturur.

Örnek 4: *Le vent dans la plaine*, 15-20. ölçüler ve si çift bemol üzerinde pentatonik dizi.

²⁰ Sesin giderek azalması



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

21. ölçüde gelişme bölmesi başlar, tüm bemoller ortadan kalkmıştır. 22. ölçüden itibaren 16'lık altılama ritmi biçim değiştirir. Daha da önemlisi besteci öncesinde referansını vermiş olduğu tam ton dizisini kullanarak, fonksiyonel armonin dışına çıkmış tonsuzluk hissi yaratmıştır. 22-24. ölçüler bastaki paralel beşliler hariç tam ton dizisinde yazılmıştır. 25-27. ölçülerde ise aynı tema yarım ton yukarıdan transpoze edilir.

22. ölçüden 27. ölçüye kadar sol elde gelen bas partisi bestecinin kullanmayı çok sevdiği uzak doğu makam müziğini çağrıştıran bir biçimdedir. (re-do-la-do-re) Örnek 5'de mavi renkle işaretlenmiş ölçülerde tam ton dizisinin kullanımını görülmektedir.



21

23

25

27

Örnek 5: *Le vent dans la plaine*, 21-27. ölçüler.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

28. ölçü ile güçlü ama kısa ömürlü rüzgarlar eser. Sol bemol majör değiştiricileri geri gelir. Besteci bu patlama ile sol bemol majör tonununun eserin başından beri ilk kez duyuruyor gibi görünmektedir, ancak melodik yapı hala tam tondadır. Bu kısımda 16'lık altılamalardan oluşan ritim grupları bas partisine akorlar ise üst partiye geçer. Sol bemol majör ve re bemol majör akorlarının arasında (sol bemol majörün I ve V. dereceleri) si bemol dominant dokuzlu akor görölmektedir (sol bemol minörün III. derecesi). 34. ölçüde baştaki ritmik ve melodik yapı bu kez sol diyez majör geri döner.

Örnek 6: *Le vent dans la plaine*, 28-34. ölçüler.

38 ve 39. ölçülerde altılıma motifi, 40. ölçüde mi frigyen dizisinde duyulana kadar kromatik olarak hareket eder. Sonrasında tema yeniden duyulur ve kromatik hareket 42 ve 43. ölçülerde devam eder. 44. ölçüde yeniden sergi diyebileceğimiz kısım si bemol ile başlar. 54. ölçüden itibaren koda denilebilecek bir kesitle eser sona ermektedir. Üç bölmeli bir yapıda olduğunu söyleyebileceğimiz prelüd genel hatlarıyla tablo 2'de görölmektedir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 2:

BÖLME (A)	BÖLME (B)	BÖLME (A)
1-8. ölçüler: İlk temanın duyurulması.	22-28. ölçüler: Gelişme bölümü. İkinci tema başlar.	44-54. ölçüler: Yeniden sergi
9-12. ölçüler: Köprü	29-34. ölçüler: İkinci temanın geliştirilmesi ve eklenen yeni tema.	54-59. ölçüler: Koda
13-22. ölçüler: İlk temanın geliştirilmesi ve ikinci temaya armonik hazırlık.	34-44. ölçüler: İlk temanın modülasyonlarla geliştirilmesi	

3.2. No: 9 La Sérénade interrompue/ Kesilmiş Serenat



Resim 3: Fransız ressam Jules Worms'un (1832–1914) La Sérénade interrompue isimli tablosu.

Bu prelüd'de Debussy mizahi bir İspanyol sahnesi yaratmıştır. Prelüd, İspanya'da Endülüs bölgesinin Malaga'ya özgü, flamenkonun fandango²¹ türünden kaynaklanan *Malaguéna* isimli şarkıdan esinlenilerek yazılmıştır. Debussy daha önceden olduğu üzere bu prelüd'de de modal dizilerle tonal dizileri bir arada kullanarak geleneksel armonik ilişkileri bir hayli sarımsı ve empresyonist estetiğin başyapıtlarından birini ortaya koymuştur. (Tanatar, 2019:55)

Eser, İspanyol gitar müziğinin içerdiği modal yapı ve bunun yarattığı yerel tınılar üzerine kurulmuştur. Gitar, İspanyol müziğinde, hem eski vihuela²² hem de modern gitar olarak İspanya Magribileri tarafından Avrupa'ya getirilmiş, uzun ve önemli bir mirasa sahiptir. Her iki enstrümanın da biri melodik ve kontrpuantal pasajlar için (punteado) diğeri akorları tınlatmak için (rasgueado) olmak üzere iki çalım tekniği vardır. İki teknik te eser üzerinde piyano partisinde görülür. Bu kullanımların prelüdle bağlantısını unutmamak gerekir. Nitekim Debussy gitar gibi anlamına gelen *quasi guitarra* göstergesini eklemiştir. Bu pasajlar Gitar

²¹ Geleneksel olarak gitarlar, kastanyetler veya el çırpma eşliğinde, Portekiz ve İspanya'dan gelen canlı bir partner dansıdır.

²² Bir gitar gibi şekillendirilmiş, ancak ud gibi ayarlanmış, 15. yüzyıldan kalma perdeli bir İspanyol yaylı çalgıdır. İtalya'daki lavta eşdeğeri olarak 15. ve 16. yüzyıl İspanya'sında kullanılmış ve büyük bir repertuara sahiptir. Genellikle beş veya altı çift tel vardır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

tınısının yakalanması için *staccato* yazılmıştır ve eserin sonuna kadar serenatla karşılıklı bir zıtlık oluşurlar.

Başka bir önemli gösterge de başta yazılan *Moderément animé*²³ temposudur. Temponun çok hızlı olmamasına dikkat edilmelidir. Bu şekilde bestecinin yaratmak istediği gitar etkisinin her teli tümüyle tınlayabilir. Serenatı her seferinde ani bir şekilde kesen bu pasajlar, serenatın bölünmesine ve kesik kesik duyulmasına sebep olur. Bu da Kesilmiş serenat yani *La sérénade interrompue* ismini ortaya çıkarmıştır.

Prelüd 31ölçülük bir giriş ile başlar. Fa ve sol bemol notaları baskındır. *Quasi guitarra*²⁴ olarak belirtilen ilk motif frigyen dizisinin ilk iki notasından oluşur.

.IX.
Modérément animé
quasi guitarra
pp (comme en préludant)
pp

Örnek 7: *La sérénade interrompue*, 1-6. ölçüler.

6 ve 8. ölçülerde gelen do bemol Lokrien, 9. ölçüde gelen do bekar ise Frigyen dizileri gösterir.

.IX.
Modérément animé
quasi guitarra
pp (comme en préludant)
pp

Örnek 8: *La sérénade interrompue*, 6-8 ve 9. ölçüler.

²³ Orta derecede canlı.

²⁴ Gitar gibi.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

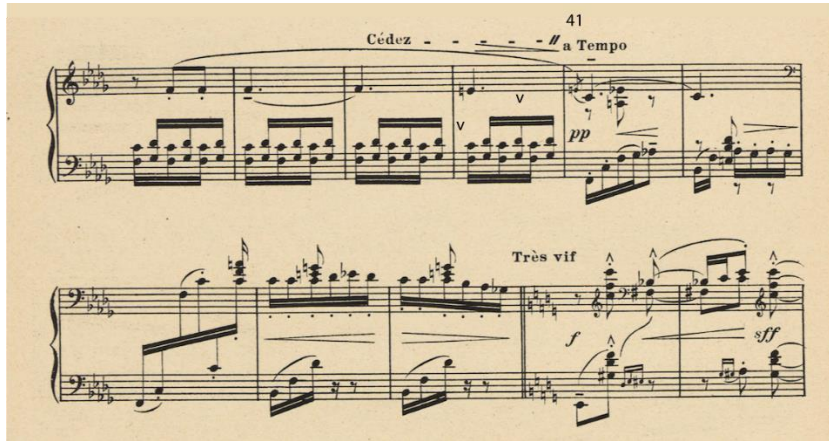
www.imdcongress.com

18 ölçülük girişin sonrasında 19. ölçü ile sürekli tekrarlanacak olan tema kendini gösterir. Debussy 19-24. ölçüler arasında fa eksen (frigyen dizinin I. Derecesi) ve si bemol minör (IV. Derece) akorlarında ısrar eder. Frigyen modunun birinci derecesi üzerinde majör akor kullanımı, güney İspanya müziğinin tipik bir örneğidir.



Örnek 9: La sérénade interrompue, 19-31. ölçüler.

32. ölçü ile birlikte serenatı duyarız. Sol eldeki gitar motifi üzerinde güney İspanya'nın *cante jondo*'sunu²⁵ hatırlatan bir melodi sunulur. Mi bekar ve fa seslerinin oluşturduğu kakışımly tınıdaki serenat 41. ölçüde kesintiye uğrar. 19. ölçünün akorlarını 41. ölçüdeki kesintide duyulur.



Örnek 10: La sérénade interrompue, 37-47. ölçüler.

Kesilen serenat 54. ölçüde tekrar sesini duyurur. Ancak bu kez daha geliştirilmiş bir biçimdedir. Gitar motifinin eşliği kromatizm içererek devam eder. Besteci, la bekar sesiyle makam müziklerini çağrıştıran bir yapılanma sergiler. 69. ölçüde tekrar la bemolün kullanılmasıyla baştaki fa eksenli ana diziye geri dönülür.

La bemol eksenli 9'lu, arttırılmış 11'li ve 13'lü armonilerin ardından, 73. ölçüde, 19. ölçüdeki tema bu sefer re bemol majörde duyurulur. Bu temanın yine serenatı kestiğini görürüz fakat bu kez kesiş daha kısadır.

²⁵ Cante jondo, Endülüs halk müziğinin bozulmamış bir biçimi olan flamenkoda bir vokal tarzıdır.



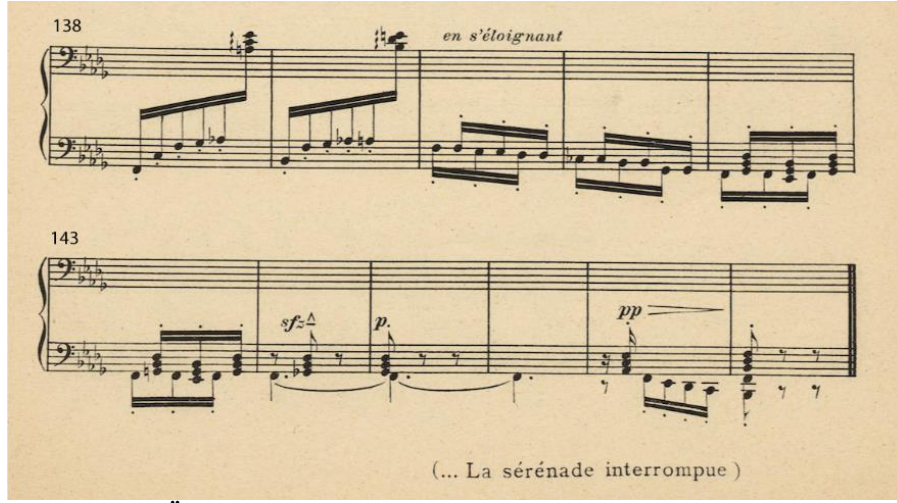
X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

76'ncı ölçüde serenat eşiksiz bir şekilde duyulur. Bu kısım bestecinin *Librement*²⁶ göstergesiyle vurguladığı, kısa rapsodik bir kadans havasındadır. Ardından Debussy re majör tonuna geçerek büyük bir sürpriz yapar. Tema 2/4'lük vuruştadır ve tempo yavaşlar.

Temaların karşılıklı atışmalarının ardından serenat, 98. ölçüde yeniden duyulur. Bu kez ilk defa kesintiye uğramadan ve daha önceki gelişlerinden daha uzun bir biçimde 125. ölçüye kadar devam eder. 125. ölçüde tema tarafından yine kesilir. Koda diyebileceğimiz son kesitte Debussy, eser boyunca hâkim olan gitar motifini kullanır ve eseri beklenmedik bir biçimde si bemol minör akorları ile sonlandırır.



Örnek 11: La sérénade interrompue, 138-148. ölçüler.

SONUÇ

Bir eserin tonal analizi, bestelenme süreci, bestecisinin stilistik yaklaşımı gibi konular hakkında bilgi sahibi olmak, yorumcu tarafından eserin doğru anlaşılıp, yorumlanabilmesi için çok önemlidir. Özellikle C. Debussy gibi geliştirdiği kompozisyon teknikleri ile, döneminin özgün ve etkili stillerden birine ulaşmış bir bestecinin eserleri hakkında bu bilgilere sahip olmanın yorumcuya katkısı çok büyüktür.

Bu çalışmanın da böyle bir amaca hizmet etmesi ön planda tutularak, bestecinin birinci kitabındaki iki prelüd, *Le vent dans la plaine* ve *La sérénade interrompue* analiz edilmiştir.

Çalışmada Debussy'nin kendisinden önceki dönemin armonik sınırlamalarını ortadan kaldırdığı ancak buna rağmen tonalite ruhunu koruduğuna vurgu yapılmıştır. Besteci, kadans noktalarını vurgulayan geleneksel klasik yürüyüş ve diatonik dizinin dışına çıkmış, kısa, parça parça melodileri bir araya getirerek, yeni ses ve biçim anlayışı ortaya koymuştur. Bu yaklaşımı ile yirminci yüzyılın önde gelenleri bestecilerini etkilemiştir.

Debussy'nin müziğinde o dönemde ilk kez ortaya çıkan ve çalışmadan elde edilen İzlenimci müziğin özelliklerine dair bulgular şu şekildedir;

- Müzikte tını ve renk arayışı ön planda tutulmuştur.
- Akorlar, klasik armonik yürüyüşün aksine bir kullanım göstermektedir. Dörtlü ve beşli aralıkların üst üste getirilmesinden oluşan disonans akorların kullanımı görülmektedir.
- Ton dışı akorların zaman zaman parçanın girişinde duyurulup belirli bir tonalite hissi ortadan kaldırılmıştır.

²⁶ Özgür bir biçimde.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

- Uzakdoğu müziğinin de etkileriyle tam ton dizisi kullanılmıştır.
- Orta Çağ modlarının kullanılması görülmektedir.
- Kromatizm tonalite kuralları dışında kullanılmış, bununla birlikte atonalite ve on iki ton müziğinin ilk adımlarını atılmıştır.

Bu bağlamda incelenen Le vent dans la plaine ve La serenade interrompue prelüdlerinin birbirinden çok farklı karakterde iki parça olmasına karşın, bestecinin izlenimci yaklaşımının özelliklerini büyük çoğunlukla taşıdığı sonucuna varılmıştır.

KAYNAKÇA

- Baştuğ Şen, S. (1999) Piyano Tekniğinin Biyomekanik Temeli. İstanbul, Pan Yayıncılık.
- Deri, O. (1968) . Exploring Twentieth Century Music. New York Rinehart and Winston, Inc.
- Gedikli, S. A. (2006) Debussy Prelüd'lerin 20. Yüzyıl Piyano Müziği'ndeki Yeri ve Önemi. Sanatta Yeterlilik Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Gürün Demireriden, G. (2020). Bir Debussy Prelüdüne Analitik Bakış: Voiles. Özgün Makale. Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi, Sayı:11, 152-186.
- Hansen, P. (1967). An Introduction to Twentieth-Century Music. Boston: Allyn and Bacon, Inc.
- Hodeir, A. (1992). Müzikte türler ve biçimler (I. Usmanbaş, Çev.). İstanbul, İletişim Yayıncılık.
- Hudgins, M. (1956). A Descriptive Analysis of The Preludes (Book 1) of Claude Debussy. (Yüksek Lisans Tezi). North Texas State College, Texas.
- Jameson, E, R. (1942). A Stylistic Analysis of the Piano Works of Debussy and Ravel. (Yüksek Lisans Tezi). North Texas State Teachers College, Denton, Texas.
- Lockspeiser, E. (1951). Debussy. London, England: J. M. Dent and Sons, Ltd., Aldine House.
- Mimaroglu, İ. (1990). Müzik Tarihi. 4. b.s., İstanbul, Varlık Yayınları.
- Pamir, L. (2000). Müzikte Geniş Soluklar (3. Baskı). İstanbul, Boyut Yayınları.
- Stern, J, C. (1978). Tonality of the First Book of Debussy's Preludes. (Yüksek Lisans Tezi). University of Natal, Department of Music, Kwazulu-Natal.
- Tanatar, G. (2019) Claude Debussy, Prelüdlerin Analizi "Birinci Defter". Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

İnternet Kaynakları

Say, A. (2016). İzlenimcilik üzerine.

<https://www.sanattanyansimlar.com/yazarlar/ahmet-say/izlenimcilik-uzerine/1093/>

Nota Örnekleri

Debussy, C. (1910). Prélude



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

2020 SONRASI GELİŞMELERLE BİRLİKTE TÜRKİYE'DEKİ POPÜLER MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN DURUMU

İlkay Ebru TUNCER BOON* & Aşkın ÇELİK** & Kutup Ata TUNCER***

Özet

20. yüzyılın özellikle ikinci yarısında Amerika'da yayılmaya başlayan popüler kültür, müzik alanında çok farklı yeniliklerin görülmesine neden olmuştur. Özellikle Amerika'nın yerel müziği olan Country Folk ve Rock'n Roll gibi tarzların ortaya çıkmasıyla, özellikle siyahi müzisyenlerin R&B ve Pop Dance türlerindeki gibi bedensel hareketin de müziğe dâhil olduğu tarzlar, Michael Jackson ve Tina Turner gibi fenomenlerin doğmasına yol açmıştır. Bu çıkışlar, star, pop-star, mega-star gibi tanımlamaları da beraberinde getirirken; pek çok markanın da yeni yüzleri olmaya başlamışlardır. Özellikle 80'lerden sonra artık popüler müzik kültürü, Amerika'yla birlikte dünyaya yayıldı ve özellikle 90'larda Türkiye'nin ana gündemine oturmuştu. Gelişmekte olan pek çok ülkenin müzik anlayışı, kendi geleneksel müziğinin popüler türlerle birleşerek yeni tarzların da yeşermesine neden oldu. Örneğin, Latin Amerika'da Shakira ya da Ricky Martin gibi yıldızlar, çıkardıkları albümlerde Latin müziğinin öğelerini kullanmışlardır. Aynı şekilde Türk müziğinin önemli isimlerinden Tarkan, hem Amerikan popüler dans ve sahne gösterisini hem de Türk müziğinin tınılarını aynı platformda buluşturmaktaydı. 21. yüzyıla gelindiğinde ise artık popüler müzik, teknolojik gelişmelerden daha fazla etkilenmeye başlamıştır. Bu etkileşim bu pek çok farklı popüler müzik türü ve anlayışın eskisi gibi "starlara" has olmasının ötesine geçerek, gençlerin odalarında kendi müziklerini üretmeye başladıkları yeni olanakların ve müzik yapma biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. 2020 yılından itibaren pandeminin de etkisiyle birlikte müzikal üretim biçimleri ve bunların yapıldığı mekânlar, eskisi gibi değil; örneğin devasa konser salonu ya da amfi-tiyatrolar yerini evlerin odalarına ve home studio olarak tabir edilen kompakt stüdyolara bırakmıştır. Evlere kapanan müzik üreticileri, yaptıkları müzikleri Youtube, Spotify gibi sosyal medya ortamlarında sergilemeye başladılar. Bu süreçte özellikle Türkiye'de R&B, Indie, Rap ve Hip Hop çok hızlı bir şekilde trend Türkiye'de R&B, Indie, Rap ve Hip Hop, Jazz, Blues, Gospel gibi müzik türleri yeni yorumlarla ve üretim biçimleri ile ele alınmaya başlandı. Bu çalışmanın amacı, özellikle 2020'den itibaren Türkiye'deki gençlerin farklı popüler müzik türlerine karşı artan eğilimlerinin arkasındaki sebepleri bulmaya çalışmak ve özellikle müzik eğitimi alan gençlerin popüler müzik yapma eğilimlerinin kendi bireysel hikâyeleri üzerinden nedenlerini incelemektir. Bu sorulara cevap aramak için on müzik öğrencisinin popüler müzik deneyimlerini anlamak üzere fenomenolojik yöntem kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Popüler Müzik, Geleneksel Müzik, Rap, Hip Hop, Müzik Sosyolojisi.

STATUS OF POPULAR MUSIC CULTURE IN TURKEY WITH DEVELOPMENTS AFTER 2020

Abstract

Popular culture, which started to spread in America, especially in the second half of the 20th century, caused many different innovations in the field of music. Especially after styles such as Country Folk and Rock'n Roll, which are the local music of America, the styles in which bodily movement is included in the music, such as the R&B and Pop Dance genres of black musicians, led to the emergence of phenomena such as Michael Jackson and Tina Turner. While these debuts bring definitions such as star, pop-star, mega-star; they began to be the new faces of many brands. Especially after the 80s, popular music culture spread to the world with the United States and was on the main agenda of Turkey, especially in the 90s. The musical understanding of many developing countries has led to the emergence of new styles by combining their traditional music with the popular. For example, stars like Shakira or Ricky Martin in Latin America used elements of Latin music in their albums. Likewise, as in our Tarkan example, both the American dance and stage performance and the tones of Turkish music were meeting on the same platform. By the 21st century, popular music has begun to be affected more by technological developments; many different genres and understandings were turning into new opportunities, where young people started to produce their own music in their rooms, rather than stardom as in the past.

* Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, ebru.boon@deu.edu.tr

** Doç. Dr. Manisa Celal Bayar Üniversitesi, a_celik36@hotmail.com

*** Doç. Dr. Manisa Celal Bayar Üniversitesi, kutupatatuncer@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Especially after 2010, thanks to smart phones, listeners can reach “stars” with applications; the old admiration was beginning to give way to the simplicity of celebrities. As of 2020, with the effect of the pandemic, musical productions are not in huge areas as before; left its place to rooms and compact studios called home studios. Music producers, who were locked in their homes, started to exhibit their music on Youtube or social media. In this process, especially in Turkey, Rap and Hip Hop became a trend very quickly, leaving old musical habits behind. The aim of this study is to examine what lies behind the increasing tendency of young people in Turkey towards Rap and Hip Hop, especially since 2020. For this purpose, interviews were made with many young people from different social and cultural backgrounds and it was observed that the music perceptions of young people in Turkey, especially those defined as Z generation, changed very quickly compared to previous generations and this developed different interpretations for the future in the context of cause/effect relationship. It is thought that this study contributes to the field in terms of music sociology.

Keywords: Popular Music, Traditional Music, Rap, Hip Hop, Sociology of Music.

Giriş

19. Yüzyılda yaşanan Sanayi Devrimi'yle birlikte kitle toplumunun oluşması, kitlesel üretim ve tüketim davranışlarının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanayi Devrimi ve modernleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan *atomize* bireylerin bir araya gelerek oluşturduğu kitle toplumlari da belli özellik ve niteliklerdeki kültürlerin üretilip gelişmesini sağlamıştır (kaynak). Son iki yüz yıldır negatif anlamlar yüklenen hem bir yandan üzerine teorilerin geliştirildiği kitle kültürü/popüler kültür (ve popüler müzik), elit/aristokrat ideoloji ve folklorik/yerel kültür pratikleri ile de bir mücadele içindedir. Ancak 20. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren çok sayıda akademisyen, teorisyen ve araştırmacı, sosyal, kültürel, politik ve ekonomik gerçeklik ve güç olarak popüler kültürü ve müziğini hem anlayıp analiz etme hem de meşrulaştırma çabasına girmişlerdir (Hall, 1983). 1967'de *Journal of Popular Culture* dergisinin kurulması ve 1969'da Bowling Green Üniversitesi'nde *Popüler Kültür Araştırma Merkezi*'nin kurulması gibi çabalar bu meşrulaştırmanın önünü açan ilk adımlar olmuştur.

Kitle kültürünün yansıması olan popüler kültürün ve popüler müziğin de pek çok farklı tanımı bulunmaktadır. Horkheimer ve Adorno'ya göre “ticarileştirilen, metalaştırılan kültür endüstrisinin kitle kültürü ile eş anlamlıdır ve karalanması gereken” bir kültürdür. Bennett ve Storey'nin ise iki farklı tanımı bulunmaktadır: "Popüler kültür, basitçe, geniş çapta ilgi gören kültürdür." İkinci tanımları ise: “yüksek kültürün ne olduğunu tanımladıktan sonra geriye kalan kültürdür” (Akt. Halt, 1983, s. 148). Frith ise (2004) kitle kültürünü "teknolojik değişimin, kitle kültürü üretim araçlarının kullanımıyla mümkün kıldığı kültür" olarak tanımlamaktadır.

Popüler Müzik Tanımları

Benzer ya da ortak ilgi alanları ve beğenileri ile bir araya gelerek popüler müziği üreten ve tüketen kitlelerin var olduğunu vurgulayarak, müzik araştırmacıları da standartlaşan ve kurumsallaşan müzik yapma biçimlerini ve repertuvarlarını dönüştürme yolu ile bu alandaki otoritenin çözülmesini sağlamışlardır. Bu da hiyerarşinin olmadığı daha demokratik, bireysel ve farklı müzik yapma biçimlerinin gruplar içinde paylaşıldığı popüler türlerin ortaya çıkmasının yolunu açmıştır. Popüler müziğe dair akademik, teorik ve analitik çalışmalar, bu müziğin ve müzik yapma biçimlerinin yüzyıllarca “elit” diye adlandırılan klasik müzik geleneğinden de beslenip dallara ayrıldığını, farklı kültürlerin yerel katkılarının da bu müzikte harmanlandığını ortaya koymuştur. Popüler müziğin ve müzik yapma biçimlerinin otoriteye ve kurumsallaşmaya ihtiyaç duymayan daha *informal* ve özgür müzikal varoluş biçimlerine örnek olması ve bunların yakından incelenmesi yüzlerce araştırmanın konusu olmuştur ve olmaya devam etmektedir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Popüler müziğin özellikle müzik eğitimi ve öğretimi süreçlerine dâhil edilip edilmemesi ya da hangi örneklerinin dâhil edilip edilmemesi gibi sorular ulusal ve uluslararası akademik çevrelerde hala tartışılan konular olmaya devam etmektedir. Bu müzik kültürünün, alt türlerinin ve müzik yapma biçimlerinin müzik kurumlarında eğitim öğretim programlarına entegre edilmesi bir yandan da birçok müzik okulu için amaç ve kimlikte önemli bir değişikliği kabul etmek anlamına gelmektedir. Örneğin, böylesine sancılı bir değişim Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) 1960'lar ve 1970'lerde cazın geleneksel müzik programlarına dâhil edilmesiyle meydana gelmiştir (Larson, 2019). ABD'de müzik kurumlarındaki bu değişim ihtiyacı "popüler müziğin yaratıcı bir çaba olarak geçerli kabul edilmesi, geleneksel müzik eğitimi almış müzisyenler için artan istihdam sorunu ve müzik öğretmeni adaylarının da popüler müzik türlerine dair bilgilendirme ve hazırlama ihtiyacı" gibi gerekçelerle de temellendirilmiştir (Larson, 2019, s. 1). Artık ABD'de yaratıcı bir çaba olarak "müzik yapmanın" esas olarak merkeze alındığı daha yenilikçi yaklaşımlar dikkate alınmaktadır. Örneğin, "şarkı yazarlığı, caz performansı, kompozisyon, klasik ve popüler müzik ve müzik teknolojisindeki programların birbirini tamamladığı çeşitliliğe ve yaratıcılığa alan açan müzik programları" ABD'de bir gerçeklik olarak var olmaktadır (Larson, 2019, s. 1). Ancak bunun yanı sıra, son 20 yılda hızla gerçekleşen değişimlerle klasik, caz ve popüler olan müzik gelenekleri arasındaki denge kurma çabası, müzik eğitimcilerini ve program geliştiricilerini oldukça zorlamaktadır (Larson, 2019, s. 1).

Türkiye'de de özellikle son on yılda popüler müziği hem dinleyen hem de üretenler (besteci, icracı ya da aranjör) hem de bu müziği öğrenenler teknolojik gelişmelerden çok daha fazla etkilenmeye başlamıştır. Bu etkileşim ise bu müzisyenlerin pek çok farklı popüler müzik türünü dinlemelerine, bu türleri müzikal pratiklerine dâhil etmelerine ve yerel türlerle birleştirerek üretmelerine ve paylaşmalarına yol açmıştır. 2020 yılından bu yana pandeminin toplumsal ve kültürel alana etkisiyle birlikte müzikal üretim biçimleri ve bunların yapıldığı mekânlar yerini, örneğin devasa konser salonu ya da amfi-tiyatrolar yerine evlere ya da kompakt stüdyolara bırakmıştır. Evlere kapanan müzik üreticileri, müzisyenler ya da müzik öğrencileri yaptıkları müzikleri Youtube, Spotify gibi sosyal medya ortamlarında sergilemeye başladılar. Bu süreçte özellikle Türkiye'de R&B, Indie, Rap ve Hip Hop, Jazz, Blues gibi müzik türleri yeni yorumlarla ve üretim biçimleri ile ele alınmaya başlanmıştır.

Bu çalışmanın amacı, Türkiye'deki gençlerin farklı (Ulusal ya da uluslararası) popüler müzik türlerine karşı artan eğilimlerini ve bu eğilimlerin yolunu açan müzikal davranışları keşfetmek ve özellikle müzik eğitimi alan gençlerin bireysel ve beraber gerçekleşen popüler müzik yapma davranışlarını anlamaya çalışmak ve bu yolla nasıl öğrendiklerini çözümlenmektedir. Üç araştırmacının (aynı zamanda eğitimcinin) da ortak gözlemi müzik öğrencilerinin farklı müzik yapma biçimlerinin var olduğudur. Bu çeşitlilik ve farklılıkların çözümlenip anlaşılması ihtiyacından doğan bu çalışma, özellikle uluslararası literatürde son yirmi yıldır derinlemesine çalışılan formal/klasik müzik eğitimi ve öğretimi ve müzik yapma biçimlerine karşılık daha informal/popüler müzik eğitimi ve öğretimi ve müzik yapma biçimleri arasındaki farklılıkları anlayıp bu verilerin müzik eğitimi süreçlerine üretken sonuçlarla yansımaları amaçlanmaktadır. Örneğin, bazı öğrenciler daha klasik anlayışla nota/müzik okuryazarlığı üzerinden müzisyen kimliklerini geliştirirken bazı öğrenciler müzik yapmaya ve öğrenmeye kulaktan ve daha işitsel/duyuşsal boyutu ile yaklaşmaktadır. Bu ve bunun gibi farklılıkları anlamak için 50 öğrenci ile yaratıcı bir müzik projesi gerçekleştirilmiş ve proje boyunca yapılan değerlendirmeler sonucunda 10 öğrenci ile derinlemesine görüşme yapılarak elde edilen veriler fenomenolojik analiz yöntemi ile çözümlenmiştir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Popüler Müzik, Müzisyenler ve İnfomal Müzik Yapma Biçimleri

Lucy Green, “How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education” kitabını bir araştırma çalışması olarak 14 popüler müzisyenle yaptığı görüşmeler sonunda bu müzisyenlerin temel karakteristikleri ve nasıl öğrendikleri üzerine raporlamıştır. Green (2002) bu müzisyenlerin çalışmak istedikleri müzikleri kendi beğeni kriterlerine ve müzikal kimliklerine uyumlu olarak seçtiklerini ifade etmektedir. Müziği öğrenme ve icra biçimleri ise kulaktan ve dinledikleri müzikleri çalmaya ya da onlara eşlik etme çabasını içermektedir. Bu müzisyenler bireysel olarak çalıştıkları gibi kendi müzikal beğenileri ve kimlikleri ile uyumlu olarak başkaları ile de çalışmaktadırlar. Genellikle öğrenme ve müzik yapma biçimleri “nev-i şahsına münhasır,” oldukça kişisel ve daha az planlı gelişmektedir. Green (2003) bu karakteristiği müzikal yaratıcılığın önünü açan ve ilerlemeci olarak nitelendirmektedir. Bu müzisyenler, genellikle, otoriteye ihtiyaç duymadan, kendi içinde bir müzikal grup dinamiği oluşturabilen yapıda müzik yapabilmektedirler. Bu müzik yapma ve öğrenme biçimi pek çok farklı müzikal beceriyi de içine dâhil etmektedir. Bunlar, dinleme, müzikal analiz, doğaçlama, besteleme, düzenleme ve çalma olarak ifade edilebilir.

Green’in araştırmasını yaptığı tarihten bu yana neredeyse 20 yıl geçti ve teknolojinin hızla gelişmesi ve iletişim araçlarının daha da çeşitlenmesi ile günümüz popüler müzik yapma biçimleri, mekânları da hızla gelişti. Özellikle Kuzey Avrupa ve Batı Avrupa ülkelerindeki ve Amerika Birleşik Devletleri’ndeki müzik okulları bu değişimi ve çeşitliliği yakalama konusuna oldukça ciddi yaklaşmaktadırlar. Klasik müzik ve caz müziği üzerine odaklanan geleneksel müzik eğitimi programını popüler müzik türleri ile de zenginleştirmek için program yapımcılar önemli çabalar ortaya koymaktadır. Ancak ülkemizde hala kurumsal düzeyde geleneksel/yerel ve klasik batı müziği arasında var olan çekişmeler ve tartışmalar güncelliğini korumaya devam ederken, müzisyenler ve müzik öğrencileri kurumsal çatışmaların ve dayatmaların paralelinde sınıfın, okulun ya da müfredatın dışında kendi müzikal gerçekliklerini yaratmaya devam etmektedirler. Green’in (2002) de tartıştığı gibi geleneksel müzik kurumları “küresel nüfusun dinlediği, dans ettiği, özdeşleştiği ve keyif aldığı müziğin büyük bir bölümünü üreten bu müziği göz ardı ederek öğrenciler için hala ve sadece” klasik yerel/geleneksel müzik seçenekleri sunmakta ısrar etmektedir (s. 5). Larson (2019) makalesinde, Amerika Birleşik Devletleri’ndeki müzik eğitimi kurumlarının, öğretim programlarının, yöntemlerinin ve müzik repertuarının klasik ve caz gelenekleri açısından yaratıcılık ve nitelik olarak yol kat ettiğini vurgulayarak şu soruyu sormaktadır: “aynı şekilde popüler müzik de bu iki müzik türünün yanında eşit olarak var olabilecek midir?” (s. 2).

Hem dünyadaki hem de Türkiye’deki müzik eğitimi kurumlarında büyük müzik grupları ve orkestra-koro modeli baskın müzik toplulukları olmaya devam etmektedir. Bir yandan popüler müzik yapma biçimlerinin ve topluluklarının benimsenmesi, yaratıcı yönü açısından diğer müzikler gibi belli bir yer edinmesi büyük çaba gerektirmekte hem de bir yandan bu müziğin öğretilmesi, hem de aktarılması için de yaklaşım ve yöntemlerin geliştirilmesi gerekmektedir. Burada sıklıkla ele alınan bazı terim ve kavramlara açıklık getirmesi bakımından, *öğrenme* “bir tür becerinin veya bilgi setinin kademeli olarak edinilmesi,” *informal ve formal öğretim* “bu beceri ve bilgi setinin edinilmesinde/öğretilmesinde kullanılan yöntem ve stratejiler,” ve *informal ve formal öğrenme*, “formal ve informal öğretim yöntemleri ve stratejileri sonucunda öğrenenin başına gelen şeydir” (Jenkins, 2011, s. 180).

Popüler müzik yapma biçimleri ile özdeşleşen bir kavram olan “informal öğrenme” bu yaklaşım ve yöntemlerin geliştirilmesi için üzerinde oldukça çalışılan bir kavramdır. Bu



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

kavramın teorik arka planını detaylandıran ve formal öğrenme ile karşılaştıran çalışmalardan bir olan “Formal and Informal Music Educational Practices” (Formal ve Informal Müzik Eğitimi Uygulamaları) isimli çalışmada Jenkins (2011) aslında informal öğrenme kavramının formal öğrenmeden çok eski bir tarihe dayandığını aile, akran, yakın çevre ve toplum ilişkilerinde bilginin aktarılmasının en temel yöntemi olduğunu ifade etmektedir. Jenkins, makalesinde şu soruyu sorar: “*Peki, neden formal öğrenme ve öğretme yaklaşımlarına ihtiyaç duyduk?*” Toplumların genişlemesi, bilginin çeşitlenip karmaşıklaşması ve sistematik ve standart bilgi aktarımına duyulan ihtiyacın formal öğrenme ve öğretme yaklaşımlarını ortaya çıkardığını ifade etmektedir. Jenkins (2011) bu iki kavramı tartışırken, bu çalışmanın bağlamı ile de ilgili olarak informal öğrenmenin bireylerin kendi öğrenme motivasyonundan kaynaklanan, daha içsel bir çabayı içeren bir öğrenme olduğuna vurgu yapmaktadır. Yani informal öğrenmede “öğrenen” merkezdedir; “ayrıca öğrenen de bu öğrenme sürecinde becerilere ulaşmak için günlük yaşamında kullanıma hazır kaynakları kullanır” ya da ilgili kaynaklara kendi ihtiyaçları doğrultusunda ulaşır (s. 181).

İnformal öğrenme sürecinde içerik öğrenen tarafından belirlenir; öğrenen genellikle bir öğretene ihtiyaç duymadan motive olur ve birlikte öğretme ve birbirine öğretme süreçlerine açıktır ve yaparak (icra/performing) öğrenme belli bir mekana ihtiyaç duymaksızın bu sürecin ana eylemidir. Jenkins (2011) çalışmasında Malmö Müzik Akademisi’nde müzik pedagojisi profesörü ve aynı zamanda şarkıcı ve söz yazarı olan Göran Folkestad’tan alıntı yaparak şöyle yazıyor: Bob Dylan müzik yaşamı boyunca asla bir odada oturup tek başına çalgısını ya da müziğini çalışmadığını ifade etmektedir ve der ki “Her zaman insanlar için çalmam gerekti. İnsanlar içinde pratik yaptığımı ve tüm hayatımın pratik yaptığım şey haline geldiğini söyleyebilirsiniz.” (s. 187). Mekâna bağlı olmayan, yerleşik ve standartlaşmış kurullarla sınırları çizilmemiş bu öğrenme biçimi informal öğrenmenin karakteristiklerindedir. Öte yandan formal öğrenme/öğretme ise yaygın olarak “bir eğitim kurumuyla ilişkili olan, bir öğretmen tarafından gerçekleşen, öğrenciyi, öğretmeni ve öğretme sürecini denetleyen mekanizmanın var olduğu, eğitim programı tarafından belirlenen hedeflere ulaşmasını sağlayan planlı bir yönetime göre uygulanan öğretme/öğrenme biçimidir” (Jenkins, 2011, s. 181).

Müzik öğretimi ve öğrenimi bağlamında ele aldığımızda ise yukarıdaki kavram ve yaklaşımlara şu şekilde örnek verebiliriz. Örneğin, çalgısını informal yaklaşım ve yöntemlerle öğrenen bir birey, farklı medya ve teknolojiler kullanarak kendi öğrenmesini planlar. Ustalaşmak istediği becerilere dair örnekleri izler ve dinler. İcra etmek istediği türü kendi motivasyonu, dinleme alışkanlıkları ve beğenisi yolu ile belirler ve yoğun bir dinleme becerisi geliştirir: İlgi duyduğu türü/stili kendi içsel motivasyonu ile seçer; dinleyerek ve izleyerek sonra da sesi ya da çalgısıyla icra ederek uygular. Formal müzik eğitimi/öğretiminde ise daha çok bir “usta öğretmen” tarafından sürecin yönlendirilir. İlgili alanda tür/stil seçimi ve repertuarın belirlenmesi gibi seçenekler “usta öğretmen” tarafından kararlaştırılır. Bu süreç, daha standart çizgilerle belirlenmiş yöntem ve yaklaşımların uygulandığı ve nota ile öğrenmenin baskın olduğu bir süreçtir. Formal müzik öğrenme süreçlerinde teknik kaygı ve nihai sonuç/performans elde etme çabası, informal öğrenme süreçlerinde olanın aksine, müziğin yaşayan akışının önüne geçmektedir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

YÖNTEM

Araştırma Deseni

Fenomenolojik Yaklaşım

Bu çalışmada öğrencilerin popüler müzik alanındaki yaşanmış deneyimlerini anlamak için fenomenoloji yöntem/yaklaşım olarak tercih edilmiştir. Fenomenoloji metinsel ifade yoluyla bireylerin deneyiminin özünü yakalamaya hizmet ettiğinden bu yöntemin yoğun betimleyici niteliği çalışmanın metodunu vurgulamaktadır. van Manen (1990) in tanımladığı gibi deneyimimize ait şeyler ile bu deneyimleri temellendiren şeyler arasında görünüm ve öz arasında farklılıklar vardır (p. 32). Bununla birlikte, yaşanmış deneyimin tanımlarının, deneyimlerin kendileriyle aynı olamayacağı pek çok fenomenolojik çalışmada vurgulanmıştır. Dolayısıyla fenomenolojik olarak araştırmak, yazmak karmaşıktır ve yeniden yazmayı, yeniden düşünmeyi ve yansıtmayı gerektirir (Cassidy Parker ve Powell, 2014, s. 27).

Katılımcılar

Bu çalışma Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Bölümü'nde okumakta olan 10 öğrenci ile 2021-2022 Bahar döneminde gerçekleştirilmiştir. Pandemi sonrası yüz yüze yapılan “Müzik Kültürü” ve “Türk Müzik Tarihi” dersleri için tasarlanan “yaratıcı proje” ödevinin tasarlanması, hazırlığı ve uygulanması süreçlerinden oluşmaktadır. Dersleri alan 50 öğrenciden yaratıcı projeye *aktif* katılan 10 öğrenci bu çalışmanın asıl katılımcıları olarak belirlenmiştir. Fenomenolojik yaklaşım için neden 10 öğrencinin seçildiği ile ilgili olarak “popüler müzisyenler nasıl öğrenir” konusu ve “popüler müzik yapma biçimleri ve hazırlık süreçlerine dair” detaylı bilgiler uluslararası araştırmalar ve kaynaklarla çapraz olarak ilişkilendirilerek referans alınmıştır.

Veri Toplama Süreci

Yaş ve deneyim fark etmeksizin popüler türlerde müzik yapan/yapabilen bireylerin müzisyen kimliğini tanımlayan temel davranış ve örüntüler uluslararası literatürde genişçe tanımlanmıştır. Ayrıca “yaratıcı proje” öncesinde öğrencilerin formal ve informal müzik öğrenme ve yapma alışkanlıklarını tespit etmek için soru formları oluşturulmuş ve tarama yapılmıştır. İlgili öğrencilerin sürece dair geri bildirimleri ve görüşmeler sonucunda ise bu formal müzik öğrenme ve yapmanın yanı sıra, informal müzik öğrenme ve müzik yapma davranış örüntülerini sergileyen 10 öğrenci çalışmalar boyunca gözlemlenmiş ve projenin sunumu sonrasında ise bu öğrencilere hem görüşme formu verilmiş, sonrasında ise yüz yüze görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Veriler analiz edilerek kategoriler ve temalar oluşturulmuştur. Bulgular kısmında tartışılan ve araştırma problem sorularına cevap olacak bu kategori ve temalar detaylıca tartışılıp ele alınmıştır.

Süreç: Yaratıcı Proje Hazırlık, Çalışma-Sunum Süreci ve Sonrasındaki Yansımalar

2021-2022 Bahar Dönemi'nde açılan Müzik Kültürü ve Türk Müzik Tarihi derslerinin amacı ve içeriği ile ilişkili olarak verilen “yaratıcı müzik projesi” öncesinde öğrencilerin müzisyen kimliklerini, öğrenme biçimlerini (formal ve informal öğrenme bağlamında), dinleme alışkanlıklarını ve dinledikleri müzik türlerini, müzikal becerilerini ve donanımlarını anlamak için detaylı bir tarama yapılmıştır. Öğrencilerin ilgili derslerin içeriği ile ilişkili olarak seçtikleri eserleri birlikte icra etme, düzenleme ya da yeniden tasarlama öncesinde ise beraber çalışmak istedikleri arkadaşları ile gruplar oluşturulması istenmiştir. Bu projenin amacı var olan bir müzik eserini yeniden tasarlayarak kendi bireysel müzisyen kimlikleri ve oluşturacakları grup dinamikleri içerisinde icra edip gruplar halinde sunmalarınıdır. Her birinin



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

aktif müzisyen olarak katılabilecekleri bir çalışma ortaya koymaları istenmiştir. Araştırmanın inceleme konusu olan “formal ve informal öğrenme popüler müzik yapma biçimleri ve popüler müzisyenler nasıl öğrenir ve paylaşır” konusunda uluslararası literatürün ortaya koyduğu ortak temel müzisyenlik becerileri ve uygulamaları hem verilerin toplanması/tarama gözlem hem de analiz sırasında temaların oluşturulmasında rehberlik etmiştir. Veriler görüşmelerden, öğrencilerin öz-yansımalarından ve araştırmacıların notlarından elde edilmiştir.

BULGULAR

Öğrencilere verilen “yaratıcı proje” ödevi sonrası—özellikle popüler müzik yapma, öğrenme ve aktarma biçimlerine hakim olan—geleneksel/klasik ve formal müzik yapma alışkanlıklarının yanı sıra—öğrencilerin profili analiz edilmiş ve bu 10 öğrenciler ile yapılan görüşmeler sonrasında popüler müzisyen kimliklerini, informal müzik öğrenme beceri ve niteliklerini ortaya çıkaran veriler elde edilmiştir. Uluslararası literatürdeki bulgu ve tespitlerle de örtüşen bu nitelik ve özellikler:

- Çok sık, çeşitlilik içeren, yoğun, detaylı dinleme alışkanlığı,
- Dinlediği müzikleri çalgısı ve sesi ile hızlıca taklit ve ifade etme becerisi, kendi kendine izleyerek ve dinleyerek öğrenebilme
- Notaya bağlı kalmadan kulaktan öğrenme ve aktarma becerisi,
- Dinlediği eserlerin armonik analizini hızlıca yapıp çalgısı ve sesi ile çeşitlendirebilme ve doğaçlama becerisi,
- Bireysel müzikal niteliklerini grup/ansambl/band dinamiği ile buluşturabilme,
- Klasik armoni dışında, klasikten yola çıkaran çeşitlenen ve dallanan kromatik, jazz ve popüler armoni bilgisine duyulan merak,
- Bir lider ve ustaya bağlı kalmaksızın grup içinde müzikal ifadeyi ve akışı belirleyebilme; akranlarından ve birbirinden hızlıca öğrenebilme ve grup iletişiminde sahip oldukları beceriklilik...

Tema 1: Düzenli Dinleme Alışkanlığı ve Dinleyerek Öğrenme

Öğrencilerle yapılan görüşmeler sonrasında dinleme alışkanlıklarını ve detaylarını ortaya çıkaran veriler elde edilmiştir. Popüler müzik yapma ve informal müzik öğrenme becerisi olan öğrencilerin en belirgin ve ortak özellikleri günlük ve detaylı dinleme alışkanlıklarının olmasıdır. Farklı müzik türlerini (ağırlıklı olarak caz, R&B, Blues, müzikaller ve film müzikleri) dinlemeye açık olmanın yanı sıra bu öğrenciler, çok belirgin seçimlerle belli popüler türlerin temsilcilerini müzik platformlarında dinlemekte ve bu platformlarda oluşturdukları dinleme listelerini (Spotify ağırlıklı olmak üzere YouTube) ya da dinleme örneklerini birbirleri ile paylaşabilmektedirler.

Bu öğrenciler formal öğrenme becerilerine sahip olmanın yanı sıra, bir çalgı ya da vokal eseri dinleyerek kolayca öğrenebilmekte, taklit ve tekrar yolu ile de ilgili icra stilini çözmeye çalışmaktadırlar. Hepsinin ortak çabası ise ilgili oldukları ve öğrenmeye çalıştıkları stilin en iyi temsilcilerini ve onların yaklaşımlarını keşfedip sonrasında çalıştıkları eserleri aynı şekilde tekrar etmeden yeni ve farklı olarak icra etmektir. Bu öğrencilere göre, “müzikal olarak belli bir potansiyele ulaşamayan insanlar sürekli aynı şeyleri aynı şekilde çalan müzisyenlere dönüşmektedir.” Bu öğrenciler aynı zamanda dinledikleri türlere ve icracılara dair örnekleri



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

birbirleri ile paylaşarak hem dinleme repertuvarlarını çeşitlendirmekte hem de ilgili örnekler üzerinden kritik yapmaktadırlar.

Tema 2: Birlikte Müzik Yapma, Birlikte Yaratma ve Birbirinden Öğrenme Becerisi

Çok kısa sürede birbirlerini bölüm içinde keşfeden bu öğrenciler, dersliklerde ya da prova odalarındaki formal müzik yapma paylaşımlarının yanı sıra birbirlerinin informal müzik yapma becerilerini hızlıca keşfedip bu becerileri paylaşmak için platform yaratabilmektedirler. Bu öğrencilerin en temel ortak özellikleri aktif olarak müzik yapmaya olan tutkuları ve hevesleridir. Genellikle bir prova odasına ve dersliğe ihtiyaç duymadan—mekânın onları sınırlamayacağına farkında olarak—açık alanları kullanıp müzik yapabilmektedirler. Beraber çalmanın heveslerini canlı tutacak yegâne yollardan biri olduğunun farkındadırlar. Ayrıca birbirlerini grup içerisinde solo çalma becerilerini geliştirmeye teşvik etmekte ve birbirlerine fırsatlar yaratmaya çalışmaktadırlar. Bu öğrenciler aynı zamanda formal müzik eğitimi ve armoni eğitiminin standartları dışında kendi geliştirdikleri armonik/müzikal dille icra sırasında birbirleri ile hızlıca ve notaya/standarda bağlı olmadan iletişim kurabilmekte ve duyuşsal beceri ve niteliklerini hızlıca birleştirebilmektedirler.

Tema 3: Otorite ve Hiyerarşi Olmadan Müzik Yapma ve Tasarlama Esneklik

Geleneksel ve formal müzik eğitim öğretim yaklaşımlarında baskın olan usta/çırak ve öğretmen/öğrenci ilişkisi bu öğrencilerde akran/akran ilişkisine dönüşmüş ve birlikte/beraberce öğrenme olarak ifade bulmuştur. Bir eğitici ya da ustaya ihtiyaç duymadan internet platformlarında izleyip dinledikleri icra kayıtları, bu kayıtları tekrar tekrar dinleyip ve hızlarını değiştirerek taklit etme çabaları kendi kendine öğrenme ve kendi kendine öğretme davranışının bir örneği olarak ortaya çıkmaktadır.

Bir müzik grubu ya da ansambl içinde çaldıklarında ya da çalıştıklarında (örneğin ilgili yaratıcı projede olduğu gibi) birbirlerine müzikal anlamda görev dağılımı yapabilmektedirler. Ayrıca bir öğretmene, bir orkestra ya da koro eğitimcisine/şefine ihtiyaç duymadan müzikal materyallere İnternet ortamında özgürce ulaşabilip (örneğin “cover kitapları”) bu notalar üzerinde çeşitlemeler ya da tasarlama yapıp ilgili grup çalışmasında kolayca kullanabilmektedirler. Prova ve çalışma sonrasında düzenli olarak toplanıp konuşmak bir dinleti ya da provanın kritiğini yapmak konusunda iletişim becerisi geliştirmişlerdir.

Tema 4: İnfomal Müzik Yapabilme İhtiyacı ve Formal Yaklaşım Sıkışmışlık

Bu öğrencilerin hemen hemen hepsi geleneksel müzik öğrenme ve yapma biçimleri ile bir şekilde problem yaşayan öğrenciler olarak kendilerini ifade etmektedirler. Örneğin, bir çalgı ya da topluluk dersinde repertuar tercihlerini dile getirdiklerinde ciddi bir engelle karşılaştıklarını vurgulamaktadırlar. Bu öğrenciler, müzik eğitimi ve öğretimi süreçlerinde sadece klasik ve geleneksel repertuvara bağlı kalmadan farklı stil ve türlerde de çalmanın ya da söylemenin onları geliştireceğine inanmaktadırlar. Örneğin, armoni derslerindeki eğitim programının sadece klasik armoni ve formlarla sınırlı olmasının da onların dinleme becerileri ve müzikal yaratıcılıklarını sınırlayan bir durum olduğunu ifade etmektedirler. Aralarından pek çoğu, keşfetme imkânları olur olmaz, örneğin, caz armonisine ilgi duymakta ve bu karşılaşmanın onların ufuklarını genişlettiğine inanmaktadır. Ayrıca caz ve popüler türleri keşfettikçe bir yandan dünya müzikleri, dansları ve ritimleri konusunda sorgulama ve merakları artmaya başlayan bu öğrenciler mevcut eğitim programının bu çeşitlilikte olmamasını bir şanssızlık olarak ortaya koymaktadır. Örneğin koro ve orkestra gibi büyük toplulukları ile müzik yapmanın dışında, ilgili programda daha küçük müzik grupları ile



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

çalışmak için imkanların yaratılması konusunda istekleri vardır. Bu büyük topluluklarda standart bir repertuarın ve sadece örneğin 3-4 klasik eserin sürekli olarak çalışılmasının—onların ifadelerine göre—“yaratıcılığı ve müzikal ifadeyi sınırlandırdığına ve çalışmaların nihai bir performans için teknik beceri sergileme çabasına dönüştüğüne” inanmaktadırlar. Ayrıca bu öğrencilerin pek çoğunun doğaçlama becerisi bulunmaktadır.

SONUÇ VE TARTIŞMA

Müzik yapmak, paylaşmak, öğrenmek ve aktarmak tek boyutlu ve standartlarla tanımlanan bir eylem olmanın ötesinde içinde çeşitlilikler ve farklılıklar barındıran bir insan çabasıdır. Farklı beceri setleri, duyuşsal ve müzikal farklılıklar bireysel müzisyen kimliğini çeşitlendiren ve farklılaştıran özelliklerdir. Örneğin bazı bireyler daha formal müzik öğrenme ve yapma becerileri ile müzisyen kimliklerini inşa ederken, bazı bireyler daha informal yaklaşımlarla müziği öğrenmekte ve yapmaktadırlar. Birini diğerinden üstün kılmadan ve birini diğerinden daha baskın hale getirmeden her iki beceri ve öğrenme setini buluşturmak müzik eğitimi ve öğretimi alanında çoğulcu, çeşitli ve yaratıcı uygulamaların önünü açacaktır. Bu çalışmadaki analizler sonucunda elde edilen veriler uluslararası araştırmaların da ortaya koyduğu bulgular ile örtüşen verilerdir. Aynı müzik eğitimi programında okuyan ancak formal ve informal müzik öğrenme ve yapma davranışlarını sergileyen öğrenciler bulunmaktadır. Bu iki öğrenme biçiminin birbirinden beslenmesini sağlamak müzik öğrenme ve yapma süreçlerinde hem verimliliğin hem de çeşitliliğin artmasını sağlayacaktır. Özmenteş (2022) henüz yayımlanmamış, “Türkiye’de Bir Popüler Müzik Pedagojisi Girişimi ve Sonuçları: Tamam Mı Devam Mı?” isimli makalesinde, Popüler Müzik Asıl Dalı olan öğrencilerle yaptığı nitel çalışmayı detaylıca raporladıktan sonra, “popüler müzik pedagojisinin kendi pratik ve doğasına yönelik dersler, yöntem ve uygulamalar ile yürütülmesi ve akademi geleneğinin dışında bir yapılanmaya gereksinim duyduğu açıktır” diye tartışıp şu şekilde devam etmektedir: “...akademik geleneğe dayalı hâkim yapının popüler müziğin kendine özgü öğrenme karakterini baskıladığı, gerekli eğitim materyalleri sağlanmadan yürütülen örnek popüler müzik programının amacına ulaşamadığı görülmüştür” diye çalışma sonucunu ifade etmektedir.

Uluslararası araştırmalar da hem okullardaki hem de müzik eğitimi kurumlarındaki müzik programları, öğretim yaklaşımları ve standart repertuarın öğrencilerin duygusal dünyalarından ve dinleme alışkanlıklarından uzak olduğuna vurgu yaparak popüler müziğin ve informal öğrenme biçimlerinin öğrencileri klasik ve geleneksel müziğin aksine daha heyecanlandırıcı ve duygusal dünyalarına dokunan müzik olarak tarif etmektedir (Abrahams, 2015; Walker 2005; Barbalet, 2002; North ve diğerleri 2000; Ross, 1995). Dünya üzerinde tüm müzik kurumlarının bir eğitim programı çerçevesinde hareket etmesi ve eğitim öğretim yaklaşım ve materyallerini ve eğitici kaynaklarını buna göre düzenleyip organize etmesi kaçınılmazdır. Ancak özellikle Kuzey Avrupa ve Amerika ülkelerindeki müzikal çeşitlilik farklı öğrenme biçimlerinin de eğitim öğretim süreçlerine dâhil edilmesini mümkün kılmaktadır. Ülkemizde özellikle ortaöğretim sınıflarına müzik öğretmeni hazırlayan müzik öğretmenliği programlarının ve bu programlardaki öğretim yaklaşımları ve repertuarın popüler müzik türlerine ve informal öğrenme biçimlerine çok daha açık olması ve programlarına entegre etmesi gerekmektedir. Bu çalışmada da, çalışmanın araştırmacı ve eğitimcilerinin müzik öğrencilerinin formal ve informal müzik yapma ve öğrenme becerilerini anlama çabası ve bu çabanın sonuçları alana katkı sağlaması açısından değerlidir ancak yine bireysel çabaların ötesine geçip sistematik olmaktan uzak bir çabadır. Uluslararası müzik eğitimi alanında çok fazla yol kat edilen bu hedefin benzerinin olabilmesi için popüler müzik eğitimi uygulamaları, çalışmaları ve araştırmalarına ihtiyacımız vardır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

KAYNAKÇA

- A Phenomenological Study of Music Education Majors' Identity Development in Methods Courses Outside Their Areas of Focus Author(s): Elizabeth Cassidy Parker and Sean R. Powell Source: Bulletin of the Council for Research in Music Education , No. 201 (Summer 2014), pp. 23-41
- Another Perspective: Teaching Music to Millennial Students Author(s): Frank Abrahams Source: Music Educators Journal, September 2015, Vol. 102, No. 1 (September 2015), pp. 97-100
- Classical versus Pop in Music Education Author(s): Robert Walker Source: Bulletin of the Council for Research in Music Education , Winter, 2005, No. 163, 20th ISME Research Seminar, Las Palmas de Gran Canaria, July 2004 (Winter, 2005), pp. 53-60
- Green, Lucy. How Popular Musicians Learn: A Way Ahead for Music Education. New York: Routledge, 2002.
- Herbert, David, "Originality and Institutionalization: Factors Engendering Resistance to Popular Music Pedagogy". Music Education Research International, 5 (2011): 12-20
- North, A.C., Hargreaves, D.J., and O'Neill, S. (2000). The Importance of music to adolescents. British Journal of Educational Psychology 2000 Jun;70 (Pt 2):255-72.
- Popular Music in Higher Education Author(s): Robert Larson Source: College Music Symposium , Vol. 59, No. 2 (Fall, 2019), pp. 1-14 Published by: College Music Society
- Ross, M. (1995) What's wrong with school music. British Journal of Music Education, 12, 185-201.
- Till, Rupert. "Popular Music Education: A Step Into the Light," In The Routledge Research Companion to Popular Music Education, edited by Matt Brennan, Phil Kirkman, Zack Moir, Shara Rambarran, Gareth Dylan Smith, 14-30. New York: Routledge, 2017. Kindle
- Van Manen, M. (1990) Researching lived experience: Human science for an action sensitive pedagogy. State University of New York Press, Albany



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

TÜRKİYE BASININDA KONSER ELEŞTİRİLERİ: BİR ŞABLON ÖNERİSİ İÇİN ANALİZLER III (1973-1997)

İsmet KARADENİZ*

Özet

Asırlık Cumhuriyet tarihimiz boyunca *Ulus*'tan *Cumhuriyet*'e, *Müzik ve Sanat Hareketleri*'nden *Milliyet Sanat Dergisi*'ne, *Resimli 20. Asır*'dan *Ankara Filarmoni Dergisi*'ne uzanan geniş bir yelpazede yüzlerce konser eleştiri yazısı yayımlanmıştır. Söz konusu eleştiri yazıları, tamamlandığında “örnek bir konser eleştirisi şablonu”na ulaşmayı amaçlayan ve 25’er yıllık tarihsel süreçlere odaklanan bir çalışma dizisiyle değerlendirilmiş ve dizinin daha önce yayımlanmış olan ilk iki parçasında 1923-1947 ve 1948-1972 yılları arasına tarihlenen kimi konser eleştirileri cümle bazında analize tabi tutulmuştur. Üçüncü halkayı oluşturan bu çalışma ise 1973-1997 yılları arasını temsil etmek üzere seçilen eleştiri yazılarına ilişkin bir “metin analizi” niteliği taşımaktadır. Çalışmada, incelenen eleştirilerin her bir cümlesi “okuyucunun müzik birikimine katkı sağlama” noktasında indirgemeye tabi tutulmuş ve “bilgi”, “yorum”, “performans eleştirisi” gibi kategorilerle yazıların genel karakterleri tespit edilmiştir. Bu yolla; eleştirilerin içeriğindeki, performansla yönelik cümlelerin niteliği ve yazının tümüne oranı ile metnin geçerlilik ve saygınlık düzeyi arasındaki ilişkiye ışık tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Müzik performansı analizi, konser eleştirisi, eleştiri, eleştirmen.

CONCERT CRITIQUES IN THE PRESS OF TURKEY: ANALYSES FOR A PATTERN PROPOSAL III (1973-1997)

Abstract

Throughout our century-old Republic history, hundreds of concert critiques have been published in a wide range from *Ulus* to *Cumhuriyet*, from *Müzik ve Sanat Hareketleri* to *Milliyet Sanat Dergisi*, from *Resimli 20. Asır* to *Ankara Filarmoni Dergisi*. These critiques have been evaluated through a series of studies focusing on 25-year periods, aiming to reach a “model concert critique template” when completed. In the first two parts of the series, which were previously published, concert critiques –selected between 1923-1947 and 1948-1972– have been analyzed on a sentence basis. This study, which constitutes the third segment, has the quality of a “text analysis” of the critiques selected to represent the years 1973-1997. The analyzed essays have first reduced for the context of contribution to the reader’s musical accumulation, and then the general characters of the critiques have been determined with categories such as information, comment, and criticism. Thus, it has been tried to reveal that the quality of the performance criticism of the essays plays a primary role in the prestige and soundness of the critiques.

Keywords: Analysis of music performance, concert critique, critique, critic.

GİRİŞ

“Konser eleştirisinde dün neredeydik, bugün neredeyiz?”

Çalışma dizisinin çıkış noktasını oluşturan bu sorunun bir dizi araştırma ile cevaplandırılması öngörülmektedir. 100 yıllık Cumhuriyet tarihimiz boyunca *Ulus*'tan *Cumhuriyet*'e, *Müzik ve Sanat Hareketleri*'nden *Milliyet Sanat Dergisi*'ne kadar pek çok gazete, dergi ve mecmuada yer almış olan onlarca konser eleştirisinin 25’er yıllık dönemler halinde incelenmesiyle 4 aşamada tamamlanacak olan ve “örnek bir konser eleştirisi şablonu” ile sonlandırılması planlanan bu çalışmanın üçüncü halkası, Cumhuriyet’in üçüncü 25 yılında (1973-1997) kaleme alınmış konser eleştirilerini içermektedir.

* Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, ismetkaradeniz@outlook.com, ORCID: 0000-0003-1530-2506.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Söz konusu tarihler arasında; Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'ndan konservatuvarlara, derneklerden bireysel organizasyonlara değin pek çok konser, resital ve temsil gerçekleştirilmiştir. Bu etkinliklere ilişkin tanıtım ve eleştiri yazılarında, konser, besteci, eser ve yorumculara dair pek çok bilgiye ulaşılabilmektedir. Ancak, bu yazılardaki çeşitli eksiklik, benzerlik ve farklılıklar, günümüzde “konser eleştirisi” konusunda bir çerçeve şablona olan ihtiyacı akla getirmektedir. Bir konser kritiğinin neleri içermesi gerektiği sorusuna cevap arayan bu çalışma, eldeki veriler ve bunların yeterliğinden yola çıkarak örnek bir şablona adım adım yaklaşmayı amaçlamaktadır.

YÖNTEM

Örnekleme

Odaklanılan tarihler arasını kapsayacak şekilde gerçekleştirilen literatür taraması, Tablo 1’de sergilenen 16’sı dergi, 7’si gazete olmak üzere toplam 23 yayının varlığını ortaya koymaktadır:

Tablo 1a. Literatür taramasıyla ulaşılan yayın listesi

#	Yayın Adı
1	Aksiyon
2	Akşam
3	Ankara
4	Argos
5	Boom Müzik
6	Cumhuriyet
7	Filarmoni (Ankara Filarmoni) ²⁷
8	Haftaya Bakış
9	Hayat
10	Hürriyet
11	Hürriyet Gösteri
12	Kültür ve Sanat
13	Milliyet
14	Milliyet Sanat Dergisi
15	Musiki Mecmuası
16	Orkestra
17	Politika
18	Radikal
19	Sabah
20	Sanat Dünyamız
21	Sanat Olayı
22	Yarın
23	Yeditepe Sanat Dergisi

Ancak, yukarıdaki yayınlarda yer alan yazıların hepsinin birer “eleştiri yazısı” olarak kabul edilmesi mümkün değildir. *Cumhuriyet* (1924-...), *Filarmoni (Ankara Filarmoni)* (1964-1977/1981, 1994-?), *Hürriyet Gösteri* (1980-...), *Milliyet Sanat Dergisi* (1972-...), *Orkestra* (1962-1974, 1983-2015) ve *Politika* (1975-1980, 2014-...) dışında kalan yayınlarda görülen yazılar, yalnızca “haber” niteliği taşıdıklarından, çalışma kapsamı dışında bırakılmışlardır.

²⁷ İlk sayısı 1964’te çıkan *Ankara Filarmoni* dergisi 1970’li yıllarda *Filarmoni*, 1990’lı yıllarda ise *Filarmoni Sanat* adlarıyla yayın hayatına devam etmiştir (Milli Kütüphane, 2015). Dolayısıyla örnekleme yer alan dergi, 1948-1951 yılları arasında 25 sayı vermiş ve İstanbul Filarmoni Derneği’nin yayın organı olan *Filarmoni* dergisiyle karıştırılmamalıdır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 1b. Örneklemi oluşturan yayın listesi

#	Yayın Adı
1	Cumhuriyet
2	Filarmoni
3	Hürriyet Gösteri
4	Milliyet Sanat Dergisi
5	Orkestra
6	Politika

Anılan 6 yayında yer alan, 20 ayrı yazarın kaleme almış olduğu 200'ün üzerinde eleştiri yazısından, 50'si, çalışmanın örneklemini oluşturmak üzere seçilerek incelenmiş, farklı on yıllık dönemlere ait şu 3'ünün metni ise detaylandırılarak analiz edilmiştir:

- Daniyal Eriç, “Müzikçiler Geçidi”, 2 Ocak 1978 (Bkz. Ek 1)
- Faruk Yener, “C. R. Rey ve Solistleri - Beethoven Konseri - Piyanist Zoll”, 1 Aralık 1980 (Bkz. Ek 2)
- Üner Birkan, “Seçkin Bir Keman Ustası: Vaclav Hudecek”, 15 Şubat 1991 (Bkz. Ek 3)

Analiz Basamakları

“Bir konser eleştirisi, okuyucunun müzik birikimine ne derecede katkı sağlar?”

Bu bağlamda “herhangi bir eleştiri yazısında, söz konusu katkıyı sağlayan ve sağlamayan cümlelerin ne oranda olduğu”nu yanıtlamaya çalışan bu çalışma, aşağıdaki analiz basamakları izlenerek gerçekleştirilmiştir:

a) İndirgeme: Metinde, okuyucunun müzik birikimine doğrudan ya da dolaylı olarak katkı sağlaması mümkün görünmeyen cümlelerin saptanarak analiz kapsamı dışında bırakılması.

Aşağıda bu tür cümlelere ilişkin iki örnek sergilenmektedir:

“Sahnede yeşil grapon kağıdına sarılmış bir saksı, bir piyano, yerde halı vardı” (Arar, 1952: 29).

“Bilenler bilir, kısa boylu, garip yüzlü bir sanatçıdır Ricci” (Yener, 1972: 13).

Analiz başlığı altında detaylandırılan tam metinlerde, bu tür cümleler üzeri çizili olarak gösterilmiştir.

b) Sınıflandırma: Metinde, okuyucunun müzik birikimine katkı sağlayacağı düşünülen her cümle için belli bir kategorinin oluşturulması.

Aşağıda bu tür cümlelere ilişkin örnekler sergilenmektedir:

“O günkü Salzman ile bugünkü artisti mukayese edince genç piyanistin âlet üzerindeki tecrübe ve hakimiyetinin artmış olduğu ve fakat bazı kusurlarını da düzeltmediği neticesine varıyoruz. Bu kusurların başında pedala ayağı ile vurarak sahnede lüzumsuz gürültü yapması gelir. Bu gürültü dinleyicinin kendini çalınan esere vermesine mâni olmuş ve Liszt sonatının birçok kısımları bu yüzden fazla sert bir hâl almıştır” (Fenmen, 1950: 16). Burada, piyanistin pedal kullanımını sırasında çıkan ve dinleyicinin konsantrasyonu üzerinde olumsuz etkisi olan “gürültü” üzerinden, performansa yönelik bir olumsuz eleştiri söz konusudur.

“Belki, resital menfaata verildiği için, programın parlak ve gösterişli eserlere tahsisi fikri empresaryonların bir hatası olabilir” (Fenmen, 1950: 16). Burada ise sanatçının repertuar seçimi hakkında olumsuz bir eleştiri yapılmaktadır. Yazar, benzer türde eserlerin art arda



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

sergilenmesinin; konseri düzenleyenlerin, yorumcuyu yanlış yönlendirmelerinin bir sonucu olabileceğini ifade etmektedir.

“Pnina Salzman’ı Paris’de Ecole Normale de Musique’de tahsilim sırasında tanımıştım. O zamanlar hârika çocuk olarak vasıflandırılır ve öğrenci konserlerinde büyük başarılar kazanırdı” (Fenmen, 1950: 16). Bu cümleler sayesinde yorumcu hakkında biyografik bilgiye sahip olunmaktadır.

Kategoriler

Okuyucunun müzik birikimine katkı sağladığı düşünülen cümleler, sırasıyla “Bilgi”, “Haber”, temel odak “Eleştiri” ve “Diğer” olmak üzere, dört kategoride sınıflandırılmış ve çeşitli kısaltmalar kullanılarak, her cümlenin sonunda köşeli parantez içinde ifade edilmiştir.

Aşağıda, söz konusu kategorilere ilişkin açıklama ve örnekler sergilenmektedir:

• Bilgi [B]

Yazılarda; besteciye, yorumcuya veya kompozisyona ilişkin olarak yer verilmiş, biyografik ve/veya tarihsel bilgi içeren tüm cümleler bu kategoride değerlendirilmiştir:

“Besteci biricik operasının 1805 yılında ilk temsiliyle uğradığı başarısızlığı uzun süre unutamamış, ‘uvertür’ olarak çalınmasını amaçladığı dört orkestra parçası yazmış, bu senfonik payandalarla yapıtın kurtarılmasına çalışmış, ‘Fidelio’ adıyla bilinen ve operanın başında çalınan parça 1814 temsili için bestelenmişti” (Yener, 1980: 52).

• Haber [H]

Bilgi kategorisinde değerlendirilemeyecek nitelikteki, yalnız haber değeri taşıyan cümleler bu kategoride değerlendirilmiştir.

“Geçen hafta, yine Ankara’nın müzikle ilgili çevrelerini hiç boş bırakmayan büyük ve aralıksız olaylarla dolu olarak geçti; her gece bir hatta iki dinleti Başkent’in salonlarını yankılandırı” (Eriç, 1978: 30).

• Eleştiri [E]

Bu kategoride; eleştiri cümlelerinin niteliğini ön plana taşımak amacıyla bir ayrıma daha gidilmiş, teknik veya entelektüel herhangi bir detaya yer vermeyen “Genel Eleştiri” ile ayırt edici yönleri olan ve yargısını çeşitli gerekçelerle destekleme kaygısı güden “Nitelikli Eleştiri” cümleleri bu yolla ayrılmıştır. Bir bakıma, Genel Eleştiri cümlelerinin, “Nitelikli Eleştiri ile aksi de ispat edilebilen cümleler” biçiminde tanımlanması mümkündür.

○ Genel Eleştiri [E^g]

“Konserin seçkin solisti, büyük sanatını bir de ‘Paganini’ gösterisiyle, son derece parlak bir biçimde noktaladı” (Birkan, 1991: 55).

○ Nitelikli Eleştiri [Eⁿ]

“Öyle sanıyorum ki, İzmir DSO’nın yönetmeni Bay İosif Conta, orkestrayı o eşliğe ısındıramamıştı yeterince; yer yer baş gösteren sallanmaları, kopma derecesine varan boşlukları önleyemedi o yüzden” (Birkan, 1991: 55).

• Diğer [D]

Önceki tüm kategorilerin dışında kalan; dolayısıyla bilgi, haber veya eleştiri değeri taşımayan yorum ve dilek cümleleri bu kategoride değerlendirilmiştir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

“Eminim, Ali Doğan kendisinde daha önceleri gözlediğimiz yetkinliği aramakta bizleri haklı görecektir” (Yener, 1980: 52).

ANALİZ

Örnek Yazı 1: Eriç (1978: 30-31)

Müzikçiler Geçidi

Geçen hafta, yine Ankara'nın müzikle ilgili çevrelerini hiç boş bırakmayan büyük ve aralıksız olaylarla dolu olarak geçti; her gece bir hatta iki dinleti Başkent'in salonlarını yankılandırdı...[H] 23 Aralık Cuma gecesi Konser Salonu'ndaki C.S.O. haftalık konseri bunlardan en önemlisiydi.[H] Polonyalı konuk şef Tadeusz Strugala yönetimindeki orkestradan önce Avusturyalı ön klasik besteci Albrechtsberger'in arp ve orkestra için fa majör tondaki “Partita”sını, Haendel'in “Opus 4 No. 6 Si Bemol Majör Arp Konçertosu”nu, Richard Strauss'un piyano ve orkestra için “Burlesk” adlı yapıtını ve ikinci yarıda da Schubert'in si minör tondaki sekiz sayılı “Bitmemiş Senfoni”sini dinledik.[B] Dinletiyeye, New York Arp Topluluğu adıyla bir araya gelen bayanlar Barbara Pniewska, Eva Maria Jaslar, Sandra Bittermann ve Bay Aristid von Würtzler ile piyanist Bayan Tomris Öziş solist olarak katıldılar.[B] Baştan sona büyük bir ilgiyle izlenen dinletinin her bölümünün kendisine özgü nitelikler taşıyan yönleri vardı; altı yılda bir ülkemize de gelen Arp Topluluğu, her ne kadar büyük bir ad yapabilecek gösterişli ve iddialı bir müzik topluluğu ise de bu kez ve bu dinletisine özgü olarak pek önemli bir varlık gösterdiği söylenemez.[E^g] Teknik olumluluk müzikte her şey değildir ve müzikçinin tek amacı olarak düşünülemez.[Eⁿ] Sanatçının ereği, önce güzel müzik yapmaktır, duyguları yaşayan biçimde dile getirmektir.[Eⁿ] Hele, müziğin estetiğini hiç yitirmemesine özen göstermektedir.[Eⁿ] Bu açıdan bakılırsa, tüm çabalarına karşın, New York Arp Topluluğu'nun bu amaca eriştiğini onaylamak olanaksızdır; pırıltılı giysilerin içinde pırl pırl çalgılarıyla sahnede gösteri yapmaktadırlar...[Eⁿ] Oysa, dinletinin üçüncü yapıtı olan “Burlesk”te solist olarak dinlediğimiz İzmirli piyanist Öziş için, bundan önce Ankara'daki konserlerine oranla çok daha olumlu izlenimler edindiğimizi belirtmeyi kıvanç verici bir görev sayıyoruz.[E^g] Kendisi, tekniğini daha olgunlaştırmış, Strauss yorumunda daha ustalaşmış, sahnedeki rahatlığı yönünden dinleyiciye daha huzur veren bir virtüöz olarak karşımızda göründü, bu kez...[Eⁿ] Yalnız, Richard Strauss'u da en az Tomris Öziş'i olduğu kadar seven bir kişi olarak ileride yeniden dinlediğimizde kendisinden, “Burlesk”den başka bir yapıtı programa koymasını ve böylece sanatçının değişik yönlerini izlememize olanak tanınmasını dilemek hakkımızdır, sanırım. [E^g] Şef Strugala'nın, “Bitmemiş Senfoni” gibi temcit pilavı türünden, çok işitilmiş, kulaklarımızı iyice doldurmuş bir besteyi bile “sevilebilir” yapan, usta olduğu ölçüde etkileyici bir müzikçi olduğunu kanıtlayan son yarından mutlulukla ayrıldık.[E^g]

New York Arp Topluluğu yine aynı salonda 21 Aralık Çarşamba akşamı başarılı bir dinleti sundu.[H/E^g] Scarlatti, Pachelbel, Vivaldi, Benedetto Marcello, Saint-Saens, Saygun, Von Würtzler, Albeniz, de Falla ve Bartok'dan oluşan programı büyük bir olumlulukta sunan sanatçılar, dinleyicilerin coşkusunu Gershwin'den bir parçayla ödüllendirdiler.[B] Bu dinletide topluluk daha iyi bir beraberlik çıkardı.[E^g] Konser Salonu sahnesine bitişik küçük resital salonu 20 Aralık Salı akşamı, Wanda Lanowska'nın öğrencisi çembalist Ayşe Ekşi'nin resitaline gelenlerle tıklım tıklım doluydu; böylece belki de ilk kez tam dolu bir salonda resital verebilmek değerli sanatçımıza nasip oldu.[H/B] Barok ve klasik bestecilerle Erkin'in bir parçasından oluşan programını sergileyen Ekşi, iyi bir girişimde bulunmuş sayılmalıdır.[B] Ankara Alman Kültür Merkezi'nde 22 Aralık Perşembe akşamı verilen bir obua resitali de haftanın ilginç olaylarından; Bamberg Senfoni Orkestrası'nın üyelerinden Georg Meerwein, piyanist Mithat Fenmen'in eşliğinde Barok ve klasik ekolün seçkin yapıtlarından oluşan zengin programlı bir dinleti sundu.[H/B] Belli bir düzeyin üzerine çıkamayan bu resital, bize niçin yerli üfleme çalgı sanatçılarımızın da böyle dinletiler vermedikleri sorusunu anımsattı...[D/E^g]

Daniyal Eriç

Her cümlemin okuyucuya katkı sağlayıcı nitelikte olduğu, dolayısıyla herhangi bir indirgemenin yapılamadığı bu yazıda yer alan kategoriler ve yazının tümüne oranları aşağıdaki tabloda belirtilmiştir:



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 2. Örnek Yazı 1: Kategorilerin metne dağılımı

Kategori	Cümle Sayısı	Oran (%)
Toplam	20	100
Analiz Dışı	0	0
Bilgi	6	30
Haber	5	25
Diğer	1	5
Genel Eleştiri	7	35
Nitelikli Eleştiri	5	25

Tabloda görüldüğü üzere; yazıda (performansa ve repertuvara ilişkin olmak üzere) yer alan eleştiri cümlesi sayısı 12 olup tüm yazının %60'ını meydana getirmektedir. Bir konsere ilişkin “eleştiri” yazısında yer alması beklenen temel kategori gözetildiğinde, söz konusu oran, yazının değerini açıkça ortaya koymaktadır. Bunun yanında, yazının ancak dörtte birinde rastlanan “nitelikli” eleştirilerinse nicelik olarak genel eleştiri ve bilgi kategorilerinin gerisinde kaldığı görülmektedir. Yazarın, eser künyeleri haricinde, müzik profesyonellerine yönelik herhangi bir teknik terim kullanmamış oluşu da ayrıca dikkat çekmektedir.

Örnek Yazı 2: Yener (1980: 52)

C. R. Rey ve Solistleri - Beethoven Konseri - Piyani Zoll

İstanbul'un değerbilir müzikseverleri, Cemal Reşit Rey'i kurulmasında öncülük ettiği, uzun yıllar yönettiği İ.D.S.O. ile her görüşlerinde kıvanç duyarlar.[D] 76 yaşındaki sanatçı sahnede belki eskisi kadar çabuk adımlarla yürümez, kürsüye yıllar önceki çevik atlayışlarla çıkmaz ama eline değneğini alır almaz değişip geçmişten yansıyan anılardaki “yönetici”ye dönüşüverir.[D] Önceki hafta olduğu gibi...[H]

Chr. W. Gluck, opera sanatının bu büyük devrimcisi “uvertür” dediğimiz önmüziğinde de aşama yapmış, seyirciyi perde açılmadan önce oyunun konu ve anlamına hazırlayan “senfonik şiir” karakteri vermiştir.[B] Bu düşünün en açık örneklerinden biri konser salonlarının sürekli konuğu “Iphigenia in Aulis”dir.[B] Gluck'un, Grek tragedyasının yaslı öyküsünü olağanüstü esiniyle opera sahnesine getirirken düşündüğü, daha sonra Richard Wagner'in düzeltme ve eklemeleriyle daha da güzelleştirdiği orkestra parçası Rey'in tecrübeli ve duygulu sezgisinden kaynaklanan tempo ve renk dengesi sonucu “estetik” değerlerini yitirmeden ulaştı kulaklarımıza.[B/E#]

Konserin ilk solisti C.S.O. üyesi değerli viyolonselci Ali Doğan'dı.[H] İki yapıt sundu sanatçı; Antonio Vivaldi'nin “Mi minör Viyolonsel Konçertosu” ve Max Bruch'un “Kol Nidrei”i...[B] İtalyan “Barok Çağı”nın büyük ustasından çağımıza ulaşıp tatlı ve soylu ezgileri, lirik dokusuyla dinlemesi doyumsuz yapıtları arasında yer alan “Konçerto” boyunca seslendiride kolay sezilen bir burukluğu gözledik durduk.[E#] Doğan'ın teknik mahareti belki de İstanbul'un rutubetli sonbaharından gelen tutukluğu örtememiş, yapıtın gerektirdiği üslup belirememişti.[E#] “Kol Nidrei”, bir İbrani duasının ezgisiyle çeşitlemelerini içeren bu ünlü viyolonsel şiiri özünün istediği yumuşaklığa yaklaşmış, tınısal düzeyi bulabilmişti.[E#] Eminim, Ali Doğan kendisinde daha önceleri gözlediğimiz yetkinliği aramakta bizleri haklı görecektir.[D]

Yüzyılımız Fransız müziğindeki geleneksel tekniğe bağlı araştırmacılarından biri de Gabriel Pierné'dir.[B] Saydam, renkli ve zevkli yapıtlar bırakmıştır bu besteci.[D] Bunlardan bir “Arp Konçertosu” kendini bu çalgıya adanışların dağarlarında bulundurmaktan kıvanç duydukları yapıtlar arasındadır.[B] Günün ikinci solisti Uğurtan Aksel köklü müzik yeteneğine yaslanmış o her zamanki kolaylık ve ustalikle, yöneticinin sağladığı anlayışlı, güvenli eşlikle dinletti “Konçerto”yu.[E#] Bestecinin “arp” için şirin ve sevimli ne kadar ayırtı varsa bulup döşediği yapıtı gene çalgıya özgü tını inceliklerini sonuna dek kullanarak dinletti Bn. Aksel.[E#] O alkışları, dinleyenler de küçük bir parçayı hak etmişlerdi.[E#] Hak ettiklerini gene Pierné'den kalan başka tınılarda buldular.[H] Bravo Aksel!..[D]

Rey konseri Georges Bizet'nin mirasıyla arkadaşı Ernest Guiraud tarafından düzenlenen ikinci “L'Arlésienne - Arlesli Kadın” süitiyle tamamladı.[B] Dört ışıklı orkestra parçasından kurulu ünlü süitin son bölümü “Farandole” coşkusu ve ısıısıyla salonu elektrikleştirmeye yetmiş, konser İstanbul müzik yaşamının kuşkusuz en “kademli” sanatçısına dakikalar süren alkışlarla sona ermişti.[E#]

Bir “Beethoven konseri” mevsiminin kolay unutulamayacak anıları arasına katıldı.[H] Hikmet Şimşek “Fidelio” uvertürüyle başladı bu konsere.[B] Besteci biricik operasının 1805 yılında ilk temsiliyle uğradığı başarısızlığı



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

uzun süre unutamamış, “uvertür” olarak çalınmasını amaçladığı dört orkestra parçası yazmış, bu senfonik payandalarla yapıtın kurtarılmasına çalışmış, “Fidelio” adıyla bilinen ve operanın başında çalınan parça 1814 temsili için bestelenmişti.[B] Yapıtın ilk perdesini taze, neşeli, umutlu ve coşkulu bir müzikle hazırlamayı düşünen bestecinin bu tasarısına uyarlı tutumla çalındı “uvertür”. [E[®]] Ve “Op. 80 Do minör Piyano, Koro ve Orkestra için Fantezi” solist Suna Erel’in üç dakika yöresindeki giriş kadansını haberleyen “forte” akorlarla girdi.[B]

1808 yılı Aralık ayında kendi yapıtlarının ilk kez seslendirileceği “Akademie”ye (o çağlarda konserler için kullanılan deyim) gösterişli bir bitiş amacıyla yazılan “Fantezi”de daha sonra başka bestecilerin de uygulayacağı uzun “giriş kadansı”ni orkestranın da katılmasından sonra piyano ile diyaloglu işlemler ve birbirinden çekici çeşitlemeler izler ve sözü koro alır.[B] Koronun söylediği dizelerin kime ait olduğu günümüze dek tartışılmış, bazı varsayımlara göre Christoph Kuffner adlı ozanın yapıtlarından derlediği savunulmuştur.[B]

“Fantezi” baştan sona pek çok toplulukları kışkırtacak düzeyde sunuldu.[E[®]] Suna Erel görevini erdemli ve dikkatli bir çabayla hazırlamış, her ölçünün estetik değerlendirilmesini gözetmiş, kendi anlayışına yakın ayırtılara tanıdığı ağırlığı düşüne taşına vermiş, sonuçta baştan sona hem duygulu, hem bilgili bir çalış çizelgesi doğmuştu.[E[®]] Şimşek’in tempoları düzenli, eşliği güvenliydi.[E[®]] “Fantezi”nin bir şansı da yıllardan bu yana usta ellerin yetiştirdiği bir ses topluluğunun, TRT Korosu’nun görev almasıydı.[H] Koro ne yazık ki çok eski yıllardan kalma, aslıyla pek ilişkisi olmayan, surf “prozodi”ye uysun diye dizelenmiş uydurma sözcüklerle söyledi konserde.[E[®]] Gönül şuurdeki anlamın özüne bağlı kalınmasını ne kadar isterdi...[E[®]] Dileriz günün birinde bu sorunu gerçekleştirecek bir müzikçimiz çıkar.[D] Yapıt, başta piyanist Suna Erel olmak üzere yönetici Hikmet Şimşek, başkemancı Yusuf G. Aksöz, flütçü Nazım Acar, obuacı Celal Akatlar gibi değerli müzikçiler, orkestra ve koroyla tutarlı bir seslendiriyeye ulaşmış, yoğun alkış “korolu bölüm”ün yinelenmesine yol açmıştı.[H/E[®]]

Konserin ikinci yarısını “Op. 55 No. 3 Mi bemol majör Eroica Senfoni” kapsamıştı.[B] Yapısal özellikleriyle çağını şaşırtan bu görkemli ses yapısını ideal bir çalış kalıbına oturtmak güç oldu meraklılar için.[H] Şimşek’in dozu yüksek acelesi ilk bölümün çeşitlemelerindeki lezzeti ancak tattırabilirdi.[E[®]] İkinci bölüm “Ölüm Marşı” aynı tutumla yas duygusundan kayba uğramış, “av sahnesi” diye tanımlanan “üçüncü bölüm”ün (Scherzo) girişindeki sallantıda avcılar düşmekten güç kurtulmuştu.[E[®]] “Eroica Senfoni” toplu bir çalış düzenine ancak “dördüncü bölüm”de ulaştı.[E[®]] Evet, müzik yapma sanatı sevgili dost Şimşek’in de çok iyi bildiği gibi aynı zamanda beklenmeyen olayları göğüsleme sanatı.[D] İstanbul müzikseverleri ve toplu “Beethoven Konseri” için konuk yönetici Şimşek’e ve konuk topluluk TRT Korosu’na teşekkür ederler.[D]

Müzikçi oğlu müzikçi, genç bir piyanist geçti geçen hafta İstanbul’dan; Klaus Zoll...[H] Beethoven’in 1800 yılı doğumlu “Op. 22 Si bemol majör Sonat”ının daha ilk ölçülerinde Alman sanatçısının pek de öyle yabana atılır cinsten olmadığını sezme güç olmadı.[B/E[®]] Parmak kolaylıkları çözümlenmiş, teknik yönden hemen tüm olanakları edinmişti Herr Zoll...[E[®]] Kala kala üslupla anlatım felsefesi kalıyordu ki, Alman piyanistlerin çoğu gibi bir “Beethoven Sonatı” boyunca dinleyenleri ölçülü biçili, kalıplı kıyafetli, buram buram “akademi” kokan bir sonucun beklediği kesindi.[E[®]] Zoll da teknik açıdan niteliklerin boyutlarını F. Schubert’in “Gezgin Fantezi”si ile daha sağlıklı ölçme olanağı doğdu.[E[®]] Bestecinin kendi “Lied”lerinden birinde geçen ezgi çekirdeğinden yola çıkarak türlü “tonalite değişimleri” ve “çeşitlemeler”le dokuyup sarhoşumsu “arpejler”le bitirdiği “Fantezi”nin, romantik piyano yazınının ilk örneklerinden sayılan bu büyük yapıtın dış yapısında gözlenebilecek özellikler metrekaresiyle yansırken iç evreninde saklı “Viyana” coşkusu, neşesi, acısı ve sancısı da dışa vurmuş, İstanbul’da az rastlanan bir “gezgin”le tanışılmıştı.[B/E[®]] Sanatçı ikinci yarıyı Frédéric Chopin’le donatmıştı; “Op. 52 Fa minör Ballade”, “op. 36 Fa diyez majör İmpromptue” ve “Andante spianato” ve “Mi bemol majör Büyük Polonez”...[B] Bütün bu dizide aşırı biçimci, aşırı bilinçli kalan Zoll gene haklı olarak güvendiği tekniği ile her ölçüde aslında fazla uyarlı ve saygılı Chopin portreleri çizmiş, şöyle rahatlayıp Polonyalı besteciye kendi iç dünyasıyla bir türlü bağdaştıramamıştı.[E[®]] Ama dikkat, Zoll adını sanırım ilerde sık sık duyacağız.[D]

Faruk Yener



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 3. Örnek Yazı 2: Kategorilerin metne dağılımı

Kategori	Cümle Sayısı	Oran (%)
Toplam	53	100
Analiz Dışı	0	0
Bilgi	16	30
Haber	8	15
Diğer	9	17
Genel Eleştiri	16	30
Nitelikli Eleştiri	8	15

Tablo 3, incelenen ikinci yazının yalnızca %15’lik bir bölümünde, ayırt edici, nitelikli eleştiri cümlelerine yer verilmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra eser künyeleri dışında rastlanan; uvertür, senfonik şiir, forte, kadans, prozodi, lied, arpej ve tonalite gibi terimler de yazının öğretici yönüne ilişkin fikir vermektedir.

Örnek Yazı 3: Birkan (1991: 55)

Seçkin Bir Keman Ustası: Vaclav Hudecek

Savaşın uzaklardan yayılan, yüzümüzü gitgide daha çok yalayan, ürpertici ateşi, kışın birdenbire bastıran kavurucu poyraz soğuğu... Bu olumsuz ortam içinde benim gibi, hafta sonunun birkaç saatini savaşın, CNN “naklen yayın”ının dışında, müziğin rahatlık verici, dostluk aşılama etkisi ile baş başa geçirenlerin sayısı az değildi. Şubat’ın ilk hafta sonu, Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi’nin yorucu merdivenlerini çıkmak, oraya gelinceye kadar da, AKM’nin arka cephesinde yer alan dolmuş duraklarına, sevimsiz gazinolara, çamur içindeki, daha bilmem ne tür pislik içindeki o çirkinliklere dayanabilmek, arabasını nereye bırakacağını bilememek (Aynı bölgede, Devlet Resim Galerisi’nin, Devlet Tiyatrosu’nun, Atatürk İl Halk Kitaplığı’nın da bulunduğu ekleyelim sözlerimize)... Ülkemize özgü görünümünde lütfen bunlar; Mozart’ın, Sibelius’un, Beethoven’in, bu büyük insanlık dostlarının müziklerini dinleme uğruna o binbir çeşit pisliğin içinden geçme zorunluluğu, bizim alınımıza yazılmış, şarklı çileleridir. O müziği dinlemeye koşan, yüzlerce öğrenci gençlerden oluşan kalabalıkların, uyarca düzenlenmiş, bakımlı, tertemiz yapılarda, gerçek konser salonlarında dinleyici olma mutluluğuna erişecekleri günler “yakındır” mı diyeceksiniz? Sizin gibi düşünmek, iyimser olmak istiyorum. Aslında, iyimser olmayanın, konser dinleme uğruna, o bunaltıcı atmosfere dayanmak gibi bir zorunluluğu da olmasa gerektir.

Doğrusu, şanslıydı o konserin dinleyicileri; bütün zamanların en seçkin müzikçilerini yetiştirmiş, bereketli bir topraktan, Bohemya toprağından gelen, olağanüstü niteliklere sahip, son derece sevimli, ancak tonlu, başardığı büyük işleri hiçbir gösterişe gerek görmeden dinleyiciye sunabilen bir kemancıyla, Vaclav Hudecek’le bir aradaydılar.[H] Çek kemancı (Doğumu: 1952), bu yüzyılın başlarında, 1903-1905 yılları arasında bestelenmiş bir konçertoyu, Finlandiyalı besteci Jean Sibelius’un (1865-1957) Op. 47 Re minör Keman Konçertosu’nu, bütün çekiciliği, duru güzelliği, sağlam yapısıyla sundu dinleyiciye.[B] Sibelius’un bu yapıtı (tek konçertosu) 1936’larda İngiliz müzik yazarı (Müzik Analizleri Üzerine Denemeler başlıklı, üç ciltlik değerli kitabın sahibi) Donald Tovey’e göre, “Bugüne değin yaratılmış en çekici konçertolar arasında, Max Bruch’un ve Mendelssohn’unkilerle birlikte önde gelen bir yapıt olma özelliğini taşır.[B] Mozart’ın, Beethoven’ın, Brahms’ın keman konçertoları gibi “büyük” değil ama gerçek anlamda “çekici”.[B] Bay Hudecek’in yorumu, birinci bölümün rapsodik karakteri, ikinci bölümün derin düşünceli havası, üçüncü bölümün, Sibelius’un tanımlamasıyla “Ölüm dansı” niteliğini taşıyan rondosu ile, aranan, doyurucu kıvamdaydı.[Eⁿ] Orkestra eşliğinin, bu yorumdaki temel özellikleri belirgin kılabilirdi söyleyemeyeceğim.[Eⁿ] Öyle sanıyorum ki, İzmir DSO’nun yönetmeni Bay İosif Conta, orkestrayı o eşliğe ısındıramamıştı yeterince; yer yer baş gösteren sallanmaları, kopma derecesine varan boşlukları önleyemedi o yüzden.[Eⁿ] Konserin seçkin solisti, büyük sanatını bir de “Paganini” gösterisiyle, son derece parlak bir biçimde noktalamıştı.[E^s]

Konserin açılış parçası olan, Mozart’ın Sihirli Flüt operası uvertüründe de, ikinci yarıda dinlediğim Beethoven’un Op. 67 Do minör Beşinci Senfonisi’nde de, iyi bir hazırlık evresinin olumlu izleri vardı.[B/Eⁿ] Mozart ve Beethoven partiyonlarının, deneyimi, kişisel stil ve kültür düzeyi pek yüksek olmayan orkestralar için, özellikle entonasyon açısından, çeşitli tuzakları olduğu bilinir.[B/Eⁿ] O tuzaklara pek düşmediler.[Eⁿ] İzmir DSO üyeleri o konserde, çabalarını temiz müzik yapma yolunda kullandılar, iyi bir iş çıkardılar.[Eⁿ] Kutluyorum.[D]



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Yazımın sonunda, İdil Biret'in Chopin, Saint-Saens, Brahms yorumlarını içeren CD'lerin ülkemize de geldiğini bildirmek isterim okuyucularıma:[D] Naxos firmasının yayımladığı bu üç CD, "İdil Maratonu"nun ilk meyveleri.[D] Değerli solistimizin göğüs kabartan bu çalışmalarını salık veriyorum.[D]

Üner Birkan

Tablo 4. Örnek Yazı 3: Kategorilerin metne dağılımı

Kategori	Cümle Sayısı	Oran (%)
Toplam	23	100
Analiz Dışı	7	30
Bilgi	5	22
Haber	1	4
Diğer	4	17
Genel Eleştiri	1	4
Nitelikli Eleştiri	7	30

Tabloda görüldüğü üzere, %30'luk bir bölümünün analiz dışı kaldığı üçüncü yazı, aynı oranda nitelikli eleştiri cümlesi içermektedir. Müzikal terim olarak ise rapsodik, rondo, uvertür, partiyon ve entonasyon sözcükleri dikkat çekmektedir.

Eleştirmen Kimliği ve Genel Değerlendirme

Opera sanatçısı ve yönetmeni Saadet İkesus Altan, eleştirmenin ve eleştirel yaklaşımının arka planındaki entelektüel birikimin rolünü ve etkisini şu cümlelerle ifade eder: "Kritik, ehil ellerle ve tarafsız yazıldığı zaman her ciddi sanatçının en değerli yardımcısıdır. Ancak bu iş bilgisiz ellerde veya kötü niyetle yapılmışsa iş değişir. Avrupa'da her sanatçı, hakkında yazılan kritikleri toplar ve bunları bir nevi tavsiye mektubu gibi değerlendirir" (İkesus, 1964: 7). Müzik eleştirisi olarak adlandırılacak organize bir bilgi bütünü olmamasını ifade eden müzikolog Alan Walker (1998), elde somut kriterler olmadan yapılan her eleştirmenin öznel birtakım fikirlerle aynı seviyede kalma ihtimalinin kaçınılmazlığına işaret eder ve bir eleştirmenin görüşlerini diğerlerinden "daha doğru" yapanın ne olduğunu sorgular. Dolayısıyla, güvenilirlik bakımından farklı değerlerde kritiklerin her dönemde var olduğunun/olacağına ulaşıldığı bu noktada, eleştirmen kimliğinin de kendi içinde bir sınıflandırmaya tabi tutulması yerinde olacaktır. İkesus'un işaret ettiği, tavsiye mektubuna yaraşır türden cümleleri kaleme alacak yetkinlikte bir eleştirmenin, daha geçerli, daha saygın, Walker'ın tabiriyle "daha doğru" değerlendirmelere imza atması kuvvetle muhtemeldir. Orkestra şefi Hikmet Şimşek (1965: 15), eleştirmen tiplerini; sanatçı eleştirmen, profesyonel eleştirmen ve amatör eleştirmen olmak üzere üç grupta değerlendirir ve ideal yaklaşıma sahip olanın –kendisi ilk grupta yer aldığı hâlde– profesyonel eleştirmen olduğunu savunur. Şimşek'in bu savında şüphesiz "objektivite" ve anlama edimine yönelik "entelektüel birikim" in önemi büyüktür. Bahsi geçen yetkinlik ve değerde kaleme alınmış yazıların içerdiği nitelikli, kaliteli gerekçelendirme kaygısı ön planda olan cümlelerin oranı, söz konusu yazıların bir bakıma genel kimliklerini de ortaya koymaktadır. Bu sebeple, detaylandırılanlarla birlikte çalışmanın örneklemini oluşturan 50 ayrı eleştiri yazısının künyeleri ve içerdikleri "nitelikli eleştiri" cümlelerinin oranlarının ayrıca belirtilmesinde yarar görülmektedir:



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tablo 5. Örnekleme oluşturan yazılar ve nitelikli eleştiri cümle oranları

#	Yazar	Kaynak	Yazı	E ⁿ (%)
1	Adnan Atalay	1973	Bir Konserin Ardından	16
2	Asım C. Konuralp	1973a	La Serva Padrona (Hanım Olan Hizmetçi) / Rita	20
3		1973b	Allamistakeo / Gianni Schicchi	47
4		1973c	Çardaş Prensesi (Die Csardasfurstin)	33
5		1973d	Aida	60
6		1973e	Requiem	8
7	Bülent Berkman	1983	Viyana Festivali'nden: Türklerle İlgili Etkinlikler...	0
8	Bülent Tarcan	1984	1984 Moskova Müzik Festivali'nden İzlenimler	13
9	Daniyal Eriç	1978	Müzikçiler Geçidi	25
10		1980	"Bach Konseri" - Piyanist Schmidt	20
11		1984	Şef Strugala ile Kemancı Katilius	14
12		1985	Andersen, Strugala, Berk ve Sarıca	19
13		1996	Genç Kuşak Solistleri	11
14	Emin Fındıkoğlu	1982a	Uluslararası 1. İstanbul Caz Festivali'nden İzlenimler	21
15		1982b	Uluslararası 1. İstanbul Caz Festivali'nden İzlenimler (2)	45
16		1984	Festivalde Caz: Paco de Lucia ve Chick Corea...	19
17	Ercüment Tarcan	1995	Ouverture Solonelle'in Güme Giden Güm Gümleri	14
18	Faruk Yener	1973	Anadolu'dan, Norveç ve İngiltere'den	19
19		1980a	Beethoven Sonatları - İ.D.S.O. Konseri - "Lucia" Gösterisi	11
20		1980b	C. R. Rey ve Solistleri - Beethoven Konseri - Piyanist Zoll	15
21		1986	İ.D.S.O. ile Mevsim Sonu Konserleri, TRT-TV'de "Pazar...	0
22		1996	Umut Veren Etkinlikler	0
23	Fatma N. Çıkıgil	1987	Giselle Balesi	58
24	Filiz Ali	1977	Ruhi Su - Sümeyra Çakır ve Dostlar Korosu Dinletisi Üzerine	41
25		1984a	Bir Büyük Piyanist, Aceleci Bir Keman ve Leyla Gencer	45
26		1984b	Konser Mevsimini Geride Bırakmaya Hazırlanırken	5
27		1984c	Uzunca Bir Araya Karşın Yine Eski Hamam, Eski Tas	41
28		1984d	Cemal Rey'in 80. Yılı ve Kemancı Erlih'in Armağanı	33
29		1985a	En Büyük Baslardan Birinin Türk Olduğunu Biliyor Muyuz?	43
30	1985b	Bir "Kritikçi"nin Feryatları	0	
31	Hayati Asilyazıcı	1991	Gioacchino Rossini'nin II. Mehmet Operası İstanbul'da	9
32	Hüsnü Cilâ	1973	İlginç ve Örnek Bir Konser	0
33	Mahir Dinçer	1987	CSO Konserleri ve Bitmeyen Çile	19
34		1986	İlkbahar Müzik Şenliği ve CSO Konseri	25
35		1991	Mutluluklar, Mutsuzluklar	0
36	Mehmet Ergüven	1987	Bir Plağın Anımsattıkları	6
37	Orhan Tanrıku	1988	İstanbul'da Festival Rüzgarları	26
38	Ömer Sabar	1986	İşte Bizim Müziğimiz	21
39	Rûhî Ayangil	1981a	Akademik Ortamın Yansız Bilimsel Çatısı	9
40		1981b	Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Konseri	45
41	Üner Birkan	1978	Aykal, Erel, Meerwein	24
42		1981a	Orkestra'da Sallantılar, İdil Şöleni	7
43		1981b	Strauss - Hamidoğlu - Özdemir - Şimşek - Alper	32
44		1984	İdil Biret, Rochat, Çoban Yıldızı	25
45		1991	Seçkin Bir Keman Ustası: Vaclav Hudecek	30
46	Yekta Kara	1982	Münih Opera Festivali '82	12
47		1983	Richard Wagner'in Ölümünün 100. Yıldönümünde Bayreuth...	11
48		1984a	Münih Opera Festivali '84: Güzellikte, Seçkinlikte...	20
49		1984b	Verona Opera Festivali: Seyirciyle Bütünleşen Gösteriler	12
50	Zeynep Oral	1982	Farandouri - Livaneli Konseri ya da İki Kişilik Orkestra	0
Aritmetik Ortalama				21



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Gerçekleştirilen metin analizleri ışığında şu değerlendirmelere ulaşılmıştır:

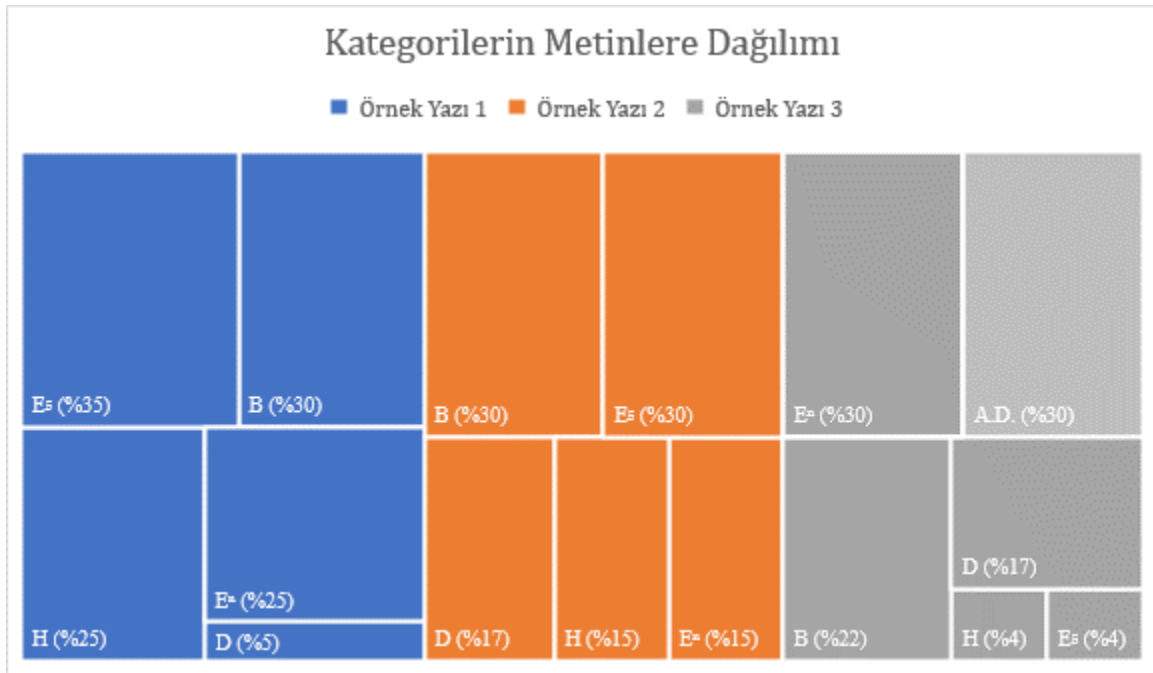
Bilgi ağırlıklı olduğu göze çarpan Örnek Yazı 1’de eser künyelerinin tam bir şekilde yazımına özen gösterilmiş, ancak künyeler haricinde herhangi bir teknik terim kullanılmamıştır. Bundan dolayı genel eleştiri cümleleri olağan bir şekilde yüksek oranda iken nitelikli eleştiriler her alandan okuyucunun rahatlıkla anlayabileceği biçimde kurgulanmıştır. Müziğin, tekniğe ve sahne gösterisine feda edilmemesi gerekliliği konusuna odaklanan yazı, performansı bu yolla daha düşünsel bir zeminde, müzik dışı göndermeler bağlamında eleştirmiştir.

Yine bilgi ve genel eleştiri cümlelerinin yoğun olduğu Örnek Yazı 2’de “Saydam, renkli ve zevkli yapıtlar bırakmıştır bu besteci.” türünden edebî dil oluşturma endişesinin öne çıktığı ifadelerle, söyleyiş biçiminin, söylenenin önüne geçtiği bir yazı dilinin tercih edildiği görülmektedir. Yazıda yer alan müzikal terimlerin ise; öğreticilikten uzak, okuyucunun donanımlı olmasını neredeyse zorunlu kılan bir tarzda kullanılması, ortalama bir müziksever okuyucuya yeterli katkıyı sunmadığı gibi; nitelikli eleştiri cümlelerine malzeme sağlamaması sebebiyle de bir besteci, yorumcu veya müzikolog için tatmin ediciliği tartışmaya açık bir noktadadır.

Analiz dışı tutulacak cümlelerin haricinde, bilgi ve nitelikli eleştirinin yoğunlukta olduğu Örnek Yazı 3’te rastlanan teknik terimlerin, yazıyı müzikal sözcüklere boğmaksızın kullanılmasının yanı sıra eleştirinin %30’luk bir bölümünün nitelikli eleştiriye dönüşmesindeki katkısı dikkate değerdir.

Her üç yazının bir arada görüldüğü, kategorilerin metinlere dağılımına ilişkin hiyerarşi grafiği şu şekildedir:

Grafik 1. Kategorilerin metinlere dağılımına ilişkin hiyerarşik grafik



Bu çalışmayla birlikte üç tip örneğe daha odaklanılmış olan eleştiri yazılarında şu noktaların arz ettiği önem bir kez daha ortaya çıkmaktadır:



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Eleştiri yazılarının niteliklerinin (E^n), yazının içerdiği teknik terimlerin yoğunluğu ile doğru orantılı bir ilişki içerisinde olmadığı görülmektedir. Öyle ki, ikinci yazıda yer verilen ve öğretici yöne sahip teknik terimlerin, okuyucunun nitelikli eleştiri cümlelerine (%15) erişmesi noktasında bir katkısı olamamıştır. Buna karşın, daha az sayıda terim kullanan son yazının niteliksel oranı ise misliyle fazladır (%30). 0'dan %60'a geniş bir yelpazede nitelikli eleştiri içeren tüm örneklemin ortalaması ise %21'lik bir dilime karşılık gelmektedir ki bu bağlamda detay ve teknik terimlerle örülmüş bir eleştiri yazısının; her zaman nitelikli bir metne dönüşememe, hatta çoğunlukla “bilmesinlerci” (*obscurantist*) bir yaklaşımla kaleme alınmış olma ihtimalini de göz ardı etmemek gerekir.

Analizde her ne kadar ayrı bir kategori olarak yer alsada “Bilgi”nin, söz konusu kategorilerin ikisine daha zemin oluşturduğu açıktır: “Genel Eleştiri” ve “Nitelikli Eleştiri”. Bu kapsamda, bir eleştirinin misyonlarını yerine getirmek üzere eleştirmenin içselleştirmek zorunda olduğu bilginin önemi incelenen örneklem çerçevesinde hatırlatılmaktadır. Zira, bilgiden türemeyen yazı, sunacağı orandan dolayı bir eleştiri değil, ancak –bu çalışma özelinde “Diğer” kategorisinde ele alınmış olan– bir “yorum” niteliği taşıyabilecektir.

“Eleştiri” sözcüğünün doğası gereği, “yapıcı olma” zorunluluğu taşıyan konser eleştirisinin; öğretici olma, kültür yaşamına katkı sağlama ve müzikseverler kadar müzik profesyonellerine de hitap etme gibi misyonlarının yazının nitelikli eleştiriye dönüştürülen bilgi değeri ile ölçülmesi mümkündür. Bu noktada ise yazarın, “kendisine ışık tutmak”la “okuyucuya ışık olmak” arasında hareket eden üslup tercihinin, değerlendirmede belirleyici kriter olarak gözetilmesi yararlı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Ali, F. (1977, 2 Ocak). Ruhi Su - Sümeyra Çakır ve Dostlar Korosu Dinletisi Üzerine. *Politika*.
- Ali, F. (1984a, 11 Temmuz). Bir Büyük Piyanist, Aceleci Bir Keman ve Leyla Gencer. *Cumhuriyet*, 5.
- Ali, F. (1984b, 2 Mayıs). Konser Mevsimini Geride Bırakmaya Hazırlanırken. *Cumhuriyet*, 4.
- Ali, F. (1984c, 25 Nisan). Uzunca Bir Araya Karşın Yine Eski Hamam, Eski Tas. *Cumhuriyet*, 4.
- Ali, F. (1984d, 3 Temmuz). Cemal Rey'in 80. Yılı ve Kemancı Erlih'in Armağanı. *Cumhuriyet*, 4.
- Ali, F. (1985a, 1 Mayıs). En Büyük Baslardan Birinin Türk Olduğunu Biliyor Muyuz? *Cumhuriyet*, 4.
- Ali, F. (1985b, 29 Mayıs). Bir “Kritikçi”nin Feryatları. *Cumhuriyet*, 4.
- Arar, M. (1952). Safiye Ayla ve Konseri. *Senfoni*, 1, 29.
- Asilyazıcı, H. (1991). İstanbul'da Festival Rüzgarları. *Orkestra*, 29(210), 54-57.
- Atalay, A. (1973). Bir Konserin Ardından. *Filarmoni*, 10(89), 16-17.
- Ayangil, R. (1981a). Akademik Ortamın Yansız Bilimsel Çatısı. *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi 34, 52-53.
- Ayangil, R. (1981b). Devlet Klasik Türk Müziği Korosu Konseri. *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi 37, 53.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

- Berkman, B. (1983). Viyana Festivali'nden: Türklerle İlgili Etkinlikler ve Salonlardan Sokaklara, Kahvelere Taşan Bir Tiyatro. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 74*, 18-20.
- Birkan, Ü. (1978). Aykal, Erel, Meerwein. *Milliyet Sanat Dergisi*, 258, 31.
- Birkan, Ü. (1981a). Orkestra'da Sallantılar, İdil Şöleni. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 17*, 53.
- Birkan, Ü. (1981b). Strauss-Hamidoğlu-Özdemir-Şimşek-Alper. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 23*, 52.
- Birkan, Ü. (1984). İdil Biret, Rochat, Çoban Yıldızı. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 88*, 53.
- Birkan, Ü. (1991). Seçkin Bir Keman Ustası: Vaclav Hudecek. *Milliyet Sanat Dergisi*, 258, 55.
- Cilâ, H. (1973). İlginç ve Örnek Bir Konser. *Filarmoni*, 9(83), 13.
- Çıkgıl, F. N. (1987). Giselle Balesi. *Milliyet Sanat Dergisi*, 161, 55.
- Dinçer, M. (1986). İlkbahar Müzik Şenliği ve CSO Konseri. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 144*, 54-56.
- Dinçer, M. (1987). CSO Konserleri ve Bitmeyen Çile. *Milliyet Sanat Dergisi*, 161, 54-55.
- Dinçer, M. (1991). Mutluluklar, Mutsuzluklar. *Milliyet Sanat Dergisi*, 258, 54-55.
- Ergüven, M. (1987). Bir Plağın Anımsattıkları. *Hürriyet-Gösteri*, 77, 52-55.
- Eriç, D. (1978). Müzikçiler Geçidi. *Milliyet Sanat Dergisi*, 258, 30-31.
- Eriç, D. (1980). "Bach Konseri" - Piyanist Schmidt. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 14*, 53.
- Eriç, D. (1984). Şef Strugala ile Kemancı Katilius. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 88*, 52-53.
- Eriç, D. (1985). Andersen, Strugala, Berk ve Sarıca. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 117*, 54.
- Eriç, D. (1996). Genç Kuşak Solistleri. *Milliyet Sanat*, 386, 53-54.
- Fenmen, M. (1950). Pnina Salzman Resitali. *Müzik Görüşleri*, 14(2), 16.
- Fındıkoğlu, E. (1982a). Uluslararası 1. İstanbul Caz Festivali'nden İzlenimler. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 49*, 23-25, 55.
- Fındıkoğlu, E. (1982b). Uluslararası 1. İstanbul Caz Festivali'nden İzlenimler (2). *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 50*, 28-30, 54.
- Fındıkoğlu, E. (1984). Festivalde Caz: Paco de Lucia ve Chick Corea Kolay Unutulmayacak. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 100*, 22-23.
- İkesus, S. (1964, Ocak). Kritik. *Opus*, 15(2), 7.
- Kara, Y. (1982). Münih Opera Festivali '82. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 57*, 24-26.
- Kara, Y. (1983). Richard Wagner'in Ölümünün 100. Yıldönümünde Bayreuth Festivali '83. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 81*, 35-37.
- Kara, Y. (1984a). Münih Opera Festivali '84: Güzellikte, Seçkinlikte Birbirleriyle Yarışan Sanatçılar Geçidi. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 102*, 18-19.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

- Kara, Y. (1984b). Verona Opera Festivali: Seyirciyle Bütünleşen Gösteriler. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 102*, 16-17, 27.
- Konuralp, A. C. (1973a). La Serva Padrona (Hanım Olan Hizmetçi) / Rita. *Filarmoni*, 9(84), 28.
- Konuralp, A. C. (1973b). Allamistakeo / Gianni Schicchi. *Filarmoni*, 9(85), 29.
- Konuralp, A. C. (1973c). Çardaş Prensesi (Die Csardasfurstin). *Filarmoni*, 9(86), 24.
- Konuralp, A. C. (1973d). Aida. *Filarmoni*, 10(87), 25-26.
- Konuralp, A. C. (1973e). Requiem. *Filarmoni*, 10(88), 26.
- Millî Kütüphane. (2015). *Ankara Filarmoni*. Erişim adresi: <https://kasif.mkutup.gov.tr/SonucDetay.aspx?MakId=165831>
- Oral, Z. (1982). Farandouri-Livaneli Konseri ya da İki Kişilik Orkestra. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 60*, 24-25.
- Sabar, Ö. (1986). İşte Bizim Müziğimiz. *Orkestra*, 16(151), 17-19.
- Şimşek, H. (1965) Sanat Kritiği ve Namusu. *Ankara Filarmoni*, 1(6), 13-16.
- Tanrikulu, O. (1988). İstanbul'da Festival Rüzgarları. *Orkestra*, 26(177), 55-58.
- Tarcan, B. (1984). 1984 Moskova Müzik Festivali'nden İzlenimler. *Orkestra*, 13(131), 2-7.
- Tarcan, E. (1995). Ouverture Solonelle'in Güme Giden Güm Gümleri. *Orkestra*, 34(263), 25-27.
- Walker, A. (1998). Musical criticism. *Encyclopædia britannica* içinde. Erişim adresi: <https://www.britannica.com/topic/musical-criticism>.
- Yener, F. (1972). Bir Yay Ustası - Bir Grip Hastası. *Milliyet Sanat Dergisi*, 9, 13.
- Yener, F. (1973). Anadolu'dan, Norveç ve İngiltere'den. *Milliyet Sanat Dergisi*, 26, 13.
- Yener, F. (1980a). Beethoven Sonatları - İ.D.S.O. Konseri - "Lucia" Gösterisi. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 11*, 52.
- Yener, F. (1980b). C. R. Rey ve Solistleri - Beethoven Konseri - Piyanist Zoll. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 13*, 52.
- Yener, F. (1986). İ.D.S.O. ile Mevsim Sonu Konserleri, TRT-TV'de "Pazar Konserleri" ve Gerçek Bir Bale Şöleni. *Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi 144*, 54.
- Yener, F. (1996). Umut Veren Etkinlikler. *Milliyet Sanat*, 386, 52.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Ek 1. Eriç, 1978: 30-31

ANKARA

Müzikçiler geçidi

Gecen hafta, yine Ankara'nın müzikle ilgili çevrelerini hiç boş bırakmayan büyük ve aralıksız olaylarla dolu olarak geçti; her gece bir hatta iki dinleti Başkent'in salonlarını yankılandırdı... 23 Aralık Cuma gecesi Konser Salonu'ndaki C.S.O. haftalık konseri bunlardan en önemlisiydi. Polonyalı konuk şef Tadeusz Strugala yönetimindeki orkestradan önce Avusturyalı ön klasik besteci Albrechtsberger'in arp ve orkestra için fa majör tondaki "Partita"sını, Haendel'in "Opus 4 No. 6 si Bemol Majör Arp Konçertosu"nu, Richard Strauss'un piyano ve orkestra için "Burlesk" adlı yapıtını ve ikinci yarıda da Schubert'in si minör tondaki sekiz sayılı "Bitmemiş Senfoni"sini dinledik. Dinletiyeye, New York Arp Topluluğu adıyla bir araya gelen bayanlar Barbara Pniewska, Eva Maria Jaslar, Sandra Rittermann ve Bay Aristid von Würtzler ile piyanist Bayan Tomris Öziş solist olarak katıldılar. Baştan sona büyük bir ilgiyle izlenen dinletinin her bölümünün kendisine özgü nitelikler taşıyan yönleri vardı; altı yılda bir ülkemize de gelen Arp Topluluğu, her ne kadar büyük bir ad yapabilecek gösterişli ve iddialı bir müzik topluluğu ise de bu kez ve bu dinletisine özgü olarak pek önemli bir varlık gösterdiği söylenemez. Teknik olumluluk müzikte her şey değildir ve müziğin tek amacı olarak düşünülemez. Sanatçının ereği, önce güzel müzik yapmaktır, duyguları yaşayan biçimde dile getirmektir. Hele, müziğin estetiğini hiç yitirmemesine özen göstermektir. Bu açıdan bakılırsa, tüm çabalarına karşın, New York Arp Topluluğu'nun bu amaca eriştiğini onaylamak olanaksızdır; pırlıtlı giysilerin içinde, pırl pırl çalgılarıyla sahnede gösteri yapmaktadır.

lar... Oysa, dinletinin üçüncü yapıtı olan "Burlesk"te solist olarak dinlediğimiz İzmirli piyanist Öziş için, bundan önce Ankara'daki konserlerine oranla çok daha olumlu izlenimler edindiğimizi belirtmeyi kıvanç verici bir görev sayıyoruz. Kendisi, tekniğini daha olgunlaştırmış, Strauss yorumunda daha ustalaşmış, sahnedeki rahatlığı yönünden dinleyiciye daha huzur veren bir virtüöz olarak karşımızda görüldü, bu kez... Yalnız, Richard Strauss'u da en az Tomris Öziş'i olduğu kadar seven bir kişi olarak ileride yeniden dinlediğimizde kendisinden, "Burlesk"den başka bir yapıtı programa koymasını ve böylece sanatçının değişik yönlerini izlememize olanak tanınmasını dilemek hakkımızdır, sanırım. Şef Strugala'nın, "Bitmemiş Senfoni" gibi temcit pilavı türünden, çok işitilmiş, kulaklarımızı iyice doldurmuş bir besteyi bile "sevilebilir" yapan, usta olduğu ölçüde etkileyici bir müzikçi olduğunu kanıtlayan son yarıdan mutlulukla ayrıldık.

New York Arp Topluluğu yine aynı salonda 21 Aralık Çarşamba akşamı başarılı bir dinleti sundu. Scarlatti, Pachelbel, Vivaldi, Benedetto Marcello Saint-Saens, Saygun, Von Würtzler, Albeniz, de Falla ve Bartok'dan oluşan programı büyük bir olumlulukta sunan sanatçılar, dinleyicilerin coşkusuyla Gershwin'den bir parçayla ödüllendirdiler. Bu dinletide topluluk daha iyi bir beraberlik çıkardı. Konser Salonu sahnesine bitişik küçük resital salonu 20 Aralık Salı akşamı, Wanda Landowska'nın öğrencisi çembalist Ayşe Ekşi'nin resitaline gelenlerle tıklım tıklım doluydu; böylece belki de ilk kez tam dolu bir salonda resital verebilmek değerli sanatçımıza nasip oldu. Barok ve klasik bestecilerle Erkin'in bir parçasından oluşan programını sergileyen Ekşi, iyi bir girişimde bulunmuş sayılmalıdır. Ankara Alman Kültür Merkezi'nde 22 Aralık Perşembe akşamı verilen bir obua resitali de haftanın ilginç olaylarından: Bamberg Senfoni Orkestrası'nın üyelerinden Georg Meerwein, piyanist Mithat Fenmen'in eşliğinde Barok ve klasik ekolün seçkin yapıtlarından oluşan zengin programlı bir dinleti sundu. Belli bir düzeyin üzerine çıkamayan bu resital, bize niçin yerli üfleme çalgı sanatçılarımızın da böyle dinletiler vermedikleri sorusunu anımsattı...

DANIYAL ERİÇ



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Ek 2. Yener, 1980: 52

MÜZİK

C.R. Rey ve Solistleri-Beethoven Konseri-Piyanist Zoll

ISTANBUL'un değerbilir müzikseverleri, Cemal Reşit Rey'i kurulmasında öncülük ettiği, uzun yıllar yönettiği İ.D.S.O. ile her görüşlerinde kıvanç duyarlar. 76 yaşındaki sanatçı sahnede belki eskisi kadar çabuk adımlara yürümez, kürsüye yıllar önceki çevik atlayışlarla çıkmaz ama eline değneğini alır almaz değişip geçmişten yansıyan anılardaki 'yönetici'ye döntüşür. Önceki hafta olduğu gibi...

Chr. W. Gluck, opera sanatının bu büyük devrimcisi 'uvertür' dediğimiz önmüziğinde de aşama yapmış, seyirciyi perde açılmadan önce oyunun konu ve anlamına hazırlayan 'senfonik şiir' karakteri vermiştir. Bu düşünün en açık örneklerinden biri konser salonlarının sürekli konuğu 'Iphigenia in Aulis'dir. Gluck'un, Grek tragedyasının yaşlı öyküsünü olağanüstü esinle opera sahnesine getiren düşündüğü, daha sonra Richard Wagner'in düzeltme ve eklemeleriyle daha da güzelleştirdiği orkestra parçası Rey'in tecrübeli ve duygulu sezgisinden kaynaklanan tempo ve renk dengesi sonucu estetik değerlerini yitirmeden ulaştı kulaklarımıza.

Konserin ilk solisti C.S.O. üyesi değerli viyolonselci Ali Doğan'dı. İki yapıt sundu sanatçı; Antonio Vivaldi'nin 'Mi minör Viyolonsel Konçertosu' ve Max Bruch'un 'Kol Nidrei'... İtalyan 'Barok Çağı'nın büyük ustasından çağımıza ulaşmış tatlı ve soylu ezgileri, lirik dokusuyla dinlemesi doyumsuz yapıtları arasında yer alan 'Konçerto' boyunca seslendiride kolay sezilen bir burukluğu gözledik. Doğan'ın teknik mahareti belki de İstanbul'un rutubetli sonbaharından gelen tutukluğuna örtmemiştir, yapıtın gerektirdiği üslup belirememiştir. 'Kol Nidrei', bir İbrani duasının ezgisileştirilmesini içeren bu ünlü viyolonsel şiiri özünün istediği yumuşaklığa yaklaşmış, tımsal düzeyi bulabilmişti. Eminim, Ali Doğan kendisinde daha önceleri gözlediği-

miz yetkinliği aramakta bizleri haklı görecektir.

Yüzyılımız Fransız müziğindeki geleneksel tekniğe bağlı araştırmacılarından biri de Gabriel Pierné'dir. Saydam, renkli ve zevkli yapıtlar bırakmıştır bu besteci. Bunlardan bir 'Arp Konçertosu' kendini bu çalgıya adanmışların dağarlarında bulundurmaktan kıvanç duydukları yapıtlar arasındadır. Günün ikinci solisti Uğurtaş Aksel köklü müzik yeteneğine yaslanmış o her zamanki kolaylık ve ustalıklı, yöneticinin sağladığı anlayışlı, güvenli eşlikle dinletti 'Konçerto'yu. Bestecinin 'arp' için şirin ve sevimli ne kadar ayırtı varsa bulup döşediği yapıtı gene çalgıya özgü tını inceliklerini sonuna dek kullanarak dinletti Bn. Aksel. O alkışları, dinleyenler de küçük bir parçayı hak etmişlerdi. Hak ettiklerini gene Pierné'den kalan başka tınılarda buldular. Bravo Aksel!..

Rey konseri Georges Bizet'nin mirasıyla arkadaşı Ernest Guiraud tarafından düzenlenen ikinci 'L'Arlésienne-Arlesli Kadın' süitiyle tamamladı. Dört ışıklı orkestra parçasından kurulu ünlü süitin son bölümü 'Farandole' coşkusu ve ısıısıyla salonu elektrikleştirmeye yetmiş, konser İstanbul müzik yaşamının kuşkusuz en 'kıdemli' sanatçısına dakikalar süren alkışlarla sona ermişti.

BİR 'Beethoven konseri' mevsiminin kolay unutulamayacak anıları arasına katıldı. Hikmet Şemşek 'Fidelio' uvertürüyle başladı bu konsere. Besteci biricik operasının 1805 yılında ilk temsilıyla uğradığı başarısızlığı uzun süre unutmamış, 'uvertür' olarak çalınmasını amaçladığı dört orkestra parçası yazmış, bu senfonik paydalarla yapıtın kurtarılmasına çalışmış, 'Fidelio' adıyla bilinen ve operanın başında çalınan parça 1814 temsili için bestelenmişti. Yapıtın ilk perdesini taze, neşeli, umutlu ve coşkulu bir müzikle hazırlamayı düşünen bestecinin bu tasarısına uyarılı tutumla çaldı 'uvertür'. Ve 'Op. 80 Do minör Piyano, Koro ve Orkestra için fantezi' solist Suna Erel'in üç dakika yöresindeki giriş kadansını haberleyen 'forte' akorlarla girdi. 1808 yılı Aralık ayında kendi yapıtlarının ilk kez seslendirileceği 'Akademie'ye

(o çağlarda konserler için kullanılan deyim) gösterişli bir bitiş amacıyla yazılan 'Fantezi'de daha sonra başka bestecilerin de uygulayacağı uzun 'giriş kadansı'mı orkestranın da katılmasından sonra piyano ile diyaloglu işlemler ve birbirinden çekici çeşitlemeler izler ve sözü koro alır. Koronun söylediği dizelerin kime ait olduğu günümüze dek tartışılmış, bazı varsayımlara göre Christoph Kuffner adlı ozanın yapıtlarından derlediği savunulmuştur.

'Fantezi' baştan sona pek çok toplulukları kışkırtacak düzeyde sunuldu. Suna Erel görevini erdemli ve dikkatli bir çabayla hazırlamış, her ölçünün estetik değerlendirilmesini gözetmiş, kendi anlayışına yatkın ayrıtlara tanıdığı ağırlığı düşünme taşıma vermiş, sonuçta baştan sona hem duygulu, hem bilgili bir çalışmış çelgesi doğmuştu. Şimşek'in tempoları düzenli, eşliği güvenliydii. 'Fantezi'nin bir şansı da yıllardan bu yana usta ellerin yetiştirdiği bir ses topluluğunun, TRT Korosu'nun görev almasıydı. Koro ne yazık ki çok eski yıllardan kalma, aslıyla pek ilişkisi olmayan, sırf 'prozodi'ye uysun diye dizelenmiş uydurma sözcüklerle söyledi konserde. Gönül şiirdeki anlamın özüne bağlı kalınmasına ne kadar istedi... Dileriz günün birinde bu sorunu gerçekleştirecek bir müzikçimiz çıkar. Yapıt, başta piyanist Suna Erel olmak üzere yönetici Hikmet Şimşek, başkemancı Yusuf G. Aksöz, flütçü Nazım Acar, obuacı Cemal Akatlar gibi değerli müzikerler, orkestra ve koroyla tutarlı bir seslendirilme ulaştı, yoğun alkış 'korolu bölüm'ün yinelenmesine yol açmıştı.

Konserin ikinci yarısını 'Op. 55 No. 3 Mi bemol majör eroica Senfoni' kapsamıştı. Yapısal özellikleriyle çağını şaşırtan bu görkemli ses yapısını ideal bir çalış kalıbına oturtmak güç oldu meraklılar için. Şimşek'in dozu yüksek acelesi ilk bölümün çeşitlemelerindeki lezzeti ancak tattırabilirdi. İkinci bölüm 'Ölüm Marşı' aynı tutumla yas duygusundan kayba uğramış, "av sahnesi" diye tanımlanan 'üçüncü bölüm'ün (Scherzo) girişindeki sallantıda avcılar düşmekten güç kurtulmuştu. 'Eroica Sen-

foni' toplu bir çalış düzenine ancak 'dördüncü bölüm'de ulaştı. Evet, müzik yapma sanatı sevgili dost Şimşek'in de çok iyi bildiği gibi aynı zamanda beklenmeyen olayları göğüsleme sanatı. İstanbul müzikseverleri ve toplu 'Beethoven Konseri' için konuk yönetici Şimşek'e ve konuk topluluk TRT Korosuna teşekkür ederler.

MÜZİKÇİ oğlu müzikçi, genç bir piyanist geçti geçen hafta İstanbul'dan; Klaus Zoll... Beethoven'in 1800 yılı doğumlu 'Op. 22 Si bemol majör Sonat'ının daha ilk ölçülerinde Alman sanatçısının pek de öyle yabana atılır cinsten olmadığını sezme güç olmadı. Parmak kolaylıkları çözümlenmiş, teknik yönden hemen tüm olanakları edinmişti Herr Zoll... Kala kala üslupla anlamım felsefesi kalyordu ki, Alman piyanistlerin çoğu gibi bir 'Beethoven Sonatı' boyunca dinleyenleri ölçülü biçimli, kalıplı kıyafetli, buram buram 'akademi' kokan bir sonucun beklediği kesindi. Zoll da teknik açıdan niteliklerin boyutlarını F. Schubert'in 'Gezgin Fantezi'si ile daha sağlıklı ölçme olanağı doğdu. Bestecinin kendi 'Lied'lerinde birinde geçen ezgi çekirdeğinden yola çıkarak türlü 'tonalite değişimleri' ve 'çeşitlemeler'le dokuyup sarhoşumsu 'arpejler'le bitirdiği 'Fantezi'nin, romantik piyano yazımının ilk örneklerinden sayılan bu büyük yapıtın dış yapısında gözlenebilecek özellikler metrekaresiyle yansıran iç evreninde saklı 'Viyana' coşkusu, neşesi, acısı ve sancısı da dışa vurmuş, İstanbul'da az rastlanan bir 'gezgin'le tanışılmıştı. Sanatçı ikinci yarıyı Frédéric Chopin'le donatmıştı; 'Op. 52 Fa minör Ballade', 'Op. 36 Fa diyez majör İmpromptue' ve 'Andante spianato' ve "Mi bemol majör Büyük Polonez"... Bütün bu dizide aşırı biçimci, aşırı bilinçli kalan Zoll gene haklı olarak güvendiği tekniği ile her ölçüde aslına fazla uyarlı ve saygılı Chopin portreleri çizmiş, şöyle rahatlayıp Polonyalı besteciye kendi iç dünyasıyla bir türlü bağdaştıramamıştı. Ama dikkat, Zoll adını sanırım ilerde sık sık duyacağız.

FARUK YENER



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Ek 3. Birkan, 1991: 55

Seçkin bir keman ustası: Vaclav Hudecek

Üner Birkan

SAVAŞIN uzaklardan yalın, yüzümüzü gitgide daha çok yalayan, ürpertici ateşi, kışın birdenbire bastıran kavurucu poyraz soğuğu... Bu olumsuz ortam içinde benim gibi, hafta sonunun birkaç saatini savaşın, CNN "naklen yayın"ının dışında, müziğin rahatlık verici, dostluk aşılavıcı etkisi ile başbaşa geçirenlerin sayısı az değildi. Şubat'ın ilk hafta sonu, Ege Üniversitesi Atatürk Kültür Merkezi'nin yorucu merdivenlerini çıkmak, oraya gelinceye kadar da, AKM'nin arka cephesinde yer alan dolmuş duraklarına, sevimsiz gazinolara, çamur içindeki, daha bilmem ne tür pislik içindeki o çirkinliklere dayanabilmek, arabasını nereye bırakacağını bilememek (Aynı bölgede, Devlet Resim Galerisi'nin, Devlet Tiyatrosu'nun, Atatürk İli Halk Kitaplığı'nın da bulunduğunu ekleyelim, sözlerimize)... Ülkemize özgü görünümüdür bütün bunlar; Mozart'ın, Sibelius'un, Beethoven'ın, bu büyük insanlık dostlarının müziklerini dinleme uğruna o binbir çeşit pisliğin içinden geçme zorunluluğu, bizim alınımıza yazılmış, şarklı çileleridir. O müziği dinlemeye koşan, yüzürcesi öğrenci gençlerden oluşan kalabalıkların, uygarca düzenlenmiş, bakımlı, tertemiz yapılarla, gerçek konser salonların-



Vaclav Hudecek

da dinleyici olma mutluluğuna erişecekleri günler "yakındır" mı diyeceksiniz? Sizin gibi düşünmek, iyimser olmak istiyorum. Aslında, iyimser olmayanın, konser dinleme uğruna, o bunaltıcı atmosfere dayanmak gibi bir zorunluluğu da olmasa gerektir.

Doğrusu, şanslıydı o konserin dinleyicileri; bütün zamanların en seçkin müzikçilerini yetiştirmiş, bereketli bir topraktan, Bohemya toprağından gelen, olağanüstü niteliklere sahip, son derece sevimli, ancak tonlu, başardığı büyük işleri hiçbir gösterişe gerek görmeden dinleyiciye sunabilen bir kemancıyla, Vaclav Hudecek'le bir aradaydılar. Çek kemancı (Doğumu: 1952), bu yüzyılın başlarında, 1903-1905 yılları arasında bestelenmiş bir konçerto, finlandiyalı besteci Jean Sibelius'un (1865-1957) Op. 47 Re minör Keman Konçertosu'nu, bütün çekiciliği, duru güzelli-

ği, sağlam yapısıyla sundu dinleyiciye. Sibelius'un bu yapıtı (tek konçertosu) 1936'larda İngiliz müzik yazarı (Müzik Analizleri Üzerine Denemeler başlıklı, üç ciltlik değerli kitabın sahibi) Donald Tovey'e göre, "Bugüne değin yaratılmış en çekici konçertolar arasında, Max Bruch'un ve Mendelssohn'un kilerle birlikte önde gelen bir yapıt olma özelliğini taşır. Mozart'ın, Beethoven'ın, Brahms'ın keman konçertoları gibi "büyük" değil ama gerçek anlamda "çekici". Bay Hudecek'in yorumu, birinci bölümün rapsodik karakteri, ikinci bölümün derin düşünceli-havası, üçüncü bölümün rapsodik karakteri, ikinci bölümün derin düşünceli havası, üçüncü bölümün, Sibelius'un tanımlamasıyla "Ölüm dansı" niteliğini taşıyan rondsos ile, aranan, doyurucu kıvamdaydı. Orkestra eşliğinin, bu yorumdaki temel özellikleri belirgin kılabilirdiğini söylemeyeceğim. Öyle sanıyorum ki, İzmir DSO'nun yönetmeni Bay İosif Conta, orkestrayı o eşliğe ısındıramamıştı yeterince; yer yer bağgösteren salınmaları, kopma derecesine varan boşlukları önleyemedi o yüzden. Konserin seçkin solisti, büyük sanatını bir de "Paganini" gösterisiyle, son derece parlak bir biçimde noktalamıştı.

Konserin açılış parçası olan, Mozart'ın Sihirli Flüt operası uvertüründe de, ikinci yarıda dinlediğim Beethoven'ın Op. 67 Do minör Beşinci Sentfonisi'nde de, iyi bir hazırlık evresinin olumlu izleri vardı. Mozart ve Beethoven partiyonlarının, deneyimi, kişisel stil ve kültür düzeyi pek yüksek olmayan orkestralar için, özellikle antonasyon açısından, çeşitli tuzakları olduğu bilinir. O tuzaklara pek düşmediler. İzmir DSO üyeleri o konserde, çabalarını temiz müzik yapma yolunda kullandılar, iyi bir iş çıkardılar. Kutluyorum.

Yazımın sonunda, İdil Birret'in Chopin, Saint-Saens, Brahms yorumlarını içeren CD'lerin ülkemize de geldiğini bildirmek isterim okuyucularıma: Naxos firmasının yayımladığı bu üç CD, "İdil Maratonu" nun ilk meyveleri. Değerli solistimizin göğüs kabartan bu çalışmalarını salık veriyorum. ■



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

RAUF HACIYEV'İN "GENÇLİK" SENFONİSİ

Könül HÜSEYNOVA*

Özet

Seçkin ve unutulmaz bir besteci olan Azerbaycan ve SSCB Halk Sanatçısı Rauf Hacıyev'in eserleri, Azerbaycan müzik kültürünün en parlak sayfalarından biridir. Rauf Hacıyev çeşitli müzik sanatı türlerinde unutulmaz eserler yaratmıştır. Besteci Azerbaycan müzik hazinesine çeşitli konuları ele alan operetler, film müzikleri, senfonik yapıtlar, 150'den fazla şarkı, kantat, oda-enstrümantal eserler, koreografik besteler vb. eserler bırakmıştır. Operetlerinde, film müziğinde, oda-enstrümantal ve senfonik eserlerinde şarkı türü özel yer kaplamaktadır.

Rauf Hacıyev'in "Gençlik" senfonisi, Azerbaycan müzik kültüründe milli senfonik müziğin aktif gelişimi döneminde yaratılmıştır. Eser tarihsel olarak Azerbaycan bestecilerinin milli senfoninin çerçevesini genişleten geliştiren büyük başarılarla imza atan döneme denk gelmiştir. Yeni oluşturulan senfonik eserlerde, müzik kültürünün tarihsel ve üslupsal gelişiminin mevcut aşamasına karşılık gelen kahramanlık, mücadele ve zafer ruh halini yansıtan tema bir önceliklidir (G. Garayev'in I ve II senfonileri, J. Hacıyev'in I ve II. II senfonileri, S. Hacıbeyov'un I senfonisi, F. Amirov'un senfonik şiiri vb.) Tonal yapı, kompozisyon, armoni, tını vb. o dönemde oluşturulan yeni senfonik eserlerin karakterine ve yazı tekniklerine yeni nefes almasına şahit oluyoruz.

Rauf Hacıyev'in "Gençlik" senfonisi Azerbaycan senfonisinde ilk lirik-dramatik senfoni olarak müzik kültürüne girmiştir. Senfoninin ilk icrası, bestecinin konservatuardan mezun olduğu mezuniyet sınavında, Maestro Niyazi yönetimindeki Ü. Hacıbeyli adına Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası tarafından seslendirildi.

Eseri incelerken tarihsel döneme baktığımızda Rauf Hacıyev'in "Gençlik" senfonisinden bir yıl önce, önde gelen Rus-Sovyet besteci Sergei Prokofiev'in son eserlerinden biri olan VII ("cis-moll") gençlik senfonisini bestelemiştir. Besteci bu senfoninin adını, ülke gençliğinin aldığı yola dair güzel düşüncelerin esere yansımaya bağlamıştır. Bu açıdan bakıldığında, S. Prokofiev'in VII senfonisinin Rauf Hacıyev'in gençlik senfonisinin yaratılmasında ve dramaturjik konseptinin kurulmasında etkili olduğu düşünülmektedir. Eserde genç bestecinin Anavatani ve parlak geleceği hakkındaki iyimser ve kendinden emin görüşleri burada yansıtılıyor.

Anahtar Kelimeler: Senfoni, form, armonik yapı, performans, ulusal müzik

SYMPHONY OF "GENÇLİK" BY RAUF HACIYEV

Abstract

The work of Rauf Hacıyev, the People's Artist of Azerbaijan and the USSR, an outstanding and unforgettable composer, is one of the brightest pages of Azerbaijani musical culture. Rauf Hacıyev created essential works in various genres of musical art. He composed operettas of various themes, music for motion pictures, symphonic works, more than 150 songs, cantatas, chamber-instrumental works, choreographic compositions, etc. is the author. Whether in his operettas, film music, or chamber-instrumental and symphonic works, he always performed as a song composer.

Rauf Hacıyev's "Youth" symphony was created in the period of active development of national symphonic music in Azerbaijani musical culture. As it is known, during this period, Azerbaijani composers are already expanding the framework of national symphony and achieving great achievements. In the newly created symphonic works, the theme reflecting the mood of heroism, struggle, and victory corresponding to the current stage of the historical and stylistic development of musical culture is a priority (G. Garayev's I and II symphonies, J. Hacıyev's I and II symphonies, S. Hacıbeyov's I symphony, F. Amirov's symphonic poem, etc.). The intonation, composition, harmony, timbre, etc., were appropriate to the character of the new symphonic works created at that time. We also witness the updating of parameters.

Rauf Hacıyev's "Youth" symphony entered the music culture as the first lyrical-dramatic symphony in Azerbaijani symphonic music. The first time of the symphony was performed by the Azerbaijan State Symphony

* Ü. Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi Doktora Öğrencisi, konulpresto@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Orchestra named after U. Hajibeyli under the direction of Maestro Niyazi during the graduation exam of the composer when he graduated from the Conservatory.

It is interesting that a year before Rauf Hajiyev's "Youth" symphony, the prominent Russian-Soviet composer Sergei Prokofiev composed one of his last works, the VII ("cis-moll") symphony dedicated to youth. The composer attributed the name of this symphony to the reflection of good thoughts about the path taken by the youth of the country in the work. From this point of view, it is not excluded that S. Prokofiev's VII symphony influenced the creation of Rauf Hajiyev's youth symphony and the establishment of its dramaturgical concept. The optimistic and confident views of the young composer about his Motherland and its bright future are reflected here.

Keywords: Simphonic music, compozition, harmony, stucture, performance.

Giriş

Azərbaycan və SSRİ-nin Xalq artisti, görkəmli və unudulmaz bəstəkar Rauf Hacıyevin yaradıcılığı Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin ən parlaq səhifələrindən biridir. Onun adı XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında mühüm rol oynamış- Qara Qarayev, Fikrət Əmirov, Cövdət Hacıyev, Niyazi, Soltan Hacıbəyov, Tofiq Quliyev, Süleyman Ələsgərov, Cahangir Cahangirov kimi karifey sənətkarların adı ilə yanaşı çəkilir.

Rauf Hacıyev musiqi sənətinin müxtəlif janrlarında yadda qalan əsərlər yaratmışdır. O, müxtəlif mövzulu operettaların, kinofilmlərə musiqinin, simfonik əsərlərin, 150-dən artıq mahnının, kantataların, kamera-instrumental əsərlərin, xoreoqrafik kompozisiyaların və s. müəllifidir. İstər operettalarında, istər kinomusiqisində, istərsə də kamera -instrumental və simfonik əsərlərində o, hər zaman mahnı bəstəkarı kimi çıxış etmişdir.

Rauf Hacıyevin "Gənclik" simfoniyası Azərbaycan musiqi mədəniyyətində milli simfonizmin fəal inkişaf etdiyi dövrdə yaranmışdır. Məlum olduğu kimi, bu dövrdə Azərbaycan bəstəkarları artıq milli simfonizmin çərçivələrini genişləndirərək, böyük nailiyyətlər əldə edirlər. Yaranan yeni simfonik əsərlərdə musiqi mədəniyyətinin tarixi-üslub inkişafının mövcud mərhələsinə uyğun olan qəhrəmanlıq, mübarizə, qələbə əhval-ruhiyyəsini əks etdirən mövzu prioritet təşkil edir. (Q.Qarayevin I və II simfoniyaları, C.Hacıyevin I və II simfoniyaları, S.Hacıbəyovun I simfoniyası, F.Əmirovun simfonik poeması və s.). Bu zaman yaranmış yeni simfonik əsərlərin xarakterinə müvafiq intonasiya, kompozisiya, harmoniya, tembr və s. parametrlərin yenilənməsinin də şahidi oluruq.

Rauf Hacıyevin axtarışlarla zəngin olan belə bir dövrdə simfonik musiqiyə müraciət etməsi zəruri idi. Onun konservatoriyada Qara Qarayevin sinfində oxuduğu illərdə qazandığı ən qiymətli cəhətlər Böyük Simfonik Orkestr üçün yazdığı Birinci "Gənclik" simfoniyasında (1953) əksini tapmışdır.

Qeyd edək ki, Rauf Hacıyevin "Gənclik" simfoniyası Azərbaycan simfonizmində ilk lirik-dramatik simfoniya kimi musiqi mədəniyyətinə daxil olmuşdur. Simfoniyanın ilk ifası bəstəkarın Konservatoriyanı bitirərkən buraxılış imtahanında Maestro Niyazinin rəhbərliyi altında Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət simfonik orkestrinin ifasında səslənmişdir.

Maraqlıdır ki, Rauf Hacıyevin "Gənclik" simfoniyasından bir il öncə görkəmli rus-sovet bəstəkarı Serqey Prokofyev son əsərlərindən biri olan gəncliyə həsr etdiyi VII ("do"-diyez minor) simfoniyasını bəstələyir. Bəstəkar bu simfoniyanı belə adlandırmasını əsərdə Vətən gənclərinin tutduğu yol haqqında xoş düşüncələrin əks olunması ilə əlaqələndirmişdir. O, simfoniya sovet gəncliyinin mənəvi gözəlliyini və gücünü, həyatsevərliyini və gələcəyə,



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

irəliyə təşəbbüslü olduğunu göstərməyə çalışmışdır. Ona görə də əsərin musiqisi işıqlı, həyat təsdiqedici, gənclik tərəvətlidir. Burada kəskin toqquşmalar, dramatik qarşıdurmalar yoxdur.

Bu baxımdan Rauf Hacıyev gənclik simfoniyasının yaranmasında, onun dramaturji konsepsiyasının qurulmasında S.Prokofyevin VII simfoniyasının təsir etməsi istisna deyil. Burada gənc bəstəkarın Vətəni, onun işıqlı gələcəyi haqqında nikbin, inamlı baxışları öz əksini tapmışdır.

R.Hacıyevin simfoniyası da S.Prokofyevin simfoniyası kimi 4 hissədən ibarət olub, hissələrin tempinin ardıcılığı da eyni prinsip üzrə qurulmuşdur:

Rauf Hacıyev

I h. – Allegretto moderato (c-moll)

II h. – Allegro vivo (As-dur)

III h.- Andante sostenuto (E-dur)

IV h.- Allegro brillante (C-ur)

Serqey Prokofyev

I h. –Moderato (cis-moll)

II h.- Allegretto-Allegro

III h.-Andante espressivo

IV h.-Vivace-Moderato marcato

Simfoniyanın dramaturgiyası hissələrin təzadlı ardıcılığı ilə qurulsada, burada S.Prokofyevin əsərində olduğu kimi, kəskin, dramatik mübarizə yoxdur, bütün silsilə mahn-rəqs ünsürləri ilə bürünmüş mövzuların təşəkkülü və dinamik inkişafı əsasında qurulmuşdur. Simfoniya ümumiyyətlə, iki əsas obrazlı sahə - mahnı və rəqs özünü göstərir.

Rauf Hacıyevdə də S.Prokofyevdə (simfonik vals) olduğu kimi, rəqs aləmi - gəncliyin coşğun, qəhrəmani, romantik ruhunun çərdirilməsinə xidmət edir. I hissənin əsas mövzusu, II hissənin skertso mövzusu, IV hissənin refreni rəqs başlanğıcının əsas ifadəçisidir. Mahnı isə lirik hissələrin daşıyıcısı kimi öz başlanğıcını I hissənin köməkçi partiyasından alıb öz davamını III hissənin əsas mövzusunda və finalın epizodlarında tapır. Bütün silsilənin mərkəzinə çevrilən rondo-finalda isə hər iki obrazlı başlanğıc bir-birinə qovuşaraq bütün əsəri tamamlayır.

Simfoniya girişsiz, bilavasitə iradəli xarakterə malik, üç hissəli formada qurulan əsas partiyanın representasiyası ilə başlayır. Geniş, dinamik hərəkətdə verilən əsas mövzunun artıq ilk xanələrindən onun özünəməxsus milli xarakteri özünü göstərir. Burada milli özünəməxsusluq mövzunun həm intonasiya məzmununda, həm də strukturunda müşahidə olunur.

Belə ki, əvvəlcə skripkaların partiyasında yuxarı kvarta sıçrayışlı iradəli intonasiya ilə başlaması onun dərin inkişafli xarakterini öncədən təyin edir. Bu zaman mövzunun melodik frazalarının aramsız hərəkəti qeyri-kvadrat strukturu (19 xanə 8+11), onun bir qədər sərbəst təqdimatı (*ad libitum*) isə ölçü dəyişkənliyini (4/4, 6/4) yaradır.

Nümunə 1

Allegro moderato



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Köməkçi partiyaya keçid əsas partiyanın müşayiətindən cücərən ostinat əsaslı bağlayıcı motiv vasitəsilə baş verir. Bu dalğavari hərəkətə malik olan ostinat fon köməkçi partiyanın lirik xarakterli mövzusu ilə ideal uzlaşır. Belə ki, təkrar, qeyri-simmetrik period formasında (I cümlə 20 x.+ II cümlə genişlənmiş 24 x. + III cümlə 20 x.) qurulan köməkçi partiyanın mövzusunun hər yeni təkrarı müxtəlif alətlərin solosunda (hoboyun,ingilis nəfirinin,voltornaların) verilərək getdikcə orkestrləşmənin sıxlaşması ilə nəticələnir.

Muğamın intonasiya inkişafına müvafiq olaraq burada da tematik əsasdan müəyyən motivlərin seçilərək işlənməsi polifonik fakturanın yaranmasını şərtləndirir. Materialın belə bir dinamik inkişaf prosesi köməkçi partiyanın son mərhələsində bütün orkestrin donuq ostinat müşayiəti fonunda mövzudan çıxarılmış qısa, qırıq frazaların zəif səslənməsi ilə yekunlaşır. Ona görə də işləmə bölməsinin əsas mövzusunun ritmik cəhətdən tezləşdirilmiş formada, sakitcə (pp) başlaması təbii səslənir.

Nümunə 3.1.18

The image shows a musical score for 'Allegro con moto'. It features three staves: Cl. b. (Clarinet in B-flat), Timp. (Timpani), and Archi. (Archi). The Cl. b. staff starts with a measure number 14 and a tempo marking 'Allegro con moto'. The Timp. staff has a dynamic marking 'mf'. The Archi. staff has dynamic markings 'pp' and 'p'. The score is written in 4/4 time and shows a complex rhythmic pattern with various dynamics.

Simfoniyanın II hissəsi (As- dur) - mürəkkəb üç hissəli formada yazılan skertsodur. Rauf Hacıyev bu janrda təsdiqlənmiş kompozisiyanın xüsusiyyətlərindən istifadə edir. Burada ənənəvi olaraq təzadlı orta hissə eyni kənar hissələrlə əhatə olunur.

Simfoniyanın asta hissəsi rolunda III hissəsi çıxış edir. Burada lirik mahnı xətti davam etdirilir, lakin lirika artıq başqa keyfiyyətdə, yeni janr quruluşunda çıxış edir. Belə ki, bu hissənin musiqisində sərt əhval-ruhiyyə, öz düşüncələrinə qapanmış insanın ciddi, dramatik obrazı ifadəsini tapır. Bu hissə sanki insan hissələrinin yığcam intermetosudur.

Bütün bu hissələrin çatdırılmasında bəstəkar musiqi materialının polifonik yazı üslubundan sərbəst istifadə etmişdir. Qeyd edək ki, III hissənin əsas mövzusu olduqca oxucu və lirik mahnı təbiətlidir. Onun melodiyasının arxitektikasını xalq mahnılarının quruluşuna çox yaxındır.

Beləliklə, III hissə orijinal mürəkkəb üç hissəli formada qurulmuşdur. Onun kənar hissələri fuqa formasının ekspozisiyasını (I hissədə mövzusunun dörd dəfə, reprizada isə iki dəfə təkrarlanması şərtlə) xatırladan polifonik tərzdə, orta hissəsi isə homofon-harmonik üslubda yazılan lirik mahnı kimi simfoniyanın I hissəsinin lirik obrazları arasında əlaqə yaradır.

IV hissə -Final (C-dur) bayram şənliyidir. Bu hissə janr-rəqs obrazları ilə, enerjili, dinamik hərəkətlə zəngin olan hissədir. Burada, S.Prokofyevin bir çox simfonik kompozisiyalarının finalları üçün xarakter olan canlı, işıq saçan, skertsolu-şadlıq əhval-ruhiyyəsi hədsizdir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Rondo formasında yazılmış final bütün simfoniyanın dramaturji inkişafının zirvəsini təşkil edir. Özündə əsərin əsas obrazlı-sistemini birləşdirən bu hissədə bəstəkar həm də simfoniyanın bütün hissələrinin tonal plsnını cəmləşdirə bilmişdir:

Rondo:	Simfoniyanın hissələri:
Refren - C dur	I hissə - c-moll –Es-dur – C-dur-c moll
I epizod - As-dur	II hissə - As-dur
II epizod - E-dur	III hissə - E - dur
Koda - C-dur	IV hissə - C-dur

Refrenin mövzusu olduqca cəld və alovlu rəqsi əks etdirir. Mövzunun simlilərin partiyasında dəqiq, xanənin güclü paylarında (4/4) vurğulanan ritmik pulsasiyası hərəkətin irəliyə təşəbbüslü olduğunu parlaq nümayiş etdirir.

Üş hissəli formada yazılan refren dinamik inkişaflıdır. Onun dəqiq kvadrat quruluşlu təkrar prinsipli period formasında (8 x.+ 8x.) olan birinci bölməsində mövzu əvvəlcə skripkaların, ikinci dəfə isə ağac nəfəsililərin partiyasında çox şən və oynaq səslənərək əsl gənclik ruhunu aşılır.

SONUÇ

Beləliklə simfoniyanın birinci hissəsinin təzadlı mövzuları (əsas və köməkçi) müasiri olduğu gəncliyin vacib obraz xüsusiyyətini - qəhrəmanlıq ruhunu və mənəvi saflığını əks etdirir, ikinci hissənin parlaq Skertsosu yumorla dolu rəngarəng məişət şəkillərini canlandırır, üçüncü hissənin lirik ifadəliliyi birinci hissənin epik hekayəti ilə əlaqəni davam etdirir və nəhayət, dördüncü hissə xalq şənliyinin təcəssümü kimi bütün silsiləni tamamlayır.

Rauf Hacıyevin simfonik musiqisində bəstəkarın peşəkarlığı həm əsərlərinin məzmununda, həm də musiqili ifadəsində özünü parlaq göstərir. Bu daha aydın şəkildə simfonik əsərlərdə müasir və milli musiqi ifadə vasitələrinin üzvi sintezində aydın müşahidə olunur. Bu olduqca qanunauyğundur. Belə ki, Rauf Hacıyev daima milli köklərlə bağlı olan müasir bəstəkar kimi çıxış edir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Эмилия Мирзоева- Рауф Гаджиев. Ишыг. Баку 1983 səh 158
2. Эмилия Мирзоева- Рауф Гаджиев. Советский композитор. Москва 1988 səh 119
3. Elmira Abasova -Rauf Hacıyev Azərnəşr. Bakı 1967 səh 36
4. Ramiz Zöhrabov-Rauf Hacıyev. Şur nəşriyyatı .Bakı 1993 səh 24
5. Аида Таги-заде- Рауф Гаджиев. Азербайджанское Государственное Издательство. Баку 1965. ст 12.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

SÖZ – MÜZİK – RİTİM BAĞLAMINDA TÜRK HALK OYUNLARI

Kürşad GÜLBELAZ*

Özet

Halk oyunlarını yapısal ve içerik olarak incelediğimizde insanlığın var oluşuna kadar uzanan bir geçmişe sahip olduğunu görmekteyiz. Tarih boyunca insanlığın geçirdiği tüm evre ve evrimlerin ipuçlarını geleneksel danslarda bulmak mümkündür. Türk halk oyunları milli duygu ve düşüncemizin kendine özgü bir şekilde ifade edilmiştir. Oyunlarımız, tarih boyunca geçirdiği değişimler sonucunda, sözlü aktarım yoluyla günümüze kadar gelmiş ve Türk milletinin hayat tarzını ortaya koymuş, geleneksel unsurlardandır.

Birçok araştırmacı ve yazar oyunların çıkış kaynağının dinsel unsurlar ve büyü olduğunu belirterek oyunu dini ritüellere ve törenlere dayandırmıştır. Özellikle tanımlanamayan ve korkulan doğa olaylarına karşı bir motivasyon aracı olarak kullanılan oyuna din ve sihrin merkezinde yer vermişlerdir. Toplu ayinlerde çıkartılan sesle birlikte yapılan hareketlerin kötü ruhları kovduğuna, ölünün ruhunu memnun ettiğine ve canlılara zarar vermesini önlediğine inanmışlardır.

Halk oyunlarının hareketlerden oluştuğu bir gerçektir fakat oyunu normal hareketlerden ayıran duygu ve düşüncenin sanatsal bir şekilde aktarılmasıdır. İnsanlar, ritim – melodi – söz unsurlarını hareketlerle birleştirip ortaya çıkardıkları halk oyunları (dans) aracılığıyla duygu ve düşüncelerini sanatsal bir üslupla ifade etmişlerdir.

Birçok araştırmacı, yazar ve bilim adamı halk oyunlarındaki ritim, müzik ve hareket bileşkesinden bahsetmiş ancak söz unsurundan yeterince bahsetmemiştir. Bunda en önemli etken halk oyunları sahnelenirken söz unsurunun fazlaca kullanılmamasıdır. Hâlbuki oyun kültürümüzde “oyun ve söz” birbirinden hiçbir zaman ayrılmayan bir ikilidir. Geleneksel yapıda kadınlarımız oyunları ritim ve söz eşliğinde, erkekler ise çalgı ve söz eşliğinde icra ederler. Bu çerçevede Türk halk oyunlarını incelerken gözden kaçırılan oyun – söz ilişkisine dikkat çekmek çalışmanın ana amacını oluşturmaktadır. Çalışmada literatür taraması kapsamında yazılı, görsel ve internet kaynakları incelenmiş, Türk halk oyunlarının büyük çoğunluğunun söz ile birlikte icra edildiği ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk halk oyunları, ritim, müzik, söz, edebiyat

TURKISH FOLK DANCES IN THE CONTEXT OF SONG - MUSIC – RHYTHM

Abstract

When we analyze folk dances in terms of structure and content, we see that they have a history dating back to the existence of humanity. It is possible to find clues to all the periods and evolutions of humanity throughout history in traditional dances. Turkish folk dances are a unique expression of our national feelings and thoughts. Our dances are traditional elements that have survived to the present day through vocal transmission as a result of the changes they have undergone throughout history and have revealed the lifestyle of the Turkish Nation's.

Many researchers and writers have based the dance on religious rituals and ceremonies, stating that the source of the dances are religious elements and magic. In particular, they placed the dance, which is used as a motivation tool against unidentified and feared natural events, at the center of religion and magic. They believed that the motions made together with the sound made in mass rituals expel evil spirits, please the soul of the dead and prevent them from harming living things.

It is a fact that folk dances consist of motions, but it is the artistic transfer of emotions and thoughts that distinguishes the dance from normal motions. People expressed their feelings and thoughts in an artistic style through folk dances, which they created by combining rhythm - melody - sound elements with motions.

Many researchers, writers and scientists talked about the combination of rhythm, music and motion in folk dances, but they did not mention the sound element enough. The most important factor in this is the fact that the

* Prof. Dr. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü, ORCID: 0000-0002-1371-8156, gulbeyaz@sakarya.edu.tr kursadgulbeyaz@hotmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

sound element is not used much while performing folk dances. However, in our game culture, “dance and sound” is a duo that can never be separated from each other. In the traditional structure, our women performing dances accompanied by rhythm and sounds, while men performing dances with instruments and sounds. In this context, the main purpose of the study is to draw attention to the dance-sound relationship, which is overlooked while analyzing Turkish folk dances. In this study, written, visual and internet resources were investigated within the scope of literature review and it was revealed that the majority of Turkish folk dances were performed with the sound.

Keywords: Turkish folk dances, rhythm, music, song, literature

Türkçe'nin en eski kelimelerinden olan “oyun” kelimesi ilk yazılı kaynaklarımızdan olan Yenisey yazıtlarında “oyug”, Divan-i Lugat-it Türk'de “oynaş” olarak geçmektedir. Yapısal olarak incelendiğinde oy – un şeklinde ayrılır ve “-oy” köküne “-u(n)” eki getirilerek fiilden isim yapılır (And, 1974: 25; Ertural, 2012: 101). TDK oyun kelimesini halk oyunları anlamında “müzik eşliğinde yapılan hareketlerin bütünü” şeklinde tanımlamaktadır (www.tdk.gov.tr).

Halk oyunlarının insanlık tarihiyle birlikte ortaya çıktığını, köklü bir tarihe sahip olduğunu görmekteyiz. Ayrıca oyunlar bizlere insanlığın hangi süreç ve evrimlerden geçerek günümüze geldiğinin ipuçlarını da vermektedir (Gülbeyaz, 2018: 59). Halk oyunlarının ortaya çıkışının bir motivasyon aracı olarak dinsel ve büyüsel ritüeller, törenler ve şaman ayinleri olduğunu birçok araştırmacı ifade etmiş, ritüellerde çıkartılan ses ve yapılan hareketlerin asıl amacının ölünün ruhunu dinlendirmek, canlılara zarar vermesini önlemek, kötü ruhları kovmak olduğunu belirtmiş, çıkartılan seslerin zamanla ağıt ve türkü, hareketlerin ise oyunun temelini oluşturduğunu ileri sürmüşlerdir.

Totemizmdeki duygular baskı, korku ve dehşet olmayıp aksine mutluluk ve güven duygusudur. Totemizmdeki cenaze ayinlerinin haricinde yapılan ritüellerin şarkı, dans ve dramatik temsillerden oluştuğunu görmekteyiz (Durkheim, 2005: 272).

İlkel insan algılayamadığı, neden – sonuç ilişkisini kuramadığı doğa olaylarını, açıklayamadığı olay ve nesnelere gizemli bulur ve onlara mistik gözle bakardı. Bu şekilde bilinçaltında soyutlama yeteneği gelişti, kutsal varlıklar oluştu ve çeşitli doğa olayları ile nesnelere saygı duymaya başladı. Tüm bu duyguların sonucu olarak büyüler, ayinler, tapınmalar ve dini törenler oluştu (Koçkar, 1987: 13). Tapınaklarda kendini müziğin ritmine bırakarak herhangi bir kurala uymaksızın dans etmeye başladılar. Müziğin ahengiyle tuhaf ama içten geldiği gibi sesler çıkartıp bazen yavaş hareketlerle sallandılar bazen de coşup tepindiler. Böylece kutsal saydıkları güce yani tanrılarına kendilerinin yakın olduklarını düşündüler (Sel, 1990: 1). İlkel dönemlerdeki bu inanç, inanış ve törenlerin insan üzerindeki etkileri oyun ve müzik kültürünün ortaya çıkmasında temel unsur olmuştur. Kısacası oyun genel hatlarıyla dinsel ve büyüsel bir karakterdir (Çakır, 2003: 51).

Konuşma dilinin tam gelişmediği dönemlerde, vücutlarını anlaşma ve iletişim aracı olarak kullanan insanlar, dinsel tören ve toplantıların başında sabit, trans haline geçişte ise önce baş ve omuzlarıyla, daha sonra tüm vücutlarıyla ritme uyum sağlayıp hareket etmeye başladılar. Ve böylece bugün adına oyun/dans denilen kavram doğmuş oldu (Çiğdem, 2003: 10). Zamanla halk oyunları terimine dönüşen dans/oyun başlangıcındaki amaç, ortam ve biçimleri bakımından ritüel özelliklerini kaybederek günümüze kadar ulaşmıştı. Kaeppler, insanların dinsel törenlerde tanrı için yaptıkları hareketler, izleyici karşısında sergilenirse dans olarak algılanır demektedir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Ozan, baskı, oyun, şaman gibi şair ve din adamları kopuz veya benzer çalgılarını tutkuyla kullanmışlardır (Kılıç, 2017: 360). Kam, baksı, bakışı, ozan, âşık gibi isim ve unvan verilen sanatçı kimlikli kişiler aynı zamanda türkü yakıcı olup bendir, davul, kopuz, bağlama gibi çalgılar eşliğinde şiir ve türkü okur, okuduklarını hareketlerle desteklerler. (Sivrikaya, 2002: 3).

Beynin müziği oyunun alanı içinde düşünmesinden ötürü, müzik oyunun bütün özelliklerini bünyesinde barındırır (Huizinga, 1955: 64). İnsanların gerek gerçek yaşamları gerek düşünce ve duyguları geleneksel müzik, çalgı, dans ve diğer anlatım biçimleri gibi kültürel unsurları bünyesinde barındırmaktadır (Himmetoğlu, 2001: 70). Melodi, ölçü, düzum, ritim gibi öğeleri bünyesinde bulunduran müzik Türk halk oyunlarının en önemli öğelerindedir ve Türk halk müziğinin çeşitli örnekleriyle icra edilir (Coşkun, 1988: 71). Oyun hiçbir zaman müzikten ayrılmamış, etle tırnak gibi ayrılmaz bir bütün olmuş, bilakis müzikle güzelleşmiştir (Altuğ, 1988: 8; Ayter, 1988: 43).

Görüldüğü gibi oyun, ritim ve müzik; dansın ilk ortaya çıkışından bu güne kadar birbirinden ayrılmadan, bütünleşerek gelmiştir. Geleneksel icrada gerek oyun içerisindeki hareket ve bölümlerin değişimini, gerek oyundan oyuna geçişler melodiye göre yapılmaktadır. Yani köylerde halk oyunları icra edilirken hareketlerin değişmesi için verilen bir komut yoktur, melodi veya ritim değiştikçe oyun değişir. Bu bağlamda geleneksel icrada oyunu yönlendiren müziktir desek pek de yanlış olmayacaktır.

Müzik insanımızın her anında var olmuş, insanımız müziği her daim kullanmış, hem üzüntüsünü hem de sevincini müzikle ifade edebilmiştir. Aynı zamanda müziği oyunla kullanabildiği gibi sözü de bu ikiliye eklemeyi başarmış, “müzik-söz-oyun” bütünselliğini ortaya çıkarabilmiştir. Hüzünlü anlarında ağıt yakmış, gelin manileri, sevdiğine hasret manileri düzmüş, mutlu anlarında yine türkü söylemiş, oyunla türkülere eşlik etmiştir.

Halk hikâyelerinin kahramanları olan ozan ve âşıklar duygu ve düşüncelerini bağlama çalıp türkülerle ifade etmişlerdir. Sözlü aktarım geleneğine dayalı ve halk edebiyatı adı verilen, özellikle köy ve kasabalarla yeniçeri ocaklarında gelişen, halk diliyle, hece vezniyle, milli nazım şekilleriyle eserler vermiş edebiyatımız vardır. Bu edebiyatının en belirgin özelliği sözlü olması ve müzik eşlikli icra edilmesidir (Özkan, 2009: 105). Yaratıcısı bilinmeyen, ortaya çıktığında tek yaratıcısı olan, fakat zamanla toplumun malı haline gelen sözlü sanat yaratmaları destanlar, hikâyeler, masallar, efsaneler, fıkralar, bilmeceler, tekerlemeler türküler, maniler ve seyirlik halk oyunlarıdır (Boratav, 1982: 102). Nitekim masal, hikâye, fıkra, bilmece, destan, tekerleme, şarkı ve türküler, danslar, dramatik oyunlar gibi sözlü edebiyat ürünleri eğlence ortamlarında var olmaktadır (Özdemir, 2005: 9).

Selim Sırrı Tarcan'ın konuyla ilgili görüşlerini Karacan Doğan (2013:43), folkloru oluşturan unsurlar hurafeler, gelenekler, halk hikâyeleri, destanlar, türkü ve milli oyunlarımızdır şeklinde aktarmaktadır. Masallar, hikâyeler, destanlar, fıkralar, şarkı ve türküler, seyirlik oyunlar, düğün eğlenceleri ve geleneksel danslar kültürel yapıyı en iyi aktaran ve yansıtan milli unsurlarımızdandır (Doğuş Varlı, 2011: 249).

Dil ve edebiyat, topluluğu millet yapan kültürel unsurların belki de en önde gelen ögesidir. Türk milleti söz, edebiyat ve dili yalın olarak çok fazla kullanmamış müzik ve dansla birlikte kullanmayı tercih etmiştir. Bu gerçeği halk oyunlarımızı incelediğimizde net olarak görebilmekteyiz. Bu bağlamda halk oyunlarını incelerken sadece hareket açısından incelemek hatalı olacak, söz-müzik-ritim eşliğinde incelemek daha doğru olacaktır. Halk oyunlarından bu bileşenleri çıkartırsak geriye sadece hareket kalacak ve hiçbir anlam ifade etmeyecektir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Türk halk oyunlarını geleneksel yapıda incelediğimizde erkek oyunları ve kadın oyunları şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Kadın – erkek bir arada oynama geleneği sadece akrabalar arasında (nikâh düşmeyen) görülmekte, akraba olmayanlarda görülmemektedir. Akraba olmayan kadın ve erkek bir arada oynadığı ve karma oyunlar adı verilen oyunlar geleneksel kültürümüzde olmayıp sahne çalışmaları ve yarışma kültürü ile ortaya çıkmıştır.

Erkek oyunları açık ve kapalı alanda, kadın oyunları ise kapalı alanda icra edilmektedir. Erkek oyunlarına çalgı ve söz eşlik etmektedir. Oyunlar açık alanda davul, zurna, klarnet, kemençe, tulum gibi sazlarla, kapalı alanlarda bağlama, kaval, sipsi, kabak kemane gibi ince saz adı verilen sazlarla söylenip oynanmaktadır. Bazı sözler tek kişi tarafından söylenmekle beraber bazıları iki gruba ayrılan oyuncuların karşılıklı atışması (deme-çevirme) şeklinde de söylenebilir. Kadın oyunları evde, kapalı alanlarda ve sadece kadınların olduğu ortamlarda icra edilmektedir. Kadınların bir çalgı aleti çalma oranı yok denecek kadar azdır. Bu yüzden kadın oyunları tencere, kazan, tepsi, bakraç, maşa, zilli maşa, kaşık gibi vurmali çalgılar eşliğinde veya alkışla oynanmaktadır. Bundan dolayı da kadın oyunlarının neredeyse tamamı sözle birlikte icra edilmektedirler. Geleneksel formda kadın oyunlarımızın tamamı ile erkek oyunlarının büyük çoğunluğu (tamamına yakını) türkülüdür.

Ülkemizin hangi bölgesine, hangi iline veya köyüne giderseniz gidin, gerek erkek oyunlarında, gerek kadın oyunlarında söz unsurunun var olduğu görülmektedir. Fakat oyunlar sahneye alınırken veya yarışma ortamında teknik alt yapının yetersizliği, solist veya korist sıkıntısı, zaman darlığı, puanlama gibi birçok nedenden dolayı sözler zamanla kullanılmaz olmuştur. Her ne kadar teknik alt yapı veya diğer nedenlerden dolayı sözler kullanılsa da bu durum oyunun sözlü (türkölü) olduğu gerçeğini ortadan kaldırmamaktadır.

Türk halk oyunlarını incelediğimizde her bölgede, ilde hatta il içerisinde bile birbirinden farklılıklar gösterdiği ortadadır. Bunun yanı sıra oyunu müzik, ritim ve söz bütünlüğünde ele aldığımızda halk oyunlarını zeybek, halay ve horon olmak üzere 3 ana türde toplamak ve gruplandırmak mümkündür. Bu 3 türün de kendi içerisinde alt türlerinin (karşılama, hora, teke, seymen, bar, yallı gibi) olduğu da unutulmamalıdır.

Zeybek ana türü ve alt türleri altında yer alan oyunları Marmara ve Ege bölgelerinin tamamının yanı sıra Karadeniz, İç Anadolu ve Akdeniz Bölgelerinin batı kesimlerinde görebilmekteyiz. Bu bölgelerdeki oyunlar hareket, melodi, ritim ve söz bütünselinde incelediğinde açık bir şekilde ortak özelliklere sahip oldukları görülmektedir (<https://youtu.be/N882AcqoTYs>). Bunun yanı sıra bu bölgelerde halk oyunlarına eşlik eden ana sazlar (kaba zurna, davul), çift zurna kullanımı, zurnanın çalım teknikleri de büyük benzerlik göstermektedir.

Halay ana türü ve alt türleri altında yer alan oyunları İç Anadolu ve Akdeniz bölgelerinin doğusu, Karadeniz bölgesinin orta ve kuzey doğusu ile Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinin tamamında görebilmekteyiz. Oyunlar hareket, melodi, ritim ve söz bütünselinde incelediğinde ortak özelliklere sahip oldukları net bir şekilde görülmektedir (<https://youtu.be/OiEYPOqBU3A>). Bununla birlikte halay oyunlarına eşlik eden ana sazlar olan orta ve cura zurna ile davulu halay türü oyunlarının tamamında görmek mümkündür.

Horon ana türü ve alt türleri altında yer alan oyunları Karadeniz bölgesinin orta ve doğu kesimlerinde görebilmekteyiz. Oyunlar hareket, melodi, ritim ve söz bütünselinde incelediğinde ortak özelliklere sahiptirler (<https://youtu.be/3oBs2es6Xs8>). Kemençe, zil zurna, davul ve tulum horon oyunlarına ortak olarak eşlik eden ana sazlardır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

SONUÇ

Dil ve edebiyat, topluluğu millet yapan kültür değerlerinin en önemli ögesi olarak karşımıza çıkmakta, söz ile aktarımını sağlamaktadır. Türk milleti sözü yalın olarak kullanmayı pek tercih etmemiş, müzik ve dansla beraber kullanmayı tercih etmiştir. Bunu, halk oyunlarımızı incelediğimizde görebilmekteyiz. Bu çerçevede halk oyunlarını incelerken sadece hareket açısından incelemek eksik kalacak, söz-müzik-ritim eşliğinde incelemek daha doğru olacaktır. Halk oyunlarından söz, müzik ve ritim bileşenleri çıkartılırsa geriye sadece hareket kalacak ve hiçbir anlam taşımayacaktır.

Türk halk oyunları geleneksel çerçevede incelendiğinde erkek oyunları ve kadın oyunları şeklinde ikiye ayrılmış olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın – erkek birlikte oyun oynama geleneği sadece akrabalar arasında görülmekte, akraba olmayanlarda görülmemektedir. Akraba olmayan kadın – erkek bir arada oynanan ve adına karma oyunlar denilen oyunlar kültürümüzde olmayıp, sahne çalışmaları ve yarışma kültürü ile ortaya çıkmıştır.

Geleneksel formda erkek oyunları açık ve kapalı alanlarda, kadın oyunları ise kapalı alanlarda icra edilmektedir.

Erkek oyunlarının büyük bir çoğunluğunda ve kadın oyunlarının tamamında söz vardır. Kadınların çalgı aleti (enstrüman) çalması Türk kültüründe yok denecek kadar az olduğundan oyunlarını ritim (tencere, kazan, tepsi, bakraç, maşa, zilli maşa, kaşık vb.) eşliğinde ve sözle birlikte icra etmektedirler. Oyun sözleri tek kişi veya karşılıklı iki grup (iki kişi veya tek kişi-grup) halinde, deme-çevirme, atışma vb. biçimlerde söylenmektedir. Türk halk oyunlarını “söz, müzik ve ritim bütünlüğü” ile birlikte yorumlamak kültürel bütünlüğü anlamada ve aktarmada büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Altuğ, N. (1988). Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Müzikle İlgili Sorunlar. Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu, 26-28 Ekim 1987, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları 102, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi:25, Öztekin Matbaası, Ankara.
- And, M. (1974). Oyun ve Bügü, Türk Kültüründe Oyun Kavramı. İş Bankası Kültür Yayınları: 144, Baha Matbaası, Ankara.
- Ayter, A. (1988). Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler ve Yanlışlıklar. Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu, 26-28 Ekim 1987, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:102, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi:25, Öztekin Matbaası, Ankara.
- Boratav, P. N. (1982). Folklor ve Edebiyat – I. Adam Yayıncılık, İstanbul.
- Coşkun, K. (1988). Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Temel Doğrular. Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu, 26-28 Ekim 1987, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:102, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi:25, Öztekin Matbaası, Ankara.
- Çakır, A. (2003). Dünya Dili Halk Oyunları. Halk Kültürlerinin Uluslararası İlişkilere Katkısı Sempozyumu, 12-14 Aralık, İstanbul Üniversitesi, Motif Vakfı Yayınları:3, Pınarbaşı Matbaası, İstanbul.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

- Çiğdem, İ. S. (2003). Türk Halk Oyunlarının İnançsal Kökenleri. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Doğuş Varlı, Ö. (2011). Duvarların Öte Yüzündeki Eğlenceler; Kadın Eğlenceleri. Halk Kültüründe Eğlence, Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu, 11-13 Aralık 2009, Kocaeli Üniversitesi, Motif Vakfı Yayınları:10, İstanbul.
- Durkheim, E. (2005). Dini Hayatın İlkel Biçimleri. Çeviren: Fuat Aydın, Ataç Yayınları, İstanbul.
- Ertural, N. (2012). Şamandan Oyuncuya Giden Yolda Türk Halk Oyunlarının Yapısı ve İşlevleri. Gazi Türkiyat Dergisi, Güz, Cilt:11, Sayfa: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.
- Himmetoğlu, H. (2001). Turizm ve Folklor. Türk Folklorunun Turizm Açısından Değerlendirilmesi Sempozyumu, 19-21 Ekim 2000, İstanbul, Kültür Bakanlığı Yayınları:2652, Halk Kültürünü Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları:318, Seminer-Kongre Dizisi:65, Ankara.
- Huizinga, J. (1955). Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme. Çeviren: Mehmet Ali, Kılıçbay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Karacan Doğan, P. (2013). Türkiye’de Halk Oyunlarının Yaygınlaştırılmasında Önemli Bir İsim: Selim Sırrı Tarcan. 1. Uluslararası Türk Halk Oyunları Kongresi, 10-12 Mayıs 2012, İnönü Üniversitesi, İnönü Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi Cilt:3, Özel Sayı, Sayfa:41-46, Malatya.
- Kılıç, E. (2017). Türk Halk Kültüründen Bir Kesit: XIII-XI. Yüzyıl Anadolu’sunda Eğlence Anlayışı. 8. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, 21-24 Kasım 2011, İzmir, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları:3521, Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü:380, C:3, Ezgi Ofset Matbaacılık, Ankara.
- Koçkar, M. T. (1987). Kafkas, Halk Dansları Öğretim Yöntemi ve Teknikleri. Şamil Eğitim ve Kültür Vakfı Yayını No:2, İstanbul.
- Özdemir, N. (2005). Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü. Akçağ Yayınları, Ankara.
- Özkan, M. (2009). İnsan, İletişim ve Dil. Akademik Kitaplar, İstanbul.
- Sel, R. (1990). Her Yaşa Göre Oyunlar, Rontlar, Halk Dansları. Kültür Bakanlığı Yayınları:779, Ankara.
- Sivrikaya, S. (2002). Notalarıyla Elazığ Yöresi Halk Oyunları Müzikleri. Elazığ Kültür ve Yardımlaşma Derneği Yayınları, Ecem Matbaası, İstanbul.

<https://youtu.be/3oBs2es6Xs8>

<https://youtu.be/N882AcqoTYs>

<https://youtu.be/OiEYPOqBU3A>

www.tdk.gov.tr



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

AZERBAYCAN HALK MÜZİĞİNİN KARŞILAŞTIRMALI MÜZİK TÜRKOLOJİ'Sİ BAĞLAMINDA ARAŞTIRMA KONULARI

Lala HÜSEYNOVA*

Özet

Türkçe konuşan halkların müziklerini karşılaştırmalı bir şekilde anlamak için yirminci yüzyılda aktif adımlar atılmıştır. Konuya böyle bir yaklaşım, Türk müzik dünyasının ne kadar renkli, çeşitli ve hatta çelişkili olduğunu ortaya çıkardı. Ancak Türk halklarının müzik dilindeki mevcut temel farklılıklar, müzik türkolojisinin XX. yüzyılda ve özellikle XXI. yüzyılda ayrı bir müzikoloji dalı olarak gelişmesine engel olmamıştır. Yaklaşık 100 yıl önce Ü. Hacıbeyli'nin karşılaştırmalı analiz yoluyla gündeme getirdiği konu, sonraki müzikologların araştırmalarında daha geniş ve ayrıntılı bir yorum bulmaya başladı. Bu bağlamda Azerbaycan halk müziği yalnız yerli değil, yabancı bilim adamları tarafından da incelenmeye başlandı ve rapor, rus bilim adamları V. Belyayev, V. Vınogradov, Macar bilim adamı Janos Shipos'un araştırmasının sonuçlarını da içeren bu çalışmaların özünü açıklıyor.

Anahtar Kelimeler: Karşılaştırmalı müzik Türkolojisi, U. Hacıbeyli ve müzik Türkolojisi, Azerbaycan müziği hakkında Rus bilim adamları, Janos Siposh ve Azerbaycan halk müziği

RESEARCH TOPICS IN THE CONTEXT OF COMPARATIVE MUSIC TURKOLOGY OF AZERBAIJAN FOLK MUSIC

Abstract

Active steps have been taken in the twentieth century to understand the music of Turkish-speaking peoples in a comparative way. Such an approach to the subject revealed how colorful, diverse and even contradictory the Turkish music world is. However, the existing fundamental differences in the musical language of the Turkic peoples did not prevent the development of music turkology as a separate branch of musicology in the XX century and especially in the XXI century. The issue that U. Hacıbeyli raised through comparative analysis nearly 100 years ago began to find a broader and more detailed interpretation in the research of later musicologists. In this context, Azerbaijani folk music began to be studied not only by local, but also by foreign scientists, and the report explains the essence of these studies, including the results of research by Russian scientists V. Belyaev, V. Vinogradov, Hungarian scientist Janos Siposh.

Keywords: Comparative musical Turkology, U. Hajibayli and musical Turkology, Russian scientists about turkic music, Janos Siposh and Azerbaijani folk music

Giriş

Çağdaş zamanda Türk halklarının etnik müziğini inceleyen müzik türkolojisi, çeşitli yönlerde gelişmektedir. Kuşkusuz araştırma açısından en büyüğü Türk halklarının geleneksel müzik kültürünün ayrı ayrı incelenmesidir. Bu tür araştırmalar 19. yüzyılda başlamış ve müzik türkolojisinin temellerini atmıştır. Türkçe konuşan halkların müziklerini karşılaştırmalı bir şekilde anlamak için yirminci yüzyılda aktif adımlar atılmıştır. Konuya böyle bir yaklaşım, Türk müzik dünyasının ne kadar renkli, çeşitli ve hatta çelişkili olduğunu ortaya çıkardı. Azerbaycan'da Avrupa müzik türlerinin temellerini atan dahi besteci ve müzikolog Üzeyir Hacıbeyli 1919'da "Azerbaycan Türklerinin Müziğine Dair" temel bilimsel makalesinde bu konuda şunları yazmıştır: "Türk dilinin kökeninde yer, ortam ve zamanın etkisi etkili olmasa da, duyuların dili olan müziğe büyük etki yapmış ve Türk halklarını müzikte birbirinden

* Prof. Dr. Azerbaycan Milli Konservatuvarı, lala-abi@mail.ru

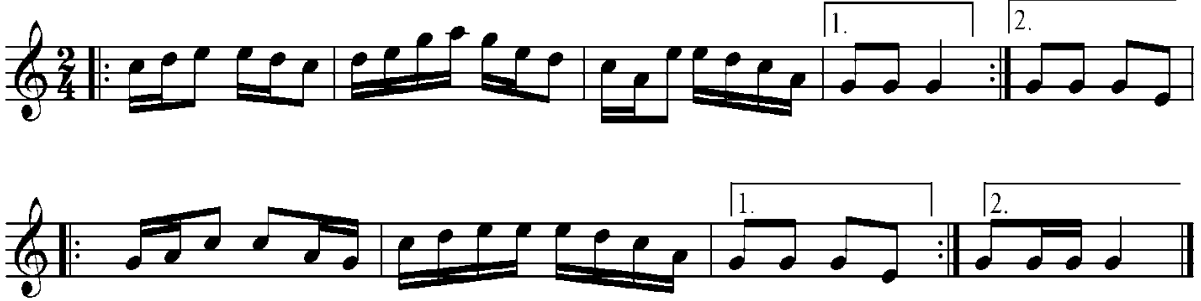


X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ayırıştır. Güney Türkleri Arastu ve Farabi döneminden kalmış Yunan ve Arap müziğinden etkilenirken, kuzey Türkleri Çin müziği temelinde kalmıştır.” U.Hacıbeyli bu görüşü görsel olarak doğrulamak için yazısında şu musiki örneğini vermiştir:



Makalede şu müzik parçasının hankı türk halkına aid olması gösterilmemiş. Basitçe "Kuzey Türklerinin müziğinin bir parçası" diye yazılır (1, 21). Üzeyir Hacıbeyli Kuzey Türklerinin müziğini bir bütün olarak pentatonik üzerindeki hava ile karakterize etmek, Türk halklarını coğrafi konseptte göre, yani "kuzey" ve "güney" Türkleri olarak nitelendirmek istedi.

Rus müzikologlar Türk müzik dünyası bağlamında Azerbaycan müziği hakkında

Türk halklarının müzik dilindeki bu temel farklılık, müzik türkolojisinin XX. yüzyılda ve özellikle XXI. yüzyılda ayrı bir müzikoloji dalı olarak gelişmesine engel olmamıştır. Yaklaşık 100 yıl önce Ü. Hacıbeyli'nin karşılaştırmalı analiz yoluyla gündeme getirdiği konu, sonraki müzikologların araştırmalarında daha geniş ve ayrıntılı bir yorum bulmaya başladı. Ayrıca, Rus bilim adamlarının müzikal Türkojinin kurulması ve geliştirilmesindeki rolü önemlidir. Elbette, Rusların Türk halklarının müziğine özel ilgisi, öncelikle siyasi ve sosyal faktörlerden de kaynaklanıyordu. Zaman zaman işgal politikası sonucu Rusya İmparatorluğu'na katılan sayısız Türk halklarını yönetebilmek için bu halkların yaşam biçimini, psikolojisini ve düşüncesini incelemek gerekmiştir. Çok sayıda keşif gezisinin bir sonucu olarak, birçok Türk halkının - Tatarlar, Başkurtlar, Kırgızlar, Nogaylar, Yakutlar ve diğerleri - müzikal folkloru da toplandı. Geçen yüzyılın başında büyük Türk müzikolog Rauf Yekta Bey, Rusların bu tür faaliyetlerini şöyle değerlendirmiştir: “*Halk şarkılarına büyük önem verən milletler arasında önce Rusları saymaq gerekir. Vakia Rusyada bu şarkıların toplanıb yayılmasına Peterburqdaki Rus İmparatorluğu Coğrafiya Cemiyetinin yardımı ve teşfiki ile ta XIX. yüzyıldan önce başlanmış ve daha sonra muhtelif kimselerle notalarıyla birlikte halk şarkılarını ihtiva eden bir çox dergi yayınlanmışdır.[...] Ruslar kendi şarkılarından sonra bütün Rusya ülkelerinde oturan milletlerin ve özellikle Türklerin halk şarkılarını da toplamayı ihmal etmemişler.*” (ÖZALP, 241) Tanınmış Rus araştırmacıları ve folklor koleksiyoncuları – Aleksandr Zatayevich, Viktor Belyayev, Vladimir Krivonosov, Viktor Uspensky, Viktor Vinogradov'un hizmetleri bu konuda özel bir öneme sahiptir. Belyayev, Krivonosov, Vinogradov gibi tanınmış müzikologlar, Azerbaycan müziğinin araştırmacıları arasındadır. Bu bilim adamlarının asıl amacı, Türkçe konuşan halkların müziğini karşılaştırmalı olarak incelemek olmasa da, onların Türkçe konuşan herhangi bir halkın (Azerbaycan dahil) müziğine ilişkin derin kavrayışları, benzerlikleri ve farklılıkları görmelerini sağladı ve bu gözlemler periyodik olarak araştırmalarında dahil edildi. Başka bir deyişle, bu bilgiler, müzik Türkojisinin karşılaştırmalı-tipolojik ve karşılaştırmalı-tarihsel yönelimlerinin oluşmasına da zemin oluşturmuştur. Victor Vinogradov, "Kırgız halk müziği" adlı kitabında Türkçe konuşan halkların ortak dili ve müziği sorunu hakkında şunları yazmıştır: “*Slav halkları (Rusça, Ukraynaca, Belarusça) örneğinde dil ve müziğin tarihsel olarak uyumlu gelişimini açıkça görüyoruz, ancak bu resim bir dil ailesine ait tüm halklarda, özellikle*



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Türkçe konuşan halkların müziğinde gözlenmez. Görünüşe göre bu durum, bu halkların göçünün tarihin ilk zamanlarında gerçekleşmesi ve birbirlerinden ayrılmaları, yakın bağlarını kaybetmeleri ve diğer etnik ve kültürel çevrelerle temas kurmaları ile açıklanmaktadır.” (Vinogradov, 1958, s. 22) Bu düşünceden hareketle V. Vinogradov, Kırgız müziği üzerine yaptığı araştırmasında SSCB’de yaşayan Türk halklarını müzik kültürü akrabalıkları açısından şu şekilde sınıflandırmıştır:

1. Azerbaycan (Lezgi ve Ermeni müziğinde benzerlikler vardır);
2. Tatar, Başkurt, Oyrat, Tuva ve ayrıca Moğol, Buryat ve Çuvaş müziğiyle çok ortak noktaları olan bir dizi Altay kabilesi de ikincisine aittir;
3. Özbekler (müzik olarak Taciklerle akraba);
4. Kazaklar ve Türkmenler;
5. Kırgız, Hakas ve bir dizi Altay kabilesi.

Vinogradov'a göre, *"Bu gruplar arasında bağlantılar görmek mümkün. Azerbaycan, Türkmen ve Özbek müziği arasında veya Kazak ve Kırgız müziğinde akrabalık vardır. Ancak bu grupların her birinin kendine has özellikleri vardır ve analizleri 1. ve 2. gruplar arasında bir bağlantı olmadığını ve tamamen farklı köklere sahip olduklarını göstermektedir."*(Vinogradov, 1958, s. 24)

Bir başka Rus bilim adamı olan Viktor Belyayev'in bilimsel mirası da Kırgız, Kazak, Türkmen, Özbek ve Azerbaycan müziği dahil olmak üzere çeşitli Türk halkları hakkında önemli bilimsel araştırmalar içeriyor. Bu açıdan bakıldığında, 1962'de birinci ciltte ve 1963'te ikinci ciltte yayınlanan "SSCB halklarının müzik tarihi üzerine denemeler" adlı bilim adamının ders kitabı özel bir öneme sahiptir. Burada, bilgin her millete önemli bağımsız makaleler adadı ve zaman zaman müziklerinde tür veya müzik dilinde gözlemlenen ortak noktaları hesaba katmak gerekiyordu.

Bununla birlikte, Belyayev veya Vinogradov, araştırmaları Türkçe konuşan halklarla sınırlı olmadığı için, karşılaştırmalarını öncelikle müzik oryantalistleri olarak yaptılar: Belyayev'in yukarıda bahsi geçen iki cildi de Tacik, Gürcü ve Ermeni müziği üzerine denemeler içeriyor ve Vinogradov da İran müziğinin klasik geleneklerine büyük bir araştırma ayırdı. Başka bir deyişle, bu bilim adamları müştereklik konusuna daha geniş bir açıdan bakmışlar ve Türk müzik dünyasını daha geniş bir müzik alanının ayrılmaz bir parçası olarak görmüşlerdir. Mesela, Azerbaycan müziği üzerine bir denemede Belyayev, Azerbaycan halk şarkılarında toniklerden ziyade kadansların baskın olduğunu, ancak üçüncül üzerindeki kadansların da bol olduğunu ve bunun bazen Tacik ve Özbek müziğine yansıdığını belirtiyor (Belyayev, 1962, s.28). Belyayev'in araştırmasında bu tür gözlemler nadir değildir ve yalnızca Türkçe konuşan halklar arasında değil, daha geniş bir perspektiften karşılaştırmalı analizlerin yolunu açmıştır.

Macar müzik türkolog Janos Siposhun Azerbaycan halk müziği üzerine araştırmaları

Müzik Türkolojisinin karşılaştırmalı yönü ve Azerbaycan halk müziğinin yabancı bilim adamları tarafından incelenmesi hakkında konuşan çağdaş dönemin tanınmış Macar bilgini Janos Siposhun araştırmaları özel ilgi görüyor. Genel olarak, Yirminci yüzyılda müzikal Türkolojinin gelişmesinde Macar bilim adamları önemli bir rol oynadılar. Macar halkının köklerinde Türk faktörünün önemini, müzik Türkolojisi de dahil olmak üzere Macaristan'da Türkolojinin hızla gelişmesine yol açtığı bilinmektedir. Öte yandan etnomüzikolojinin bu ülkedeki önemli başarıları da müzik Türkolojisinin oldukça yüksek bir seviyede olmasını sağlamıştır. Bela Bartok, Zoltan Koday, Bense Sabolci gibi önde gelen besteci ve



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

etnomüzikologların Türk halklarının müziğine ilişkin büyük derleme ve araştırma çalışmaları, sonraki dönemde değerli haleflerini bulmuştur. Çağdaş zamanların bu haleflerinden biri şüphesiz önde gelen etno-müzikolog Dr. Janos Siposh'tur. Janos Siposh'un müzik Türkolojisinin karşılaştırmalı yönü üzerine araştırması ve Azerbaycan halk müziği çalışması özellikle ilgi çekicidir. 1987'den beri bu büyük bilim adamı, çalışmalarını bir dizi Türk halkının ve onların Macar folkloru ile olan ilişkilerinin araştırılmasına adanmıştır. Yanosh Shiposh, çeşitli Türk bölgelerinde (Türkiye, Azerbaycan, Kazakistan, Moğolistan, Türkmenistan, Kuzey Kafkasya ve Kırgızistan) yaklaşık 100 ay boyunca seferlerde bulundu, Türkçe konuşan halklar arasında 10.000'den fazla şarkı topladı ve birçok önemli kitap ve makale yayınladı. Yanosh Shiposh'un kitaplarının genel ilkeleri şunlardır: araştırmasının ana amacı bir Türk halkının müzikal folklorunu incelemek, saha seferlerinin önemli yönlerinin ayrıntılı bir açıklaması, çalışmanın mutlak Türkolojik bağlamı ve bir dizi paralellik (hem akraba halklar, hem de Macar halk müziği arasında). Kitapların yapısında birçok ortak nokta vardır. Tüm kitapların bir giriş veya önsözü vardır, bu genellikle bir sorun ifadesi ve gerekçe sağlar. Ayrıca ilgili halk müziğinin sanat dilinin önemli yönleri ortaya konmuştur. Tüm kitaplardaki şarkı antolojisi, orijinal dilde, hem İngilizce, hem de Macarca şiirsel metin. Önsözü, folklorun varlığının ve gelişiminin toplumsal ve tarihsel koşullarına da ayrılan nispeten kısa bölümler izler. Ayrıca ilgili halk müziğinin sanat dilinin önemli yönleri ortaya konmuştur. Aslında Janos Shiposh çok zor bir görevi üstlenmiştir. Uzak diyarlarda yaşayan Türk halklarının müziklerini toplamak ve karşılaştırmak. Akademisyenin monografik araştırmalarının her biri tek bir ana fikre ayrılmıştır - belirli bir halkın etnik müziğinin incelenmesi ve Türkoloji bağlamında incelenmesi. Üretken bir folklor koleksiyoncusu olarak Janos Shiposh, hazır müzik yayınlarıyla yetinmiyor, öncelikle sayısız keşif gezilerinden örneklerle atıfta bulunuyor. Keşif gezileri sırasında, genel bir kültürel bağlamda çok doğru etnomüzikolojik gözlemler ortaya koyuyor. Bununla birlikte, farklı halkların folklorunu bilimsel bir bakış açısıyla incelerken, tamamen teorik analiz yöntemleri ortaya çıkar.

Janos Siposh kitaplarında şu ya da bu ulusun tarihine ve etnogenezine de değiniyor. Her zaman olduğu gibi, saha gezilerini ayrıntılı bir şekilde anlatıyor, yabancı bir ülkede malzeme toplamanın ne kadar zor olduğunu ve kendisine yardım eden yerel halkın misafirperverliğini anlatıyor. Azerbaycan seferlerinde Azerbaycan bilim adamı, etnomüzikolog Dr. Fattah Khaligzadeh ona eşlik etti ve Şipos kitabında ona özel şükranlarını dile getirdi.

Janos Siposh Azerbaycan'a 1999'da geldi, iki ay boyunca (Mayıs-Haziran) Bakü, Şamahı, Guba, Zagatala'yı ve şu yerlerin çevrelerini keşif gezilerinde ziyaret etti, Karabağlı mültecilerle bir araya geldi ve birçok örnek aldı. 2004'te iki aylık gezinin sonuçlarını ayrıntılı olarak İngilizce "*Azeri folksongs: at the Fountain-Head of Music*" başlıklı büyük bir araştırmada ele aldı. Daha sonra, bu kitap Azerbaycanca'ya çevrildi ve 2006'da Bakü'de yayınlandı ("Azeri halk havaları: müziğin birincil kaynaklarında"). Janos Siposh, toplanan numuneleri ses-görüntü yoluyla kayıt altına almış ve daha sonra notalara almıştır. Şarkıların çoğunu küçük köylerde yaşayan otantik şarkıcılardan ve sanatçılardan topladı. Böylece Yanosh Shiposh, Azerbaycan'daki sefer sırasında çok zengin materyaller aldı - 21 saat ses, 24 saat video ve 210 fotoğraf. Toplam 46 yeri ziyaret etti ve 6 etnik gruptan (azerbaycanlı, tat, avar, rus, saxur, dağ yehudisi) 140 muhbirden 650 ses topladı. Yanos Siposh bir müzik türkologu olarak Azerbaycan halk müziğine Türk halk müziğinin düzenlilikleri bağlamında yaklaşmıştır. "Azerbaycan Halk Müziğinin Diğer Türk Halkları ve Macar Müziği ile İlişkileri" adlı kitabının ayrı bir bölümü ve bilim adamının diğer birçok makalesi bu konulara ayrılmıştır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Kitabın birinci ve ikinci bölümlerinde Azerbaycan'ın tarihi ve gezdiği yerler hakkında resimler ve haritalar yer almaktadır. Sonraki bölümler kitabın ana merkezi bölümünü oluşturmaktadır. Janos Shipos, halk müziğinin arkaik türlerine odaklandı. Janos Shiposh'un topladığı örnekler ağırlıklı olarak ağı ve bayatlardan, bir takım arkaik emek şarkılarından oluştuğu için, bu havaları "baştan sona ilkel" olarak nitelendirdi ve kendini müziğin birincil kaynaklarında hissetmekten çok memnun olduğunu yazdı. (Şipoş, 2006, s.58) Bilim adamının temel amacı, toplanan hava temelinde Azerbaycan müziğinin veya daha doğrusu ulusal hava tarzının kökeni, oluşum ve gelişim dönemini takip etmektir. Bu amaçla, Siposh analizinde farklı bir yoldan gitti, yani en küçük yapıdan en genişine kadar yapısal hava türlerini belirleme yöntemiyle. Onun analizi basitten karmaşığa ilkesini içerir. Başlangıçta, iki, üç, dört ve beş sesli havayı kaydeder. Yanos Siposh, Azerbaycan halk müziğinin çok basit temel formlardan oluştuğunu belirtiyor. Daha sonra o, havanın yapısını, bölümlerle değil (mesela, Belyayev gibi), bu bölümlerin temelini oluşturan küçük müzikal düşünce – *core*, özek (çekirdek) sayısı ile belirler. Kitapta verilen tek özekli yapı, bayetler, layla, çocuk oxşaması, cehrə havası, nehir havası, düğün şarkıları ve bir takım dini törenlerle ilgili havayı (zikir töreni havası, ağıtlar) içerir. İşte bazı örneklerle baxaq. Şu örnekte Azerbaycan halkının en eski müzik türlerinden biri olan "Nehra havası" verilmiştir. Tek özekli (çekirdekli) yapıya bir örnektir. Gördüğümüz gibi, bir müzik parçası müzikal bir fikirdir. 6/8 boyutundadır ve çok küçük bir aralığa sahiptir (küçük bir üçüncü aralık içinde). Üç nota üzerinde hareket eden melodi sade bir yapıya sahiptir. Sonuç olarak Y.Shiposh, Azerbaycan halk havalarının üslubunu yapı, ses düzeni ve ritim açısından şu şekilde sınıflandırmıştır:

1. Bir veya iki özekli (ingilizce - *core*) yapı;
2. Üç veya dört sesli, daha az beş sesli ve istisnai olarak altı sesli diziler ;
3. 7 - 8 heceli, nadiren 11 veya genişletilmiş satırlar;
4. Son sesi gamin alt sesi olan enici veya dalgalı satırlar (misralar);
5. 6/8 zamanlı veya ona uygun ritmik şekiller, daha az 2/4 zamanlı üsullar veya parlando-rubato performansı;
6. Pilləvari səciyyəli havalar və misralar. (Sipoş, 2006, s. 68)

Bu sonuçların birçoğunun Azerbaycanlı ve Rus bilim adamlarının vardığı sonuçlarla örtüşüğünü belirtmek gerekir. Yanos Siposh topladığı ve kaydettiği ezgileri melodik bir bakış açısıyla da sınıflandırmıştır. Bu sınıflandırmayı her kök için ayrı ayrı yapmıştır.

Y.Siposh'un analizinin önemli bir kısmı havaların makam kökünün belirlemektir. Öncelikle belirtmek gerekir ki tüm örneklerin temeli antik modlara dayanmaktadır. Azerbaycan müziğinin kendine ait bir makam sistemi olmasına rağmen, yabancı bilim adamları antik modları tercih etmektedirler. Bu geleneğe Rus etnomüzikologların Azerbaycan halk müziği üzerine yaptığı araştırmalarda rastlıyoruz. Şipoşa göre Azerbaycan halk müziğinin ana kökleri şunlardır: İonyen, Lokriyen, Eolyen. O, İonyen (G-F-E-D-C), lokriyen (F-E-D-C-B) ve Eolyen (E-D-C-B-A) pentakordlarını 9 perdelik diyatonik bir ses dizisinde verdi ve organik parçaları olarak sundu.

Dr. Şipoş bu modların karşılığını Azərbaycan makam sisteminde değil, türk makam sisteminde axtarmış və İoniyen kökünü Çahargah - (F-E-R-D), Lokriyen kökünü Buselik - (G)-F-E-D (D-C-B-A) və Eolyen kökünü Kürdi – A-G-F-E (E-D-C-B) kimi gösterdi. (Şipoş, 2006, s.84-85)



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Bu kökler Azerbaycan müziğinde Rast, Segah ve Şur makamlarına karşılık gelmektedir. Azerbaycan makam teorisinde şu makamlar çok yakından ilişkili, 1. dereceden göreceli olarak tespit edilmişler ve Dr. Sipoşun doğru gözlemleri bunu bir kez daha kanıtlıyor.

Yanos Siposh'un önemli bir sonucu, lokriyen modunun (*chords*), kökünün Azerbaycan müziğinde özel bir önemi olduğudur. Bu fikri Belyayev'in eserlerinde de buluyoruz. Ancak bu modu Belyayev Mixolidean olarak tanımladı. Antik Yunan müziğinde ayrı bir mixolidic gam olduğuna dair bilgiler var. Platon bu ruh halini çok hüznü bir ruh hali olarak ifade etmiş ve onu etik ruh hallerine bağlamıştır. Eskilerde, mevcut Lokrik perdesinin aslında Mixolydik adıyla kastedildiğine inanılmaktadır (A. Jami'nin incelemelerinde bu noktaya buselik denir).

Dr. Siposh'un Azeri müziğinde lokriyen kökünün ayrı bir öneme sahip olduğunu açıklamaları, Segah makamının müziğimizdeki olağanüstü önemini bir kez daha teyit etmektedir. Dr. Siposh, Azerbaycan'da lokriyen kökə dayatılan havanın çok sayıda olduğunu vurguluyor: O yazır: *"Azerbaycan halk müziği çok basit temel formlardan oluşuyor. Özellikle lokriyen F-E-D-C-B pentakordu ayrı bir türdü. Daha sonra Azerbaycan halk müziğinin temeli oldu."*(Sipoş, 2006, s.32) Dr. Shiposh'un kitabında, en çok sayıda, yani 135 örnek, lokriyen köklerdeki havaya atıfta bulunur. Türlelere ayıracak olursak bu örnekler arasında emek şarkıları, tören şarkıları ve ev ezgileri sayılabilir. Emek şarkılarından 10'u Nehra Hava, 5'i Sağım Hava ve 2'si Jahra Hava'dır.

Dr. Shiposh, müzikolog Layos Vargyash'ın E-D-C seslerinin çoğu halkın arkaik müziğinde nükleer bir başlangıç olduğu hipotezine dayanarak, Azerbaycan müziğindeki (G) F - E-R-D - B diyatonik genişlemenin pentatonikten farklı gelişme sürecinin bir aşaması olabileceğini öne sürüyor.

Y. Shiposh, Azerbaycan halk müziği ve diğer Türk ve Macar müziği ile ilgili bir takım önemli sonuçlara sahiptir:

Azerbaycan halk müziği, hem komşu hem de daha uzak Türk etnik gruplarının halk müziğinin önemli ölçüde ötesine geçer. Türk halklarının müziğinde de kendine has rengiyle ayırt edilir.

Azerbaycan halk müziğinde ilkel ezgiler hakimdir, bu da müziğin birincil kaynaklarını gösterir. Çoğu Türk ve Macar müziğinin özünde birçok farklı hava türü bulunurken, Azerbaycan müziğinde birkaç basit stil vardır.

Azerbaycan havalarının çoğunda Anadolu paralelleri vardır. Her iki ulusun müziği, karşılaştırma için iyi bir temel sağlayan belirli katmanlara sahiptir. En inandırıcı benzerlikler, İran'ın Azerbaycanlı ve Kürt nüfusu arasında önemli bir yer tutan kuzeydoğu Anadolu'da ortaya çıktı.

Macaristan ve Azerbaycan'ın dar hava sahası arasında ortak hiçbir şey yoktur. Ancak Macar ve Anadolu ağıtlarının küçük formlarına benzeyen birçok Azerbaycan havası vardır ve önemli benzerlikler gösteren tek müzik türü budur. Kazakların esas yas biçimi, müzik mantığı açısından biraz farklı olsa da, kökleri Azerbaycan'ın en tipik hava gruplarının mantığına dayanmaktadır.

Azerbaycan halk müziğinde sadece pentatonik ve geniş melodik yapıların olmayışı değil, aynı zamanda sekundadan büyük atlama sayısının (kadanslar dahil) az olması, Moğol, Kuzey Kazak ve Volga bölgesi Türk topluluklarının pentatonik müzik üslubu arasında yakın bir bağlantı kurmayı imkansız kılmaktadır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

SONUÇ

Türk halklarının müziği bağlamında Azerbaycan müziğini araştıran Rus ve Macar bilim adamları da dahil olmak üzere yabancı bilim adamlarının sonuçları oldukça düşündürücüdür ve daha fazla araştırma için yol açıyor. Karşılaştırmalı müzik Türkolojisinin geniş araştırma kapsamı ve amacı nedeniyle, bu çalışmalar çoğu zaman tüm Türk dünyasını kapsamamaktadır. Azerbaycanlı bilim adamlarının ciddi çabaları (bazı küçük istisnalar dışında) ağırlıklı olarak Azerbaycan ve Türkiye'nin müzik kültürünü kapsamak, karşılaştırmaktır. Yani, Anadolu ve Azerbaycan Türklerinin müziklerinin karşılaştırmalı incelenmesi alanında bazı çalışmalar yapmış olsalar da, diğer Türkçe konuşan halkların müziklerinin incelenmesinde hala birçok boşluk vardır. Bunun için Türkçe konuşan ülkelere özel seferler düzenlemeyi önemli buluyoruz. Kuşkusuz bu tür seferler, Azerbaycan ile diğer Türkçe konuşan halklar arasındaki ilişkilerin daha derinden görülmesine yardımcı olacak ve genel olarak müzik Türkolojisinin bir takım tarihsel ve teorik sorunlarının çözümüne ışık tutacaktır.

KAYNAKÇA

- Hacıbəyli, Üzeyir (2005), Azərbycan türklərinin musiqisi haqqında (təqdim edən, ön söz və lüğətin müəllifi Əliyeva F.Ş.), Bakı: Adiloğlu
- Özalp, Mehmet Nazmi (1986), Türk Musikisi Tarihi. Derleme, Cilt.1–2, 241 Ankara: TRT
- Vinoqradov, Viktor (1958). Киргизская народная музыка. Фрунзе: Киргизгосиздат, 336 с.
- Belyayev, Viktor (1962), Очерки по истории музыки народов СССР, Москва: Музгиз, 300 с.
- Sipoş, Janos (2006), Azərbycan El havaları. Musiqinin iklim qaynaqlarında, Bakı: Əbilov, Zeynalov və oğulları, 604 s.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

“ÇARGÂH” - AZERBAYCANLI BESTECİLERİN FARKLI TÜRLERDEKİ ESERLERİNDE

Leyla GULİYEVA*

Özet

Azerbaycanlı bestecilerin yaratıcılığı oldukça geniş ve çeşitlidir. Eserlerinde bilindiği gibi, deha Üzeyir Hacıbeyli'nin kurduğu musiki gelenekleri ve aynı zamanda dünya klasik musikisinin kanunları bir bütünlük oluşturmuş ve bireysel beste özellikleri ile kendini ortaya koymuş, bu sayede musiki tarihimizi zenginleştirmiştir. Böylece, Azerbaycanlı bestecilerin her türde bestelediği eserlerde eski devirlerden halk müziği örneklerine, muğamlara, âşık müziğine atflar hemen her zaman hissedilir ve eminim hissedilmeye devam edecek. Bestecinin eserindeki muğam sanatının kendine has özellikleri, yaratılan eserlerin tonal, armonik, müzik dili, dinamikleri, karakter çeşitliliği ve gelişim aşamalarını etkiler ve Azerbaycan müziğinin bireysel özellikleri haline gelir. Besteciler muğam veya la'ya atıfta bulduklarında, müzik malzemesini türe özgü özelliklerle zenginleştirmiş ve yeni türlerin yaratılmasına yol açmıştır. Bazı durumlarda besteciler programlanmış eserler yaratmış ve eserlerini herhangi bir muğam adı altında (mesela, “Şur”, “Kürd-Ovşarı”, “Rast”, senfonik muğam, “Çahargah” rapsodisi, “Çahargah” fantazisi vb. .) ve bazen sadece muğama dayalı farklı türlerde eserler olarak yazmışlardır. Sunulan makalemizde “Çahargah” adı altında bestelenen eserleri inceleyerek benzerliklerini ve farklılıklarını ortaya koymaya yönelecek, aynı zamanda bestecilerin esasına dayalı olarak müziğin gelişimine bakacağız. Aynı zamanda birçok bestecinin eserlerinin “Çahargah” muğamını esas aldığı ve eserin programlı isimlendirme olmaksızın da muğam üzerine kurulu olduğu belirtilmelidir. Bunun bir örneği, J. Jahangirov'un “Azad” operasından “Çahargah” olarak ünlenen IV. Perde'deki korodur. Genellikle “Çahargah” adı altında bestelenen ilk eserlerden biri olarak, Ü.Hacıbeyli'nin birinci fantazisi (Çahargah fantazisi), Asef Zeynallı'nın piyano için adlı oyunu, ve daha sonra bu geleneği sürdüren Hasan Rzayev'in “Çahargah” rapsodisi, Ogtay Kazimi'nin “Çahargah” fantazisi ve diğer eserleri büyük ilgi görüyor.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan müziği, Azerbaycan bestecileri, Çahargah, Çahargah rapsodisi, Çahargah korusu, Çahargah fantazisi.

“CHAHARGAH” - IN THE WORKS OF DIFFERENT GENRES OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Abstract

The creativity of Azerbaijani composers is quite broad and diverse. As it is known in their works, the musical traditions founded by the genius Uzeyir Hajibeyli and at the same time the rules of world classical music formed a unity and revealed themselves with individual compositional features, thus enriching our musical history. Thus, in the works composed by Azerbaijani composers in every genre, reference to folk music examples from ancient times, mughams, ashik music is almost always felt and I am sure that it will be felt in the future. The specific characteristics of mugham art in the composer's work influence the tonal, harmonic, musical language, dynamics, character diversity and developmental stages of the created works and become the individual characteristics of Azerbaijani music. When composers referred to mugham or la, they enriched the musical material with genre-specific characteristics and led to the creation of new genres. In some cases, composers created programmed works and wrote their works under the name of any mugham (for example, “Shur”, “Kurd-Ovshari”, “Rast”, symphonic mugham, “Chahargah” rhapsody, “Chahargah” fantasy, etc.), and sometimes simply they have written as works of different genres based on mugham. In the presented article, by analyzing the works composed under the name “Chahargah”, we will tend to reveal their similarities and differences, and at the same time, we will look at the development of music based on the principle of the composers. At the same time, it should be noted that the works of many composers are based on the “Chahargah” mugham, and it should be noted that the work is based on the mugham, even without programmatic naming. An example of this is the chorus in Act IV, which became famous as “Chahargah” from the opera “Azad” by J. Jahangirov. As one of the first works composed generally under the name “Chahargah”, U.Hajibeyli's first fantasy (Chahargah fantasy),

* Prof. Dr. Azerbaycan Milli Konservatuvarı, leylaquliyeva-80@mail.ru



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Asaf Zeynalli's play "Chahargah" for piano, and later Hasan Rzayev's "Chahargah" rhapsody, Ogtaq Kazimi's "Chahargah", which continued this tradition fantasy and other works are of great interest.

Keywords: Azerbaijani music, Azerbaijani composers, Chahargah, Chahargah rhapsody, Chahargah chorus, Chahargah fantasy.

“ÇAHARGAH”-AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ MÜXTƏLİF JANRLI ƏSƏRLƏRİNDƏ

Giriş

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığı olduqca geniş və şoxşaxəlidir. Onların yaradıcılığında məlum olduğu kimi, dahi Üzeyir Hacıbəyli tərəfində təməli qoyulan musiqi ənənələri və eyni zamanda dünya klassik musiqisinin qanunauyğunluqları vəhdət təşkil edərək fərdi bəstəkarlıq xüsusiyyətləri ilə özlərini birüzə vermiş, bununla da musiqi tariximizi zənginləşdirmişlər. Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının hər bir janrda bəstələdiyi əsərlərdə qədim dövrlərdən gələn xalq musiqi nümunələrinə, muğamlara, aşiq musiqisinə istinad demək olar ki, hər zaman hiss olunur və əminəm ki, bundan sonra da hiss olunacaq. Bəstəkar yaradıcılığında muğam sənətinin spesifik xüsusiyyətləri, yaranan əsərlərin tonal, harmonik, musiqi dili, dinamika, xarakter rəngarəngliyi və inkişaf mərhələlərinə təsir edərək Azərbaycan musiqisinin fərdi xarakteristikasına çevrilmiş olur. Bəstəkarlar muğam və ya lada (məqama) istinad edərək musiqi materialını janra xas olan xüsusiyyətlərlə zənginləşdirmiş və yeni janrların yaranmasına gətirib çıxarmışlar. Bəzi hallarda bəstəkarlar proqramlı əsərlər yaradaraq bəstələdiyi əsərləri hər hansısa muğamın adı ilə (məsələn Ü.Hacıbəyli “Çahargah” fantaziyası, F.Əmirov “Şur”, “Kürd-Ovşarı”, Niyazi “Rast” simfonik muğamı, Həsən Rzayev “Çahargah” rapsodiyası, və s.), bəzən isə sadəcə olaraq muğama əsaslanan müxtəlif janrlı əsərlər kimi qələmə vermişlər.

“Çahargah” muğamının müxtəlif variantlarda ifa olunması, kompozisiyanın geniş improvizasiyalı xarakteristikasından ibarətdir. Hər bir ifaçı əsas şöbələr saxlanılaraq, əlavə güşə, rəng və ya təsniflər ifa edərək dəstgahın həcmının daha genişlənməmiş və yaxud da, əksinə ixtisar olunmuş variantını təqdim edə bilirlər. Lakin hər bir halda “Çahargah”da muğam kompozisiyasının əsasını təşkil edən əsas şöbələr “Bərdaşt”, “Mayeyi-Çahargah”, “Bəstə-Nigar”, “Hisar”, “Müxalif”, “Mənsuriyyə”, “Çahargaha qayıdış” (“Məğlub”) adətən bütün variantlarda ifa olunur. Hətta “Çahargah” muğamının nota salınmış nümunələrində (Vokal-instrumental, instrumental), məsələn N.Məmmədovun, A.Əsədullayevin və başqalarının not yazılarında bunu əyani olaraq müşahidə etmək olar. Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” əsərində məqama əsaslanan musiqinin bəstələnməsi geniş şəkildə açıqlanmışdır. Eyni zamanda bu əsərdə “Çahargah” muğamının həyəcan və ehtiras hissi oyatdığı qeyd olunmuşdur [Hacıbəyli Ü.Ə. **Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B. : Apostrof, 2010, səh.34**]. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərini təhlil edərək nə dərəcədə Üzeyir bəyin nəzəriyyəsinə istinad olunduğunu müşahidə etmək mümkündür. Eyni zamanda bəstəkarların əsərlərində təbii olaraq hər birinin yaradıcı münasibəti və fərdi xüsusiyyətləri nəzərə çarpır. Onların əsərlərinin müqayisəli təhlilini apararaq müəyyən nəticələr əldə etmək olar. Qarşımıza qoyduğumuz məsələni iki istiqamətdə araşdırmaq olar : “Çahargah” adı ilə bəstələnən əsərlər və “Çahargah” məqamına əsaslanan əsərlər. Hər iki istiqamət üzrə kifayət qədər Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri meydana gəlmişdir. Onlardan müəyyən qismini nəzərdən keçirmək istərdik. Birinci istiqaməti əsas götürərək qeyd etmək lazımdır ki, burada klassik musiqimizin banisi, bir çox məsələlərdə ilkə imza atan dahi Ü.Hacıbəylinin “Çahargah” fantaziyası, M.Maqqomayevin “Pişdəramədi-çahargah”, A. Zeynallının



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

“Çahargah” fortepiano üçün pyesi, Z.Bağirovun arfa üçün “Çahargah” əsəri, Qəmbər Hüseynlinin Xalq çalğı alətləri orkestri üçün “Çahargaha bənzər” əsəri, C.Cahangirovun “Azad” operasından “Çahargah” adı ilə məşhurlaşan IV pərdədə səslənən xor, Oqtaq Kaziminin “Çahargah” fantaziyası və Məmmədəğa Umudovun “Çahargah” muğam-simfoniyası böyük maraq doğurur. Eyni zamanda bəstəkarlarımız muğamlara əsaslanan və tədris prosesində ifa olunmaq üçün nəzərdə tutulan kiçik etüd və pyeslər yaradaraq, uşaq yaşlarından musiqi məktəblərində şagirdlərin musiqi zövğünün düzgün, milli ruhda formalaşmasına təkan vermişlər. Buna misal kimi **Adil Qərayın** “Tar üçün etüdlər” məcmuəsini və **Qəmbər Hüseynlinin** fortepiano üçün “7 uşaq pyesləri” adlı məcmuəni qeyd etmək lazımdır. Burada Adil Qəray yeddi muğama əsaslanan “Rast”, “Şur”, “Segah”, “Çahargah”, “Bayatı-Şiraz”, “Mahur-Hindi” və “Şüştər” adlı etüdlər yazmışdır. Bu məcmuənin redaktoru və ön sözün müəllifi məhz Ü. Hacıbəyli olmuşdur. Bu günə qədər tar ifaçılığında özünəməxsus yer tutan bu məcmuədə ritmik və faktura cəhəddən müxtəlif etüdlər bir-birini əvəz edir. Qəmbər Hüseynlinin məcmuəsi uşaqlar üçün bəstələnmiş, programlı xarakter daşıyan pyeslərdən ibarətdir. Məcmuədə pyeslər aşağıdakı kimi adlandırılmışdır:

1. “Məşədə azmış uşaqların axtarışı”
2. “Azmış uşaqların söhbəti”
3. “Uşaqlar tapıldı”
4. “Lay-lay”
5. “At-at oyunu”
6. “Məktəbə gedərkən”
7. “Çahargah”

Adlardan göründüyü kimi sonuncu nömrə “Çahargah”a əsaslanan kiçik miniatürdür. İkinci istiqamət üzrə materialın olduqca geniş olmasını nəzərə alaraq, başqa bir elmi araşdırmanın mövzu kimi açıqlanmasını daha uyğun hesab edib, yalnız bir neçə əsərin adlarını qeyd etmək istədim: Ü. Hacıbəyli “Koroğlu” operasında “Bu gözəl təbiət” xoru, “Cəngi” pyesi, M.Maqomayevin “Şah İsmayıl” operasında üvertüranın əsas mövzusu, Aslan şahın ariyası, Q.Qarayev “Yeddi gözəl” baletindən “Vals” (Cəmilə Həsənovanın “Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli ladların təzahürü” adlı kitabında “Vals”ın “do çahargahda qurulan melodiya üst tonikaya istinad edir. Do üzərində təkrarlanan melodiya enən hərəkətlə ladin kvarta tonunda (“fa”) bitir” qeyd olunub [Həsənova C. İ. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli ladların təzahürü, Dərs vəsaiti, Bakı-2004 səh. 127.]), T.Quliyev “Bəxtəvər oldum” mahnısı, V.Adıgözəlovun solo violonçel üçün Sonatası, Firəngiz Əlizadənin violonçel və hazırlanmış royal üçün “Habilsayağı” əsəri və s.

İndi isə bir başa “Çahargah” adı ilə bəstələnən əsərlər haqqında məlumatlarla bölüşmək istədim. Bu siyahıda birinci təbii olaraq Ü.Hacıbəylinin “Çahargah” fantaziyası durur. Məlum olduğu kimi milli ladların avropa ənənəli formalarla sintezdə həyata keçirilməsi bəstəkarın “Leyli və Məcnun” operasında öz təstiği taparaq Şərqi aləminin ilk muğam operası kimi dünya musiqi tarixinə daxil olmuşdur. Bu ənənəni bəstəkar digər əsərlərində həyata keçirərək, gələcək nəsillər üçün Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin üslub ənənələrinin təməlini yaratmış olur. Muğamın milli musiqi əsərlərində istifadəsi məsələsində Ü.Hacıbəyildən sonra R.Quliyev adını da qeyd etmək lazımdır. Onun “Şahsənəm” operasında (1923-1925) muğamlarımızın “rus musiqi ariyentalizmi” üslubunda işləməsinə rast gəlmək olar. Bu da muğamın istifadəsində mühüm təcrübə kimi vurğulanmalıdır. “Şahsənəm”



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

operasının üvertürasında tam olaraq “Çahargah” muğamından istifadə olunub. Ü. Hacıbəylinin “Çahargah” fantaziyası 1932-ci ildə bəstələnib. Məlum olduğu kimi 1930-ci illərdə Ü.Hacıbəyli tərəfindən yaradılan ilk notlu Xalq çalğı orkestrinin fəaliyyəti başlamış və Ü.Hacıbəyli başda olmaqla gələcəkdə bir çox bəstəkarlar məhz bu orkestrin repertuarı üçün öz dəyərli əsərlərini yaratmışlar. Ü.Hacıbəylinin “Çahargah” və “Şur” fantaziyaları bu əsərlərin ilk nümunələrindəndir. “Bu əsərlərin adlarının hər birində iki musiqi mədəniyyətinin qarşılaşması özünün aydın surətdə biruzə verir.” [Aytac Elxanqızı Üzeyir Hacıbəyov və xalq musiqisi, Mədəni marif-32006. Səh 5.] Bu əsərlərdə bəstəkar Motsartın do major sonatasının ritmik quruluşundan istifadə etmişdir. Bu fikir Azərbaycan musiqişünaslarının bir sıra elmi işlərində qeyd olunmuşdur: L.Abezqauzun “Opera Koroğlu Ü.Qadjibekova” kitabında, sənətsünaslıq doktoru R.Məmmədova, sənətsünaslıq namizədi Ü. İmanovanın dissertasiyalarında qeyd olunmuşdur (P.Мамедова «Роль мугамной ладоинтонационной основы в возникновении сонатной формы в творчестве У.Гаджибекова», Автореферат, дис. канд. иск. Тбилиси 1981. стр 21; У.Иманова «Классицизм XX века и музыка К.Караева», Автореферат, дис. канд. иск. Ташкент 1990.).

Asəf Zeynallının fortepiano üçün “Çahargah” pyesini Üzeyir bəy Hacıbəylinin sinfində oxuduğu illərdə yaradır. Bu əsər bəstəkarın gözəl, yadda qalan və bu gün də tez-tez ifa olunan əsərlərindəndir. Pyesin quruluşu haqqında musiqişünas Jalə Qulamovanın bəstəkarın 100 illiyi ilə bağlı məqaləsində qeyd olunub: “İlk milli fortepiano musiqi əsərlərinin meydana çıxmasında Asəf Zeynallının müstəsna xidməti olmuşdur. Məhz o, ilk dəfə milli folklor yaradıcılığından əməli şəkildə istifadə edərək, klassik Avropa fortepiano musiqisinin səciyyəvi cəhətlərini birləşdirmişdir. Bəstəkarın texniki cəhətdən o qədər də mürəkkəb olmayan «Çahargah» pyesində müxtəlif xarakterli epizodlar bir-birini əvəz edir. Asəf Zeynallı muğam melodiyasını köçürmür, dinləyici bu orijinal musiqidə «Çahargah»ın intonasiya və ritminə istinad edildiyini duyur. Ən başlıcası isə o, öz musiqisində muğamın məntiqi ifadəsini ustalıqla əks etdirir. Folklor nümunələrində olduğu kimi bəstəkar pyesdə də bir-birini əvəz edən epizodları «Çahargah» kodensiyasını vahid melodik intonasiya ilə möhkəm əlaqələndirir. «Mayeyi-çahargah»la başlanan pyes onunla da tamamlanır” (Jalə Qulamova, Asəf Zeynallı – 100, Yarımçıq qalmış ömür, Mədəniyyət.- 2009.- 3 aprel.- S. 5.) .

Qəmbər Hüseynlinin “Çahargaha bənzər” əsəri 1953-cü ildə Xalq çalğı alətləri orkestri üçün bəstələnmişdir. Əsərin lent yazısı Azərbaycan televiziya və radio verlişləri şirkətinin fonotekasında saxlanılmışdır. Bu əsər hal-hazırda Azərbaycan Dövlət Xalq Çalğı Alətləri Orkestrinin repertuarına daxil olub və əsərin partiturasını orkestrin bədii rəhbəri və baş dirijoru Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti, professor Ağaverdi Paşayevdən əldə etmişəm. Əsər bir neçə dəfə ifa olunub. Bu ifalardan biri Bəstəkarlar ittifaqının plenumunda (2010-2011) və bəstəkarın yubiley konsertləri ilə bağlı tədbirlərdə ifa olunub. Lakin son illər əsərin orkestrləşməsində müəyyən dərəcədə bəsidlik və sadəlik olduğundan “Çahargah” muğamına əsaslanan əsərlər arasında bir qədər “geridə” qalır və bu üzədən az ifa olunduğunu düşünürəm. Amma yenə də əsər böyük maraq doğuran əsərlər sırasındadır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Муз. 1 Чаргаргала бөжөр Т. Дугежид

Allegretto 1

Түтək

I-II Балабан

III-IV

Дəф Нəґаря

I Каманчя

II

Саз

I Ф-но

II

III

Allegretto 1

Ф-но

Əsər cəld “Allegretto” tempində bütün orkestrin ifasında *FF-mo* səslənən giriş ilə başlayır. Daha sonra əsas mövzu balaban alətinə tapşırılır. Balabanın tutqun, bəm və *PP-mo* ifa olunan melodiyası sol mayəli çahargahın səs sırasındadır. Əsas mövzunun orta bölməsi oktava yuxarı Tütək alətinə tapşırılır. Beləliklə şərti olaraq üç hissəlilik yaranır. Lakin improvizasiya xarakterli, bir-birinin variantı olaraq təqdim olunur. Bu da muğamdan gələn variantlığa əsaslanır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Əsərin orta bölməsində “Çahargah”ın əsas intonasiyası olan B₃ sıçrayışı və əsas ton ətrafında gəzişmə bəstəkar tərəfindən istifadə olunmuşdur. Bu mövzu klarnet (Clarinetto) alətinə tapşırılaaraq “Lento” tempində verilir. Burada müqayisə üçün C.Cahangirovun “Çahargah” xorunun girişini misal gətirmək olar. Hər iki musiqi nümunəsində oxşarlığı görmək mümkündür:

Qəmbər Hüseynlinin “Çahargaha bənzər”, orta bölməsi

C.Cahangirovun “Çahargah” xoru, giriş

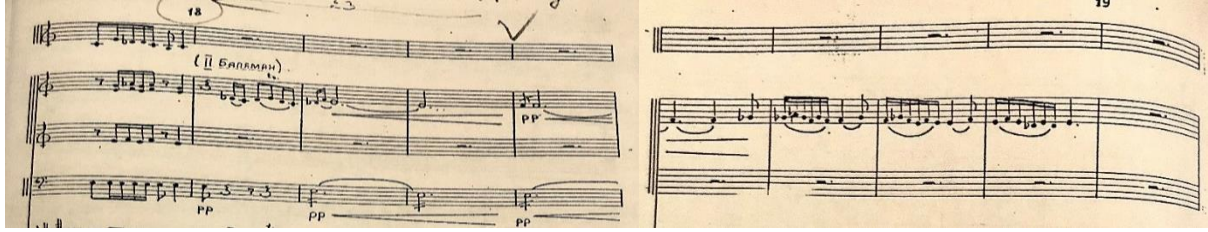
İntonasiya əsasının eyni olması nəzəri olaraq da görsənir, lakin hər iki nümunə bir-birindən fərqli xarakter daşıyır. Q.Hüseynli bu bölməni dərin lirika ilə zəngin, melodiyanın sanki hekayəvi nəqli kimi təqdim etmiş, C.Cahangirovda isə bu intonasiya çağırış, mübarizlik ruhunda verilmişdir. Orta bölmədə musiqinin inkişafı muğamda olduğu kimi kulminasiyaya doğru-“Bəstə-Nigar” şöbəsi əsasında qurulan parçaya gətirib çıxarır. Mövzunun ifası əvvəlcə balaban, sonra isə tütək alətinə həvalə olunub.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Əsərin müxtəlif parçaları məntiqli olaraq muğamın “Bərdaşt”, “Mayə-Çahargah”, “Bəstə-Nigar”, “Müxalif” kimi şöbələri üzərində melodik quruluşun inkişaf mərhələlərini əks etdirir. Təbii olaraq sonluqda Çahargahın mayəsinə qayıdış baş verir. Əsərin koda bölməsi giriş mövzusunun təkrar olunaraq “Allegro” tempində orkestrin *tutti* ifası ilə tamamlanır.

C.Cahangirovun “Azad” (1957-ci ildə səhnəyə qoyulub) operasından “Çahargah” adı ilə məşhurlaşan IV pərdədə səslənən xor olduqca populyar nümunələrdən biridir. Muğama əsaslanan, xalqın ümumiləşdirilmiş, qəhrəmanlıq obrazını təsvir edən xor, bəstəkarın milli təfəkkürə, xalq musiqisinə əsaslanmanın və mükəmməl bəstəkarlıq bacarığının nümayişidir. Bu əsər ilə Cahangirov ilk muğam tipli, muğam əsaslı, dörd səslə xor nümunəsinin yaratmış olur. Bəstəkar demək olar ki, “Çahargah” muğamının bütün şöbələrinin lad-tonal dayaqları və kadensiya dövriyyələrindən istifadə edir (mayə, bəstə-nigar manəndi-müxalif, mənsuriyyə). Həmçinin hər bölməni fərdi-müəllif musiqisi ilə dolğunlaşdırır. Cahangirov muğamdan sitat kimi yalnız xorun əvvəlində (iki xanə) istifadə edir:



Bəstəkar xorun quruluşunda ənənəvi muğamın bəzi inkişaf prinsiplərinə əsaslanır. Yəni burada lad dayağına tez-tez qayıdış, əsas ton (tonika) üzərində “orqan punktu”, dayaq pillələri üzərində “oxunma” və ya “gəzişmə”, kulminasiyaya doğru registrin tədricən yüksəlməsi və s. Bas və tenor səslərinin “Hey-hey” çağırışı ilə başlayan xorun əvvəli do mayəli Çahargahın “Bərdaşt” (muğamın giriş bölməsi) bölməsinin intonasiyaları üzərində qurulub. Xorun inkişafında bəstəkar geniş şəkildə polifonik üslubdan istifadə edir. Bununla da musiqi materialını zənginləşdirmiş olur.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Adlarını sıraladığımız əsərlər içərisində Zakir Bağirovun arfa üçün “Çahargah” fantaziyasını xatırlamaq lazımdır. Bu əsərin notları 1955-ci ildə çapdan çıxmışdır. Zakir Bağirovun “Çahargah” əsəri konservatoriyanın məzunu Güllü Haqverdiyevanın ifasında 1956-cı ildə lentə yazılmışdır. Bu yeganə lent yazısı Dövlət Radio şirkətinin arxivində bu günədək saxlanılmışdır. Güllü Haqverdiyeva ilk Azərbaycanlı arfa ifaçısı Aida Abdullayevanın ilk tələbələrindən olmuşdu. Aida Abdullayeva Moskva konservatoriyasında məşhur Kseniya Erdelinin sinfini bitirib Bakıya gəlmiş və öz sinfini yaratmış gözəl pedaqoq, Azərbaycanın əməkdar artisti (1972), Bakı Musiqi Akademiyasının professoru olmuşdur. Aida Abdullayeva Zakir Bağirovun arfa üçün “Çahargah” fantaziyasını alətin spesifik xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq ifa üçün daha rahat olan variantda işləmişdir. Zakir Bağirov «Çahargah» əsərini bəstələyərkən məhz konkret ifaçını nəzərdə tutub yazmışdı. Zakir Bağirovun arfa üçün yazılmış digər əsərinin adını da çəkmək lazımdır. Bu iki arfa və qanun üçün “Rapsodiya” əsəridir. Burada bəstəkar “Çahargah”, “Segah”, “Bayatı-Şiraz” muğamlarının inronasiyalarına istinad edir.

Çahargah mövzusunda müraciət edən bir bəstəkarın da adını qeyd etmək istərdim. Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin istedadlı nümayəndələrindən biri, Azərbaycan respublikasının Xalq artisti, Əməkdar İncəsənət xadimi, 200-ə yaxın mahnı və Azərbaycan musiqi sənətində ilk rok operanın müəllifi (“Hopopnamə” M.Ə.Sabir, A.A.Tufarqanlı və Dilqəm 1991) Oqtay Kazimi. O, müxtəlif janrlı əsərlərin-vokal, instrumental, simfonik, opera, kino musiqisi və s. müəllifidir. Yaradıcılığının müəyyən hissəsini teatr tamaşalarına bəstələmiş musiqi təşkil edir (1960-ci illərdən başlayaraq 2000-ci illərə qədər). Teatr tamaşalarına yazılan musiqi əsərləri içərisində “Çahargah fantaziyası”nı xüsusi olaraq vurğulamaq lazımdır. Bu əsər K. Kərimovun tamaşasına təxminən 1984-1985-ci illərdə bəstələnmişdir. Burada bəstəkar Oqtaq Kazimi “Çahargah” dəraməti üzərində “Çahargah” fantaziyasını yazır. Əsərin musiqi materialı estrada orkestrinin ifası üçün nəzərdə tutulmuşdur. Sonralar əsərin xalq çalğı alətləri orkestri üçün də işləməsi meydana gəlir. Estrada orkestri üçün olan variantda bəstəkar fortepianonun solosundan istifadə edir. Bu epizod xüsusi olaraq nəzərə çarpır.

Burada “Çahargah” dəstgahının əsasən “Bərdaşt”, “Mayə” və “Mənsuriyyə” şöbələri işlənmişdir. Muğamın spesifik artırılmış sekondalı tetraxordunun ibarəsi əsasında qurulan melodiya olduqca dəqiq, cəsarətli və parlaq səslənir. Əsərin orta bölməsində solo fortepianoda Çahargah muğamının “Müxalif” şöbəsi üzərində olan mövzu orkestrin müşayiəti ilə verilir. Xalq çalğı alətləri üçün olan işləmədə isə bu mövzu əvvəlcə tar, qanun, daha sonra isə kamança alətinin solosuna tapşırılıb. Kamançanın ifasında mövzuda “Müxalif” səslənsədə, sonra melodiya keçid, qayıdış baş verərək muğamın “Mayə”si səslənir. Daha sonra “Mənsuriyyə” şöbəsinin səslənməsi, burada verilən “gəzişmə” zurna alətinin ifasına tapşırılıb. Ümumiyyətlə bu əsər marş xarakterli, mübariz ruhlu əsər təəsuratını yaradır. Bu da Ə. Bakıxanovun “Çahargah” muğamını “muharibə, döyüş ruhu” kimi qələmə verib xarakterizə etməsini təsdiqləyir (Bakıxanov Ə.M. “Ömrün sarı simi”, Məqalələr və xatirələr, Tərtibçilər Tofiq Bakıxanov və Məmmədza Bakıxanov, B.: Işıq, 1985, səh 28). Oqtaq Kaziminin “Çahargah” fantaziyasının musiqisində bunu müşahidə etmək mümkündür.

Adları qeyd olunan əsərlər içərisində Həsən Rzayevin “Çahargah” rapsodiyası xüsusi mənə kəsb edir. Bu əsər hal-hazırda da məşhur tar ifaçılarının daima repertuarına daxil olan əsərlər sırasında öndə gedən əsərlərdəndir. Əsər bəstəkar Həsən Rzayev tərəfindən ksilofon (vibrofon, və ya marinbafon) və fortepiano üçün bəstələnmişdir. Ümumiyyətlə milli bəstəkarlıq məktəbinin dəyərli nümayəndələrindən biri olan Həsən Rzayev Azərbaycanda zərb alətləri üçün gözəl əsərlər bəstələmiş demək olaraq ki, yeganə bəstəkar olaraq geniş yaradıcılıq irsi qoymuşdur. Həsən Rzayevin zərb alətlərinin inkişafında, tədris olunması və



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

yeni nəsil ifaçılarının yetişməsində böyük və əvəzsiz əməyini xüsusi olaraq qeyd etməliyik. Onun zərb alətləri üçün yazdığı əsərləri nəinki Azərbaycanda, hətta xaricdə-yəni ümumittifaq və beynəlxalq müsabiqələrdə icbari proqrama düşən əsərlər sırasında olmuşdur (“Konserino”, “Skerso” “Çahargah rapsodiya” və s). Hal hazırda da bu əsərlər bir çox məşhur ifaçıların konsert proqramına daxil olan əsərlərdəndir. Həsən Rzayevin yaradıcılığının əsas xüsusiyyətlərindən biri məhz zərb alətləri üçün yazılmış əsərlərinin milli musiqi ənənələri üslubunda təqdim olunmasıdır.

Həsən Rzayevin yaradıcılığında xalq çalğı alətləri üçün yazılmış əsərlər olduqca əhəmiyyətli yer tutur. Bəstəkar 1990-cı illərdə xalq çalğı alətləri üçün müxtəlif əsərlər bəstələyir. Eyni zamanda digər alətlər üçün yazılmış əsərləri əsasında xalq çalğı alətləri üçün işləmələr təqdim edir. Onlardan tar və fortepiano üçün “Rəqs-tokkata”, Kamança, bonqi və simfonik orkestr üçün “Dəramət” , Tar və orkestr üçün “Xəyal” əsərlərinin, işləmələrdən: tar və orkestr üçün “Çahargah rapsodiyası”, tar və simfonik orkestr üçün “Skerso” və s. adlarını qeyd etmək olar. Adları qeyd olunan hər bir əsər dövrümüzün məşhur ifaçıları tərəfindən ifa olunaraq daima konsert proqramlarına daxil olunur. Milli ifaçılıq ənənələrimizdən irəli gələrək hər bir ifaçı öz improvizasiyasında bəstəkarın əsərini təqdim edərək onu yenidən yaşadır. Məsələn “Çahargah rapsodiyası”nı məlum olduğu kimi 1993-cü ildə Ramiz Quliyev tar üçün işləmişdir və ilk ifaçısı olmuşdur. Daha sonra bu əsər Ramiz Əzizov, Malik Mansurov, Elçin Həşimov, Səbuhi Cəfərov, Sahib Paşazadə Şəhriyar İmanov, Mustafa Aşurov və digər məşhur tar ifaçıları tərəfində ifa olunmuşlar. Eyni zamanda kamança alətində də “Çahargah rapsodiyası” ifa olub. Bu ifaçılardan Ədalət Vəzirov, Elnur Əhmədov Toğrul Əsədullayev və başqalarının adlarını çəkmək lazımdır. Müasir ifalarda közəl kompazisiyalar şəklində də bu əsəri təqdim edən sənətkarların ifalarını vurğulamaq lazımdır. Onlardan qeyri-adi interpretasiyada Ənvər Sadıxov (qarmon), Emil Əfrasiyab (fortepiano) və Allahyar Vəzirov (ksilofon) kimi ifaçılar bu əsəri caz-muğam üslubunda işləyərək təqdim etmişlər.

“Çahargah rapsodiyası”nda bəstəkar tərəfindən Rapsodiya janrı üçün xarakterik olan xüsusiyyətlərin- kontrast epizodların bir-birini əvəz edərək verilməsi, xalq musiqi nümunələrinə əsaslanma istifadəsi qabarıq şəkildə nəzərə çarpır. Bununla əsərin janr qabarıqlığını müəyyən etmək olur. Müasir dövrdə tarın ifaçılıq imkanlarının inkişafını qeyd edərək Əməkdar artist Sahib Paşazadənin “Çahargah rapsodiyası” nın özünəməxsus ifasını vurğulamaq istədim. Əsərdə adətən bütün ifaçılar Çahargah muğamının ifasını təqdim edirlər. Burada ifaçıya sərbəstlik verildiyi üçün ifa qıssa giriş kimi və ya tamamlanmış fikir çərcivəsində təqdim oluna bilər. Sahib Paşazadənin ifasında fərqləndirici xüsusiyyət onun muğamı “Mayə” ilə başlayıb sonradan “Bərdaşt”a keçməsidir (digər ifaçılar “Bərdaşt” ilə başlayırlar ifanı). Daha sonra o, tar alətinə məxsus “ştrixləri” mizrab növlərini göztərərək (“əlif-mizrab”, “çahar-mizrab”, “dartma barmaq”, “cıрмаq”) “Çahargah”ın əsas intonasiyasını vurğulayır. Bu intonasiyanı oktava yuxarı, yəni zildə də ifa edərək, sonrada yenidən qayıdış edərək “Bəstə-Nigar” şöbəindən xırda elementlərə “toxunur” və “Bəstə-Nigar”dan “ayaq” verərək kecid verir əsərin başlanğıcına.

Solistin ifasından orkestrin girişinə keçid baş verir. Bu giriş muğamın “mayə” si üzərində qurulub. Orkestrda səslənən giriş ağır teplidir. (Largo).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Daha sonra muğamın xarakterik intonasiası üzərində tarın giriş mövzusu səslənir.

Əsər şərti olaraq iki hissəlidir və ya iki mövzudur. Hər bir mövzu improvizasiyalı formada təqdim olunur. I hissə (mövzu) iti ritmli, rəqsvari musiqi nümunəsidir.

Burada mövzunun ilkin səslənməsindən sonra dəyişilmiş, variasiya olunmuş şəkildə verilməsi milli musiqi ənənələrinin inkişaf prinsipindən irəli gələn xüsusiyyətdir. Ümumiyyətlə bəstəkar nəinki, bu əsərdə demək olar ki, bir çox əsərlərində muğamın inkişaf prinsipinə əsaslanmağa çalışır.

II hissə (mövzu) Vivace – iti ritmli solo ifaçının texniki-virtuozluğunu nümayiş etdirən parça kimi təqdim olunur. Olduqca dinamik, hərəkətli melodik quruluşa malikdir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Girişdə verilən mövzunun yenidən səslənməsi əsəri çərçivəyə sanki alır. Lakin burada o, solistin texniki baxımdan mürəkkəb, cəld ritmli mövzusunun fonunda orkestrdə səslənir.

Qeyd etmək lazımdır ki, Bəstəkarın sonuncu tələbələrindən olan, istedadlı ksilofon ifaçısı, hal-hazırda Xaricdə çalışan Allahyar Vəzirov Həsən Rzayevin “Çahargah rabsodiyası” nı Bakıda 2014-cü ildə daha çox “free jazz” formatında -trio bass, drums və vibro (kontrabas, zərb aləti və vibrafon), Fransada 2018-ci ildə Beynəlxalq Caz festivalında vibrofon və Banjo-Country music aləti ilə duetdə yeni, fərqli interpretasiyada təqdim etmişdir. Həmçinin Ənvər Sadıxovun ifa etdiyi “Çahargah” əsəri üzərində kompazisiyasında da olduqca müasir və qeyri-adi yanaşma prinsipi hiss olunur. Hər bir improvizasiya və bəstəkarın əsərinin caz – muğam üslubunda yeni ifası olduqca böyük maraq doğurur.

Həsən Rzayevin yaradıcılığının müəyyən hissəsi “Biz bakıdanıq” adlı estrda orkestrinin fəaliyyəti ilə bağlı idi. O, bu orkestrin bədii rəhbəri(1957-ci ildən1962-ci ilə qədər) və dirijoru kimi çalışdığı zaman məhz bu orkestrin ifası üçün maraqlı tərkibli əsərlər bəstələyir, xalq mahnı və rəqslərinin işləməyini təqdim edirdi. Onlar içərisində Səs və estrada orkestri üçün “Çahargah təsnifi” nin (1969) adını da qeyd etmək lazımdır.

SONUÇ

“Çahargah”ın müxtəlif janrlı əsərlərdə istifadəsi, əldə etdiyimiz materiallar əsasında hələlik sonuncu nümunəsi Məmmədağa Umudovun 2014-ci ildə bəstələdiyi “Çahargah” muğam simfoniyası (simfonik muğamı) dır. Bu əsər təəssüf olsun ki, hələ də ifa olunmayıb. Bəstəkardan aldığım məlumatlara görə, əsərin ifası bəstəkarın yubiley gecəsində proqrama salınması nəzərdə tutulmuşdur. Lakin müəyyən səbəblərdən əsər sonradan proqramdan ixtisar olunmuşdur. Burada Simfonik muğam və ya muğam simfoniyası janrına Məmmədağa Umudov bir qədər fərqli yanaşaraq, əsəri özünəməxsus şəkildə qələmə verir. Beləliklə, əsər solistlər: xanəndə, tar, balaban, bədii qirayətçi və simfonik orkestr (üçlü tərkib) üçün yazılmışdır. Bəstəkar bu əsərdə Xalq şairi Bəxtiyar Vahabzadənin “Muğam” poeməsindən istifadə etmişdir. Məlum olduğu kimi, Bəxtiyar Vahabzadənin “Muğam” poeması Dahi Üzeyir Hacıbəyliyinə xatirəsinə həsr olunmuşdur. Əsər əvvəlində və sonluğunda qirayətçinin bu sözlərlə başlayan ifadəsi əsəri çərçivəyə alaraq muğamın gücünü söz vasitəsi ilə daha da gücləndirir:

Daş ürəklərdə yanıb daşları sındırdı muğam.

Haqqa düşmən olanı haqqa tapındırdı muğam.

(Bəxtiyar Vahabzadə)

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Aytac Elxanqızı. Üzeyir Hacıbəyov və xalq musiqisi, Mədəni marif-32006. Səh 4-6.
2. Bakıxanov Ə.M. Ömrün sarı simi, Məqalələr və xatirələr, Tərtibçilər Tofiq Bakıxanov və Məmmədrza Bakıxanov, B.: İşıq, 1985, 78 səh.
3. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B. : Apostrof, 2010, 173 səh.
4. Həsənova C. İ. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli ladların təzahürü, Dərs vəsaiti, Bakı-2004, 137 səh.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

5. Qulamova J. Məmmədağa Umudov, Bakı-2021, 92 səh.
6. Qulamova J. Asəf Zeynallı – 100, Yarımçıq qalmış ömür, Mədəniyyət.- 2009.- 3 aprel.- S. 5
7. Quliyeva L.Z. Həsən Rzayev, Bakı-2021, “Renessans-A”, 39 səh.
8. Zöhrabov R.F . Çahargah muğam dəstgahının nəzəri əsasları. Bakı: “Şur”, 2000, 85 səh.
9. Zöhrabova L.R. Çahargah məqamına əsaslanan xalq mahnılarının nəzəri tədqiqi. “Konservatoriya” № 3,2017 səh 84-87.
10. Исмайлов М. , Карагечева Л. Народная музыка Азербайджана, Азербайджанская музыка, Сборник статей, Музгиз-1961, 376 стр.
11. <https://youtu.be/DvC22ng5Tb0>
12. <https://youtu.be/DY2dZo8aUWM>
13. <https://youtu.be/A2byvRyLhVY>
14. <https://youtu.be/SBfTXpVpI08>
15. <https://youtu.be/Q9bGFMVNdqQ>



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

AZERBAIJAN BESTECİLERİN KORO ESERLERİNDE HALK EZGİLERİNİN SOMUTLAŞMASI

Leyla NABIYEVA*

Özet

Azerbaycan halk müziğinin oluşumunda önemli bir yer tutan türküler, profesyonel koro sanatının gelişimine güçlü etken olmuştur.

Azerbaycan bestecileri yaratıcılığında halk ezgilerine türkülerine koro çalışmalarında önem vermektedir.

Koro için türkü çalışmalarının ilk örneklerini oluşturan Azerbaycan profesyonel kompozisyon okulunun kurucusu Ü. Hacıbeyli'nin gelenekleri, kendisinden sonra gelen bestecilerin eserlerinde başarıyla sürdürülmüştür. Besteciler, ulusal halk müziği özelliklerini koro yazılarına uygulamayı başarıyla sürdürmektedirler.

İlk türkü eserleri Üzeyir Hacıbeyli, Said Rüstemov, Süleyman Alasgarov, Nazım Aliverdibeyov, Soltan Hacıbeyov, Fikret Amirov, Cahangir Cahangirov gibi besteciler tarafından yapılmıştır. Halk müziği türlerinin eserleri farklı bestelere yöneliktir. U. Hacıbeyli'nin "Ay beri bax", "Gedek gezek bağçada", "Aman nene", "Ne güzeldir", "Lolo", "Sen güzelsin", "Lelli" türkülerine dayanan koro eserleri " bu türün ilk örneklerindedir.

Anahtar Kelimeler: Besteci, tür, türküler, koro, folklor.

REFLECTION OF AZERBAIJANI FOLK SONGS IN CHORAL WORKS OF COMPOSERS

Abstract

Folk songs, which occupy an important place in the creation of Azerbaijani folk music, gave a strong impetus to the development of professional choral art.

Choir works of folk songs occupy an important place in the creativity of Azerbaijani composers.

The traditions of U. Hajibeyli, the founder of the Azerbaijan professional composition school, who created the first examples of working folk songs for the choir, were successfully continued in the works of composers who came after him. Composers managed to apply the laws of national folk music to choral writing.

The first works of folk songs were created by composers such as Uzeyir Hajibeyli, Said Rustamov, Suleyman Alasgarov, Nazim Aliverdibeyov, Soltan Hajibeyov, Fikret Amirov, Jahangir Jahangirov. The works of folk music genres were intended for different compositions. Chorus works of folk songs have a special role and place in the creativity of composers. U. Hajibeyli's choral works based on the folk songs "Ay bari bax", "LGedek gezek baghchada", "Aman nene", "Ne gozeldi", "Lolo", "Sen gozel", "Lalli" were the first examples of this genre.

Keywords: Composer, genre, folk songs, choir, folklore.

Giriş

Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin təşəkkülü və təkamülü bilavasitə bəstəkar yaradıcılığının xalq musiqisi ilə əlaqələrindən bəhrələnir. Xalq mahnılarının xor üçün işlənilməsi Azərbaycanda xor musiqisinin formalaşmasının əsasını qoymuşdur.

XX əsrin əvvəllərində xalq musiqisinin mahiyyətini və bəstəkar yaradıcılığında mövqeyini yüksək qiymətləndirən dahi Azərbaycan bəstəkarı, Azərbaycan peşəkar bəstəkarlıq məktəbinin banisi Üzeyir Hacıbəyli xalq musiqisinin zəngin irsinin qorunması və bəstəkar yaradıcılığında tətbiqi istiqamətində əvəzsiz xidmətlər göstərmişdir.

* Öğretmen, Gence Devlet Üniversitesi, nabiyeva.leyla@inbox.ru



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Xalq musiqisindən bəstəkar yaradıcılığında istifadə məsələsi Ü.Hacıbəylinin hər zaman diqqət mərkəzində olmuş və onun “Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları” fundamental əsərində, elmi məqalələrində bununla əlaqədar məsələlər geniş şərh olunmuşdur.

Ü.Hacıbəyli ölkəmizdə peşəkar xor yaradıcılığının əsasını qoymuş, ilk xor kollektivlərinin yaranmasına müvəffəq olmuşdur.

Qeyd edək ki, Azərbaycan Dövlət Filarmoniyası nəzdində 1936-cı ildə fəaliyyətə başlayan çoxsəsli xor kollektivi üçün Ü.Hacıbəylinin yaratdığı ilk xor miniatürləri məhz Azərbaycan xalq mahnıları əsasında qurulmuşdur.

Üzeyir bəyin “Ay bəri bax”, “Gedək gözək bağçada”, “Aman nənə”, “Nə gözəldir”, “Lolo”, “Sən gözəl”, “Ləlli” xalq mahnıları əsasında yaratdığı xor işləmələrini bu janrın ilk nümunələri kimi göstərmək olar. Bu işləmələrdən bir qismi 1954-cü ildə nəşr edilmiş “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsində işıq üzü görmüşdür. Məcmuədə “Bəri bax”, “Gedək gözək bağçada”, “Aman nənə”, “Nə gözəldir” xalq mahnıları əsasında işləmələr yer almışdır. Bəstəkar xalq mahnılarını xor, xalq çalğı alətləri ansambli və fortepianonun müşayiəti ilə ifa etmək üçün işləmişdir. Xor işləmələrində tembr rəngarəngliyi, solo melodiyanın müxtəlif üsullarla təqdim olunması, nəqərat zamanı unison ifaya üstünlük verilməsi, ostinatolardan geniş istifadə olunması səciyyəvi cəhətlər kimi çıxış edir.

Ü.Hacıbəylinin opera və musiqili komediyalarındakı xorlarda və xor üçün nəzərdə tutulan müstəqil əsərlərdə də xalq mahnılarının təsiri özünü aydın göstərir. Misal üçün, qeyd edək ki, bəstəkar “Leyli və Məcnun” operasında I şəkildən Məktəbli qızların və oğlanların xorunda “Evləri var xana-xana”, IV şəkildən Qızların pərdəarxası xorunda “Bu gələn yara bənzər” xalq mahnılarına əsaslanmış, “O olmasın, bu olsun” musiqili komediyasının dördüncü pərdəsindən “Gedin, gedin qazıya deyin” xorunda “Nə baxırsan yanı-yanı”, “Arşın mal alan” musiqili komediyasının ikinci pərdəsindən Qızların xorunda “Qaladan-qalaya” xalq mahnılarının melodialarını xor üçün işləmişdir.

Həm müstəqil əsərlərdə, həm də səhnə əsərlərinin tərkibində yer alan xorlar daim xalqın birliyinin təcəssümü kimi əks olunur. Xorun yaratdığı obrazlı-emosional təsir çox güclüdür, çünki məhz xor ifaçılığında birlik, mübarizə, xalq gücü kimi keyfiyyətlər parlaq şəkildə ifadə olunur.

Azərbaycan bəstəkarları yaratdıqları müxtəlif janrlı əsərlərində xalq musiqisindən yaradıcı surətdə istifadə edərək Ü.Hacıbəylinin əsasını qoyduğu ənənələri uğurla davam etdirirlər. Bu cəhət xor musiqisində də özünü aydın göstərir. Xor kollektivlərinin repertuarının yaradılması işində bəstəkarların xalq mahnılarının işləmələri xüsusi rol oynayır. XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq müasir dövrümüzədək Azərbaycan bəstəkarları folklor janrlarına müraciət edərək müxtəlif janrlarda gözəl xor əsərləri yaratmışlar.

Azərbaycanda xor sənətinin inkişafında böyük xidmətləri olan bəstəkar Cahangir Cahangirovun “Gül açdı”, “Nargilə”, “Aman kəklik” xalq mahnı işləmələri a kapella xoru üçün nəzərdə tutulmuşdur. İşləmələrdə temp və metrin dəyişilməsinə tez-tez rast gəlinir. Hər işləmədə bəstəkar müxtəlif vaxtlarda səslərin bir qrupundan istifadə etməklə tembr rəngarəngliyi yaratmağa nail olur. Bəstəkar məqamın xarakterik pərdələrini və intonasiya xüsusiyyətlərini melodiya ilə yanaşı, digər səslərdə də vurğulamağa çalışmışdır.

Görkəmli bəstəkar Nazim Əliverdibəyovun “Almanı atdım xarala”, “Gül bağçalar”, “Səndən mənə yar olmaz” xalq mahnılarının xor üçün işləmələrində melodiyanın ifası həm bütöv şəkildə, həm də kanon və imitasiyalarla həyata keçirilir. “Səndən mənə yar olmaz” xalq



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

mahnısının a capella xor üçün işlənməsində Ü.Hacıbəylinin bu sahədə təməlini qoyduğu ənənələr bəstəkar tərəfindən özünəməxsus tərzdə davam etdirilir.

Tədqiqatçı-alim Sevinc Cəfərova “Azərbaycan bəstəkarlarının xor əsərlərində xalq musiqisindən istifadə məsələləri” adlı elmi-tədqiqat işində “Səndən mənə yar olmaz” xalq mahnısının Nazim Əliverdibəyovun və Mehin Əliyevanın xor üçün işləmələrinin iki variantının müqayisəli təhlilini təqdim edərək yazır: “Bunlardan birincisi instrumental müşayiətli xor, ikincisi a capella xoru üçün işlənilmişdir. Həmçinin, “Səndən mənə yar olmaz” mahnısı bir səsli şəkildə Səid Rüstəmov tərəfindən 1967-ci ildə nota yazılıb “Azərbaycan xalq mahnıları” məcmuəsində çap olunmuşdur.

Xalq mahnılarının xor üçün işləmə variantlarının araşdırılması nəticəsində qeyd etmək lazımdır ki, bunlar eyni məqam-tonallığa əsaslanır. Melodiyanın hətəkət xətti eynidir. Burada xalq mahnı işləməsinin məqam-harmonik əsası və metro-ritmik quruluşu ilə bağlı xüsusiyyətlər özünü qabarıq göstərir və əsər boyu saxlanılır, müxtəlif fiqurasiyalı variantlarda təqdim olunur. Müşayiətin metro-ritmik quruluşu xalq mahnı işləməsinə lirik rəqsvari xarakter aşılayır. Fiqurasiyalı gedişlərdə alterasiyalı səslər məqam-harmonik dilinə rəngarənglik aşılayır. Eyni zamanda, xor ilə müşayiətin ahəngdar uzlaşması diqqətə layiqdir. Eyni xalq melodiyasının müxtəlif xor işləməsində melodiyanın quruluşu, məqam-tonallığı saxlanılmaqla xor partiturasının işlənməsində müxtəliflik üzə çıxır. Hər iki xor işləməsində bütün ifadə vasitələri melodiyanın xarakterinə uyğun müşayiət fonunda səsləndirilməsinə yönəldilmişdir” [2, s. 9].

Görkəmli bəstəkar Ramiz Mustafayevin yaradıcılığında xalq mahnısının xor üçün işləmələri bir neçə növdə təqdim olunur. Xor işləmələrindən səkkizi fortepiano müşayiəti ilə yazılmışdır. Onların sırasında “Yaylıq” (müşayiət, 4 səsli xor), “Ey gözəl” (müşayiət, 4 səsli xor, solist), “Sevgilim” (müşayiət, 4 səsli xor, solist), “Ay gözəl” (müşayiət, 4 səsli xor), “Qara gilə” (müşayiət, 4 səsli xor), “Qara tellər” (müşayiət, 4 səsli xor, solist), “Aman ovçu” (müşayiət, 4 səsli xor, solist), “Leylam” (müşayiət, 3 səsli xor), “Sevgilim” (müşayiət, 4 səsli xor) xalq mahnılarının əsasında bəstələnmiş xor işləmələridir. Göründüyü kimi işləmələrdən yalnız biri 3 səsli xor üçün nəzərdə tutulmuşdur, digərləri hər biri 4 səsli xor partiyasına malikdir. Dörd xor işləməsində solist partiyası da yer almışdır.

R.Mustafayevin xor işləmələrində xor partiyalarının mövqeyi maraqlı xarakterə malikdir. İlk növbədə qeyd etmək lazımdır ki, səslərin mövqeyi mahnının janr xüsusiyyətlərindən qaynaqlanır. Bəstəkar xalq mahnısının əsas melodiyasını olduğu kimi qoruyub saxlamağa üstünlük verir. Bununla yanaşı, xor partiturasında solo mövqeyi daşıyan səslər daim yenilənir, solo mövqə həm ənənəvi, həm də qeyri-ənənəvi cəhətlərə malikdir. Ənənəvi cəhətlər əsas etibarilə solo partiyanın Soprano səslərinə həvalə edilməsilə əlaqədardır. Lakin bəstəkar bu prinsipə daim riayət etmir. Bir sıra işləmələrdə solo partiya kimi Tenor, Bas səslərindən də istifadə edilir ki, bu da R.Mustafayevin xor üslubunun maraqlı tapıntısı kimi diqqəti cəlb edir. Solo mövqə həm də bir sıra işləmələrdə müstəqil solist partiyasına həvalə edilir. Belə işləmələrdə xorun müşayiət mövqeyi ilə yanaşı, bir növ instrumental ansamblın funksiyasını daşması da xor ifasına rəngarənglik gətirir.

R.Mustafayevin “Ay güləbatın” xalq mahnısının xor üçün işləməsi solist, xor və instrumental müşayiət üçün nəzərdə tutulmuşdur, bir neçə kupletdən və nəqəratdan ibarətdir. Nəqəratın melodik quruluşu zirvədən enən sekvensiyalı hərəkətə əsaslanır. “Ay güləbatın” sözü xorla birlikdə oxunur. Bu da əsərin başlığına çıxarılan sözün əhəmiyyətini önə çəkir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Azərbaycanda çox sevilən xalq mahnılarından biri “Aman ovçu” xalq mahnısının not yazısı ilk dəfə S.Rüstəmovun 1967-ci ildə nəşr olunan məcmuəsində işıq üzü görmüşdür. Xalq mahnısının xor üçün işləmələri Ramiz Mustafayevə və Mehin Əliyevaya aiddir. “Hər iki xor işləməsi “fa-diyez” tonikalı bayatı-şiraz məqamına əsaslanır. Birinci xor işləməsi solist xor və instrumental müşayiət üçün, ikincisi a kapella xoru üçün nəzərdə tutulmuşdur. “Aman ovçu” xalq mahnısının a kapella xor işləməsi melodik quruluşuna görə birinci variantla eynidir. Xor partiyalarında bayatı-şiraz məqamının dayaq pillələrinə istinad olunması, melodik hərəkət formaları hər iki variantda əsasən eynidir. Xor ikisəsli tərtib olunmuşdur. Birinci səs əsas melodiya əsaslanır. İkinci səs isə imitasiyalı səslənmə təşkil edir. Başlanğıc xanədə kvarta sıçrayışı unison səslənir, daha sonra xor partiyaları arasında tersiya münasibətində bölünmə verilir və yalnız musiqi cümləsinin sonunda dayaq səsləri üst-üstə düşür. “Aman ovçu” xalq mahnı işləmələri əsas melodiyanın saxlanması ilə müxtəlif tərtibat xüsusiyyətləri ilə fərqlənir” [2, s. 10].

İstedadlı bəstəkar Aqşin Əlizadə a kapella “Bayatılar” xor silsiləsi sözün həqiqi mənasında bəstəkarın böyük yaradıcılıq nailiyyətlərindən biridir. Xor silsiləsi qarışıq tərkibli a capella xoru üçün 10 miniatürdən ibarətdir.

“Silsilədə on xor miniatürü təzadlı prinsip üzrə cəmləşib. Nömrələrin miniatürlüyü bayatı janrının özəl xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Bəstəkar mətnə çox həssas yanaşaraq, bayatını səhnə təcəssümü səviyyəsinə qaldırır. Ədəbi mənbənin dərinə qavranılması, nəzm atmosferinə nüfuz etmə musiqi ifadə vasitələrini, melodika tipini, əsərin intonasiya quruluşunu və digər xüsusiyyətlərini müəyyən edir”[1, s. 63].

“Bayatıların” aşiq musiqisi ilə sıx bağlılığı əsərin lad-harmonik planının təşkilində özünü göstərir. Aşiq mahnıları üçün üçün ənənəvi olan şur ladı silsilənin bəzi nömrələrinin lad əsasını təşkil edir. A.Əlizadənin yüksək sənətkarlığı ondan ibarətdir ki, bəstəkar vokal partiyasının milli intonasiya tərkibini işləyərək, onu müasir musiqi dilinə yaxınlaşdırıb, özünün orijinal üslubuna əsaslanan xor səslənməsi təqdim etmişdir.

“Bayatılar”dan sonra müşayiətsiz xor nümunələrinin yaradılmasına digər bəstəkarlarımızın yaradıcılığında daha geniş yer verilmiş, üslub axtarışları folklor ənənələrinin müasir tərzdə ifadə olunmasına, yeni səs effektlərinin axtarışlarına, polifonik texnika və müasir harmoniya vasitələrindən istifadəyə yönəlmişdir.

Araşdırmalar göstərir ki, bəstəkar yaradıcılığında xalq mahnı işləmələri özünəməxsus yer tutur. Xalq mahnısının xor üçün işlənməsi sahəsində bir sıra nailiyyətlər əldə olunmuş, müəyyən üslub xüsusiyyətləri formalaşmışdır. XX əsrin I yarısında yaranan xor işləmələri ilə II yarısında yaranan işləmələr arasında xeyli fərqlər, yeni üsul və ifadə vasitələri yaranmışdır.

XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında ərsəyə gələn xalq mahnı işləmələrinin yeni xüsusiyyətləri üzə çıxır. Tədqiqatçı-alim Nailə Məmmədova “Azərbaycan musiqi folkloru müasir bəstəkarların xor işləmələrində” adlı elmi-tədqiqat işində haqlı olaraq qeyd edir ki, “XX əsrin ikinci yarısından başlayaraq, Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında ərsəyə gələn xalq mahnı işləmələrinin yeni xüsusiyyətləri üzə çıxır, eləcə də janrın artıq formalaşmış meyarları qorunub saxlanılır və inkişaf etdirilir. Elnarə Dadaşovanın “Ay bəri bax”, “Mən gülü dəstə bağlamam”, “Gedən gəlmədi”; Cəlal Abbasovun “Aman ovçu”, “Qalalıyam”, “Dağlarda çiçək” xor işləmələri təhlil olunmuşdur. Təhlil edilən hər bir xalq mahnı işləməsində ifadə üsulları, obraz-emosional məzmunun çatdırılması, işləmələrdə tətbiq edilən faktura tipləri bəstəkarların yaradıcı üslubuna görə dəyişir. Lakin ümumilik təşkil edən əsas cəhət kimi xalq mahnısının obraz-emosional məzmununun qorunub



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

saxlanmasını göstərə bilərik. Onu təcəssüm edən ifadə vasitələri sırasında isə orijinal melodiyanın qorunub saxlanması, mətnə xas olan və əhəmiyyət daşıyan müəyyən ifadə və sözlərin ostinat ritm və melodik frazalarla təkrarlanması ilə əldə edilir. Əsas melodiyanın hansı partiyada yer alması baxımdan Soprano səsləri daha aktiv çıxış edir. Lakin bu mövqeyi Tenor partiyasında da görmək mümkündür. Eləcə də əsas melodiyanın müxtəlif səslər arasında paylaşma prinsipi ilə də təqdim edilməsi müşahidə edilir. E.Dadaşovanın işləmələrində əsas melodiyanın bütünlüklə saxlanmaması, ona xas leytmotivlərin, ritmik quruluşun vurğulanması daha çox rast gəlinir. C.Abbasovda isə əsas melodiya olduğu kimi qorunub saxlanmışdır”[3, s. 16].

SONUÇ

Beləliklə, Azərbaycan bəstəkarlarının xalq mahnılarına müraciəti xor ədəbiyyatını maraqlı sənət nümunələri ilə zənginləşdirmişdir. Bu xor işləmələri xor çoxsəsliyini məhz yaxşı məlum olan musiqi materialı üzərində mənimsəməyə imkan verir. Xalq mahnılarının çox böyük bədii-ifadəli potensialı, zəngin obraz məzmunu, mahnıların daxilində mövcud olan gizli çoxsəslilik elementləri xor işləmələrində özünü büruzə verir. Bununla yanaşı, xalq mahnısının geniş dinləyici kütləsi tərəfindən anlaşılacaq bir şəkildə xorun ifasında təqdim olunması xor sənətinin inkişafına xidmət edir. Bəstəkarlar xor işləmələrində melodiyanı sadə, lakin mənalı və təsirli ifadə vasitələri ilə təcəssüm etdirərək, onların gözəlliyini üzə çıxarırlar. Xalq mahnılarının xor üçün işləmələrində mahnının kuplet-nəqərat quruluşu, melodik inkişaf xətti saxlanılaraq, maraqlı xor partiturası yaradılır. Melodik, məqam-intonasiya, ritmik xüsusiyyətlər xalq mahnılarının xor üçün işləmələrində aparıcı əhəmiyyət daşıyır. Xalq mahnı işləmələrində dördsəsli, bəzi hallarda iki, üç səsli xorun imkanlarından istifadə olunur. Bir sıra işləmələr solist, xor və instrumental müşayiət üçün, bəzi nümunələr xor və fortepiano üçün, bəzisi isə a kapella xoru üçün nəzərdə tutulur. Bu işləmələrdə melodik hərəkət xətti, melodiya və harmonik fonun uzlaşdırılması, polifonik inkişaf üsullarının müxtəlif xarakterli tətbiqi üzə çıxır. Folklor musiqi janrlarının xor üçün işlənməsi demək olar ki, bütün bəstəkarların yaradıcılığında öz əksini tapmışdır. Üzeyir Hacıbəylidən sonra Cahangir Cahangirov, Nazim Əliverdiyev, Ramiz Mustafayev, Aqşin Əlizadə, Elnarə Dadaşova, Cəlal Abbasov kimi bəstəkarların bu sahədə xüsusi xidmətləri var. Azərbaycan bəstəkarlarının gərgin əməyi və böyük zəhməti sayəsində xor kollektivlərinin repertuarı bu janrın qiymətli nümunələri ilə zənginləşmişdir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Azərbaycan musiqi tarixi. Dördüncü cild. Layihənin rəhbəri və elmi redaktoru Səfərova Z. B.: Elm, 2019. – 823 s.
 2. Cəfərova S. Azərbaycan bəstəkarlarının xor əsərlərində xalq musiqisindən istifadə məsələləri. Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. avtoreferatı. B.: Mütərcim, 2017. – 22 s.
 3. Məmmədova N. Azərbaycan musiqi folkloru müasir bəstəkarların xor işləmələrində. Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. avtoreferatı. B.: 2022. – 26 s.
 4. Zöhrabova L. Azərbaycan xalq mahnılarının tədqiqi məsələləri. Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru dis. avtoreferatı. B.: 2021. – 46 s.
- Saytoqrafiya
5. http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=230
 6. <https://az.wikipedia.org>
 7. <https://medeniyyet.az>



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

FRANZ SCHUBERT'İN MOMENTS MUSICAUX (OP. 94/D. 780) ESERİNİN PIYANO EĞİTİMİ AÇISINDAN ANALİZİ

M. Nevra KÜPANA*

Özet

Bu çalışmada klasik batı müziğinin önemli romantik dönem bestecilerinden Franz Schubert'in (1797-1828) solo piyano eserleri arasında önemli bir yere sahip olan "Moments Musicaux" (Op. 94/D. 780) başlıklı eserinin piyano eğitimi açısından incelenmesi amaçlanmıştır. Çalışmanın önemini vurgulamak amacıyla öncelikle Romantik Dönem'in müzikal özelliklerinden, Franz Schubert'in müzikal anlayışından ve piyano eserlerinden bahsedilmiştir. "Moments Musicaux" (Op. 94/D. 780) eserinin ilk basımı 1828'de yapılmıştır. Eser, altı parçadan oluşmaktadır. Eserde yer alan parçaların tonaliteleri sırasıyla do majör, la bemol majör, fa minör, do diyez minör, fa minör ve la bemol majördür. Bu eser, piyano eğitimi açısından belirlenen kategorilere göre içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Analizden elde edilen sonuçlar frekans ve yüzde değerleriyle ifade edilmiştir. Çalışma sonucunda bu eserin orta ve ileri düzey piyano eğitimine uygun olduğu sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Franz Schubert, Schubert, Moments Musicaux, Moment Musical, piyano eğitimi.

AN ANALYSIS OF FRANZ SCHUBERT'S MOMENT MUSICAUX (Op.94/D.780) IN TERMS OF PIANO EDUCATION

Abstract

This study aims to analyze of the solo piano work "Moments Musicaux" (Op. 94/D. 780), composed by Franz Schubert (1797-1828) who is an important composer of the romantic period of western classical music, with a pedagogical perspective. Firstly, to emphasize the importance of the study, the paper provides information about the musical characteristics of the romantic period, and Franz Schubert and his piano works. "Moments Musicaux" (Op. 94/D. 780) was first published in 1828. The work includes six pieces. The tonalities of the pieces are C major, A flat major, F minor, C sharp minor, F minor, A flat major, respectively. The work, Moments Musicaux, is analyzed using the content analysis method. The findings obtained as a result of the analysis are expressed in frequencies and percentages. At the end of the study, it is found that the work is appropriate for intermediate and advanced levels of piano education.

Keywords: Franz Schubert, Schubert, Moments Musicaux, Moment Musical, piano education.

Giriş

19. yüzyılın başında kendi içinde kapalı bir yaşamı olan soylu kesimin müzik kültürü yok olmuştu ancak geriye bıraktığı estetik değerlerle müzik, toplumun çeşitli kesimlerinde yaygınlaşmıştı. Bu durum, yaratıcılıkta ve müziğin ticari olarak değerlendirilmesinde de görülmekteydi. Müziğin uygulama alanı ev konserleri olarak adlandırılabilir ev ve salonlardaki müzik etkinlikleri, kamuya açık sahne konserleri, konservatuvarlar, müzik kuramları ve estetiği üzerine kitaplarla genişlemişti. Bu dönemde Avusturya'da siyasal ve sosyal zorluklar baskı ve özgürlük kısıtlamalarını getirmiştir. Bu baskıya karşı kültüre sığınmış "Biedermeier" dönemi ve üslubunu başlatmıştır. "Biedermeier" akımı, rahat bir tatlılığın, hafife almanın, küçük burjuva sınırlılığının kültürüdür. Resim sanatında Schwind ve Kuppelweiser, edebiyatta Grillpazer bu akımın temsilcileri olmuştur. Müzik sanatında ise Biedermeier sanatının temsilcileri Beethoven, Weber, Bruckner ve Schubert'tir. Biedermeier

* Doç. Dr. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü, ORCID: 0000-0001-9916-0052, nkupana@sakarya.edu.tr



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

sanatında sanatçı, tatlı bir hava içinde küçük şeylere eğilmekte ya da küçükte büyüklüğü aramaktadır. Bazen de aynı sanatçı hem küçük olana hem büyük olana yönelmiştir (Pamir, 2000: 65). Gerçek sanatçı küçük olandan büyük şeyler çıkartabilendir, küçük şeylere, detaylara eğilmek onu sığ yapmaz (Say, 2003: 333).

Önemli romantik dönem bestecilerinden Franz Schubert 31 Ocak 1797'de Viyana'da doğmuştur. İmparatorluk Kilisesi'nde Antonio Salieri'nin yönetmenliğindeki çocuk korosunda müziğe başlamıştır. Ergenlik döneminden sonra arkadaşı Franz von Schober'in evinde kalıp onun desteğiyle bestecilik çalışmalarını sürdürmüştür (Say, 2003: 331). Franz Schubert'te Biedermeier'in yaşam üslubuyla uyum sağladığı durumlar oldukça çoktur (Pamir, 2000: 65).

Franz Schubert lied formunda birçok eser bestelemiştir, bu liedlerinin önemli bir kısmını Goethe, Schiller, Shakespeare gibi sanatçıların şiirleri üzerine yazmıştır. Gündelik yaşamdan kesitler, sıradan insanlar, doğadaki ayrıntılar gibi küçük şeyleri dile getirmiştir (Say, 2003: 331). Lirik liedleri, işçiyi, köylüyü, çalışanı, doğayı, doğa yolcusunu, sevgiyi anlatmaktadır (Pamir, 2000: 65). Ludwig van Beethoven, bestecinin eserlerini dinledikten sonra şu yorumda bulunmuştur; "Schubert'te gerçekten ilahi bir kıvılcım var" (Müzik Atlası, 2015: 157).

Franz Schubert, liedlerinin yanı sıra 9 senfoni, 6 opera, 6 operet, 7 missa, 8 uvertür, 1 konçerto, çok sayıda oda müziği ve piyano eserleri bestelemiştir. 1818 yılına kadar olan besteleri Viyana Klasikleri etkisindedir, bu tarihten sonraki eserleri müziksel ideallerini taşımaktadır (Say, 2003: 331). Erken dönem senfonileri, oda müziği eserleri, piyano sonatları büyük konser salonlarından çok burjuva evlerinin sade salonlarının evcil havasına yakışmaktaydı. Şarkılarının ve çalgısal müziğinin büyük bölümü, Schubert'in yakın dost çevresinin birliğinden ortaya çıkmış ve onlar için bestelenmiştir. Schubert'in dostlarıyla müziğini ve hayatın detaylarını paylaşması da Biedermeier'in bir üslubudur (Pamir, 2000: 65). Yakın dost çevresinin isteklerini karşılayan, şiirin, dansın, sohbetin, şarabın yer aldığı bu düzenli özel toplantılara "Schubertiade" (Schubert Akşamları) adı verilmiştir (Say, 2003: 331).

Romantizm Avrupa'da kök saldığında klasik dönemin geleneksel sonat ve onun mutlak biçimine olan ilgi azalmıştır. Onun yerine, yoğun duyguları aktarmak ya da bir ruh halini ortaya çıkarmak için romantik dürtüye uygun daha küçük parçalar popüler olmuştur. Romantik dönemin piyano repertuarı vals, impromptu, moments musicaux, prelüd, noktürn, bagatelle, berceuse, fantezi, polonez, barcarol, mazurka, tarantella, balad, scherzo, rapsodi, novelette, sözsüz şarkılar gibi minyatür türler demetini içerir. Bu türler hem sanatsal imgelemleri için yeni araçlar peşindeki piyano bestecileri, hem de dinleyiciler arasında popülerdi (Müzik Atlası, 2015: 160).

Franz Schubert'in şiirin cazibesine kapılması, onu lied düzenlemelerinde piyanoyu daha etkin şekilde kullanmanın yollarını aramaya itmiştir. Bu, aynı zamanda küçük ve biçimsel olarak mükemmel müziksel birimlere, soloya duyulan ilginin de başlangıcını işaret etmektedir (Müzik Atlası, 2015: 160). Franz Schubert, piyano müziği alanında romantik dönemde sıkça görülecek olan "küçük parça" biçiminin öncüsüdür. Bu biçimde impromptu, laendler, "moments musicaux" biçiminde eserler bestelemiştir (Mimaroglu, 1999: 88). Bu küçük parça biçimindeki eserlerinden Moments Musicaux (D 780) ile D 899 1 ve 2 numaralı impromptular; büyük biçimde bestelediği "Wanderer" Fantasy (D 760) ve üç sonat (D 845, D 850, D 894) ile birlikte bestecinin yaşadığı dönemde bilinen önemli piyano eserleri arasında kabul edilmektedirler (Rakitzis, 2015: 45).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

“Moments musicaux”, Fransızca terim olup “müzikal an” anlamına gelmektedir. İtalyanca’da “momento musicale” olarak ifade edilir. 1828’de ilk kez Franz Schubert’in Op. 94 (D780) altı piyano parçasına verdiği alt başlıktır (Aktüze, 2010: 393; Kennedy, 2005: 486). Moments musicaux, basit lied formunda, lirik ve içtenlikli anlatımlı, ancak belirgin tarifi olmayan, enstrümantal -çoğunlukla piyano için- parçalardır. Piyano için bu türde eser veren diğer bestecilere Ignacy Jan Paderewski ve Sergey Rachmaninov örnek verilebilir (Aktüze, 2010: 394). Lied, kısa bir şiir üzerine yazılmış, genellikle piyano eşliğinde söylenen şarkı olmakla birlikte, çalgısal müzikte şarkısal niteliğe yakıştırılan bir biçimdir. Moments musicaux’ta da görülen lied biçimi üç bölümlü olup her bölüm de üçe ayrılmaktadır, yapısal özelliği aşağıda gösterilmektedir (Hodeir, 2007: 48):

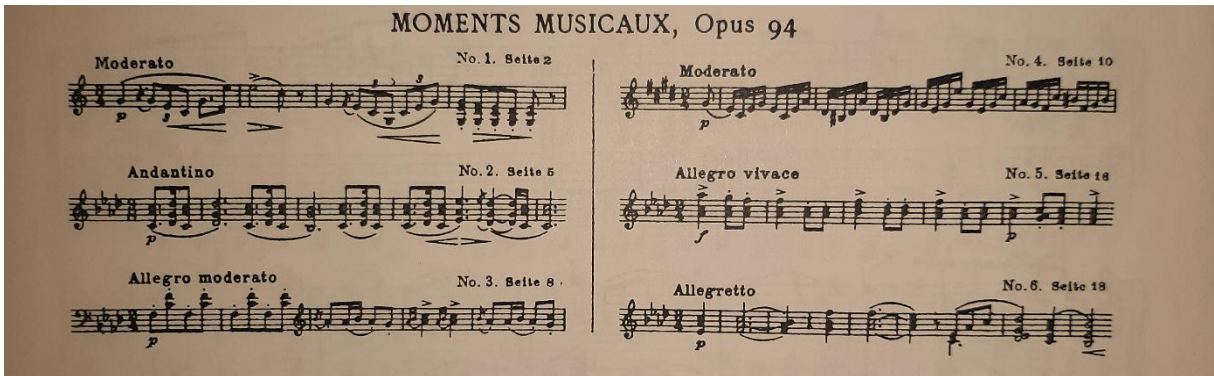
- I (A) a: Güçlü tona doğru giden bir müzik cümlesi,
b: Ton değişimli bir bölme; bu da güçlüye doğru gider,
a’nın tekrarı; bu kez kalış ana tondadır.
- II (B) Ton değişimleri olan bir orta bölme.
Bu da a b a’ya ayrılır.
- III (A) Yazı değişiklikleriyle (I)’in tekrarı.

Çalgı müziğinde şarkısal nitelikte örneklerden biri olan, taşıdığı başlıkla türünün ilk örneği olan “Moments Musicaux” (Op. 94/D. 780) eserinin incelenmesinin piyano eğitimcileri ve piyano öğrencileri için yararlı olacağı düşünülmektedir. Bu çalışmanın amacı Franz Schubert’in (1797-1828) solo piyano eserleri arasında önemli bir yere sahip olan “Moments Musicaux” başlıklı eserinin piyano eğitimi açısından incelenmesidir. Bu doğrultuda araştırmanın problemi Franz Schubert’in “Moments Musicaux” eserinin piyano eğitimi açısından taşıdığı özelliklerin ve içerdiği kazanımların belirlenmesi oluşturmaktadır.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi kullanılmıştır. Franz Schubert’in toplam altı parçadan oluşan “Moments Musicaux” (Op. 94/D. 780) eseri içerik analizine tabi tutulmuştur. Edisyon olarak Walter Niemann’ın editörlüğünde, C. F. Peters Corporation tarafından yayımlanan (EP No: 10463) basım kullanılmıştır. Eser toplam altı parçadan oluşmaktadır (bkz. Şekil 1).

Şekil 1. Franz Schubert’in “Moments Musicaux” (Op. 94/D. 780) Eserindeki Parçaların Nota Örnekleri



İçerik analizinde toplanan verilerin kavramsallaştırılması, ortaya çıkan kavramlara göre mantıklı biçimde düzenlenmesi ve veriyi açıklayan kategorilerin saptanması gerekmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2013: 259). Çalışmanın amacı doğrultusunda kategorisel içerik analizi türü tercih edilmiştir. Genel olarak kategorisel içerik analizi, belirli bir mesajın önce birimlere



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

bölünmesi ve daha sonra bu birimlerin önceden belirlenmiş kriterlere göre kategoriler halinde gruplandırılması anlamına gelir. Kategorilerin frekansı belirlenir, belirli bir unsurun yoğunluğu ve önemi bu şekilde anlaşılabilir (Tavşancıl ve Aslan, 2001: 90). Buna göre piyano eğitimi açısından müzikal, teknik, teorik kazanımlara ilişkin belirli kategoriler oluşturulmuştur. Çalışmanın amacı doğrultusunda Franz Schubert'in "Moments Musicaux" (Op. 94/D. 780) adlı eseri tonalite/yapı/modülasyon özellikleri, teknik kazanımlar, ölçü/tempo/ ritmik kazanımlar, dinamik, müzikal ifade, zorluk derecesi olmak üzere altı kategoriye ayrılarak incelenmiştir. Elde edilen verilerin frekans (f) ve yüzde (%) hesaplamaları yapılmış, tablolar halinde sunulmuştur.

Bulgular ve Tartışma

Tablo 1. Franz Schubert'in "Moments Musicaux" (Op. 94/D. 780) Eserindeki Parçaların Tonaliteleri, Yapıları ve İçerdikleri Modülasyonlara İlişkin Dağılım

Tonalite, Yapı, Modülasyon		Parçalar	f	%
Tonalite	Do Majör	1	1	17
	La b Majör	2, 6	2	33
	Fa minör	3, 5	2	33
	Do # minör	4	1	17
Yapı	A-B-A	1, 3	2	33
	A-B-A-Coda	4, 5	2	33
	A-B-A-B-A	2	1	17
	A-B-A-B-A-Trio	6	1	17
Modülasyon İçerme Durumu		1, 2, 4, 5, 6	5	83

Tablo 1'de "Moments Musicaux" eserindeki parçaların tonalite dağılımları, yapı özellikleri ve modülasyon içerme durumları görülmektedir. Eserde yer alan parçaların tonaliteleri sırasıyla Do Majör, La bemol Majör, Fa minör, Do diyez minör, Fa minör ve La bemol Majör'dür. Tablo 1'de "Moments Musicaux" eserindeki parçaların büyük çoğunluğunda (%83) modülasyon olduğu görülmektedir. Bu durum lied formunun yapısı gereğidir. Ancak bu form her parçada aynı biçimde kullanılmamıştır. 1 numaralı parça Do Majör tonunda olup A-B-A biçimindedir; Sol Majör-Do Majör geçişi tespit edilmiştir. 2 numaralı parça La b Majör tonunda olup A-B-A-B-A biçimindedir; iki kez Fa # minör-La b Majör geçişi tespit edilmiştir. 4 numaralı parça Do # minör tonunda olup A-B-A-Coda biçimindedir; iki kez Re b Majör- Do # minör geçişi tespit edilmiştir. 5 numaralı parça Fa minör tonunda olup A-B-A-Coda biçimindedir; Coda'da Fa Majör tonuna modülasyon tespit edilmiştir. 6 numaralı parça La b Majör tonunda olup A-B-A-B-A-Trio(-A-B-A-B-A) biçimindedir; iki kez Mi Majör- La b Majör geçişi tespit edilmiştir; bu parçanın trio bölümünde Re b Majör tonuna modülasyon tespit edilmiştir. 3 numaralı parça A-B-A biçimindedir; sadece bu parçada modülasyona rastlanmamıştır, ancak Fa minör tonundaki bu parça Fa majör akorla bitmektedir.

Tablo 2. Franz Schubert'in "Moments Musicaux" (Op. 94/D. 780) Eserindeki Parçaların Teknik Kazanımları İçerme Durumlarına İlişkin Dağılım

Teknik Kazanımlar	Parçalar	f	%
Legato	1, 2, 3, 4, 5, 6	6	100
Tutan ses legato	1, 2, 3, 4, 6	5	83
Staccato	1, 2, 3, 4, 5	5	83
Portato	1, 2, 4, 5, 6	5	83
Tenuto	3	1	17
Akor	1, 2, 3, 4, 5, 6	6	100



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Kırık akor	1	1	17
Arpej	1, 2, 4, 5, 6	5	83
Oktav	1, 2, 4, 5, 6	5	83
Oktav aşımı	1	1	17
Sağ pedal	4	1	17
Çarpma	1, 2, 3, 6	4	67

Tablo 2’de görüldüğü üzere legato artikülasyonuna ilişkin teknik kazanım oranı %100’dür. Bunu tutan ses legato, staccato, portato artikülasyonları takip etmektedir. Tenuto artikülasyonu kazanımı için sadece 3 numaralı parça uygun görünmektedir. Schubert’in artikülasyon işaretleri kullanmadığı durumlarda *legato*, *staccato* gibi sözlü talimatlar ile notasyon üzerinde açıklama yaptığı bilinmektedir (Rakitzis, 2015: 71). Bu çalışma kapsamında 1, 2 ve 4 numaralı parçalarda bu tarz ifadelerle rastlanmıştır. Tablo 2’de eserdeki tüm parçaların (%100) akor tekniği kazanımı için uygun olduğu görülmektedir. Pamir’in (1987) piyano eğitimi için basamaklandırılmış on bir basamaklı piyano edebiyatı sistemine göre “Moments Musicaux” (Op. 94/D. 780) No: 5, dokuzuncu basamakta oktav ve akor tekniğinin gelişimi için seçilen eserlerdendir. Tablo 2’de ayrıca 1 numaralı parçanın kırık akor içerdiği, oktavı aşan aralık çalımının yer aldığı görülmektedir. Ayrıca sadece 4 numaralı parçada sağ pedal işaretine yer verildiği saptanmıştır. Schubert, piyano eserlerinde çok az yerde pedal işaretine yer vermiştir, ancak bunların pedal kullanımının uygulanabilir olduğu tek yer olarak görülmemeleri gerekmektedir; legato gibi teknik çözümler için, belirli atmosferik ve retorik etkiler için, orkestral zenginliğe ulaşabilmek için icracı pedaldan yararlanmalıdır (Rakitzis, 2015: 75).

Tablo 3. Franz Schubert’in “Moments Musicaux” (Op. 94/D. 780) Eserindeki Parçaların Ölçü Sayıları, Tempoları ve Ritmik Kazanımlara İlişkin Dağılım

Ölçü Sayıları, Tempo, Ritmik Kazanımlar		Parçalar	f	%
Ölçü Sayısı	2/4	3, 4, 5	3	50
	3/4	1, 6	2	33
	9/8	2	1	17
Tempo	Yavaş	2	1	17
	Orta hız	1, 4, 6	3	50
	Hızlı	3, 5	2	33
Ritmik Kazanımlar	Poliritm	1	1	17
	Senkop	3, 4	2	33
	Auftakt	2, 4, 6	3	50
	Puandorg	1, 2, 3, 4	4	67
	Parça içinde tempo değişikliği	2, 4, 6	3	50

Tablo 3’te “Moments Musicaux” eserindeki parçaların ölçü sayısı ve tempo özellikleri ile çeşitli ritmik kazanımlara ilişkin dağılımları görülmektedir. %50 oranında 2/4 ölçü sayısında yazılan parçaların yer aldığı, bunu takiben 3/4 ölçü sayısında parçaların yer aldığı ve sadece bir parçanın bileşik ölçüde (9/8) yazıldığı tespit edilmiştir. %50 oranında parçaların orta hızda yazıldığı (No 1: Moderato, No 4: Moderato, No 6: Allegretto), bunu hızlı temponun takip ettiği (No 3: Allegro moderato, No 5: Allegro vivace) ve sadece bir parçanın yavaş tempoda yazıldığı (No 2: Andantino) tespit edilmiştir. Tablo 3’e göre 2 numaralı parçanın yavaş ve 9/8 bileşik ölçüde yazılması özellikleriyle eserdeki diğer parçalardan tempo ve ölçü olarak ayrıştığı söylenebilir. Tablo 3’e göre ritmik kazanımlar içinde puandorg ilk sırada (%67) yer almaktadır. Büyükyıldırım’a (2019) göre puandorg işareti, Schubert’in müziğinde kadans önerisi olarak yorumlanabilir; bestecinin müziğinde böyle doğaçlamaların önemini gösteren



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

kanıtlar bulunmaktadır. Schubert'in sonraki eserlerinde ilk eserlerinden yaptığı alıntılarda ve büyük ölçekli eserlerinin yapısal olarak farklı bölümlerinde, örneğin tema ve varyasyonlar arasında veya scherzo ve minuetlerin trio bölümlerinde tempo değişikliklerine rastlanmaktadır (Rakitzis, 2015: 52). Bu çalışma kapsamında incelenen "Moments Musicaux" eseri küçük ölçekli olmakla birlikte Tablo 5'te görüldüğü üzere parça içinde tempo değişikliği oranı %50'dir. Bu değişiklikler modülasyon geçişlerinde ve son parçanın trio bölümünde görülmektedir. Tablo 5'e göre 1 numaralı parçada poliritm saptanmıştır; bu poliritimler bir elde iki sekizlik çalarken diğer elde üçleme çalma ve bir elde noktalı sekizlik-onaltılık çalarken diğer elde üçleme çalma şeklindedirler.

Tablo 4. Franz Schubert'in "Moments Musicaux" (Op. 94/D. 780) Eserindeki Parçaların İçerdikleri Dinamiklere İlişkin Dağılım

Dinamikler	Parçalar	f	%
Piano pianissimo (<i>ppp</i>)	2, 3, 4	3	50
Pianissimo (<i>pp</i>)	1, 2, 3, 4, 5, 6	6	100
Piano (<i>p</i>)	1, 2, 3, 4, 5, 6	6	100
Mezzoforte (<i>mf</i>)	4, 6	2	33
Forte (<i>f</i>)	1, 2, 3, 4, 5, 6	6	100
Fortissimo (<i>ff</i>)	5, 6	2	33
Crescendo	1, 2, 3, 4, 5, 6	6	100
Decrescendo	1, 2, 3, 4, 5, 6	6	100
Diminuendo	1, 2, 3, 4	4	67
Aksan	1, 2, 3, 4, 5, 6	6	100
Fortepiano (<i>fp</i>)	1, 2, 6	3	50
Forzando (<i>fz</i>)	1, 5	2	33

Franz Schubert, özellikle piyano eserlerinde nüans için geniş bir yelpazeye yer vermemiştir, piyano eserlerinde ses dengesi için eserin karakterine göre icracının kararı önem taşımaktadır (Rakitzis, 2015: 74). Tablo 4'te görüldüğü üzere eserde yer alan tüm parçalarda geçen nüanslar pianissimo (*pp*), piano (*p*), forte (*f*), crescendo ve decrescendo'dur. Piano ve forte arasında kalan mezzopiano nüansına yer verilmediği, mezzoforte nüansının iki parçada yer aldığı saptanmıştır. Tablo 7'de ayrıca eserde yer alan tüm parçalarda aksan (%100) bulunduğu görülmektedir. Dinamik olarak birçok aksan türü bulunmakla birlikte, Schubert'in eserlerinde kullandığı tek bütünleşik aksan işareti basit aksan'dır (>) (Rakitzis, 2015: 72). Bu çalışmada da eser içinde yer alan tüm parçalarda vurguyu ifade etmek amacıyla sadece bu işaretin kullanıldığı saptanmıştır.

Tablo 5. Franz Schubert'in "Moments Musicaux" (Op. 94/D. 780) Eserindeki Parçaların İçerdikleri Müzikal İfadelere İlişkin Dağılım

Müzikal İfadeler	Parçalar	f	%
perdendosi	3	1	17
vivace	5	1	17

Tablo 5'te görüldüğü üzere "Moments Musicaux" eserinde müzikal ifade terimlerinden yararlanılmadığı söylenebilir. Sadece 3 numaralı parçanın bitiminde "perdendosi" (kaybolarak, sesi söndürerek) ifadesi yer almaktadır. Tabloda görülen "vivace"²⁸ (canlı,

²⁸ Vivace terimi 17. yüzyılda allegro benzeri bir hız olarak ele alınmış, 18. yüzyılda largo ile allegro arasında yavaş anlamında kullanılmış, 19. yüzyılda ise daha çok ruh halini, ortamı, canlı havayı belirlemek için müzikal bir ifade olarak kullanılmıştır (Aktüze, 2010).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

yaşam dolu) ifadesi, 5 numaralı parçanın tempo terimini gösteren başlıkla birlikte yer almakta, bu ifade “Allegro vivace” olarak geçmektedir. Schubert’in eserlerinde “vivace” sözcüğü hızı çoğaltmak için değil, yorumun canlı olması amacıyla kullanılmıştır (Aktüze, 2010). Literatür ışığında pedal kullanımı ve nüans belirlemede olduğu gibi müzikal ifadeler hususunda da sadece Schubert’in işaretlemeleriyle yetinilmemesi, icracının eserin karakterine uygun ifadeler ile yorumlamada bulunması önerilmektedir.

Tablo 6. Franz Schubert’in “Moments Musicaux” (Op. 94/D. 780) Eserindeki Parçaların Zorluk Derecelerine İlişkin Dağılım

Zorluk Derecesi	Parçalar	f	%
Orta	2, 3, 5	3	50
İleri	1, 4, 6	3	50

Ünlü piyano virtüozu Alfred Cortot, on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar temel piyano repertuarının çoğunda teknik zorluklara karşılık gelen beş temel kategori tespit etmiştir: 1) parmakların eşitliği, bağımsızlığı ve hareketliliği; 2) başparmak geçişi (gamlar ve arpejler); 3) çift notalar ve polifonik çalma; 4) uzanmalar; 5) bilek tekniği, akorların icrası. Schubert'in piyano için eserleri, bu teknik konuları birleştiren bir karmaşıklık sergilediği için, eksiksiz ve bitmiş bir teknik icra gerektirmektedir (Rakitzis, 2015: 77). Bu çalışmada da “Moments Musicaux” eserinin içerdiği teknik unsurlar ile başlangıç seviyesine uygun parçalardan oluşmadığı, %50 oranında orta seviyeye, %50 oranında ileri seviyeye uygun parçalardan oluştuğu tespit edilmiştir. Pamir’in (1987) piyano eğitimi için basamaklandırılmış on bir basamaklı piyano edebiyatı sistemine göre “Moments Musicaux” (Op. 94/D. 780) No: 1 sekizinci basamakta; No: 2 beşinci basamakta; No: 3 altıncı, yedinci ve sekizinci basamakta; No: 5 yedinci, sekizinci ve dokuzuncu basamakta; No: 6 dokuzuncu basamakta yer almaktadır. Gökbudak’ın (2013) piyano eğitimi için basamaklandırılmış sekiz basamaklı piyano edebiyatı sistemine göre “Moments Musicaux” (Op. 94/D. 780) No: 3, bas figürlerindeki atlamalar, sağ eldeki çift nota pasajlarının netlik gerektirmesi özellikleriyle altıncı basamakta yer almaktadır. Konservatuvarların piyano anasanat dalı müfredatları incelendiğinde, dokuzuncu ve onuncu sınıf düzeylerinde “Moments Musicaux” (Op. 94/D. 780) eserine yer verildiği görülmüştür (Akdeniz Üniversitesi & Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarları Piyano Anasanat Dalı Müfredat Programları). Dolayısıyla Tablo 6’da yer alan bulgular literatürle örtüşmektedir.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Bu çalışmada klasik batı müziğinin önemli romantik dönem bestecilerinden Franz Schubert’in (1797-1828) solo piyano eserleri arasında önemli bir yere sahip olan “Moments Musicaux” (Op. 94/D. 780) başlıklı eseri piyano eğitimi açısından incelenmiştir. “Moments musicaux”, “müzikal an” anlamına gelmektedir. Altı parçadan oluşan bu eser, çalgı müziğinde şarkısal nitelikte örneklerden biri olup, taşıdığı başlıkla türünün ilk örneğidir. Çalışmanın amacı doğrultusunda Franz Schubert’in “Moments Musicaux” (Op. 94/D. 780) adlı eseri tonalite/yapı/modülasyon özellikleri, teknik kazanımlar, ölçü/ tempo/ ritmik kazanımlar, dinamik, müzikal ifade, zorluk derecesi olmak üzere altı kategoriye ayrılarak içerik analizine tabi tutulmuştur.

“Moments Musicaux” eserindeki parçaların tonaliteleri sırasıyla Do Majör, La bemol Majör, Fa minör, Do diyez minör, Fa minör ve La bemol Majör’dür. Eser içindeki parçaların çoğunluğunda lied formunun yapısı gereği modülasyon saptanmıştır; ancak bu formun her parçada aynı biçimde kullanılmadığı tespit edilmiştir. Eser içindeki parçaların legato artikülasyonuna ilişkin teknik kazanım oranı %100 olarak saptanmıştır; bunu tutan ses legato,



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

staccato, portato artikülasyonları takip etmekte olup, tenuto artikülasyonu kazanımı için sadece 3 numaralı parça uygun olarak tespit edilmiştir. Sadece 4 numaralı parçada sağ pedal işaretine yer verildiği saptanmıştır. “Moments Musicaux” eserinde %50 oranında 2/4 ölçü sayısında yazılan parçaların yer aldığı, bunu takiben 3/4 ölçü sayısında parçaların yer aldığı ve sadece bir parçanın bileşik ölçüde (9/8) yazıldığı tespit edilmiştir. %50 oranında parçaların orta hızda yazıldığı, bunu hızlı temponun takip ettiği ve sadece bir parçanın yavaş tempoda yazıldığı tespit edilmiştir. 2 numaralı parçanın yavaş ve 9/8 bileşik ölçüde yazılması özellikleriyle eserdeki diğer parçalardan tempo ve ölçü olarak ayrıştığı saptanmıştır. Ritmik kazanımlar içinde puandorg ilk sırada yer almaktadır. Parça içinde tempo değişikliği oranı %50 olarak belirlenmiş olup bu değişiklikler modülasyon geçişlerinde ve son parçanın trio bölümünde tespit edilmiştir. Eserde yer alan tüm parçalarda aksan saptanmıştır, tüm parçalarda geçen nüanslar ise pianissimo (pp), piano (p), forte (f), crescendo ve decrescendo’dur. “Moments Musicaux” eserinde genel olarak müzikal ifade terimlerinden yararlanılmadığı saptanmıştır. “Moments Musicaux” eserinin içerdiği teknik unsurlar ile başlangıç seviyesine uygun parçalardan oluşmadığı, %50 oranında orta seviyeye, %50 oranında ileri seviyeye uygun parçalardan oluştuğu tespit edilmiştir.

Franz Schubert’in eserleri üzerinde detaylı müzikal işaretlemelere yer verilmemesi sebebiyle, bu eser çalışılırken farklı icra ve yorum örneklerinin tempo, pedal, nüans, müzikal ifade gibi hususlara dikkat edilerek, benzerlik ve farklılıkları saptayarak dinlenilmesi önerilmektedir. Ayrıca yoruma açık bu hususlar ile ilgili uzman görüşlerine başvurulması, piyano öğrencilerinin Franz Schubert’in bu ve diğer eserleriyle ilgili bilgi düzeylerini ölçen araştırmaların yapılması, bu araştırmaya benzer analizlerin başka eserler üzerinde de gerçekleştirilmesi, bu yolla piyano eğitimi açısından incelemelerde ve değerlendirmelerde bulunulması önerilmektedir.

KAYNAKÇA

Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Müfredat Programı.

Aktüze, İ. (2010). Müziği anlamak: Ansiklopedik müzik sözlüğü (3. baskı). İstanbul: Pan.

Büyükyıldırım, B. L. (2019). Mozart, Beethoven ve Schubert’in piyano eserlerinin icra uygulamalarına bir bakış. *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, 9, 1-15.

Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Piyano Anasanat Dalı Müfredat Programı.

Hodeir, A. (2007). Müzikte türler ve biçimler (2. baskı) (Çev. İ. Usmanbaş). İstanbul: Pan.

Gökbudak, Z. S. (2013). Piyano eğitiminde öğretim eserleri ve basamakları. (Ed. S. Karakelle), Piyano öğretiminde pedagojik yaklaşımlar (1-42). Ankara: PegemAkademi.

Kennedy, M. (2005). Dictionary of music. Kent: Grange Books.

Mimaroglu, İ. (1999). Müzik tarihi (6. baskı). İstanbul: Varlık.

Müzik Atlası. (2015). Müzik atlası: Görsel müzik tarihi. İstanbul: Boyut.

Pamir, L. (1987). Çağdaş piyano eğitimi. İstanbul: Beyaz Köşk.

Pamir, L. (2000). Müzikte geniş soluklar (3. baskı). İstanbul: Boyut.

Rakitzis, V. (2015). Alfred Cortot’s response to the music for solo piano of Franz Schubert: A study in performance practice. Yayınlanmamış doktora tezi. London: City University



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Say, A. (2003). Müzik tarihi (5. baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi.

Tavşancıl, E., ve Aslan, A. E. (2001). İçerik analizi ve uygulama örnekleri. İstanbul: Epsilon.

Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri (9. baskı). Ankara: Seçkin.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

SES SANATÇILIĞI İNCİSİ – AGHAKHAN ABDULLAYEV

Nigar MANSURZADE HASANAĞA*

Özet

Azerbaycan muğamının korunmasında ve nesilden nesile aktarılmasında sanatçılarımızın büyük rolü olmuştur. Agakhan Abdullayev, Azerbaycan muğam sanatını sadece ülkemizde değil, aynı zamanda dünyada muğam sanatını yaygınlaştıran ve layıkıyla tanıtan bir şarkıcıdır. Bu bağlamda, şarkıcının performans özelliklerinin ve yaratıcı mirasının incelenmesi en önemli ve ilgili sorunlardan biridir. Agakhan Abdullayev ile bizzat tanışma ve yaratıcılığı ve muğam sanatı hakkında detaylı bir sohbet etme şansımız oldu. Ağakhan Abdullayev Asaf Zeynalli Müzik Okulu'nda okurken hocası Nariman Aliyev olmasına rağmen bütün usta hocaların derslerine katılarak onlardan büyük tecrübe ve bilgi edindi. Agakhan Abdullayev büyük bir sanat okulundan geçti. Yaratıcılık ve performans deneyiminde, sadece bir ustanın değil, neredeyse birkaç usta şarkıcının en değerli nitelikleri özümsemiş ve toplanmıştır. Böyle kapsamlı bir etki sonucunda ustalığın zirvesine ulaşan Ağakhan Abdullayev, Azerbaycan şarkı sanatında kendi okulunu kurmuştur. Öğrencilerine karşı çok dikkatli ve sevecen olması ve her öğrenciye karşı ayrı bir tavır içinde olması ile ayırt edildirdi. Usta, öğrencilerine muğam öğretirken her öğrencinin ses tınısına, kuvvetine ve sanatsal yeteneğine uygun gazeller ve tasnifler seçip hazırlamış ve her öğrenciye karşı yaratıcı bir tavır sergilemiştir. Agakhan Abdullayev, güçlü ve geniş bir ses yelpazesine ve hoş bir tınıya sahip bir şarkıcıydı. Hemen hemen bütün muğam destgahlarını büyük bir ustalıklarla okumuştur. Hem muğam uzmanı hem de öğrencilerine muğamları ustalıklarla öğreten bir öğretmen olarak çalıştı. Agakhan Abdullayev'in yaratıcı etkinliği çok yönlüydü. Oyunculunun yanı sıra eğitimci olarak da büyük başarılarla imza attı. Agakhan Abdullayev, şarkı söyleme sanatında ustalaşmak için özel koşullara sahip olmanın önemli olduğunu düşündü. Bunlar arasında şarkıcının sesinin geniş bir yelpazeye sahip olması, muğam, şiir, gazel ve aruzu bilmesi gerekir. Bütün bu nitelikler Agakhan Abdullayev'in sanatında yoğunlaşmıştır. Şarkıcıların okumayı sevdiği dillerinin ezbere sınıflandırılması ünlüdür. İmadaddin Nasimi'nin sözlerinden oluşan "Neylerem" tasnifi budur. İlk defa bestenin Agakhan Abdullayev'e ait olduğunu tespit edip nota aldık.

Anahtar Kelimeler: Muğam, şarkıcı, sanat, usta

AGHAKHAN ABDULLAYEV - PEARL OF KHANANDA ART

Abstract

Our singers have played a great role in the preservation and transmission of the Azerbaijani mugham from generation to generation. Aghakhan Abdullayev is a singer who popularizes and properly promotes the art of Azerbaijani mugham not only in our country, but also in the world. In this regard, the study of the singer's performance characteristics and creative heritage is one of the most important and urgent problems. We had the chance to meet Aghakhan Abdullayev personally and have a detailed conversation with him about his creativity and mugham art. When Aghakhan Abdullayev studied at the Music School named after Asaf Zeynalli, although his teacher was Nariman Aliyev, he participated in the lessons of all master teachers and gained great experience and knowledge from them. Aghakhan Abdullayev went through a great art school. In his creativity and performance experience, the most valuable qualities of not only one master, but almost several master singers have been assimilated and collected. As a result of such a comprehensive influence, Aghakhan Abdullayev, who reached the peak of mastery, created his own school in the art of Azerbaijani Khananda Art. He was distinguished by the fact that he was very attentive and caring towards his students, and had an individual attitude towards each student. While teaching mugham to his students, the master selected and prepared ghazals and tasnifs suitable for each student's voice timbre, strength and artistic ability, and had a creative attitude towards each student. Aghakhan Abdullayev was a singer with a strong and wide voice range and a pleasant timbre. He has sung almost all mugham dastgahs with great mastery. He worked as both a mugham connoisseur and a teacher who skillfully taught mughams to his students. Aghakhan Abdullayev's creative activity was multifaceted. In addition to performing, he also achieved great achievements as an educator. Aghakhan Abdullayev considered it important to have special conditions to master the art of khananda. Among them, the

* Öğretmen, Azerbaycan Milli Konservatuvarı, nigar.cavadzade.1993@mail.ru



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

singer's voice should have a wide range, the singer should know all the mughams, poetry, ghazal, and aruz. All these qualities were concentrated in Aghakhan Abdullayev's art. One of his tasnif is very famous among other singers, too. This is the tasnif of "Neyleram" composed to the words of Imadaddin Nasimi. For the first time, we determined that the composition was composed by Aghakhan Abdullayev and noted it.

Keywords: Mugham, khananda, art, master teacher

XANƏNDƏLİK SƏNƏTİNİN İNCİSİ-AĞAXAN ABDULLAYEV

Azərbaycan muğamlarının dürüst və düzgün ifasına, gözəl və məlahətli səs tembrinə görə dinləyici qəlbinə yol tapan Ağaxan Abdullayevin keçdiyi yaradıcılıq yolunun öyrənilməsi bu ölməz sənətkarın ifaçılıq irsinə göstərilən dərin hörmət və ehtiram əlaməti olaraq onun sənətinin əbədiləşdirilməsinə bir töhfədir. Ağaxan Abdullayev Azərbaycan muğam sənətini nəinki ölkəmizdə, həmçinin dünyada tanıdan və layiqincə təbliğ edən mahir ifaçı, onu yetişməkdə olan gənc nəsələ öyrədən ölməz pədaoq kimi şərəfli sənət yolu keçmişdir. Bu baxımdan xanəndənin ifaçılıq xüsusiyyətlərinin, yaradıcılıq irsinin öyrənilməsi olduqca vacib və aktual olan problemlərdən biridir. Belə ki, Azərbaycanın ustad xanəndələrinin sayı çox olsa da, onların hər biri haqqında ayrıca tədqiqat işlərinin olmaması xanəndəlik sənəti haqqında təsəvvürləri məhdudlaşdırır. Ona görə də hər bir ustad xanəndə, onun ifaçılıq təcrübəsi və sənəti haqqında ayrıca tədqiqat işinin aparılmasına böyük ehtiyac yaranmışdır.

Bizə Ağaxan Abdullayevlə şəxsən görüşüb, onunla yaradıcılığı, muğam sənəti haqqında ətraflı söhbət aparmaq nəsb olmuştur. Məqalədə Ağaxan Abdullayevin fikirlərindən, Azərbaycan xanəndəlik sənəti haqqında düşüncələrindən geniş istifadə edilmişdir.

İşimizin əsas məqsədi xanəndə Ağaxan Abdullayevin Azərbaycan xanəndəlik sənətində yerini və rolunu müəyyənləşdirməkdən ibarətdir. Bundan irəli gələrək müəyyən vəzifələrin həll edilməsi qarşıya qoyulur:

- Ağaxan Abdullayevin həyat və yaradıcılıq yolunun izlənməsi;
- Xanəndənin yetişdiyi mühitin xüsusiyyətlərinin göstərilməsi;
- Yaradıcılıq fəaliyyətinin işıqlandırılması;
- Muğam ifaçısı kimi özünəməxsusluğunu müəyyənləşdirmək;

Məqalənin materialını Ağaxan Abdullayevin ifa etdiyi muğam və təsniflər, xalq mahnıları təşkil edir. Tədqiqatın aparılması məqsədilə Ağaxan Abdullayevin Azərbaycan Dövlət Səs yazıları Arxivində, Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri QSC-nin radiosunun fonotekasında saxlanılan səs yazılarından, həmçinin, həmin QSC-in televiziyasında saxlanılan video yazılarından istifadə edilmişdir. Xanəndənin göstərilən fondlarda saxlanılan 200-dən artıq səs yazıları işin yerinə yetirilməsinə yaxından kömək etmişdir.

Məqalədə təqdim olunan materialdan musiqişünaslar, muğam ifaçıları və xanəndənin yaradıcılığı ilə maraqlanan hər bir kəs ilkin mənbə kimi istifadə edə bilərlər.

Azərbaycan muğam sənətinin qızıl fonduna daxil olan ustad xanəndələrin hər biri fərdi üsluba, özünəməxsus ifaçılıq xüsusiyyətinə malikdir. Ağaxan Abdullayev də Azərbaycan muğam ifaçılığında öz dərin izini qoymuş "zilxan" (zil oxuyan) xanəndələrdən biridir. O, Bakı – Abşeron muğam məktəbinin ənənələrini təmsil edən ustad sənətkar olmuşdur. Bununla belə, Ağaxan Abdullayev, Milli Konservatoriyanın rektoru, professor Siyavuş Kəriminin çox düzgün qeyd etdiyi kimi, "bütün məktəblərdən özünə məxsus ola bilən bilgiləri və ifaçılıq maneralarını özündə tətbiq edə bilirdi".



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Həqiqətən, Ağaxan Abdullayev Zülfi Adıgözəlovdan, Nəriman liyevdən, Hacıbaba Hüseynovdan, Yaqub Məmmədovdan və bir çoxlarından muğamın sirlərini öyrənib-götürmüş və özünün əvəzolunmaz üslubunu, yolunu tapmışdır. Lakin onun ən çox öyrəndiyi, mənimsədiyi xanəndə Hacıbaba Hüseynov olub. Xüsusilə, qəzəllərin oxu tərzini, qəzəllərə münasibəti tamamilə Hacıbaba Hüseynovda olduğu kimi idi.

Ağaxan Abdullayev muğam dəstgahlarını ifa edən zaman onu dinləyiciyə hərtərəfli şəkildə çatdırmağa çalışırdı.

Məsələn, “Şur” muğam dəstgahını nəzərdən keçirsək, “Şur” dəstgahının ifası zamanı Ağaxan Abdullayev həm səsinin gücünü, həm də gözəl qəzəl oxunuşunu, mətnin düzgün çatdırılması bacarığını nümayiş etdirmişdir.

Əgər xanəndə muğamın əsas şöbə və guşələrini oxuyub sonda mayəyə qayıdıb onu tamamlayırsa, ən əsası isə muğamı sözü, mənası, ritmi və quruluşu ilə dolğun çatdırıb bilirsə, deməli, o, dəstgahın məğzini, məzmununu yaratmağa müvəffəq olmuşdur.

Hər bir xanəndə muğamın ifasında özünəməxsusluq nümayiş etdirir, öz səs imkanlarını və sözə olan münasibətini orijinal şəkildə, fərdi üsullarla göstərir.

Xanəndənin oxuduğu hər bir sözün, şeirin musiqi kimi öz səs yüksəkliyi, tembrini, ritmik ölçüsü, rəngarəng vurğuları, “həncərəsi” (vurğulu oxunma), pauzaları, xarakteri var. Onun oxuduğu muğamda poetik əsası təşkil edən qəzəlin, onun əsaslandığı əruz vəzninin melodikliyi, ifadəliliyi xüsusi yer tutur. Bunlar musiqili intonasianın poetik quruluşundan, sözlərin ahəngindən, ritmindən və aşladığı emosional təsirindən yaranır. Bütün bu xüsusiyyətlər bir-birinə uyğun gələrək ahəngdarlıq yaradır və musiqili səsə əlaqəyə girərək vəhdət təşkil edirlər.

Əlbəttə, xanəndə muğam ifa edərkən onun qarşısında duran ən mühüm problem qəzəl seçimidir. Qəzəl seçimi muğam ifaçılığında ən ciddi, dərin bilik və zövq tələb edən məqamlardan biridir. Ağaxan Abdullayev bu aspektə xüsusi diqqət ayırır.

Muğam ifaçılığında Ağaxan Abdullayev mətn üzərində ciddi düşünən, dərin mənə kəsb edən misra və beytləri muğam şöbələrinin məzmununu ilə ustalıqla əlaqələndirən və onu aydın tələffüzlə dinləyiciyə çatdıran xanəndədir. Geniş səs diapazonuna malik olan xanəndə söz və musiqinin bir-birinə qovuşdurmağı, şeirə melodiyanın dili ilə ruh verməyi bacaran sənətkardır. Onun klassik poeziyaya, əruza qəlbən bağlılığı ifaçılığına güclü təsir edərək, öz növbəsində, sözə mənə vermək, bədii təsvir vasitələrindən yerində istifadə etmək bacarığı da muğam ifaçılığında öz yolunu tapmağa imkan vermişdir. Onun ifa etdiyi muğamlarda işlətdiyi boğazlar, “qünnə”lər (burunda oxuma) onlara xüsusi bir boya qatmışdır.

Xanəndə tərəfindən oxunan bütün bu təsnif və mahnıların səs yazılarının saxlandığı və ifa olunduğu məkan haqqında ətraflı məlumat məqalənin ədəbiyyat siyahısında bölməsində verilir.

Ağaxan Abdullayev böyük sənət məktəbi keçmişdir. Onun bir xanəndə kimi formalaşmasında, şübhəsiz ki, yaşayış-yaratdığı mühitin böyük rolu olmuşdur.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Ağaxan Abdullayev 1950-ci il fevral ayının 6-da Bakı şəhərinin Türkan qəsəbəsində anadan olmuşdur. 1958-1968-ci illərdə orta məktəbdə oxumuş, məktəbi bitirdikdən sonra isə 1969-1973-cü illərdə Asəf Zeynallı adına Orta İxtisas Musiqi məktəbində təhsil alıb. Lakin bundan öncə o, beş il Suraxanıda 5 saylı musiqi məktəbində tar sinfində oxumuş, musiqi sahəsində müəyyən biliklər əldə etdikdən sonra Asəf Zeynallı adına Musiqi məktəbinə daxil olub. Burada Ağaxan Abdullayev məktəbdə dərs deyən dövrünün tanınmış, böyük sənətkarları - Nəriman Əliyev, Şövkət Ələkbərova, Həqiqət Musayeva, Xan Şuşinski, Əlibaba Məmmədov və başqaları ilə sıx təmasda olaraq onlardan xanəndəlik sənətinin sirlərini öyrənməyə başlamışdır.

Ağaxan Abdullayev Asəf Zeynallı adına Musiqi məktəbində oxuduğu zaman müəllimi Nəriman Əliyev olsa da, o, bütün ustad müəllimlərin dərslərində iştirak etmiş və onlardan böyük təcrübə və bilik əldə etmişdir. Təbii ki, sənət yoluna qədəm qoyan hər bir xanəndəyə muğamları öyrədən ustadı olur. Bu zaman həmin şəxsi xanəndənin ilk müəllimi hesab etmək olar. Lakin unutmamaq lazımdır ki, hər bir istedadlı muğam ifaçısının formalaşmasında onun dövrün məşhur sənətkarları ilə sıx təmasda olması, onu əhatə edən mədəni mühitin təsiri də mühüm rol oynayır. İstedadlı xanəndə məhz belə əlverişli şəraitdə yetkinləşir, ustad sənətkarların yaradıcılığından bəhrələnir və onların ənənəsini daha da inkişaf etdirir.

Dövrünün ustad xanəndələrinin yaradıcılığına dərinlən yiyələnərək, onların ifaçılıq ənənəsini öyrənərək Ağaxan Abdullayev sənətdə böyük məktəb keçmişdir. Onun yaradıcılığında, ifaçılıq təcrübəsində tək cə bir ustadın deyil, demək olar ki, bir neçə ustad xanəndənin ən dəyərli keyfiyyətləri mənimsənilərək toplanmışdır. Məhz belə bir hərtərəfli təsirin nəticəsində ustadlıq zirvəsinə çatan Ağaxan Abdullayev Azərbaycan xanəndəlik sənətində öz məktəbini yaratmışdır.

Sənətdə Ağaxan Abdullayev Hacıbaba Hüseynov məktəbinin layiqli davamçılarından biri sayılır. O, Musiqi məktəbində təhsil aldığı müddətdə çox zaman Hacıbaba Hüseynovun sinfində oturaraq, ustad sənətkardan seçdiyi peşənin incəliklərini dərinlən öyrənməyə başlayır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Ağaxan Abdullayev dərslər aldığı ustadlarının ənənələrini davam etdirərək öz tələbələrini də bu yolla yetişdirmişdir. O, öz tələbələrinə qarşı çox diqqətli və qayğıkeş olması, hər bir tələbəyə fərdi münasibət bəsləməsi ilə seçilirdi. Ustad tələbələrinə muğamı tədris edərkən onların səs tembrinə, gücünə və bədii qabiliyyətinə uyğun qəzəl və təsnifləri seçib hazırlayırdı, hər bir tələbəyə yaradıcı münasibət bəsləyirdi.

Lakin xanəndənin sənətdə ilk müəllimi gözəl səsi və muğamları mükəmməl bilən atası - Minaxan Abdullayev olub. Tarzən Valeh Rəhimovun məlumatına görə, Ağaxan Abdullayevin əmiləri zil səsə malik olmuş, "Qatar" muğamını gözəl ifa etmişlər. Atası onda bu sənətə qarşı dərin məhəbbət və maraq hissini oyatmışdır. Sonradan bu sənətin sirlərinə dərinləndirən yiyələnmək üçün muğam ustadlarından əsl sənət məktəbini keçmişdir. O Cabbar Qaryağdıoğlundan sonrakı bütün gələn muğam ifaçılarını-Seyid Şuşinski, Zülfi Adıgözəlovu, Hacıbaba Hüseynovu, Əlibaba Məmmədovu və başqalarını özünə müəllim saymışdır. Daima ustad xanəndələrin lent yazılarını diqqətlə dinləmiş və onlardan muğamın incəliklərini mənimsəmişdir. Asəf Zeynallı adına Musiqi məktəbini bitirdikdən sonra Ağaxan Abdullayev 1973-cü ildə Əbilov adına Mədəniyyət evində Muğam ixtisası üzrə, daha sonra müxtəlif mədəniyyət ocaqlarında, 1977-ci ildən isə Asəf Zeynallı adına Musiqi məktəbində muğam müəllimi kimi fəaliyyət göstərir. Eyni zamanda, 1977-ci ildən Müslüm Maqomayev adına Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının solisti kimi çalışan gənc xanəndə ustad sənətkarlarımızın ifaçılıq ənənələrinə arxalanaraq, onların qoyduğu sənət yolundan bəhrələndirərək öz dəsti-xəttini, üslubunu nümayiş etdirir. Filarmoniyada çalışdığı müddətdə Ağaxan Abdullayev müxtəlif ölkələrdə qastrol səfərlərində uğurla çıxışlar edib. Rusiyada, Qazaxıstanda, Gürcüstanda, Özbəkistanda, ABŞ-da, Kanadada, Almaniyada, Hollandiyada, İsveçdə, Belçikada, Avstriyada, Fransada, Avstraliyada, İranda, İraqda, Türkiyədə, Hindistanda, bütün ərəb ölkələrində və s. yerlərdə yüksək səviyyəli çıxışları ilə böyük rəğbət qazanıb.

XX əsrin 70-ci illərindən başlayaraq Ağaxan Abdullayev Azərbaycan musiqi mədəniyyətində istedadlı xanəndə kimi ustad sənətkarların diqqətini özünə cəlb edir. Onun adı görkəmli muğam ifaçıları ilə yanaşı çəkilməyə başlayır. Elə həmin dövrlərdə onun ilk lent yazılarında "Rast", "Mahur-hindi", "Humayun" və digər muğamları məharətlə ifa etməsi böyük rəğbətlə qarşılanır.

Xanəndənin özünün etirafına əsasən ifa etdiyi ilk muğam dəstgahı "Çahargah" olmuşdur. Artıq bu dəstgahda xanəndənin fərdi yaradıcılıq üslubu, onu digər ifaçılardan fərqləndirən ifa tərzini formalaşdırır. Beləliklə, Ağaxan Abdullayev yaradıcılığının lap başlanğıcında özünü məharətli muğam ifaçısı kimi göstərir. O, muğamlarımızı gözəl və düzgün ifa edən xanəndə kimi tanınmışdır. İstənilən muğamı ifa etməkdə heç bir problem yaranmamışdır. Çünki Ağaxan Abdullayev geniş diapazona, güclü səsə və məlahətli tembrə malik olan bir xanəndə olmuşdur. O, demək olar ki, bütün muğam dəstgahlarını böyük ustalıqla oxumuşdur. Həm bir muğam bilicisi, həm də muğamları öz tələbələrinə bacarıqla öyrədən müəllim kimi fəaliyyət göstərmişdir.

Ağaxan Abdullayevin yaradıcılıq fəaliyyəti çoxtərəfli olmuşdur. O, ifaçılıqla yanaşı, həm də bir pedaqoq kimi böyük nailiyyətlər qazanmışdır. Özünün zəngin və dolğun xanəndəlik təcrübəsini gənc nəslin yetişməsinə sərf etmişdir. Ağaxan Abdullayev pedaqoji fəaliyyətə başladığı vaxtdan ömrünün sonunadək Asəf Zeynallı adına Musiqi məktəbində dərslər demiş, sonralar Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində, Azərbaycan Milli Konservatoriyasında xanəndəlik sinfinin tədrisi sayəsində onun tələbələrinin sayı çox olmuşdur. Onun tələbələri arasında həm dünya şöhrətli xanəndə Alim Qasımov, həm tanınmış, istedadlı müğənni, Xalq



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

artisti Simarə İmanova, o cümlədən, Məhəbbət Kazımov, Elnarə Abdullayeva, müxtəlif müsabiqə və olimpiadalarda uğurla çıxış edən çox sayda ümidverici gənclər var. Onların hamısı Ağaxan Abdullayev məktəbinin nümayəndələri olduqlarına görə fəxr edirlər.

Ağaxan Abdullayev xanəndəlik sənətinə yiyələnmək üçün xüsusi şərtlərin olmasını vacib sayırdı. Bunların sırasında ilk növbədə:

- xanəndənin səsi geniş diapazona malik olmalı;

-xanəndə bütün muğamları gözəl bilməli, yəni, hər hansı muğamın şöbələrini, guşələrini, təsnif, ayaq, bütün xırdalıqlarını başqa muğamlardan ayırmağı bacarmalıdır;

-xanəndə zərif, ruha oxşayan şeiriyatı, qəzəliyyatı, əruzü gözəl bilməlidir.

Bütün bu keyfiyyətlər Ağaxan Abdullayevin öz sənətində cəmləşmişdi. Bundan əlavə, onda bir musiqi yaratmaq həvəsi də var idi. Lakin xanəndə öz istedadının bu tərəfini heç bildirmirdi. O, bir çox mahnı və təsniflərin müəllifi olsa da, bunları nümayiş etdirməyə çalışmırdı. Onun dillər əzbəri olan, xanəndələrin sevə-sevə oxuduqları bir təsnifi daha məşhurdur. Bu, İmadəddin Nəsiminin sözlərinə bəstələdiyi “Neylərəm” təsnifidir. Təsnifin ilk dəfə olaraq bizim tərəfimizdən Ağaxan Abdullayevin bəstəsi olduğu müəyyənləşmiş və nota alınmışdır.

Azərbaycan musiqi tarixində bir neçə görkəmli xanəndə göstərmək olar ki, mahnı, təsnif bəstəmələri ilə də məşhur olmuşlar. Bunlar Cabbar Qaryağdıoğlu, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Zeynəb Xanlarova, İslam Rzayev, Əlibaba Məmmədov, Arif Babayev, Hacıbaba Hüseynov və başqalarıdır. Məlum olduğu kimi, hər bir istedadlı, ustad xanəndə mütləq öz yaradıcı potensialını tam realizə edərək yaratmaq qabiliyyətini də sınaqdan keçirir.

Ağaxan Abdullayev bəstəkar mahnılarını da ifa etmişdir. O, Ələkbər Tağıyevin “İsmi Pünhan” (sözləri:Molla Cumanın), Nəriman Məmmədovun, Nailə Mirməmmədlinin və bir çox mahnıların ilk ifaçısı olmuşdur.

Ağaxan Abdullayevin müxtəlif Xalq Çalğı Alətləri Ansambları ilə əməkdaşlığı onun peşəkarlıq fəaliyyətinin inkişafında mühüm rol oynamışdır. O, dövrünün ən məşhur musiqi kollektivləri ilə birgə fəaliyyət göstərərək ifaları Televiziya və Radionun qızıl fonduna daxil edilmişdir. Ağaxan Abdullayevin “Araz” XÇA ansambli, “Baba Salahov” adına XÇA ansambli (bədi rəhbər Ağasəlim Abdullayev), “Əhməd Bakıxanov” adına XÇA ansambli (bədi rəhbər Həbib Bayramov, sonralar Möhlət Müslümov) ilə mütəmadi olaraq əməkdaşlıq göstərməsi Azərbaycan muğam sənətini zənginləşdirmişdir.

90-cı illərin əvvəllərində Ağaxan Abdullayev özü də üçlük yaratmışdır. Bu üçlüyə Ədalət Vəzirov (kamança), Firuz Əliyev (tar) və xanəndənin özü daxil olaraq müxtəlif dövlət tədbirlərində, konsertlərdə, toylarda çıxış etmişlər. Bu üçlüyə daxil olan ifaçılar bir-birini tamamlayırdı. Son zamanlar onun Firuz Əliyevlə əməkdaşlığı xüsusilə, çox yaxın olmuşdur.

Xalq artisti, professor Arif Babayev Ağaxan Abdullayevin sənətinə yüksək qiymət verərək onu “çox yaxşı xanəndə, yaxşı dost, yaxşı insan” kimi səciyyələndirərək, bir xanəndə kimi bu sənətdə çox böyük əməyi olduğunu bildirir: “Onun oxuduğu təsniflər, xalq mahnıları, muğamatlar, ritmik muğamlar ilə gənc xanəndələrə böyük bir məktəb qoyub getmişdir. O, muğamları, ritmik muğamları çox gözəl ifa edir və çox bacarıqlı şəkildə, ustalıqla bir muğamdan digərinə keçə bilirdi”.

Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, Xalq artisti, professor Siyavuş Kərimi yaxın yaradıcılıq münasibətində olduğu Ağaxan Abdullayevi çox böyük sənətkar adlandırmış,



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

onunla birlikdə çalışdığı müəyyən layihələrdə birgə işindən böyük zövq və məmnunluq hissi keçirməsini göstərmişdir.

Ağaxan Abdullayevlə uzun müddət birgə yaradıcı tandemdə olan, bir çox xarici ölkələrdə konsert səfərlərinə çıxan Xalq artisti, professor Möhlət Müslümovun xatirələrində o, çox gözəl yol yoldaşı, həmçinin, zarafətçil insan kimi təqdim edilir. Onun muğam ifaçılığında bəhs etdikdə isə Ağaxan müəllim üçün çətin muğamın olmadığını bildirir. M.Müslümov qeyd edir ki, “Ağaxan müəllim məşq etmədən hər hansı qəzəli “Şur”da, “Rast”da, “Çahargah”da və s. istənilən muğamda oxuya bilirdi. O, çox ustalıqla modulyasiya edə bilirdi. Bu da hər şeydən əvvəl, onun tar alətini çox gözəl bilməyindən irəli gəlirdi”.

Ağaxan Abdullayevlə uzun zaman birgə çalışan Xalq artisti, professor Fəxrəddin Dadaşov onu “cəngavər xanəndə” adlandırmışdır. Belə bir ad qazanmasına onun heç bir çətinlikdən, əsasən də, oxumaqdan qorxmaması idi. İstənilən məclisdə, istənilən muğamı böyük məharətlə ifa etmək bacarığı onu “cəngavər xanəndə” kimi tanıtmışdı.

Ağaxan Abdullayevin sənəti daima yüksək tutularaq müxtəlif mükafatlarla dəyərləndirilmişdir. O, 2000-ci ildə Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin “Fəxri fərmanı”nı, 2001-ci ildə “Simurq” Milli Mükafatı Fondu tərəfindən “XXI əsrin ilk uğurlu müsabiqəsi”ndə “Bacarıq adının ali dərəcəsi” diplomunu, 2002-ci ildə “Humay” milli mükafatını, 2003-cü ildə “Qrand” Müstəqil Milli İctimai mükafatını almış, 2006-cı ildə “Vektor” Beynəlxalq Elmi Mərkəzin qərarı ilə “XXI əsrin Azərbaycan ziyalıları” Beynəlxalq layihəsinin qalibi olmuşdur. O, 2007-ci ildə Demokratik Azərbaycanlılar İctimai Mərkəzi tərəfindən gənc istedadlarını yetişdirilməsində xidmətlərinə görə “Qızıl Buta” milli mükafatına, 2015-ci ildə “Qızıl çinar” mükafatına layiq görülmüşdür.

Ağaxan Abdullayev muğam ifaçılığında qəzəl və musiqinin vəhdətinə nail olmaq üçün üç əsas şərti vacib hesab edirdi. Bunlar:

- 1.Qəzəli əzbər oxumaq;
- 2.Qəzəli düzgün tələffüz etmək;
- 3.Oxunan qəzəlin mənasını bilmək.

Bütün bu cəhətlərə dərinləndirilmədən yiyələnmək üçün xanəndə daima öyrənməli və çalışmalıdır.

Muğamın sirlərinə dərinləndirilmədən bələd olan, poeziyanı mükəmməl bilən və qəzəli yaxşı duyan Ağaxan Abdullayev hər iki sənətin-qəzəlin və muğamın dəyərini eyni dərəcədə yüksək tutmuş və bu sahədə mahir ustalıq nümayiş etdirmişdir.

Ustad xanəndə Ağaxan Abdullayev tərəfindən qəzəllər hər zaman xüsusi qaydada seçilmişdir. O, klassik şairlərdən Hafizin, Sədinin, Nizaminin, M.Füzulinin, İ.Nəsiminin, Q.Zakirin, Seyid Əzim Şirvaninin, Ə.Vahidin, H.Hüseynovun və başqalarının qəzəllərindən daha çox istifadə etmişdir. Bu şairlərin poetik irsi muğamlarımız üçün münasib söz mənbəyi olmuşdur. Məsələn, o, “Rast” dəstgahını Ə.Vahidin (1980, 1997, 2013), “Humayun” dəstgahını Məhəmməd Hüseyin Şəhriyarın, daha sonra Məhəmməd Füzulinin (2006), “Zabul-Segah” dəstgahını S.Racinin (2004), Seyid Əzim Şirvaninin (1987), sonralar Məhəmməd Füzuli və Əliağa Vahidin qəzəllərinə ifa etmiş, “Bayatı-Şiraz” dəstgahını Əliağa Vahidin (1985), “Rahab” muğamını Məhəmməd Füzulinin, “Bayatı-Qacar”ı, “Mahur-Hindi”ni Əliağa Vahidin, “Şur” muğamını Hacı Mail Əliyevin, zərbi muğamlardan “Simayi-şəms”i Nizami Gəncəvinin, “Arazbarı”, “Heyratı” və digər muğamları Azərbaycan klassik şairlərinin sözlərinə böyük məharətlə ifa etmişdir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Ağaxan Abdullayevin məsləhətlərində hər bir xanəndənin seçdiyi qəzəlin məzmununun muğamın emosional təsirinə uyğun gəlməsinə çalışması qeyd olunur. Bu çətin və məsuliyyətli sənətdə xanəndənin şeiri təmiz və aydın tələffüz etməsi olduqca vacib şərt kimi irəli sürülür. Bunun üçün xanəndədən qəzəli muğama uyğun seçdikdən sonra onun tələffüzünün, vəznənin, təfilələrin düzgün ritmik ahəngdə oxuması üzərində xüsusi olaraq çalışması tələb olunur.

Azərbaycan xanəndəlik sənətinin inkişafında musiqi və sözün qarşılıqlı əlaqəsi problemi xanəndələrimizin daima diqqət mərkəzindədir.

Bu problemlərin yeni-yeni aspektlərinin müəyyənləşdirilib üzə çıxarılması musiqişünaslığın aktual vəzifələrindən biridir.

Ağaxan Abdullayev məhz özünəməxsus ifaçılıq üslubunu, sənətdə öz fərdi yolunu və məktəbini yaratmış xanəndə kimi Azərbaycan muğam sənətində layiqli yerini tutmuşdur.

Ölməz xanəndə 2016-cı ildə dekabrın 25-də 66 yaşında dünyasını dəyişmişdir. Sənətkar ömrünü başa vurandan sonra da, öz sənəti ilə yaddaşlara köçüb yaşayır. Səsi vallara, disklərə, rəqəmsal texnologiyaya yazılaraq nəsildən-nəslə, əsrdən-əsrə ötürülür.

Bir çox muğam biliciləri Ağaxan Abdullayevin ifasını Hacıbaba Hüseynovun ifasının zil variantı hesab edirlər. Lakin Hacıbaba Hüseynovun səs diapazonunun az olması hesabına muğamın zil yerində professional şəkildə modulyasiya edib Bərdəşta düşərdi. Daha sonra mayəyə düşüb ayaq edib muğamı bitirərdi. Məsələn, “Şur” oxuyan zamanı “Şur-Şahnaz”, daha sonra “Bayatı-türk” oxuyurdu. Bunun ardınca ayaq edib “Şur”a düşüb bitirirdi. Belə ki, onun səsi zil yerlərə çatmırdı (“Simayi-şəms”ə).

Ağaxan Abdullayev Hacıbaba Hüseynovdan “burunda oxuma texnikası”nı (qünnə) mənimsəmişdi. Azərbaycan xanəndəlik sənətində burunda oxumanı ən gözəl yerinə yetirənlərindən biri Seyid Şuşinski olmuşdur. Həmçinin, Sara Qədimova və Hacıbaba Hüseynovda da belə ifa texnikası yüksək səviyyədə idi.

Tarzən Valeh Rəhimov, ümumiyyətlə, xanəndənin “qünnə” ilə, yəni, burunla oxumasını vacib bilir. Onun fikrincə, əgər xanəndə burunla oxumasa bir dəstgahdan sonra ikincisinə səsi çatmaz. Çünki, boğazla, diafraqma üsulu ilə uzun müddət oxumaq mümkün deyil. Bu baxımdan Ağaxan Abdullayevin belə bir ifa üsulunu mənimsəməsi ona ifasını asanlaşdırırdı. O, belə ifa texnikasından dəstgahın istənilən şöbələrində (bəm, orta və zil) istifadə edirdi. Belə ki, burun səsi Ağaxan Abdullayevdə çox güclü idi.

Bir faktı da nəzərə almaq lazımdır ki, xanəndə hər hansı bir muğamda zil şöbə ifa etdikdə ağır ahəngli qəzəllərin tələffüzü aydın məna çalarlılığını itirir. Həm də müğənninin nəfəsinə ağırlıq verməklə, onun yerli-yerində zəngülə vurmasına bilavasitə böyük maneçilik yaradır ki, bu da muğamın ifaçılıq dayaqlarını pozur. Ağaxan Abdullayevin muğam ifaçılığı hər zaman özünəməxsusluğu ilə seçilmişdir. Məsələn, “Segah”, “Şur”, “Bayatı-Qacar” muğamlarının onun ifasında xüsusi yeri olmuşdur. Özünəməxsusluq ondan ibarət idi ki, xanəndə muğamlarda şöbədən şöbəyə, bir muğamdan başqa muğama keçidləri ustalıqla, professional şəkildə boğazla edirdi. Məsələn, “Şur” muğamını oxuyurdu və bu zaman modulyasiya edirdi “Sarənc”ə keçirdi. “Sarənc”dən düşüb “Segah” oxuyurdu. Yaxud, “Şur”un içində “Şur-Şahnaz”ı oxuyurdu, “Dilkeş”dən sonra “Kürd”ə gəlirdi, sonra Segaha düşə bilərdi. Bu modulyasiya idi. Bu keçidlərdə mütləq “istinad pərdələr” əsas rol oynayırdı. Bunları o, bədahətən edirdi. İfa zamanı onun yeni xallar, ştrixlər etməsi instrumental müşayiəti də həvəsləndirirdi.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Bir çox görkəmli Azərbaycan xanəndələri - Ələsgər Abdullayev, Seyid Şuşinski, Cabbar Qaryağdıoğlu, Xan Şuşinski, Alim Qasimov və başqaları “Şur” muğamını gözəl oxumalarına görə yadda qalmışlar.

Ağaxan Abdullayev “Şur” muğamını Həbib Bayramovun rəhbərliyi ilə “Əhməd Bakıxanov” adına ansamblın müşayiətində ifa etmişdir. (Muğamın DVD yazısı Dövlət Səs Yazıları Arxivində N- 25 saxlanılır.)

Adətən muğam dəstgahı Dəramədlə və ya rənglə başlayır. Bu, muğamın qayda-qanunlarından vacibidir. Bunun ardınca Bərdaşt ifa olunur. Bərdaşt həm çalına, həm də oxuna bilər. Bu, xanəndənin səs imkanlarından asılıdır. Lakin bəzi xanəndələr müqəddimədən dərhal sonra “Mayə şöbəsinə ifa edirlər. Məsələn, Xan Şuşinski (50-ci illərdə) oxuduğu “Şur” dəstgahını müqəddimədən sonra dərhal “Mayə” ilə başlayır.

Lakin Xan Şuşinskiyə fərqli olaraq Hacıbaba Hüseynov “Mayə”ni Bərdaştla başlayır və bu Bərdaşt “Nəva” adlanır, özü də birinci oktavanın “sol” pərdəsində ifa olunur. İlk dəfə olaraq H.Hüseynov tərəfindən tətbiq olunan bu ifa üsulu sonradan xanəndələr tərəfindən qəbul olunmuşdur.

Ağaxan Abdullayev “Şur” dəstgahını rənglə başlayır və rəngin sədaları ilə qovuşan təsnif oxuyub (“Könül Məcnun kimi yayıl dağlara”) sonra bərdaşt oxumağa qərara alır.

Onun ifasında “Şur” dəstgahı bərdaşt əvəzi “Əmiri” ilə başlayır. “Əmiri” şöbəsi Şurdan əlavə “Rahab”, “Şüştər”, “Nəva”və başqa muğamların da başlanğıcında istifadə oluna bilər. Bu hissədə melodik mətn daha çox mayəyə istinadlanaraq onun xarakterinə uyğun oxunur. Xanəndə “Əmiri” hissəsinə özünəməxsus ton, rəng verməyi bacarır.

Ağaxan Abdullayev gözəl təsnif ifası olmuşdur. Muğam dəstgahların ayrılmaz tərkib hissəsi olan təsniflər tarix boyu inkişaf edərək daha da zənginləşmiş və poetik məzmunca dolğunlaşmışdır.

Təsnif Azərbaycan muğam dəstgahlarının daxilində təşəkkül tapıb inkişaf edən dəqiq metroritmə əsaslanan vokal-instrumental janrdır. Təsniflər həm muğam dəstgahın tərkibində çıxış edir, həm də müstəqil formada ifa oluna bilərlər.

Muğamla sıx bağlı olan təsniflərin inkişafında Azərbaycan xanəndələrinin böyük rolu olmuşdur. Bunlardan Cabbar Qaryağdıoğlu, Zülfü Adıgözəlov, Seyid Şuşinski, Xan Şuşinski, Hacıbaba Hüseynov, Əlibaba Məmmədov və bir çoxları sırf ifaçı olmamış, həm də təsnif yaradıcıları kimi şöhrət qazanmışlar.

Ümumiyyətlə, Ağaxan Abdullayevin Azərbaycan radio və televiziyasının fonotekasında saxlanan səs yazılarında çox sayda təsnif və xalq mahnı nümunələri mövcuddur. Muğam dəstgahlarının tərkibində oxunan təsniflərlə bərabər, müstəqil şəkildə ifa etdiyi təsniflər də diqqəti cəlb edir. Bunlar müxtəlif illərdə oxunan və lent yazılarında əbədi olaraq qorunub saxlanılan təsnif və xalq mahnılarıdır. Məsələn, təsniflərdən –“Şur” təsnifi (1983), “Rast” təsnifi (1985), Hacıbaba Hüseynovun sözlərinə oxuduğu təsniflər (1989), “Gül açılında yaz olur bəh-bəh-bəh” (2005), “Ay sallanıb gələn yar” (2010), “Yar haralısan” (2010), “Alıb” (2017), “Mən aşiq gündə dara”, “Olmuş”, “Olmasın” (1995), “Segah” təsnifi (2008), “Könül Məcnun kimi dağıl dağlara” (2015), “Tellər oynasın” (1998), “Yeri ha, yeri ha, küsmüşəm səndən...” (2014), mahnılardan isə - “Bülbüllər oxur” (1983), “Yaşılbaş sona” (1985), “Gözəl sənə məlum olsun” (sözləri Aşiq Ələsgərin, 2005), “Qoy gülüm gəlsin ay nənə”, “Nərgizim” (1995), “Ay qız sənə mayiləm” (2008), “Ey açıb zülfünü tel-tel dağdan hər yanə” (1998), “Qaragilə” və s.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Ağaxan Abdullayev bir çox görkəmli Azərbaycan şairlərinin - M.Füzulinin, Şirvaninin, Vahidin, Nəsiminin, Hacıbaba Hüseynovun, Hacı Mayılın və başqalarının yaratdıqları ölməz qəzəllərindən məharətlə istifadə edərək təsniflər oxumuşdur.

Ağaxan Abdullayevin təsnif ifaçılığında qazandığı təcrübə və peşəkarlığı onun bu janrda yaratmaq bacarığına da təsir etmişdir. Belə ki, xanəndənin bir bəstəçi kimi bacarığı Nəsiminin “Neylərəm?” qəzəlinə bəstələdiyi təsnifdə özünü qabarıq göstərir.

Məlum olduğu kimi, təsnif söz və musiqinin vəhdətindən əmələ gələn vokal-instrumental janrdır. Təsniflərdə söz və musiqinin qarşılıqlı əlaqəsi müxtəlif şeir formaları vasitəsilə həyata keçirilir. Əruz vəzninə əsaslanan qəzəl poetik janrı təsniflərin metroritminin özünəməxsus təşkilində mühüm rol oynamışdır. Bununla yanaşı, təsnifə aşiq yaradıcılığının, xüsusilə də, aşiq poeziyasının (qoşma, gəraylı, bayatı) təsiri əhəmiyyətli olmuşdur.

Muğam şöbələrində qəzəl uzadılaraq oxunduğuna görə onun bir neçə beytindən, bəzən də bütöv halda istifadə edilir. Eləcə də, Ağaxan Abdullayevin bəstələdiyi “Neylərəm?” təsnifində Nəsiminin 5 beytlik qəzəli qısaldılmış şəkildə (dörd beyt oxunur) istifadə olunur.

“Neylərəm” təsnifi melodik cümlələrdən ibarət nəqarətsiz kuplet formasındadır.

Beləliklə, Ağaxan Abdullayev Nəsiminin məşhur qəzəlinə oxuduğu təsniflə təkcə xanəndə kimi deyil, həm də onun bəstəçisi kimi çıxış edir. Belə ki, muğamın, xalq mahnılarının misilsiz ifaçısı olmaqla bərabər, o, təsnif janrının inkişafına, yenilənməsinə də öz töhvəsini vermişdir.

Təsnifin poetik əsasını təşkil edən qəzəlin vəznə əruzun rəməl bəhrindədir.

Rəməl - ərəbcədən tərcümədə dəvənin yerişinə, yağışın yağmasına, eyni ritmlə yeriməyə deyilir. Sanki bu ahəngin axarında aşılana duyğular, hisslər qəlbə yol tapır, ruhu cilalandırır, şüuru oyadır, əqli duruldu, fikri sağlam edir. Bu bəhrin səs tembrinə incə fəlsəfi məqamları dərk etməyə kömək edir. Məsələn,

fA-i-lA-tün, fA-i-lA-tün, fA-i-lA-tün, fA-i-lAt.

Ağaxan Abdullayev də Nəsiminin rəməl bəhrində yazdığı “Neylərəm?” qəzəlini təsnifin melodik məzmunu ilə gözəl uzlaşdırmışdır. “Segah” təsnifi kimi məşhur olan bu təsnif xanəndənin ifasında çox səmini səslənərək “səbrsiz aşiqin” şikayətini dolğun təcəssüm etdirir.

“Neylərəm” təsnifi “Orta segah” muğamı üstə oxunur.

Segahın bir neçə növü mövcuddur: “Orta Segah”, “Xaric Segah”, “Mirzə Hüseyn Segahı”, “Zabul Segah”, “Haşım Segah” (yaxud “Hüseynqulu Segahı”).

Segahın növləri bir-birindən müxtəlif tonallıqlarda ifa edilməsinə görə fərqlənirlər. Orta Segah - birinci oktavanın mi səsi mayə ucalığındadır.

Ağaxan Abdullayevin “Neylərəm” təsnifini ifa etdiyi video yazı saxlanılmışdır. Bu videoyazıya əsasən onun ifası Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasında ustad xanəndələrin iştirakı ilə keçən gecədə təqdim olunmuşdur. İfadən sonra xanəndənin tamaşaçılar tərəfindən uzun sürəkli alqışlarla dəstəklənməsi, ustad xanəndələrin onun ifasını böyük rəğbətlə qarşılaması Ağaxan Abdullayev sənətinə verilən yüksək qiymətin bariz nümunəsidir.

“Neylərəm” təsnifini yaratmaqla xanəndə Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinə neçə-neçə ifaçının dillər əzbərinə çevrilən yüksək sənət nümunəsini bəxş etmişdir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Ağaxan Abdullayev ustad pedaqoq kimi də Azərbaycan xanəndəlik sənətinin inkişafında böyük rol oynamışdır. O, istedadlı xanəndələr nəslini yetişdirməklə ustadlarından miras aldığı ənənələri yeni nəsllərə dərin məsuliyyətlə çatdırmış və bununla da mühüm tarixi missiyasını şərəflə yerinə yetirmişdir.

Məqalədə sənətkarın əsas nailiyyətləri müəyyənləşmiş və aşkarlanmışdır.

Ağaxan Abdullayevin sənəti heç vaxt unudulmayacaq və əbədi olaraq yaşayacaqdır!

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abdullazadə G., Qəniyev T. Əlibaba Məmmədovun təsnifləri. (dərs vəsaiti). B., Adiloğlu, 2007, 50 s.
2. Azərbaycan xalq musiqisi (oçerklər). Bakı, Elm, 1981, 197 s.
3. Bakıxanov Ə. Muğam, mahnı, rəng. B., 1975, 33 s.
4. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı, Elm, 1969, 246 s.
5. Əbdülqasimov V. Qəzəl janrının musiqidə təzahürü. B., 1999, 31 s.
6. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., elm, 1985, 154 s.
7. Nəcəfzadə A., Məmmədliyev V. Muğam. Dərs vəsaiti. B., 2017, 157s.
8. Zöhrabov R.F. Muğam. B.; Azər nəşr, 1991, 220 s.
9. Zöhrabov R.F. Azərbaycan Zərbi-muğamları (musiqi-nəzəri tədqiqat). B.; 2004, 404 s.

Saytoqrafiya

1. https://az.wikipedia.org/wiki/Ağaxan_Abdullayev 2015-05-18.

ƏLAVƏLƏR

Ağaxan Abdullayevin arxivlərdə saxlanılan səs yazıları.

Azərbaycan radiosunun fonotekası

1)4718-s-30"00"

“Zabul-Segah”

“Araz” XÇA ansamblı.

Seyid Əzim Şirvani

27.07.1987

A-48459-25'00"

2)A-48459-25"00"

“Bayati-Qacar”

Əliağa Vahid

Tar: Ramiz Quliyev

Kamança: Şəfiqə Eyvazova

Dəf: Mahmud Salah

3)Server-22"56"

“Mahur-Hindi”



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

25.04.83

15.04.83

10) “Bir qız sevdim sevmədi”

13398 – s -10 20

Nəriman Məmmədov

Ramiz Abdullayev

“Muğam teatri” XÇA orkestrı

14.11.97

26.11.97

06.04.98



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

KÜTAHYA ZEYBEK ALAYI

Özgür YİĞİT* & Kürşad GÜLBELAZ**

Özet

Kütahya tarih boyunca çeşitli medeniyetleri bünyesinde barındırmış, Germiyanogulları Beyliği'ne başkentlik yapmıştır. Çini, seramik gibi sanat kollarının yaygınlığı nedeniyle de ahilik teşkilatının, Mevleviliğin üç büyük merkezinden biri olmasından dolayı da musikinin yörede ciddi anlamda geliştiği göze çarpmaktadır. Kütahya türküleri 1840'ta Mevlevi Şeyhi olan Arifi'den Pesendi'ye, Hisarlı Ahmet'e ve günümüzde de Mesut TEZCAN'a kadar gelmiştir. Hisarlı Ahmet ve öğrencisi Mesut TEZCAN Kütahya Zeybek Alayı üyesi ve sazencesidir. Kütahya zeybek oyunlarındaki ekol ise Dülger Hüseyin'e dayanmakta olup Muammer TEZCAN iyi bir icracı ve Kütahya Zeybek Alayı'nın da üyesidir.

Kütahya Zeybek Alayı; günümüz şartlarında zeybekçe varlığını muhafaza edip, ahilik geleneğini sürdürmeye devam eden bir yapıdır. Sürdürdükleri gelenek; yazılı kuralları bulunmayan, yüzlerce yıldır hafızalara yerleşmiş olan bir kültürün neticesidir. Üyeleri "Ahmet Zeybek" diye anılan Ahmet Haldun ERALP'in etrafında toplanmışlar ve geleneğe dair her şeyi ondan öğrenmişlerdir. Zeybek Alayı on üç kişiden oluşan ve dışı kapalı bir yapıdır. Belirli günlerde bir araya gelip Kütahya türkü ve oyunlarını icra eder, güncel konular üzerine tartışır ve görüş bildirirler. Önemli olan nokta toplantılara dair her şey yazı ile kayıt altına alınır.

Çalışmamızda Zeybek Alayı'nın ahilik ve zeybeklik geleneğini neden ve nasıl Kütahya'da korumaya devam ettirdiği, bu geleneğin tarihi gelişimi kültürel, sanatsal ve toplumsal boyutlarıyla ele alarak birincil kaynaklarla yapılan görüşmeler gözlem ve derleme yöntemiyle verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kütahya, ahilik, zeybeklik, zeybek alayı.

KÜTAHYA ZEYBEK REGIMENT

Abstract

Throughout history, Kütahya has hosted various civilizations and was the capital of the Germiyanogulları Principality. In order to the prevalence of art branches such as tiles and ceramics, Kütahya is striking that music has developed significantly in the region due to the fact that the organization of the Akhism is one of the three major centers of Mevlevi. Kütahya folk songs have come from Arifi, who became a Mevlevi Sheikh in 1840, to Pesendi, Hisarlı Ahmet and today Mesut TEZCAN. Hisarlı Ahmet and his student Mesut TEZCAN are members and saz players of the Kütahya Zeybek Regiment. The school in Kütahya zeybek dances is based on Dülger Hüseyin, and Muammer TEZCAN is a good performer and a member of the Kütahya Zeybek Regiment.

Kütahya Zeybek Regiment; Zeybek language is a structure that preserves its existence in today's conditions and continues to maintain the tradition of Akhism. The tradition they maintain; It is the result of a culture that has no written rules and has settled in the memories for hundreds of years. They gathered around Ahmet Haldun ERALP, whose members are known as "Ahmet Zeybek" and learned everything about the tradition from him. Zeybek Regiment is a closed structure consisting of thirteen people. They come together on certain days and perform Kütahya folk songs and plays, discuss and express their opinions on current issues. The important point is that everything about the meetings is recorded in writing.

In our study, it is presented with observation and compilation method why and how the Zeybek Regiment has been continued to preserve the tradition of ahilik and zeybek in Kütahya, the historical development of this tradition with its cultural, artistic and social dimensions, and interviews with primary sources

Keywords: Kütahya, ahilik, zeybek, zeybek procession. Keywords: Kütahya, Ahi-order, zeybek, zeybek regiment

* Dumlupınar Üniversitesi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Programı Yüksek Lisans Öğrencisi, ozgur.yigit1@dpu.edu.tr, ozguryigit.info@gmail.com

** Prof. Dr. Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü, ORCID: 0000-0002-1371-8156, gulbeyaz@sakarya.edu.tr kursadgulbeyaz@hotmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Giriş

Bizanslılar döneminde piskoposluk merkezliği, Germiyanogulları döneminde başkentlik, Osmanlılar döneminde Anadolu Beylerbeyliği olan merkezi Kütahya'da çok sayıda kervansaray, medrese, kütüphane, imaret, menzil hane, cami, külliye, kilise ve Mevlevihane bulunmaktadır. Esnaf teşkilatı olan Ahilik geleneğinin yoğun olarak görüldüğü il aynı zamanda bu geleneğin eğitim ve kültür merkezidir. Mevleviliğin Anadolu'daki yayılma merkezlerinden biri olan Kütahya'da bulunan tekkeler şehir yaşatışını da önemli ölçüde etkilemiş, insanlar sabırlı, kanaatkâr ve geleneklerine bağlıdır. Gelenek, görenek, ahlaki değer ve dinsel yapının toplumsal yaşayış üzerindeki belirleyiciliği günümüzde dahi devam etmekte olup Kütahyalılar için "Havası sert, insanı mert yerden" tabiri kullanılmaktadır. (<https://kutahya.ktb.gov.tr/TR-69383/halk-bilgisi.html> 08.10.2012)

Ahiliğin Anadolu'ya yayılmasına hizmet eden Sultan Alaaddin Keykubad'ın 1237 yılında oğlu II. Gıyasuddin Keyhüsrev tarafından öldürülmesi üzerine, Ahilerle Türkmenlerin bu sultana karşı direnişe geçmeleri üzerine Ahi birliklerinin 13. yy. ilk yarısında bölgede teşkilatlanmaya başlamıştır (Güllü, 1977: 95). Tarihin ilk toplu iş sözleşmesinin 1766 yılında Kütahya'da imzalanmış olması ahilik kurumunun ve Kütahya'daki varlığının resmi vesikası olarak değerlendirilmektedir (Kütahya Ansiklopedisi, 1999:15-63).

Mevlana Celâleddin-i Rûminin torunu Ergun Çelebi'nin Kütahya'da bulunmasından dolayı Ahilik ayini olan sima (samah, semah, sema) karşımıza çıkmaktadır. Merkezdeki Dönerler Camisinde (Erguniye Mevlevihanesi) haftalık toplanılarak dini sohbetler ve müteakiben serbest olarak sima oyunları yapılırdı. 1800'lü yılların başlarından itibaren günümüze kadar gelen gelenekler çerçevesinde genellikle dini toplantılar perşembe gecesi, Ahilerin eğlence toplantıları olan "gezek" ise cuma akşamları evlerde yapılırdı. Gezeklerde icra edilen türkü ve oyunlar 1840'ta Arifi 'den Pesendi'ye ondan Hisarlı Ahmet'e ve günümüzde de Mesut TEZCAN'a kadar gelmiştir. Hisarlı'nın (Ahmet) ustaları olan Pesendi ve Arifi bir Mevlevi şeyhidir ve dolayısıyla Mevleviliğin kültürel ve sosyal yaşamındaki yansımaları günümüze kadar gelmektedir.

Gezeklerde icra edilen Kütahya halk oyunları zeybek türüne aittir ve kaşıkla oynanırlar. Ağır zeybekler dairesel formda oynanırken Kütahya'da hem dairesel hem çizgisel formda oynanırlar. Zeybeğin temelinde tek başına, mert, cesur, savaşçı bir erkek vardır. Üretken, koruyan, iyi ahlaklı, vakur ve adaletli zeybek başı, Anadolu insanının temsilidir. Tek başına, iki kişi veya grup olarak da oynanabilir. Yaren denilen gezeklerde tekrarlanan oyunlar gençlere hem öğretilir hem oynatılır. Günümüzde gezekler tüm canlılığıyla devam etmektedir.

Kütahya Zeybek Alayı

Kütahya Zeybek Alayı Ahilik geleneğini hala sürdürmeye devam eden ve günümüz şartlarında zeybekçe varlığını muhafaza eden bir kurumdur. Sürdüğü gelenek; yazılı kuralları olmayan tamamen sözlü geleneğe dayalı, yüzlerce yıldır hafızalara yerleşmiş bir kültürün neticesinde ortaya çıkmıştır.

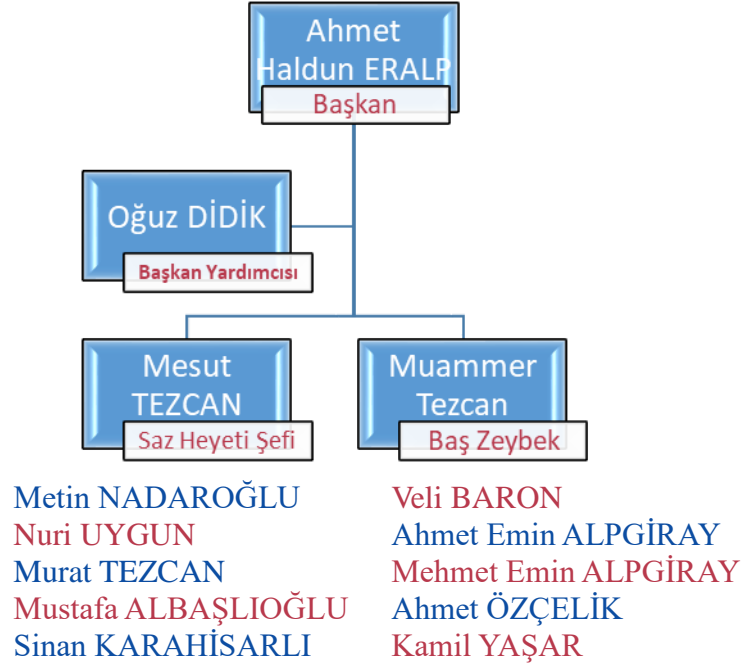
Üyeleri zaman içerisinde "Ahmet Zeybek" diye anılan Ahmet Haldun ERALP etrafında, kendi iradeleriyle bir araya gelmiş ve duruşuyla, ruhuyla, karakteriyle, adabıyla geleneğe dair her şeyi ondan öğrenmişlerdir. Kendi tabirleriyle efe mevkiinde gördükleri, hattı zatında Ahmet Zeybek'e efemiz demişlerdir. Zeybek alayı on üç kişiden oluşmaktadır. (Şema-1)



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Şema-1: Kütahya Zeybek Alayı Yönetim Şeması

Bu kuruma zeybek alayı denilmesini istemelerinin sebebini; biz bir halk oyunları ekibi değiliz, sadece bize ait olanları yani Kütahya ve Ege Bölgesine ait bütün oyunları, türkülerini çalıp söylüyor ve oynuyoruz diyerek açıklamaktadır (Eralp ile kişisel görüşme; 02.07.2010)

Kütahya Zeybek Alayı'nın kurucusu ve efesi olan Ahmet Haldun ERALP; 8 Ağustos 1941 yılında Kütahya'da doğmuş ve öğrenim hayatını İstanbul'da geçmiştir. Robert Kolejini kazanarak başladığı ortaöğrenimine Alman Kolejinde devam etmiş ve eczacılık okumuştur. Gerek okul yıllarında İstanbul'da gerek yaz tatillerinde Kütahya'da yaşadığı hayat birbirinden çok farklıdır. Bu yaşantı farklılığı O'nu gerçeği ve kültürel değerlerini aramaya iten en önemli güç olmuştur. Yaşadığı bu çelişkiyi ve geldiği noktayı şöyle özetlemektedir: Yaşadığım yer olan Koca Mustafa Paşa'nın alt tarafları zamanında İstanbul'un en muhafazakâr semtlerinden bir tanesiydi. Burcu burcu İstanbul kokan, kibar, hakiki İstanbulluların oturduğu yerdi burası. Her mahallede, her sokakta bir fasıl olurdu, müzik çok üst seviyedeydi. Babam, Osmanlı misyonerliği içerisinde bir dediği iki edilmeyen pervar şair bir insandı. İstanbul sosyetesinin gittiği, örf, adet, gelenek ve göreneklerimiz hakir görüldüğü bir okulda okuyordum. Okulda hemen hemen her hafta bir çay, her aybaşı ya da sonu tertip edilen balolar olurdu. Oruç tuttuğumu arkadaşlarımdan sakladım çünkü alay konusu olurdu. Aslında gelenek ve göreneklerimize yabancılar saygı duyardı, maalesef saygısızlığı yapan geçmişi hakir gören kendi insanımızdı.

Kütahya'ya geldiğimde ise son derece doğal, serbest, hürriyeti tattığım bir hayat yaşadım. Attan aşağı inmez, rüzgâra karşı, rüzgârı içimde hissederek at sürerdim. Bir evin bir oğluydum, çok nazlıydım, yemek yemezdim annem elinde yumurta arkamdan koşardı bende kaçardım. Yemek yedirebilmek için bana Kütahya kültürüyle ilgili hikâyeler anlatırdı. Annemin dördüncü göbekten dedesi Kol Ağası Kütahyalı Halil Efe'dir. Daha evvel büyük dedesinden ve babasından duyduklarını, büyük dedesini, Kurtuluş Savaşı dönemlerindeki Kuvayı Milliye, zeybekler gibi konuları anlatırdı. O yıllar zeybekler bize çapa yapmaya gelirlermiş. Zeybekler eşkıya olarak bilinir ama yanlıştır, onlar alın teriyle kazanmasını bilen insanlardır. Eskiden haşhaş, kavun, karpuz, salatalık, domates vs. yapılırdı ve bunlar da çapa



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

isteyen ürünlerdir. Zeybekler gelirler, çalışırlar ve geçimlerini böyle kazanırlarmış. Tabi belli yerlere, evlere ve işlere giderler, kendilerini horlayacak yere gitmezlermiş,

Eralp annesinin ağzından zamanın zeybekleri hakkında şunları aktarmıştır: Zeybekler çalışırken şalvarlarını, gazekilerini, poşularını çıkarırlar, kafalarında sadece kellepoş veya takke kalırmış. Bunları şalın içine sararlar, bürümcük, diz altına hatta ayak bileğine uzanan kadar iç donu giyerlermiş. Kollarını sıvarlar, öğleye kadar çapa çapalarlar, öğlen üstü yemek sonra akşama kadar çalışıp iş bitiminde ellerini yıkayıp günlük elbiselerini tekrar giyinir ve öyle ayrılırlarmış. Yani sanki çapadan gelmiş gibi değil de evlerinden yeni çıkmış gibi hazırlanıp öyle giderlermiş. İşte zeybeğin aslı budur eşkıyalık değildir. Elbette bunun yanında çeşitli zeybeklerde varmış. Fakat zeybek gerçek bir zeybekse, varlıklı da olsa fakirde olsa asla çalmaz ve eşkıyada değildir (Eralp ile kişisel görüşme; 02.07.2010).

İstanbul'da yaşadığı dönemde tanıştığı ve kendi tabiriyle eski İstanbullulardan dinlediği Klasik Türk Müziğine hayran kalmış, özel fasıllara, konserlere gitmeye başlamıştır. Dönemin önemli tezhîpçilerinden olan Azade AKAR'dan tezhîp dersleri almıştır. Üniversite yıllarında çeşitli halk oyunları topluluklarını yönetmiş, tiyatro çalışmaları yapmıştır.

Eralp; İstanbul Kütahya ilinden yetişenler derneğinin davetinde yaşadığı bir olay üzerine Kütahya'ya bir seneliğine dönmeye karar verir ama kırk seneyi aşkın süredir Kütahya'da yamaktadır. Kütahya'ya dönmeye sevk eden durumu şöyle anlatır: Kütahya ilinden yetişenler derneği, İstanbul'da güzel bir yerde Kütahyalılar gecesini yaptı. Herkes sarhoş, kim kime dumduma bir ortam var. Hisarlı Ahmet ve ismini vermek istemediğim birkaç kişi sahne aldı. Girişte, kapı ağzında bir masa vermişler, Hisarlı Ahmet'le ekibi orada oturmakta, yemek beklemekteydiler. Bunu görünce çok kızdım, duyduğum ıstırapı anlatmam mümkün değil. Hemen yanlarına gittim, hoş geldiniz dedim, garsonu çağırıp masayı donatmalarını, ne isterlerse getirmelerini söyledim ve onlarla birlikte oturdum. İşte o an kültürümüze verilen değer bu olmaması gerektiği, duruma müdahale edilmesi gerektiği kararını verdim ve dediğimi de yaptım. Kütahya oyunları üzerine çalışmalara başladım. Kendimce bir sene içerisinde güzel bir ekip kurar, bir de kitap yazar ve İstanbul'a geri dönerim düşüncesiyle Kütahya'ya döndüm. Aradan kırk yılda fazla zaman geçti halen o kitap bitmedi ve ne zaman biteceğini de bilmiyorum. Eğer tefe başı şöyle bir elbisedir, şu zaman giyilir, şuralar işlemelidir gibisinden bir kitap yazsaydım çoktan biterdi ama kafamdaki böyle kitap hiç olmadı. O elbiseyle konuşabiliyor musun, çözebiliyor musunuz? Düşündüğüm kitap böyle bir kitap. Hiçbir şey rastgele veya tesadüfen değildir, bir sebebi vardır, beni de cezbeden tarafı da işte bunları bulup yazmaktır.

Kütahya'da Cumhuriyet caddesinde eczanesi olan Eralp vaktinin büyük bir bölümünü burada geçirmektedir. Zeybek Alayı Eralp'in (Ahmet Zeybek) Kütahya'ya döndükten sonra ailesinden gelen kültürel birikimi, bilgisi ve yaptığı çalışmalar neticesinde başlar ve günümüze kadar devam eder. Sırrı bayırında Hisarlı'nın (Ahmet) bağlama çalıp sattığı dükkânı bulunmaktaydı. O dönemde; Gemiş Rıza, Mestan Turna, Selahattin Sezgin, Gambur Celal ve Fındık Hüseyin Kütahya zeybek oyunlarını en iyi icra edenlerdi. Fakat Kütahya türküleri ve oyunları hak ettiği değeri görmüyor ve icra edildiği ortamdan dolayı halk tarafından da öteleniyordu.

Ahmet Zeybek önderliğinde, Hisarlı Ahmet ve öğrencisi olan Mesut Tezcan, Muammer Tezcan, Mehmet Emin Alpgiray, Ahmet Emin Alpgiray ve Ömer Ayvaz ile oluşan grup oluşmuş, son katılanlarla on üç kişilik yapı ile Zeybek Alayı teşekkül etmiş oldu. Muammer ve abisi Mesut Tezcan ile olan dostlukları dedelerine kadar uzanmaktadır. Zaman içerisinde orijinal kostümler köylerden toplanmış, silahlar restore ettirilmiş, repertuvar ve oyun çalışmaları yapılmaya başlanmış ve böylelikle gezek adı verilen toplantılar da başlamış oldu.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Eralp, Zeybek alayının işleyişi ve kendisinden sonra devam ettirilmesi hususunda şunları söylemektedir: “Hepsi farklı karakterde, içleri fıkır fıkır yanardağ gibiydi. Fikir olarak karşı karşıya geldiğimiz zamanlar oldu. İçlerinde öfke varsa kamufle ederler ve hep canlı tutarlardı. Bu öfkenin dışarıya çıkmasını temin etmek benim görevimdi. Mesela zamanında beni ayak divanına çağırdıkları olmuştur. Yani benim iradem altındakilerin beni toplantıya çağırması, hesap sorması durumları olmuştur. Bu kadroyu bir arada tutmak, hâkimiyet kurmak şimdi çok zor değil ama bunlar gençken çok zordu. Bu günlerde beni en iyi tanıyan, anlayan, bana en çok yardımcı olan, aynı zamanda da öğrencim Oğuz'dur. Görevimi çok yorulduğum için iki defa Muammer'e devrettim ve bu üçüncü dönem başkanlığım. Toplantıların tüm kayıtlarını eskiden düzenli tutardık. Biri kâtiplik yapar veyahut kendim yazardım. Toplantılarımız muayyen aralıklarla yapılır, günün tarihi ve neler yapıldıysa yazılır. Mesela şu türküler geçildi, şu oyunlar oynandı, şunlar konuşuldu yazılır, altına varsa tenkitimi yazar ve herkes. Eskiden herkes genç, idealist, ahiliği yaşamak yaşatmak istediğimiz için defterler düzenli tutulurdu hatta varsa misafire bile imza açılırdı. Artık defteri düzenli tutmuyoruz. Kadroların ister istemez gençleşmesi ve yenilenmesi gerekmektedir. Gençlerin gelmesini, oturmasını istiyorum. Gençler tabii ki hata yapacaklar, doğruyu bulmaya çalışacaklar, bizler de yardımcı olacağız ki gelişebilsinler. Fakat zeybek kurumu farklıdır, yabancıyı pek sevmezler, alışmaları zaman alır, zamanla ya kalır ya giderler, bir şey diyemezsiniz. Mesela Yöre Folklor Araştırma Derneğindeki (YÖREFADER) arkadaşlar bize uzak değillerdir, katılıyorlar bize. (https://www.youtube.com/watch?v=uCDy5vrAxqc&t=391s&ab_channel=EmelOrgun 15.05.2009)

Kütahya Zeybek Alayı ahilik ile yoğrulmuş, fütüvvetin gereklerini bilen ve bunu yaşamlarına aktaran bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Eralp Alayın ahilikle tanışmasını ve ahiliğe dair düşüncelerini şöyle özetler: Kütahya kırsal alanda seymendir, düğünde, bayramda, özel günlerde seymenler elbiselerini giyerler, atlarına binerler ve seymen alayı düzülürdü. Çocukken bir gün Altıntaş'ın oralarda geziyorduk. Orada yatırlar, ahi türbeleri, çuhadan Sancaklar vardı. Abdest alınır, sırma ağırlıklı seymen kıyafeti giyinilir, sancak alınır, üzerine âlem geçirilir, kurban kesilir, atlara binilir ve seymen alayı düzülürdü. Seymenlerle ilk rastlandım böyle oldu. Gördüklerim ve okuduklarım doğrultusunda seymen böyleyse zeybekte de böyledir, çünkü seymen-zeybek aynıdır, diye düşündüm. Aralarındaki fark kırsalda seymen şehirde zeybektir. Seymen denince akla mutlaka at gelir, atsız olmaz ama zeybek denince at gelmez, piyadedir. Tabii zeybek de ata biner ama genelde piyadedir. Bu gibi bağlantıları gördükten sonra araştırmaya başladık, ahilikle ilgili bir sürü kitapları inceledik. Böylece ahilik ile seymenliğin, zeybeğin aynı köke dayandığını gördük. Bir yandan türküler bir yandan kıyafetler, oyunlar, mimari derken ortaya bir şablon çıktı ve bu ahiliğin ta kendisiydi. Ahi cemiyetlerinde musiki tedrisi, raks yani oyun vardır. Ahiliğin üçte biri zeybeklik, üçte biri müderrislik, üçte biri sanatkârlıktır, aynı sacayağı gibidir. Bunun üzerine kazanınızı koyarsınız, altına gönül ateşinizi yakarsınız, üstünde de aşınızı pişirir yersiniz. Bu da kültürünüzdür. Bunun tamamına da devlet denir, zeybek devletin hatta derin devletin ta kendisidir.

Selçuklularda ahilik devletten emir almayan ama devlete bağlı devletin yanında olan, istihbarat temin eden, koruculuk yapan bir kuruluştur. Osmanlı döneminde sistem böyle işlememiş, zeybekler de buna benzer bir sistemle akıncıları, azapları, delilleri, serdengeçtileri ve başıbozukları kurmuşlar. Bunlar iki bin üç bin kişilik gruplar halinde en ön saflarda fedakârca çarpışmışlardır. Ahilikte asıl amaç toplumu etkilemektir. Güzel giyineceksin, güzel konuşacaksın, saygınlığın olacak vs... Her şeyiyle örnek kişidir ahi. İşte buradan hareketle diyoruz ki; bir zeybek Kayı boyu kadar muhyam, Kınık boyu kadar zarif olmalıdır. Kayı



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

sağlam demektir, Kınık şöyle bir geçer, nereye varsalar aziz dururlar, yani centilmen insanlardır (Eralp ile kişisel görüşme; 02.07.2010)

Eralp zeybeği ve zeybekliği Kütahya ve çevresinde düşünmemek gerektiği, Selçuklularla birlikte doğudan geldiği, ahilikle birlikte burada son bulduğu ve buraya yerleştiğini, Anadolu'nun fethinde, yerleşik düzene geçmede ahi teşkilatına yardımcı olmak suretiyle kurulmuş bir teşekkül olduğunu, Türklerin Anadolu'daki misyonerleri olduğunu savunmaktadır. Eralp bir zeybeği; gururlu, mahur ama tevazunun içerisinde erimiş, gayet mütevazı, ser verip sır vermeyen insanlardır olarak tasvir etmektedir. Halk zeybeği taklit etmiş, özenmiştir. (Eralp ile kişisel görüşme; 02.07.2010)

SONUÇ

Kütahya'da ahilik geleneğiyle özdeşleşmiş bu gelenekle sürdürülmek istenen ve aynı zamanda devam eden Kütahya Zeybek Alayı'nın kurumsal yapısı, günümüzdeki işlevi ve bu kültürün oluşumu, gelişimiyle bugüne dek; usta çırak ilişkisi ve düzenli olarak her Cuma akşamı tertiplenen gezek oturumlarıyla aktarıldığı tespit edilmiştir.

Cuma akşamları düzenli olarak yapılan gezek toplantılarında, Kütahya türkülerinin ve oyunlarının icra edildiği, günlük siyaset konuşulduğu ve o gün yapılan, konuşulan her şeyin bir kâtip tarafından düzenli olarak deftere kaydedildiği, toplantının sonunda o gün orada olan herkese imzalatılmaktadır.

Bu teşkilatın bir başkan, bir başkan yardımcısı, bir saz heyeti sorumlusu ve bir oyun icra sorumlusu başta olmak üzere toplam on üç üyeden oluştuğu tespit edilmiştir.

Teşkilatın dışı kapalı bir yapı olduğu, kendilerinden olmayan kişilere karşı mesafeli davrandıkları görülmüştür.

Tek ve mutlak lider Ahmet Haldun Eralp olarak gözüксе de, diğer üyelerin görüşlerini açıkça ifade edebildiği ve kendi aralarında tartışılabilir bir meclisleri olduğu görülmüştür.

Günümüzün esnaf odalarına benzer bir işlevi olan Ahilik iyi ahlakın, doğruluğun, kardeşliğin, yardım severliğin kısacası bütün güzel meziyetlerin birleştiği bir sosyo-ekonomik yapıdır.

Geçmişte geleneksel toplantılarla sağlanan geleneğin korunması, yaşatılması, öğretilmesi ve aktarılmasının bugün bu kurum tarafından nasıl, hangi çalışmalar etrafında devam ettirildiği işlevsel teorilerden faydalanılarak ortaya konulmuştur.

KAYNAKLAR

Yazılı Kaynaklar

Güllü, S. (1977). Ahi Birlikleri. Ötüken Yayınları, İstanbul.

Kütahya Ansiklopedisi (1999), Kültür Yayınları, 1.cilt, Kütahya.

Sözlü Kaynaklar

Ahmet Haldun Eralp, 1941 Kütahya doğumlu, Eczacı, Görüşme Tarihi: 02.07.2010.

İnternet Kaynakları

<https://kutahya.ktb.gov.tr/TR-69383/halk-bilgisi.html> Erişim Tarihi: 08.10.2012

https://www.youtube.com/watch?v=uCDy5vrAxqc&t=391s&ab_channel=EmelOrgun Erişim Tarihi: 15.05.2009



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ULUSAL VE AVRUPA DANS GELENEKLERİNİN AZER RZAYEV'İN "ALTI SENFONİK TABLOSUNDA" YANSIMASI

Pervane HANLAROVA*

Özet

20.cı yüzyılın 90'lı yıllarında Azerbaycan senfonik müziğinde tür ve tarz çeşitliliği ile öne çıkan örnekler arasında Azer Rzeyev'in senfonik orkestra için "Altı Senfonik Tablo" adlı eseri ilgi çeken yapıtlardan biridir. Besteci eserde ulusal ve Avrupa danslarının farklı kendine özgün özellikleri yansıtmış, eserde her tablonun duygusal içeriği, görüntü dünyası ve sanatsal etkisi aktarılmaktadır. Ayrıca eserde A.Rzeyev orkestra partiyonunda Ulusal ve Avrupa danslarının ritmik özelliklerini enstrümanların tını özellikleri ile birleştirerek ilginç bir o kadar da parlak seslenme elde etmeye başarmıştır.

Bu özelliklerinden dolayı Azerbaycan senfonik müziğinin gelişmesinde değerli bir yer edinmiş ve gelecek nesil bestecilerin müzik zevkinin şekillenmesinde gelişmesinde önmeli etken olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Azer Rzeyev, senfonik tablo, ulusal ve Avrupa, dans gelenekleri, konser tarzı.

MANIFESTATION OF NATIONAL AND EUROPEAN DANCE TRADITIONS IN AZER RZAYEV'S "SIX SYMPHONIC PICTURES"

Abstract

Azer Rzeyev's "Six Symphonic Pictures" for symphonic orchestra takes its rightful place among the examples distinguished by the variety of genres and styles in the symphonic music of Azerbaijan in the 90s of the last century. In the work, different national and European dances are manifested in an original way, and the content, world of images and artistic impact of the play are conveyed by the author in each plate. Rhythmic features of national and European dances were sequenced by the symphonic orchestra in the form of bright and memorable plates and the timbre color of the orchestral palette was expertly performed by the composer. Due to these characteristics, it took a worthy place in the development of Azerbaijani symphonic music and played a main role in shaping the musical taste of the next generation of composers.

Keywords: Azer Rzeyev, symphonic pictures, national and European, dance traditions, concert style.

Giriş

Ötən əsrin 50-60-cı illərində Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin fəal inkişaf dövründə sənət aləminə qədəm qoyan və milli musiqi sənətinin inkişafında böyük rolu olan bəstəkar Azər Rzeyevin simfonik orkestr üçün altı hissədən ibarət musiqi əsəri - "Altı simfonik lövhələr"i onun ötən əsrin 90-cı illərində bəstələdiyi violin və fortepano üçün sonata, cello və kamera orkestri üçün "Kantilena" ilə bir cərgədə durur. Bütün yaradıcılığı boyu geniş konsert fəaliyyəti ilə məşğul olan, violin üzrə S.Britanitski və A.Amiton, bəstəkarlıq üzrə B.Zeydman kimi böyük müəllimlərdən dərs alan, musiqi alətlərinin bədii və texniki imkanlarına yiyələnən və dünya klassiklərinin ənənələrini milli musiqi ilə üzvi surətdə uzlaşdıran bəstəkar orkestr alətlərinin təbiətini gözəl hiss edir.

A.Rzeyev əsasən instrumental musiqinin müəllifi kimi tanınmışdır. Onun simfonik əsərlərində də orkestr təfəkkürünə xas instrumentallıq, həyat nəşəli parlaq konsert üslubu bir çox simfonik əsərləri kimi, nəzərdən keçirdiyimiz "Altı simfonik lövhələr"də də özünün ifadəsini tapmışdır.

* Ü. Hacıbəyli Bakü Müzik Akademisi Doktora Ögrencisi, pervane26@mail.ru



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

“Altı simfonik lövhələr”də bir-birinə kontrast müstəqil hissələr ümumi bədii fikir əsasında vəhdət təşkil edir. Bu hissələr aşağıdakılardan ibarətdir: 1 - “Rəqs”, 2 - “Vals”, 3 - “Məzəli oyun”, 4 - “Bolero”ya bənzər, 5 - “Düşüncə”, 6 - “Qaytağı”. Gördüyümüz kimi, Simfonik lövhənin hissələri rəqslə bilavasitə bağlıdır.

Azərbaycan xalq rəqs musiqisinin forma və janrlarından istifadə edərək, peşəkar bəstəkarlar müxtəlif musiqi alətləri, ansambl və orkestrlərin ifası üçün orijinal əsərlər yaratmışlar. Bunlarda Fikrət Əmirovun “Simfonik rəqslər”, Cahangir Cahangirovun “Üç rəqs”, Xəyyam Mirzəzadənin “Noraşen rəqsləri”ni qeyd etmək olar. Azərbaycanda balet janrının yaranmasında da xalq rəqslərinin əhəmiyyətli rolu olmuşdur. “Qız qalası” (Ə. Bədəlbəyli), “Gülşən” (S. Hacıbəyov), “Yeddi gözəl” (Q. Qarayev) və s. baletlərdə Azərbaycan xalq rəqs mövzularının janr xüsusiyyətlərindən sənətkarlıqla istifadə edilmişdir.

Bəstəkar Azər Rzayev də özünün simfonik orkestr üçün “Altı simfonik lövhələr”ində rəqsvari musiqi mövzularının orijinal təfsirini vermişdir. O, öz yaradıcılığının müxtəlif dövrlərində əsasən violin və digər simli alətlər üçün konsert, kamera-instrumental janrdə əsərlər yazaraq, illər ötdükcə yaradıcılıq diapazonunu genişləndirmiş, əsərlərinin siyahısını simfonik əsərlərlə (poema, lövhə) zənginləşdirmişdir.

“Milli ruh, muğamlara bağlılıq, gözəl melodizm, dərin musiqi təfəkkürü, konsert üslubu ilə lirikanın birliyi, incə ahəngdarlıq, təkrar olunmaz harmonik dil A. Rzayev yaradıcılığının özünəməxsus xüsusiyyətlərindəndir. “Bəstəkar öz fikirlərini doğma musiqi dilində ifadə etdikdə xalqa yaxın olur” - dahi Üzeyir bəyin bu sözlərini, rsini əsas götürən bəstəkar xalq musiqisinə arxalanaraq xalqı düşünüb, xalq üçün yaşayıb, əsərlərini xalqına bəxş edib (1, 31)

Milli rəqsvarilik (6/8), lad modulyasiyaları və sekvensiyalılıqla zəngin olan simfonik lövhələrin musiqisində dərin lirik kantilena, parlaq konsertlilik, təzadların parlaqlığı bəstəkar tərəfindən dolğun ifadə olunmuşdur. Simfonik lövhələrin bir çoxunda üstünlük təşkil edən yumorun ifadəsinə də rast gəlmək mümkündür. I – “Rəqs”, III – “Məzəli oyun”, VI - “Qaytağı” belə yumoristik, məzəli lövhələr sırasındadır.

Azər Rzayevin “Altı simfonik lövhələr”i silsilə əsərində diqqəti ilk növbədə cəlb edən cəhət bəstəkarın gözəl rəqsvari melodiylar müəllifi olmasıdır. Bəstəkar bu əsərdə klassik normalar çərçivəsində milli və Avropa rəqslərinin təbiətinə uyğun olaraq lirik, həyatsevər, şən və gumrah əhval-ruhiyyəli nikbin musiqi mövzuları yaradır. Şübhə yoxdur ki, Azərbaycan xalq mahnı və rəqsləri bəstəkarın musiqi fikrini qidalandıran əsas mənbədir. Odur ki, bəstəkar bu altı rəqsvari silsilədə yaradıcı surətdə milli və Avropa rəqslərinə xas cəhətlərdən istifadə etmişdir.

Simfonik lövhələrdə bəstəkarın rəqs musiqisinin təbiətini dərinləndirən hiss etmək istedadını görmək olur. Rəqsvari musiqinin emosionallığı, melodik materialın rəqs təbiətinin aydınlığı və gözəlliyi, metroritmin və harmonik dilin vəhdət təşkil etməsi və xüsusi rolu, ritm dəyişkənliyi, sinkopalılıq, xalq rəqs musiqisinə xas olan variantlılıq, öz başlanğıcını milli folklorumuzdan götürən lirik mahnıvari melodiyların üstünlük təşkil etməsi nəzərdən keçirdiyimiz “Altı simfonik lövhələr”in musiqisinin dinamik inkişaf xəttinə xas xüsusiyyətlərdir.

Eyni zamanda bu lövhələrdə ifadəli və zəngin melodizm, rəqs melodiylarında muğam intonasiyalarının üstünlük təşkil etməsi, ahəngdar ifadə tərzini bir-biri ilə növbələşən milli və Avropa rəqs elementlərinin təzahür etməsini görürük. Lövhələrin tembr, dinamika və faktura zənginliyi, müəllif fikrini tam və dolğun bir şəkildə çatdıran parlaq obrazlılıqla bir-biri ilə növbələşməsi silsilənin konsert təbiətini daha da artırır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Əsərdə qabarıq janr başlanğıcını da qeyd etmək lazımdır. “Janr başlanğıcını bəstəkarın əsərlərində musiqi dilinin və formasının bir çox özəllikləri müəyyənləşdirir. Bu zaman iki janr – xalis muğam və rəqs başlıca rol oynayır ki, bunlar nəinki bir yerdə səslənir, həm də bəzən qarşılaşaraq üzvi sintezdə bir-biri ilə kəsişirlər. Muğam, melodik inkişaf vasitəsi kimi bəstəkarın melodik üslubunda əhəmiyyətli rol oynayır, onun mövzularına xüsusi sərbəstlik, “geniş nəfəs” verir. Azər Rzayevin musiqisinə səciyyəvi olan melodik ornamentallıq da öz başlanğıcını muğam melosundan götürür. Lakin, ən mühümü odur ki, monointonasiya musiqi inkişafının muğam prinsipi Azər Rzayevin simfonik üslubuna təsir göstərir, ona skvoznoy inkişaf səciyyəsi bəxş edir ki, bu da bəstəkarın simfonik yaradıcılığının yüksək keyfiyyətindən xəbər verir” (2,256).

I simfonik lövhə “Rəqs” adlanır. – C-dur tonallığında, Allegro moderato tempindədir. Giriş 3/4 ölçüdə başlayır. Lakin burada əsas tonallıq hələ bəlli deyil, qeyri-müəyyəndir. Girişin xarakterində valsvarilik hökm sürür. Milli ruhda olan əsas mövzu isə 6/8 ölçüdədir. Burada giriş və əsas mövzu milli və Avropa rəqs ənənələrinin vəhdəti özünü göstərir. Musiqi materialı cəhətdən bir-birindən fərqli olmasına baxmayaraq bu iki mövzunun xarakteri həyata nikbin baxış, həyat nəşəsi ilə aşıb-daşır. Girişdə aşağıya doğru xromatik gedişlər, alterasiyalılıq, yuxarı istiqaməti bütövtönlu qamma özünü göstərir. Əsas mövzunun yumoristik xarakterini ornamentlik, punktir ritmi daha da artırır.

II simfonik lövhə - 3/4 ölçüdə, F-dur tonallığında lirik “Vals”dır. Quruluşuna görə üçhissəlidir. Dörd xanədən ibarət Giriş hissədə harmonik cəhətdən alt səslərin getdikcə artaraq dolğunlaşması D7 b5 akkordu üzərində üst-üstə yığın əmələ gətirir. “Vals” harmonik dil baxımdan Avropasayağı olduğu halda, melodik cəhətdən millidir. Mövzu “Şüştər” ladının səssırsı üzərində qurulub. Burada milli musiqiyə xas bir sıra cəhətləri, o cümlədən art.2, sekvensiyalı inkişaf, alterasiyalılığı müşahidə etmək olar. Burada lirik valsa xas rəvan fırlanan mülayim musiqi axını üstünlük təşkil edir. “Vals”ın orta hissəsi kənar hissələrlə təzadlıq yaratmır. Lakin burada lad modulyasiyası özünü göstərir və növbəti inkişaf əsas mövzunun variant şəkildəyişməsi kimi davam etdirilir.

III simfonik lövhə - “Məzəli oyun” adlanır. B-dur tonallığında, Moderato tempindədir, xarakterinə görə yumoristikdir. Quruluşuna görə üçhissəli olan lövhə Ritmik baxımdan Avropa və milli rəqs (3/4 və 6/8) ritmlərinin növbələşməsi üzərində qurulub. Yuxarı hərəkətli mövzuda art.2 musiqinin milli xarakterini vurğulayır. “Partiturada mövzunun ilk təqdimatı fleyta alətinə tapşırılıb. Bu alətin tembr xüsusiyyətləri təsvir olunan obrazı tam əks etdirir. Orta bölmə kənar hissələr ilə təzad təşkil edən minor əhvalı mp-da klarnet alətinin ifası ilə başlayır” (3,116)

IV simfonik lövhə “Bolero”ya bənzər” adlandırılıb. Es-dur tonallığında, Moderato tempindədir. Burada 7/8 və 6/8 ölçülərinin növbələşməsi diqqəti cəlb edir. Mövzuda iki amil üstünlük təşkil edir: Avropa və Əndəliz. Bu ispan xalq rəqsinin tempi mülayim, musiqi ritmi axıcıdır. Orkestrdə sanki gitara, təbil, kastanyet müşayiəti hiss olunur.

Bu simfonik lövhənin musiqisində Araqon, Kataloniya və Valensiyada geniş yayılmış temperamentli, ehtiraslı bolero və xota melodiyasına bənzərlik vardır.

Dünya musiqi tarixində bolero formasında instrumental pyes (fortepiano üçün F. Şopen, İ. Albenis ; simfonik orkestr üçün M. Ravel), romans (M.İ. Qlinka, A.S. Darqomijski), opera (E. Megül, L. Ober, H. Berlioz, K.M. Veber), balet nömrələri (P.İ. Çaykovski, L. Delib) və s. əsərlər bəstələnmişdir. M. Qlinka (“Araqon xotası”, “Madriddə gecə”), F. List (“İspan rapsodiyası”), N.A. Rimski – Korsakov (“İspan kapriçiosu”) və başqa bəstəkarlar xota rəqs



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

elementlərindən öz əsərlərində istifadə etmişlər. Azərbaycan simfonik musiqisində də belə bir nümunənin olması təqdirəlayiqdir.

Mövzunun impressionistik səs boyalarının yaradılması aşağıdakı kimi həyata keçirilmişdir: lad həlli yarım ton-bir ton-yarım ton üzərində qurulub ki, bu da fransız impressionistlərinin (Debüssi, Ravel) musiqi dilinə yaxınlaşır.

Mövzunun sonrakı inkişafı da musiqidə impressionizmin simfonik cəhətdən məntiqli bir şəkildə həllini tapır. Burada kvartaların paralel şəkildə növbələşməsi, yarım ton- ton yarım-ton yarım səssirasının ardıcılığı, bəstəkarın bütün simfonik lövhə boyu müraciət etdiyi D7 b5, art.3-nin yuxarı istiqamətdə növbələşməsi fonunda mövzunun ifadəli keçidi (Meno mosso, r.7)

V simfonik lövhə “Düşüncə” adlanır. Quruluş cəhətdən lövhə üçhissəlidir. Orta hissənin musiqi obrazlar aləmi kənar hissələrlə təzadlıq təşkil etmir. Onun melodiyasındakı millilik art.2. Intervalının istifadəsi ilə diqqəti cəlb edir. Bu simfonik lövhənin musiqisində “Milli ruh, xalq musiqisinə bağlılıq, gözəl melodizm, dərin musiqi təfəkkürü, ahəngdar, təkrar olunmaz harmonik dil” (3, 30) özünü göstərir. Bu simfonik lövhə digərlərinə nisbətən daha qəmgin və kədərli olması və insanın zərif tellərini ifadə edən hiss və duyğuları əks etdirir. Təsədüfi deyil ki, dərin kədər hissi oyadan, insanı düşündürən və həyəcanlandıran bu obrazlar aləmini ifadə etmək üçün bəstəkar tərəfindən “Humayun” və “Şüştər” ladlarının növbələşməsindən istifadə olunmuşdur.

Qeyd edək ki, “Düşüncə” Azər Rzayevin “Altı simfonik lövhələr”indən ayrıca olaraq, müstəqil pyes kimi də məşhurlaşmışdır. Pyesin tar və nəfəsli alətlər orkestri üçün işləməsi mövcuddur.

VI simfonik lövhə “Qaytağı” - milli və Avropa rəqs ənənələrinin qarşılıqlı vəhdəti üzərində qurulub. Sonuncu lövhə özündən əvvəlki “Düşüncə”dən dərhal sonra (“attacca”) ifa olunur. Qeyd edək ki, “Düşüncə” kimi, bu lövhə də ayrıca bir şəkildə, yəni müstəqil pyes kimi məşhurdur. Pyesin tar və nəfəsli alətlər orkestri üçün işləməsi mövcuddur.

Simfonik silsiləyə yekun vuran bu lövhə D-dur tonallığında, 4/4 ölçüdə, Allegro vivace tempində, qaytağı rəqsinin ritmindədir. Quruluş baxımından bu lövhə üçhissəli struktura malikdir. Mövzunun əsasını “Mahur” muğamının səsdüzümü təşkil edir. Mövzu D-dur tonallığında olsa da, III pilləsi bəmləşib, eyni zamanda mövzunun kvarta intervalına aşağı-yuxarı sıçrayış etməsi, aşağı istiqamətli sekvensiyalılıq onun milli təbiətini artırır. Orta hissədə musiqi fikri qoboy alətinin ifsında “Şikəsteyi-fars”ın səssirasına köklənir.

Azərbaycan xalq rəqsi “Qaytağı”nın coşğun, mərdənə və qəhrəmani xarakteri simfonik silsilənin sonuncu lövhəsində parlaq simfonik həllini tapmışdır. “Qaytağı”nın quruluşu improvizasiya xarakteri daşımaqla bəstəkarın yüksək zövq və məharətindən söz açır. Rəqs dəqiq ritmik kompozisiyaya malikdir. Musiqi ölçüsü, tempi əvvəlcə mülayim, axıra yaxın isə şıdırgıdır. Qeyd edək ki, bu rəqsin melodiyası “Qaytağı” ilə yanaşı, Azərbaycanda “ləzgiyəngi” adı ilə də məşhurdur. Şimali Qafqaz və Zaqafqaziya xalqları arasında geniş yayılmışdır.

SONUÇ

Sonda onu qeyd etmək lazımdır ki, doğma vətəninə, torpağına, xalq musiqisinə bütün varlığı ilə bağlı olan Azər Rzayevin yaddaqalan rəqsvari musiqi obrazları ilə diqqəti cəlb edən “Altı simfonik lövhələr”i rəqsvari melodiyalarının xoş ahəngliliyi, qulağa yatımlığı, musiqi



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

məzmununun bitkinliyi, rəqsvari dinamikası və lirik səhifələri ilə fərqlənərək, milli simfonik musiqi xəzinəsini daha da zənginləşdirmişdir.

“Altı simfonik lövhələr”in ifaçılar və dinləyicilər tərəfindən şöhrət qazanmasında xalq və Avropa musiqisinin ən yaxşı rəqs ənənələrinin bəstəkar tərəfindən yaradıcı surətdə istifadə olunması ilə bağlıdır. Həm də qeyd etmək lazımdır ki, Azər Rzayevin “Altı simfonik lövhələri” repertuar əsəridir. Əsər hal-hazırda müxtəlif alətlər və ifaçı tərkibləri üçün bir neçə variantda (o cümlədən iki fortepiano üçün) mövcuddur (5). Məşhur ifaçılardan Arslan Növrəslı, Sahib Paşazadə, bu lövhələri öz konsert proqramlarına mütəmadi olaraq daxil edir və orijinal təfsirini yaradırlar.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Quliyeva L. Azər Rzayev. Bakı, “Şərq-Qərb” nəşriyyat evi, 2014, s.31
2. Vəzirova G. Azərbaycan musiqi tarixi, IV cild, Bakı, 2019, “Elm” nəşriyyatı, s.256
3. Quliyeva L. Azər Rzayevin simfonik yaradıcılığına bir nəzər // “Musiqi dünyası”, 1/90, 2022, s.116
4. Quliyeva L. Azər Rzayevin həyat və yaradıcılığı Metodk vəsait. Bakı, “Ecoprint”, 2016, s.30
5. Rzayev A. Altı simfonik lövhələr: iki fortepiano üçün (işləyən G.Rzayeva), Bakı, “Azərbaycan milli kitabxanası”, 2020, 56 s.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

TÜRKİYE'DE DANS/HAREKET TERAPİSİ

Pınar KAZAL*

Özet

Dans/Hareket terapisi bireylerin diğer bedenler arasında bedenleriyle kendilerinin ifade etmelerine yardımcı olmayı amaçlayan sözsüz bir iletişim biçimidir. II. Dünya Savaşı sonrası buhranlı dönemin sonucu ortaya çıkan “dans/hareket terapisi” ruhsal ve zihinsel bunalım yaşayan kişileri tedavi etmek amacıyla Marian Chace adlı bir dansçı tarafından Washington’daki St. Elizabeth hastanesinde bir yöntem olarak kullanılmıştır.

Dansın/Hareketin terapide kullanılması yüzlerce yıl öncesine dayanmaktadır. Alternatif tıpta dans terapisi geçmişten günümüze tüm zamanlarda kullanılmıştır. Başta Amerika Birleşik Devletleri olmak üzere İngiltere, Kanada, Almanya gibi birçok ülkede dans terapisi bağımsız bir dernek çatısı altında faaliyetlerini yürütmektedir. Ülkemizde ise sanat psikoterapi derneği çatısı altında eğitim verilmektedir.

Yurtdışında dans terapisi üniversitelerde lisans ve yüksek lisans düzeyinde eğitimler verilmektedir. Bu eğitime psikologlar, psikolojik danışmanlar, psikiyatrisiler, psikiyatri asistanları ve hemşirelerin yanında sanatla ve dansla uğraşan bireyler de katılıp eğitimlerini tamamlayabilmektedirler. Bu sayede hem dans terapisinin etkisi arttırmakta hem de profesyonel anlamda dans mezunlarına bir istihdam olanağı sağlamaktadır. Avrupa ülkelerinde artan şiddet vakalarını en aza indirmek için okullarda, toplum ruh sağlığı merkezlerinde, rehabilitasyonlarda, dans terapisinin toplumsal refaha katkı sağlayacak şekilde rehabilitasyon yöntemi olarak kullanılmaktadır. Ülkemizde ise bu alanda ne lisans ne de yüksek lisans eğitimi verilmemektedir. Bazı kurum ve kuruluşlarda sadece sertifika programları bulunmaktadır. Kendine has bir dernek yapısı bulunmamakta sanat psikoterapi derneği çatısı altında eğitim verilmektedir.

Dans terapinin ülkemizde yeteri kadar bilinmediği ve kullanılmadığı gerçeğinden yola çıkarak dansın terapide kullanılması ve faydaları konusuna dikkat çekmek çalışmanın ana amacını oluşturmaktadır. Çalışmada literatür taraması yapılmış, ülkemiz ve yurtdışında dansın terapi anlamında nasıl kullanıldığı hakkında bilgiler verilmiş, dünyada ve ülkemizde yapılan çalışmaların karşılaştırılması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dans, Hareket, Terapi, Psikoterapi, Alternatif Tıp

DANCE/MOVEMENT THERAPY IN TURKEY

Abstract

Dance/Motion therapy is a form of non-vocal communication that aims to help individuals express themselves with their bodies among other bodies. Dance/Movement therapy, which emerged as a result of the depressive period after World War II, was developed by a dancer, who named Marian Chace and it was used as a method at the St. Elizabeth Hospital.

The use of dance/movement in therapy dates back hundreds of years. In alternative medicine, dance therapy has been used in all times from past to present. In many countries such as England, Canada and Germany, especially in the United States, dance therapy carries out its activities under the roof of an independent association. In our country, education is provided under the roof of art psychotherapy association.

Dance therapy abroad is taught at undergraduate and graduate levels at universities. In addition to psychologists, psychological counselors, psychiatrists, psychiatric assistants and nurses, individuals engaged in art and dance can also participate in this training and complete their education. In this way, both the effect of dance therapy increases and provides an employment opportunity for dance graduates in a professional sense. In order to minimize the increasing cases of violence in European countries, dance therapy is used in schools, community mental health centers, rehabilitations, as a rehabilitation method to contribute to social welfare. In our country, neither undergraduate nor graduate education is given in this field. Some institutions and organizations only have

* Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Yüksek Lisans Öğrencisi,
pnarkz134@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

certificate programs. There is no unique association structure and education is provided under the roof of art psychotherapy association.

Based on the fact that dance therapy is not known and used enough in our country, the main purpose of the study is to draw attention to the use and benefits of dance in therapy. In the study, a literature review was conducted, information was given about how dance is used in the sense of therapy in our country and abroad, and a comparison of the studies conducted in the world and in our country was made.

Keywords: Dance, Movement, Therapy, Psychotherapy, Alternative medicine

GİRİŞ

Dans, eski çağlardan beri ritüeller, törenler, kutlamalar ve şöenlerde insanların duygularını ifade ettikleri doğal bir araç olmuştur. Örneğin avlanmaya çıkmadan önce ya da yağmur yağdırmak için kabile dans etmiştir. Bilimin gelişmediği bu süreçlerde doğayla iç içe olan insanların kullandığı bir terapi yöntemi idi. Dans beden ve zihin arasındaki bütünlüğü sağlar. Yaşamın her alanında hareket iyileştirici güç olarak görülmektedir. Kişinin düşünce sistemini ve duygularını yansıtır. Yeşilyaprak ve Çağlar (2020:5) sperm ile yumurtanın ilk birleşmesini bireyin var olması ve yaşamın ilk varoluş dansıdır diye ifade etmektedir. Dünyaya ilk geldiğimizde yaptığımız ilk şey çığlık atmak, bedeni devinimlerle hareket ettirmektir. İlk iletişim biçimimiz harekettir.

Dans/Hareket terapisi kişinin kendini ifade aracı olan bedensel aktivite aracılığıyla yaşamında çocukluk döneminde unutulmuş oyun ve yaratıcılığı hatırlamasını ilke olarak benimsemektedir. Dans/hareket terapisi ise bireylerin hareketlerini gözlemleyerek kişinin farkındalığını arttırmasını amaçlar.

Dansın terapötik anlamda kullanılmasının, belki de insanlık tarihi kadar eski olduğu bilinmektedir. “Baksı, müzik, ritim, şiir, taklit ve dansla yoğunlaştıkları bir törenle tedavilerini gerçekleştiriyorlardı. Türk kültüründe özenle yaşatılan bu örneğin geliştirilmiş biçimi, Avrupa’da birçok hastane ve tedavi merkezinde aktif müzik terapi seansı olarak uygulanmaktadır. Buradaki ana düşünce; unutulmuş duyguları uyarmak ve ortaya çıkararak, kişinin içinde bulunduğu ruh halini değiştirip, sağlıklı yaşama şartlarına adaptasyonu sağlamaktır” (Bilge ve Öğçe, 2008:124).

1940’lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri sınırlarında sistematik terapi olarak kullanılmaya başlanmıştır. Dışavurumcu terapilerin alt alanlarından biridir. Her yaş gurubuna hitap eden psikoterapi yöntemidir. Dans ve Hareket terapisi hem birey odaklı hem de grup odaklı çalışma alanına sahiptir. Bireylerin bedenleri ile buluşmasını sağlar ve söz ile dile getirmekte zorlanılan duyguların açığa çıkmasına yardımcı olur.

Türkiye’deki çalışmalar incelendiğinde dans/hareket terapisi ile ilgili ülkemizde herhangi bir lisans eğitimi bulunmamakta ve kişilere ulaşması kısıtlı kalmaktadır. Çalışmada dans/hareket terapisi alanında yurt dışındaki ve ülkemizdeki çalışmalar incelenmiş ve eğitimler hakkında bilgiler verilmiştir.

Dans/Hareket Terapisinin Tarihçesi

Dans insanlığın her bir döneminde kişilerin ihtiyaçlarına göre şekil alıp her dönemde farklı biçimde ifade aracı olmuştur.

Dans/Hareket terapisi, sözel iletişim kurma problemi olan bireylerde kendini ifade edebilmeleri ve diğerleriyle iletişim kurabilmeleri açısından da son derece güçlü bir yöntem olarak kabul edilmektedir (Nyström ve Lauritzen, 2005: 297-317).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Dans/Hareket terapisinin gelişimine çeşitli kuramlar katkı sağlamıştır. Bunlardan en önemlisi Freud'un geliştirdiği psikanaliz kuramıdır. Bedenin önemi o dönemde ilk olarak Freud tarafından vurgulanmıştır. Freud egonun her şeyden önce bir beden egosu olduğunu savunmuştur (Freud ,1989).

Freud'un aksine Wilhelm Reich, bireylerin duygularını açığa çıkarmamak için bedenlerinde duygularını sakladıklarını söylemiştir. Bastırılmış duygulara ulaşabilmesi psikolojik değişime teşvik edilebileceğine inanmıştır (Yeşilyaprak ve Çağlar, 2020).

Dansın bir terapi olarak keşfi 1940'lara dayanmaktadır. Bireylerin kendilerini anlayıp ifade etmesi amacıyla dans ve psikoterapinin karışımı sonucu ortaya çıkmıştır. Dans ve hareket terapisinin öncüleri modern danstan geldikleri için, yaratıcı sürecin temelde iyileştirici ve dönüştürücü olduğu deneyimine sahiplerdi (Leventhal, 2008: 30) .

II. Dünya Savaşı sonrası A.B.D'de Washington'daki St. Elizabeth hastanesinde psikiyatri servislerinde artan hastalara tedavi yöntemi olarak dans/hareket terapisi öncülerinden Marian Chace, 'İletişim ve Dans' adı altında bir program başlatmıştır. Hareketi psikotik hastalarla iletişim kurmak için araç olarak kullanmıştır ve sonucunda hastalarda hareketlerin başarılı bir şekilde duyguları aktardığını keşfetmiştir (Çatay, 2013 :2).

Modern dansın kurucusu olan Isadora Duncan Antik Yunan tiyatrolarındaki ifadesel jestleri öne alarak yeni bir hareket yapısı oluşturmuştur. Denishawn Dans okulu kurucusu olan Ruth St. Denis ve Ted Shawn dansı bireyin duygusal ifade ile özgürleşmesinin bir yol olarak görmüştür. Bununla birlikte dans/hareket terapisinde öncü isim olan Marian Chase'in yetişmesinde önemli bir rol oynamıştır (Çatay, 2013: 1). Bu nedenle dans/hareket terapisi öncüleri dans alanından gelmişlerdi. Öncüleri Marrian Chase, Blanche Evan, Mary Whitehouse, Trudi Schoop ve Alma Hawkinştir.

Hareketlerin derinlemesine gözlemlenmesi ve bireyin iç dinamikleriyle bağlam kurması dans terapisinin temel taşlarından birini oluşturmaktadır. Kariyerine bir ressam ve mimar olarak başlayan Laban kariyerinin devamında koreograf olarak devam etmiş ve dans için çeşitli notasyon sistemleri geliştirmiştir. Laban dans terapistleri için hareketin ortak bir dil olarak aktarılmasında yardımcı olmak amacıyla 'Efor Analizi' sistemini geliştirmiştir.

1950'li yıllarda dans/hareket terapisi yaklaşımında hareket ve dans alternatif terapi veya dışavurumcu yaklaşımlar olarak kabul edilmiştir (Yeşilyaprak ve Çağlar, 2020). 1966'da Amerikan Dans Terapisi Derneği'nin (ADTA) kurulmuş ve bu alanla ilgili eğitim çalışmalarına başlanmıştır. Günümüzde başta ABD ve İngiltere olmak üzere dünyanın farklı bölgelerinde tedavi yöntemi olarak kabul görmektedir. Avrupa ülkelerinde dans/hareket terapisi sertifika eğitimlerinin yanında üniversitelerde lisans ve lisansüstü düzeyde eğitimler vermektedir.

Türkiye'de Dans/Hareket Terapisi

DHT ile ilgili yurtdışındaki bilimsel çalışmalara nazaran Türkiye'de bu alan henüz başlangıç aşamasındadır. Hayatımızda dans, beden ve ruh sağlığı açısından önemli bir yer tutmaktadır.

Ülkemizde ilk Sanat Psikoterapi, 1950'li yıllarda Dr. Süleyman Velioglu ve Dr. Kazım Dağyolu'nun İstanbul Tıp Fakültesinde kurduğu Sanat Psikopatoloji Laboratuvarı ile başlamıştır

(Kaya, <https://www.sanatpsikoterapileridernegi.org/uploads/6/4/5/5/6455557/uygulamaalmagrurapur.pdf> 2013:1).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

1999 Marmara depremi sonrası yaşanan travmalarla sonucu çeşitli sanat terapi çalışmaları gerçekleştirilmiştir. 2010 yılında Türkiye’de ilk akademik dans terapisti olan Sevinç Renkver 19. Ulusal Psikiyatri Kongresine davet edilmiştir. Türkiye’de ve Almanya’da gençlere, yaşlılara, engellilere yaptığı çalışmaların sunumunu gerçekleştirmiştir. Şu anda Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarında Meditatif dans ve vücut farkındalığı terapisti dersi veren bir öğretim görevlisidir.

DHT alanında ilk sistematik çalışma Amerikalı dans terapisti Marcia Plevin eşliğinde Zeynep ÇATAY önderliğinde, 2013 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesinde 2 yıllık bir sertifika programıyla başlatılmıştır. 2017 yılına kadar program sürmüştür. Türkiye’de ilk modern psikiyatri hastanesinde Dans ve Hareket Terapisi yolculuğu 14 Kasım 2013 yılında Dr. Marcia Levethal öncülüğünde Fransız Lape Hastanesinde uygulanmıştır.

Türkiye’de dans/hareket terapisinin gelişimine katkı sağlamak için çeşitli çalıştay raporları sunulmaktadır. 2013 yılında Dr. Zeynep Çatay Çalışkanın hazırladığı eğitim çalıştay raporunda çeşitli meslek gruplarına, farklı gruplara sertifika programları sunulabileceğini aynı zamanda lisans düzeyinde seçmeli ders olarak sunulabileceğini vurgulamıştır (<https://www.sanatpsikoterapidernegi.org/uploads/6/4/5/5/6455557/egitimcalistayraporu2013.pdf>, 28.04.2022).

2018 yılında Zeynep Çatay önderliğinde Yaratıcı Hareket ve Dans Garcia-Plevin Yöntemi kitabı İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları aracılığıyla Ebru Salman çevirmenliğinde İngilizceden Türkçeye çevrilmiştir. Dans/Hareket Terapisinin yapıtaşı olan bu kitap temel bir kaynak olmuştur.

Türkiye’de 2020 yılında Binnur Yeşilyaprak ve Şule Çağlar tarafından yazılan Dans ve Hareket Terapisi Grup Uygulamaları kitabı kaynak açısından önemli bir gelişim olmuştur. Kitapta dans/hareket terapisi ile ilgili temel kavramlar, yöntemler ve uygulamalara yer verilmiştir. Özellikle uygulamalar bölümü bu alanda çalışacaklara el kitabı açısından sistematik bir kaynak olmuştur.

Rudolf Laban ve Berneieffin temellerini kurduğu bilgiler eşliğinde bu alana hareket kavramı açısından ülkemize önemli katkılarda bulunan bir diğer kişi Tuğçe Tuna’dır. Tuğçe Tuna’ya göre hareketi nasıl görüyoruz sorusu dans ve hareket terapisinde önemli bir noktadır. Ülkemizde İstanbul Üniversitesinde, Çocuk Fizyoterapi bölümünde 2000 yılında farklı bedenlerle dans grubu kurarak hareket kapasite artırma dersleri vermiştir.

Dans/hareket terapisini psikosomatik açıdan inceleyerek çeşitli projeler oluşturmuştur (<http://tunatuğce.blogspot.com/>, 14.06.2022).

Sanat Psikoterapi Derneği çatısı altında, dans/hareket Terapisi ile ilgili online veya yüz yüze iki günlük sertifika programları ya da tek gün 6 saat şeklinde eğitimler sunulmaktadır. Sanat Psikoterapi derneğinde dans/hareket terapisi eğitimi için yeterli eğitmenin bulunmaması eğitimlerin giriş seviyesinde kalmasına sebep olmaktadır. Herhangi bir ikinci seviye program açılmamaktadır.

Eğitimler dışında dans/hareket Terapisi alanında atölyeler düzenlenmektedir. Ülkemizde aktif olarak Aytül Haltun, Sevin Seda Güney, Binnur Yeşilyaprak ve Şule Çağlar atölyeler düzenlemektedir. Düzenlenen atölyelerde giriş seviyesinde dışavurumcu yönetmeler kullanılmaktadır. Dışavurumcu yaklaşımı bireyin beden hareketlerinin iletişim aracı olarak kullanılmasıdır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Dans/Hareket terapisi ile ilgili verilen sertifika programları ve atölye çalışmaları üç teorik yaklaşımı kapsamaktadır. Dansı ilk basamağı olarak kabul eder. Diğer bir basamak Rogers'ın psikanalize daha yakın olan Hümanistik yaklaşımdır ve son olarak yapılan çalışmalarda bireyin ve eğitmenin terapötik tutumundan oluşmaktadır.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Dansın çok eski tarihlerden beri insanların hayatlarında dönemine göre farklı şekillerde yer aldığını görmekteyiz. Tarihsel süreçte amaç ve içerik olarak değişim yaşayan dans tedavide de kullanılmıştır.

Türk kültüründe şaman, kam, baksı bahşı vb. tarafından ruhsal problemlerin tedavilerinde dans terapisi kullanılmıştır. Kültürümüzde var olan ama unutulmuş bu tedavi yöntemi Avrupa, İngiltere ve Amerika Birleşik Devletleri'nde II. Dünya savaşı sonrası travmaların tedavisinde terapi amaçlı kullanılmıştır.

Amerika Birleşik Devleti ve Avrupa'daki birçok ülkede dans/hareket terapisinin özel kurumların yanı sıra üniversitelerde lisans ve lisansüstü düzeyde eğitimi bulunmaktadır.

Bu tedavi yönteminin sadece Sanat Terapi Derneği çatısı altında toplanması ülkemizdeki gelişimi açısından yeterli düzeyde kalmamaktadır. Bağımsız bir derneği kurularak Avrupa Dans ve Hareket Birliğine üye olunması, gelişimine farklı bir boyut ve ivme katacaktır.

Dans/hareket terapisinin ülkemizde de lisans ve lisansüstü eğitimde yer alması durumunda tanınırlığı artacak ve akademik düzeyde eğitilmiş kişilerin önderliğinde uygulanmasının önü açılacaktır. Giriş eğitimi haricindeki ileri seviye eğitimlerinin ülkemizde verilememesi, tedavi yönteminin temel düzeyde kalmasına ve ileri düzeylere taşınmasına engel olmaktadır. Lisans ve lisansüstü öğretim programları ile bu engel de ortadan kalkmış ve tedavi kullanılabilir seviyeye çıkarılmış olacaktır. Bu şekilde rehabilitasyon merkezleri, kişisel gelişim, kanser hastalarının tedavileri, Alzheimer tedavisi, yaratıcılık niteliklerinin geliştirilmesi, esnek ve farklı bakış açısı kazanımı, hareketle ilgili repertuarın genişletilmesi, bedenin daha iyi tanınması gibi birçok alanda uygulanabilecektir.

Sadece psikolog ve hemşirelerin katılabildiği kısa süreli eğitimlere gibi programlar alana yeterli katkı sağlamamakta, terapinin dansla uygulandığı göz önünde bulundurularak yurtdışında da olduğu gibi dansçıların da bu eğitime katılımının sağlanması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Bilge, A. ve Öğçe, F. (2008). Dansın Beden ve Ruh Sağlığı Açısından Önemi. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, Cilt:1, Sayı:2, Sayfa:123-134.

Çatay, Ç. Z (2013). Sanat Psikoterapi Derneği Eğitim Çalıştayı Raporu, <https://www.sanatpsikoterapileridernegi.org/uploads/6/4/5/5/6455557/egitimcalistayraporu2013.pdf>

Çatay, Z. Beden ve Ben Arasında Dokunan Ağ: Dans/Hareket Terapisi. <https://www.sanatpsikoterapileridernegi.org/uploads/6/4/5/5/6455557/catayzeynepbedenvebenaras.pdf>

Freud, S. (1989). The Freud Reader. Editor: P. Gay, Norton & Company, New York, USA.

<http://tunatugce.blogspot.com/>, 14.06.2022



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

- Kaya, B. Y. (2013). Sanat Psikoterapi Derneği Çalıştay Raporu,
https://www.sanatpsikoterapidernegi.org/uploads/6/4/5/5/6455557/uygulamaalmagrubu_raporu.pdf
- Leventhal, M, (2008). Transformation and healing through dance therapy: The challenge and imperative of holding the vision. *America Journal of Dance Therapy*, 30, 117.
- Nyström, K. ve Lauritzen, S. O. (2005). Expressive Bodies: Demented Persons' Communication in a dance therapy context. *Health: An Interdisciplinary Journal For The Social Study Of Health, Illness And Medicine*, 9 (3); 297-317.
- Yeşilyaprak, B. ve Çağlar, Ş. (2020). *Dans Hareket Terapisi*. Nobel Yayınları.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

20. YÜZYILIN BAŞINDA BAKÜ'DEKİ TİYATRO YAŞAMININ TARİHİNDEN

Rena MAMMADOVA*

Özet

Sunulan makale, 1907-1908'de Bakü'nün tiyatro yaşamını karakterize ediyor. 19. yüzyılın sonundan beri Azerbaycan'da faaliyet gösteren Rus basınının materyallerine dayanmaktadır.

Makale, Bakü'deki Rus basınının, kentin kültürel etkinliklerini nesnel olarak ele alan faaliyetini ve durumunu vurgulamaktadır. Bu, hem sosyal yönleri hem de şehrin tiyatro yaşamını yansıtan profesyonel ve sanatsal yönleri içeren Rus dili basınının doğası ile kolaylaştırıldı.

Rus basınındaki yayınların düzenliliği ve sıklığı, Bakü'nün ilgi ve kültürel hayatına tanıklık etmekte ve Azerbaycan ile Rusya arasındaki bağların yoğunluğunu yansıtmaktadır.

Makale, 1907 yılındaki tiyatro yaşamını gözden geçirmenin önemini vurgulamaktadır, çünkü 1908 yılında Yakın ve Ortadoğu'nun ilk operası olan Uz. Hacıbeyli'nin "Leyli ve Mecnun" operası sahnelenmiştir. Buna göre, bu olayın arifesinde Bakü'deki tiyatro yaşamının bir incelemesi, bu olayın önkoşullarını açıkça göstermektedir.

İlgi çekici olan, Rusça konuşan yazarların Yahudi drama grubunun performansları hakkındaki makaleleridir. Di Kodl takma adını kullanan makalelerin yazarı defalarca basında yer aldı. Makalelerinde Yahudi tiyatrosunun, repertuarının, oyuncularının ve dilinin ciddi sorunları gündeme getirildi.

Rus tiyatro grubunun A.N. Kruchinin yönetimindeki turu hakkında konuşan Rus basını, Bakü'deki hayırsever faaliyetlerinin gerçeklerini vurguladı.

Makale, Rusya ve Azerbaycan kültürleri arasındaki ilişkinin bireysel aşamalarını yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tiyatro, sahne, kültür, müzik, opera, tarih, tur, basın, besteci, Bakü.

FROM THE HISTORY OF THEATRICAL LIFE OF BAKU AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

Abstract

Theatrical life of Baku in 1907-1908 is characterized in presented article. Materials of Russian-speaking press functioning in Azerbaijan from the end of XIX century underlie on the basis. The activity and status of Russian-speaking press of the city. It promotes character of Russian-speaking press concluding in itself and social aspects, professional and artistic aspects of reflection of theatrical life of the town.

Systematic character and frequency of publications of Russian-speaking press witness about the interest and cultural life of Baku and reflects the intensity of connections of Azerbaijan and Russia.

The significance of survey of theatrical life exactly in 1907 is accentuated of the article, for in 1908 there was realized the erection of the first opera in the Near and Middle East, the opera of Uz.Hajybayli "Leyli and Majnun". Correspondingly, the survey of theatrical life of baku on the eve of this event there witnesses about prerequisites of this event.

The attention in the article is concentrated in tours of some theatrical troupes which became bright impressions for Bakuers. So, in September 1907 theatrical troupe of brothers Gonsales played on tour on September, 1907. Undoubtedly, all performances of the troupe were reflected in the press. These were by G.Verdi's, P.Mascagni's, P.Leoncavallo's, Sh.Gounod's, G.Meyerbeer's, D.Rossini's, G.Bizet's works. Reviews distinguishing with professional character are arranged in the article. Laudatory reviews and critics were sounded in the articles.

The articles of Russian-speaking authors on the occasion of performances of Jewish dramatic troupes. The author of articles using the pseudonym Di Kodl repeatedly performs in press. In his articles there were raised serious problems of Jewish theatre, repertoire, actors and language.

* Prof. Dr. Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi, renasarabskaya@mail.ru



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Speaking about the tours of Russian dramatic troupes under the management of A.N.Kruchinin, Russian-speaking press accentuated the facts of their charitable activity in Baku.

Separate stages of intercommunications of cultures of Russia and Azerbaijan.

Keywords: Theatre, scene, culture, music, opera, history, tours, press, composer, Baku.

О КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ БАКУ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Начиная со второй половины XIX века в России активизировался процесс познания культур Востока, в том числе Кавказа. Мощное просветительское движение как в России, так и в Азербайджане стимулировало стремление культур навстречу друг к другу. Так, деятельность В.Одоевского, А.Серова, В.Стасова в России, М.Ф.Ахундова, Г.Зардаби, А.Бакиханова, Уз.Гаджибейли в Азербайджане, сыграла огромную роль во взаимосвязях культур. Мировоззренческие реалии изучаемого периода истории были связаны с Просвещением. Как показывает представленный в статье материал, при посредничестве русской культуры на Кавказ проникает европейская художественная классика. Появляются симфонические оркестры, хоровые коллективы, театральные труппы и организации, проводятся систематические концерты и спектакли, открываются светские школы и гимназии. В Баку на гастроли приезжают театральные труппы из Италии, России. Здесь выступают Ф.Шаляпин, А.Нежданова, Л.Собинов, пианисты В.Сафонова, А.Зилоти, композитор С.Рахманинов и др. Российская пресса так же, как и русскоязычная пресса Баку, отмечала главные просветительские тенденции эпохи – социализация искусства, обращение к народной культуре и, вместе с тем, синтез с формами европейского профессионального искусства.

Российская пресса носила характер и социальный, и профессиональный, и художественный. Наряду с анонсами, констатацией фактов художественной культуры, здесь объективно освещались события культурной жизни Баку. И, безусловно, первыми задачами, стоявшими перед российской прессой, наряду с информированием, были задачи воспитания художественного вкуса, анализ определённых тенденций развития азербайджанской культуры. Формировалась интересная форма рецензирования. Наряду с анонсами публиковались разного рода обзоры театральной жизни Баку. На обсуждение выносились практически все компоненты спектаклей – актёры, режиссёры, композиторы, декорации, хористы, оркестр и т.д.

М.Дандевиль писал в «Театральной России»: «До настоящего времени в Баку было три театра: Тагиева, цирк-театр бр.Никитиных, народный дом в Балаханах. Постоянно все три театра делали прекрасные дела. Значит, вообще Баку – город «театральный» [1].

Подтверждением служили разного рода статьи в «Театральной России», «Музыкальном мире», «Русском артисте».

Интересные постановки осуществлялись в 1905 году. В «Музыкальном мире» была опубликована следующая информация: «Баку. Великим постом (с 7 марта), в театре Тагиева начнутся оперные спектакли при участии гастролеров: солистки Её Величества г-жи Медеи Фигнер, знаменитой артистки, колоратурной певицы Альмы Фострём, артистки Санкт-Петербургской Мариинской оперы М.Я.Буткевич, артиста Санкт-Петербургской Мариинской оперы А.М.Давыдова, артиста Киевской оперы А.П.Боначича, артиста Московской частной оперы г-на Максакова.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Репертуар: «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Дубровский», «Демон», «Фауст», «Кармен», «Риголетто», «Паяцы», «Сельская честь», «Аида», «Африканка», «Гугеноты», «Миньон», «Севильский цирюльник», «Лакмэ» и в первый раз в Баку «Вертер», муз. Массне и «Нерон» муз. Рубинштейна. Кроме того, для учащихся будут поставлены три утренних спектакля по воскресеньям – «Снегурочка», «Гензель» и «Гретель» и «Русалка» [2].

Частота публикаций в российской прессе свидетельствует, с одной стороны, об интересе к культурной жизни Баку, с другой – отражает активность связей России с Кавказом. Так, театральная культура сыграла, безусловно, прогрессивную роль в истории культуры Кавказа. Важным «проводником» идей просвещения была русская культура. Именно русская культура поддерживала устремление азербайджанских просветителей. И пресса оказалась важным слагаемым в этом процессе. Во главе угла как российской прессы, так и русскоязычной прессы в Баку, стояла проблема общественной значимости театрального искусства, его профессионализм. Отражение через российскую прессу культуры Азербайджана способствовало расширению связей России и Кавказа, усиливало просветительские тенденции в обществе, повышало профессиональный уровень художественной культуры.

Начнем обзор с осени 1907 года, ибо 1907 год в истории азербайджанского театрального и музыкального искусства был знаменателен. Так, в 1908 году была осуществлена постановка первой оперы на Ближнем и Среднем Востоке Уз.Гаджибейли «Лейли и Меджнун». Поэтому интересна культурная среда, в контексте которой происходило рождение нового вида театрального искусства.

Осень 1907 года была богата театральными постановками, вызвавшими интерес публики и прессы. Со 2 до 11 сентября, в течение десяти вечеров, итальянская труппа братьев Гонсалес представляла в театре-цирке братьев Никитиных известные произведения западноевропейского искусства. «Трубадур», «Травиата», «Эрнани», «Аида», «Риголетто» Дж.Верди, «Сельская честь» П.Масканьи, «Паяцы» Р.Леонковалло, «Фауст» Ш.Гуно, «Гугеноты» Дж.Мейербера, «Севильский цирюльник» Д.Россини, «Кармен» Ж.Бизе.

Судя по отзывам прессы, артисты, входившие в состав труппы, могли бы сделать честь любой оперной сцене. В Баку слушательская аудитория отличалась высоким уровнем культуры. Слушатели были весьма требовательны, поэтому все недочеты в постановке спектаклей, исполнении итальянских артистов отражались на реакции зрительного зала.

Так, приведу в пример следующую рецензию.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

В субботу итальянцы ставили «Аиду», или вернее, пропели несколько арий из «Аиды». Пропели с толком, красиво, с должным подъемом, но при крайне слабом аккомпанементе даже для сольных номеров. Дирижер выходил из себя, в патетических местах выжимал из оркестра максимум энергии, но... мы слушали не оперу, а концерт. С этим впечатлением должны согласиться те, которые привыкли воспринимать мотив непременно вместе с аккомпанементом. А в «Аиде» океан звуков, глубоких аккордов и музыкальных эффектов, требующих пропорционального сотрудничества оркестра и хора. Раз нарушается пропорция – а эта пропорция установлена определенными законами – опера перестает быть оперой и становится концертом. Законы «пропорции»



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

были настолько очевидно нарушены в «Аиде», что мы осмелимся категорически назвать отчетный вечер концертным, а не оперным. Как и в предыдущих спектаклях, самый шумный успех выпал на долю г.Прокаччи. С чрезвычайной легкостью, без заметного напряжения он обнимает безоблачное пространство между верхним и нижним, доступными для тенора, регистрами. Игра его носила все следы старой итальянской школы.

ЭКСПРЕСС» [3]

Остановимся на серии выступлений еврейской драматической труппы, которая подняла в прессе достаточно серьезные проблемы еврейской сцены, связанные с языком, репертуаром, творчеством. Интересной с точки зрения критического анализа можно считать рецензию газеты «Бакинец» от 3 сентября 1907 года.

«СЦЕНА «ЕВРЕЙСКАЯ ТРУППА

Еврейская жизнь за последнее «погромное двенадцатипятилетие» (1882-1907 г.) беспрестанно кипит и волнуется, стонет и плачет, неутомимо и энергично ищет выхода из того проклятого лабиринта издевательств, обид, унижений, в котором этот народ-изгнанник так глубоко застрял. Нарождаются новые партии, появляются новые люди, новые идеи, новые желания и стремления, новые мечты.

Покажите же нам этих людей со сцены, растолкуйте их нам, расскажите нам о ним!

У нас есть Мойхер-Сфорим Менделе, Аш Шолом, Чухок-Лейбуш Перец, Д.Пинский, Шолом-Алейхем – таланты, которыми не постыдилась бы любая еврейская литература. Они являются талантливыми бытописателями еврейской жизни, настоящей еврейской жизни с ее печалью и радостями.

Среди бакинской театральной публики евреи составляют очень солидный процент. Вы их найдете у малороссов, на «невском фарсе», у «японских гейш», в оперетке. Но тщетно вы будете искать еврейскую буржуазию на спектакле еврейской труппы. Она не удостаивает... А ведь еврейская труппа могла бы сказать их душе и чувству гораздо больше, чем фарс Симонова, японские красавицы и знаменитости из «Пале де кристаль». Не говоря уже о том, что долг перед нарождающейся еврейской сценой должен был их заставить заглянуть в еврейский театр. Кто же её поддержит, если не вы? Но как можно показать перед всем миром, что они ещё помнят еврейский язык?..

DiKodl»[4]

Русская драматическая труппа под управлением А.Н.Кручинина играла в сезон 1907 г. на сцене театра Тагиева пьесы «Белая ворона» Е.Чирикова, «Новое поколение» А.Н.Островского, «У царских врат» К.Гамсуна, «Ренессанс» И.В.Гренивской, «Черт» А.Г.Мюльнера, «Вожди» князя А.И.Сумбатова-Южина, «Волна» В.А.Рышкова и других.

Специально к бенефису одной из ведущих актрис труппы К.М.Астровой представлялась пьеса «Среди цветов» Г.Зудермана.

Однако и этой драматической труппе не всегда удавалось сохранить интерес публики. В газете «Бакинец» отмечается заметное падение сборов. Автор заметки объясняет это недостатком новинок и требует от труппы обновления, пересмотра своего репертуара, объясняя это тем, что круг театральной публики ограничен, и повтор уже шедших пьес не даст ожидаемого успеха.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Говоря о театральном сезоне 1908 года, нельзя не отметить его благотворительную направленность. Так в театре З.А.Тагиева русской драматической труппой А.Н.Кручинина была поставлена пьеса Э.Пальерона «Общество поощрения скуки» в пользу общества борьбы с детской смертностью. Другой пример. В октябре Скобелевским комитетом по выдаче пособий военным, потерявшим способность к труду в войне с Японией, в театре-цирке бр.Никитиных был устроен вечер, где Товариществом русско-малорусских артистов под управлением и режиссерством А.Л.Судохольского была представлена «Сорочинская ярмарка».

Параллельно отзываю русскоязычной прессы в Баку «звучала» и критика в российской столице. Надо подчеркнуть идентичность высказываний обсуждениях как бакинской прессы, так и столичных критиков. Так, автор целого ряда статей писал: «Баку. Бенефис премьерши труппы А.Н.Кручинина, М.Б.Азаревской, можно признать самым удачным в смысле выбора пьесы: «Мученица» Ришпена. Конечно, исполнение было провинциальным с хроническим незнанием ролей, но г-жа Азаревская своей художественной игрой заставляла зрителя забывать об этих шероховатостях. Можно с уверенностью сказать, что роль Флалинголы займет первое место в репертуаре г-жи Азаревской. Партнеру артистки не следовало бы портить ей исполнения, а уж если хотелось играть, то надо было сперва выучить роль, а не читать стихи «как пономарь». Постановка пьесы была посредственной, но все же спасибо дирекции, что, хотя и поздно, стала вводить в свой репертуар более серьезные и интересные пьесы. В добрый час» [6].

Дополним картину культурной жизни Баку и обзором, так называемых «Мусульманских вечеров». Так, в залах Бакинского общественного собрания состоялся первый мусульманский вечер для усиления средств Общества распространения грамотности среди мусульман «Нешр муариф». В программе которого были театральные спектакль, литературно-музыкальное отделение, водевиль на русском языке. По окончании были устроены национальные и европейские танцы и живые картины. Пресса писала: «Первый бакинский мусульманский вечер в пользу общества распространения грамотности среди мусульман был устроен в субботу, 13 декабря, в залах общественного собрания. Зал был убран роскошно: персидские ковры, зелень, разноцветные материи, множество электрических лампочек и пр. декоративное убранство составили великолепную картину.

Бакинцы, без различия национальностей, тепло отнеслись к первому мусульманскому вечеру, собравшему избранное общество.

Комедия на татарском языке С.М.Ганиева “Бери да помни” в исполнении г-жи Миславской и гг. Алиева и Кязимова, а также шутка Щеглова на русском языке “Женская чепуха” в исполнении г-ж Астровой, Рюминой и г.Надеждина, прошли с огромным успехом и исполнителям были устроены овации» [7].

В азербайджанской культуре конца XIX – начала XX века органично восприняла идеи просветителей России. Такие сферы культуры как образование и печать, литература, искусство, театр получили мощный стимул развития. В контексте развития культуры конца XIX – начала XX века сформировались стойкие связи культуры Азербайджана и России. Достаточно сказать о функционировании русскоязычной прессы в Баку, которая была читаема и востребована в Баку. В 1871 году издана газета «Бакинский листок», в 1881 году газета «Каспий», которая издается по сей день в Азербайджане, «Бакинские известия» в 1876 году, «Бакинские губернские ведомости» в 1894 году и



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

другие достойные русскоязычные издания. Среди русскоязычных газет были и такие как «Обозрение театров», «Бакинский театральный курьер».

Русскоязычная пресса активно освещала не только репертуарную политику антрепренеров и содержателей театров, но и анализировала каждый спектакль. Критика порой бывало достаточно жесткой, однако сохранялась объективность оценок.

Подытоживая изложенный архивный материал, подчеркнем, что данный материал отражает отдельные этапы азербайджано-российских культурных связей, свидетельствует об истории данных связей, и их активности. Гуманитарный диалог между Азербайджаном и Россией представляет собой традиции общения, обогащающие культуру и Азербайджана и России.

ЛИТЕРАТУРА

1. «Театральная Россия», № 38, 1905 г.
2. «Музыкальный мир», № 9, 1905 г.
3. «Бакинец», № 2, 10 сентября, 1907 г.
4. «Бакинец» № 1, 3 сентября, 1907 г.
5. «Бакинец» № 42, 20 октября, 1908 г.
6. «Русский артист», № 5, 3 февраля, 1908 г.
7. «Каспий», № 214, 16 декабря, 1908 г.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

AZERBAYCAN VE İTALYAN KARŞILIKLI KÜLTÜRLER İLİŞKİLER ÜZERİNE

Saida HASANOVA*

Özet

Makale de günümüzün dikkat çekici konularından olan farklı milletlerin kültürlerinin tarihsel gelişiminde entegrasyon süreçlerinin incelenmesi ve hızla küreselleşen dünyada kültürel entegrasyon ve kültürlerarası diyalog konularının incelenmesi yer almaktadır.

Azerbaycan Cumhuriyetinin Sayın Cumhurbaşkanı Sayın İlham Aliyev ve Heydar Aliyev Vakfı başkanı ülkemizin Birinci Başkan Yardımcısı Mehriban Aliyeva, Azerbaycan-İtalya kültürel ilişkilerinin kadim tarihinin modern çağda güçlenmesine büyük katkılarda bulunmuşlardır.

Azerbaycan ile İtalya arasındaki kültürel ilişkilerin gelişmesine büyük ivme kazandıran anların varlığını belirleyen çok sayıda örnek göstermek mümkündür.

Yapılan araştırmalar Avrupa'da eğitim gören genç Azerbaycanlıların, ileri görüşlü aydınların İtalyan tiyatrosunu ve operasını çok beğendiklerini göstermektedir. 20. yüzyılın başlarında profesyonel Avrupa müziğinin Azerbaycan müziğiyle bütünleşmesi İtalyan opera türünün adı ile bağlantılıdır. Dahi Azerbaycanlı besteci U. Hacıbeyli'nin opera yaratıcılığı, İtalyan opera sanatının ana özellikleriyle yakından bağlantılıydı.

Azerbaycan'ın ilk profesyonel vokal icracıları Şövkət Mammadova, Bülbül (Murtuza Mammadov) İtalya'da eğitim görmüş ve bu gelenek sonraki nesiller tarafından devam ettirilmiştir. Azerbaycan'ın opera sanatçıları İtalyan tiyatrolarının sahnelerinde başarıyla sahne alıyor. G. Rossini'nin "The Barber of Seville", "Traviata", "Aida", G. Verdi'nin "Trubadur", G. Puccini'nin "Tosca", "Cio-Cio-San" vb. Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu'nda sahne yapımları tiyatro severlerin favori performansları arasındadır.

Bugün Azerbaycan Cumhuriyeti'nin uluslararası alanda tanınması, bağımsızlığının güçlendirilmesi için bir takım önlemler alınmakta, eğitim ve kültürün gelişmesi için gerekli kararlar alınmaktadır. Avrupa'ya entegrasyon yolunda büyük başarılar elde eden Azerbaycan ile İtalya arasında kültür alanındaki işbirliği ve ilişkiler başarıyla sürdürülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, İtalya, toplum, kültür, entegrasyon.

ON MUTUAL RELATIONS BETWEEN AZERBAIJANI AND ITALIAN CULTURES

Abstract

The study of integration processes in the historical development of the cultures of different nations, as well as the study of cultural integration and intercultural dialogue issues in the rapidly globalizing world, are among the issues that attract attention due to their relevance.

The honorable President of the Republic of Azerbaijan Mr. İlham Aliyev and the First Vice-President of our country, the head of the Heydar Aliyev Foundation Mehriban Aliyeva have made great contributions to strengthening the ancient history of Azerbaijan-Italy cultural relations in the modern era.

It is possible to show a large number of examples that determine the existence of moments that give a great impetus to the development of cultural relations between Azerbaijan and Italy.

The conducted studies show that young Azerbaijanis studying in Europe, advanced-minded intellectuals highly appreciated Italian theater and opera. The integration of professional European music into Azerbaijani music at the beginning of the 20th century is connected with the name of the opera genre, which is centered in Italy. was closely related to the main features of his art.

The first professional vocal performer of Azerbaijan - Shavkat Mammadova, Bulbul studied in Italy, and this tradition was continued by subsequent generations. Well-known opera singers of Azerbaijan perform successfully on the stages of Italian theaters. "The Barber of Seville" by G. Rossini, "Traviata", "Aida",

* Öğretmen, Gence Devlet Üniversitesi, saida_nika@yahoo.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

"Troubadour" by G. Verdi, "Tosca", "Cio-Cio-San" by G. Puccini, etc. operas performing on the stage of the Azerbaijan State Opera and Ballet Theater.

Today, several measures are being implemented for the international recognition of the Republic of Azerbaijan, strengthening its independence, and necessary decisions are being made for the development of education and culture. The cooperation and relations in the field of culture between Azerbaijan and Italy, which have achieved great success on the path of European integration, are being successfully continued.

Keywords: Azerbaijan, Italy, people, culture, integration.

Giriş

Müxtəlif xalqların mədəniyyətlərinin tarixi inkişafında inteqrasiya proseslərinin öyrənilməsi, həmçinin sürətlə qloballaşan dünyada mədəni inteqrasiya, mədəniyyətlərarası dialoq məsələlərinin öyrənilməsi aktuallığı ilə diqqəti cəlb edən məsələlərdəndir.

Azərbaycan və İtaliya arasında mədəni əlaqələrin böyük tarixi var. Müasir dövrdə qloballaşma və mədəni inteqrasiya məsələlərinin həllinə yeni münasibət müşahidə edilir və bu prosesdə Azərbaycan Respublikası da fəal iştirak edərək öncül yer tutur.

Ulu öndər Heydər Əliyev mədəniyyətin tariximizdəki roluna yüksək dəyər verərək qeyd edirdi ki, "Biz xalqımızın tarixi, keçmişi ilə, əldə etdiyi nailiyyətlərlə həmişə fəxr edirik. Bu sahədə xalqımızın tarixində ən görkəmli yeri mədəniyyət, ədəbiyyat tutur. Çoxəsrlük tariximizdə məhz mədəniyyət, ədəbiyyat, incəsənət xalqımızı çətin yollarla bu günə gətirib çıxarıbdır və xalqımızın mənəviyyatını, zənginliyini dünyaya nümayiş etdirib, dünya xalqlarına çatdırıbdır. Keçmişdə də, indi də xalqımız, respublikamız ən çox öz mədəniyyət, ədəbiyyat, öz intellektual səviyyəsi ilə dünyada tanınır" [1, s. 260].

Milli-mənəvi dəyərlər gələcək nəsillərə daha da zənginləşdirilmiş formada ötürülməlidir. Şübhəsiz ki, mədəniyyət dəyişmədən və zənginləşdirilmədən varlığını qoruya bilməz. Bu məqsədlə müxtəlif ölkələrin müasir mədəniyyət sahəsində səciyyəli fəaliyyəti araşdırılmalı, yeniliklərin kəşf edilməsi, istiqamətləndirilməsi və dəyərləndirilməsinə mühüm əhəmiyyət verilməlidir.

İtaliyanın çox qədim və zəngin tarixə malik olması, dünyanın ən gözəl təbiəti ilə diqqəti cəlb etməsi, bir çox qədim abidələrin qorunub saxlanması, dünyaya zəngin mədəniyyət nümunələri bəxş etməsi kimi bir çox faktlar bu ölkəyə olan marağı şərtləndirən xüsusiyyətlərdəndir. Təkcə onu demək kifayətdir ki, bəşəri tarixinin ilk sivilizasiyalarından biri bu ölkənin adı ilə bağlıdır. Müasir İtaliya antik mədəniyyətin əsas dayaqlarından biri sayılan qədim Roma sivilizasiyasının həqiqi varisidir.

Aparılan tədqiqatlar göstərir ki, Azərbaycan - İtaliya mədəni əlaqələri dərin köklərə əsaslanır. Arxeoloji tədqiqatlara əsasən Azərbaycanla qədim romalılar ticarət əlaqələri saxlayıb, maddi-mənəvi nümunələri mübadilə edirdi. Azərbaycan mədəniyyətinə antik Roma sivilizasiya elementlərinin təsiri latın müəllifi Pompey Troqun "Filippin tarixi" əsərində təhlil olunmuşdur [2, s.9]. "Beynəlxalq mədəni əlaqələr" kitabında göstərilir ki, Azərbaycan, burada yaşayan xalqlara, xüsusilə, Albaniya mədəniyyətinə maraq romalı tarixçilərin maraq dairəsində olmuşdur [3]. Bundan başqa Böyük Plininin "Təbii tarix" adlı ensiklopedik xarakterli əsərində Azərbaycan haqqında, onun əhalisi, məskunlaşmış tayfaların həyat tərzi, əlaqələri haqqında qiymətli məlumatlar var [2, s. 9].

Azərbaycan və İtaliyanın mədəni həyatında intibah təzahürləri xronoloji cəhətdən fərqlənsə də, eyni zamanda humanizm, antik dövrə maraq kimi keyfiyyətlər onları ümumi istiqamətə



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

yönəldir. Orta əsr İntibah dövrünün öyrənilməsinə həsr olunan tədqiqatlar göstərir ki, şərq, türk-müsəlman dünyasında Nizami Gəncəvinin dövrü və Avropa mədəniyyətində bu genişmiqyaslı prosesin ilk və aparıcı istiqaməti olan İtalyan “Rinosimentosu” Şərq-Qərb dünyasının parlaq daşıyıcılarıdır. Eyni zamanda, hər iki dövr məzmunca mürəkkəb və çoxşaxəlidir. Bu dövrün mədəniyyətinin bütün hadisələri bilavasitə bu qüvvələrin təsiri altında idi. Nizami dühasının, xüsusən də onun yaradıcılığının şahı sayılan “Xəmsə” əsərinin İtalyan ədəbiyyatına təsiri heç də az əhəmiyyət kəsb etməirdi. Belə ki, Nizami Gəncəvinin “Yeddi gözəl” poemasının Bokaççionun “Dekameron” və Qozsinin “Turandot” əsərində, “Leyli və Məcnun”unun Arestonun “Orlando”sunda, “İqbalnamə” poemasının Dantenin “İlahi komediya”sında müəyyən məqamlarının özünəməxsus şərhə var.

Azərbaycanla İtaliya arasında mədəni əlaqələrin inkişafına böyük təkan verən məqamların mövcudluğunu şərtləndirən xeyli sayda nümunələr göstərmək mümkündür.

Elmi araşdırmalar, İtaliyanın Neapol kitabxanasında əldə olunmuş materiallar göstərir ki, Azərbaycan dramaturgiyasının banisi M.F.Axundzadənin komediyaları XIX əsrin 80-ci illərində fransız, alman, ingilis, sonralar isə fars dillərindən italyan dilinə tərcümə edilmişdir. M.F.Axundzadənin komediyalarını italyan nəşrləri üç mənbədə öz əksini tapmışdır: 1982-ci ildə Neapolda nəşr olunmuş “İranda İtalyan bibliografyası” (1962-1982), Neapolda 1982-ci ildə nəşr olunmuş “Teatr kataloqu – “İranda teatrı” və 1985-ci ildə nəşr olunmuş “İtalyan ensiklopediyası”nda. Bu mənbələr sübut edir ki, İtaliyada bir çox məşhur alimlər və tərcüməçilər - İtalo Pizze, Kristian Monn, Karlo Alfons, Nallino, Enriko, Kerilli, Aleksandr Bişiani, Anqelo Mişel Piemontezzi M.F.Axundzadə yaradıcılığına ciddi maraq göstərmişlər. Bu alimlər və tərcüməçilər M.F.Axundzadə haqqında elmi məqalələr yazmış, onun əsərlərini italyan dilinə tərcümə etmişlər. 1982-ci ildə Anqelo Mişel Pimontezinin tərtib etdiyi İtaliya kataloqunda A.Bişiani M.F.Axundzadə haqqında məqalə çap etmişdir.

Aparılan tədqiqatlar göstərir ki, Avropada təhsil alan Azərbaycan gəncləri, qabaqcıl fikirli ziyalılar İtaliya teatri və operasını yüksək qiymətləndirmişlər.

Azərbaycan musiqisinin böyük klassiki Ü.Hacıbəyli müxtəlif musiqi mədəniyyətlərinin estetik prinsiplərinin qarşılıqlı təsirinə həyat vacibliyini “Azərbaycanda musiqi maarifçiliyi məsələləri” məqaləsində əsaslandırmışdır. Üzeyir Hacıbəylinin bütün yaradıcılığı, elmi, təşkilat və publisistik fəaliyyəti Şərq və Avropa musiqi sistemlərinin yüksək dərəcədə sintezindən ibarət olduğuna əyani sübutdur [8. s.6].

Araşdırmalar göstərir ki, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan musiqisinə professional Avropa musiqisinin inteqrasiya edilməsi mərkəzi İtaliya olan opera janrının adı ilə bağlıdır. Görkəmli bəstəkar Ü.Hacıbəylinin opera yaradıcılığı İtaliyanın opera sənətinin əsas xüsusiyyətləri ilə sıx bağlı olmuşdur.

Bu sahədə əhəmiyyətli tarixi faktlardan biri Azərbaycanın ilk vokal ifaçılarının bu ölkədə təhsil almasıdır. Bu da mədəni əlaqələr sistemində uğurlu nəticənin göstəricisidir.

Azərbaycanın ilk vokal qadın müğənnisi Şövkət Məmmədovanın dünyanın ən məşhur musiqi təhsil ocağı sayılan Milanda təhsil alması Azərbaycan-İtaliya mədəni əlaqələrinin mühüm göstəricilərindəndir. Ş.Məmmədova 1911-ci ildə İtaliyada, bu ölkənin məşhur müğənnisi D.Ambroziodan dərslər almışdı. İkinci dəfə isə Milana o, 1927 - 1929-cu illərdə səfər etmişdir. Bu hadisə ilə bağlı digər maraqlı fakt da diqqəti cəlb edir ki, bu da Milana ilk gedişində Ş.Məmmədovanın Ü.Hacıbəyli ilə yanaşı, Bakı milyonçusu H.Z.Tağıyev tərəfindən də maddi cəhətdən dəstəklənməsidir. Bu tarixi faktın özü mütərəqqi düşüncəli Azərbaycanlıların təkcə İtaliya ilə deyil, ümumiyyətlə, Avropa ilə mədəni əlaqələrə üstünlük verməsini göstərir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Azərbaycandakı ictimai mühit beynəlxalq mədəni əlaqələri həm mənəvi, həm də maddi cəhətdən dəstəkləyirdi.

Milanda təhsil alan digər vokal ifaçısı Azərbaycan peşəkar vokal məktəbinin banisi Bülbül idi. O, dövlət tərəfindən vokal texnikasını daha da təkmilləşdirmək üçün 1924 və 1927-ci illərdə İtaliyaya göndərilmişdi.

Sonrakı illərdə Azərbaycan-İtaliya mədəni əlaqələri sistemində bu ənənə daha da inkişaf etdirildi. Çağdaş Azərbaycanın dünyaşöhrətli müğənnisi Müslüm Maqomayev də İtaliyada vokal təhsili almışdı.

Azərbaycanın tanınmış opera müğənniləri İtaliya teatrlarının səhnələrində uğurla çıxış edirlər. Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının repertuarını bəzəyən görkəmli italyan bəstəkarlarının operaları – Rossininin “Seviliya bərbəri”, Verdinin “Traviata”, “Aida”, “Trubadur”, Puççininin “Toska”, “Çio-Çio-San” və s. səhnə əsərləri teatrsevərlərin ən sevimli və baxımlı tamaşaları olmuşdur.

İtaliya incəsənətinə kütləvi marağın oyadılmasında R.Mustafayev adına İncəsənət Muzeyinin fəaliyyəti diqqətəlayiqdir. Belə ki, muzeyin yarandığı ilk vaxtlarda italyan sənətkarlarının əsərlərinin nümayişinə diqqət gücləndirilmişdir. Hazırda muzeydə İtaliya zalı fəaliyyət göstərir. Rəssamlarımızın əsərləri dəfələrlə Romada və İtaliyanın digər şəhərlərində keçirilən sərgilərdə nümayiş olunub. Məsələn, xalq rəssamı Sakit Məmmədovun əsərləri Romada keçirilən sərgidə əsas eksponatlardan idi.

Qeyd etmək lazımdır ki, İtaliya mədəniyyət, incəsənət, musiqi və rəssamlıq sahələrində dünya mədəniyyətinə möhtəşəm hədiyyə bəxş edib. Bu ölkə öz musiqisi ilə demək olar ki, bütün dünya sərhədlərini aşaraq ürəkləri fəth etmişdir. Həqiqətən, İtaliya nəinki Avropanın, hətta dünyanın musiqi mərkəzlərindən biridir.

Araşdırmalar göstərir ki, 1920 - 1930-cu illərdə xarici ölkələri ilə dostluq münasibətlərinin yaradılmasında görüşlərə, səfərlərə və bunların içərisində mədəni əlaqələrin formalaşdırılmasına mühüm yer verilirdi. İtaliya ilə mədəni əlaqələr də bu çərçivədə həyata keçirilirdi. Həmin dövrdə İtaliya mədəniyyət xadimlərindən ibarət nümayəndə heyətinin Azərbaycana səfər etməsi bu ölkə ilə mədəni əlaqələrin rəsmiləşdirilməsi tarixində çox mühüm bir addım idi. İtaliya nümayəndə heyətinə alimlər, mühəndislər, artistlər və jurnalistlər daxil idi. Müxtəlif müəssisələrdə, teatr və konsert salonlarında olmuş italyanlar Azərbaycan mədəniyyətinə yüksək qiymət vermişlər. Xüsusilə, Bakıya ürəkdən vurulan italyanlar vaxtilə böyük rus yazıçısı M.Qorkinin bu şəhəri İtaliyanın gözəl şəhərlərindən olan Neapola bənzətməsini öz fikirləri ilə bir daha dəstəklədilər [11].

Qədim tarixə malik olan Azərbaycan - İtaliya mədəni əlaqələri müstəqillik illərində daha da inkişaf etmişdir. Sevindirici haldır ki, ikitərəfli münasibətlər mükəmməl hüquqi bazaya malikdir. Bu vaxta qədər müstəqil Azərbaycanla İtaliya arasında 28 sənəd imzalanmışdır. Bu isə münasibətlərin inkişafına geniş imkanlar yaradır.

Bu əlaqələrin möhkəmləndirilməsində Azərbaycan Prezidenti İlham Əliyevin və ölkənin Birinci Vitse-prezidenti, Heydər Əliyev Fondunun rəhbəri Mehriban xanım Əliyevanın böyük xidmətləri var. Dövlət başçımızın İtaliyaya səfəri çərçivəsində bu ölkənin paytaxtındakı məşhur Villa Borghese parkında dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin abidəsini ziyarət etməsi mədəni əlaqələrimizin tarixinə dəyərli töhfədir. Bu abidə “Dahi Azərbaycan şairi və mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin 870 illik yubileyinin keçirilməsi haqqında” Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 2011-ci il 23 dekabr tarixli sərəncamına əsasən ucaldılıb. Həmin sərəncama uyğun olaraq, Nizami Gəncəvinin yubileyinə həsr edilmiş



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

silsilə tədbirlər çərçivəsində Heydər Əliyev Fondunun dəstəyi ilə 2012-ci ilin aprelində abidənin açılışı olub. Prezident İlham Əliyev İtaliyaya dövlət səfərində verdiyi bəyanatda deyilir: “Biz bu gün, cənab Prezidentin (İtaliya Prezidenti nəzərdə tutulur) dediyi kimi, mədəniyyət sahəsində əməkdaşlığa da toxunduq. Biz bu sahədə əməkdaşlığı dərinləşdirmək istəyirik. Azərbaycanın İtaliyada Mədəniyyət Mərkəzinin açılışı nəzərdə tutulur” [5].

Prezidentin səfəri zamanı Azərbaycan Respublikasının Mədəniyyət Nazirliyi ilə İtaliya Respublikasının Mədəni İrs, Fəaliyyətlər və Turizm Nazirliyi arasında mədəniyyət sahəsində əməkdaşlıq haqqında Anlaşma Memorandumu da imzalanmışdı [12]. Bütün bunlar göstərir ki, Azərbaycanla İtaliya arasında mədəni əməkdaşlığın geniş perspektivləri var. Azərbaycan üçün zəngin mədəniyyətə, böyük dövlətçilik tarixinə, dünya siyasətində özünəməxsus yerə malik olan bir ölkə kimi İtaliya həmişə mühüm maraq kəsb edib. Mədəniyyət tarixçiləri qeyd edirlər ki, Azərbaycanda incəsənətin müxtəlif istiqamətlərinin təşəkkülü və formalaşmasında antik Roma mədəniyyətinin təsirini inkar etmək olmaz.

Qeyd etməliyik ki, Azərbaycanda İtaliya filmlərinə maraq böyükdür. Müxtəlif vaxtlarda İtaliyada Azərbaycan filmləri, eyni zamanda, Azərbaycanda İtaliya filmləri festivalları keçirilmişdir. Bu festivallar İtaliya və Azərbaycan kinosənətinin keçmişini, bugününü və gələcəyini təbliğ etmək mənasında böyük əhəmiyyət kəsb edir. Əlbəttə, Azərbaycan - İtaliya mədəni əlaqələri bunlarla yekunlaşmır. Bu əlaqələr inkişaf edir, təkmilləşir və xalqlarımızın, dövlətlərimizin bir-birinə yaxınlaşmasında əhəmiyyətli rol oynayır.

Müasir dövrdə nəzərə almaq lazımdır ki, yalnız milli və bəşəri dəyərlərin sintezi və dünya təcrübəsi yolunda həyata keçirilən islahatlar sayəsində dünyanın sosial, mədəni, iqtisadi cəhətdən inkişaf etmiş dövlətləri səviyyəsinə çatmaq mümkündür. Sosial, mədəni tərəqqiyə xidmət edən bu prosesdə qarşıya çıxan problemlər isə bilavasitə mədəniyyət sahəsində bəşər tarixinin, dünyanın inkişaf təcrübəsinin öyrənilməsinə, kompleks əlaqələrinin genişləndirilməsinə zərurətə çevirir ki, bütün bunlara da yalnız mükəmməl mədəniyyət siyasəti sayəsində nail olmaq mümkündür.

Bu gün Azərbaycan Respublikasının beynəlxalq miqyasda tanınmasına, müstəqilliyinin möhkəmlənməsinə istiqamətlənmiş mühüm əhəmiyyətli tədbirlər həyata keçirilir, təhsil və mədəniyyətin inkişafı üçün zəruri qərarlar qəbul edilir. Məsələn, 10.10.2019-cu ildə Bakıda Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında “İtaliya və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti həftəsi” mövzusunda konsert proqramı təqdim olunmuşdur. Konsertdə İtaliyanın Padua Musiqi Konservatoriyası və İtaliyanın ölkəmizdəki səfirliyinin nümayəndələri, BMA-nın tələbələri, müəllim heyəti iştirak etmişdir. Proqramda Bakı Musiqi Akademiyasının nəfəs alətləri ansamblı və tələbə simfonik orkestrinin ifasında Azərbaycan və dünya bəstəkarlarının əsərləri dinlənilmişdir. Konsert proqramı BMA-nın tələbə simfonik orkestrinin ifasında görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirovun “Azərbaycan kapriçiosu” əsəri ilə yekunlaşmışdır [14].

Bundan başqa, 2022-ci ilin mayın 31-də Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetində (ADMİU) Azərbaycan və İtaliya arasında diplomatik əlaqələrinin qurulmasının 30 illiyinə həsr olunmuş “Mia Italia” adlı tədbir təşkil edilmişdir. Azərbaycanın dünyaya inteqrasiyasını, dünya ölkələri ilə olan qarşılıqlı tarixi-mədəni münasibətlərinin bədii interpretasiyasını, mövcud vizual stereotipləri açıqlayan layihə Universitetin təhsil və bədii yaradıcılıq müstəvisində mübadiləni gücləndirməyə yönəlmişdir. İtaliyanın Azərbaycandakı fəvqəladə və səlahiyyətli səfiri Klaudio Taffuri çıxışında belə bir tədbirin əhəmiyyətini yüksək qiymətləndirərək, tədbirin təşkilində əməyi keçənlərə təşəkkürünü bildirmişdir. O, haqlı olaraq qeyd etmişdir ki, müasir mərhələdə Azərbaycan və İtaliya arasında mövcud olan strateji əməkdaşlıq dərin tarixi köklərə və mədəni mübadiləyə əsaslanır. Qədim Roma



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

dövründən başlayaraq, Orta əsrlərdə xüsusi əhəmiyyətə malik olan siyasi, iqtisadi və ticari əlaqələr, Azərbaycanın müstəqilliyini bərpa etməsi ilə yeni formatlarda davam edir. Münasibətlərin gələcəkdə də inkişaf edəcəyinə və mədəniyyət sahəsində daha geniş vüsət alacağına inandığını deyən səfir bu işdə hər iki tərəfin eyni dərəcədə maraqlı olacağını vurğulamışdır [13].

SONUÇ

Zəngin mənəvi dəyərlərimizin qorunub saxlanılması və inkişaf etdirilməsi müasir Azərbaycan respublikasının respublikanın mədəniyyət siyasətinin əsas vəzifələrindəndir. Bu mənada Azərbaycan dövləti öz daxili və xarici siyasətini yeni tarixi şəraitə, müasir tələblərə uyğun olaraq, xalqımızın tarixi və mədəni ənənələrinə, milli, mənəvi dəyərlərimizə istinad edərək həyata keçirir. Məsələn, 2022-ci ildə İtaliyada Venesiya şəhərində “San-Marko” meydanında keçirilən “Azərbaycan Venesiyada” incəsənət sərgisini xüsusən qeyd etmək olar. Sərgi italyan xalqı, ümumiyyətlə Venesiyada yaşayan digər millətlər tərəfindən böyük maraqla qarşılanmışdır.

Ölkəmizdə təhsil və mədəniyyət institutlarının Avropa standartlarına uyğun şəkildə qurulması istiqamətində ciddi səylər göstərilir. Azərbaycanın xarici işlər naziri Ceyhun Bayramov İtaliyanın XİN başçısı Luici Di Mayo ilə görüşündən sonra keçirilən (02.04.2022-ci il) mətbuat konfransında qeyd etmişdir ki, “İtaliya-Azərbaycan Universitetinin açılması istiqamətində də işlər aparılır. Bu universitetin təməlqoyma mərasimi bu gün Bakıda keçiriləcək” [15].

Bu gün Azərbaycan Respublikasının beynəlxalq miqyasda tanınmasına, müstəqilliyinin möhkəmlənməsinə dair bir sıra tədbirlər həyata keçirilir, təhsil və mədəniyyətin inkişafı üçün zəruri qərarlar qəbul edilir. Avropaya inteqrasiya yolunda möhtəşəm uğurlar qazanan Azərbaycan İtaliya ilə mədəniyyət sahəsində əməkdaşlığı və münasibətləri uğurla davam etdirilir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Əliyev H. Ədəbiyyatın yüksək borcu və amalı. (nitqlər, məruzələr, çıxışlar), tərtibçi Quliyev V., Bakı, “Ozan”, 1999, 496s.
2. Azərbaycan tarixi. Yeddi cildə. I cild (Ən qədimdən - b.e. III əsri). Baş redaktor Əliyev İ., Bakı. “Elm”, 2007, 520 s.
3. Manafova M. Azərbaycanın Şərqi Asiya ölkələri ilə mədəni əlaqələri. Dərs vəsaiti. Bakı, “Sabah”, 2008, 96 s.
4. Ömərov V. Azərbaycan – İtaliya mədəni inteqrasiyası (Qədim dövrlərdən XX əsrin ortalarınaqədər). Bakı, “Səs”, 2013, s.15.
5. Mükərrəmoğlu M. Azərbaycan-İtaliya mədəni əlaqələri qədim köklərə əsaslanır. “Xalq qəzeti”. Bakı, 2021, s.5.
6. Abbasov N. Mədəniyyət siyasəti və mənəvi dəyərlər. Bakı, “Təknur”, 2009, 444s.
7. Azərbaycan – İtaliya münasibətləri. Heydər Əliyev irsi. Beynəlxalq elektron kitabxanası, Bakı, 2010.
8. Teymurova N. Azərbaycanın mədəni əlaqələri. “Musiqi dünyası” jurnalı. Baş redaktor Məmmədov T. 291, Bakı, 2022, s.3.
9. Kasımlı S. Azərbaycanın mədəni inkişaf dövrləri. Bakı, “İksad”, 2020, 120 s.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Saytoqrafiya

10. <https://sasqazeti.az/>
11. <https://xalqqazeti.az/>
12. <http://ib.aliyevheritage.org/az/>
13. <https://medeniyyettv.az/>
14. <https://www.musicacademy.edu.az/>
15. <https://report.az/>
16. <https://rome.mfa.gov.az/>
17. <http://multikulturalizm.gov.az/>



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ANADOLU KÜLTÜRÜNDE VE HALK TÜRKÜLERİNDE İĞDE

Samet AYDOĞAN*

Özet

Türk kültüründe bitkiler ve ağaçlar önemli bir yere sahiptir. Genel anlamda ağaçlara kutsiyet atfedilmekte ve ağaçlar kutsal kabul edilmektedir. Bu bağlamda, kutsiyet verilen ağaçlardan biri de iğdedir. Halk inancı olarak iğdenin, kişiyi nazardan ve kötülüklerden koruduğuna inanılmaktadır. Bunun sonucu olarak, iğde ağacı ve meyvesi hakkında halk gelenek ve uygulamaları meydana gelmektedir. Halk hekimliğinde iğdenin kullanımı ve buna dair gelişen inanışlar da iğde ağacı ve motifinin bir başka kullanım alanını oluşturmaktadır. Dolayısıyla çalışmada, tarihi dönemlerden günümüze gelinceye değin iğde motifiyile ilgili inanış ve ritüellerden örnekler sunulmuştur. Bu bilgiler ışığında, iğde ağacının sıklıkla kullanıldığı sözlü kültür ürünlerinden biri olan türküler taranarak iğdenin türkülerde sembol ve motif olarak ifade ettiği anlamlar gösterilmiştir. İğde ağacının, dalının narinliği, kadın saçları gibi yaprak ve dallarının yere doğru uzaması, çiçek açtığı zaman etrafa güzel kokular yayması özellikleri nedeniyle türkülerde iğde ağacı kadına benzetilmiştir. Böylece bu incelemede, iğde ağacı hakkında meydana gelen efsaneler ve onların kültürel dayanakları, iğde ağacının ve iğde meyvesinin kutlu kabul edilme nedenleri ile iğdenin türkülerde ifade ettiği anlam örnek türkülerden hareketle ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: İğde Ağacı, Nazar, Halk Hekimliği, Türkü.

OLEASTER IN ANATOLIAN CULTURE AND FOLK SONGS

Abstract

Plants and trees have an important place in Turkish culture. In general, trees are attributed with holiness and trees are considered sacred. In this context, one of the blessed trees is the oleaster. As a folk belief, it is believed that oleaster protects the person from the evil eye and evil. As a result of this, folk traditions and practices occur about the oleaster tree and its fruit. The use of oleaster in folk medicine and the developing beliefs about it also constitute another area of use of the oleaster tree and its motif. Therefore, in this study, examples of beliefs and rituals related to the oleander motif from historical periods to the present are presented. In the light of this information, the meanings of oleaster as symbols and motifs in folk songs are shown by scanning the folk songs, one of the oral culture products in which the oleaster tree is frequently used. In folk songs, it has been compared to a woman because of the slenderness of the oleaster tree branch, the fact that its leaves and branches grow towards the ground like a woman's hair, and that when it blooms, it spreads a good smell. Thus, in this study, the legends about the oleander tree and their cultural bases, the reasons why the oleander tree and the oleander fruit are considered sacred, and the meaning of oleander in folk songs are discussed with reference to sample folk songs.

Keywords: Oleaster Tree, Evil Eye, Folk Medicine, Folk Song.

Giriş

Kültür: “bir halkın ya da bir toplumun maddi manevi alanlarda oluşturduğu ürünlerin tümü; yiyecek, giyecek, barınak, korunak gibi temel ihtiyaçların elde edilmesi için kullanılan her türlü araç-gereç, uygulanan teknik; fikirler, bilgiler, inançlar; geleneksel, dinsel, toplumsal, politik düzen ve kurumlar; düşünce, duyuş, tutum ve davranış biçimleri; yaşama tarzı” (Günay, 2011: 99) olarak tanımlanmaktadır. Bir toplumu ulus yapan en önemli özelliklerden biri olan kültür; siyasal, toplumsal, sosyal ve sanatsal nitelikleri içerisinde barındırır. Bu bağlamda, kültürün öğelerinden biri de Anadolu kültüründe ve Türk halk türkülerinde iğdedir.

* Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halkbilimi Ana Bilim Dalı, Doktora Öğrencisi, aydogansamet92@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5460-1878



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Eski Türkçede “yigde” (Atalay, C.III, 2006: 31; Ögel, 1978: 302) olarak geçen iğde ağacının bugünkü şeklini alış hikâyesi, Saim Sakaoğlu’ nun (1976: 205) 101 Anadolu Efsanesi kitabında şu şekilde derlenmiştir: “*Nemrut, Hazreti İbrahim’i ateşe atmaya karar verir. Büyük bir ateş yakıtacak ve İbrahim’i içine atarak diri diri yakacaktır. Nemrut’ un adamları ateşin yakılabilmesi için ağaç toplamaya başlarlar. Fakat pek çok ağaç böyle uğursuz bir iş için yanmaya razı olmazlar. Ateşin büyük olması için odun toplayıcıları uzun ve düzgün ağaçları tercih ederler. O zamanlar uzun ve pürüzsüz olan iğde ağacı bu işe gönüllü olarak talip olur. Çevredeki iğde ağaçlarını hep keserler ve ateşe atarlar. Bir ara ateş o kadar büyür ki Hazreti İbrahim’i ateşe atmak için yanına yaklaşamazlar. Hemen bir mancınık hazırlayıp İbrahim’i onun vasıtasıyla ateşe atarlar. İbrahim’in düştüğü yerin güzel bir bahçe, ateşin göl ve odunların da göldeki balıklar olduğu hepimizin bildiği şeylerdir. Ama ya iğde ağaçları... Evet, o günden sonra iğde ağaçlarının ne düzgünlüğü kaldı ne de dikensizliği... Bugün iğde ağaçları eğri büğrü ve dikenlidir. Bu yüzden de yakılmak için pek tercih edilmez. Çünkü Hazreti İbrahim, fazla ısı vermesi karşısında Allah’a yalvarır ve bu ağacın cezalandırılmasını ister.*” Bu efsaneden de anlaşılacağı üzere iğde ağacı yakıldığı zaman çok iyi ısı verebileceği gibi çok dayanıklı da bir ağaçtır. İğde ağacının sobada yakıldığı zaman kömür kadar iyi ısı verebildiğini (Nuran Ünver ile kişisel görüşme, 18.04.2020) söylemiştir.

Türkçede iğde adının varlığını Divanü Lûgat-it-Türk’ten öğreniyoruz. Divan’da ‘yigde’ (Atalay, C.III, 2006: 31) şekliyle tespit edilen kelime ile ilgili, adının nasıl verilmiş olduğuna dair bir bilgi bulunmasa da hakkında anlatılan yukarıda metnini verdiğimiz efsanesi mevcuttur. İslam mitolojisi kaynaklı bu efsanede iğde ağacı, Hz. İbrahim’ in yakıldığı ateşi meydana getiren ağaçtır. *Nemrut’un putlarını kırdığı için yakılması emri verilen İbrahim’i yakmak için hiçbir ağaç, ateşe sebep olmaya yanaşmazken, sadece iğde ağacı gönüllü olur. Uzun ve pürüzsüz dalları olan iğde ağacının yanıcı gücü normalde çok fazla iken; Hz. İbrahim’in Allah’a yalvarması sonucu cezalandırılmıştır. Bu hadiseden sonra lanetlenen ağaç, pürüzlü ve dikenli bir hal alırken, yanıcı gücü de zayıflamıştır* (Ergun, 2004: 99). Saim Sakaoğlu’nun “Efsane Araştırmaları” kitabında yer alan “İğde Yolu” (Sakaoğlu, 2009: 289) adlı başka bir efsaneye göre iğde ağaçlarını kesmek sakıncalıdır. İğde, Tanrı kutu taşıyan ağaçlar arasında sayılmaktadır (Ergun, 2004: 99). İğdenin Tanrı kutu taşıyarak nazara karşı koruyucu bir kalkan özelliği göstermesi, dikenli bir ağaç olmasından kaynaklanmıştır. Pervin Ergun, Türk Kültüründe Ağaç Kültü²⁹ adlı kitabında ağaç ve nazar konusunu ele alırken dikenli çalı üzerinde mutlaka durulması gerektiğini belirtmiştir. Çünkü Türkler arasındaki inanışa göre, Erlik/ Şeytan ve kötü ruhlar, dikenli çalılara yaklaşmamaktadır (Ergun, 2004: 323).

Sözlü edebiyatın en güzel örneklerinden biri olan türkü kuşaktan kuşağa aktarılan, halkın ortak malı olan anonim bir edebiyat türüdür. Halk şiiri içerisinde önemli yere sahip olan türküler, söylemeyen dilimiz görmeyen gözümüz olarak hislerimize tercüman olmuş ve olmaya devam etmektedir. İnsan yaşamının hemen bütün yönleri türkülerde işlenmiştir. Bu hâliyle türküler yaşamı sanata dönüştüren metinler olarak da karşımıza çıkmıştır. Aşıklarımızın türküler için önemli bir hazine oluşturucusu olduğu açıktır. Türküler insanımızla doğmuş ki adını da Türk kelimesinden almış, âdeta bütünleştiği insanların genel karakteristik özelliklerini bünyesine katmıştır. Yöresel alanda derlenen türkülerde bu durumu daha açık görebiliriz. Bugüne kadar türküler³⁰ üzerine birçok araştırmacı eğilmiş, kimi

²⁹ Türk Kültüründe ağaçlar hakkında kapsamlı bilgi için bakınız; Ergun, Pervin (2004), Türk Kültüründe Ağaç Kültü. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

³⁰ Türkü konusunda sayısız araştırmacının bir dipnota sığmayacak ölçüde zengin kitap ve makale yayını olduğu bilinen bir husustur.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

derlemeleriyle alana malzeme çıkarırken, kimi de incelemeleriyle katkı sunmuştur. Burada, başta Mecmua-i Saz-ı Söz' ün sahibi Ali Ufki' yi ve Fuad Köprülü' yü, son dönemde Cahit Öztelli, Mehmet Özbek, Muzaffer Sarısözen, A. Şükrü Esen, Ali Yakıcı ve Gülay Mirzaoğlu gibi isimleri saymadan geçemeyiz. Türkünün tanımlara baktığımızda birbirine yakın birçok tanımın yapıldığını görürüz. Bunlar içerisinde Fuad Köprülü "*Türklere mahsus bir beste ile söylenen halk şarkıdır*" (Köprülü, 1993: 246) şeklinde kısa ve özlü bir tanım yaparken, Öztelli "*Halkın ortak malı olan bir edebiyat türüdür. Türkü, genel edebiyat türleri içinde bir nazım türüdür. Yani, ölçülü (vezin), uyaklı (kafiye) dizelerle (mısra) meydana gelir. Önceleri kişi yaratmalarıyla meydana çıkan türküler, bir süre sonra toplumun malı olur*" (Öztelli, 2002: 11). Ali Yakıcı' ya göre türkü: "*Duygu, düşünce, hayal ve birey ya da toplum olarak doğumdan ölüme kadar yaşanan, insan ve toplumda iz bırakan bütün olayları dile getiren, sevinçli ya da üzüntülü zamanlardaki coşku ve heyecanı yansıtan, kaynakları genellikle ozan, türkü yakıcı ve söyleyicisi kişilerden oluşan, hangi edebiyat şubesine ait ya da hangi biçim ve türde ortaya çıkmış olursa olsun halka mal edilerek; anonimleşen, şölende, düğünde toplantıda ve her türlü icra ortamında dillerden düşürülmeyen icracısı, icra ortamı ve konusuna göre kendine has bir ezgiyle söylenen manzum ürünlere türkü denir*" (Yakıcı, 2007: 44) diye tanımlamıştır. Gülay Mirzaoğlu ise türküyü: "*Türkü, bir kültürde en yaygın şiirsel ve müzikal ifade biçimidir. Onun bu yaygınlığı hem zamanda hem de mekânda geçerlidir. Halk türküsü, çağlar boyu varlığını koruyabilen, toplumun geniş kitleleri tarafından paylaşılan ve daima popüler olabilen bir folklor ürünüdür*" (Mirzaoğlu, 2015: 155) diye ifade etmektedir. Yukarıdaki yapılan tanımlarından da anlaşılacağı üzere türküler, duygu ve düşüncelerin milli kültüre has ve anonim ya da ferdî şekilde dile gelmesidir. Bir kültür aktarım aracıdır.

"*Motif ve semboller, ait oldukları bütün hakkında önemli ipuçları sunarlar. Türküler için de durum böyledir. Türkülerde yer alan motif ve sembollerin saptanarak yorumlanması, bölgenin kültürel değerleri hakkında önem arz eder*" (Vural ve Vural, 2012: 3). Bu bilgilerden hareketle, Anadolu Türk kültürü, kökleri yüzlerce yıl geriye götürülen eski ve köklü bir kültürdür. Günümüz Anadolu'sunda yaşayan kültürel gelenekler; kültürün özünü oluşturan ve onu kendine özgü kılan unsurlar, esas olarak kaynağını, Türk kültürünün kökenlerinin bağlandığı Orta Asya'dan alır. Kültürel süreklilik olgusu, Türk dünyası coğrafyası kapsamında herhangi bir gelenek, inanç ya da motifin varoluşunun tespitiyle somutlaşır ki, bunlardan biri de genel olarak ağaçlar, özelde ise iğde motifidir.

Günümüzden geçmişe doğru bakıldığında, Türk kültüründe ağaçlar içinde iğde en belirgin biçimde türkülerimizde göze çarpmaktadır. Türkülerde iğdenin hemen her bölgede ve sıklıkla yer almış olması onun kültürdeki yerini ve anlamını öğrenmeyi zorunlu kılmaktadır. Anadolu Türk kültüründe iğde nerelerde karşımıza çıkmaktadır? İğdenin Türk kültüründeki anlamı nedir ve ona kültürümüzde yüklenen anlam, görev ya da işlevler nelerdir? Bir başka deyişle, iğde sözcüğünün zihinlerde yarattığı çağrışımlar nelerdir? İğde türkülerde motif olarak neyi ifade etmektedir? Araştırmada bu sorular yanıtlanmaya çalışılmıştır.

1. Anadolu Kültüründe İğde

Pervin Ergun Türk Kültüründe Ağaç Kültü kitabında kutsal kabul edilen muhtelif ağaçları sırlarken iğdenin de kutsal kabul gören ağaçlar arasında yer aldığını söyler: "*Eski Türklerde çam (Fusuk), kavak, meşe, dut, söğüt, elma ve ardıç ağaçları da kutsal kabul edilmiştir. Türk dünya görüşüne uygun olarak evin temelini atmadan önce ağaç dikilir. Bu ağaç, genelde dut, nar, iğlek, iğde, söğüt, turunç gibi duygulu ağaçlardan olur*" (Ergun, 2004: 195) biçiminde sıralamıştır. Dolayısıyla ağaçlar yerleşik kültürün ürünleridir. Çünkü insanlar bir yerlere yerleşmeden önce ağaçlık bir bölge ve sulak bir alan olmasına dikkat ederler. Bu sebeple Türk



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

kültüründe de insanlar bir bölgeye yerleşirken çeşitli ağaçlar dikmişlerdir. Bunların arasında iğde ağacı önemli bir yer tutmaktadır.

Bazı yörelerde (Orta Anadolu'da Konya, Yozgat, Çorum vd.), evlerin önüne iğde ağacı dikildiği bilinmektedir. İğde ağacı, dikenli oluşu ve nazardan, kem gözlerden koruyucu vasıflarıyla tercih edilmiştir. İğde ağacının dallarından kesilen küçük parçalar, nazardan koruyacağı inancıyla iç çamaşırlarına, üst giyimlerine dikilmiştir. Tanrı kutunu temsil eden kutsal nesneden alınan küçük bir parça kişi üzerinde dolaştırıldığı takdirde Tanrı kutu o kişinin yanından hiç ayrılmayacak ve onu koruyacaktır. Onlardan yapılan nazarlıkların da kutlu olduğu, bulunduğu yeri veya kişiyi kötülükten, kem gözlerden koruduğu inancı yaygındır. Kutlu ağaçlardan yapılan nazarlıklara gök katlarını temsilen çentik atılır. İnsanlar, hayvanlar, tarla, bahçe, araba için değişik ebatlarda; fakat aynı formda yapılan bu nazarlıkların bulunduğu yerlere kötü ruhlar gelemmez. Kem göz de bu kötülüklerin sembolüdür. Kutsal ağaçlardan yapılan nazarlıkların yanına bazen Tanrı'yı sembolize eden mavi renk ile boncuklar, kem göze kaş, göz şekli verilmiş çeşitli nazarlıklar ilave edilir. Kutsal ağaçlar, meyvesiz olmakla beraber Anadolu coğrafyasında inancın değişime uğraması sonucunda meyveli bir ağaç olan iğdenin de kutsal ve nazardan koruyucu bir ağaç olduğuna inanılmaktadır. Özellikle de Orta Anadolu' da (Konya, Yozgat, Çorum vd.), kapıları doğuya açılan köy evlerinin önünde yaşlı iğde ağaçlarının yer aldığı ve bu iğde ağaçlarının dallarının insanları nazardan koruduğuna inanıldığı görülmektedir. Aydın' da "iğlek" adı verilen ve incirin erkeği olan meyvesi yenmeyen ağaç da kutsal ağaçlar arasında görülmektedir. Meyvesi yenilmeyen "iğlek", evlerin önlerine dikilirken, meyvesi yenilen ve kötü bir şöhrete sahip olan incir ağaçları da evlerden mümkün olduğunca uzak yerlere dikilmektedir. İğde ve iğlek gibi, menengiç ağacı da kutsal ağaçlardandır ve çoklukla da yatırların başında yer alan ulu bir ağaçtır. İğde, iğlek ve menengiç gibi bazı istisnaların dışında, kutsal ağaçlar meyvesizdirler ve Tanrı' nın doğmamışlığını ve doğurmamışlığını temsili (Ergun, 2004: 302-322-323-367-368) olarak düşünülmektedir.

Kutsal ağaçların meyvesiz olduğu inancının Anadolu yöresinde değişime uğraması sonucu meyveli bir ağaç olan iğde ağacının da kutsal olduğu ve her türlü nazardan, kem gözden ve kötülüklerden koruyucu olarak kabul edilmektedir. Bu ağacının bulunduğu yerde hiçbir kötülüğün barınamayacağı inancı da yaygındır. İğde ağacı güzel kokusuyla iyi olan şeyleri getireceğine, dikenleriyle de kötülükleri etrafından uzaklaştıracağına inanılır. Yıldırım düştüğü zaman iğde ağacına düştüğü inancı yaygındır. Nazar da kişiden gelen olumsuz bir elektrik olduğundan dolayı kişiler iğde dalını mavi bir boncukla süsleyip üzerlerinde taşırlar. İlkbaharın müjdecisi olan iğde ağacı kutlu kabul edilen ağaçlardandır. Bazı yörelerde dallarından içi oyulmuş parçalar nazarlık olarak kullanılır. Dikenleri ise saplanmaya hazır hançeri andırmaktadır. İğde ağacı kuş türünün birinci yiyeceği olduğundan kurtlanmaz (Çallı, 2017: 57). Dolayısıyla iğde ağacı nazardan ve kötülüklerden koruyan bir ağaç olarak bilinmektedir.

İnsan, hayvan ve bitkilerin Tanrı'nın verdiği kut vasıtasıyla hayatta kaldığına, talih sahibi olduğuna inanan Türkler arasında nazar, doğrudan doğruya Tanrı'nın koruyucu şemsiyesinin kalkmasına ve canlıların kötülük getirebilecek olumsuz varlıklara karşı savunmasız kalmasına bağlanmıştır. Yani, Tanrı kutunun ortadan kalkmasıyla çeşitli hastalıkların, felaketlerin, uğursuzlukların meydana geleceğine inanılmıştır. Bu nedenle nazar ve uğursuzluk gibi hallerde, insanı, hayvanı ve herhangi bir yeri terk eden Tanrı kutunu geri getirebilmek ve olumsuz durumlara neden olan kötü güçleri uzaklaştırabilmek için kutlu olduğuna inanılan nesnelere başvurulmuştur. Türkiye Türkleri arasında nazara karşı önlem almada iğde ağacı ve iğde çekirdeği önemli bir yere sahiptir. Konya'nın Karatay ilçesine bağlı Obruk köyünde



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

evlerin önüne dikilen ve evin ağacı sayılan iğde ağacının yapraklı ve çiçekli bir dalı, herhangi bir parçası, nazara karşı korunmak amacıyla evlerin giriş kapılarına, odaların yüksekçe yerlerine asılmakta, iğde dalı parçacıkları ya da iğde meyvesinin çekirdekleri giyilen giysilerin dışarıdan görülmeyen kısımlarına dikilmektedir. İğde ağacından herhangi bir parçanın insan üzerinde taşınması ya da bulundurulması, Tanrı kutunu temsil eden kutsal nesneden alınan küçük bir parçanın kişi üzerinde dolaştırılması hâlinde Tanrı kutunun o kişinin yanından hiç ayrılmayacağı ve onu koruyacağı inancıyla bağlantılıdır (Aça, 2008: 253). Bu inanın bir benzeri Yozgat Sorgun' da yaşatılmaktadır. İğde ağacından koparılan yeni çiçek açmış dallar evin yüksekçe bir yerine konulur. Bu uygulama hem evin güzel kokması hem de orada yaşayan insanları nazardan koruma amaçlıdır. İğde ağacının çiçeklerinin baharın sonuna doğru açmasıyla birlikte çiçeklerinden etrafa burcu burcu güzel kokular yayılır. Bu kokular kolonya gibi çok güzel kokar. Bizde iğde ağacının çiçek açmış kısımlarından bir dal koparıp evimizin biraz yüksekçe yerlerine asarız. İğdenin çiçekli hali hem evimizin güzel kokmasını sağlar hem de bizleri nazardan koruyacağına inanırız (Ayşe Aydoğan ile kişisel görüşme, 19.04.2020). İğdeden koparılan yapraklı ve çiçekli dal parçasının evin yüksek yerine konulmasının amacı ise genel anlamda ağaca özelde ise iğde ağacına duyulan saygı ve ona verilen kutsiyetten kaynaklıdır.

Afyon'da çocuğun takkesine iğde çekirdeği takılmaktadır. Eskişehir'de iğde çekirdeği başka malzemelerle birlikte çocuğun omzuna takılmaktadır (Acıpayamlı, 1962). Yozgat'ta iğdenin bir parçası çocuğun elbisesine dikilmektedir.

Nevşehir'de günümüzde iğde ağacının nazara iyi geldiğine olan inanç devam etmektedir. Nazardan korunmak için iğdenin ince dalları üç-dört cm. uzunluğunda kesilip ortası delinerek aşağıdaki fotoğrafta görüldüğü gibi nazarlık olarak kullanılmaktadır (Gündüzöz, 2015: 134).



Fotoğraf 1. Nevşehir Merkez İlçede Kullanılan Bir Nazarlık

İğde ağacının dalından bir parça kesilir, kesilen dal parçasına çentikler atılarak şekillendirilir ve dalın içi delinir, mavi boncuk ile bir araya getirilen bu obje çengelli iğne ile çocukların kıyafetlerinin sağ omzuna takılır. Bebekleri ve çocukları nazardan ve kötülüklerden koruyacağına inanılır. İğde ağacı, mavi boncuk ve üzerliğin bir araya gelmesiyle yapılan nazarlığı kullanan çocuğa nazarın kesinlikle değemeyeceği düşünülür (Çallı, 2017: 57). Aynı şekilde Yozgat'ta nazara karşı, iğde çekirdeği delinerek çocuğun omzuna dikilir. Yeni evlenenlerin evine nazardan korunmaları için iğde dalı asılır (Nuray Bal ile kişisel görüşme, 18.04.2020).



Fotoğraf 2. İğde Dalından Nazarlık (Çallı, 2017)



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

İğde ağacının ince dal kısmından küçük bir parça kesilir ve bu parçaya delik açılır, delikten ip geçirildikten sonra bu nazarlık bebekleri nazarın kötü etkisinden korumak için kıyafetlerine takılarak kullanılır. Bazı yörelerde küçük iğde parçalarının yanına iki tane mavi boncuk veya kurşun takılır. Kurşun ile yapılan iğde dalından nazarlık lohusalara, sağılı ineğe, güvercinin ayağına ve koyuna takılmaktadır (Çallı, 2017: 57-58).



Fotoğraf 3. İğde Dalından Yapılan Kolye (Çallı, 2017)

İğde ağacından küçük bir dal parçası beş ya da yedi kat halinde yontulup şekillendirilir ve ucuna bir delik açılarak nazar boncuğu ile bir araya getirilerek nazarlık yapılır. Çocukların sağ omzuna takılır veya evi nazardan koruma düşüncesiyle evin giriş kapısına asılır. Evlerin ve dükkanların kapısına, arabaya, bağ-bahçeye ya da kıyafete takılan iğde dalı güneşi görerek kurumaya başlar ve rengi kırmızıya döner. Hasetle ve kötü gözle bakan kişinin bakışları kırmızı renge odaklanır ve nazarı kendi üzerine çekeceğine inanılır. Kutsal olan iğde ağacının dalından nazarlık yapıldığı gibi meyvesinin çekirdeği de nazardan korunmak için kullanılmaktadır. Kurutulan iğde çekirdeğini kişi cebinde taşıyarak nazardan korunur ya da iğdenin çekirdeği yaş iken delinir, ipe dizilip mavi boncuk veya göz (nazar) boncuğu ilave edilerek kolye, bilezik vb. nazarlıklar yapılır. Genellikle bayanların kötü gözden korunmak amacıyla tercih ettiği nazarlık şeklidir (Çallı, 2017: 58).



Fotoğraf 4. İğde Çekirdeğinden Yapılan Kolye (Çallı, 2017)

A. V. Anohin' in Altay Samanlığı' na Ait Materyaller adlı eserinde Erlik' in olumsuz etkilerinden korkan Altaylılar "taylga" olarak adlandırılan kurban sunma mekânının yapımında kullanılan ağaç ve kurbanlığın parçalarının asıldığı direk ve kazıkların bile kötü nitelikte eski ve eğri büğrü olanlarını seçerler. Gelecekte Erlik' in aç gözlülüğünü azaltmak için bir çare olarak "taylgayı" bazen onun korktuğu kuşburnu ağacının (togonok) ya da akdikenin (pele) yanında dikenli çalı ve otların yanına kurmaktadırlar. Altaylılara göre Erlik dikenli çalılardan korkar (Anohin, 2006: 4). Bu bilgiler ışığında iğde ağacını ele alırsak dikenli olması, eğik olması sebebiyle nazara karşı kullanılması son derece doğaldır.

Anadolu'nun farklı yerlerinden elde edilen bilgilerden hareketle, iğdenin çeşitli şekillerde kolye, bileklik vb. olarak kullanılması ya da kazak, yelek gibi kıyafetlerin üzerine bir iğne yardımıyla tutturularak kullanımı mevcuttur. Bu şekilde kullanılan iğdenin insanları nazardan koruduğuna inanılmaktadır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

2. Halk Hekimliğinde İğde

Anadolu'da, türkölere konu olan iğde ağacının meyvesi, ishal, idrar yolları ve bağırsak rahatsızlıklarına iyi gelirken, kokusu ise zihni açmaktadır. İğde, halk arasında başta bağırsak bozuklukları ve ağız pasını gidermek için kullanılırken, ishali de önlemektedir. İğdenin meyvesi yendiği zaman midenin asidini, suyunu alır ve bundan dolayı da mide ağrılarına iyi gelir. (Döndü Sülük, ile kişisel görüşme, 15.03.2020). Yıllardır Çorum İskilip' in İbik Köyünde bu amaçla özellikle yaşlı kişiler tarafından tüketilmektedir.

Böbrek ve safra kesesi taşıını ve kumunu düşürmek için iğde meyvesi kaynatılarak içilir (Ayşe Aydoğan ile kişisel görüşme, 19.04.2020).

İğde ağaçlarının ayrıca, haziran ayı başlarında açtığı çiçeklerini koklamak da zihne kuvvet ve açıklık verdiği kaydediliyor. İltihaba karşı, mikrop öldürücü, ağrı kesici, yaraları tedavi edici özelliklere sahiptir. Şırası sıkılıp alındıktan sonra, kalan kısmı, kurutulur ve sonra bitki yağında bekletilir. Bu işlem birkaç aşamadan geçirilir ve sonuçta iğde yağı elde edilir. İğdenin yağı; ciltte, mukozada oluşan çeşitli yaraları tedavi eder. Bu yüzden, bu yağ, yemek borusundaki zararlı şişliklerde, mide ve rahim ağzı iltihabında ve başka jinekolojik hastalıkların tedavisinde kullanılır. İğde ağrılara iyi gelir, gençleştirir dinçleştirir. İğde, bağışıklık sistemini güçlendirir. Grip türleri başta olmak üzere virüs enfeksiyonları ve diğer enfeksiyonlarda yararlıdır. İğde; sindirim sistemi yaralarını yani ülseri ve reflüyü iyileştirir. İğde; şeker hastalığına, kolesterolü yüksekliğine, karaciğer yağlanmasına, kalp damar hastalıklarına iyi gelir. İğde romatizmal hastalıklarda iyi gelir ([http://www.mared.org.tr/erişim tarihi](http://www.mared.org.tr/erişim_tarihi): 07.05.2020). İğde, idrar yolu ve böbrek rahatsızlıklarında (Aça, 2008: 251) halk hekimliğinde kullanılır.

Halk inanışlarında iğdenin halk hekimliğindeki etkisi üzerine örnekleri genişletmek gerekirse, “Siğil üzerine kuşburnu ve iğde çalısından bir dal koparıp, dikenini ile siğilin bulunduğu deri üzerine İhlas suresinin çizilmesi ile gerçekleştirilir. Sure okunulan dallar güneş görmeyen bir yerde saklanır. Dallar kuruduğunda siğillerin iyileşeceğine inanılır. Ayrıca siğil ocaklarındaki bir başka iyileştirme metodu, hastanın bir yakınının hastaya ait bir kıyafet parçasıyla hasta olmadan ocağa gitmesidir. Bu durumda herhangi bir bitki kullanılmaz. Bunun yerine şifa getirmesi için ocağın iyileştirici dualar okur. Okuduğu dua ise İhlas ve Fatiha sureleridir. Bu sayede hasta ocağa gitmeden siğilleri birer birer dökülür” (Tavukcu, 2016: 147). Yozgat' ta Siğili olan kişileri tedavi eden ocaklı kişilerin üç İhlâs ile Fatiha, Felak, Nas ve Ayetel Kürsi dualarını birer kez okuyarak bahçedeki iğde ağacının dallarından birinin ucunu siğili olan kişinin adını ve soyadını söyleyip “Şifa Allah'tan” diyerek kırmaktadır. Yine, kırılan dal parçasının kurudukça siğilin de kuruyacağı belirtilmektedir. Ayrıca iğde meyvesinin çekirdeğini üç İhlâs ile Fatiha, Felak, Nas ve Ayetel Kürsi dualarını birer kez okuyarak siğili olan kişinin okunmuş iğde çekirdeğini camii avlusuna gömmesi ve zamanla siğilin kuruyarak döküldüğü (Mustafa Aydoğan ile kişisel görüşme, 19.04.2020) inancı vardır.

3. Halk Türkülerinde İğde Motifi

Gülay Mirzaoğlu, Türk kültüründe kutsal kabul edilen ağaçları sıralarken iğdeden de bahseder: “Türklerde kayından başka, çam (pine), kavak (poplar), ardiç (juniper), meşe (oak), selvi (cypress), çınar (plane tree), iğde (oleaster), söğüt (willow) ve karaağaç (elm) kutsal veya önemli sayılır”. Bunlardan iğde (oleaster) ve karaağaç (elm) günümüzde Anadolu'da nazardan korunmak için de kullanılır. Ağaç motifi, türkülerde genellikle ilk dizelerde ve çok sık olarak geçer. Bazen olayla ya da asıl tema ile ilgilidir. Bazen de sadece türkiye girişi



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

sağlayan söz kalıbı (formula) görünümünde karşımıza çıkar. Ağaçla söyleşmek, ona bir kişilik verip konuşturmak Türk halk şiirinde sıkça rastlanan bir durumdur” (Mirzaoğlu, 2015: 164).

İğde ağacının Anadolu’da en yaygın olarak kullanıldığı sözlü kültür ürünlerinden birisi de türküdür. İğde ağacı ve meyvesiyle birlikte Türk halk türkülerinde epeyce sembol olarak kullanılmıştır. (Ayata, 2006: 116). Bu inancın kökenini eski Türk inanç sisteminde aramak mümkündür. Düğün törenlerinde, nazardan korkulduğu için, iğde ve üzerlik önemli yer alır. Saya Gezme Türküsündeki örnek, verilen bu bilgiyi destekler niteliktedir;

Köse oğlan yatar uzun
Benim ağam iki gözüm
Ablama sözün geçerse
Heybeye koy iğde üzüm

Ufacık iğdenin dalları yerde
Kıvırcık zülüfler yüzüne perde
Vefasız düşürdün sen beni derde
Çaresiz dertlerim yanar ağlarım

Bu örnekte, birinci mısradaki yer alan “ufacık iğdenin dalları yerde” ifadesi ile kıvırcık zülüf arasında ilişki kurulmuş, iğde bu haliyle zülüfe benzetilmiştir (Duman, 2013:808). Dolayısıyla iğdenin dalları sevgilinin saçına benzetilmiştir.

Bastım da kırıldı iğdenin dalı (vay dalı)
Kötüye düşenin böyl'olur hali (diller diller)
Oynaksın diller diller
Kaymaksın diller diller
Açılsın güller güller
Açılsın kollar kollar
Ne bilsin eller eller
Narinay ninay nay narinay
Narinay ninay nay (Yozgat Türküsü)

Bu türkü örneğinde, iğde dalının narin olmasıyla kötü insana yar olma durumu arasında bir benzerlik kurulmuştur. Aslında burada iğde dalının narin olmasıyla kadının narinliği arasında bağ kurulmuştur. Dolayısıyla iğde ağacı kadına benzetilmiş ve türküde kadın olarak düşünülmüştür.

Hey hey
Çıktım iğdenin dalına
Dal kırılıverdi (aman aman)
Oturdum yarin dizine
Yar darılıverdi (aman aman)

Afyon'un yoğurdu
Seni kimler doğurdu
Seni doğuran ana
Balınan mı yuğurdu
(Kaymağınan mı yuğurdu) (Afyon Türküsü)

Bu türkü örneğinde yine iğde dalının narin ve kırılğan olmasıyla, sevgilinin narin ve kırılğan olması arasında bir bağ kurulmuştur.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Evlerinin önü iğde
İğdenin dalları yerde
Al tavanlı yüksek evde
Gelin m'oldun hanım m'oldun (Çanakkale Türküsü)

Bu örnekte de iğde ağacının dış yapı özelliği türküye yansımış ve iğde dallarının yere doğru büyüyüp uzadığı anlatılmıştır. Aynı zamanda türküye girişi sağlayıp, uyak düzeninin oluşmasına katkı sağlamıştır.

İğdenin iğdesi yok
Dibinin gölgesi yok
Üç beş tane yar sevdim
Birin faydası yok (Manisa/Demirci)

Türküde iğde ağacının meyvesiz olması ve insana gölge vermemesini, birçok yar sevip hiçbirisinin faydasız olmasına benzetiliyor. Bu türkü örneğinde de iğde ağacı aslında kadın olarak düşünülmüş ve kadına benzetilmiştir.

Evlerinin önü iğde değil mi (yar)
İğdenin dalları yerde değil mi
Benim sevdiceğim burda değil mi (yar) (Çorum Türküsü)

Bu türkü örneğinde ise, sadece türküye girişi sağlayan söz kalıbı olarak iğde motifinden yararlanılmıştır.

Ele alınan türkü örneklerinde görüldüğü üzere iğde ağacının narin olması ve yapraklarının sevgilinin saçlarına benzetilmesi iğdenin halk türkülerinde kadınla özdeşleştiğini göstermektedir. TRT Türk halk müziği repertuarı ve Cahit Öztelli' nin Evlerinin Önü Türküler kitabından taranan türkülerde yazılı kayıtlara geçmiş 40 adet iğdeli türkü tespit edilmiştir. Tespit edilen ve yazıya geçirilenlerin dışında sözlü kültürde derlenmeyi bekleyen iğdeli türkülerin de hala olduğu unutulmamalıdır. Yazılı kaynaklardan tespit ettiğimiz türkülerin bir kısmını burada örneklendirdik. Bu türküler genellikle Orta Anadolu yöresine aittir. Ancak yedi coğrafi bölgenin de iğdeli türkü yaktığı görülmüştür. İncelenen iğdeli türkülerin çoğunlukla sevda türkülerinden meydana geldiği tespit edilmiştir. Dolayısıyla iğde motifi türkülerde sevdayı ifade etmek amacıyla kullanılmıştır. Dikkat edilecek olursa sevda ve nazar bağlantısı nedeniyle iğdenin genellikle sevda türkülerinde kullanılmış olması ise şaşırtıcı değildir.

SONUÇ

İğde ağacı/dalı İç Anadolu'da, dikenli oluşu nazardan, kem gözlerden ve kölüklerden koruyucu vasıflarıyla tercih edilerek dikilir. İğde ağacı ve iğde çekirdeğinin kutsal olduğuna inanılır. İğde ağacı ve çekirdeğinin nazara iyi geldiğini ve nazarı önlediği düşüncesi hakimdir. İğde ağacının bu özellikleri dolayısıyla kültürümüzün vazgeçilmez yapı taşlarından biri olan türkülerimizde, kültürümüzün kökenlerine ilişkin bilgi ve deneyimleri kuşaktan kuşağa aktararak; geçmişi günümüze taşıyarak kültürümüzün temel öğelerini bünyesinde barındırmaya devam etmektedir. Bu bağlamda iğde ağacının Anadolu Türk kültüründe pek çok inançta yer edinmesine ve gündelik hayat uygulamalarında dahi iğde motifinin kullanılmasına tanıklık etmekteyiz. Halk şiirimizde, edebiyatımızda ve özellikle türkülerimizde iğdenin canlılığını koruyarak yaşaması ve sonraki kuşaklara bu yolla aktarılması çalışmamızın en önemli sonuçlarından biridir. İğdenin insanla benzerlikler göstermesi, Orta Asya Türk kültüründen başlamak üzere, özellikle Anadolu coğrafyasında ona kutsiyet atfedilmesi, tarihi eserlerden günlük eşyalarımıza, şiirlerimizden, türkülere kadar



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

önemli ve güzel bir motif olarak kullanılması, bundan sonra da gelenek ve göreneklerimizde varlığını sürdürmeye devam edeceğini göstermektedir. Bununla birlikte, türkülerde geçen iğdenin duyguların anlatımında aracı, bazı türkülerde dert ortağı olması bazı türkü örneklerinde ise türkülerin nakarat kısımlarını ve ilk giriş kısımlarını oluşturup benzerlik kurması iğdenin zengin yapısını göstermesi açısından önemlidir. İğde motifinin gelenek görenek ve türküler yardımıyla kültürümüzü geçmişten günümüze ve gelecek kuşaklara taşımasındaki bu görevi devam ettireceğini söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Acıpayamlı, O. (1962). “Anadolu’da Nazarla İlgili Bazı Adet ve İnanmalar”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. 20., S. 1-2, s. 1-40.
- Aça, M. (2008). Türk İnanış ve Düşünüş Sistemlerinde Meyve. *Turkish Studies, Volume 3/5, Fall*.
- Anohin A. V. (2006), *Altay Şamanlığına Ait Materyaller*. (Çev.; Zekeriya Karadavut), Jannet Meyermanova, Konya.
- Atalay, B. (2006). *Kaşgarlı Mahmud: Divanü Lûgat-it-Türk. C.III*, Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Ayata, S. (2006). *Kırşehir Yöresi Abdallarının Dinî İnançları Üzerine Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış doktora tezi), Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı Dinler Tarihi Bilim Dalı, Kayseri.
- Çallı, A. (2017). *Anadolu Kültüründe Nazar ve Nazar Objeleri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Süleyman Demirel Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü/Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Isparta.
- Duman, M. (2013). Kırşehir Türkülerinde Meyve. *IV. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Öğrenci Kongresi TUDOK 2012 Bildiriler*. İstanbul: İstanbul Kültür Üniversitesi Yayınları, ss. 795-810.
- Ergun, P. (2004). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Esen, A. Ş. (1986). *Anadolu Türküleri*. (Hzl.; Pertev Naili Boratav-Fuat Özdemir), Ankara.
- Günay, E. (2011). *Müzik Sosyolojisi- Sosyolojiden Müzik Kültürüne Bir Bakış*. (2.Baskı). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Gündüzöz, G. (2015). Günümüzde Nevşehir’ de Yaşayan Bazı Gelenek ve Kabullere Bir Bakış. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, sayı:6, Güz.
- Köprülü, F. (1993). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara.
- Mirzaoğlu, F. G. (2015). *Halk Türküleri Konu-İcra-Yapı-Anlam-İşlev (Türkülerde Mitolojik Unsurlar)*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Olgunsoy, B. (2007). *Balıkesir Yöresinden Derlenmiş Bitki ve Hayvanlarla İlgili İnanış ve Uygulamalar Üzerine Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Balıkesir Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü/Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Balıkesir.
- Özbek, M. (2009). *Türkülerin Dili*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztelli, C. (2002). *Evlerinin Önü Türküler*, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1976). *101 Anadolu Efsanesi*, İstanbul: Damla Yayınevi.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Sakaoğlu, S. (2009). *Efsane Araştırmaları*, Konya: Kömen Yayınları.

Tavukcu, H. (2016). *Geleneğin Yeniden Keşfi Bağlamında Halk Hekimliği (Ankara Kent Örneği)*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Bölümü, Ankara.

TRT Türk Halk Müziği Repertuarı.

Vural, F. G., Vural, T. (2012). Niğde Kültürünün Sesi: Niğde Türküleri. *I. Uluslararası Niğde Dil, Kültür ve Tarih Sempozyumu*, Niğde.

Yakıcı, A. (2007). *Halk Şiirinde Türkü*. (1.Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.

Yüksel, D. (2007). *Gaziantep ve Çevresinde Doğumla İlgili İnanış ve Uygulamalar*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü/ Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Gaziantep.

Kaynak Kişiler

Ayşe, Aydoğan, (19.04.2020). Eğitim yok, Ev Hanımı, Doğum tarihi:1949, Yozgat-Sorgun.

Döndü, Sülük, (15.03.2020), Eğitim yok, Ev Hanımı, Doğum tarihi:1947, Çorum, İskilip-İbik Köyü.

Mustafa, Aydoğan, (19.04.2020). İlkokul, Emekli, Doğum tarihi:1945, Yozgat-Sorgun.

Nuran, Ünver, (18.04.2020), İlkokul mezunu, Ev Hanımı, Doğum tarihi:1971, Yozgat-Sorgun.

Nuray. Bal, (18.04.2020), İlkokul mezunu, Ev Hanımı, Doğum tarihi:1973, Yozgat-Sorgun.

İnternet Kaynakları

<http://www.mared.org.tr/> (Erişim Tarihi:07.05.2020)

<https://www.turkudostlari.net/> (Erişim Tarihi: 22.05.2020)

<http://www.turkuler.com> (Erişim Tarihi: 23.05.2020)

<http://www.repertukul.com/> (Erişim Tarihi: 23.05.2020)



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

FİKRET AMİROV'UN YARATICILIĞINDA SENFONİK MUGAMLAR

Seadet VERDİYEVA*

“Önemli şahsiyetler halkımızın zekasını, bilimini, kültürünü, maneviyatlarını dünyaya gösteriyorlar”

Haydar Aliyev

Azərbaycan Halkının Milli Lideri

Özet

Makalede Azerbaycan bestecilik ekolünün büyük temsilcisi, senfonik muğam türünün kurucusu, renkli yaratıcı paletle sahip güçlü bir sanatçı olan Fikret Amirov hakkında bilgiler verilmektedir. Özellikle dünya müziğinde benzeri olmayan ve doğu müziğinin gelişmesinde önemli bir yer tutan senfonik muğamlar ele alınmıştır. "Şur", "Kurd-ovşeri" ve "Gulustani Bayatı-Şiraz" senfonik muğamlarının ayrı ayrı özellikleri vurgulanmıştır. Sadece bir besteci değil, aynı zamanda müzik tarihimizin seçkin bir araştırmacısı, bir öğretmen, öğrencileri tarafından hala derin saygıyla anılan sosyal ve politik bir figür olduğu detaylandırılıyor.

Anahtar Kelimeler: Besteci, senfonik muğamlar, doğu müziği, musiki şekli, destgah

SYMPHONIC MUGAMS IN THE CREATIVITY OF FİKRET AMİROV

“Prominent personalities are showing the intelligence, science, culture of our people, they show their spirituality to the world”

Heydar Aliyev,

The national leader of the Azerbaijani people

Abstract

The article provides information about Fikret Amirov, a great representative of the Azerbaijani school of composition, the founder of the symphonic mugham genre, a powerful artist with a colorful creative palette. In particular, symphonic mughams, which have no analogues in world music and occupy an important place in the development of oriental music, are discussed. Separate characteristics of "Shur", "Kurd-ovshari" and "Gulustani Bayati-Shiraz" symphonic mughams are highlighted. It is detailed that he was not only a composer, but also an outstanding researcher of our music history, a teacher, a social and political figure who is still remembered with deep respect by his students.

Keywords: Composer, symphonic mugams, oriental music, musical form, dastgah.

Fikret Amirov - a great representative of the Azerbaijani school of composition, the founder of the symphonic mugham genre, a powerful artist with a colorful creative palette, has given unparalleled contributions to our treasure of cultural wealth. The composer, who was deeply connected to the national ground, successfully combined the wonderful folk music and mugham traditions with modern musical techniques and created several valuable operas, ballets, symphonies, songs, romances and chamber-instrumental works.

He continued the traditions of the genius composer Uzeyir Hajibeyli, entered the path of art with his blessing, was formed under the influence of his creativity, and developed by

* Doç. Dr. Azərbaycan Milli Konservatuarı, saadatverdiyeva@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

benefiting from his recommendations. Of course, Fikret Amirov can be considered the successor of Uzeyir Bey's traditions in the Azerbaijani music.

Analyzing the creativity of Fikret Amirov, we will see that his works reflect various topics. It is colorful in terms of both genre and character. The individual, unique style of his symphony is clearly manifested in all his works. In his works, epicness, philosophical way of thinking, drama - tension, bright and fresh life work replace and complement each other. Such works include "Sevil" opera, "Nizami" symphony, "Azerbaijan" suite, "Azerbaijan" capriccio, "One thousand nights" ballet, "Symphonic portraits" symphonic poems, symphonic mugams, etc. These works have a worthy place in the golden fond of Azerbaijani music.

While talking about symphonic composition of mugams, we will see that still in the 20s, the outstanding composer Muslim Magomayev, Asaf Zeynally were engaged in this work. They used mugams as a musical episode. In the 1940s, Azerbaijani composers who started a new creative career in symphonic works used mugham in the form of a quote.

As for Fikret Amirov's creativity, I would like to mention that his symphonic mugams occupy a special place. Of course, this is not a coincidence, as the composer's style, his excellence in mugams and folk art in general is particularly evident in this work. His transformation into a great connoisseur of folk music was a fundamental basis for his creative writing.

The main idea of the composer was to create professional musical works in the national style. And the composer, who stayed true to his idea, created a new, innovative style in this direction, a symphonic mugham genre that has no analogues in world music and occupies an important place in the development of oriental music. The essence of the works belonging to this genre is that the theme of the music finds a symphonic structure. In other words, the model of the music is preserved, the music is updated, and the music is played from different angles. New life is granted to it. The next generation of composers persistently continued the tradition of this genre, which was founded by him, and created symphonic mugams. Among them, we can mention the names of symphonic mugams such as Niyazi's "Rast", S. Alasgarov's "Bayati-Shiraz", T. Bakikhanov's "Humayun", "Nava", "Rahab", "Dugah" and "Shahnaz".

Fikret Amirov's professional use of Azerbaijani mugams played a big role in his academic writing. And over the years, these works have been appreciated in a more magnificent manner. The humanism, artistic content, ethical importance, high philosophical depth and psychological aspects, perfection characteristic of the works created on this basis could not fail to fascinate the listener. His symphonic mugams were even listened to by European listeners and caused great interest. One of the famous conductors, Leopold Stokovsky, after conducting symphonic mugams with the Boston Philharmonic Orchestra, saw the audience's feelings and wrote: "Dear Mr. F. Amirov! When we played your symphonic mugams in Houston and Texas, both the orchestra and the audience were amazed. Thank you for your pleasure." The composer's symphonic mugams toured the world and were played in the biggest concert halls. In particular, he decorated the repertoire of prominent conductors such as Niyazi, Stokovsky, Munsh, Abendrot, Svetlanov, Rozhdestvensky, Rakhlin.

The symphonic mugams "Shur", "Kurdovshari" and "Gullustani Bayati-Shiraz", which are among the masterpieces of the composer, which we will provide the information about, have demonstrated their importance for the history of Azerbaijani music and has gone down in history as the first fundamental genre. The composer wrote the symphonic mugams "Shur"



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

and "Kurd Ovshari" for the first time in 1948, that was the historical event. Although the symphonic mugams "Shur" and "Kurd Ovshari" are performed separately, they are connected to each other in content and form a duology. In the duology, "Shur" occupies a leading and decisive place, while "Kurd-Ovshari" is subordinate to it and is interpreted as a continuation of "Shur". Here, the composer used as much as possible the methods characteristic of the universal symphonic way of thinking very professionally.

"Shur" symphonic mugham consists of five sections: Shur, Shur-Shahnaz, Bayati, Arag, Simayi-Shams. As it can be observed, the successive alternation of sections and the playing of rangs and tasnifs between them indicate that the mugham's position is maintained as it is. More precisely, "Shur" music has been preserved in its entirety in the symphonic music. The Arag branch used by the composer is not actually included in the Shur dastgah. Arag is the zil branch of the mugham dastgahs of Rast and the family it belongs to. This is based on the creative fantasy of the composer, who used Arag as a branch replacing Bayati-Qajar in the Shur dastgah. Musicologist Ramiz Zohrabov justifies the composer's use of the Arag section as follows: "Shur dastgah has a section called Bayaty-Qajar, which is very suitable for Arag, both in terms of the mode and melody on which it is based. That is why the author used Arag as a branch replacing Bayati-Qajar in the Shur dastgah. In symphonic mugham, Arag actually carries the function of Bayati-Qajar in Shur dastgah. However, compared to Bayati-Qajar, both the principles of internal musical development and the technical capabilities of Arag are wider. Arag has rich musical material for orchestration fantasy. For this reason, F. Amirov used Arag instead of Bayati-Qajar in the symphonic mugham "Shur".³¹

Mugams with the structure of dastgah are made up of improvised and precisely weighted sections. Here, dance, lyrical, dramatic, epic paintings are mixed with each other. The work is surrounded by introductory and complementary parts based on the same thematic material and stars with a mostly epic theme. The introductory theme is based on the Shur tasnif. The second section is a brighter topic. This theme with a purely oriental rang is performed and completed with rang. The folk song "Ay gadası" was used here. Most of the third section is Bayati. Here, the composer combines Bayati-Kurdish branch of Shur mugham with intonations of Choban-bayati. Bayati is based on improvisation. This section of an epic character is played in a magnificent orchestral tutti. The Arag section has a recitative-declarative expressiveness. No tasnif or rang is given after this section and there is a direct transaction to the last Simai-shams section. This section is the culmination of mugham. The basis of the division is the Simayi-shams xarbi mugham. The simai-shams section is also completed with an orchestral tutti.

"Kurd-Ovshari" is the second part of the duology. It is also smaller than "Shur" mugham in terms of volume. The work is based on the characteristics of the "Kurd-Ovshari" zarbi mugham and consists of four sections. Its composition consists of "Ovshari", "Shahnaz", "Kurdi", "Mani". Compared to "Shur" mugham, "Kurd-Ovshari" symphonic mugham, which is smaller in volume, adheres to the characteristics of zarbi-mugham, and only the Shahnaz section shows improvisational character. It is played at a very fast tempo. Unlike "Shur" symphonic mugham, Fikret Amirov did not prioritize tasnifs or rangs in "Kurd-Ovshari" symphonic mugham. Here only before the Shahnaz section tasnif is included. The first section is the Ovshar rondo. "Ovshari" is a ashug song, which is famous as a traditional dance melody. Here Ovshari is repeated as a refrain. As its continuation, the theme of the Simayi-Shams section from the "Shur" mugham follows. Simayi-Shams is given again between

³¹ Zohrabov, Ramiz. A word about our composers (Shur). Baku. 1995. page. 36



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Ovshari and tasnif. Lyrical tasnif is entrusted to very original timbres in the orchestra. The tasnif is in three parts. The theme of its middle section was conceived by the composer himself. The second Shahnaz section is developed and built in the form of free improvisation. A small cadenza sounded in the piano solo leads to the climax of the whole section on the material of the Shur-Shahnaz section from the symphonic mugham "Shur". This part is performed by the orchestra, followed by a Kurdish section. Here, Fikret Amirov used the melody of the wedding song, which he wrote down from the performance of Tarzan Gurban Pirimov. The Mani section, which is ceremonial in nature, is the last. This section is also in rondo. Of course, during the analysis, it turns out that "Shur" and "Kurd Ovshar" symphonic mughams are related to each other.

On August 8, 1948, "Shur" and "Kurd Ovshar" were performed for the first time at the Azerbaijan State Philharmony under the direction of maestro Niyazi, and were later performed in concert halls of various countries around the world. The most famous conductors and musicologists gave this piece a very high rating. In this sense, foreign musicians, professor Fischer, Ostingo and others, expressed positive opinions about Fikret Amirov's symphonic mugams, especially "Shur", and they valued these works as a new step in the development of "Eastern symphonicism".

The composer turns to this genre again after many years. In 1971, he wrote the symphonic mugam "Gulustan-Bayati-Shiraz". This time, the composer took a completely different approach to the symphonic mugham. He dedicated his symphonic mugham "Gulustan-Bayati-Shiraz" to ancient eastern poets Sadi and Hafiz. The title of the work also has a symbolic meaning in this regard. So, if "Gulustan" is the name of Sadi's famous poem, Shiraz is the ancient city where Sadi and Hafiz lived. I should note that while working on the work, the author visited the homeland of those artists and their graves. Benefiting from the impression he gained from this trip, the composer expressed his opinion more confidently and fully in the work.

Compared to the previous two symphonic mughams, in "Gulustan-Bayati-Shiraz" the composer approaches the mugham somewhat freely, while maintaining its structure and consistent development, he shows the general emotional atmosphere of the piece, and the melodic-rhythmic features of the mugham more prominently. The main theme is based on the intonation of "Bayati Shiraz" mugham, the melodic form, the mugham is approached in a free form. However, one of the qualities that attract attention is the incorporation of mugham into other mode materials. It means that the frequent and unexpected modulation of a mode to other chords is one of its main characteristics. This aspect is considered as a new phenomenon in the creativity of Fikret Amirov. If in the previous symphonic mughams, the author used short and careful chord passages, "Gulustan-Bayati-Shiraz" shows itself in a broader form. The central section of the work is based on ashugh music and jangi dance. In general, the author has used ashugh music several times in this work. "Bayati-Shiraz" mugham dastgah has preserved its melancholy, lyrical-legendary character, lyrical dramatic feelings and all shades of imaginative emotional content in F. Amirov's music.

Emphasizing the special importance of Fikret Amirov's symphonic mughams "Shur" and "Kurd-Ovshari" for the eastern musical culture, composer, prof. Firangiz Alizadeh writes about the "Gulustan-Bayati-Shiraz" symphony: "The emotional impact of this work is very great and leaves no one indifferent. The elegance of the orchestral palette, the timbre and colorful findings, the dramaturgical arrangement of the musical instruments - all these



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

attracting with its sparking temperament and inspired artistry, showed the emergence of a new, brilliant talent.”³²

"Gulustan-Bayati-Shiraz" symphonic mugham was included in the program of the 7th International Music Congress of UNESCO in Moscow dedicated to the theme "Musical culture, tradition and modernity of peoples". The symphonic mugham "Gulustan-Bayati-Shiraz" was performed on October 8, 1971, under the direction of Gennady Rozhdestvensky, in the Grand Symphony Orchestra of All-Union Television and Radio, at the Moscow State Conservatory named after Pyotr Ilyich Tchaikovsky. In 1972, under the leadership of "Azerbaijantelefilm", a documentary film about the symphonic mugham "Gulustan-Bayati-Shiraz" and about the premiere of the mugham in Moscow directed by Arif Gaziyeu and written by Ishaq Ibrahimov was screened. Later, the work was performed by the Moscow Radio and Television Symphony Orchestra in 1993 and 1995 under the leadership of conductor Yalchin Adigozelov. On March 18, 2009, the opening day of the "Mugham World" festival included "Shur", "Kurd-Ovshari" as well as "Gulistani Bayati-Shiraz" was presented to listeners in a collection of 3 discs.

Fikret Amirov, a musician-scientist with encyclopedic knowledge, left a rich legacy not only as a composer, but also as an outstanding researcher of our musical history, a professional pedagogue and a social and political figure. His "Sevil" opera, which is considered a precious pearl of the cultural heritage of Azerbaijan, "One Thousand and one Nights", "Nasimi Saga", "Nizami" ballets, "Shur", "Kurd Ovshari", "Gulustan-Bayati-Shiraz" symphonic mugams, "Nizami" symphony, "Azerbaijan" Capriccio, "Mugam-poem" for violin and piano, suites, instrumental concerts, songs and romances and the music he wrote for dramas and movies made a great contribution to the national and world cultural treasury. I would proudly note that the memory of this great artist, who has incomparable services in the development of our national music and its recognition all over the world, always lives and will live in the memory of our people!!!

Reference List

1. Zohrabov, Ramiz. A word about our composers (Shur). Baku. 1995. page. 36.
2. Azimli, T., Innovative composer, creator of the symphonic mugham genre - Eastern symphony, Baku: Music/Poetry, 2012
3. Alizadeh, F., Vekhi puti, "Youth of Azerbaijan", November 23, 1982

³² Alizadeh, F., Vekhi puti, "Youth of Azerbaijan", November 23, 1982



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

LİSZT'İN ATONAL EKSENE GEÇİŞ ÇABALARI

Selin OYAN KÜPELİ*

Özet

Bu çalışmada, Liszt'in tonal eksenden uzaklaşıp atonaliteye doğru yönelmesi, son döneminde yazmış olduğu eserler üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Liszt, fikirlerini her yöne, rahatlıkla ifade edebilen dışadönük bir besteci olarak bilinmektedir. Bu yüzden besteci eserlerini yayımlanmadan önce de sonra da sık sık kontrol edip revize etse de Beethoven gibi titiz bir besteci olarak anılmamaktadır. Çünkü Beethoven Liszt'in aksine önceden taslaklar oluşturup, birden fazla motif üzerinde düşünüp seçim yapan bir besteci olarak bilinmektedir. Bu yüzden Liszt çoğu zaman kararsız bir besteci olarak da düşünülmektedir. Bazen tamamlanmış eserlerini dahi değiştiren üzerinde çalışan besteci, fikirlerden çok eserlerindeki niteliğe ve fark edilirliliğine daha çok önem veren bir besteci olarak bilinmektedir. Belki de Liszt, öz eleştiriler yaklaşımından ziyade, aklına gelen fikirlerin ifade özgürlüğü çerçevesinde sunulmasına yönelik bir ihtiyaç hissetmiştir. Özellikle son döneminde fark yaratan Liszt, tartışmasız sadece armonik öncülükleriyle değil aynı zamanda müziğe genel olarak yaklaşımıyla da sonraki nesillerin müziğinin habercisi olmuştur.

Başlattığı yol, bugün çok sayıda bestecinin yürüdüğü yoldur. Her notanın önemli olduğu, hiçbir şeyin ziyan edilmediği ya da sadece etki için konulmadığı bir stilin benimsenmesi Liszt'in ana teması olmuştur. Bu durum, ton duygusunun da bilinçli olarak belirsiz bırakıldığı bir sitildir. Örneğin, bir eser bazen empresyonist unsurlar içerse de aslında temelde empresyonist değildir; bir ruh hali ya da bir fikri en doğrudan ve temel formunda ifade etmeyi hedefleyen bir sitildir.

Çalışmadaki ana hedef doğrudan bu yaklaşımı anlamaya yönelik bir analiz gerçekleştirmektir. Araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden olup betimsel analiz ışığında incelenecek olup, eser incelemesi ile geçiş çabasından bahsedilecektir.

Anahtar Kelimeler: Analiz, atonal, form, Liszt.

LİSZT'S EFFORTS TO MOVE TO THE ATONAL CENTRE

Abstract

In this study, Liszt's move away from the tonal centre and towards atonality is tried to be explained through the works he wrote in his last period. Liszt is known as an extroverted composer who can easily express his ideas in all directions. For this reason, although the composer frequently checks and revises his works before and after publication, he is not known as a meticulous composer like Beethoven. Because, unlike Liszt, Beethoven is known as a composer who creates drafts beforehand, thinks over more than one motif and makes choices. That's why Liszt is often thought of as an indecisive composer. The composer, who sometimes changes even his completed works, is known as a composer who gives more importance to the quality and distinctiveness of his works rather than ideas. Perhaps Liszt felt the need to present his ideas within the framework of freedom of expression rather than a self-criticism approach. Making a difference especially in his last period, Liszt unquestionably became the harbinger of the music of the next generations, not only with his harmonic pioneers but also with his general approach to music.

The path he started is the path that many composers walk today. Adopting a style in which every note counts, nothing is wasted or just put in for effect has been Liszt's main theme. This is a style in which the sense of tone is deliberately left vague. For example, although a work sometimes contains impressionist elements, it is not essentially Impressionist; It is a style that aims to express a mood or an idea in its most direct and basic form.

The main goal of the study is to perform an analysis aimed at understanding this approach directly. The research, which is one of the qualitative research methods, will be examined in the light of descriptive analysis, and the transition effort will be mentioned.

Keywords: Analysis, atonal, form, Liszt.

* Doç. Dr. Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, selinoyan@adiyaman.edu.tr



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

GİRİŞ

Alman müziğindeki 1850’li yıllardaki dinamik olarak bilinen *Zukunftsmusik* olan yeni yönelimin liderliğini üstlenmek, Liszt için hem bir ayrıcalık hem de külfet olarak bilinmektedir. Ayrıcalık olması Liszt’in bestelemesindeki ilerici hedeflerinin peşinden gitmek için Weimar’da, dük sarayındaki sanatsal özgürlüğünden faydalanmasından; külfet olması ise bu yeni müzik için gösterdiği çabaların gerçekten de hiçbir şekilde anlaşılamayışı ve kabul edilmeyişindedir. Bu yüzden ileriki yıllarında Liszt, kendini gönüllü olarak bir çeşit yaratıcı izolasyona çekmiş ve müziği gitgide, özellikle 1870’ler ve 80’lerde huzursuz edici ve karamsar bir niteliği açığa çıkarmıştır (Szabolcsi, 1950: 40).

Liszt’in 1987’deki gizemli geç dönem müziğini atonal teorisiyle inceleme girişimlerinde öncü olan Allen Forte ise bu durumu şu sözlerle vurgulamıştır: “(Liszt’in) 19.yy konumu ve 20. yy ile olan ilişkisi ile ilgili kapsamlı bir resme hala çok uzağız. Yakın zamanlarda çok sayıda araştırma, O’nun önemini tartmaya ve 19-20.yy arasındaki mesafeyi kısaltan o girift rotasını ölçmeye devam edeceğiz” (Forte, 1987: 228).

Makale boyunca anlatılacak olan konular değerlendirildiğinde, Liszt’in müziğini 20. yy’ın başlarındaki müziğin habercisi olarak ele almak fazla cesurca görünecektir fakat daha etkili analitik tekniklere dayanan dikkatli bir çalışma ışığında, Liszt’in müziğine, bu söylemin müzikle yakın ilişkili olarak daha derin ve daha kapsamlı bir görüş üreteceği kaçınılmaz olacaktır.

1. LISZT ve ATONALİTE

Liszt’in Paris’teki erken dönemiyle ilgili bilinenler ne yazık ki eksiktir. Günümüze ulaşmış o dönemdeki müzikler, 1820’lerin sonlarını ve 1830’ların başlarını işaret etmektedir. Bu zamanlar Liszt’in yeni besteleme yönelimlerini araştırmaya başladığı önemli zamanlar olarak bilinmektedir. Stilsel kanıtlardan Liszt’in ölçü ve ritimdeki esnekliği, disonanslara yaklaşımla ilgili kurallara getirdiği esneklik, anarmonik yazı uygulamaları, sıklıkla kullandığı medyant ilişkileri ve armonik kumaşı zengin tonları olan kromatik boyaya batırışından bahsedebiliriz (Todd, 1988: 94). Böylelikle bu son bahsedilende ise Liszt’in artık beşli akoruna olan ilgisinin kaynağını bulabiliriz.

19. yy sonu müziğini karakterize eden tonal sözdiziminin zayıflaması, yüzyıllar boyunca çeşitli şekillerde ortaya çıkmıştır. Önceki üslubun yerleşik gelenekleri, artan uyumsuzluk seviyeleri, işlevsel olmayan ilerlemeler, diyatonik olmayan ölçekler ve tonik baskın kutupluluğun zayıflaması gibi armonik araçlarla dönüştürülmüştür. Liszt’in geç dönem çalışmaları, atonaliteye doğru hareketle ilişkili bu özelliklerin çoğunu göstermektedir. Özellikle eserlerinde, iki kurucu unsur arasındaki kontrastı en aza indirerek geleneksel tonik baskın eksende bir zayıflama göstermiştir. Liszt’in müzikleri, bir anlamda tonik ve aynı anda baskın olan bir işlev sentezi yaratan bir armoniye sahip olmuştur (Skoumal, 1994: 51). Yani hem tonik hem de baskın özelliklere sahip bir armoniye. Bu durumu Liszt’in ilk atonal olarak kabul edilen “Bagatelle Sans Tonalité” adlı eseri ile daha rahat gözlemlenebileceği düşünülmektedir.

Daha geniş bağlamda Liszt’in müziğine bakacak olursak, kendisinin müziğindeki yeniliklerin önemi ve bir bütün olarak çalışmasındaki deneylerin derinliği ve genişliği göz ardı edilemeyecek kadar önemlidir. Liszt gariptir ki, birçok kişi tarafından atonalitenin eşiğine geldiği düşünülmüştür. Geç dönem parçalarının genellikle atonalitede öncül veya ardıl olmaksızın sapmalar olarak görülmesi besteciyi daha da zor anlaşılır hale getirmiştir. Fakat gerçekte Liszt, yıllar içinde geleneksel tonaliteden atonaliteye geçiş yapmıştır. Gerçekten de



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

besteciye, ilk atonalist değilse bile, en azından böylesi bir radikal deney yoluna girişen ilk büyük besteci olarak adlandırmak doğru olacaktır.

Atonalitenin kökenleri konusunda önde gelen bilim adamlarından biri olan Allen Forte, son zamanlarda dikkatini Liszt'e çevirmiş ve önemli bir makalesinde (Forte 1987) Liszt'in evrimini anlamamıza önemli bir katkı yapmıştır. 1848 gibi erken bir tarihte Liszt'in sadece yüzeyde değil, aynı zamanda daha derin yapısal seviyelerde de tonal olmayan bileşenlerle beste yaptığını göstermiştir. Daha önceki çalışmalarda tonal olmayan ve tonal bileşenler neredeyse simbiyotik olarak bir arada var olurken, Forte daha sonraki bestelerde tonal olmayan bileşenlerin projeksiyonlarının tonal uzatmalara göre yapısal bir öncelik aldığını öne sürmüştür (Baker, 1990: 146).

2. Liszt ve Bagatelle Sans Tonalité

Bu çalışma, ilgi çekici bir başlığı olan Liszt'in tonsuzluğa geçiş çabası, yönelimi ve teorik konulara ayrılmıştır. Bagatelle Sans Tonalité - tonalitesiz Bir Bagatelle. “Sans Tonalité” ifadesi kışkırtıcıdır. Bu durum, parçanın, bestecilerin tonalite geleneklerini metodik olarak aşmaya ilgi duymaya başlamasından sonra yazıldığını ima etmektedir.

Bu “tonal olmayan” iddialı eserle ilgili şaşırtıcı olan şey, Arnold Schönberg'in ilk atonal eserlerinin ortaya çıkmaya başladığı erken yirminci 20. yy'da değil, 1885'te bestelenmiş olmasıdır. Bestecisi Franz Liszt'in (1811-86) geç piyano eserleri özellikle tonal belirsizlikleriyle göze çarpmaktadır (Berry, 2004: 230). *Nuages Gris* (1881), *Unstern!* (1882-83), *Richard Wagner—Venezia* (1883), ve bu dönemdeki diğer eserleri ile ilgili olarak Bernard Lemoine şöyle demiştir: “tonal oryantasyon açısından Liszt'in en gizemli ve en kafa karıştırıcı kompozisyonları” (Lemoine, 1981: 123). *Bagatelle Sans Tonalité* 'de bu gizem daha da açık bir hale gelmiştir ve bizleri daha da zorlamıştır. Bu eserin 20.yy'dan önce ortaya çıkışı “Sans Tonalité”yi (tonsuzluk) nasıl ele aldığıyla ilgili her türlü değerlendirmeyi daha da karmaşık bir hale getirmiştir.

20. yy'ın tonal olmayan eserlerini yorumlamak için tek bir yöntem olmamasına rağmen, genel olarak kabul edilebilir yorumların gelişebileceği yaygın olarak kullanılan analitik metodolojiler ve stratejiler vardır. Bununla birlikte, 19. yy'ın sonlarına ait kromatik eserlere yaklaşımlar daha parçalıdır ve bu yüzden merak etmeye bırakılmıştır: Bagatelle'nin ilan edilen “tonsuzluğuna”, onu harekete geçiren 19. yy müzik düşüncesi bağlamında nasıl yaklaşabiliriz sorusu aşağıdaki eser analizi ile anlamaya çalışılacaktır.

3. Bagatelle Sans Tonalité Eser Analizi

Şekil 1. Bagatelle Sans Tonalité Form Şeması³³

Bölüm I (1-86)	Bölüm II (87-183)
Giriş1: (1-12)	Giriş2: (87-183)
Bölme A1	Bölme A3
a1 (13-16)	a3 (95-98)
b1 (17-24)	b3 (99-106)

³³ “+” melodik/motif bir uzantıyı ifade etmektedir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Bölme A2

a2 (25-28)

b2 (29-36)

Bölme B1 (37-56)

a' (37-40), (41-44)

a' + (45-48), (49-52)

b' / a' (53-56)

Bölme C1 (57-85)

cadenza1 (86)

Bölme A4

a4 (107-110)

b4 (111-118)

Bölüm B2 (119-138)

a' (119-122), (123-126)

a'' + (127-130), (131-134)

[a''+] (135-36), (137-38)

Bölme C2 (149-176)

Coda (177-183)

Şekil 2. Giriş

Allegretto mosso

Eserin giriş kısmı frigyen modu üzerinden yazılmıştır. 6. ölçüde kullanılan do#-fa aralığı ise 6. derecesi yükseltilmiş frigyen olarak açıklayabiliriz.

Şekil 3. Bölme A1/ a1(13-16)

scherzando

İşaretle olarak gördüğümüz Dominant 7 akoru do#'e çözüldüğü için “modal değişim” yaparak çözümsüz kalmaktadır. 14. ölçü Lidyen modu olarak adlandırabiliriz. Ayrıca 17. ölçüdeki do# notasını sol lidyen dizisinin 4. Derecesi ya da do# lokriyen olarak değerlendirebiliriz. 18. ölçü ise tam ton olarak belirtilebilir.

Şekil 4. 17. ve 18. Ölçüler

Şekil 5. Varyasyon



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Şekil 6. Bölme B1

Şekil 7. a' (37-38)

Bastaki akor Re Majör dominant 7 bemol 9 (1a#=si bemol) akoru olarak adlandırılabilir. Sonraki akor bemol 6'lı olarak görülmektedir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Şekil 8. Bölme C1

57 *poco a poco accel. ed appassionato*
Armonik Model

64
Sekvens I

71
Sekvens I un poco cresc. Sekvens II, Stretto

78
Sekvens III (mf) diminuendo Uzatma

84
leggerissimo m. d. p m. g.

Armonik sekvens geçidi mevcuttur. Sırasıyla, Do# dominant 7, Re diminiş 7, Re dominant 7, Mi bemol eksik 5,7, Mi bemol dominant 7, Mi eksik 5,7, Mi dominant 7, Fa eksik 5, 7 akor geçidi kullanılmıştır.

Şekil 9. Cadenza1

84
leggerissimo m. d. p m. g.

8va
p



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Cadenza'nın tamamı La bemol oktatonik dizi üzerine kuruludur.

Giriş II bölümü de oktatonik dizinin devamı olarak aynı dizi üzerine kuruludur. Bu durumda Giriş I' i de bu diziye dahil edebiliriz. 98. ölçüye kadar La bemol oktatonik dizi devam etmektedir. 96. ölçüde gördüğümüz La natürel ise La bemolün üst komşusu olarak yorumlanabilir.

Şekil 10. 95-96. Ölçüler



Şekil 11. Bölme C2



149-176. ölçüler arasıdır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Şekil 12. Coda

SONUÇ

Liszt, fikirlerini her yöne, rahatlıkla ifade edebilen dışadönük bir besteci olarak bilinmektedir. Eserlerini yayımlanmadan hem önce hem de sonra sık sık revize edip yeniden yazsa da Beethoven'ın büyük eserlerinin final versiyonlarında uyguladığı zahmetli süreci takip etmemiştir. Sonuç olarak Liszt için kompozisyonu genellikle bir "isabet ettir ya da ıskala" süreci olarak değerlendirebiliriz. Eserlerinin, Mozart ve Beethoven'ınkiler gibi her zaman tamamı ile bitirilmiş ve değiştirilemez olmadıkları hissedilebilir. Ama Liszt için önemli olan sadece fikirlerinin sayısı değil aynı zamanda çoğunun farkedilir bir niteliğe sahip olmasıydı. O, kesinlikle öz eleştiri becerisinden yoksun ama her zaman aklına gelen fikirlerin ifade edilmesine yönelik ciddi bir ihtiyaç hissetmiştir (Searle, 1951-52): 79-80).

Bu son döneminde Liszt, şüphesiz ki sonraki nesillerin müziğinin habercisi olmuştur. Sadece armonik öncülükleriyle değil aynı zamanda müziğe genel olarak yaklaşımıyla da... Başlattığı yol, bugün çok sayıda bestecinin yürüdüğü yol olmuştur. Her notanın önemli olduğu, hiçbir şeyin ziyan edilmediği ya da sadece etki için konulmadığı bir stilin benimsenmesi yolculuğu... Bu, ton hissini kasıtlı olarak belirsiz bırakıldığı bir stil olarak adlandırılabilir. Liszt bazen empresyonist unsurlar içerse de temelde empresyonist değildir; bir ruh hali ya da bir fikri en doğrudan ve temel formunda ifade etmeyi hedeflemiştir.

KAYNAKÇA

- Baker, J. M. (1990). The Limits of Tonality in the Late Music of Franz Liszt, Vol. 34, No. 2 (Autumn, 1990), pp. 145-173.
- Berry, D. (2004). An Exploration of Liszt's Bagatelle ohne Tonart, Vol. 27, No. 3 (Spring 2004), pp. 230-262.
- Lemoine, B. C. (1981). Tonal Organization in Selected Late Piano Works of Franz Liszt, in Liszt-Studien 2, ed. Serge Gut (Munich: Emil Katzwichler, 1981), p. 123.
- Searle, H. (1951-1952). Liszt's Final Period (1860-1886), Proceedings of the Royal Musical Association, 78th Sess. (1951 - 1952), pp. 67-81.
- Skoumal, Z. (1994). Liszt's Androgynous Harmony, Vol. 13, No. 1 (Mar., 1994), pp. 51-72.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Szabolcsi, B. (1959). The Twilight of F. Liszt, trans. A. Deak (Budapest, 1959), p. 40.

Todd, L. (1988). The "Unwelcome Guest" Regaled: Franz Liszt and the Augmented Traid, Vol. 12, No. 2, Special Liszt Issue (Autumn, 1988), pp. 93-115.

İnternet Kaynakları

Forte, A. (1987). Liszt's Experimental Idiom and Music of the Early Twentieth Century, Vol. 10, No. 3, Special Issue: Resolutions I. (Spring, 1987), pp. 209-228.

http://www.context.fm/mills/mus248/liszt_experimental-idiom.pdf, Erişim Tarihi:
25.09.2022.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

RİTMİK YAPISI İLE OYNANAN MÜZİKLERİN DİNLEYİCİLER ÜZERİNDE YARATTIĞI ETKİ FAKTÖRLERİ

Selin OYAN KÜPELİ*

Özet

Bu çalışmada, hayatımızın her alanında var olan müziklerin insan psikolojisi üzerinde ne denli farklı etkiler yarattığı üzerinde durulmuştur. Müzikle insanların duyguları manipüle edilebilmektedir. Çünkü müzik aslında duygu ve düşüncelerin yoğun bir şekilde ifade edildiği, sesi ve sessizliği araç edinen sesle anlatma sanatıdır. Aslında öz benliğimizi en güzel yansıtan unsurlardan biri olan müzik, biz farketmeden psikolojimiz üzerinde ciddi farklılıklar yaratabilme gücüne sahiptir. Örneğin, film müziklerinin filmde yarattığı duygu, müzikallerde kullanılan müziklerin izleyicideki akıcılığı sağlaması, çocuk şarkılarının öğretim modelinde eğlenceli ve akılda kalıcılığı sağlaması gibi.

Müziğin sadece melodiler üzerinden ele alınması tek başına yeterli değildir. Çoğumuz müziğin sadece sözleri ve temasıyla ilgilenirken aslında bizleri bütünde buluşturan unsurun ritmik yapı olduğunu fark edemeyiz. Bu yüzden araştırma bu farkındalığı yaratma bilinci kazandırması bakımından önemli kılınmıştır.

Çalışmada, ritmik yapısı değiştirilmiş ve film veya dizilerde kullanılmış müziklerin, çocuk şarkılarının örnekleri ve görselleri sunulacaktır. Konusu sabit fakat müzikleri değiştirilerek tasarlanan çekimler ve yayımlanan bir film örneği üzerinden film-müzik ilişkisinin önemi ve çocuk şarkılarının ritmik yapısının değiştirildiğinde yaratacağı heyecan oranı gibi örneklerle araştırmanın hedef konusu olan insanlarda yaratacağı duygu değişimleri işlenecek olup, etki faktörleri karşılaştırılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Duygu, film müzikleri, psikoloji, ritim.

EFFECT FACTORS OF MUSIC PLAYED WITH RHYTHMIC STRUCTURE ON LISTENERS

Abstract

In this study, it is emphasized how different effects of music, which exist in all areas of our lives, have on human psychology. People's emotions can be manipulated with music. Because music is actually the art of expressing the feelings and thoughts with the voice that uses sound and silence as a tool. In fact, music, which is one of the elements that best reflect our self, has the power to create serious differences on our psychology without us realizing it. For example, the feeling created by the soundtracks in the movie, the music used in the musicals ensure the fluency of the audience, and the children's songs provide fun and retention in the teaching model.

It is not enough to deal with music only through melodies. While most of us are only interested in the lyrics and theme of music, we fail to realize that the element that brings us together in the whole is the rhythmic structure. Therefore, the research has been made important in terms of creating this awareness.

In the study, samples and visuals of music, children's songs that have been used in movies or TV series, and whose rhythmic structure has been changed will be presented. With examples such as the importance of the film-music relationship and the excitement rate when the rhythmic structure of children's songs is changed, the emotional changes that will be created in the people who are the target subject of the research will be discussed and the impact factors will be compared.

Keywords: Emotion, soundtracks, psychology, rhythm.

GİRİŞ

Müzik, insan hayatının bütününde var olan bir olgudur. Bu cümle daha detaylı açıklanacak olunursa; yemekte, seyahatte, ibadette, filmde, düğünde, tiyatrodada vb. daha birçok alanda var

* Doç. Dr. Adıyaman Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, selinoyan@adiyaman.edu.tr



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

olan bir kavramdır. Derine inmeden bakıldığında müzik sadece belki bir eğlence aracı veya duygu durumunda kullanılan eşlik faktörü olarak görülse de bizler müziğin ne denli hayatımızı etkilediğini ve varlığının öneminin farkına varamayız.

Peki müzik sadece melodilerden oluşan bir unsur mudur veya müziği tarzından başka oluşturan başka önemli unsurlar var mıdır? Mesela ritim müziğin ne kadar parçası ve ne derece önemlidir? Bu çerçevede farklı bir bakış açısı ile ele alınacak olan bu çalışma, aslında yine bu sayılanların tamamını hayatımızın bir parçası olarak benimsediğimiz fakat önemi için farkında olmadığımız alanlara bir bakış açısı sunmaya çalışacaktır.

1. Müzik ve Ritim İlişkisi

Ritim notasyonu, genellikle müziğin öğretilmesinin en zor yönlerinden biridir. Bu zorluğun olası bir nedeni, standart müzik notasyonunun süreler arasındaki metrik ilişkileri tanımlamasıdır. Ancak birçok kişi ritmik yapının daha sezgisel ve niteliksel olarak farklı, figürsel biçimine tepki vermektedir. Figürsel ve metrik ritim yapıları hem müziğin kendisi hem de bireyin müzik anlayışı açısından tanımlanmıştır (Bamberger, 1982; Lerdahl ve Jackendoff, 1983). Bir müzik parçasını dinlerken, dinleyici doğal olarak sesleri hem melodik hem de ritmik olarak anlamlı gruplar veya şekiller halinde düzenlemektedir. Şekilsel gruplama hiyerarşiktir, yani daha küçük figürleri ifade etmektedir. Böylece temalar ve bölümler halinde birleştirilerek büyük anlamlı gruplar veya figürler oluşturulabilir (Lerdahl ve Jackendoff, 1983). Sıklıkla, ritmik figürlü sınırlar, bitişik notaların süresindeki bir değişiklik ile üretilmektedir. Bir şekil içindeki olaylar bağlamsal olarak bağlıdır, yani herhangi bir olaya verilen anlam, şekildeki diğer notalara verilen anlama bağlıdır. Müzik notasyonunda, şekiller genellikle perde ve süreyi göstermek için notasyona eklenen cümle işaretleri ile belirtilir. Dinleyici ayrıca, duyduğu müzikten başka bir tür ritmik organizasyon çıkarımı yapabilmektedir. Bir melodinin notalarının süreleri genellikle değişse de dinleyiciler, değişen yüzey sürelerine tepki olarak farklı sabit oranlarda müzikle birlikte dokunma yeteneği ile gösterildiği gibi, güçlü ve zayıf vuruşların altında yatan düzenli kalıpları çıkarabilirler. Bu değişmez temel vuruş kalıpları, hiyerarşik metrik organizasyonun temelini oluşturmaktadır. Çeşitli vuruşlar birbiriyle orantılı olarak ilişkilidir ve vuruş seviyeleri arasındaki ilişki, sırayla melodi tarafından üretilen ölçüyü belirleyen metrik hiyerarşinin türünü tanımlamaktadır (Uppis, 1987: 41).

Ritim ve zamanlamanın üretimi ve algısı, müzik teorisinde sadece belirli bir şekilde ele alınmaktadır. Mevcut ritmik yapı teorileri, notaya alınmış müzikle sınırlıdır ve sonuç olarak, müzisyenler tarafından icra edildiği ve dinleyiciler tarafından algılanıp beğenildiği için müzik hakkında açıklamalar yapmaktan kaçınma eğilimindedir. Bu, ritmik kuramın görece olarak azalmasına ilişkin yaygın olarak duyulan bir şikayeti oluşturmaktadır (Cooper & Meyer, 1960; Kramer, 1988; London, 2001). Bununla birlikte, yeni teknolojilerin (özellikle MIDI ve kişisel bilgisayarın) gelişiminin yanı sıra müzik araştırmalarında deneysel yöntemlerin daha geniş kullanımı, ritme yönelik ampirik yönelimli araştırmaların sayısında önemli bir artışla sonuçlanmıştır. Bu çalışmalar akustik, psikolojik ve bilişsel bir fenomen olarak müziğin doğası ve özellikleri üzerine araştırmaları kapsamaktadır (Bregman, 1990; Clarke & Cook, 2004; Honing, 2006; Huron, 1999; Parncutt, 2007).

Bu, müziğin teorik yönlerini; yani notada belirtildiği gibi çalışmak, müziğin bilişsel yönlerini; yani icra edildiği ve algılandığı şekliyle incelemeye önemli bir yol açmıştır (Cooper & Meyer, 1960; Lerdahl & Jackendoff, 1983). Bu değişim, kısmen bir notaya not edilen, bir ses sinyalinde ölçülebilen ve dinleyici tarafından algılanan arasında önemli farklılıklar olduğunun farkına varılmasına dayanmaktadır. Örneğin, bir ölçü, genellikle notadaki bir zaman işaretiyle



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

açıkça belirtilse de bir sesli ritimde doğrudan ölçülemez. Aslında bu durum dinleyicide uyarılır. Yani dinleyici müzik dinlerken ölçülü bir yorum oluşturur. Zamanlama ve tempo gibi ritmin diğer yönleri de performansın içsel bir yönü olmanın yanı sıra açıkça algısal bir yapıya sahiptir ve en azından bir model olmadan doğrudan ritmik bir sinyalde ölçülememektedir (Honing, 2013: 370). Bu nedenle algı alanları müzikal ritim çalışmasında önemli bir rol oynamaktadır.

2. Çeşitli Yerlerde Kullanılan Müziklerin Ritmik ve Tınsal Bakımdan İncelenmesi

Müzik, bilindiği üzere hayatın her alanında var olan bir unsurdur. Bu bağlamda müziğin yapısal değişimleriyle dinleyici veya izleyicide yarattığı etkileri birkaç farklı kullanım yeri ile incelemek konuyu daha anlaşılır kılacaktır.

2.1. Sinemada Müzik

Film gösterimlerinin olmazsa olmazı müzik, sinemadaki konulara, performansa eşlik eden bir olgu olarak görülmektedir. Her ne kadar sinemada müzik ilk başlarda projektörlerin sesini baskılamak için kullanılsa da aslında amaçlanan, olaylara ve konulara eşlik etme aracı olarak kullanılmasıdır. Bu durum çok geçmeden bir zorunluluk veya hoşça giden bir algı olmaktan çıkıp, sinemanın en vazgeçilmez ögesi konumuna gelmiştir (Cohen,2001:251).

Sinema müzikleri genellikle olaylara binaen kurgulanmış müziklerle karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, kötü veya korkunç bir sahnede daha rahatsız edici veya korkutucu bir müzik; kaçma sahnesi gibi bir olayda daha hızlı ve gürlüğü giderek yükselen müzikler; duygusal bir sahnede minör ve temposu daha ağır olan müzikler tercih edilmektedir. Bunun nedeni, duygu akışını olabildiğince bir uyum içinde devam ettirebilmek ve daha da yoğunlaştırmaktır. Çünkü Fischhoff'a göre seyirci göz ile görüp film içselleştirirken, kulakları onlara farklı bir deneyim yaşatmaktadır. Genellikle filmler mantık dışı ve gerçeküstü olgulara da dayandığı için ontolojik olarak bilinçdışı bir unsur üzerine kurulmaktadır (Fischhoff, 2005: 1).

2.2. Müzikal Tiyatro'da Müzik

Müzikal tiyatro, dramatik anlatımın müzik ile gerçekleştirilmesi hali olarak tanımlanabilir. Bir müzikal olmayan tiyatro oyununda da müzikallerdeki olguların tamamı bulunmaktadır. Onları birbirlerinden ayıran tek fark ise isminden de anlaşılacağı gibi müziktir. Müzikal Tiyatro'nun temel anlatım aracı müziktir. Müziğin yanı sıra dans ve diyaloglar da kendilerine Müzikal Tiyatro içinde yer bulmaktadır.

Bir olayın seyirciye aktarma durumu diyalog ya da monolog olarak adlandırılabilir. Müziğin tiyatrodaki kullanımını ise pek çok zaman farklı bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanılan bir unsur olarak algılayabilir. Fakat müzik düşünüldüğünden de daha güçlü bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (Tüzün: 122). Çünkü müzik olaylar ve diyaloglar arası en önemli bağlayıcı unsurdur. Bu bağlamda birçok önemli müzikalde de görüleceği gibi tiyatro oyunundan müziği tıpkı sinemada olduğu gibi çıkardığımız an sadece geriye metni aktaran oyunculuk kalacaktır bu da oyunun izleyicide yaratacağı etkiyi zayıflatacaktır.

2.3. Çizgi Filmlerde Müzik

Çizgi film müziğinin de en az sinema müziğinin önemi kadar vurgulamak doğru olacaktır. Şüphesiz ki izleyicide dikkati renk ve çizimler çekse de müzik ve müziğin ritmi bağlayıcı bir unsurdur.

Müziksiz çizgi filmleri bir bakıma renkli öğretici oyun kartları olarak da düşünebiliriz. Dikkat çeker, öğretir fakat akılda kalıcılığı sağlamaz. İzleyici ekranda gördüğü her bir görseli müzik



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ile daha iyi benimser ve pekiştirir. Çünkü tınılar, görselleri bağdaştırmada önemli rol oynar. Hatta izlediği şeye ait müziği duyduğu an kafasında canlandırabilir.

Günümüzde çizgi film müzikleri, sadece akılda kalıcılığa veya hoş gitme algısına yönelik değil, aynı zamanda eğitici yönüyle de karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, çocuklara yemek yeme, tuvalet, saygı, hoşgörü, iyilik alışkanlıkları gibi kavramları müzikli bir drama etkinliği gibi sunmakta, sözlerin kalıcılığını sağlamlaştırmaktadır.

SONUÇ

Çalışmanın sunumunda ve yazılı metninde de anlatıldığı üzere, müziği bütün yapıları ile bir bütün olarak ele almamız ve değerlendirmemiz daha doğru olacaktır. Çünkü birbirleriyle aslında bu kadar bağlantılı öğeleri sadece tınısal olarak değerlendirmek fakat ritim yönüyle etki faktörünün arttığı bilincini yok saymak veya farkına varmamak, izleyicide bilinçsiz bir tüketim halini alacaktır.

Çalışma, birkaç konu başlığı altında özetlense de aslında çok daha fazla hayatımızda var olan veya dahil olduğumuz başlıkların tümünü değerlendirme de yol gösterici bir unsur olduğu düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Bamberger, J. (1982). Revising children's simple rhythm drawings: A function for reflection in action. In S. Strauss (Ed.), *U-Shaped Behavioral Growth*. New York: Academic Press.
- Bregman, A. S. (1990). *Auditory scene analysis*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Clarke, E. F., & Cook, N. (Eds.), (2004). *Empirical musicology: Aims, methods, prospects* Oxford, England: Oxford University Press.
- Cohen, A. J. (2001). Music as a Source of Emotion in Film. (Ed: Juslin, P. N.), Oxford University Press, viii, 487, p. 249-272, USA.
- Cooper, G., & Meyer, L. B. (1960). *The rhythmic structure of music*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Honing, H. (2006). On the growing role of observation, formalization and experimental method in musicology. *Empirical Musicology Review*, 1(1), 25.
- Honing, H. (2013). *Structure and Interpretation of Rhythm in Music*, University of Amsterdam, Erişim Tarihi: 29.09.2022.
- Kramer, J. (1988). *The time of music*. New York, NY: Schirmer.
- Lerdahl, F. and Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press.
- London, J. (2001). Entry on 'Rhythm.' *The new Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed.). London, England: Macmillan.

İnternet Kaynakları

Huron, D. (1999). *The New Empiricism: Systematic Musicology in a Postmodern Age*. Lecture 3 from the 1999 Ernest Bloch Lectures.

<https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.464.5455&rep=rep1&type=pdf>
Erişim Tarihi: 21.09.2022.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Parncutt, R. (2007). Systematic musicology and the history and future of Western musical scholarship. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 1, 132.

https://www.researchgate.net/publication/259655117_Structure_and_Interpretation_of_Rhythm_in_Music/link/61c0846ea6251b553ad14424/download

Tüzün, Z. Müzikal Tiyatroya Giriş,
<https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/12165/12165.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, Erişim Tarihi: 01.10.2022.

Upitis, R. (1987). *Children's Understanding of Rhythm: The Relationship Between Development and Music Training*, Queen's University,

https://www.researchgate.net/publication/254734982_Children's_understanding_of_rhythm_The_relationship_between_development_and_music_training/link/53fed2d90cf21edafd15258e/download, Erişim Tarihi: 29.09.2022.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

BURSA YÖRESİ TAVUK ALMA GELENEĞİNİN KÜLTÜREL BELLEK BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Semanur GÜNER*

Özet

Bellek genel bir ifade ile yazılı ya da sözlü, bireysel ya da toplumsal olarak yaşanan ve öğrenilen unsurları zihinde saklama gücüdür. Kültürel bellek ise yüzyıllar boyunca tekrarlanarak kültüre yerleşen, kültürü ve yaşanan çağı anlama ve yorumlama konusunda insana yön veren, bir pratiği anımsamanın yanı sıra anımsatma özelliği de olan geleneklerdir.

Kültürün bir parçası olan gelenekler toplumların yaşayış biçimlerinin gösterim şeklidir. Toplumlar yaşayış biçimlerini sosyal normlar (gelenek, görenek, adet gibi) aracılığıyla nesilden nesile sözlü aktarım yoluyla taşırlar. Özellikle somut olmayan kültürel miras ürünleri, kültürel bellek ve toplumsal bellek aracılığıyla, yaşanan döneme de uyarlanarak taşınır. Bu şekilde kültürel unsurlar hem bireyleri geçmişe götürerek hatırlanan durumların gelenek haline gelmesini hem de belleğin kültürel bağlamda inşa edilmesini sağlamaktadır.

Tavuk Alma Geleneği, evlilik adetleri arasında uygulanan ve Bursa yöresine ait, halen yaşatılmakta olan, somut olmayan kültürel miraslarımızdan bir tanesidir. Tavuk alma geleneği; günümüzde kına gecesinin devamında katılımcıların hazırlanıp eğlenceyi devam ettirmesi olarak bilinmektedir. İlk olarak damadın evinin önüne darbukalar ve türküler eşliğinde gidilir. İçerisinde temsili gelin- damat, roman ve soytarı gibi çeşitli tiplere giren katılımcılar bulunur. Bu tiplere giren kişiler eğlenceyi yönetir. Tavuk, içecek, çerez, sigara vb ikramlar istenir. Ev sahipleri özenle hazırladıkları ikramlıkları verdikten sonra eğlence sona erer. Ve ikramlıklar gelin evinde tüm katılımcılar ile birlikte yenir. Tavuk alma geleneği, geçmiş zamandan günümüze ulaşmaya dek ufak tefek nüans farkları gösterse de genel hatlarıyla bu şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Çalışmamız alan araştırması olup kişisel görüşme tekniği kullanılmıştır. Kaynak kişilerle yapılan görüşmeler sonucunda elde edilen veriler yorumlama tekniği kullanılarak değerlendirilmiş, geleneğin değişim süreci ve sonuçları ortaya konulmuştur. Yapılan literatür taraması sonucunda sadece bir adet yazılı kaynağa ulaşılabilmemiş, başka yazılı kaynağa ulaşamamıştır. Bu açıdan da çalışmamızın literatüre ciddi bir katkı yapacağı kanısındayız.

Anahtar Kelimeler: Bursa, Düğün, Kültürel bellek, Tavuk alma

INVESTIGATION OF BURSA REGION CHICKEN TRADITION IN THE CONTEXT OF CULTURAL MEMORY

Abstract

Memory is the power of storing in the mind the elements that are experienced and learned in writing or orally, individually or socially, in a general expression. Cultural memory, on the other hand, is traditions that have been repeated over the centuries and settled in culture, that guide people to understand and interpret culture and the age in which they lived, and that have the property of recalling as well as recalling a practice.

Traditions that are part of culture are a form of representation of the way societies live. Societies carry their way of life through oral transmission from generation to generation through social norms (traditions, customs, menstruation, etc.). In particular, intangible cultural heritage products are transported through cultural memory and social memory, adapting to the period in which they were experienced. In this way, cultural elements both take individuals to the past and ensure that remembered situations become traditions and that memory is built in a cultural context.

The tradition of Buying Chickens is one of our intangible cultural heritages that are still being preserved, which are applied between marriage customs and belong to the Bursa region. Decoy chicken is one of our intangible cultural heritages. The tradition of buying chicken is known as preparing the participants and continuing the fun during the continuation of henna night today. First, they go to the groom's house accompanied by darbukas and

* Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi,
semanurguner_0@icloud.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

folk songs. There are participants in it who fall into various types, such as representative bride-groom, novel and buffoon. People who fall into these types manage the fun. Chicken, drinks, snacks, cigarettes, etc. are requested. After the hosts give the treats that they have carefully prepared, the fun ends. And the treats are eaten together with all the participants in the bride's house. Although the tradition of buying chicken shows slight nuance differences from the past time to the present day, this is how it comes across in general terms.

Our study is a field study and a personal interview technique was used. The data obtained as a result of interviews with the source people were evaluated using the interpretation technique, the process of changing the tradition and its results were revealed. As a result of the literature review, only one written source could be reached and no other written source could be reached. From this point of view, we believe that our work will make a serious contribution to the literature.

Keywords: Bursa, Wedding, Cultural memory, Buying chicken

GİRİŞ

İnsanların yaşayış biçimi olarak karşımıza çıkan kültür kavramı, ortak payda da buluşan bireylerin gelenek, görenek ve adetlerinden beslenen bir unsurdur. Gelenek kavramı, nesilden nesile aktarılan, yöreden yöreye farklılık gösterebilen ve içerisinde o yöreye ait kültür kodlarını bulunduran bir olgudur. Gelenekler toplumların yaşayış biçimlerini gösterim şeklidir. Bir şehrin coğrafyası, yemek kültürü, evlenme adetleri, dini unsurları, mimarı yapıları vb. olgular geçmişten günümüze ulaşıncaya kadar pek çok değişim ve dönüşüme uğramıştır. Bu değişim ve dönüşüm belleğin kültürel olarak yeniden inşa edilebilme özelliğine dayanmaktadır.

Kültürel bellek olarak tanımlanan bu olgu geçmiş zamanda var olan durumların, günümüz şartlarına bazı imgeler ve pratikler ile tekrar edilerek ulaşmasıdır. Hatırlanabilme ve tekrar edilebilme özelliğine sahip olan kültürel bellek kavramı bu bağlamda geçmiş ve günümüz arasında bir köprü görevi görmektedir.

Sosyal normlar, geçmişten günümüze sözlü aktarım yolu aracılığıyla gelen, yöre insanın belleklerinde var olan durumları hatırlaması ve şimdiki zamana uyarlaması sonucu oluşmaktadır.

Gelenek kavramı yöreden yöreye göre normlarda karşımıza çıkmaktadır. Yörede bile köyden köye göre değişim göstermekte olan evlenme adetleri, kabul görmüş ve nesilden nesile aktarılan, yöre insanların yaşayış biçimleri ile şekillenip günümüze kadar ulaşmıştır. Bunun bir örneği Bursa yöresinde kına gecesinden sonra düzenlenen tavuk alma geleneğidir. Bu gelenek; günümüz şartlarında kına gecesinden sonra katılımcıların hazırlık aşamasında çeşitli tiplere girerek maniler ve türküler eşliğinde eğlenceyi devam ettirmesi olarak bilinmektedir. Bursa yöresinde uygulanan tavuk alma geleneği araştırıldığında birçok köyde uygulanış biçimi bakımından çeşitliliğe rastlandığı için kültürel bellek bağlamında incelemek doğru olacaktır.

Kültürel Bellek Kavramı

“Kültürel bellek, gündelik olmayan olayları hatırlama organıdır. İletişimsel bellekten ayrıldığı en önemli nokta ise biçimlendirilmiş olması ve törenselliğidir. Kültürel bellek, anlamın katı kurallar içine alındığı nesneleştirilmelere dayanır. Kültürel bellek katı olana bağlıdır. Tek tek varlıkları dışardan etkileyen bir dalga değil, daha çok insanın kendi kendisine kurduğu bir nesnelere dünyasıdır” (Assmann, 2018: 67) .

Bellek genel bir ifade ile yaşanan ve öğrenilen unsurları yazılı ya da sözlü olarak zihinde saklama gücüdür. Belleğin en önemli oluşturu ve aktarıcı değeri düşüncüyü ifade eden,



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

yansıtan ve aynı zamanda geçmişten miras alınan geleneği, yaratılan kültüre kuşaktan kuşağa aktaran bir değerdir.

Kültürel bellek birey ve toplum için geçmiş ve şimdi arasında bağlantıyı sağlayan somut ve soyut değerlerden oluşur. Sözlü, görsel ve yazılı kaynaklar aracılığıyla kuşaklar arası taşınır. Bireylerin ve toplumun belleğinde bulunan durumlar tekrarlanarak kültürlere yansır ve geleneklere dönüşür. Gelenekler yılların tecrübesi ise gelenekselleşirler ve değişirler. Geçmiş zaman da uygulanan ritüellerin günümüz şartlarında değişime uğramasının nedenlerinden birisi sözlü iletişim aracılığıyla nesilden nesile aktarılması, ikincisi ise modernleşmiş toplumlarda ki ihtiyacın değişiyor olmasıdır. Kültürel bellek kavramı hatırlama ve tekrar etme pratiklerine dayanır. Bu pratikler sayesinde geçmiş zamanda var olan ritüeller günümüz şartlarında da uygulanmaktadır.

Halbwachs' a göre kültürel bellek; "Geçmiş içinde bulunulan zamanın bağlamından ve anlam ihtiyacından doğan sosyal bir yapıdır. Geçmiş doğal olarak bulunmaz, bir kültürel varlıktır" (Assman,2018: 56).

Kültürel bellek hatırlamak- unutmak gerçeğiyle ilişkili olup, geçmiş ve şimdiki zaman arasında sözlü, yazılı ve görsel kaynaklar aracılığı ile bağlantı kurar. İçinde somut ve soyut birçok öğeyi barındırır. Bu öğelerden tekrarlananlar günümüze ulaşırken, tekrar edilmeyen öğeler geçmişte kaybolur ve unutulur.

Bursa Yöresi Tavuk Alma Geleneği



Fotoğraf 1: Kılık-Kıyafet Değişirme Örneği

Bursa'da evlilik törenleri sırasında uygulanan, tavuk almanın da yapıldığı kına geceleri düğün öncesi gerçekleştirilmekte olup ayrı bir öneme sahiptir. Kına gecesi, düğünden önce duyguların yoğun olarak yaşandığı bir gündür. Evlenecek kızın ailesi, yakınları ve arkadaşları ile birlikte geçireceği bu son gecesi asıl düğün günü öncesinde, gelin alma gününden bir gün evvel düzenlenir. Geleneksel yapının korunduğu bölgelerde hâlâ önemini ve yapısını korumakta olup şehirlerde ise sadece eğlence yönü daha ön plana çıkmaktadır. Eskiden baba evinden ayrılış, vedalaşma gibi anlam ve misyonunu taşıırken günümüzde eğlenceye dönük yapılmakta hatta nikâhla evleniliyorsa da düğünün yerini alan bir eğlence konumunu almıştır (Santur, 2004).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Fotoğraf 2:Canlı Tavuk Verilme Anı

Tavuk alma geleneğini Bursa iline özgü bir gelenektir. Kına gecesi bittikten sonra eğlencenin devam etmesi amacı ile erkek ve kız tarafı tavuk alma için hazırlıklara başlar. Gelin ve damadı simgelemek adına başkaları (sahte gelin ve damat) onların yerini alırlar. Birkaç kişi roman kılığına girer. Hazırlıklar tamamlandıktan sonra ilk olarak kız evi, damat evinin önüne darbukalar ve maniler eşliğinde giderler. Gerçek gelin bir yere saklanıp damadın gelini bulması beklenir ve gelin bulunduktan sonra eğlence başlar. Roman kılığına girmiş kişiler damat evinden su ister, suyu içtikten sonra da “nazarın çıkması” amacı ile bardağı kırarlar. Kişinin mizah anlayışına göre farklı istekleri de olmakla beraber en son güzelce süslenmiş olan tavuğu ister. Genelde canlı tavuk verilmekle beraber günümüzde pişirilmiş tavuk, pilav, içecek, çerez gibi ikramlar da verilir. Tüm ikramlıklar alındıktan sonra oyun havaları eşliğinde eve geri dönülür ve alınan ikramlıklar hep birlikte yenir. Hazırlıklarını tamamlayan oğlan evi de kız evinin önüne yine darbukalar, türküler eşliğinde gider, oynanır ve oynandıktan sonra roman kılığına girmiş olan kişi gelin evinden “ağzımız tatlınsın” diyerek tatlı özellikle baklava ister. Özenle paketlenmiş olan baklava ve içecekler verilir. Baklava da hep birlikte yenir, içecekler içilir, eğlendikten sonra herkes dağılır ve eğlence sona erer.

Elif POYRAZ kendi kına gecesindeki tavuk alma geleneğini şu şekilde aktarmıştır: *Kına gecem sona erdikten sonra yakın arkadaşlarım ve akrabalarım evimize geldik ve “tavuk alma” için hazırlıklarımızı yapmaya başladık. Çingene olacak kızlar belirgin olması için siyah göz kalemiyle kendilerine makyaj yaptılar, saçlarına güller, göbeklerine ise yastık koydular, eski ve bakımsız gözükten kıyafetleri giydiler. Beni temsil edecek olan sahte geline makyaj yapıldıktan sonra eski bir perdeden duvak yapılarak annemin gelinliği giydirildi. Tüm hazırlıklar bittikten sonra damat evinin sokağına gidip, gelişimizi belli edecek şekilde davul ve türküler eşliğinde çala-oyunaya damat evinin önüne geldik. Beni sakladılar, sahte gelin, çingeneler diğer misafirler eğlenceyi başlattılar. “Tavuk alma tepsisi yuvarlak, yuvarlak mı yuvarlak, bizim gelin kızımız, hem dondurma hem kaymak” manisini söyleyerek oynamaya başladılar. Bir süre oynadıktan sonra çingene giyimli bir arkadaşım su istedi, içti ve bardağı yere atarak kırdı. Daha sonra damada beni bulmalarını söylediler. Ben damat tarafından bulunduktan sonra eğlenceye bende katıldım. Çingene olan kişiler “içimiz yandı, soğuk içecek ve çerez isteriz” diyerek başka ikramlıklar istediler. Kırmızı kâğıda sarılı içecek ve çerez*



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

alındı ve eğlence türkü ve oyunlarla bir süre devam ettikten sonra “tavuğumuzu isteriz, tavuğumuzu isteriz” diye tavuk alma törenine geçildi. Güzelce süslenmiş ve pişirilerek pilav üstüne konulmuş tavuk tepsimizi alıp bir süre daha oynadıktan sonra kendi evimize döndük. Bir müddet sonra damat evi darbuka, davul ve türküler eşliğinde çala-oyunaya evimize geldiler. Gelen grupta da çingeneler ve sahte gelin vardı. Bir süre davul ve darbuka eşliğinde oynayıp eğlendikten sonra “İndi baba indi ey Allah, arabaya bindi ey Allah, damat tarafı geldi ey Allah, hazırla baklavayı kaynana” manisi ile baklava istediler. Daha önceden güzelce süsleyerek hazırladığımız baklava tepsisi ile içecekleri verdik. Eğlence müddet devam ettikten sonra damat tarafı kendi evine döndü. Biz misafirlerle birlikte tavuklu pilavımızı, damat tarafı da baklavalarını yedikten sonra eğlence sona erdi”.



Fotoğraf 3: Roman, Sahte Gelin ve Gerçek Gelin

Tavuk alma geleneği hakkında Seher KARAMEŞE ise bizlere şunları aktarmaktadır: *Tavuk alma yapılmadan önce gelin bir liste hazırlar ve o güne kadar liste sır gibi saklanır. Damat gelinin arkadaşlarından listede yazılanları öğrenmek amacıyla farklı teklifler sunar. Kına gecesi bittikten sonra gelin ve arkadaşları damadın yakın akrabalarını gezerek listedeki istekleri (çetik, yemeni, havlu vb.) isterler. En son olarak da kayınvalidenin evine çalgı çengi eşliğinde gidilir, uğraştırmak ve eğlence amacıyla yaz düğünüyse portakal, kış düğünüyse karpuz istenir. Kayınvalide boş çevirmemek için önceden turuncu renkli bir ipten portakal, kırmızı renkli bir ipten ise karpuz örüp hazırda bulundurur. Gelini ve damadı temsil eden yalancı damat ve gelin ayarlanır. Yalancı damat, gerçek damadın beğenilmeyen özellikleriyle dalga geçmek ve eğlenmek için damada benzemeye çalışır. Örneğin kiloluysa yastık koyar, bıyıklıysa pala bıyık çizer. Klarnet, davul, zurna, def vb. çalgılar eşliğinde damat evinin kapısının önünde eğlence devam eder. Kayınvalideden tavuk ve baklavayı da aldıktan sonra cümbür cemaat yenilir ve eğlence sona erer.*

Semiha GÜNER ise 70’li yıllardaki tavuk alma geleneğini şu şekilde aktarmıştır: *1978 yılında ablamın düğününde uyguladığımız tavuk alma geleneğinde, kına yakıldıktan hemen sonra gelin ve arkadaşları hazırlıklara başladılar, sahte gelin, damat, roman, dilenci ve Arap*



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

kılığına girdiler. Roman olacak kişi kocaman bir şalvar giyip içerisine yastıklar koydu, yüzüne benler çizdi ve güllü bir yemeni taktı. Arap olan kişi kömürle yüzünü boyadı ve sırtına koyun postu bağladı, sahne gelin ise başkasından alınan gelinliği giydi. Genç kızlar ve genç erkekler maniler ve türküler eşliğinde oğlan evine gittik. Oğlan evinde lokum ve ikramlıklarla karşılandık ve evin bahçesinde darbukalar eşliğinde oynadık. Tavuk almada sahte gelinin yüzü kapalıydı, kayınvalide geline elini öptürdükten sonra, duvağını açtı ve para taktı. Roman, dilenci ve Arap kılığına girenler eğlence amacıyla sırasıyla görevlerini yerine getirdiler. Roman kılığında bulunan kişi maniler eşliğinde oynayarak bazı isteklerde bulundu ve en son tavuk istendi. O zamanlar köyde en çok bakılan hayvan tavuk olduğu için canlı tavuk verilirdi. Tavuğun boynunda ve ayaklarında kırmızı kurdele bağlıydı. Dilenci olan kişi verilen tüm ikramlıkları aldıktan sonra Arap ortalığa hareket katmak için insanlara sataştı. Eğlenmeye darbukalar ve türküler eşliğinde devam ettikten sonra oynaya oynaya eve geri döndük, eğlenmeye evde devam ettik, ikramlıkları yedik ve dağıldık. Ablamın yakın arkadaşları bizde kaldılar, sabaha kadar eğlenmeye devam ettik, kimseyi uyutmamaya çalıştık. Dayanamayıp uyanların yüzlerine ise kömür sürdük, kıyafetlerini çarşafa diktik.

Cengiz BÜTÜN ise tavuk alma geleneğini şu şekilde aktarmıştır: Tavuk toplama geleneğini delikanlılık çağımda köyümdeki düğünlerde gördüm, kendimde bizzat yaşadım. Eskiden köy düğünleri üç gün sürerdi. Birinci gün danışık gecesi, ikinci gün çeyiz çıkarma ve kına gecesi son olarak da Pazar günü gelin alma yapılırdı. Pazartesi gününün, sabah ezanıyla beraber güvey kaldırma ile düğün biterdi. Tavuk toplama ya da tavuk alma geleneğini danışık muhabbeti denilen düğünün birinci günü gece yarısı yaşlı ve köse takımı evlerine gittikten sonra delikanlılar köy içerisinde çalgı eşliğinde ev ev gezerek hısım, akraba ve düğün alayında bulunan delikanlıların evine giderek tavuk toplama gerçekleştirilirdi. Gelin evinden de mutlaka tavuk alınır. Tavuk toplarken hep bir ağızdan türküler söylenirdi. Bir evin önüne gelindiğinde “hop hop de ha, tavuk gelsin” şeklinde bağırarak tavuk istediklerini bağırarak beyan ederlerdi. Ev sahibi kümeften tavuğu alıp delikanlıların önüne tavuğu getirir, içlerinden ev sahibine en yakın olana verilirdi. Tüm evlerden aynı şekilde tavuklar toplanır, toplanan tavuklar ertesi gün paça gününde pişirilip yenilirdi. Tavuk toplama gününe dışarıdan gelen misafirler köyün girişinde ateş yakarak beklerler ve delikanlılar çalgılar eşliğinde onları karşılamaya giderlerdi. Gelen misafirler (düğüncüler) damadın evine giderken “tavuk gelsin” diyerek tavuk isterlerdi. Düğün sahibi de tavuğu getirir fakat dışarıdan gelen düğüncüler aldıkları tavuğu yemezler, düğün sahibine ya da delikanlılardan birine teslim ederdi. Bu tavuk toplama geleneği köyde her düğünde sadece delikanlılar tarafından yapılırdı, günümüzdeki gibi kılık kıyafet değiştirmek yoktu.

SONUÇ

Geçmiş, içinde bulunduğumuz zamanın anlam ihtiyacından doğan sosyal bir yapıdır. Sözlü, görsel ya da yazılı bellek aracılığıyla günümüze ulaşır ve hatırlanarak yeniden kurgulanır. Hatırlanma pratiğine bağlı olan kültürel bellek kavramı geleneklerin oluşmasında oldukça etkilidir. Kültürel ve tarihsel mirasın parçası olan ve nesilden nesile aktarılan gelenekler, toplumların kültür kodlarını belirleyen yapıtaşlarıdır. Geçmişten günümüze yöreden yöreye değişik şekilde uygulanabilen gelenekler, toplulukların benzerlik ve farklılıklarını ortaya koymaktadır.

Özellikle soyut imgeler ve sözlü aktarım yoluyla aktarılan kültürel unsurlar günümüze gelene kadar bir takım değişikliklere uğramaktadır. Tavuk Alma geleneğinde de bu değişimi görebilmekteyiz. Geçmişte tüm köyde sadece gençlerin gerçekleştirdiği uygulamalar zamanla kız evi tarafından gerçekleştirilir olmuştur. Canlı tavuğun yerini pişirilmiş tavuk ve pilav



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

almış, kılık değiştirme ve farklı rollerde insanlar geçmişte yer almazken günümüzde bunların eklendiği göze çarpmaktadır.

KAYNAKLAR

Yazılı Kaynaklar

Assmann, J. (2018). Kültürel Bellek. Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Santur, M. C. (2005). Kastamonu Evlenme Âdetlerinin Halk Bilimsel Açıdan İncelenmesi. İkinci Kastamonu Kültür Sempozyumu Bildirileri, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, ISBN: 975-585-470-3, Sayfa: 383-391, Ankara.

Sözlü Kaynaklar

Cengiz Bütün, Müzisyen, 1971 Bursa-Keles İlçesi Mentеше Köyü doğumlu, Görüşme Tarihi: 30 Nisan 2022.

Elif Poyraz, Üniversite Mezunu, Biyolog, 1992 Bursa-Osmangazi İlçesi Çırpan Mahallesi doğumlu, Görüşme Tarihi: 19 Nisan 2022.

Seher Karameşe, Lise Mezunu, Terzi, 1971 Bursa-İnegöl İlçesi Hasanpaşa Köyü doğumlu, Görüşme Tarihi: 17 Nisan 2022.

Semiha Güner, İlkokul Mezunu, Ev hanımı, 1968 Bursa-Nilüfer İlçesi İrfaniye Köyü doğumlu, Görüşme Tarihi: 22 Nisan 2022.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

SUZUKİ YÖNTEMİ İLE KEMAN EĞİTİMİNDE AİLE KATKISININ ÖNEMİ

Semra FAYEZ*

Özet

Eğitim, insanın düşünce ve davranışlarında amaçlı olarak istenilen yönde bir değişiklik gerçekleştirme sürecidir. Bu süreç canlının oluşumundan ölümüne kadar devam eder. Eğitimin uzun bir süreç olduğunu ele alırsak, bu süreç içerisinde eğitime, dolayısıyla da bireye etki eden olay ve kişileri incelemek gerekir. Bu öğeler arasında bireye en çok etki eden ise şüphesiz ki ailedir. Sağlıklı toplumların oluşmasının ilk basamağı ailede atılır. Müzik eğitiminde de aile katılımının önemine vurgu yapan ilk müzik eğitimcilerinden biri Dr. Shinichi Suzuki'dir. Aile, yöntemin ayrılmaz bir parçasıdır ve eğitim çocuk çok küçük yaşta başlar.

Bu çalışmada eğitimci kimliği ile Suzuki ve geliştirdiği yöntem genel hatlarıyla (doğuşu, felsefesi, basamakları vb.) ele alınacak ve Suzuki üçgeni olarak adlandırılan (öğretmen-öğrenci-aile) kavramlar detaylı olarak anlatılacaktır. Ailenin, çocuğun öğrenmedeki önemli rolü ve katkısı detaylandırılacak ve Türkiye'deki örneklerle desteklenecektir. Türkiye'deki müzik eğitiminde özellikle keman eğitiminde aile katkısının önemini yeterince bilinmediği düşünülmektedir. Bu nedenle çalışmanın odak noktası aile desteğinin önemini vurgulamaktır.

Müzik eğitimi yoluyla iyi insan yetiştirmeyi amaçlayan Suzuki yöntemi ülkemizde 2008 yılında Jülide Yalçın Dittgen tarafından kurulan ve öğretmen eğitimini başlatan ilk resmi kurum olan "Suzuki Müzik Eğitim Derneği" ile yaygınlaşmaya başlamıştır. Bu yöntem ile yapılan keman eğitiminin nitelikli öğretmenler eşliğinde daha fazla çocuğa ulaşması hem Suzuki yönteminin daha fazla tanınması hem de bu kanalla gerçekleştirilen müzik eğitimini yaygınlaştırılması açısından oldukça önemlidir.

THE IMPORTANCE OF FAMILY CONTRIBUTION IN VIOLIN EDUCATION WITH THE SUZUKI METHOD

Abstract

Education is the process of realizing a purposeful change in a person's thoughts and behaviors in the desired direction. This process continues from the birth until death. If we consider that education is a long process, it is necessary to examine the events and people that affect education and therefore the individual during this process. Among these elements, the family is undoubtedly the most influential on the individual. The first step in the formation of healthy societies is taken in the family. One of the first music educators to emphasize the importance of family participation in music education, Dr. Shinichi Suzuki. The family is an integral part of the method and education begins when the child is very young. In this study, Suzuki with his educator identity and the method he developed will be discussed in general terms (his birth, philosophy, steps, etc.) and the concepts called Suzuki triangle (teacher-student-family) will be explained in detail. The important role and contribution of the family in the learning of the child will be detailed and supported by examples from Türkiye. It is thought that the importance of family contribution in music education in Türkiye, especially in violin education, is not known enough. Therefore, the focus of the study is to emphasize the importance of family support.

The Suzuki method, which aims to raise good people through music education, started to become widespread in our country with the "Suzuki Music Education Association", which was founded in 2008 by Jülide Yalçın Dittgen and was the first official institution to start teacher education. It is very important for the violin education made with this method to reach more children in the company of qualified teachers, both in terms of better recognition of the Suzuki method and the dissemination of the music education carried out through this channel.

* Ankara Caka Keman Eğitmeni, semrafayez@yahoo.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

GİRİŞ

Suzuki yönteminin eğitim felsefesinde çocuklara müziği doğal yollarla tanıştırmak ve müziği zorunluluk değil hayatın bir parçası yapmak ana fikri vardır. Suzuki yönteminin amacı tüm çocuklara müziği sevdirmek, müzikle gelen mutluluğu ve kişisel gelişimi bulmaları için yardım etmektir (Brody, 2016). Suzuki yöntemiyle çocuk yaşamı boyunca sürecek bir müzik sevgisi, hassaslığı ve müzik becerisi kazanır.

Suzuki ve Felsefesi

Japonya'da 1898 yılında dünyaya gelen Suzuki, çocukluğunu babasının keman fabrikasında geçirmiştir. İlginçtir ki kemanların içinde büyümüş olmasına rağmen, 18 yaşına kadar keman öğrenmeye yeltenmemiştir.

Bunda babasının kendisi hakkındaki düşünceleri büyük rol oynamıştır. Baba Suzuki, oğlunun iyi bir kemancı olmak için gereken yeteneğe sahip olmadığını düşünmüştür. Fakat Alman sanatçı Mischa Elman'ın bir kaydını dinleyen Shinichi, kendi kendine keman öğrenmeye başlamıştır.

Suzuki, 26 yaşında döneminin başarılı müzisyenlerinden Karl Klingler'in öğrencisi olmak üzere Almanya'ya taşınmıştır. Orada kaldığı 8 yıl boyunca daha sonradan akıl hocası olan Albert Einstein ile arkadaşlık kurmuştur. Bu süreçte birlikte keman da çalışmışlardır. Suzuki, eğitimini tamamladıktan sonra Japonya'ya dönmüş ve Tokyo'daki Kunitachi Müzik okulunda öğretmenlik yapmaya başlamıştır. Suzuki, özellikle çocuk müzisyenlerle yakından ilgilenmiş ve çocuklara müzik öğretmek üzere kendi metodunu geliştirmiştir.

Suzuki Yönteminin Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Yetenek eğitimi, kemancı ve eğitimci Shinichi Suzuki (1898-1998) tarafından 20. yüzyılın ikinci yarısında geliştirilmiş bir müzik eğitimi felsefesi ve metodudur. Metod 70lerin sonları 80lerin başlarından itibaren dünyanın birçok değişik bölgesindeki müzik eğitimi uzmanlarınca büyük saygıyla karşılandı ve ilk olarak Amerika Birleşik Devletleri, Kanada ve Avustralya gibi pasifik ülkeleri olmak üzere Avrupa ve birçok Afrika ülkesine hızla yayıldı. Başlangıçta keman eğitimi için geliştirilmiş olmasına rağmen flüt, blok flüt, gitar, piyano, viyola, viyolonsel, kontrbas, org, arp gibi birçok enstrümana ve ses eğitimine ve hatta matematik, edebiyat, resim eğitimine de uyarlanmıştır (Brody, 2016).

Suzuki'nin Japonya'da kurmuş olduğu Yetenek Eğitimi Araştırma Enstitüsü ve Yetenek Eğitimi Müzik Okulunun yanı sıra bugün dünyanın pek çok yerinde Suzuki eğitim kurumları vardır. 1983'te kurulan Uluslararası Suzuki Derneği, 1997'de kurulan Uluslararası Suzuki Metodu Akademisi ve Avrupa, Asya, Avustralya ve A.B.D. de kurulan Suzuki Dernekleri ve bu derneklere bağlı alt kuruluşlar mevcuttur. Bu kurumlar Suzuki metodunu öğretmek, yaymak, koordine ve teşvik etmek amaçlarının yanı sıra Suzuki öğretmenliği ve Suzuki öğretmen yetiştirme programları standartlarını da oluşturmuşlardır. Pek çok ülkede derneklere bağlı olarak kurulan yerel Suzuki dernekleri, özel okullar, Suzuki öğretmenlerinin bireysel olarak eğitim verdiği özel stüdyolar, enstitüler ve üniversitelerin bünyelerinde kurulan Suzuki programları çocuklara ve gençlere çalgı eğitimi sunmaktadır. Bu dernekler ve okullar yarı zamanlı veya tam zamanlı kurslar, workshoplar, yaz okulları, konferanslar, kongreler, festivaller ve konserler düzenleyerek Suzuki öğrencilerini yetiştirdiği gibi Suzuki öğretmenlerinin yetiştirilmesini de hedeflemektedir (Tecimer, 2005).

Türkiye'de ilk Suzuki Derneği 2008 yılında Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasının ilk kadın Konsertmaisteri, İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası Başkemancısı olan Jülide Yalçın



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Dittgen tarafından Ankara'da kurulmuştur. Dittgen uzun süre derneğin başkanlığını yürütmüştür. Yalçın 2015 yılında Suzuki'nin "Sevgiyle Eğitmek" adlı kitabını Türkçeye çevirerek keman eğitimine büyük katkı sağlamıştır. Dittgen aynı zamanda Suzuki keman okulu kitaplarını da çevirip bastırarak Türk keman eğitimi repertuarına kazandırmıştır. Yani kitapları Türkçeye çevirerek yöntemin daha iyi anlaşılmasını sağlamıştır. Türkiye Suzuki Derneğinin şu anki başkanı Müge Eraydın'dır. Dernek, faaliyetlerini İstanbul'da sürdürmektedir. Ülkemizde şu anda 57 tane Avrupa Suzuki Derneği sertifikalı keman ve çello öğretmenleri bulunmaktadır. Bu sayı gittikçe artacaktır.

Japonya'da kurulan 'Yetenek Eğitimi' okullarına çocuklar hiçbir sınava girmeden kabul edilmektedirler. Çünkü Suzuki'nin temel prensibi; yetenek doğuştan değildir, her çocuk deneyim ve tekrarlamalarla yeteneği edinebilir düşüncesidir (Garson, 1970).

Suzuki Eğitim Materyalleri

Suzuki'nin hazırlamış olduğu ilk Suzuki Metodu yani Suzuki Keman Okulu, 10 kitaptan oluşmaktadır. Bu metot daha sonraki yıllarda çeşitli çalgılara uyarlanmış ve okul öncesi yaş grubu çocukların eğitiminde başarılı sonuçlar vermiştir. Bu metotların yanı sıra, kitaplardaki eserlerin ses kayıtları, piyano eşlikleri, nota eğitimi kitapları, etütler ve oda müziği eserleri de mevcuttur (Tecimer, 2005).

Suzuki Metodunun Amaçları

Suzuki metodunun ana amacı, çocukların müzik yoluyla bir bütün olarak yetiştirilmesidir. Dr. Suzuki bütün hayatı boyunca çocukların müzikal algılama yolu ile güzelliğin farkına varmalarını ve onların insanlara saygı duymalarını sağlamayı hedeflemiştir. Suzuki'nin felsefesine göre, çocuklar gelişim süreci içerisinde kendine güvenen, inanan, zor şeyleri denemeye kararlı, disiplinli, konsantre olabilen, müzikten her zaman hoşlanan, yetenekli ve müziğe karşı duyarlı bireyler olabileceklerdir. Ancak, bu hedeflerin yanı sıra pek çok Suzuki öğrencisi verilen eğitim sonucunda çok iyi düzeyde profesyonel müzisyenler olmuşlardır (Tecimer, 2005).

Suzuki metodunun amaçları genel olarak şöyle özetlenebilir:

1. Sıfır yaştan itibaren başlamak
2. Olumlu çevre. Pozitif bir öğrenme ortamı hazırlamak
3. Tekrarlamak ve dinlemek
4. Ebeveynlerle öğrenmek
5. Başka çocuklardan öğrenmek, grup eğitimi.
6. Küçük adımlar ve repertuar çalarak öğrenmek
7. Her çocuk başarabilir
8. Çalgı eğitimine başladıktan sonra nota eğitimine geçmek, kulak eğitimi
9. Ton elde etmek
10. Doğal bir yolla başkaları ile ve başkalarının önünde müzik yapmak, Çocukların, evlerde küçük, konser salonlarında ise büyük boyutlarda konserler vermelerine olanak sağlamak
11. Eğitilmiş öğretmenlerin vereceği yüksek standartlarda eğitim sağlamak,
12. Dünyanın dört bir tarafındaki Suzuki öğrencileri ile müzik dili aracılığı ile sosyal bir iletişim kurabilmek.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

1. Sıfır Yaştan İtibaren Başlamak

Anadil Yaklaşımı

“Shinichi Suzuki, müzik eğitimi sırasında çocukların anadillerini çaba harcamadan kolaylıkla öğrendiklerini görmüştür. Bunun, çocukların doğal olarak dili öğrenme olanaklarına sahip olmalarından kaynaklandığını fark etmiştir. Çocuklar dili zorlamayla değil, diğer insanları dinleyerek ve taklit ederek öğrenmektedir. Bu noktadan hareket eden Suzuki, çalgı çalmayı öğrenmenin de dili öğrenmek gibi doğallıkla gerçekleşebilmesi için keman üzerine özel bir yöntem geliştirmiştir. Yöntemine “anadil yöntemi-yetenek eğitimi” adını vermiştir” (Özçelik, 2010). Suzuki'ye göre her çocuk kendi anadilini öğrenmek için yeteneğini geliştirebildiği gibi, müzik yeteneğini de geliştirebilir. Bunun en iyi yolu da anadilini öğrenmede izlediği yöntemin takip edilmesidir. Dünyaya gelen bir çocuk önce sesleri dinler ve tanır. Bu sesleri taklit eder ve sonra sesleri çıkarmayı öğrenir (Dittgen, 2018).

Erken Başlangıç

Yetenek eğitiminde becerinin geliştirilmesi, yeteneğin kazanılmasının doğal bir süreç içine girmesi için gerekli çevre koşullarının mümkün olduğu kadar erken sağlanması çok önemlidir. Anadilin öğrenilmesinde olduğu gibi Suzuki yetenek eğitimi de doğumla birlikte başlar. Suzuki müzik dinlemenin anne karnında başlaması gerektiğini sıklıkla dile getirmiştir. 0-5 yaş arası çocukların işitme kapasitesinin en yüksek olduğu dönemdir (Brody, 2016).

2. Olumlu Çevre

Çevre becerinin gelişmesindeki anahtardır., çocuk çevresine uyum sağlayıp etkileşimde buldukça gelişir. Anadil metodunda temel çevre ebeveyn ve öğretmenden oluşur. Öğretmen ve ebeveynler her çocuğun başarabileceğine inanmalıdır.

3. Dinleme, Tekrarlama

Suzuki'nin anadili yaklaşımı ile çocuklar Suzuki repertuarını mümkün olduğunca erken yaşlarda, hatta doğar doğmaz dinlemeye başlamaktadırlar. Suzuki, öğrencilerin her gün birkaç saat müzik dinlemelerini önermiştir. Bu nedenle, ilerdeki yıllarda öğretilmeye başlanacak eserlerin ses kayıtları, yemek yerken, oynarken veya dinlenirken çocuklara defalarca dinletilmektedir. Çocukların derslere başladıktan sonra her gün sürekli olarak, çalışacakları veya çalıştıkları müzik eserlerini dinlemeleri onların hızlı bir şekilde öğrenmelerini sağlamaktadır. İyi ve kaliteli müzik dinleyerek büyüyen çocuğun algıları açılır ve öğrenme becerisi gelişir. Metodun en büyük yeniliği, kitaplardaki tüm parçaların seçilmiş profesyonel müzisyenler tarafından Suzuki Metodu için özel olarak kaydedilmiş olması ve bu CD kayıtlarının kitaplarla birlikte yayımlanıyor olmasıdır.. Küçük çocukların kitaptaki kolay başlangıç parçalarını bile profesyonel müzisyenlerin kaliteli kayıtlarından dinleyebilmeleri çocukların notaları, ritimleri ve çıkan sesin kalitesini kulaktan en doğru şekilde öğrenmesine yardım eder (Brody, 2016).

Anadilin öğrenilmesinde olduğu gibi öğrenilen materyallerin belli aralıklarla tekrar edilerek gözden geçirilmesi yetenek eğitiminde çok önemli bir noktadır. Çocuğun yeni kelimeler öğrendikçe daha önceden öğrendiklerini kullanmayı bırakmaması Anadil metodunun metodolojisini oluşturmada çok önemli bir ipucu olmuştur. Anadil metodu Öğrencisi yeni müzikler öğrendikçe eskileri parmaklarında ve hafızasında tutmaya devam eder.

Sonuç olarak, öğrenci öğrendiklerini ne kadar tekrar eder ve gözden geçirirse becerisi o oranda gelişir (Hongür, 2016).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

4. Grup Eğitimi

Yetenek eğitiminde grup dersi, en az bireysel ders kadar önemli bir kavramdır. Grup dersleri sadece bireysel derslerde öğrenilenleri takviye etmekle kalmayıp aynı zamanda çocuklara farklı seviyelerdeki yaşitlarını gözleme imkanı sunar. Çocuklar diğer çocuklarla birlikte çalmayı sevdiği için birbirlerinden aldıkları motivasyon ile daha çok çalışırlar. Bu motivasyonunun korumasında çok önemli bir faktördür. Birlikte çalışma, işbirliği, lideri takip etme gibi müzik yaşamının çok önemli aktiviteleriyle küçük yaşlarda tanışmak, çocukların gelecekte orkestra ve oda müziği kariyerlerini doğrudan etkileyen değerlerdir (Hongür, 2016).

Her çocuk grup dersine katılabilir çünkü aynı enstrümanı çalan tüm öğrenciler için yazılmış olan ortak bir repertuar vardır. Her derste mutlaka dikkat çekilmesi gereken bir konu vardır ve öğretmenler o konuya yönelik çalışmalar yaparlar. Mesela yay tutuşuna odaklanmak isteniyorsa, o ders yay ile yapılan oyunlar ve egzersizlere yer verilir. Dersin büyük bir kısmını koordinasyon ve güç kazandırıcı egzersizler, parmak, bilek, ön kol ve tüm kol motor gelişimini destekleyen aktiviteler oluşturur. Dersler eğlenceli olacak şekilde planlanır ve işleniş biçimi sürekli yenilenir. Derslerde çocukların becerilerini geliştirirken eğlendirmek ise ana fikirdir (Suzuki Music Educators' J, 1970).

Bunun yanı sıra bugün öğretmenler Metot ile doğrudan bağlantısı olmayan dans, şarkı söyleme, birlikte çalma, müzik teorisi, nota eğitimi, deşifre çalışmaları ve oyun aktivitelerini grup içinde yapmaktadırlar

5. Küçük adımlar ve repertuar

Önceden öğrenilen şeylerin üzerine yeni şeyler koyarak, küçük adımlarla ilerlemek

Suzuki repertuarı; her enstrüman için yazılmış metotlar ve bu metotlardaki parçaların CD olarak basılmış ses kayıtlarıyla birlikte yayımlanır. Her parça büyük bir özenle tasarlanmıştır.

Bu metoda uyarlanan her enstrümanın standart bir programı vardır ve her enstrüman kendi derecelendirilmiş repertuarını takip eder. Suzuki öğretmenleri bu repertuvara ve parçaların kitaplardaki sırasına sadık kalır. Çünkü her parça bir diğerine hazırlayan ve dikkatle geliştirilmiş bir tekniği oluşturan yapıcı bir bloktur. Bu standart programın takip edilmesinin diğer önemli tarafı da öğrenci için kuvvetli bir itici güç oluşturmaktır. Çocuklar ses kayıtlarından dinledikleri sıra ile parçaları öğrenirler. İleride hangi parçaları çalacağını bilmesi, çocuğun daha büyük bir istekle çalışmasını sağlar (Brody, 2016).

Suzuki, çocuğun motivasyonunu hep yüksek tutmak için sıkıcı ve monoton egzersizleri kendi kitaplarından elimine etmiştir. Birçok başlangıç metodunda bulunan, büyük çapta teknik egzersiz ve etüdü bilerek repertuarın dışında bırakmıştır. Kısa, melodik ve dikkat çekici şarkılarla teknik geliştirme yoluna gitmiştir. Her şarkıya ise dikkatle düşünülmüş daha zor bir teknik eklemiştir. Çocuk, önceden çok kez dinlediği bu parçalar içinde tüm yeni teknikleri öğrenir. Çok kısa egzersizler ise çocuğu sıkımayacak derecede çalışılıp tekrar edilebilir. Genelde bir parça çalışılırken parça içinde tanıtılan yeni bir teknik, destekleyici egzersizler ve gamlar ile pekiştirilir (Starr,1976).

Repertuar genelde klasik batı müziğine odaklansa da müziğin kültürel ve dil engellerinin arasında bir köprü olduğunun da üstüne basan bir yapıda düşünülmüş; popüler çocuk şarkıları ve halk ezgileriyle renklendirilmiştir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

6. Her Çocuk Başarabilir

“Yetenek doğuştan değildir, fiziksel bir problemi olmadığı sürece her çocuk bir enstrüman çalabilir. Yeter ki doğru şekilde ve sevgiyle öğretmeyi bilin” (Brody, 2016).

7. Kulak ve Nota Eğitimi

Dr. Suzuki müzik eğitiminin başlangıcından itibaren kulağın gelişimini vurgulamıştır. Suzuki'nin en önemli mesajı “gözden önce kulak; nota okumadan önce ezbere çalmaktır. Çocukların her gün sürekli olarak müzik eserlerini dinlemeleri hızlı bir şekilde öğrenmelerine neden olacağı gibi, dinledikleri örneklerdeki sanatçılar gibi çalmaya da çaba göstereceklerdir. Bu metot ile çocuklar “müzikal duyarları” gelişmiş bireyler olacaklardır. Bu da “müzikal yetenek” eğitimi için çok önemlidir.

Çocuklar nasıl yazı yazmayı öğrenmeden önce konuşmayı öğreniyorsa, aynı şekilde nota okumayı öğrenmeden önce çalmaya başlamalıdır. Nota eğitimi öğrencinin yaşına ve yeteneğine göre başlamalıdır. Öğretmen, çocukların müzikal duyarlılığı, çalma yeteneği ve hafızası geliştiği zaman nota eğitimine geçmelidir. Kural olarak çocuklar nota okumayı öğrendikten sonra bile derslerde ve konserlerde eserleri ezbere çalmak zorundadırlar. Bunun sonucunda güzel ses üretebilecek ve performansın ifadeli yönünün farkına varabileceklerdir. Bugün pek çok Suzuki programında nota okuma öncesi becerileri bireysel ve grup ortamında geliştirilmekte, nota eğitimine ise genellikle 5-6 yaşlarında başlanmaktadır (Tecimer, 2005). Nota eğitimi Suzuki Metod'unda içerilmemiş ve eğitimi öğretmenin kendisine bırakılmıştır. Ben Royal Academy (ABRSM) deşifre kitabını kullanarak Bona'nın yöntemiyle notaları öğretmekteyim.

8. Ton elde etme ve Müzikalite Eğitimi

Müzikalite eğitimi Suzuki metodunun temelini oluşturan bir başka elementtir. Müzikalite eğitiminde “tonalizasyon” kelimesi Suzuki'nin ortaya attığı bir kelimedir. Bu kelime ses eğitimindeki “vokalizasyon” kelimesinin keman eğitimindeki karşılığıdır. Çocuk tonalizasyon çalışmaları sonucunda her eseri şarkı söyler gibi ve legato tekniği ile güzel bir ton ve müzikal bir ifade ile çalabilecektir. Suzuki'ye göre iyi bir ton müziğin yaşayan ruhudur. Çocuğun kulağı çok iyi eğitildiği zaman güzel bir tonun ne olduğunu ayırt edebilecektir Ezbere çalma ile çocuk eserlere daha iyi konsantre olabilecek ve mükemmel bir müzikalite ile çalabileceklerdir (Özal, 2007).

9. Doğal bir yolla başkaları ile ve başkalarının önünde müzik yapmak, çocukların evlerde küçük, konser salonlarında ise büyük boyutlarda konserler vermelerine olanak sağlamak

Konserler ve resitaller Suzuki Metodunda çok önemli bir yer tutar. Konserlere erken yaşta çıkmaya başlamak çocuk için büyük bir heyecan ve zevktir. Bu konserler, başlarda her hafta aileye çalışılan parçaları göstermek üzere düzenlenen ev konserleri olarak başlar. Ev konserlerinde uygun ortamı yaratmak için anne uygun malzemelerle sahne yapar, salonun bir köşesini düzenleyip performans için ayırır ya da çocuğun planladığı bir konser düzeni kurulur. Ev konserleri daha sonra çocuğun eğitimi süresince senede iki defa yapılan düzenli sınıf konserlerine dönüşür. Tek bir eğitime ait olan bu konserlere “Yetenek Eğitimi Konserleri” adı verilir. Ev konserleri daha sonra çocuğun eğitimi süresince senede iki defa yapılan düzenli sınıf konserlerine dönüşür (Brody, 2016).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

10. Eğitilmiş öğretmenlerin vereceği yüksek standartlarda eğitim sağlamak

11. Sosyalleşme

Suzuki Metodunun sosyalleşmeye dayalı bir doğası vardır. Bu, metodun popülerliğinde ve başarısında çok büyük bir büyük rol oynar. Genç müzisyenler grup derslerinde birçok müzikal ve sosyal beceri yanında diğer çocuklarla ilişki ve paylaşımda bulunmayı da öğrenirler. Müzikle yakından ilgilenen ailenin desteği ise aile-öğrenci iş birliğinin önemli bir parçasıdır. Bu paylaşımcı ruh pozitif bir çevre ile birleşerek ailelerin okul ve ileride iş hayatında başarılı, hevesli ve sosyal becerisi olan çocuklar yetiştirmelerine yardımcı olur (Suzuki, 1973).

12. Suzuki Üçgeni: Aile, Öğretmen, Öğrenci

Yetenek eğitiminde ebeveyn hayati bir unsurdur. Suzuki, “Çocuğun kaderi ailesinin elindedir” der. Çocuk, eğitimi süresince aileden ve çevreden aldığı destek ile olgunlaşır. Çocuğun kendine güveninin ve özsaygısının gelişmesi, çalışma disiplini edinebilmesi; müzik sevgisi, hassaslığı ve müzik becerisi kazanması ailenin vereceği destek ve motivasyon ile mümkündür (Brody 2016).

Aile, öğretmen ve öğrenciden oluşan Suzuki üçgeni yönteminin en temel basamağıdır. Yöntem, bu üçgenin ayakları arasındaki ilişkinin verimli ve etkili işleyişini zorunlu kılmaktadır. Eğitim sürecinin tamamına dâhil olan ebeveynin görev ve sorumlulukları oldukça geniştir. Ebeveyn öğretmenden enstrümanın temel özellikleri ve öğretim yöntemleriyle ilgili bilgi edinir. Hatta enstrümanı çalmayı öğrenebilir. Ebeveyn evdeki öğretmendir. Çocuk derslere başladığında, çocuğun öğrenim sürecini anlamak ve çocuğuyla evde daha güvenli bir çalışma yapabilmek için anne veya baba her derse katılır. Çocukla birlikte tüm derslere katılmak, dersi takip etmek ve not tutmakla yükümlüdür (Dittgen, 2018).

Genelde anneler bu sorumluluğu almakla birlikte babaların sayısı da küçümsenmeyecek orandadır. Ayrıca ders dışında çocuğun müzikten ve enstrümanından kopmamasını sağlamak için çalışılan ve çalışılacak eserlerin kayıtlarını dinletmek, günlük çalışmaların ve tekrarların düzenli olarak yapılmasına yardımcı olmak, çocukla birlikte çeşitli müzik etkinlikleri ve çalıştaylara katılmak, çocuğun çalışmalarını ödüllendirmek ebeveynin temel görevleri arasındadır. Çocukların ilk taklit etme eğilimi duyduğu model ebeveynidir ve ebeveynin genel yaşamı, günlük hayatı ve tepkileri çocuk için kalıcı özelliklere dönüşecek öğeler taşır (Hongür, 2016).

Velilerime ilk başlarda, derse katılmaları gerektiğini söylediğimde son derece çekingen davranıyorlar ve “Hocam biz hiçbir şey bilmiyoruz ki size nasıl yardımcı olacağız?” diyorlar. Fakat çok kısa sürede önyargılarını kırıp çok da zor olmadığını fark ediyorlar. Hatta birkaç ay içinde akort bile yapabiliyorlar. Sosyal proje öğrencilerimin eğitim düzeyi düşük olan velileri dahi en iyi akort yapan velilerim arasında yer aldılar. 6 yıl önce MÜZED’in başlatmış olduğu bir sosyal proje kapsamında Abidin Paşa İlkokulundan 10 anasınıfı öğrencisi ile çalışmalara başladım. Velilerle birlikte grup dersleriyle çalıştırdım. Veli desteği beklediğim çok üstünde başarılıydı. Şu an bu öğrencilerden iki tanesi HÜ Ankara Devlet Konservatuarı keman bölümünde eğitimlerine devam etmektedir.

Küçük bir çocuğun, sekiz yaşına kadar kendi başına çalışması beklenemez. Çocuğun yaşı ilerledikçe, ebeveyn katılımı, daha az aktif olacaktır.

Ders esnasında, parça üzerinde çalışırken öğretmen tarafından notaların üzerine alınan notlar, kısaltmalar, hatırlatıcı semboller gibi dikkat çekici unsurların öğrenciye ve aile bireyine açık bir şekilde anlatılması gerekmektedir (Dittgen, 2018).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Veliler evde pratik yapmaktan hoşlanmayan çocuklarına akılcı yöntemler uygulamalı, çalışmayı bir oyun haline getirerek öğrencinin ilgisini çekmeyi başarmalıdır (Shinichi Suzuki, Sevgiyle Eğitmek, 1996, s:80).

Aile çocuğa konuşmayı nasıl öğretiyorsa, müzik yapmayı da öğretmekle yükümlüdür. Bu nedenle aile evdeki ortamı zengin bir “öğrenme çevresine” dönüştürmelidir. Çalışılan parçaları göstermek üzere ev konserleri düzenlenir. Ev konserlerinde uygun ortamı yaratmak için anne uygun malzemelerle sahne yapar, salonun bir köşesini düzenleyip performans için ayırır ya da çocuğun planladığı bir konser düzeni kurulur (Tecimer, 2005).

SONUÇ

“İyi ve saf bir kalbi olanlar mutluluğu bulur” diyen keman eğitimcisi Suzuki’ye göre müzik çalışmanın faydası, insanı daha zengin bir yaşama taşıyacak olan, çevresine duyarlılık ve çevresini anlamadaki artıştır.

Suzuki bütün hayatını çocukların mutluluğuna adadı. Onlara müzikal algılama yoluyla güzelliğin farkına varma ve insanlara saygı gösterme duygularını aşlamaya çaba gösterdi. Suzuki’nin en büyük isteği tüm dünya çocuklarının iyi ve üstün beceriye sahip mutlu insanlar olmalarıdır. Bu nedenle bir çocuğun ne olacağının tamamen nasıl eğitildiğiyle ilgili olduğunu belirtmiştir. Suzuki yaşamını ‘yeteneğin’ doğuştan olmadığını, doğru eğitim ile kazanılabileceğini kanıtlamaya çalışarak geçirmiştir. Bu yolda geliştirdiği Ana Dil Metodunun başarısı tüm dünyanın kabul ettiği bir gerçektir. Suzuki Yöntemi, sadece müzisyen yetiştirmeye değil toplumun yetişkin bireyleri olacak nesilleri sevgi ile eğiterek, insanlığın var oluşundan bu yana var olan güzel sanatlar ve müzik konusunda, çalan ve dinleyen bireyler yetişmesini hedeflemektedir

Suzuki felsefesi ve öğretim metodunun Türkiye’de tanınması çok daha fazla okul öncesi çocuğun müzik eğitimine ve bir müzik aleti çalmaya erken yaşta başlayabilmesi için önemlidir. Bu noktada ailelerin doğrudan eğitimin içinde olmaları sağlanmalıdır. Şüphesiz ki aile ve öğretmen iş birliği ile çocukların eğitimi çok daha nitelikli ve başarılı olacaktır.

Sevgi olduğu zaman pek çok şey başılır.

KAYNAKÇA

- Brody, Z. S. (2016). ‘Suzuki Yetenek Eğitimi’ Felsefesine Kısa Bir Bakış. Sanat & Tasarım Dergisi, Sayı 10, s. 79-88.
- Dittgen, Y. J. (2018). “Suzuki Yönteminde Ailenin Yeri Ve Önemi” Sahne ve Müzik, sayı. 6, ss. 13-20, Oca. 2018
- Garson, A. (1973). Suzuki and physical movement ‘ Music Educators’ J, Dec 1973
- Hongur, G. (2007) Preparing a Suzuki Violin Student For a Succesfull Bach Double Concerto The University Of Memphis Yayınlanmamış Tez.
- Özal, K. (2007) Suzuki Methodu . OMU Sosyal Bilimler Enstitüsü. https://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/makale/K-Ozal_3.pdf
- Özçelik, Ö. A. Özçelik, 2001. Suzuki Yönteminin Temel Piyano Eğitimine Uyarlanması. Yüksek Lisans Tezi. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. Bolu
- Starr, W. (1976). Te Suzuki Violixon Libby & Johnson Molly. Te Suzuki Approach. <http://giocosostings.com/giocosofyi/>



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Suzuki, S. (1996). Sevgiyle Eğitmek (J. Yalçın Dittgen, Çev.). Ankara: Porte Müzik Eğitim

Suzuki, S. (1970) With Suzuki Music Educators .

Tecimer Kasap, B. (2005). Suzuki Okulu Metodu. İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 6 Sayı 9, s. 115-128.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

MİTOLOJİK AVRUPA SANATINDA ÇALGILAR

Sibel ALMELEK İŞMAN*

Özet

Avrupa resim ve heykel sanatlarında, müzikal yeteneği olan mitolojik figürlerin sıklıkla görselliğe kavuştuğu görülebilir. Yunan mitolojisine ait olan bu figürler, çeşitli müzik aletlerini çalarken betimlenmişlerdir. Bu çalışmanın amacı, enstrümanların mitolojik öykülerini araştırmak ve 17. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar uzanan zaman diliminde üretilen sanat eserlerindeki varlıklarını izlemektir.

Barok, Rokoko ve Neoklasik üsluplarda yapılan mitolojik resim ve heykellerde, lir, kithara, flüt, trompet ve tef gibi müzik aletleri dikkat çekmektedir. Haberci tanrı Hermes'in bir kaplumbağa kabuğundan liri, satyrlerin ve çobanların tanrısı Pan'ın ise sazlardan kavalı yarattığı anlatılır. Bilgelik tanrıçası Athena, flütü icat etmiş ancak yüzünü çirkinleştirdiğini düşündüğü için çalmaktan vazgeçmiştir. Daphnis ve Polyphemos gibi çobanlar kaval çalmaktadır. Esin perisi olarak değerlendirilen dokuz Musanın arasında müzik ile eşleşenler de vardır. Örneğin, lirik şiirin musası Erato lir, tarih musası Clio ise trompet ile betimlenir. Şarap tanrısı Dionysos'un alayında yer alan Maenadlar, coşkuyla dans edip tef çalarlar. Ün ve dedikodu tanrıçası Pheme, trompet ile gösterilir. Zeus'un oğlu Amphion'un sihirli lir çalışıyla, taşlar kendiliğinden Thebes kentinin duvarlarını oluşturmuşlardır. Orpheus, lir çaldığı ve şarkı söylediği zaman, tüm yaratılış onu mest olmuş bir şekilde dinlerdi. Müzik tanrısı Apollo'nun liri ve satyr Marsyas'ın kavalıyla katıldığı ünlü müzik yarışması da pek çok resme konu olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Yunan mitolojisi, Avrupa sanatı, Çalgılar.

MUSICAL INSTRUMENTS IN MYTHOLOGICAL EUROPEAN ART

Abstract

It can be seen that mythological figures with musical talents are often visualized in European art of painting and sculpture. These figures belonging to Greek mythology, are depicted playing various musical instruments. The aim of this study is to explore the mythological stories of the instruments and to trace their presence in the works of art produced in the time period from the 17th to the 19th centuries.

Musical instruments such as lyre, kithara, lute, flute, trumpet and tambourine draw attention in mythological paintings and sculptures made in Baroque, Rococo and Neoclassical styles. It is told that Hermes, the messenger god, created a lyre from a tortoise shell, and Pan, the god of satyrs and shepherds, created a pipe from reeds. Athena, the goddess of wisdom, invented the flute but stopped playing it because she thought it disfigured her face. Shepherds like Daphnis and Polyphemos play the flute. Among the nine Muses considered to give inspiration, there are also those who match with music. For example, the muse of lyric poetry, Erato, is depicted with the lyre, and the muse of history, Clio, with the trumpet. The Maenads, who are in the procession of Dionysus, the god of wine, dance and play tambourines with enthusiasm. Pheme, goddess of fame and gossip, is depicted with a trumpet. With the magic lyre playing of Zeus' son Amphion, the stones spontaneously formed the walls of the city of Thebes. When Orpheus sang and played his lyre, all creation listened to him in ecstasy. The famous music competition in which the god of music Apollo participated with the lyre and the satyr Marsyas with his pipe has also been the subject of many paintings.

Keywords: Greek mythology, European art, Instruments.

Giriş

Müzik, antik Yunan yaşamının hemen her alanında çok önemli bir rol oynamıştır. Halk toplantılarında, özel yemek davetlerinde ve törenlerde hem sevinçli hem hüzünlü olarak duyulur; her ibadette, insanlar tanrılara dua ederken ve şükürlerini sunarken işitilirdi.

* Doç. Dr. Dokuz Eylül Üniversitesi, sibel.almelek@deu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-4164-3662.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Tiyatrolarda trajedi ya da komedi sahnelendiğinde ve sporcuların yarıştığı spor sahalarında müziğin yeri vardı. Okullara, savaş gemilerine ve hatta savaş alanlarına müzik eşlik ederdi. Müzik âşığı olduğunu iddia etme hakkı olan bir halk var ise, o da Yunanlılardır (Landels, 2002: 1).

Yunan müziği, “mousike” yani “Musaların sanatı”, dansla ve Yunan şiirinin okunmasıyla yakından bağlantılıydı. Yunan şiirsel ölçüsü bir ritim biçimiydi ve mısralar çeşitli enstrümanlar eşliğinde söylenirdi (Sacks, 2005: 213).

Sparta, M.Ö. 5. yüzyılın ortalarına kadar, Yunanistan'ın müzik merkeziydi. M.Ö. 7. yüzyılın ilk yarısında yaşayan Yunan şair ve müzisyen Terpander'in orada flüt ve lirin öğretildiği bir müzik okulu kurduğu söylenir. Aslında tüm oyunlar, ama özellikle de Pythian Oyunları, atletik müsabakaların yanı sıra müzik yarışmalarına da sahne olmaktaydı. Bunlar çalgı soloları ve bir enstrüman eşliğinde şarkı söylemeyi içeriyordu. Bu tür yarışmaların kazananları, sporcular kadar onurlandırılmaktaydı. Perikles, Panathenaic oyunlarının müzik yarışmalarına ev sahipliği yapmak için Atina'daki Odeum'u inşa ettirmişti. Dionysia ve Thargelia festivallerinde, on Attika kabilesinden elli kişilik korolar, çoğunlukla şarkı söyleme alanında yarışmışlardır (Adkins & Adkins, 2005: 286).

Antik Yunanistan, pek çok boşluk olmasına rağmen, bize müzik kültürü hakkında çok yönlü bir görüş oluşturmak için yeterli kanıt sunan en eski uygarlıktır. Yazılı belgelerden, arkeolojik kalıntılardan ve kil çömlerlerdeki yüzlerce görüntüden antik Yunan müzik aletlerini ve nasıl çalınacağını biliyoruz. En önemli çalgılar aulos, lir ve kithara idi. Yunanlılar arp, pan flüt ve kornonun yanı sıra davul ve zil gibi çeşitli vurmali çalgılar da kullanmışlardır (Burkholder & Grout & Palisca, 2014: 9).

Müzik aletleri, antik Yunan yaşamının birçok farklı alanında kayda değer işlevlere sahipti. Atina'da üst ve orta sınıf erkek çocukların eğitiminde lir çalmak önemli bir rol oynamıştır. Öte yandan flüt, genellikle köleler ve hayat kadınları da dâhil olmak üzere profesyonel müzisyenlerin bir enstrümanı olarak kabul edilmiştir. Flütler canlı dans müziğinin yanı sıra spor yarışmaları ve sempozyum olarak da bilinen içki partileri için fon müziği sağlamıştır. M.Ö. 7. yüzyılın ortalarından itibaren, flütçüler Sparta ordusuna, savaşa girerken, askerleri düzen içinde tutmak ve cesaretlerini uyandırmak için her zaman eşlik etmiştir. Kurban törenlerinin ve diğer dini ritüellerin arka planında, görkemli flüt müziği kullanılmıştır (Sacks, 2005: 214).

Müziğe bu derece yakın olan bir toplumun, doğaldır ki mitolojisinde de müzikal izler vardır. Şarkı söyleyen ya da enstrüman çalan yetenekli mitolojik figürler, farklı olay örgüleri içinde yer almışlardır. Avrupa sanatının Yunan kültür dünyasından önemli ölçüde beslendiği, onu bir esin kaynağı olarak değerlendirdiği görülebilir Bu çalışmanın amacı, Avrupalı sanatçıların, Rönesans'tan başlayarak, resim ve heykellerinde yansıttıkları müziği izlemek, çalgıları araştırmaktır.

Lir

Lir, Antik Yunanistan'ın telli bir çalgısıdır. Gövde veya ses kutusu genellikle kaplumbağa kabuğundan yapılmıştır. Daha büyük bir tür olan kithara, masif ahşap bir gövdeye ve daha ağır kollara sahiptir. Efsaneye göre mucidi Merkür, onu Apollon'a vermiştir. Lir, Apollon'un simgesi haline gelmiştir. Lirik şiirin ilham perisi Erato'nun, bazen de dansın ilham perisi Terpsichore'un işareti olarak dikkat çeker. Aynı şekilde, ozan ve müzisyen olan Orpheus ve Arion'un da lirle müzik yaptığı görülmektedir (Hall, 1974: 197).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Lirin sesi ağırbaşlı ve yatıştırıcı olarak kabul edilirken, flüt müziği daha heyecan verici algılanmıştır. Lir, düzen ve uyumun efendisi tanrı Apollo ile ilişkilendirilmiştir. Müziğin yüceltici ve medenileştiren gücü, şarkısıyla vahşi hayvanları büyüleyebilen Orpheus ya da Thebes'in çevre duvarını inşa etmek için kendi ahengiyle taşları bir araya getiren Amphion gibi büyük lir müzisyenlerinin efsanelerinde vurgulanmıştır (Sacks, 2005: 213).

Merkür'ün doğum efsanesi, Merkür'e ithaf edilen Homeros İlahisi'nde anlatılır. Tanrı, Arcadia'daki Cyllene Dağı'nda şafak vakti doğmuştur. Öğleye doğru, kaplumbağa kabuğunu sondaj tahtası olarak kullanarak kendi icat ettiği lirle müzik çalmaktadır (Sacks, 2005: 153). İrlandalı Romantik ressam James Barry (1741-1806), 1775 tarihli baskı resminde, bir müzik aletinin yaratıldığı anı betimlemiş, Merkür'ü icadı üzerinde çalışırken göstermiştir.



Resim 1: James Barry (1741-1806), *Mercury Liri İcat Ediyor*, 1775, mezotint, 82 x 97 cm, Emanuel von Baeyer, Londra.

Apollon, üvey kardeşi Merkür ile yakın arkadaş olmuştur. Doğduğu gün Merkür, Apollon'un sığırlarından elli tanesini çalarak ve patikayı karıştırmak için onları geriye doğru sürerek yaramazlık yapar. Apollon yine de suçluyu tahmin eder ve bebeği hırsızlıkla suçlar. Ancak Merkür ona ses platformu olarak bir kaplumbağa kabuğu ve yedi tel için koyun bağırsağı kullanarak yeni icat ettiği liri sunduğunda rahatlayıp affeder. Bu, Apollon'un özel enstrümanı haline gelir ve iki tanrı o andan itibaren hep arkadaş olarak kalırlar (March, 2014, 64). İtalyan Rokoko sanatçısı Giovanni Battista Tieoplo (1696-1770), Venedik'teki Villa Valmarana ai Nani'de gerçekleştirdiği büyük duvar resminde, Apollon ve ikiz kardeşi Diana'yı betimlemiştir. Başka pek çok örnekte olduğu gibi Apollon, lir ile özdeşleşmiş, müzik tanrısı olarak bu çalgıyla kimlik kazanmıştır.



Resim 2: Giovanni Battista Tieoplo (1696-1770), *Apollo ve Diana*, 1757, fresk, 185 x 200 cm, Villa Valmarana ai Nani, Venedik.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Yunan mitolojisinde Orpheus, lir çalışıyla, müziğini duyan herkesi etkisi altına alan Trakyalı bir şair ve müzisyen olarak tasvir edilir. Fransız Sembolizm ressamı Maurice Denis (1870-1943) 1910 tarihli eserinde, orman perisi Eurydice'nin, Orpheus'un şarkısıyla büyülenmiş bir şekilde diz çöktüğü anı görselliğe kavuşturmuştur. Pek çok Sembolizm sanatçı gibi, Denis de görsel sanatları sesin kendisi kadar lirik ve anlamlı kılmayı umarak, müziğin gücünü bir tema olarak değerlendirmiştir (www.artsmia.org).



Resim 3: Maurice Denis, *Orpheus and Eurydice*, 1910, tuval üzerine yağlıboya, The Minneapolis Institute of Art, Minnesota.

M.Ö. 7. yüzyılın sonlarında yaşayan ve zamanının en seçkin müzisyeni olan Yunan şair ve şarkıcı Arion, Midilli adasında doğmuştur. Dolayısıyla tarihsel bir şahsiyettir, ancak onu çevreleyen gelenekler kısmen efsanevidir. Herodot, Tarih adlı büyük yapıtında (1.23-24) onun hikâyesini anlatır. Arion, müzisyenlikten çok para kazandığı Korint'ten İtalya ve Sicilya'ya seyahat etmek arzusuyla bir süre için ayrılır. Sonunda tekrar evine dönmek isteyen Arion, onu Tarentum'dan Korint'e götürmesi için bir Korint gemisi kiralar. Ancak kötü niyetli mürettebat, onu denize atmak ve parasını çalmak için bir plan yapar. Arion, yolculuğun ortasında niyetlerini öğrendiğinde, hayatı karşılığında onlara tüm parasını teklif eder. Denizciler bunu kabul etmezler, ancak ölmeden önce son bir şarkı söyleme isteğini kabul ederler. Arion profesyonel kostümünü giyer ve denize atlamadan önce Apollon'a bir ilahi söyler. Ancak suda boğulmaktan kurtulur. Çünkü tam o anda müziğiyle büyülenen yakındaki bir yunus, onu sırtına alır ve Peloponnese'deki Taenarum'a kadar taşır. Herodot, Arion'un minnettarlık duygusuyla Taenarum'daki tapınağa bir yunus üzerindeki küçük bronz bir adam figürünü adak olarak sunduğunu anlatır ve gezgin Pausanias da Yunanistan'ın Tasviri adlı eserinde (3.25.7) böyle bir heykeli MS 2. yüzyılda orada gördüğünü kaydeder. Apollon, Arion'u güvenliğe taşıyan yunusu Delphinus takımyıldızı olarak gökyüzüne yerleştirerek ölümsüzleştirir (March, 2014: 78). İtalyan Barok ressam Salvator Rosa (1615-1673), *Arion* adlı resminde liri ön plana yerleştirmiştir. Efsanevi şarkıcının ahenkli güzelliği ile bağlantılı olarak sunulan enstrüman, şiiirin kudretini temsil eder (Ausoni, 2009: 117).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Resim 4: Salvator Rosa, *Arion*, yakl. 1645, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

Zeus ve Antiope'nin oğlu olan Amphion'un Zethos isimli bir ikiz kardeşi vardır. Antiope, ikiz çocuklarını doğurunca, amcası Lykos onları Kytharion Dağı'na bırakır. İkizler, dağda çobanlar arasında büyürler. Amphion'un müzik yeteneğini fark eden tanrı Apollon ya da Hermes, ona bir lir armağan etmiştir. Antiope, köle olarak verildiği Dirke'nin yanından kaçıp oğullarına kavuşur ve amcasından intikam almak ister. İkizler Thebai'ye dönüp, şehrin yönetimini ele geçirirler ve kentin surlarını kurmaya başlarlar. Avcı ve savaşçı Zethos'un aksine, yumuşak ve sanatçı ruhlu olan Amphion, lir çalarak surları örer. Çalgısının büyüleyici seslerinin etkisinde kalan taşlar yerlerinden kımıldayıp, istenilen sıraya girip yan yana dizilirler (Erhat, 2000: 35). Alman illüstratör, oymacı ve yayıncı Johann Ulrich Kraus (1655-1719), taşları bile oynatabilen büyümlü müzisyeni 1757 tarihli eserinde yansıtmıştır.



Resim 5: Johann Ulrich Kraus, *Amphion*, 1757, Universitäts-Bibliothek, Heidelberg.

Efsanevi Yunan kahramanı, Truva Savaşı'ndaki eylemleri anlatan İlyada'nın ana karakteri, Akhilleus, gençliğinde ona birçok sanat öğreten bilge ve bilgili bir centaur olan Chiron'a teslim edilmiştir (Hall, 1974: 3). Flaman Barok ressam Peter Paul Rubens (1577-1640), tuvaline taşıdığı bu konuyu işlerken, eğitimin çeşitli yönlerini vurgulamaya özen göstermiştir.

Thetis, oğlu Akhilleus'un eğitimini, tanrıların ve kahramanların öğretmeni olan bilge centaur Chiron'a emanet etmiştir. Rubens, yarı insan ve yarı at olan centauru binicilik dersi verirken



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

yansıtmıştır. Sanatçı, çeşitli nesnelere, Akhilleus'un eğitiminin diğer yönlerine atıfta bulunur. Bir asanın etrafına dolanmış bir yılanla tasvir edilen sakallı erkek heykeli, birçok klasik kaynağın Chiron altında çalışmış olarak tanımladığı tıp tanrısı Asclepius'tur. Lir tutan kadın heykeli ise, ilham perilerinden biridir, muhtemelen epik şiirin ilham perisi Calliope, ancak onun özellikleri daha kesin bir tanımlamaya izin vermez. Ağaçtaki lir, Akhilleus'un müzik eğitimine ikinci bir göndermedir. Avlanma ise, manzaradaki iki tazı ve ön plandaki yay, oklar, ölü tavşan ve iki av boynuzu gibi öğeler içeren av natürmortu ile sembolize edilmiştir (www.museodelprado.es).



Resim 6: Peter Paul Rubens, *Achilleus'un Eğitimi*, 1630-35, panel üzerine yağlıboya, 88.9 x 109 cm, Museo del Prado, Madrid.

Flüt

Flüt, Marsyas dâhil olmak üzere satyrlerin ve müziğin ilham perisi Euterpe'nin enstrümanı olarak karşımıza çıkar. Merkür, kaval çalarak, çoban Argus'u uyutmuştur. Pan, birbirine bağlanmış bir dizi dereceli tüp olan ve syrinx olarak da adlandırılan panflütü yaratmıştır. Pan, çoban Daphnis'e de kavalı öğretmiştir (Hall, 1974: 248).

Flaman Manierist ressam Hendrick de Clerck'in (1570-1630) 1620 tarihli resmi, Ovidius'un Metamorfozlar kitabından bir sahneyi (XI:146-179) canlandırmaktadır. Frigya Kralı Midas'ın dokunduğu her şeyin altına çevrilmesi arzusundan özgür bırakılmasından sonra, ormanların ve çobanların tanrısı yarı keçi Pan ile müzik tanrısı Apollon arasında müzikal bir yarışma başlattığını görmekteyiz. Çam iğnelerinden bir çelenk takmış olan Pan, pan flüt çalmış, defne yapraklarından tacı ile tanıdığımız Apollon'a küstahça el kol hareketleri yapmaktadır. Yanında duran tanrıça Minerva'dan esinlenen Apollo, yarışmada Ovidius'un metninde belirtildiği gibi lir değil, bir viyola da braccia çalmaktadır. Meşe yaprağından bir taç giyen, yarışmanın yapıldığı dağın yargıcı ve adını taşıyan tanrısı Tmolus, Pan'ın çalmasını tercih ederek aptallığını sergileyen Midas gibi bakışlarını Apollon'a çevirir. Apollon, Midas'ı eşekkulakları ile cezalandırır (www.rijksmuseum.nl).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com



Resim 7: Hendrick de Clerck (1570-1630), *Apollo ve Pan Arasındaki Yarışma*, 1620, bakır üzerine yağlıboya, 43 x 62 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Yunan tarihçi Diodorus Siculus, bir Naiad ile Hermes'in oğlu olan, pastoral şiirin mucidi çoban Daphnis'ten söz eder. Pan ona flüt çalmayı öğretmiştir. Bir perinin aşkına ihanet ettiği için kör olmuştur. Başka bir Daphnis öyküsü daha vardır. Geç dönem Yunan yazar Longus'un (M.S. 3. veya 4. yüzyıl) tarafından kaleme alınan Daphnis ve Chloe hikâyesinde, bir çift sevgilinin maceraları anlatılmıştır. Mutlu son ile yeniden bir araya gelmeleri ve evlilikleri hakkında pastoral romantizm sunan bir eserdir. Klasik Daphnis, ona syrinx çalmayı öğreten Pan'ın yanında temsil edilir. Âşık çift Daphnis ve Chloe ise, çobanlar olarak, genellikle bir syrinx ile tasvir edilmişlerdir (Hall, 1974: 91). Fransız ressam Gaston Renault (1851-1931) da, 1881 tarihli resminde, geleneğe uymuş, yaprakları gün ışığı ile parlayan bir ağacın gövdesinin üzerine karşılıklı oturup pan flütün melodilerini paylaşan bir Daphnis ve Chloe betimlemiştir.



Resim 8: Gaston Renault, 1881, *Daphnis ve Chloe*, tuval üzerine yağlıboya, 155 x 207 cm, Özel Koleksiyon.

Trompet

Gerçeği ve yalanı karıştırarak söylentileri yayan, aynı zamanda çekişme ve anlaşmazlık da yaratan bir tanrıça olan Fama (Daly, 2009: 56), elinde trompet ile betimlenir. Birçok gözü ve ağzı olan Fama, büyük bir hızla uçarak yer değiştirir. Fama çevresinde yer alan saflık, yanılğı, yapmacık, sevinç, korku, isyan ve dedikodu ile birlikte yaşar ve tunçtan yapılmış sarayından bütün dünyayı denetler (Grimal, 1997: 200). Olumlu anlamda ün ve iyi itibarın, kötü anlamda ise rezillik ve skandalın uzantısı olarak görülebilen (www.theoi.com) bu mitolojik figürü Alman heykeltıraş Robert Henze (1827-1906), Dresden Sanat Akademisi'nin kubbesine



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

yerleştirmiştir. Fama, bir elinde trompet, diğer elinde ise zaferi çağrıştıran taçla, sanatın kazandıracağı ün ve zaferi duyurmak ister gibidir.



Resim 9: Robert Henze, Fama, Kunstakademie, Dresden.

Tef

Tefin mitolojik çağrışımları, Maenadları akla getirir. Maenadlar eş deyişle Bacchalar, kendilerini tanrı Dionysos'a adanmış olan çılgın kadınlardır. Genellikle Trakyalı olarak hayal edilen Maenadlar, kişisel kimliğin silinmesinin ve Dionysos adına kendinden geçerek yapılan tapınma ile geleneksel yaşamın sınırlarından kurtulmanın simgesi haline gelmişlerdir. Geyik yavrusu ya da panter postlarına bürünmüş, sarmaşık çelenkleriyle taçlandırılmış olan Maenadlar, tanrıya tapınmak için, dağları ve ormanları aşarak dolaşırken, şarkı söyleyip dans ederler. Vahşi hayvanları yakalayan ve onları parçalayan bu çılgın kadınlar, hayvanların çığ etini bile yerlerdi. Maenadlar erkek satyrlerin kadın karşılığı olarak karşımıza çıkarlar, ancak satyrlerin aksine asla komik figürler olmamışlardır (Sacks, 2005: 198). Flaman Barok ressam Frans Wouters (1612-1659), 1648 tarihli resminde, kendinden geçen bir Maenad grubunu ormanın içinde dans ederek konvoy halinde ilerlerken göstermiştir. Teflerin de bu coşkulu kalabalığın neşesini artırdığı görülmektedir.



Resim 10: Frans Wouters, *Bacchanalia*, 1648, tuval üzerine yağlıboya, 87 x 131 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Musalar, eş deyişle ilham perileri, titaness Mnemosyne (Bellek) ve Zeus'un kızlarıydı. Sanatçılara, yazarlara ve müzisyenlere ilham kaynağı olurlar. Ormanda, kimi zamanda çeşmelerin yakınında yaşadıklarına inanılan bu periler, sanatlar arasındaki bağlantıyı sembolize etmek için genellikle el ele tutuşarak ve bir daire içinde dans ederek tasvir edilmişlerdir. Musalar, insanlığın en yüksek entelektüel ve sanatçı çabalarını temsil etmektedirler. Calliope, sanatların en önemlisi olarak kabul edilen epik şiirin ilham perisiydi. Terpsichore dansçılara yardım ederdi. Clio, antik Yunanistan'da bir sanat formu olarak görülen geçmişi açıklama yeteneği ile dikkat çeken tarihçilerin musasıydı. Urania, mitoloji ve şiirdeki yorumlayıcı yönü nedeniyle Yunanlılar için önemli olan astronominin ilham kaynağıydı (Day, 66). Kimi Musaların, ilgi alanlarına uygun olarak, çalgılarla eşleştirildiği görülebilir. Fransız Rokoko ressamı François Boucher (1703-1770), dansın musası Terpsichore'yi dönemin tatlı ve yumuşak tonları içinde, bulutların arasında, elinde bir tef ile betimlemiştir.



Resim 11: François Boucher, Terpsichore, 1739, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.

SONUÇ

Müziği yaşamın her anına dâhil eden ve ona büyük önem veren antik Yunan toplumu, mitolojik öykülerini yaratırken de, müzikal figürlere yer vermeyi ihmal etmemiştir. Orpheus ve Arion gibi ozanların büyüleyici müzik icraatlarını anlatan mitolojik kaynaklar, Apollon'un müzik yarışmalarında onun karşısında durmaya cesaret edenleri nasıl cezalandırdığını da aktarıyor.

Üç tane müzik aletinin icadı, mitolojik figürlere atfedilmiş. Athena flütü, Hermes liri, Pan ise pan flütü yaratıp, ses dünyasına sunmuş. Avrupa sanatındaki çalgı betimlemelerini değerlendiren bu yazıda, Hermes ve Pan'ın resimlerine yer verildi. Ancak Athena'nın flütü icat ettiği, sonra da yüzünü çirkinleştiriyor diye çalmaktan vazgeçtiği anları resim ya da heykel olarak çalışan bir sanatçıya rastlamadığımız için, görsel bir örnek sunulamadı.

Yunan mitolojisindeki müzikal figürleri betimleyen sanat eserlerindeki çalgılara bakıldığında özellikle lir, kithara, trompet ve tefin varlığı dikkat çekmektedir. Achilleus'un bir kahramana dönüşmesini sağlayan yoğun eğitimin içinde lir çalmanın da yer alması, müziğin kudretini anlamamız açısından önem arz eder.

KAYNAKÇA

Adkins, Lesley & Adkins, Roy (2005). Handbook to Life in Ancient Greece. New York: Facts on File.

Ausoni, Alberto (2009). Music in Art, Los Angeles: Getty Publications.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Burkholder, Peter & Grout, Donald & Palisca, Claude (2014). A History of Western Music. New York: W. W. Norton Company.

Daly, Kathleen (2009). Greek and Roman Mythology A-Z. New York: Chelsea House.

Day, Malcolm (2007). 100 Characters from Classical Mythology. New York: Barron's Educational Series.

Erhat, Azra (2000). Mitoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Grimal, Pierre (1997). Mitoloji Sözlüğü: Yunan ve Roma. İstanbul: Sosyal Yayınlar.

Hall, James (1974). Dictionary of Subjects and Symbols in Art, New York: Harper & Row Publishers.

Landels, John (2002). Music in Ancient Greece & Rome. London: Routledge.

March, Jennifer (2014). Dictionary of Classical Mythology. Oxford: Oxbow Books.

Sacks, David (2005). Encyclopedia of the Ancient Greek World. New York: Facts on File.

İnternet Kaynakları

Theoi Greek Mythology (Erişim tarihi: 1 Ağustos 2022)

<https://www.theoi.com/Daimon/Pheme.html>

Minneapolis Institute of Art, Minneapolis (Erişim tarihi: 5 Ağustos 2022)

<https://collections.artsmia.org/art/1657/orpheus-and-eurydice-maurice-denis>

Rijksmuseum, Amsterdam (Erişim tarihi: 28 Temmuz 2022)

<https://www.rijksmuseum.nl/en/my/collections/2866277--timbro-museum/hendrik-de-clerck/objecten#/SK-A-621,1>

Museo del Prado, Madrid (Erişim tarihi: 10 Ağustos 2022)

<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-education-of-achilles/45acdb8d-bb84-480b-9db3-5a96c29c3096>



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

HİNT MÜZİĞİNİN TÜR PALETİ

Tatyana KARTAŞOVA*

Özet

Yüzyıllar önce Hindistan'ın müzik kültürü, katmanlarının ve karşılık gelen müzik kategorilerinin her birinin tarihsel anlayışını, teorik gerekçesini, kendi adını ve kendi sanatsal ve estetik özgünlüğünü aldığı koordineli bir sistem haline geldi. Hint müzik kültürünün yapısı, aşağıdaki müzikal yaratıcılık katmanlarından oluşur: shastriya-sangeet veya "yüksek gelenek" müziği, up-shastria ("yarı klasik"), lok-sangeet (geleneksel müzik), "hafif klasik", popüler. En temel katman shastriya-sangeet, yani. Avrupa klasik tanımına eşdeğer "öğrenilmiş müzik". ShastriyaSangit'in dorukları, Hint uygarlığının sağlam "sembollerini" olarak hizmet eden Dhrupad ve Hayal'in vokal türleridir. Bir sonraki önemli kategori, yukarı-shastriya veya "yarı-klasik müzik"tir. Up-shastriya'nın önde gelen türü vokal thumri'dir. Up-shastriya ailesi iki tür daha içerir - dadra ve tappa. Şu anda, up-shastriya, Kuzey ve Güney Hindistan'ın iki müzik sistemindeki ses alanının ana bölümünü oluşturur ve karmaşık müziğin en önemli bileşeni olan çok sayıda "hafif" tür müzik örneğinin stilistik ve yapısal temeli haline gelir. sanatsal fenomenler - tiyatro ve dans gösterileri, sinema, çeşitli müzikler. müzik. Bu müzik katmanı, en kapsamlı ve çok katmanlı olanıdır ve bugün Hint kültürünün ses "alanının" çoğunu doldurmaktadır. "Hafif klasik" müzik kategorisi, dini şarkı bhajan'ı ve Urduca gazeldeki lirik şarkıyı içerir. Tür çeşitliliğine sahip kategori lok-sangit (geleneksel) yerel tarzlardan ve birçok türde ve türde vokal ve dans müziğinden oluşur. Birbirleriyle sürekli diyalog halinde olan, listelenen tüm kategoriler, Hint müzik kültürünün karmaşık çok bileşenli doğasını belirler.

Anahtar Kelimeler: Kuzey Hindistan, müzik kültürü sistemi, sangeet, up-shastria, dhrupad, hayal, thumri.

GENRE PALETTE OF INDIAN MUSIC

Abstract

The musical culture of India many centuries ago developed into a coordinated system, where each of its layers and the corresponding categories of music received its historical understanding, theoretical justification, its own name and its own artistic and aesthetic specificity. The structure of Indian musical culture is made up of the following layers of musical creativity: shastriya-sangeet, or music of the "high tradition", up-shastria ("semiclassical"), lok-sangeet (traditional music), "light classical", popular. The most fundamental layer is the shastriya-sangeet, i.e. "learned music", equivalent to the European definition of classical. The peaks of the Shastriya-Sangit are the vocal genres of Dhrupad and Hayal, which serve as sound "symbols" of Indian civilization. The next significant category is up-shastriya, or "semi-classical music". The leading genre of up-shastriya is vocal thumri. The up-shastriya family includes two more genres - dadra and tappa. At present, up-shastriya forms the main part of the sound space in the two musical systems of North and South India, becoming the stylistic and structural basis of a large number of samples of "light" type music, the most important component of complex artistic phenomena - such as theatrical and dance performances, cinema, variety music. This layer of music is the most extensive and multi-tiered and today fills most of the sound "field" of Indian culture. The category of "light classical" music includes the religious song bhajan and the lyric song in Urdu ghazal. Genre-variegated category lok-sangit (traditional) is made up of local styles and many kinds and types of vocal and dance music. Being in constant dialogue with each other, all the listed categories determine the complex multi-component nature of Indian musical culture.

Keywords: Northern India, musical culture system, sangeet, up-shastria, dhrupad, hayal, thumri.

* Prof. Dr. Saratova Devlet Konservatuvarı, arun-rani@yandex.ru



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

ЖАНРОВАЯ ПАЛИТРА ИНДИЙСКОЙ МУЗЫКИ

Индийская цивилизация, формировавшаяся в течение многих тысячелетий, – это масштабный художественный феномен, который был, есть и остаётся манящим к себе причудливым миром. Именно он даёт западному человеку иное осознание жизни и одновременно помогает лучше рассмотреть себя в зеркале другой культуры, а также служит неиссякаемым источником вдохновения для творческих личностей из разных стран.

Музыкальная культура Индии много веков назад сложилась в скоординированную систему, где каждый из её слоёв и соответствующих им категорий музыки получил своё историческое осмысление, теоретическое обоснование, собственное название и свою художественно-эстетическую специфику. Уже в древних трактатах, таких как «Натьяшастра» (II век до н.э.–III век н.э.), «Гиталанкара» (III век до н.э.), «Брихаддеша» (V–VII вв. н.э.) как уже давно существующая данность описаны типы музыки, отличающиеся строгой разработанностью норм – этических, общеэстетических и собственно музыкальных.

Традиционная индийская музыкальная теория предлагает два термина, чтобы обозначить искусство звука: *гандхарва* – довольно старое слово, откристаллизовавшееся в процессе складывания древнеиндийского эпоса, и новый – *сангит*. Индийский исследователь Мукунд Латх в своём известном труде «Изучение Даттилам: Трактат о сакральной музыке древней Индии» отмечает наличие понятия «*гандхарва-сангит*» – «небесная, возвышенная» музыка, не связанная с ведической традицией [3, с. 115].

Гандхарвы – небесные гении, мифические певцы и музыканты, которые поют и играют для богов, услаждая их. Это музыканты-мужчины. В арсенал их задач также входит провозглашать божественную правду (подобно музам), следовательно, они становятся посредниками между людьми и богами. И музы, и *гандхарвы* ответственны за дарованные человеку музыкальные навыки: музы даруют музыкальный и поэтический таланты, *гандхарвы* инструктируют человека в пение и в игре на инструментах. В этом плане и в Греции, и в Индии музыка мыслится как божественное искусство, восприятие которого, по крайней мере, в Индии осталось таковым и в наши дни.

Уже в XIII веке в трактате Шарнгадевы «Сангитаратнакара» появляется другое базовое понятие – «*марга-сангит*» («*марга*» – от санскр. «поиски пути»): это тип древней духовной музыки, «дарованной» со стороны, по сравнению с музыкой «*деша*» – обыденной, региональной («*деша*» – от санскр. «земля, регион»), т.е. мирских локальных традиций.

Более поздний термин, употребляемый сегодня, – это *сангит*, образованный от слов «*сан*» (означает «вместе с») и «*гит*», т.е. песня. Следовательно, термин переводится как «песня и всё, что следует вместе с ней» и «подразумевает синтез искусств, взаимосвязанных звуковой природой: единство музыки во всех её проявлениях, танца (жеста, движения) и драматического действия, т.е. трёх неразрывно связанных между собой видов художественной деятельности» [1, с. 12].

Структуру индийской музыкальной культуры составляют следующие пласты музыкального творчества: *шастрия-сангит*, или музыка «высокой традиции», *уп-шастрия* («полуклассическая»), *лок-сангит* (традиционная музыка), *хавели-сангит* (храмовая), «лёгкая классическая», популярная и т.д. Находясь между собой в



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

постоянном диалоге, все перечисленные категории определяют сложную многосоставную природу индийской музыкальной культуры.

Самый фундаментальный пласт – это *шастрия-сангит*, т.е. «учёная музыка», эквивалент европейскому определению классики. Под «классикой» подразумевается музыка «высокой» традиции, обладающая высокоразвитым комплексом философско-эстетических и музыкально-теоретических принципов, которые сложились на протяжении многовекового исторического развития индийской культуры. Вершины *шастрия-сангит* – вокальные жанры *дхрупад* и *хайал*, служащие звуковыми «символами» индийской цивилизации.

Дхрупад является базой и эталоном интонационной и структурно-композиционной модели, из которой были получены все последующие жанры. Это самый древний жанр классической музыки, его расцвет приходится на XV век – время правления императора Акбара. Родившись из недр религиозной музыки, свою существующую ныне форму *дхрупад* получил в XV–XVI вв., когда *раджа* Мансингх Томара из Гвалиора (правил с 1486 по 1516 гг.) представил жанр, названный *дарбари* (придворный) *дхрупад*. Следующие примерно полтора столетия *дхрупад* процветал как главенствующий жанр могольской придворной музыкальной традиции. В *дхрупаде* нашли выражение мощные духовные процессы эпохи Великих Моголов, её героический дух, сконцентрировался практически весь опыт цивилизации Южной Азии периода индомусульманского средневековья³⁴.

Будучи не столько собственно музыкальным явлением, сколько специфическим способом интенсивной духовной деятельности молитвенно-медитативного характера, *дхрупад* воплощает в себе уникальный баланс между рациональной выверенностью всех элементов звукового построения и напряжённой концентрацией психоэмоциональной энергии, чем, в частности, объясняется высочайший художественный уровень его образцов. Исполнение традиционно начинается в медленном темпе в «низкой октаве» с продолжительного *алана* (вступления) – ядра всей композиции. Затем следует непосредственно *чиз* (композиция), состоящая из четырёх разделов: *стхайи* (начало, своеобразный рефрен), *антара* (второй раздел), *санчари* (третий) и *абхог* (заключительный). Два последних раздела отличаются особой сложностью. Мелодическое развёртывание медленное, величественное, *рага* представляется в своём «чистом» и совершенном виде. Поскольку в *дхрупаде* понятие «красивого», в сущности, поглощалось понятием «правильного», полноценное восприятие заложенной в нём звуковой информации было доступно лишь немногим посвящённым в законы этого искусства, специально образованным людям. Будучи, таким образом, формой общения только узкого слоя духовной элиты, слишком малочисленного, чтобы определять суть своей культуры, *дхрупад* не мог существовать без поддержки «жанра-спутника», в котором бы аналогичная звуковая модель была бы несколько более свободной и гибкой, отзывчивой на постоянно меняющиеся условия бытования и духовные запросы общества. Эти тенденции привели к появлению нового жанра, названного *хайал* (с персидского букв. «воображение», «фантазия», «наваждение», «навязчивая идея»), развившегося из музыки придворного *дхрупада* и

³⁴ По традиции в *дхрупаде* используются средневековые тексты на языке *брадже* со значительными вкраплениями санскрита, представляющие собой молитвы и восхваления, возносимые индуистским богам, но пропитанные суфийским мироощущением, хотя в качестве словесной основы распевания *дхрупада* могут служить и буддийские *мантры*.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

заменившего старшего собрата приблизительно в XVII столетии. В настоящее время *хайал* является ведущим классическим жанром музыки Хиндустани наряду с *дхрупадом*, который отличается от последнего утонченностью и романтическим характером, изощренной мелодической орнаментикой и виртуозными пассажами. *Хайал* – продукт индо-мусульманского культурного синтеза. Типичный *хайал* – это большая композиция из двух частей: *бара-хайал* («большой») и *чхота-хайал* («малый»). Многие «звезды» хайального мастерства воспринимают процесс пения *хайала* не просто как музицирование, а как род душевного напряжения, невероятной активизации и раскрепощения интуиции, которая одна лишь и способна раскрыть некие непознаваемые разумом истины. Ожидаемый результат – состояние ослепительного озарения, стремительного полёта духа. Сам текст «разнимается на мельчайшие составляющие: слоги, звуки, призвуки, вздохи; мгновенье за мгновеньем звуковая волна осторожно и точно касается тончайших струн интуиции, подсознания, пробуждение которых связывает все сложные смыслы в один совершенный мир» [1, с. 245].

Следующая значительная категория – уп-шастрия – считается музыкой «сниженной традиции»: «уп» – это приставка, которая означает «под», «полу»; термин буквально переводится как «получённая». Сами носители культуры данный слой музыки определяют в эквиваленте английского языка как «semi-classical music» («полуклассическая музыка»), который может трактоваться как «рангом ниже; находящийся под основным». Необходимо отметить, что в индийском музыковедении это не единственный термин, употребляющийся с приставкой «уп»: существуют отдельные раги³⁵, которые классифицируются как уп-рага (полурага) – например, «Синдх Бхайрави» расценивается индийскими музыкантами как краткий вариант самой популярной раги «Бхайрави», происходящий из традиционной музыки Синдха (Пакистан). Данный факт подтверждает предположение о том, что уп-шастрия уже в далёкие времена обособилась в самостоятельный пласт и утвердила свой официальный статус в качестве «облегчённой» классической музыки, прочно заняв отдельную культурную нишу.

Уп-шастрия и классика являются генетически родственными категориями, причём «полуклассика» пользуется всем арсеналом классической музыкальной грамматики, но предназначена для более широкой потребительской среды. Базовый представитель *уп-шастрии* («полуклассики») – вокальный жанр *тхумри*, являющийся непосредственно «тканевой основой» многоцветного «гобелена» индийской музыкальной культуры и

35 *Raga* – «санскритское слово “*рага*” (*раг*) – мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Этимология связана с корнем “*рандж*” – от глагола “окрашивать”, “придавать оттенок”. Эмоциональный посыл, который несёт в себе *рага*, “окрашивает” и воздействует на наше сознание, заставляет переживать, чувствовать, ощущать. “*Ранаджаяти ити раг*” на санскрите означает “*рага* нравится, развлекает, возбуждает, облагораживает и возвышает”. Каждая *рага* – это своеобразный “язык” музыки со своим алфавитом, фразировкой, пунктуацией, синтаксисом, то есть сводом характеризующих её правил. К ним относятся: тоновый состав (минимум 5 тонов), характерный мелодический базис, классификация тонов, мелодическое ядро *раги*, порядок тонов в мелодической линии (*ароха-авароха*), особые цезуры, специфическое произнесение тона. В целом, *рага* – многоуровневое понятие: 1) это особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (музыкальной структуры, специфического “окрашивания” лада, манеры исполнения и т.д.); 2) звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции» [1, с. 549].



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

концентрирующий в себе все основные закономерности в определении данной категории музыки. По словам самих индийцев, это очаровательная песнь о любви, поэтически возвышенная и трепетно волнующая, раскрывающая разноликие грани тончайших нюансов настроений и душевных эмоций. Жанр *тхумри* представляет собой результат взаимодействия эстетических принципов, сложившихся в условиях индийской классической вокальной музыки (*дхрупад*, *хайал*), с одной стороны, и черт традиционного пения, бытующего в различных частях территории Уттар-Прадеш, – с другой. Это и обуславливает двойственность положения жанра между «высокой» классикой и традиционным творчеством, как своего рода «компромисса» между ними.

Этимология термина «*тхумри*» подразумевает несколько значений («маленькая песня, ассоциирующаяся с танцем», «детский танец с кокетливой походкой», «грациозные шаги танцующей» и т.д.), большинство из которых указывает на связь жанра с танцевальным началом.

Словесными текстами в *тхумри* служат обычно образцы «высокой» поэзии на западном диалекте языка хинди *брадже бхаши*, причём, в отличие от *дхрупада* или *хайала*, этот текст чётко артикулируется и вообще излагается «буквально», с выявлением тех оттенков значений, которые заданы в поэтическом источнике. Как правило, *тхумри* повествует романтически печальные истории о любви бога Кришны и Радхи, в аллегорических образах которых воплотилась бхактистская идея о вечной печали человеческой души, страждущей воссоединения с бесконечно ускользающей истиной.

Номенклатура разновидностей жанра *тхумри* отличается небывалой многоярусностью. Здесь и образцы, культивируемые в придворной среде, близкие к *хайалу* и вообще свойственному «высокой» классике возвышенному типу экспрессии, хотя и отличающиеся более раскрепощённой чувственностью и сентиментальным характером. Рядом существует широкий слой этого жанра, распространённый в среде горожан, склонных к домашнему музицированию, своего рода салонный тип досуга. Огромное количество *тхумри* циркулирует между классической и традиционной музыкой, буквально «на лету» подхватывая характерные черты того или иного локального вида пения и с такой же свободой «уходя в народ». Гибкий, податливый самым разнообразным изменениям жанр охотно использовался в много численных синтетических видах творчества: танцевальных сценах, театральных представлениях, кинематографе. В современной Индии *тхумри* существует и как самостоятельный инструментальный жанр, а также оказывает активное воздействие на другие жанры «полуклассики».

В семейство *уп-шастрия*, помимо *тхумри*, входят ещё два жанра – *дадра* и *таппа*, а также традиционная региональная музыка: *чайти*, *каджри*, *савани*, *джхула*, *хори* и *барамаси*. Как отмечают большинство исследователей, разница между ними и *тхумри* заключается только в тематическом плане и времени исполнения. *Чайти* – это сезонные летние песни, которые поются только в месяце *чаитра* (март-апрель); *савани* в месяце *шраван* (июль-август, период дождей); *джхула* описывает качание на лодке или качелях в сезон дождей; *хори* исполняются только в период празднования весеннего Холи; *барамаси* – в течение всех месяцев (круглый год). Границы между *уп-шастрия* и обозначенными жанрами традиционной музыки провести так же трудно, отмечает профессор Прабха Атре, «как между классикой и “полуклассикой”» [2, с. 39].

Дадра представляет собой лёгкие ритмичные песни эротического содержания на диалекте *брадже бхаши*, часто с вкраплением стихов на языке урду, в относительно



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

подвижном темпе, в одноименном *тала* «Дадра» (6 долей). Считается, что жанр *дадра* близко связан и «во многом напоминает *тхумри*, но в музыкальном отношении гораздо “легче” его. Вся разница между ними заключена в темпе: *дадра* исполняется быстрее *тхумри*» [4, с. 69].

Считается, что *танна* ведет своё происхождение от песен погонщиков верблюдов Пенджаба и Раджастхана. Жанр впервые упоминается в трактате «Рагадарпана» (1665 год). Усовершенствование и формирование *танна* в «полуклассическую» форму пения в конце XVIII века приписывается пенджабскому музыканту Шори Миану (1742–1792). Исполнение *танна* отличается обилием использования виртуозных зигзагообразных пассажей (*замзама*), более свободным применением небольших по звукоявному составу *раг* и романтическим по духу содержанием песен на диалектах *браджа*, что полностью соответствует исполнительской практике *уп-шастрья*.

Ко всей Индии применимо понятие «множественности», именно в этом «состоянии» пребывают народности, религии, философские системы, наречия, общественные структуры, культурные явления, музыкальные жанры и формы художественного самовыражения. И даже боги, согласно индийской мифологии, также многолики, поскольку имеют способность к реинкарнации (перевоплощению). Так и *уп-шастрья*: она развивалась во множестве жанровых обликов, поэтому в каждом штате Северной и Южной Индии и в соседних государствах существуют региональные разновидности *тхумри* и целый спектр стилевых подвидов, которые имеют собственные названия и следуют всем законам «полуклассики».

Итак, «полуклассическая» музыка сегодня заполняет большую часть звукового «поля» индийской культуры. Обратимся к её основным стилистическим критериям. *Уп-шастрья* характеризуется более непринуждённой, по сравнению с классическими жанрами, экспрессией, доступным поэтическим содержанием, использованием простых по звукоявному составу и этической обусловленности *раг*, применением менее сложных в структурном отношении *тала* (зачастую народного происхождения), отсутствием строгих ограничений в плане ритмической и мелодической организации музыкального текста, свободным заимствованием элементов из традиционных видов музыки, модификациями композиционных разделов формы, «размыванием» стилевых признаков внутри самих жанров. Следует отметить, что пласт *уп-шастрья* является самым многослойным и в современной Индии считается основным видом музыкальной культуры. Сюда относится «многокрасочная» киномузыка, музыка к театрализованным представлениям (*натья-сангит*), к радио- и телепередачам и т.д.

Важно также учитывать, что для индийской классики *уп-шастрья* является живительным родником, освежающим и подпитывающим её. С одной стороны, традиция «полуклассики» – это живой кладёз интонационных словарей как традиционных, так и классических жанров; с другой – это очень удобное «поле» для апробирования классических нормативов музыкального развития. Особо изысканные, «очищенные» звуковые идеи, вызревшие в недрах данного слоя музыки, с лёгкостью перенимаются классическими музыкантами и плавно вводятся в звуковой мир «высокой» музыки, пополняя звуковой вокабуляр *дхрупада* и *хайала*. Яркие, хорошо запоминающиеся мотивы и ритмы спорадически перехватываются многоликой *уп-шастрья* из классики и с такой же естественностью потом «рассыпаются» по традиционным жанрам. Эта бурлящая жизнь традиций, пронизанная постоянной



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

циркуляцией идей между слоями культуры, позволяет говорить о динамике внутри единой музыкальной системы индийской цивилизации.

Категория «лёгкой классической» музыки (*газал*, *бхаджан*) кровно связана с *уп-шастрия*, но отличается от неё иной смысловой нагрузкой *раги*. Если в «полуклассике» текст и *рага* дополняют друг друга, находясь на одном функциональном уровне, то в «лёгкой классике» текст преобладает над *рагой*. Религиозная песня *бхаджан*³⁶ включает *пада* (короткий поэтический текст), *бируда* («приветствие божеству»), *тек* (рефрен, образованный двумя первыми строками текста и повторяющийся после каждой строфы) и *мудра* (букв. «штамп», «лицо»: последняя строка композиции, включающая имя автора, который описан как почитатель или «слуга» упоминаемого божества). *Бхаджан* предназначен для исполнения на концертной сцене и не является составной частью религиозной церемонии.

*Газал*³⁷ – лирическая песнь на урду в строфической форме, где каждое отдельное двустопное группируется в разделы: первый – *матла* – устанавливает поэтический метр, известный как *радиф кафия*; другие разделы формируют части всего *газала*. Последний раздел, где упоминается имя поэта, называется *макта*. С поэтической точки зрения, лирика *газала* обладает высокими художественными достоинствами.

Пёстрая в жанровом отношении категория *лок-сангит* (традиционная) складывается из местных стилей и множества видов и типов вокальной и танцевальной музыки.

В настоящее время в Индии постоянно происходит взаимообмен между жанрами. Те исполнители, которые представляют сегодня на концертах один тип музыки, сознательно соединяют особенности других жанров, чтобы оживить и разнообразить своё исполнение. Этот взаимообмен стилями среди различных музыкальных пластов в современной Индии – непрерывный процесс. Всё вышеизложенное служит ещё одним свидетельством высочайшего уровня самосознания, саморегулирования и самоописания индийской музыкальной традиции, которая на основе своих глубинных, генетических качеств не только сохраняет выработанный комплекс закономерностей в определении музыкальной культуры, но и выявляет готовность к его внутренней трансформации, отвечая потребностям нового времени.

Библиография

1. Карташова Т. Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: ИД «Композитор», 2010. – 576 с.
2. Atre, Prabha. Enlightening the listener. Contemporary North Indian classical vocal music performance. – New Delhi: Munshiram Manoharlal publishers Pvt. Ltd, 2000. – 154 p.
3. Lath, Mukund. A study of Dattilam: a treatise on the sacred music of ancient India. – New Delhi: Impex India, 1978. – 472 p.
4. Ranade, Ashok. Hindustani music. – New Delhi: National book trust, 1993. – 166 p.

36 От санскр. корня «бхадж» – «принимать участие», «чтобы служить» «любить».

37 В переводе с персидского – «беседа между влюблёнными».



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

AZERBAIJAN MÜZİK KÜLTÜRÜNDE SEÇKİN KORREPETİTOR USTALARI

Ulviyye GULİYEVA*

Özet

Müzik icra sanat dalından biri olan eşlik etme sanatı (korrepetitor), uzun bir tarihsel gelişim sürecinden geçmiştir. Eski çağlardan beri insanların müzik eşliğinde şarkı söylediğini ilmi ve edebî kaynaklar yansıtmıştır. Dönemin ünlü müzisyenlerinin adları ve tasvirleri, Orta Çağ Doğu edebiyatı ve minyatür sanat eserlerinden örneklerle kayıt altına alınmıştır.

Azerbaycan'da eşlik etme sanatının yaratılış ve gelişim tarihini incelemek, modern zamanlarda araştırmacıların ilgisini çeken konulardan biridir.

Azerbaycan muğam sanatının gelişimi açısından, önde gelen enstrümantal icracı-korrepetitor yaratıcılıklarını, bu sanata getirdikleri yenilikleri araştırmak ve teşvik etmek çok önemlidir.

Yüzyıllar boyunca gelişen ve görünüşünü değiştiren bu sanatın zirvesi, 20. yüzyılda Azerbaycan piyano kültürünün oluşumu ile gelişmeye başlamıştır. Seçkin piyanist-eşlik ustalarının faaliyetleri, Azerbaycan'da profesyonel müzik kültürünün oluşumuna ve geniş çapta tanıtımına adanmıştır.

Azerbaycan müzik kültürünün sürekli gelişen mirası, yeni yetenekli müzisyenlerin yaratıcılığı ile zenginleştirilmiştir. Yeni nesil piyanistler-korrepetitor ustaları, ulusal ve Avrupa performans okullarının geleneklerine dayalı olarak yeni, zamanın gereksinimlerini karşılayan bu sanatta benzersiz performans stilleri yaratmaktadırlar.

Anahtar Kelimeler: Müzik, konçerto, eşlik eden sanat, enstrümantal performans, piyano.

THE PLACE OF OUTSTANDING CONCERTMASTERS IN THE MUSICAL CULTURE OF AZERBAIJAN

Abstract

The art of accompanying, one of the many branches of musical performance, has gone through a long historical development. Scientific and literary sources have reflected the fact that people have been singing with musical accompaniment since ancient times. The names and descriptions of the famous musicians of the time are recorded in examples of medieval Eastern literature and miniature works of art.

Studying the history of the creation and development of the art of concertmaster in Azerbaijan is one of the issues that attract the attention of researchers in modern times.

Regarding the development of Azerbaijani mugham art, it is very important to research and promote the creativity of prominent instrumentalists-concertmasters, the innovations they brought to this art.

The peak of this art, which has evolved over the centuries and changed its appearance, is connected with the formation of Azerbaijani piano culture in the 20th century. The activities of prominent pianists-concertmasters are dedicated to the formation and large-scale promotion of professional music culture in Azerbaijan.

The heritage of Azerbaijani musical culture, which is constantly developing, is enriched by the creativity of new and new talented musicians. The new generation of pianists-concertmasters, based on the traditions of national and European performing schools, create new, unique performance styles for this art that meet the requirements of the time.

Keywords: Music, concertmaster, accompanying art, instrumental performance, piano.

* Öğretmen, Gence Devlet Üniversitesi, morten.harket85@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Giriş

Konsertmeysterlik sənəti – musiqi ifaçılığının ayrılmaz tərkib hissəsidir. Bu sənətin formalaşması uzun bir tarixi dövrü əhatə edir. Qədim zamanlardan başlayaraq insanlar özlərini nəfəsli və zərb alətlərində müşayiət edirdilər. Bunlar oxumağı müşayiət etmək üçün istifadə olunan sadə müşayiətlər idi.

Azərbaycan müşayiət sənətinin hələ Orta Əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətində mövcud olmasına dair dəlilləri biz bu dövrün poeziya nümunələrində izləyirik.

Elmi mənbələrdən məlumdur ki, musiqi sənəti Şərq xalqları incəsənətinin tərkib hissələrindən biri olmuşdur. Azərbaycan mədəniyyətinin XII əsr poeziyasında insan zəkası, əxlaqi keyfiyyətlər, ədalətli, azad cəmiyyət, saf məhəbbət musiqili müşayiət vasitəsilə vəsf edilirdi.

Professor S.Qurbanəliyeva “Nizami Gəncəvi poeziyasının Azərbaycan bəstəkarlarının vokal əsərlərində təəcəssümü” adlı kitabında musiqi və poeziyanın qarşılıqlı əlaqələri haqqında yazır: “Orta əsrlərdə poeziya sahəsində musiqinin rolu və əhəmiyyəti poeziya və musiqinin sıx qarşılıqlı əlaqələri ilə şərtlənirdi. Müvafiq olaraq Nizami Gəncəvinin də dünyagörüşündə poeziya və musiqinin qarşılıqlı əlaqələri mühüm yer tutur. Nizami öz şeirlərini tez-tez nəğmələrim adlandırır, özünü isə müğənniyə bənzədir” [1,s.13].

Görkəmli bəstəkar və dirijor Əfrasiyab Bədəlbəyli Azərbaycan musiqi elmində ilk dəfə olaraq Nizami Gəncəvinin musiqi dünyasını dərinlən araşdırmış, dahi mütəfəkkirin əsərlərində musiqi incəsənəti ilə bağlı hər bir sözü, hər bir cümləni təhlil edərək maraqlı nümunələr aşkara çıxarmışdır. Ə.Bədəlbəyli Nizaminin yaradıcılığına həsr etdiyi, 1947-ci ildə yazdığı “Nizami musiqi haqqında və musiqidə” adlı elmi əsərində yazır: “Öz xalqının hiss və duyğularının səmimi, həqiqətsevər, ilhamlı tərənnümçüsü olan Nizami, insan cəmiyyətinin mənəvi həyatı üçün çox vacib olan musiqi incəsənətinin qüdrətli təsir qüvvəsini bütün əsərlərində təəcəssüm etmişdir ” [6, s.8]. Qeyd edək ki, Respublika incəsənət və ədəbiyyat arxivində (fond №595) əlyazma şəklində saxlanılan bu əsər 2021-ci ildə professor L.Ş.Hüseynova və professor S.F.Qurbanəliyeva tərəfindən ilk dəfə olaraq nəşrə hazırlanmış və çap edilmişdir.

Aparılmış elmi araşdırmalar göstərir ki, N.Gəncəvinin, M.Füzulinin, İ.Nəsiminin poeziya dünyasında musiqi sənətinə geniş yer verilmiş, o dövrün bir neçə görkəmli instrumental ifaçılarının adları çəkilmiş, miniatür təsviri sənət əsərlərində çoxsaylı musiqi alətləri əks olunmuşdur.

Buna misal olaraq Nizami Gəncəvinin “Xosrov və Şirin” poeməsindən Barbədin bildiyi yüz nəğmədən seçdiyi otuz nəğməni oxuya-oxuya öz sevimli bərbətində (simli musiqi aləti) öz ifasını müşayiət etməsinini qeyd edə bilərik. Buradan belə qənaətə gəlmək olar ki, XII əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyətində musiqili müşayiət sənəti artıq yüksək peşəkarlıq səviyyəsində inkişaf etmişdir.

Azərbaycanın konsertmeysterlik sənətinin növbəti mühüm inkişaf mərhələsi XIX əsrin sonlarına, Azərbaycan muğam sənətinin çiçəklənmə dövrünə təsadüf edir. Bu dövrdən etibarən Azərbaycanın bir sıra şəhərlərində musiqi məclisləri, cəmiyyətləri təşkil olunurdu. Görkəmli musiqişünas-alim Mir Möhsün Nəvvab məşhur xanəndə Hacı Hüsü ilə birgə yaratdığı “Musiqiçilər məclisi”ndə milli musiqimizin estetik problemləri, ifaçılıq, muğam sənəti müzakirə olunurdu.

Bu cür musiqi məclislərinin təşkili peşəkar musiqi sənətinin inkişafına güclü təsir göstərməklə yanaşı yeni nəsillə istedadlı instrumental ifaçı-konsertmeysterlərin səhnəyə gəlməsinə yol



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

açırdı. Məşədi Cəmil Əmirov, Sadıqcan, Mirzə Səttar, Mirzə Fərəc kimi görkəmli musiqiçilər bu məclislərin daimi iştirakçılarından idilər.

Konsertmeysterlik sənətinin formalaşmasının zirvəsi Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin yaranması və inkişafı ilə sıx bağlıdır.

Qeyd edək ki, fortepiano aləti ilk dəfə XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərində Bakıda təşkil olunan musiqi gecələrində təbliğ olunmağa başlamışdır. Bu dövrdə Xədicə Qayıbova, Nəzirə Şahmirzə, Kişvər Əliyeva kimi istedadlı musiqiçilər Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin təşəkkülü prosesində yeni bir səhifə açmışdılar. Bu pianoçular Azərbaycanda Qərb musiqi mədəniyyətinin fəal təbliğatçıları idilər.

Azərbaycan musiqi təhsilinin yaranmasında Antonina Nikolayevna Yermolayevanın da fəaliyyəti əhəmiyyət kəsb edir. 1895-ci ildə Bakıda ilk dəfə olaraq A.Yermolayeva tərəfindən musiqi məktəbinin təsis olunması musiqi təhsilinin inkişafı yolunda atılan mühüm addımlardan idi. Yaranan yeni məktəbdə fortepiano, violin, violonçel və vokal ixtisasları tədris olunur, konsertmeyster fəaliyyəti təkmilləşirdi.

A.Yermolayevanın təşəbbüsü ilə 9 sentyabr 1901-ci ildə Rus Musiqi Cəmiyyətinin Bakı şöbəsi fəaliyyətə başlamışdır. Məşğələləri A.Yermolayeva və onun bacıları Yelizaveta və Yevgeniya Yermolayevalar, V.Zaytseva və başqaları tədris edirdilər. 1915-ci ildən başlayaraq musiqi siniflərinə Bakıya dəvət edilmiş Odessa konservatoriyasının professoru Y.A.Rijinski rəhbərlik edirdi. O isə, öz növbəsində, məktəbin quruluşunun yenidən qurulmasına nail olur və bir müddət sonra musiqi sinifləri artıq musiqi texnikumu ilə əvəz olunurlar.

Bildiyimiz kimi, Azərbaycan fortepiano musiqisinin yaranması və inkişafında Ü.Hacıbəylinin müstəsna xidmətləri olmuşdur. Üzeyir bəy Azərbaycan musiqi mədəniyyətində fortepianonu əsas istiqamətverici alət hesab edərək, onun musiqi təhsili prosesində müstəsna əhəmiyyət kəsb etdiyini vurğulayırdı. Onun təşəbbüsü ilə 26 avqust 1921-ci ildə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası yaradılmışdır.

Fortepiano mədəniyyətimizin inkişafında əvəzsiz xidmətləri olan Georgi Georgiyeviç Şaroyevin (1890-1969) və Mayor Rafailoviç Brennerin (1907-1973) adlarını xüsusi qeyd etmək lazımdır. Görkəmli pianoçu-professorlar özlərinin peşə fəaliyyətlərinin böyük bir hissəsini Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin quruculuğuna həsr etmişdirlər. Onların tələbələrinin çıxış etdikləri akademik konsertlər tədris tədbirləri çərçivəsindən çıxaraq bir musiqi hadisəsinə çevrilirdi.

Ötən əsrin 30-cu illərində Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının quruluşunda bir sıra dəyişikliklər edilərək V.V.Tovstolujskinin rəhbərliyi altında “Xüsusi ixtisas fortepiano” kafedrası yaradılır. Tədris işinin təşkili prosesində pianoçu-konsertmeysterlərin hazırlıq işinin vacibliyi bir zərurət doğururdu. Bundan irəli gələrək konservatoriyada “Müşayiət sinfi” yaradılır və buraya rəhbərlik konservatoriyanın istedadlı konsertmeyster-müşayiətçisi Vladimir Mixayloviç Kozlova həvalə edilmişdir.

Bakıda qastrol səfərlərdə olan S.Lemeşev, M.Reyzen, M.Anderson, D.Oystrax, L.Koqan, S.Knuşevitski kimi dünyaşöhrətli musiqiçilər Kozlovu solistin fərdi xüsusiyyətlərini əla duyan mükəmməl akkompaniator kimi qiymətləndirirdilər.

Qeyd etmək lazımdır ki, Vladimir Kozlov Azərbaycan vokal məktəbinin banisləri Ş.Məmmədova və Bülbül ilə uzun illər əməkdaşlıq etmişdir. V.Kozlovu istedadlı violin ifaçısı Azad Əliyev ilə də sıx yaradıcılıq əlaqələri bağlayırdı. Onların konsert çıxışlarında



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri əsas yer tuturdu. C.Cahangirovun, R.Hacıyevin və digər bəstəkarların əsərləri ilk dəfə olaraq məhz onların təfsirində səslənmişdir.

V.Kozlovun konsertmeysterlik təcrübəsi onun pedaqoji işinə də zəmin yaradırdı. Onu da qeyd etməliyik ki, istedadlı gənclərin musiqi sənətinə cəlb olunmasında, yeni bəstəkar adlarının yaranmasında V. Kozlovun rolu danılmazdır. Görkəmli Azərbaycan bəstəkarları Q.Qarayevin, C.Hacıyevin, T.Quliyevin musiqi dünyagörüşünün formalaşmasında V.Kozlovun əhəmiyyətli rolunu xüsusi qeyd etmək lazımdır. Onun böyük şövqlə keçdiyi “musiqi dinləmə” dərslərində gələcək bəstəkarlar sanki bir anlıq böyük sənət dünyasının sehrli aləminə səyahət edirdilər. Q.Qarayevin müəllimi haqqında xatirələrindən: “Vladimir Mixayloviç Kozlov dinləmə dərslərini orijinal və özünəməxsus bir şəkildə aparırdı. Mən ona çox şeyə görə borcluyam. Ən əsası isə ona incəsənətə məhəbbətə görə minnətdaram. Əsl entuziast, gözəl rus pedaqoqu və istedadlı musiqiçi kimi o mənim müqəddəratımı müəyyənləşdirdi” [4, s. 23].

Q.Qarayevin yaradıcılığında V.Kozlovun adı ilə bağlı əsərlərdən onun dünyadan köçdüüyü 1960-cı ildə yazılmış və xatirəsinə həsr olunmuş “Violin ilə fortepiano üçün sonata”-sını qeyd etmək olar.

V.Kozlovun çoxsaylı tələbələri arasında Azərbaycanın xalq artisti, görkəmli konsertmeyster, professor Çingiz Sadıxovun adı xüsusi yer tutur. Çingiz Hacı oğlu Sadıxov 1928-ci il aprelin 5-də Bakıda anadan olmuşdur. İlk təhsilini Bakının onillik musiqi məktəbinin istedadlı uşaqlar qrupunda almışdır. 1939-46-cı illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının fortepiano fakültəsində, 1951-1955- ci illərdə Moskva Dövlət Konservatoriyasının aspiranturasında təhsil almışdır. Müxtəlif dövrlərdə Azərbaycan Dövlət Filarmoniyasının solisti- konsertmeysteri, “Azkonsert” yaradıcılıq birliyinin bədii rəhbəri, Bakı Musiqi Akademiyasının professoru kimi fəaliyyət göstərmişdir.

Çingiz Sadıxov 1955-ci ildə Azərbaycanın “Əməkdar artisti”, 1987-ci ildə “Xalq artisti” fəxri adlarına layiq görülmüşdür. Prezident İlham Əliyevin 2009-cu il 28 oktyabr tarixli sərəncamı və Azərbaycan musiqi sənətinin inkişafında xidmətlərinə görə “ Şöhrət” ordeni ilə təltif edilmişdir.

1994-cü ildən ABŞ-ın San-Fransisko, San-Xose şəhərlərində yaşayan görkəmli pianoçu bir çox şəhərdə konsertlərlə çıxış edərək Azərbaycan mədəniyyətini təbliğ edirdi. Ömrünün sonuna qədər qürbətdə yaşasa da, doğma vətəni ilə daim əlaqə saxlayır, çıxış etdiyi hər bir konsertində o Azərbaycanı, onun zəngin musiqi irsini füsunkar ifaları ilə tərənnüm edirdi.

Qeyd etmək lazımdır ki, Çingiz Sadıxov konsertmeysterlik bacarığı ilə yanaşı gözəl, məlahətli səsə malik idi. O, Azərbaycan xalq mahnılarını, bəstəkar əsərlərini özünəməxsus şirinliklə oxuyaraq, özünü fortepianoda məharətlə müşayiət edirdi.

Sonuncu dəfə Azərbaycana Ç.Sadıxov 2000-ci illərdə səfər etmiş, Bakı və Gəncə şəhərlərində konsertləri böyük anşlaqla keçmişdir.

Uzun illər Rəşid Behbudov, Bülbül, Müslüm Maqomayev, Lütfiyar İmanov kimi görkəmli Azərbaycan sənətkarların ifasına müşayiət edən Çingiz Sadıxov biri-birindən gözəl ifaları ilə qəlblərə yol tapan istedadlı musiqiçi idi. Onun sehrli barmaqlarından qopan hər bir musiqi Azərbaycan mədəniyyət xəzinəsinin dəyərli sərvətidir. Azərbaycan fortepiano mədəniyyətinin parlaq simalarından olan Fərhad Bədəlbəyli istedadlı pianoçu, gözəl pedaqoq olmaqla yanaşı məharətli konsertmeysterdir. Hüdüdsüz virtuoz imkanları, orijinal sənəti ilə seçilən görkəmli pianoçu, BMA-nın rektoru, professor F.Bədəlbəylinin ifası milli köklərdən irəli gələn ehtiraslı, coşğun artist temperamenti ilə dinləyici kütləsini fəth edir. SSRİ və Azərbaycanın xalq artisti, beynəlxalq müsabiqələr və Dövlət mükafatı laureatı, “Şərəf” orden kavaləri,



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

professor Fərhad Şəmsi oğlu Bədəlbəyli 27 dekabr 1947-ci ildə Bakıda anadan olmuşdur. 1965-1969-cu illərdə Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında, 1969-1971-ci illərdə Moskva Dövlət Konservatoriyasının aspiranturasında təhsil almışdır.

Hələ gənc yaşında ikən Fərhad Bədəlbəyli nüfuzlu beynəlxalq pianoçuluq müsabiqəsində laureat adı ilə təltif edilən ilk Azərbaycan musiqiçisi kimi milli incəsənətin ilk qaranquşlarından olmuşdur.

Fərhad Bədəlbəylinin Azərbaycan operasının ulduzları Fidan və Xuraman Qasımova bacıları ilə olan çoxillik yaradıcılıq əlaqələri onun yaradıcılığında ən yadda qalan məqamlardandır. Onların birgə konsert çıxışlarında Fərhad Bədəlbəylinin konsertmeysterlik ustalığı yüksək qiymətləndirilirdi. Tənqidçilər onun təkcə müşayiətçi kimi deyil, məhz həmmüəllif kimi son dərəcə gözəl, çox nəfis ustalığını qeyd edirdilər. Görkəmli pianoçu özünün məşhur “İki qadının duası” (“Ave Mariya”), xor, solist və simfonik orkestr üçün “Anamız Azərbaycan” əsərlərini vokal sənətimizin bu ustad xanımlarına həsr etmişdir.

Fərhad Bədəlbəylinin Arif Manafı (violin), Eldar İsgəndərov və Rasim Abdullayevlə (violonçel), Dmitri Yablonski (violonçel) ilə duetləri olduqca diqqətəlayiqdir. Onun ifaçılıq və pedaqoji ustalığı Azərbaycan incəsənətinin sonrakı inkişafına dəyərli töhfədir.

SONUÇ

Beləliklə, Azərbaycan musiqi ifaçılığının ayrılmaz qolu olan konsertmeysterlik sənəti şərəfli inkişaf yolu keçmişdir. Hər bir tarixi dövrdə istedadlı ifaçı-konsertmeysterlər yetişdirən, zəngin mədəni irsə malik olan Azərbaycan musiqi mədəniyyəti bu günkü dövrümüzdə də yeni-yeni istedadlı musiqiçilərin meydana gəlməsinə işıqlı bir yol açır.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

1. Qurbanəliyeva S.F. Nizami Gəncəvi poeziyasının Azərbaycan bəstəkarlarının vokal əsərlərində təəcəssümü. “Elm və təhsil”, Bakı, 2021, 264 s.
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri: İki cildə, II cild. “Bakı”, 2005, 541 s.
3. Seyidov T. XX əsrin Azərbaycan fortepiano mədəniyyəti: Bakı, “Təhsil”, 2016, 336 s.
4. Əliyeva F.Ş. Musiqi tariximizin səhifələri. Bakı, “Adiloğlu”, 2003, 282 s.
5. Şuşinski F. M. Azərbaycan xalq musiqiçiləri. Bakı, “Yazıçı”, 1985, 478 s.

Rus dilində

6. А.Б.Бадалбейли. Низами о музыке и в музыке (неопубликованная статья). Редакция и подготовка к печати: Гусейнова Л. Ш., Курбаналиева С. Ф. Баку, “Елм и тахсил”, 2021, 36 стр.

Saytoqrafiya

www.musigi-dunya.az

www.musicacademy.edu.az

www.millikitabxana.az



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

FOLKLORİZM VE YORUMLAMA BİÇİMLERİ (ELNARA DADASHOVA'NIN ÇALIŞMASI ÖRNEĞİNDE)

Vafa HANBEYOVA*

Özet

Folklor araştırmaları önemli ilgi alanlarından biridir. Folklor materyallerinin toplanması üzerine araştırmalar, bu zengin mirası korumayı ve tanıtmayı amaçlayan farklı halkların müzik kültürlerini incelemek ve (bazen) karşılaştırmak bağlamında yürütülür. İnsanlarda doğan bu müzikal inciler, her dönemin tarihini, fikirlerini ve düşünce biçimini ifade eden profesyonel yaratıcılık için bir kaynak haline gelmiştir. Arkaik folklor örneklerini modern bir şekilde sunan besteciler, farklı amaçlar peşinde koşarlar. Bazı bestecilerin yaratıcılığında bu bulgular ani bir ilgi, bazılarında ise bestecinin yapıtlarında ana yönü tarzı belirleyen bir çizgisi haline gelir. Bu bağlamda "folklor ve besteci" bu araştırmanın ana konusu sürdürülmüktedir. Araştırmanın temel amacı, besteci yaratıcılığında folklor ilkelerini araştırmak, ilgili tipolojiyi gözden geçirmek ve sınıflandırmaktır. Bestecilerin yaratıcılığındaki folklor tipolojisi çalışmalar esnasında şu şekildedir: 1. yazarın metnine bir folklor örneğinin dahil edilmesi; 2. folklor unsurlarının kullanımı, 3) folklor düşüncesinin ilkelerine hitap eder.

20. ve 21. yüzyıl müziğinde folkloru yorumlama ilkeleri, farklı yaklaşımları yansıtan önemli bir araştırma nesnesini temsil eder. Yüzyıl boyunca, halk yaratıcılığına farklı bir estetik yönelime sahip besteciler başvurdu. Bunlar arasında A. Alizadeh, A. Azimov, J. Guliyev, E. Dadashova, J. Abbasov, vb. "folklorik opuslar" benzersizlikleri ve özgünlükleri ile yer alıyor. Bu makalede, ünlü besteci Profesör besteci Elnara Dadashova'nın eserlerinde folkloru kullanma yöntemleri ve yorumlama ilkeleri gözden geçirilmektedir. Folklor örneğini hem alıntılar hem de unsurları şeklinde kullanır, folklor düşüncesinin ilkeleri birçok eserinde hissedilebilir. E. Dadashova'nın yaratıcılığında çalışmak ayrı bir bağımsız türdür. B. Bartok'un tarzının özelliği olan modern kontrpuan tekniği ile folk unsurlarının birleşimi, E. Dadashova'nın çalışmalarına yansımıştır. Bu nedenle, besteci çeşitli ters çevirmeler, ayna dönüşleri vb. taklit yöntemlerine, ritmik komplikasyonlara, armonik zenginliklere, varyant geliştirmeye başvurarak dokuyu hareketlendirir ve folklor örneğine modern bakış ve yaklaşımı yansıtır.

Anahtar Kelimeler: Folklorizm, halk yaratıcılığı, folklor unsurlarının kullanımı, Elnara Dadashova

FOLKLORISM AND FORMS OF ITS INTERPRETATION (ON THE EXAMPLE OF THE WORK OF ELNARA DADASHOVA)

Abstract

The problem of folklore research is one of the interesting areas of musicology. Research on the collection of folklore material takes place in the context of studying, (sometimes) comparing the musical culture of different peoples, which is aimed at preserving and popularizing this rich heritage. These musical pearls reflect the history, ideas and way of thinking of each era as the fruit of folk art and are also a source for professional creativity. Composers transforming samples of archaic folklore in a modern interpretation pursue different goals. For some, this is an episodic attraction, for others it becomes a characteristic feature of the composer's style, which determines the main direction. Folklorism (ethnomusicology) has come a long way of development and at this stage, the contribution to this area is both scientific and practical. In this regard, this article reflects the problem of "folklore and the composer". The main purpose of the article is to study the principles of interpretation of folklore in composer's work, and in this regard, a typology of methods for working with folklore material is built. Thus, several typologies can be distinguished: 1) the inclusion of a folklore sample in the author's text; 2) the use of folklore elements, 3) appeal to the principles of folklore thinking. The principles of folklore interpretation in the music of the 20th and 21st centuries are an important object of research, reflecting various methods.

Throughout the century, composers with different aesthetic orientations turned to folk art. Among them, we can mention the "folklore opuses" of A. Alizade, A. Azimov, J. Guliyev, E. Dadasheva, J. Abbasov and others, distinguished by their uniqueness and originality. This article discusses the methods of using folklore and the

* Doç. Dr. Azerbaycan Milli Konservatuarı, vafa_musician@mail.ru



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

principles of its interpretation in the work of the famous composer, professor Elnara Dadashova. In her opuses, she uses folklore in the form of a holistic quotation, includes a series of its elements. And in some works, without resorting to quoting, she creates her own prototype, close to the principles of folklore thinking. Processing (elaboration) in the work of E. Dadashova is a separate independent genre. Combination of folk elements with modern technique of counterpoint, characteristic of style B. Bartok, found its reflection in the work of E. Dadashova. Thus, the composer uses various inversions, mirror reversals, etc. d. resorting to methods of imitation, rhythmic complications, harmonic richness, variant development, thereby dynamizing the texture and reflecting the modern view and approach to the folk sample.

Keywords: Folklorism, folk creativity, use of folklore elements, Elnara Dadashova

FOLKLORİZM VƏ ONUN TƏFSİR FORMALARI (ELNARƏ DADAŞOVANIN YARADICILIĞI TİMSALINDA)

Xülasə

Folklorizm (etnomusiğişünaslıq) böyük inkişaf yolu keçərək həm elmi, eləcə də praktiki cəhətdən öz tövhlərini verməkdədir. Bu xüsusda “folklor və bəstəkar” məsələsi bu məqalədə öz əksini tapmışdır. Araşdırmanın əsas məqsədi folklorun bəstəkar yaradıcılığında təsvir prinsiplərini araşdırmaq, bununla bağlı tipologiyaları nəzərdən keçirtmək və təsnifat verməkdir. Belə ki, folklorizmin bəstəkar yaradıcılığında olan tipologiyasına dair bir neçə prinsip nəzərə çarpır: 1.folklor nümunəsinin müəllif mətninə daxil olunması; 2. folklor elementlərindən istifadə, 3) folklor təfəkkürünün prinsiplərinə müraciət. Bu məqalədə tanınmış bəstəkar, professor Elnarə Dadaşovanın yaradıcılığında folklorlardan yararlanma üsulları və təfsir prinsipləri nəzərdən keçirilir.

Açar sözlər: Folklorizm, xalq yaradıcılığı, folklor elementlərindən istifadə, Elnarə Dadaşova

Xalq yaradıcılığı (folklor) və individual yaradıcılıq (professional incəsənət) milli mədəniyyətinin müstəqil anlayışlarını təşkil etsə də, daim bir-biri ilə əlaqəli olublar, bir zəminə əsaslanıblar. Bu məsələ müxtəlif dövrlərdə təhlil olunaraq bir sıra araşdırmalarda öz əksini tapıb. “Folklorizm” bir termin kimi XIX-ci əsrin sonlarında fransız folklorşünası Pol Sebiyyo tərəfindən təqdim edilərək onun bədii yaradıcılıqda, publisistikada istifadəsini nəzərdə tuturdu. Rusiyada folklorşünaslıqla bağlı məsələlərin tədqiqi əslində eyni dövrə təsadüf edir, yəni XIX-ci əsrin sonlarına A.Veselovskinin əsərlərindən başlayaraq.

1930-cu illərin sonlarında elmi nəşrlərdə də folklorizm termininə (Məsələn, M. Azadovskinin “Lermontovun folklorizmi” əsərində) rast gəlinir. 1960 illərdə ədəbi folklorizm sahəsinə böyük maraq artır, bu xüsusda Qərbdə nəzərə çarpan tədqiqatlar meydana gəlir (X.Bauzincer, M.Başkoviç-Stulli, X.Dyker, R.M.Dorson, R.Redfield, Finkelşteyn, N.Freyd). Musiqi folklorizmi deyəndə isə ilk olaraq alman bəstəkarı K.Orf, macar bəstəkarı və etnoqrafı B. Bartok, Z. Koday, V.Tormis, Halil Yönetken və s. yada düşür.

Sovet-rus alimlərindən B.Asafyevin tədqiqatları, İ.Zemsovskinin «Фольклор и компози-тор» [8], Q.Qolovinskinin «Композитор и фольклор» [6] və s. qeyd oluna bilər. Burada xüsusilə V.Qusevin «Фольклор и социалистическая культура (проблема современного фольклоризма)» adlı kitabı diqqət yetirmək istərdik. O, folklorizmin özünəməxsus təsnifatını təklif etmiş və sovet dövründə onun təkamülünün üç mərhələsini qeyd etmişdir: erkən “sadələvh folklorizm”, “daha mürəkkəb tip”, “folklorizmin yeni tipi”. [Гусев, 1977:27]. Bu konsepsiya maraqlıdır da, qeyd etmək lazımdır ki, folklorizmin təkamülü birbaşa gedən hamar yola bənzəmir. Hər bir tarixi mərhələlərdə öz dövrünə uyğun olaraq folklorizmin müxtəlif tiplərinə rast gəlinir.

Folklorizmin Azərbaycan zəminində olan inkişafı, millilik probleminin tədqiqi, işlənilməsi məsələsi ilk olaraq Üzeyir Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Milləti səciyyələndirən xüsusiyyətlər



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

incəsənətin məzmununda, mənəvi-mədəni ənənələrin inkişafında özünü büruzə verərək üslubda da bu və ya digər şəkildə öz təzahürünü tapır, ümumiləşmiş bir çizgilərlə səciyyələnir. Ü. Hacıbəyli bu məsələ ilə bağlı yazırdı: «Xalq və ümumiyyətlə Şərq musiqisi sahəsində nəzəri və praktiki işin məqsədi: Şərq musiqisinin dəqiq əsaslarını müəyyən edən elmi məlumatı tapmaq və bu əsasda Şərq xalq musiqisinin işlənilməsi üzrə gələcək bədii işin özülünü qoyaraq, bunu elə bir təmiz sənət səviyyəsinə çatdırmaq ki, hamı üçün estetik tərbiyə mənbəyinə çevrilsin və mənəvi qida olsun. Bu istiqamətdə ciddi və vicdanlı iş, şübhəsiz buna gətirib çıxaracaq ki, Şərq musiqisi, nəhayət, Avropa musiqisi ilə yanaşı layiq olduğu şərəfli yeri tutacaq və bəşəriyyətin inkişafına kömək edəcək ən qüdrətli amillərdən birinə çevriləcək» [Гаджибеков, 1966: 26]

Enoqrafik folklorun estetik əhəmiyyətini biz bu sahədə olan müxtəlif toplular (“Azərbaycan türk el nəğmələri”, “Xalq musiqi yaradıcılığı”, “Azərbaycan xalq mahnıları”, “Azərbaycan rəqs havaları”, “Azərbaycan aşiq mahnıları”), sonradan folklorun adaptasiyası ilə bağlı XX əsrin 30-50 illərdə meydana gələn folklor işləmələrinin fonunda və artıq yaradıcı yeniliyi , özünəməxsusluğu və orijinallığı ilə seçilən A Əlizadə, A. Əzimov, C.Quliyev, E.Dadaşova, C.Abbasovun və s. “folklor opuslarında” sezə bilirik. Folklorşünaslıq (etnomusiqişünaslıq) Azərbaycan musiqi elminin bir sahəsi olaraq müxtəlif dövrlərdə görkəmli tədqiqatçılarla təmsil olunur (Ü.Hacıbəyli, Ə.Bədəlbəyli, M.İsmayılov, B.Hüseynli, Ə.İsazadə , R.İsmayılzadə , E.Babayev, A.Ziyadlı , T.Kərimova , F.Xalıqzadə , Ə.Məmmədova , A. Abduləliyev və s.) . Bununla yanaşı şərq folklorunun toplanması, nota alınması üzrə böyük işlər V.Belyayev, V.Uspenski, A.Zatayeviç, A.Avraamov tərəfindən aparılmışdır. Folklorşünasların əsərlərində gələcək milli üslub konsepsiyası işlənmişdir. Bununla yanaşı etnomusiqişünaslıqda parallel müqayisələr aparən araşdırmalar meydana gəlib (Bela Bartok, Yanoş Şipoş və s.).

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, musiqi folklorizmi, əsasən də folklor və bəstəkar yaradıcılığı, folkloru yaradıcı münasibət və praktikada olan növlər və s. daim maraq doğuran sahələrdəndir. Bu istiqamətdə olan tədqiqatlardan L.P.İvanovanın dissertasiyası maraq doğurur. O, yazır: “Folklorşünaslıq folklorun digər funksional şəraitdə ikinci həyatıdır, sənətkarın folklorlardan şüurlu və məqsədyönlü istifadə etməsidir. Folklorizm - xalq və peşəkar bədii sistemlərin qarşılıqlı təsiri nəticəsində yaranan və bəstəkarın musiqidə dünyaya baxışının fərdi unikal obrazını təmsil edən xüsusi hadisədir.” O, folklorizmin bəstəkar yaradıcılığında olan tipologiyasına dair bir neçə prinsip üzə çıxardır. “ Bunlardan:

- 1.folklor nümunəsinin müəllif mətninə daxil olunması ;
2. folklor elementlərindən istifadə,
- 3) folklor təfəkkürünün prinsiplərinə müraciət .” [Иванова,2005:11].

XX və XXI-ci əsrin musiqisində folklorun təfsir prinsipləri müxtəlif yanaşma metodları əks edərək əslində mühüm bir tədqiqat obyektini təşkil edir. Əsr ərzində xalq yaradıcılığına fəqli estetik yönümlü bəstəkarlar müraciət ediblər. Bu məqalədə tanınmış bəstəkar Elnara Dadaşovanın yaradıcılığında folkloru yararlanma üsulları və təfsir prinsipləri nəzərdən keçiriləcək.

E. Dadaşova musiqi sənətinə XX əsrin 70-ci illərində gələrək ciddi, daim axtarışda olan, müasir dünyagörüşü və eyni zamanda ənənələrə əsaslanan şəxs kimi daxil oldu. Əsərlərinin janr və obraz-məzmun genişliyi, əlvan harmonik boyalar , muğam və aşiq musiqisindən irəli gələn prinsiplər, quruluşların həmahəngliyi və s. xüsusiyyətlər bəstəkarın özünəməxsus dəst-xəttini təyin edir. Təbii ki, bu dövrə təsadüf edən neoklassisizm, neofolklorizm kimi



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

cərəyanların təsiri bir sıra bəstəkarların yaradıcılığında olduğu kimi E.Dadaşovanın nəzərindən yan keçməmiş. Bununla əlaqədar Z.Dadaşova yazır: “Müasir sənət məkanında cərəyan edən ideyalar sırasında bir çoxları neoklassisizm və neofolklorizmə üstünlük verirdilər. Yəni Q.Qarayevin çağırışına hay verərək yeni texniki vasitələrlə silahlanıb, folklorun tədqiq olunmamış qatlarına enməyə, onun özəl cəhətlərini yeni rəkursdan sərgiləməyə, habelə dünya akademik musiqisinin klassik (barokko) dövrünə çağdaş musiqi nailiyyətləri zirvəsindən nəzər salmağa – həm də yaratdıqları opuslara milli rənglər qataraq – çalışırdılar”. [Dadaşova,2020: 550] . Milli qaynaqlara əsaslanan E. Dadaşova onları neoklassisizm estetikasına uyğun süzgüləndirir və yeni bədii keyfiyyət əldə edir. Buna misal olaraq, Simfoniya, simfoniya-Konsert və s. qeyd etmək olar. Bəstəkarın xüsusi əhəmiyyət verdiyi sahə folklorizmdir. Hələ vaxtilə Cövdət Hacıyev bu gənc bəstəkarın “yeni şəraitdə folklor dalğasının ağıllı, istedadlı, məlahətli nümayəndəsi” olduğunu qeyd etmişdir” [Юсифова, 2013:114].

E.Dadaşova yaradıcılığında folklorizmin müxtəlif təfsir prinsipləri nəzərə çarpır. O, folklor nümunəsindən həm sitat şəklində, həm də onun elementlərindən istifadə edir , folklor tənqidinin prinsipləri bir sıra əsərlərində sezilir. Bu əsasən onun kamera-instrumental əsərlərində, işləmələrdə öz əksini tapıb.Bəstəkar eləcə də bu yönümdə tədqiqatlar aparmışdır. “Azərbaycan rəqslərində melodik yönəlmə və modulyasiyalar” adlı dissertasiyasında külli sayda folklor nümunələri araşdıraraq maraqlı nəticələr əldə etmişdir. “Öz tədqiqatında E.Dadaşova isbat edir ki, melodik rəsmi gözəlliyi, qeyri-adi plastikası, təbiiliyi ilə seçilən Azərbaycan rəqslərinin melodik quruluşunu ciddi məntiq “idarə edir”. Özü də məqamdaxili, paralel və ya I, II dərəcəli qohumluq münasibətləri əsasında baş verən modulyasiyaları üzə çıxararaq, E.Dadaşova təkcə onların təzahür hallarının müxtəlifliyinin sadalanması ilə kifayətlənmir, mühüm ümumiləşdirmələr edir. Məsələn, oyun havalarının forma, quruluş xüsusiyyətlərinin həmin havaların məqam əsası, yönəlmə və modulyasiyalarla əlaqələndirilməsinə dair onun qənaətləri məmnunluq hissi doğurmaya bilməz” [Dadaşova, 2020:547].

Elnarə Dadaşova xalq mahnı və rəqslərinə xüsusi incəliklə yanaşır , onlara yeni nəfəs verir, folklor nümunəsindən həm sitat şəklində, həm də onun elementlərindən istifadə edir. Bunlardan , Orqan üçün “Süsən sünbül” variasiyaları, ”Gözəlim sənən” mahnısı əsasında “Postlüdiya”; “Mən gülü dəstə bağlaram” (kontrapunkt kimi inkişaf olunub); Xalq mahnıları əsasında Nəfəsli alətlər üçün kompozisiya ; xalq rəqsinin əsasında Etüd; “Ay bəri bax” vokal və iki royal üçün kompozisiyaları qeyd oluna bilər. Bundan başqa , Üzeyir Hacıbəylinin “Azərbaycan türk el nəğmələri” adlı işləmələrinin E.Dadaşova xor variantını yaradıb. Eləcə də diringilər üstündə polifonik tərzdə 21 fuqa ; orqan və soprano üçün “Xocalı laylası” (burada bəstəkarın nəvəsinin oxuduğu layla istifadə olunub). Belə ki, sadalanan əsərlərdə folklor mənbəyinin bütövlüyünü saxlayaraq bəstəkar şəxsi nüansları əlavə edir (faktura, dinamik, tembrlik və harmonik sahələrini zənginləşdirir). Burada B.Bartokun təsiri təbii ki, dənilməzdir. Maraqlıdır ki, B.Bartok “Çağdaş musiqimizə kənd musiqisinin təsiri haqqında” məqaləsində xalq musiqisinin işlənməsinə dair iki əsas növü qeyd edir: haçanki “... müşayiət, giriş, tamamlanma və interlüdiya vasitəsilə əsas olan - kənd melodiyasını qiymətli daş kimi çərçivəyə salırıq; və əksinə: kənd melodiyası yalnız epigraflı rolunda çıxış edir, ən vacibliyi isə ətrafda olanlardır ”. [Барток,1977:246] .Bartok üslubu üçün səciyyəvi olan – xalq elementlərinin müasir kontrapunkt texnikası ilə uzlaşması E.Dadaşovanın da yaradıcılığında öz əksini tapıb. Belə ki, bəstəkar müxtəlif inversiyaların, güzgüli dönmələrin və s. imitasiya üsullarına, ritmik mürəkkəbləşmələrə, harmonik zənginliyə,variantvari inkişafa müraciət edərək fakturanı dinamikləşdirir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

E.Dadaşovanın yaradıcılığında maraqlı nümunələrdən biri kimi kamera orkestri üçün yazdığı “Tərəkəmə” əsəridir. Burada xalq musiqi təfəkküründən irəli gələn bir sıra elementlər nəzərə çarpır. Bu özünü melodik və ifaçılıq xüsusiyyətlərində, ritmik ölçüdə (6/8) büruzə verir.

Tarakima Dance
(Dance of Azerbaijan)

Allegretto

“Tərəkəmə” xalq rəqsinin bəstəkar versiyasını yaradan müəllif üslublaşmaya üz tutub. Burada gözəl rəqsin parlaq, əlvan, iti, möhtəşəm ab-havası təsvir olunur. Kamera orkestrin heyətinə simlilər qrupu, oboya, piano və timpano daxildir. İnkişaf elə qurulub ki, melodik intonasiya gah parçalanmış, tam, variantvari dəyişilmiş (həm faktura eləcə də məqam baxımından), gah da intonasiya özəyindən olan törəmələr şəklində əks olunur, bu da yenilənməyə zəmin yaradır. Əsər sərbəst quruluşa əsaslanır, bu da bir çox xalq rəqsləri üçün səciyyəvidir. Fakturada həm metro-ritmik mürəkkəbləşmələr, həm də imitasiya üsullarının tətbiqi (müxtəlif alətlərdə) və s. vasitələr nəzərə çarpır. Simlilər qrupunda olan ifaçılıq üsulları (akkord birləşmələri, kvarta-kvinta mübasibətli səsbirləşmələri, bəzəklər, təkrarlamalar) sazın ifa xüsusiyyətlərini xatırladır. Ard-arda gedən bölmələr arasında ümumi intonasiya yaxınlığı hiss olunur, bundan başqa timplitonun demək olar ki, aramsız ifası, xalq ansabllında olduğu kimi (qoşa-nağaranın ifasını xatırladaraq), ostinatolu ritmə əsaslanır.

Əsər rast məqamında yazılsa da, burada müxtəlif keçidlər (şur, şahnaz, sarənc və s.), mayə dəyişkənliyi nəzərə çarpır. “Tərəkəmə”nin intonasiya sahəsində iki əsas melodik dönmə çıxış edir: birinci – kvarta sıçrayışlı,



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Allegretto (♩=140)
3 Violini I *sola*
3 Violini II *mp*
3 Violini III *mp*
3 Virole *secco*

ikinci- özündə rəvan gəzişmələri əks edir:

49 *solo*
Ob. *f*
Pno. *mf*
5 7

Əsərin inkişasında formayaradıcı prinsiplərinə dair bir neçə üsul istifadə olunub:

1. Təkrarlıq

2. Variantlıq

3. İşlənmə - sonrakı ifadədə mövzunun (mövzuların) fraqmentlərinin səslənməsi və ya harmonik (faktura) baxımından dəyişməsi.

4. Törəmə təzadlıq – (öncəki mövzunun yeniyə "çevrilməsi").

6. Reprizlik

Hələ təhsil illərində yaranan **iki fortepiano və zərb alətləri üçün Konserti-noda** (1974) bəstəkar Elnarə Dadaşovanın üslub xüsusiyyətləri müəyən olunmuşdur. Burada tembr sahəsində olan axtarışlar zərb alətlərinin geniş cəlb olunmasında, sazəndə dəstəsinə xas olan ifa və üsulların tətbiqində, neoklassisizm və folklorizm ənənələrin qarşılıqlı əlaqəsində nəzərə çarpır. "Tərəkəmə"də olduğu kimi bəstəkar Konsertin III hissəsində aşıq musiqisinə xas olan ifa prinsiplərinə üz tutur, zərb alətlərinin ritmik özəlliklərini qabardır, oyun atmosferini yaradır.

Fərəh Əliyeva Konsertinonu üslub baxımından dəyərləndirərək yazır: "Aşkar sezilən Bax ənənəsindəki prelüdsayağı çalğı ilə "aşiq mayalı" şux, gümrah mövzular sanki "söhbət edir". Bu dialoqda hər iki tərəf bərabərhüquqludur, biri digərini üstələmir, əksinə, bəstəkarın fikrincə, sənətkarlıq və kamillik səviyyəsinə görə eyni yüksəklikdə dayanan iki musiqi dünyasının "inteqrasiya" imkanlarını nümayiş etdirir" [Əliyeva, 1992:11].

E.Dadaşovanın yaradıcılığında işləmə – ayrıca sərbəst bir janrı təşkil edir. Bəstəkarın folklor üzərində işinə nəzər salsaq burada minimal müdaxilədən başlayaraq müəllif konsepsiyasını



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

əks edən yüksək bədii işləməyə gədər olan diapazonu müşahidə etmək olar. Bu kimi yanaşmanın dəqiq, müəyyən funksiyaları var – geniş kütləyə çatdırmaq, təbliq etmək və maarifləndirmək. Maraqlı nümunələrdən biri də **Fortepiano üçün Variasiyalardır**. Bəstəkar sitataya üz tutaraq, “Qaçaq Nəbi” (segah) xalq mahnısından istifadə edir və müxtəlif obrazlı variasiya silsiləsini yaradır .

Moderato cantabile

ЕЛНАРӘ ДАДАШОВА

Burada 5 variasiya səslənir (“Hey”, “İpatdı oyunu”, “Ayı gəzintidə”, “Ağacdələn və Qaratoyuğun söhbəti”, “Günəşin himni”). Xalq mahnısı temp, faktura və ritmik, harmonik dəyişikliklərə uğrasa da, müxtəlif janr xüsusiyyətləri olsa da, intonasiyanın özəyi ciddi variasiyalarda olduğu kimi qurunub saxlanılır. Məsələn, ikinci variasiya “Qarabağ şikəstəsi”nin ilkin itonasiyaları ilə zənginləşərək dinamik şəkil alır:

ВАРИАСИЈА - I ("HEJ")

Alliegro

İkinci variasiya (“İpatdı oyunu”) skersoz xarakterlidir , beşinci isə (“Günəşin himni”) patetik xarakter alaraq himn kimi səslənir.

Bəstəkar yozumunda folklor janrlarının bir neçə elementləri uzlaşaraq janr sintezinə gətirib çıxardır. Belə ki, bir əsərdə mahnı və ağı, rəqs və s. öz əksini tapa bilər. Digər xüsusiyyətlərdən biri də folklorla sərbəst yanaşmadır, semantik proobrazdan imtina edərək onu yeni düşünülmüş bir yozumda vermək. Məsələn, A.Əlizadənin “Bayatılar” xor silsiləsində bəzi lirik mahnılar ağı, mərsiyə kimi öz təsvirini tapmışdır. Bu kimi yanaşmanı biz E.Dadaşovanın “Xocalı ağrısı” adlı fortepiano üçün işləmədə sezə bilərik.³⁸ Bəstəkar burada –

³⁸ 1992 ildə ildə baş vermiş Xocalı soyqırımında 613 azərbaycanlı qətlə yetirilmişdir. Bu faciə bir sıra ədəbi, publisistik, bədii əsərlərdə öz əksini tapmışdır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

“Laçın”, “Ninni”, “Sarı gəlin” xalq mahnılarından istifadə edib işləmişdir, qəmgin bir ab-hava yaratmışdır.

"Xocalı ağrısı" (Qarabağ xalq mahnılarının işləmələri)

Elnarə Dadaşova

Moderato $\text{♩} = 100$

Piano

Pno.

“Laçın”, “Sarı gəlin” lirik-məhəbbət mövzulu mahnılar olsa da bəstəkar təfsirində bu folklor nümunələri Ana-Vətən obrazı ilə, beşik nəğməsi “Ninni” isə əbədiyyata qovuşmuş şəhidlərlə əlaqələndirilir. Kontrapunkt inkişaf, rəqistr tutuşdurmaları, mürəkkəb səsbirləşmələri, temp və ölçü dəyişkənliyi əsərə dinamiklik verir, qəzəb və nisskillik hissləri burada öz əksini tapıb. *Andante* bölməsində gözlənilməz pauzalar ah-nalə kimi qəbul olunur. Koda hissəsində sekunda, kvarta birləşmələri ilə yanaşı oktava, kvarta, kvinta nisbətli səsbirləşmələri sazın ifasını xatırladır.

Folklor özündə xalqın tarixini, ideyalarını, düşüncə tərzini ifadə edərək professional yaradıcılıq üçün bir mənbədir. Müxtəlif folklor nümunələrini müasir yozumda verən bəstəkarlar müxtəlif məqsədləri güdürlər. Bəzilərinə bu ani bir maraq, bəzilərinə isə bu əsas istiqaməti təyin edən bəstəkar dəst-xəttinə çevrilir. E. Dadaşovanın yaradıcılığında da folklorizm öz maraqlı təfsir prinsiplərini tapmışdır.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969. 246 s.
2. Əliyeva F.Ş. Musiqi ilə çağlayan ürək // Azərbaycan qadını. – 1992, №11-12, s. 11
3. 3.Насібəyov Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. –Bakı: “Apostrof”, 2010. -173

Rus Dilində

4. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени // Бела Барток: сборник статей / сост. Е. И. Чигарева. М.: Музыка, 1977. С. 245–249.).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

5. 5.Гаджибеков У.А. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку, 1966, s. 26
6. Головинский, Г. Л. Композитор и фольклор : Из опыта мастеров XIX - XX веков. Очерки / Г. Головинский. - М. : Музыка, 1981. - 279 с.
7. Гусев В. Фольклор и социалистическа культура (проблем современног фольклоризма) // Современност и фольклор: Сб. ст. - М.: Музыка, 1977. - С. 7 - 27.
8. 8.Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды о русской советской музыке. М.: Советский композитор, 1978, 174 с.
9. 9.Юсифова А.Н. Джевдет Гаджиев. Хроника жизни. Статьи.Высказывания. – Баку: Тəhsil, 2013, 304 с.

Elektron Resurs

10. Dadaşova Z.Elnarə Dadaşova //Azərbaycan musiqi tarixi. https://www.musicacademy.edu.az/images/elmi_neshrlər/z_safarova_5cild.pdf
11. 11.Иванова Л.П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века// автореферат диссертации. <https://www.dissercat.com/content/tipologiya-folklorizma-v-russkoi-muzyke-xx-veka>
12. 12.Adıgözəlzadə H. Üzeyir Hacıbəyov və onun müasirlərinin fəaliyyətinin etnomusiqişünaslıq aspekti.
13. Musiqi Dunyasi<http://www.musigi-dunya.az> http://www.musigi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=396



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

20. YÜZYILDA MODERN DANSIN ORTAYA ÇIKIŞI

Victoria ALEKSANDROVNA ŞAHMURADOVA*

Özet

Modern dans çeşitli türlerin ve estetiğin bir tezahürü olarak, tüm dans stillerini kapsayan klasik, ulusal, modern ve balo salonu dansları ile temsil edilir. Günümüzde dans, klasik, ulusal, modern caz, modern, postmodern (Rayner'a göre Amerikan hareketi) veya modern (Rayner'a göre modern Avrupa dansı) gibi türlere ayrılmakta ve her birinin kendi estetiği, türü ve performans tekniği bulunmaktadır. Şu anda beş ana dans sistemi vardır ve bunların kendi oyuncu yetiştirme yöntemleri vardır. Balo salonu, çeçetka, flamenko ve interşez gibi dans stilleri aynı zamanda gelişmiştir. Son yıllarda melez dans teknikleri yaygınlaştı. Jack Cole, modern dans ve caz tekniklerini birleştiren ilk öğretmen ve koreograftı. Hint cazı olarak bilinen sistemi, siyah dans tekniklerini, Hint halk dansları hareketlerini ve Denison'e'nin erken modern dans okulunun başarılarını birleştirir. Art-nuvo, XXI yüzyılın başında klasik baleye zıt bir dans tarzı olarak doğdu. Modern dansın ilk temsilcileri Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, Ted Shawn ve Helen Tamaris oldu. Modern dans, icracının içsel durumu ile dans formu arasında bir bağlantı kurmaya yönelik önemli bir girişimdi. Dans ve hareket teorileri 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında ortaya çıktı ve Amerika Birleşik Devletleri, Almanya ve Fransa'ya yayıldı. Teorisyen Francois Delsart, vücut bölümlerinin işlevleri ile duygular arasında açık bir bağlantı kurdu. Emile Jacques Dalcroze, hareket ve ritim arasındaki ilişkiye dair bir teori geliştirdi. Dans dışavurumculuğunun kurucularından biri olan Rudolph von Laban, hareketi biçimsel kısıtlamalardan, yani müziğin üslup ilişkisinden kurtardı. 20. yüzyılın başında Diaghilev, Fokin, Nijinsky, Myasin ve Lifar gibi Rus koreograflar, Avrupa'da modern dansın gelişimini etkilemiş ve neoklasizmin yönünü oluşturmuştur. Modern dans, bir yazarın yaklaşımını ve bireyselliğini gösteren bir sanat biçimidir. Şablonların, modellerin ve örneklerin varlığını reddeden ve kendi sanat dünyasını yaratan yazarın bireyselliğine dayanan sanat alanına aittir. Modern dans performansının gelişim mantığı ve dramaturjisi, parlak ve çeşitli bir olay örgüsü tarafından belirlenirse de, yapısı bir dizi metafor ve imgeden oluşur.

Anahtar Kelimeler: Modern dans, caz modern dans, postmodern dans, dans sanatçıları.

THE EMERGENCE OF MODERN DANCE IN THE 20TH CENTURY

Abstract

Modern dance is represented by classical, national, modern and ballroom dances, covering all dance styles, as a manifestation of various genres and aesthetics. Today, dance is divided into types such as classical, national, modern jazz, modern, postmodern (American movement according to Rayner) or modern (modern European dance according to Rayner), and each has its own aesthetics, genre and performance technique. There are currently five main dance systems and they have their own methods of training performers. Dance styles such as ballroom, chechetka, flamenco and interchez developed at the same time. In recent years, hybrid dance techniques have become widespread. Jack Cole was the first teacher and choreographer to combine modern dance and jazz techniques. His system, known as Indian jazz, combines black dance techniques, Indian folk dance movements, and the achievements of Denison's early modern dance school. Art-nuvo was born at the beginning of the XXI century as a dance style opposite to classical ballet. The first representatives of modern dance were Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, Ted Shawn and Helen Tamaris. Modern dance was an important attempt to establish a connection between the inner state of the performer and the dance form. Dance and movement theories originated in the late 19th and early 20th centuries and spread throughout the United States, Germany, and France. Theorist Francois Delsart established a clear connection between the functions of body parts and emotions. Emile Jacques Dalcroze developed a theory of the relationship between movement and rhythm. Rudolph von Laban, one of the founders of dance expressionism, freed movement from formal restrictions, that is, from the stylistic affiliation of music. At the beginning of the 20th century, Russian choreographers such as Diaghilev, Fokin, Nijinsky, Myasin and Lifar influenced the development of modern dance in Europe and created the direction of neoclassicism. Modern dance is an art form that demonstrates an

* Öğretmen, Bakü Koreografi Akademisi Yüksek Lisans Öğrencisi, shahmuradova1985@gmail.com



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

author's approach and individuality. It belongs to the field of art, which denies the existence of templates, models and examples and relies on the individuality of the author who creates his own artistic world. Although the development logic and dramaturgy of the modern dance performance is not determined by a bright and diverse plot, its structure consists of a set of metaphors and images.

Keywords: Modern dance, jazz modern dance, postmodern dance, dance performers.

Giriş

XXI əsrdə rəqs sənəti müxtəlif rəqs üslubları ilə təmsil olunur: klassik, milli, müasir və bal. Hər bir rəqs növünün özünəməxsus fizioloji, biomexaniki, musiqili və yaxud ritmik keyfiyyətləri olduğu kimi, hər bir fərdi hərəkətin də özünəməxsus tarixi, keyfiyyəti və şagird üçün tələbləri var.

Klassik rəqsdə ciddi fiziki detallar, dəqiqlik və hərəkətlərin xətti arıdıçılığını tələb edən riyazi testlər mövcuddur və bunlar bal rəqslərində (xüsusilə bədənin aerob qabiliyyətinin inkişafında) nəzərə çarpmır. Digər tərəfdən xarakterik rəqs, milli rəqs və səhnə rəqsi rəqqasdan sürət, güc, texnika, səhnədə özünü nümayiş etdirmək, aktyorluq bacarığı və hər bir rəqsin xüsusiyyətlərini ifadə etmək kimi keyfiyyətləri inkişaf etdirməyi tələb edir. Klassik rəqslə müqayisədə müasir rəqs daha plastiki, eləcə də bədii və mənəvi ifadə vasitəsi kimi (daha zəngin leksika, daha sərbəst plastiklik, klassik rəqsə xas olan konservatizmin olmaması) insan bədəninə psixofiziki və estetik potensialının inkişafı üçün daha geniş imkanlara malikdir [1].

Yuxarıda qeyd olunan rəqs formalarından hər hansı birini təhlil edərək, biz bu cərəyana xas olan hərəkətləri müəyyən edə bilərik. Xüsusən də klassik baletdə əsrlər boyu inkişaf edən və möhkəmlənən hərəkət dili mövcuddur. Müasir rəqsdə isə əksinə, hərəkət dilinin leksik modullarının təhlili çox vaxt mövzu, musiqi və obrazların müasirliyinin müzakirəsi ilə əvəz olunur. Bu onunla bağlıdır ki, "müasir rəqs" anlayışı özündə çoxlu rəqs texnikalarını ehtiva edir və daim yeni spontan yaradıcılıqla tamamlanır.

XXI ƏSRDƏ MÜASİR RƏQSİN İNKİŞAFI

Müasir rəqs müxtəlif janr və estetikanın təzahürüdür. Hazırda müasir rəqs XXI əsrdə meydana çıxan bütün rəqs üslublarını əhatə edir. Bu gün rəqs klassik, milli, müasir caz, müasir, postmodern (Raynerə görə amerikan hərəkəti) və ya modern (Raynerə görə müasir Avropa rəqsi) kimi növlərə bölünüb və hər birinin özünəməxsus estetikası, janrı və ifa texnikası var.

Beş əsas rəqs sistemi mövcuddur. Bu sistemlərin öz tarixi, öz estetik modulları, öz texnikaları, ifaçıları hazırlamaq üçün öz üsulları və öz hərəkət dili var. Bal, çeçetka, flamenko və interşez kimi rəqs üslubları eyni zamanda mövcud olmuş və inkişaf etmişlər. Bu hərəkətlərin öz leksikası və tarixi olsa da, estetik paradigması və ya aktyorluq sənətini öyrətmək məktəbi yoxdur.

Müasir rəqs və müasir caz müstəqil cərəyan kimi yalnız XXI əsrdə yaranmışdır. Müasir caz rəqsi tarixində iki fərqli istiqaməti müəyyən etmək olar. Caz emosiyaların və hisslərin təcəssümüdür. Bu, qara dərilili qəbilə nağara çalanlarının əsrlər boyu davam edən təkamülünün nəticəsidir. Qərb sivilizasiyasından kənarda, şəhər dünyasından uzaqda əsrlər boyu dünyanın heç bir yerində rast gəlinməyən nadir sənət növü inkişaf etmişdir.

Əvvəlcə Afrikadan olan qullar tərəfindən yayılan bu musiqi Yeni Dünyanın şimalında qəflətən parlayaraq, həmin vaxta qədər naməlum olan Afrika-Amerika musiqisinin müxtəlif



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

növlərini meydana gətirdi. Yalnız 1960-cı illərdə qara dərililər Afrika-Amerika cəmiyyətində unikal sənət formasının yaradıldığını başa düşdülər. Müasir mədəniyyətin bu təbəqəsi yeni yollar açdı və dövrümüzün ən mühüm intellektual cəhdlərini ifadə etdi.

Melodiya, ritm və qeyri-müəyyənlik müasir caz rəqsini təravətli, innovasiyalı və zəngin edir. Caz rəqs romantik və klassik dövrlərlə müqayisədə radikal yeni ifadə tərzini kimi XXI əsrin psixoloji tendensiyalarına cavabdır. Son illərdə hibrid rəqs texnikaları gətirdikcə böyük populyarlıq əldə edir. Müasir rəqs və caz texnikasını birləşdirən ilk müəllim və xoreoqraf Cek Koul olmuşdur. Onun Hindistan cazı kimi tanınan sistemi qaradərliyələrin rəqsinin texnikalarını, hind xalq rəqs hərəkətlərini və Denisona ilk müasir rəqs məktəbinin nailiyyətlərini özündə birləşdirir [2].

1960-cı illərdə Qərbi Avropada müasir caz rəqsinə maraq xeyli artdı. Amerikalı müəllimlər üçün ilk seminarlar burada keçirilmişdir. Bu gün müasir cazla yanaşı, əsas texnikalar kimi aşağıdakı üslubları qeyd etmək olar: musiqili caz, klassik caz, Afrika cazı, Fast-Tempo Jazz, Straight-Line Jazz, Blues Jazz (lirik caz) və Funk. Caz rəqs klassik baletdən sonra özünəməxsus estetik, üslub, leksika və xüsusilə janrlara malik olan ikinci bədii rəqs sistemə çevrilmişdir.

Art-nuvo XXI əsrin əvvəllərində klassik baletə əks qütb kimi, xüsusən də rəqs üslubu kimi yaranmışdır. Müasir rəqsin ilk nümayəndələri Aysedora Dunkan, Marta Qrem, Doris Hamfri, Ted Şon və Helen Tamaris olmuşdur. Bütün bu xoreoqraflar və ifaçılar öz janrlarını və texnikalarını inkişaf etdirirdilər. Müasir rəqs ifaçının daxili vəziyyəti ilə rəqs forması arasında əlaqə yaradılmasında mühüm cəhd idi.

Rəqs və hərəkət nəzəriyyələri XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində işlənib hazırlanmışdır. Bu nəzəriyyələr XX əsrin sonlarında "bədənin azadlığı"nın böyük dalğasından yaranmış və bütün XX əsr boyu ABŞ, Almaniyaya və sonralar isə Fransada davam etmişdir.

"Bədənin ifadəsi" nəzəriyyəçisi Fransua Delsart üç dilin ekvivalentliyini müəyyən etmişdir: Aləti səs olan "estetik", jestlərlə ötürülən "elliptik" və artikulyasiya dili ilə ifadə olunan "fəlsəfi".

Beləliklə, Delsart bədənin hissələrinin funksiyaları ilə emosiyalar arasında dəqiq əlaqə qurdu. Emil Jak Dalkroz hərəkət və ritm arasındakı əlaqə nəzəriyyəsinə inkişaf etdirdi. Delsartın təsiri Dunkan, Sen-Deni və müasir rəqsin digər yaradıcılarına böyük təsir göstərmişdir. Dalkrozun tələbələri arasında sonralar müasir rəqsin "alman məktəbi"nin əsas nümayəndələri olan Mari Viqmann, Qretel Palukka və Mari Lambert də olmuşdur. Dalkrozun tədqiqatlarını qütb dünyasının yaradıcısı ("görünən dil", "görünən mahnı") Ştayner davam etdirdi. Qütb musiqisi məkanda hərəkətlə ifadə olunan fərdi səslərin və tonların ifaçılıq təcrübəsinə əsaslanır. Rudolf fon Laban Almaniya və sonralar Avropada rəqs ekspresionizminin nəzəriyyəçilərindən və yaradıcılarından biri idi. Laban hərəkəti formal məhdudiyətlərdən, yəni musiqinin stilistik mənsubiyyətindən, səhnə məkanından azad etdi. O, milli üslub və janr kateqoriyasından asılı olmayaraq bütün üslubların dinamik xüsusiyyətlərinin təhlilinə və təsvirinə imkan verən universal rəqs jestləri nəzəriyyəsinə işləyib hazırladı. Məkan, zaman və güc (enerji) Labanın hərəkət nəzəriyyəsinə əsaslandığı üç dəyişməz zəmindir. Labanın nəzəriyyəsinə görə, hər bir hərəkəti beş əsas qrupa bölmək olar: hərəkət, istirahət, jest, qalxma və dönmə. 1921-ci ildə Laban alman dövlət baleti ilə onun məktəbini təmsil edirdi və Almaniya müasir rəqsin təməlini qoydu. Onun ən məşhur tələbələri rəqqas və xoreoqraf olan Mari Viqmann və Kurt Yoos idi. Mari Viqmann rəqs sahəsində Laban sisteminin əsas prinsiplərini qəbul etdi. Mari Viqmannın xoreoqrafik formaları məkan anlayışı ilə sıx bağlıdır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Viqmann hesab edirdi ki, rəqs təkəcə emosiyaları, duyğuları deyil, insanın bütün daxili dünyasını ifadə edə bilər. Labanın şagirdi olan Kurt Yoos Laban sisteminin əsas prinsipləri ilə öz texnikasını birləşdirərək klassik baletin nailiyyətlərini işinə daxil etməyə çalışırdı. Amerika səhnəsində müasir rəqsin qabaqcıl nümayəndələri istedadlı Loui Fuller, Rut Sen-Deni, Ted Şon və Aysedora Dulkan idi [3].

Aysedora Dulkan hərəkətdən maksimum istifadə edirdi: addımlar, sıçrayışlar, sadə dönmələr. O, ayaqyalın və qədim yunan geyimlərini xatırladan boş tunikada rəqs edirdi. Dulkan rəqsində heç bir texnika göstərmir. Dulkanın gələcəkdə yaratmağa çalışdığı rəqs insanlara sağlam və gözəl olmağa, insan və təbiət arasında itirilmiş harmoniyanı və təbii əlaqəni bərpa etməyə kömək etməli idi. Böyük sandalların rəqsi azadlıq rəqsi sayılır; qaydalara və qadağalara tabe olmur və ümumi qəbul edilmiş üslublara əsaslanmır. O, fiziki özünüifadənin qeyri-ənənəvi formalarını axtaranların hamısına yol açdı.

Rut Sen-Denis və Ted Şon yeni rəqslər üzrə axtarışlarını davam etdirdilər. Denis və Şon ilk dəfə olaraq Denison Müasir Rəqs Məktəbini yaratdılar və illər keçdikcə, bu məktəbin adı professional müasir rəqsin simvoluna çevrildi. Məktəbdə rəqsin bütün növləri öyrədilirdi: şərq rəqsləri, klassik rəqs, xarakterik rəqs, bal rəqsi, ispan rəqsi və Şonun özünün yaratdığı üslub. Məktəb müasir Amerika rəqsi sahəsində ilk oldu və bu üslubu formalaşdıran Marta Qrem, Doris Hamfri və Çarlz Vaydman kimi “ulduzlar”ı yetişdirdi. Marta Qrem, Doris Hamfri, Çarlz Vaydman, Helen Tamiris və Haniya Holm müasir Amerika rəqsinin baniləri hesab olunurlar. Adları qeyd olunan bu şəxslərin hər biri təkəcə görkəmli xoreoqraf və ifaçı deyil, həm də öz rəqs hazırlığı məktəbini yaradan müəllimlər idi.

Marta Qremin məqsədi insan həyəcanlarının bütün spektrini ifadə edən teatr rəqsi yaratmaq idi. O, qədim mifologiyanın və İncilin mövzularından istifadə edirdi. Doris Hamfri üslubunda dənizin dalğaları kimi qalxıb enməni yaratmaq üçün nəfəsin ritmindən istifadə edərək tarazlıq yaradırdı. Meys Kenninq-Hamme avanqardın mənəvi “atasıdır”. O, öz yolu gedərək, öz rəqs sistemini yaradanlardan biri idi. Bütün digər fikirlərin mənbəyi olan əsas ideya rəqsin məzmunudur. Rəqsin süjeti olmamalıdır və o, hər hansı bir hekayəti danışmamalıdır. Üstəlik, rəqs heç bir şey ifadə etmək məcburiyyətində deyildir. Rəqsin məzmunu rəqsin özü olmalıdır. Kanninqemin fikrincə, xoreoqrafın əsas vəzifəsi hər bir ifaçının özünəməxsus ifa tərzinə uyğun olan qısa rəqs yaratmaqdır. 1950-ci illərdə bir çox Amerika kollec və universitetlərində müasir rəqs bir fənn kimi tədris edilməyə başladı. Pol Teylor, Elvin Eyli, Trişa Braun və Tvayla Tarp müasir rəqsin inkişafına öz töhfələrini vermişlər.

XX əsrin əvvəllərində Diaqilev, Fokin, Nijinski, Myasin və Lifar kimi rus xoreoqrafları Avropada müasir rəqsin inkişafına böyük təsir etmişdir. Bu xoreoqraflar klassik rəqslə təcrübə apardılar və bu istiqamət neoklassisizm kimi tanındı. Bir neçə tanınmış xoreoqraf və rəqqas (M.Bejar, R.Peti, İ.Kilian, D.Kranko, D.Noymaysr və s.) öz əsərlərində klassik balet ənənəsindən ayrılaraq klassik rəqsi müasir, milli və digər rəqs formaları ilə incə şəkildə birləşdirmişlər. Avropa gənclərinin rəqsi müharibədən sonra ABŞ və Almaniyada bir istiqamət kimi yaranmağa başladı. Rusiyada hələ də müasir rəqsin universal və vahid tərifı yoxdur və “müasir rəqs” çox vaxt bal rəqsi ilə əvəz olunur.

Müəyyən siyasi vəziyyətə görə, Rusiyada müasir sosial rəqsin inkişafı həm rəqqasların və xoreoqrafların hazırlanması, həm də tamaşaçılar tərəfindən qavranılması baxımından tarixi təcrübənin olmaması ilə xarakterizə olunur. Müasir rəqs yüz ildən artıq müddətdə, postmodern (müasir) rəqs isə əlli ildən çoxdur ki, inkişaf edir. Rusiya yalnız indi bu prosesdə iştirak etməyə çalışır. Məhz buna görə də müasir rus xoreoqrafları Pepelev, Panfilov, Pono,



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Bavdiloviç, Baqanova və başqalarının tamaşaları Qərb tamaşaçıları tərəfindən müsbət qarşılanırsa da, rus tamaşaçıları tərəfindən çox vaxt səhv başa düşülür və qəbul edilmir.

Bu gün paradoksal bir vəziyyət yaranıb: rəqqaslar və xoreoqraflar müasir rəqsin müasir dövrün tələblərinə cavab verən yeni ifadəsini və estetik kredosunu qəbul etməyə hazırdırlar, lakin ifaçıların və xoreoqrafların məlumatsızlığı və hazırlıqlı olmaması səbəbindən onlar bunu hansı şəkildə etməyi bilmirlər. Rəqs təcrübəsinə malik olan tanınmış nəzəriyyəçi A.Qirşondan sitat gətirmək istərdim.

Rəqsin bir dil (yaxud mətn) olduğunu fərz etsək, onda müasir rəqs səhnəsində baş verənlərin çoxu (ən azı özünüz belə hesab edirsinizsə) xarici dildə danışmağa cəhddir. Burada sizi əvvəllər bilmədiyiniz səslər valeh etsə də, ancaq siz onları qavranılan dilin qanunlarına uyğun birləşdirirsiniz. Bir çox rəqs şirkətləri müasir partnyor rəqs leksikasından istifadə edirlər, lakin praktikada bunu yalnız müəyyən üsullarla ifa edirlər [3].

Unutmayaq ki, postmodern rəqs Fransaya gələndə hökumət bütün ölkədə öz şöbələri, müəllimləri və konsert zalları olan 14 (!) milli müasir rəqs mərkəzləri açdı. Bu, qısa müddət ərzində, demək olar ki, on il ərzində M.Marin, O.Dyubok, K.Saporta, M.Monye və digərləri kimi dünya şöhrətli gənc xoreoqrafların formalaşmasına imkan verdi. Oxşar vəziyyət İngiltərədə də yarandı və burada gənc xoreoqraflar və rəqqaslar hazırlayan, eksperimental məkanlar, festivallar və müsabiqələr təklif edən dünyaca məşhur “Penta” Müasir Rəqs Mərkəzi açıldı. Rusiyada yeni rəqs istiqamətləri əsasən, xarici mədəniyyət mərkəzlərinin, fondların və təşkilatların söyləri sayəsində rəsmi sənət səhnəsindən kənar da inkişaf edir. Bu, kiçik rus rəqqas və xoreoqraf qrupuna (çox vaxt xüsusi rəqs təhsili olmayan) dünyada müasir rəqsin inkişafında iştirak etməyə, həmçinin rus və xarici mütəxəssislər arasında professional əlaqələr qurmağa imkan verdi. Axı müasir rəqsimizdə də ideyalar “ayaqlardan” daha sürətli böyüyür. Gənc və yeni başlayan xoreoqraflar sadəcə akademik dünyadan gəlmirlər. Ancaq Rusiyada müasir rəqs ən qeyri-ənənəvi məkanlara - teatrdan sirkə qədər asanlıqla uyğunlaşır. O, asanlıqla yeni ədəbiyyatla, musiqi və ya rəsmlə əlaqə tapa bilər. Müasir rəqsin inkişaf etdiyi teatr da bura aiddir. Yeni rəqs hərəkətlərinin meydana çıxması XX əsrin xoreoqrafları üçün geniş ifadə imkanları açmışdır. Hər bir rəqs sisteminin öz estetikası və müvafiq rəqs dili var ki, bundan da xoreoqraflar öz sənət əsərlərini yaratmaq üçün istifadə edirlər. Əlbəttə ki, xoreoqrafın düşüncə tərzini onun xüsusi bir rəqs hərəkəti növünə dair konkret estetik konsepsiyasından və istifadə etdiyi ifadə gücünün əhəmiyyətindən asılı olaraq dəyişəcəkdir.

Pedaqoqun bədii və yaradıcı təfəkkürünün əsas prinsiplərini müəyyən edən müasir rəqs üslublarının xüsusiyyətləri haqqında. Əsl xoreoqraf öz səhnə təcəssümü qanunlarını yaradır. Müasir rəqsdə rəqsin ideyaları (konsepsiyaları) sözlə (mətnlərlə) ifadə oluna bilməz. Daha dəqiq desək, ifadəni mənasız şəkildə sərf etmək olmaz. Burada bir dildən digər dilə düzgün tərcümə mümkün deyil, əksinə zəruridir. Müasir rəqsin qavranılmasının və assosiasiyalarının mürəkkəbliyi artistlərin danışdıqları və yaratdığı bədii dilin mürəkkəbliyi ilə bağlıdır. Müasir rəqsi başa düşmək həmişə şəxsi perspektiv, qavrayış müxtəlifliyi, birgə yaradıcılıq, empatiya və qarşılıqlı düşüncə məsələsidir.

SONUÇ

Müasir rəqs mahiyyət etibarilə, müəllif yanaşması və fərdilik nümayiş etdirən bir sənət növüdür. O, şablonların, modellərin və nümunələrin mövcudluğunu inkar edən və şəxsi bədii dünyasını yaradan müəllifin fərdiliyinə söykənən həmin sənət sahəsinə aiddir. Müasir rəqs fiziki gözəllik normasının ideallığı anlayışını kənara qoymur, əksinə, dünyanın və onun



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

içindəki insanın mövcud vəziyyətini dəqiq əks etdirir. Müasir rəqs ardıcıl və başa düşülən bir hekayət danışmır, əksinə, xoreoqrafın yaşadığı həyəcanların və emosiyaların ifadəsidir. Müasir rəqs tamaşasının inkişaf məntiqi, dramaturgiyası parlaq və müxtəlif obrazlı süjetlə müəyyən olunmasa da, onun strukturu metafora və obrazlar toplusundan ibarətdir. Bundan əlavə, xoreoqraflar bədii qavrayışı ifadə etmək üçün rəqs, teatr, oxuma, qıraət, birbaşa nitq, gündəlik fəaliyyət və medianın müdaxiləsindən istifadə edirlər. Bədii ifadənin bütün formalarından istifadə olunur. Müasir rəqs bədii sərhədləri keçməyə çalışaraq, teatral davranışın klassik qanunlarının orada tətbiq olunmadığını göstərir.

“Burada və indi” rejimində olan kortəbiiyyət, hərəkətlə bağlı daimi təcrübələr, gözəl mühitdə işləmək, rəqs sənəti formalarının müxtəlif hərəkət növlərinə parçalanması, performansın üstünlük təşkil etməsi. Müasir rəqs insan bədənində, onun ətraf mühitlə qarşılıqlı əlaqəsinə və ona reaksiya vermə qabiliyyətinə, obrazların və konsepsiyaların inkişaf etdirilərək çoxaldılmasına, bir sözlə, rəqs fenomenologiyasına diqqət yetirir. Müasir rəqs vahid, tam və daimi bir varlıq deyil, o, çoxşaxəli və rəngarəngdir və daimi tədqiqat prosesindədir. Bir əsrdən çox tarix çoxsaylı fərqli yanaşma, üslub və texnika toplayıb [4].

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Барыкина, Л. Contemporary dance по-русски <http://www.arteria.ru/tanz_theater/barykina.htm> [Электронный ресурс] / Л. Барыкина. — Режим доступа: http://www.arteria.ru/tanz_theater/barykina.htm
2. Гердт, О. Территория возможностей / О. Гердт // В движении. Институт театра Нидерландов. — Москва, 2019.
3. Гиршон, А. Современный танец как вид искусства / А. Гиршон // Танцевальный Клондайк. 2013. — № 3.
4. Кондратенко, Ю. Синтез в хореографическом искусстве эпохи постмодерна / Ю. Кондратенко // Голос художника: проблема синтеза в современной хореографии : [материалы международной конференции]. — Волгоград, 2019.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

FİKRET EMİROV'UN "NİZAMİ" SENFONİSİNİN SANATSAL İÇERİĞİ

Vusala AMİRBAYOVA*

Özet

Öğrencilik yıllarından beri orkestra yazı tekniğinin sırlarına ve özellikle de renkli "resmine" hakim olan F. Amirov, doğal olarak senfonik türlere büyük ilgi gösterdi ve hatta yeni bir türün yaratıcısı olarak bu alanda büyük şöhret kazandı - senfonik muğamlar. Eserlerinin araştırmacılarından V. Sharifova-Alikhanova, erken dönem senfonisini en önemli müzik eserleri listesine dahil etmemiş, sadece 12. yüzyılın büyük Azerbaycanlı şairi Nizami Gencevi'ye adanan İkinci Senfoni'yi, Doğu şiirinin güçlü kahramanlarından biri olarak kabul edilir. Birinci Öğrenci Senfonisini hariç tutarsak, F. Amirov'un senfonik diziyeye sadece bir kez ("Nizami" senfonisinde) döndüğünü söylemek gerekir. Senfoni, parlak bir sanat eseri olarak ünlendi ve Azerbaycan dışında Rusya, Almanya, İngiltere ve diğer ülkelerde başarıyla seslendirildi. "Nizami" senfonisi, adını daha mantıklı buldu. Senfonide, fikirler ve duygular dünyası, spesifik olmayan müzik içeriği üçlü teorisini oluşturan bu iki unsur, üçüncü olan nesnel dünyasından daha canlı bir şekilde ifade edilir. Nizami'nin, senfoninin her bölümünü açacak bir epigraf niteliğindeki şiirsel dizeleri, besteci tarafından tesadüfen seçilmemiştir. Bize öyle geliyor ki, bu sanat İncilleri sadece besteci için bir ilham kaynağı değil, aynı zamanda müziğin içeriğinde belirli bir çağrışımsal ifade buldu. Senfoniye yansıyan düşünce ve duygu dünyası, Nizami imgesi etrafında toplanmış ve anlamsal renk zenginliğiyle dikkat çekiyor.

Anahtar Kelimeler: Müzik, besteci, eser, analiz.

THE ARTISTIC CONTENT OF FİKRET EMİROV'S "NİZAMİ" SYMPHONY

Abstract

F. Amirov, who since his student years mastered the secrets of orchestral writing technique and, in particular, its colorful "painting", naturally showed great interest in symphonic genres and even won great sympathy in this field as a creator of a new genre - symphonic mughams. V. Sharifova-Alikhanova-(110.), a researcher of his works, did not include his early symphony in the list of his most important musical works, but only the Second Symphony, dedicated to the great 12th century Azerbaijani poet Nizami Ganjavi, considered one of the mighty heroes of all Eastern poetry. If we exclude the First Student Symphony, it should be said that F. Amirov turned to the symphonic series only once (in the "Nizami" symphony). The symphony became famous as a brilliant work of art and was successfully performed in Russia, Germany, England and other countries, except Azerbaijan. The "Nizami" symphony considered its name more logical. In the symphony, the world of ideas and emotions, these two elements, which make up the triad theory of non-specific musical content, are expressed more vividly than the third - the world of objects. Nizami's individual poetic lines as an epigraph to open each movement of the symphony were not chosen by the composer by chance. It seems to us that these bibles of art were not only a source of inspiration for the composer, but also found a certain associative expression in the content of the music. The world of thoughts and emotions reflected in the symphony is centered around the image of Nizami and attracts attention with its wealth of semantic shades.

Keywords: music, composer, work, analysis.

The "Nizami" Symphony. F. Amirov, who since his student years mastered the secrets of orchestral writing technique and, in particular, its colorful "painting", naturally showed great interest in symphonic genres and even won great sympathy in this field as a creator of a new genre - symphonic mughams. It is interesting that the composer rarely addressed the genre of a full symphony. V. Sharifova-Alikhanova-(110.), a researcher of his works, did not include his early symphony in the list of his most important musical works, but only the Second

* Dr. Sultan Qaboos Üniversitesi, vusala@squ.edu.om



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Symphony, dedicated to the great 12th century Azerbaijani poet Nizami Ganjavi, considered one of the mighty heroes of all Eastern poetry. If we exclude the First Student Symphony, it should be said that F. Amirov turned to the symphonic series only once (in the "Nizami" symphony). However, the composer approached his task very responsibly and polished his work in two new editions (1957 and 1964).

As a result, the symphony became famous as a brilliant work of art and was successfully performed in Russia, Germany, England and other countries, except Azerbaijan. The "Nizami" symphony considered its name more logical (110).

The reasons for the symphony's success should certainly be sought in its exhaustive compositional and dramaturgical structure, expressive musical and stylistic features and, of course, in the ideological and artistic content of the work. Well-known musicologists D. Danilov (58), V. Alikhanova-Sharifova (110), I. Romanova (From the depths of folk poetry. Jur. "Sov. Muz.", 1967, p. 16) and others have written their own books. In his articles he analyzed and researched the artistic content and form of the "Nizami" Symphony, and in this connection he paid particular attention to the literary programming of the work. Indeed, in addition to the general title of the symphonic cycle, each movement used the immortal poetry of the great poet-philosopher as its epigraph.

In the present article we revisit this question in connection with a number of achievements of music science in recent decades, such as the theory of complex musical and artistic content, which emerged in domestic music science in the late twentieth century. Along with the various works, based on the main provisions of this theoretical training, the layers of F. Amirov symphony as a special and nonspecific musical content (these terms belong to V. Kholopova) will be studied, a certain attention will be paid to the world of ideas and emotions.

In the symphony, the world of ideas and emotions, these two elements, which make up the triad theory of non-specific musical content, are expressed more vividly than the third - the world of objects.

From this point of view, one of the most important questions is to study the composer's creative attitude towards philosophical and poetic epigraphs taken from the verses of the great Nizami Ganjavi. It is generally known that these poems do not form any fable, and therefore researchers usually do not talk about the plot programme of the work. On the other hand, limiting Nizami's image to the poet's repeated theme throughout the work, i. e. the first theme of Allegro Sonata (first movement), was justly considered unsatisfactory by V. Alikhanova-Sharifova (110). At the same time, these poems reflecting the poet's immortal ideas were not chosen by chance and somehow influenced the composer's artistic imagination. These poetic titles express the incomparable philosophical essence of Nizami's poetry (first part), the vital meaning and significance of music (second part), pure, sublime and eternal love (third part) and the ideas of immortality of the poet's work (fourth part).), the form and dramaturgy of the symphony. embodied his music through the prism of genre and stylistic features.

Unlike the symphonic mughams "Shur" and "Kurd Ovshari", which would appear a year later (1948), in the "Nizami" symphony the composer did direct the structure of the series. He simply replaced the middle parts of the traditional structure of the series, the lyrical center of the Scherzo and the heavy tempo. Nevertheless, the unique handling of the drama in the series is immediately striking. The close connection of the parts, the "bridge" connections created by the poet's leit-theme and other reminiscences (memories), as well as the peculiar themes and



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

techniques of development in the symphony contribute to the form, dramaturgical qualities and thus to the layers of artistic content (special and non-special), had a direct impact on the imagery and emotional mood.

Speaking about the artistic content of the Second Symphony dedicated to the memory of Nizami, let us turn to its general idea and dramaturgical concept, as well as to some program elements. Clarification of this question is linked to the analysis of the musical themes and the form-compositional structure of the individual movements and the entire suite.

Although the displacement of the middle movements within a four-part sequence has been mentioned in a number of scholarly works, a close connection between the content of the idea and such an artistic solution to the structure of the sequence has not yet been analyzed.

In the first movement, which takes the form of a sonata, it is useless to speak of their sharp struggle and the type of conflict drama, despite the bright and vivid figurative and emotional expression of the musical themes, and above all the introductory, main and auxiliary themes. Although the main and auxiliary parts are different in tempo and character, they do not form a contradiction, but simply follow each other as expressions of different moods.

Due to the absence of the main theme in the development and the reduction of the auxiliary theme in the reprise, they are not re-matched after the exposition. As a result, the introduction theme, which presents the image of the great poet, is repeatedly voiced throughout the series and comes to the forefront of the dramaturgical plan of the work.

In the first part the traditional lyrical center of the serial is pushed aside as the thematic development does not create a contrasting and tense dramatic content, but is replaced by a genre scene: the graceful and touching waltz is countered by a romantic theme in the middle of the second part.

Nizami's individual poetic lines as an epigraph to open each movement of the symphony were not chosen by the composer by chance. It seems to us that these bibles of art were not only a source of inspiration for the composer, but also found a certain associative expression in the content of the music. Although F. Amirov's music does not comment in detail on the content of the poems used, it is perceived as a kind of reflection of their meaning. Therefore, the role of program elements cannot be underestimated when talking about the concept of the artistic content of the symphony.

The fact that the heavy part of the symphony is given immediately before the impetuous and energetic finale, and that they are opposed to each other, gives a very effective effect. Written in the form of a freely written rondo, the frenetic theme of the finale optimistically refreshes human life and activity, and the work ends again with Nizami's solemn theme.

Thus F. Amirov fully embodied the artistic content through expressive expressiveness of themes, brevity and an unusual sequence of parts, the unconflicted type of dramaturgy and repeated leitmotifs, and generalized explanations of the plot.

In the introduction of the first movement, the Andante maestoso, then in the development of the sonata form twice, as well as in the third and fourth movements, Nizami's leitmotif expresses the sense of grandeur and majesty inherent in all of the great poet's works. Its tempo and other musical instruments reflect the poet's brilliant imagery and artistry.

Subsequent repetitions of the luminous theme are logically prepared in development, in the third and fourth movements, and presented in different contexts. This theme combines with the music of these movements or sections both intonationally and thematically.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

The vivid emotionality of the "Nizami" Symphony is closely linked to the image of the poet at the center of the artistic concept of the work. The composer tried to express his feelings of admiration and respect before his genius artistic world. It should be noted that among the artistic emotions of music Professor V. Kholopova also noted the admiration for the masterpieces of brilliant artists. This aspect is also directly related to my personal worldview, which is brightly reflected in all the works of F. Amirov. The famous musicologist D. Danilov wrote of her: "Vivid emotionality, nationalism of the musical language, expressive melody, harmonic freshness, excellent command of orchestral means - these features attract the listener to the composer's symphonic works. (58; pp.17-18)

The original features of the composer's personal set - the vivid expressiveness of melody and rhythm - further enhance the emotional response to his works. According to B. Asafiev, it usually reflects the enthusiasm and festive mood of composers with a strong sense of melody. Melody is closely related to heartfelt longing. Prolonged melodious melodies are often found in the works of F. Amirov and are associated with national musical thinking, as well as permeated with melismatic ornamentation. For example, the main and auxiliary themes of the first movement of the symphony, and the first theme of the third movement.

In addition, according to scholars, the organized structure of time in music usually awakens in the listener an elevated mood and a cheerful mood. The symphony is dominated by themes accompanied by rhythmic figures of the ostinato type. Only in some cases does the music lack this sense of movement. For example, the light is characterized by the fact that the subject lacks a sense of active movement. The starting point of the final movement can be shown as the opposite pole of this aspect. With such a very fast tempo, this theme, along with other expressive means, evokes great enthusiasm and an optimistic festive mood.

The tempo and terms mentioned by the composer in the note are also important in terms of explaining the world of emotion of the symphony: *maestoso* (light theme), *animato* (supporting theme, end of reprise), *espressivo*, *Allegro giocoso* (third movement, first theme) enhance the emotional expressiveness of the music.

The world of thoughts and emotions reflected in the symphony is centered around the image of Nizami and attracts attention with its wealth of semantic shades.

Now let us pay attention to the special musical content of F. Amirov's "Nizami" symphony. According to V. Kholopova's theoretical teaching, this aspect is close to the category of artistic form, but clearly differs from it. Because beauty (or aesthetic harmony), evoking positive emotions and a sense of well-being, must unambiguously be attributed to the content. 1. Sound structure, timbre, execution (articulation); 2. Melodic harmonies and harmonic systems; 3. Metrical and rhythmic organization; 4. Melody and texture; 5. Musical themes and texture; 6. Musical thematicism; 7. Musical form. Since the above analysis focuses on the activity of the last two elements, we would like to consider the other levels of composition.

It is known that F. Amirov did not apply the microtonal system of oriental music in his works, including the famous symphonic mughams. This issue would arise later on the agenda of Azerbaijani composers (e.g., A. Malikov, V. Adigozalov). As for musical instruments, the composer paid special attention to their unique timbres and even discovered new shades of them. The rich timbre "colors" of his works, of course, are closely intertwined with national intonations, instilling in the listener a sense of subtle pleasure and enjoyment, becoming an integral part of the lyrical content.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Although the symphony mobilized the capabilities of the string orchestra, the composer made maximum use of the timbre and articulation features of the various instruments. The ensemble does not sound monotonous and amazes the audience with its diversity.

In contrast to the sound structure of Azerbaijani mughams, their momentum is widely used in the symphony, and on this basis, the composer's harmonic quest has borne fruit. At the same time, chaharga and humayun inclinations, expressing passion and deep sorrow, were almost not used in the symphony, which has a common color and harmony. The use of means of harmony and harmony certainly belongs to a special layer of music, evokes feelings of beauty, harmony and cosiness and generally echoes the majestic image of the great Nizami.

In the various parts and themes of the work we encounter rich imagery of meter and rhythmic structure. The fact that the plots are usually accompanied by rhythmic figures of the ostinato type determines their style and character.

As we have said, the organization of time in the music evokes in the listener a sense of liveliness and usually a cheerful mood. In this regard, the theme given in the prestissimo tempo of the final movement deserves special attention.

Along with skilful mastery of riches of rhythm and intonation of folk music in the "Nizami" symphony, F. Amirov creatively worked on orchestral texture of the work, accompanying the melody with subdued polyphony and brightly coloured chords, creating rich texture. All these elements further enhance the artistic effect of the work, evoking aesthetically pleasing harmony (beauty), positive emotions, and a sense of well-being.

The "Nizami" Symphony is firmly included in the treasury of the pearls of Azerbaijani national compositional art and is widely known for its high artistic merits. Although up to seventy years have passed since it was written. The work has retained its freshness to this day and is often performed in concert halls. In a sense, the symphony prepared the formation of F. Amirov's symphonic mughams.

Bibliography

1. Abasova E.A. Fikrat Amirov. Scientific notes of the Azerbaijan State Conservatory named after Uzeyir Hajibeyov. 2nd edition, 1965, 54 p.
2. Abasova E.A. Specific characteristics of the formation of the Azerbaijani symphony // Reports of the Academy of Sciences of Azerbaijan. 1975 No. 4. – p. 41-46.
3. Abdullayeva L.V. Traditions of mugham formation in symphonic mugham genre // Artistic traditions of the peoples of Central and Western Asia: history and modernity. Dushanbe: Donish, 1990.- s. 332-334
4. Abdullazadeh G.A. Hegel's musical aesthetics. Baku, The Time, 1997, 160s.
5. Abdullazadeh G.A. The philosophical essence of mugham. Baku. 1983
6. Alizadeh F.A. Orchestral style in the compositions of Azerbaijani composers. Development of the "History of orchestral styles" methodological course. Baku: 1987.-41 p.
7. Aliyeva N.T. Azerbaijani symphony: 30-60s. Dissertation abstract. Candidate of Arts. Kiev: 1991.-19 p.
8. Aliyeva U.S. Pictures in music. Baku, Az. state. publishing house 2007, 248s45.
9. Alikhanova - Sharifova V. Fikrat Amirov (Life and creative work) Baku.: 2005.-241 p.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

10. Ishvang A.N. Problems of genre realism. Selected 1st volume, M., 1964 s.
11. Aranovsky M.Q. Symphony search. The problem of the symphony genre in Soviet music in 1960-1975. Research essays. Soviet composer, 1979.-287 p.
12. Asafiyev B.V. The form of music as a process. Music, 1971.-276 p.
13. Asafiyev B.V. About symphonic and chamber music. Music, 1981.-216 p.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

AZERBAIJAN BESTECİLERİNİN BALELERİNDE ARP KULLANIMI

Yegane TAPTIGOVA*

Özet

Bale, Azerbaycan'ın milli müzik kültürünün doruklarından biri olarak birçok bestecinin yaratıcılığında önem kazanmış ve eşsiz yapıtları ile müzik tarihinde yer almıştır. Azerbaycan bestecileri ve koreografları bale sanatının, muhteşem sanat eserlerinde müziğin ulusal özünü açıkça ifade etmiş, onları alışılmadık bir tarzda ve yüksek profesyonellikle ölümsüzleştirmiştir. Bale sanatında ulusal müziğin tınısının, ulusal dans hareketlerinin, ana karakterlerin düşünce ve duygularının, duygu ve duygularının aktarılmasında koreografinin yanı sıra orkestra partiyonunda müzik ifade biçimleri ve araçları da eşsiz katkıda bulunmaktadır.

Arp, Azerbaycan bestecilerinin bale partiyonunda önemli ifade aracı enstrümanlardan biridir. 20. yüzyılın başlarından itibaren bestelerinin tını paletini zenginleştirmeye çalışan Azerbaycanlı besteciler, senfonik orkestra partiyonuna arp da dahil olmak üzere birçok enstrümanını dahil etmişlerdir.

Arp, kendine has özellikleri nedeniyle orkestranın en zor çalgısıdır ve bu nedenle çalgının özel bir dikkatle çalışılması gerekir. Azerbaycan bestecilerinin orkestra tarzındaki arpın karmaşık dokusu, enstrüman olarak yeni olanakları keşfetmeye ilgi duyduğunu gösterir.

Azeri bestecilerin balelerinde arp çalgısı ilk kez Afrasiyab Badalbeyli'nin "Kız Kulesi" balesinde kullanılmıştır. İlk başta arp için küçük parçalar tahsis edilmesine rağmen, bölümleri daha karmaşık hale gelmiş ve Azerbaycan bestecilerinin yeni bale notalarında sağlam bir yer almıştır. Azerbaycan bestecileri, orkestranın armonik fonuna "akıcı" figürler şeklinde eşlik eden çeşitli dekoratif efektler yaratmak için arpın ses tınılarını kullanmaya ve ona solo melodik çizgiler uygulamaya başladılar. Azerbaycanlı besteciler arasında Kara Garayev'in "Yeddi Güzel", "Yıldırım yollarla", "Leyli ve Mecnun", Ağşın Alizade'nin "Umut Valsi", Polad Bülbüloğlu'nun "Aşk ve Ölüm", Lala Caferova'nın "Hazar Efsanesi" vb. balelerinde, eserin icra tarzını, balenin figüratif içeriğini somutlaştıran arp kısmı, orkestranın ana melodik çizgisini ve tını rengini zenginleştirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yaratıcılık, besteci, bale, orkestra, ses, tını, armoni, çalgı, arp.

THE USE OF THE HARP IN THE BALLETS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

Abstract

Ballet, as one of the peaks of Azerbaijan's national musical culture, gained essential in the creativity of many composers and took its place in the history of music with its unique works. Azerbaijani composers and choreographers clearly expressed the national essence of ballet art, music in magnificent works of art, immortalizing them in an unusual style and with high professionalism. In addition to the choreography, musical expression forms and tools in the orchestral score make a unique contribution in conveying the timbre of national music, national dance movements, thoughts and feelings of the main characters, feelings and emotions in ballet art.

The harp is one of the essential instruments of expression in the ballet score of Azerbaijani composers. Azerbaijani composers, trying to enrich the timbre palette of their compositions since the beginning of the 20th century, have included many instruments, including the harp, in the symphonic orchestral score.

The harp is the most difficult instrument in the orchestra due to its unique characteristics, and therefore the instrument must be studied with special care. The complex texture of the orchestral harp of Azerbaijani composers shows their interest in exploring new possibilities as an instrument.

In the ballets of Azerbaijani composers, the harp instrument was used for the first time in Afrasiyab Badalbeyli's "Maiden's Tower" ballet. Although at first small parts were allocated for the harp, their parts became more complex and took a firm place in the new ballet notes of Azerbaijani composers. Azerbaijani composers began to use the vocal timbres of the harp and apply solo melodic lines to it to create various decorative effects that accompany the harmonic background of the orchestra in the form of "flowing" figures. Among the Azerbaijani

* Doç. Dr. Bakü Koreografi Akademisi, yegana55@rambler.ru



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

composers are Kara Garayev's "The Seven Beauties", "Lightning Paths", "Leyli and Majnun", Agshin Alizade's "Waltz of Hope", Polad Bülbüloğlu's "Love and Death", Lala Caferova's "Caspian Legend" etc., the harp part, embodying the performance style of the work and the figurative content of the ballet, enriched the main melodic line and timbre color of the orchestra.

Keywords: Creativity, composer, ballet, orchestra, voice, timbre, harmony, instrument, harp.

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ BALETLƏRİNDƏ ARFA ALƏTİNİN İSTİFADƏSİ

Giriş

Balet Azərbaycan milli musiqi mədəniyyətinin zirvələrindən biri olub, bir çox bəstəkarların yaradıcılığında mühüm yer tutur. Azərbaycan balet sənətində bəstəkar və xoreoqraflar musiqinin milli mahiyyətini öz möhtəşəm sənət əsərlərində original bir şəkildə və yüksək peşəkarlıqla əbədiləşdirərək aydın ifadə etmişlər. Xoreoqrafiya ilə bərabər orkestr ifadə vasitələri balet sənətində milli musiqinin tembr intonasiyasının, milli rəqs hərəkətlərinin, əsas obrazların fikir və düşüncələrinin, hiss və həyəcanlarının çatdırılmasında böyük rol oynayır.

Azərbaycan bəstəkarlarının balet partituralarında əvəzolunmaz alətlərdən biri də arfadır. XX əsrin əvvəllərindən öz bəstələrinin tembr palitrasını zənginləşdirməyə cəhd göstərən azərbaycan bəstəkarları simfonik orkestrin bir çox alətlərini, o cümlədən arfanı partituraya daxil etmişlər.

Arfa özünəməxsus xüsusiyyətlərinə görə orkestrin ən çətin alətidir və bu səbəbdən alətin xüsusi diqqətlə öyrənilməsi tələb olunur. Hər bir orkestr ifaçısı əsərin obrazlı məzmununu dinləyicilərə professional səviyyədə çatdırmaqdan ötrü öz partiyasını yaxşı bilməlidir. Dərslərdə simfonik və opera əsərlərinin tarixi, üslubu, ifaçılıq xüsusiyyətləri ilə ətraflı tanışlıq baş tutur, həm Avropa, həm də azərbaycan bəstəkarlarının balet, opera və simfonik partituraları öyrənilir, orkestr fəaliyyətinə professional hazırlıq keçilir. Orkestrə hazırlıq zamanı üzdən oxuma bacarığına yiyələnmək və orkestr partiyalarına yaxşı bələd olmaq lazım gəlir. Bütün orkestr partiyalarında texniki cəhətdən mürəkkəb fraqmentlərin mükəmməl mənimsənilməsi üçün düzgün applikatura və dəqiq pedal əvvəlcədən seçilir və onlar musiqi materialının dərinədən dərk olunması, eyni zamanda professional ifası üçün mühüm zəmin yaradır.

Arfanın bu spesifik xüsusiyyətləri onu orkestrin ən çətin alətləri sırasına qoyur və bu səbəbdən alət xüsusi diqqətlə öyrənilməlidir. Arfanın mürəkkəb teksturası Azərbaycan bəstəkarlarının orkestr üslubunda onun bir alət kimi yeni imkanlarını kəşf etməkdə maraqlı olmasından xəbər verir.

Azərbaycan bəstəkarlarının baletləri içərisində arfa aləti ilk dəfə Əfrasiyab Bədəlbəylinin 1940-cı ildə yazdığı "Qız qalası" baletində istifadə olunub. Bu balet müsəlman Şərqində ilk balet nümunəsidir. Baletin üç redaksiyası mövcuddur və hər redaksiyada arfa partiyası daha da mürəkkəbləşir. Bəstəkar musiqi obrazlarını ifadə edərkən "Ay bər bax" lirik azərbaycan melodiyasından (I pərdə - "Qızların rəqsi"), "Tərəkəmə", "Kikican" rəqs havalarından, "Bayatı-Şiraz" rəngindən, eləcə də başqa xalqların melodiyalarından istifadə edir. Bəstəkarın "Qız qalası" baletində arfa alətindən ilk dəfə istifadə olunmasına baxmayaraq, bu alət kifayət dərəcədə zəngindir, passajlarla bəzədilmiş və pedalizasiyalarla mürəkkəbləşmişdir.

I aktın 9-cu nömrəsində (rəq.23) arfa nəfəs alətlərini müşayiət edir. Akkordlar nəfəs alətləri ilə bərabər ifa olunur. Sonra isə onlar cəld hərəkətli triollarla ardıcılılaşır. Bu epizodda çoxlu sayda işarələrin təsadüf olunduğuna görə, arfa ifaçısı öz diqqətini pedallara yönəltməlidir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Nümunə 1

Handwritten musical score for Nümunə 1, measures 23-26. The score is written in 4/4 time and features a variety of chords and melodic lines. Handwritten annotations include 'Sib.', 'Meno mosso', 'Cresc. a 2/4', 'Lab-4', 'Fag', '1', '2', 'Fag-4', '21', '26', and '5'. The score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

Vals – kifayət qədər cəlddir. Buna görə də arfa akkordlarında təsadüf olunan işarələr, tonallıqların növbələşməsi, qlissando və arpeciolu passajlar, ritmik şəklın bir-birini əvəz etməsi arfa partiyasını diqqətlə öyrənməyi tələb edir. Arfa bu nömrədə müşayiətedici rol oynayır və Şərq obrazlarını ifadə edir. Buradakı qlissando passajı (rəq.14) solo xarakterlidir. Bu, akkordlu passaj olduğuna görə, notları enharmonik əvəz etmək lazımdır.

Nümunə 2

Handwritten musical score for Nümunə 2, measures 23-26. The score is written in 4/4 time and features a variety of chords and melodic lines. Handwritten annotations include '23', 'Fag', 'Sib', 'Fag', '21', and '26'. The score is divided into three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Nümunə 2a



Sonuncu epiloqda qlissando passajları açıqdır, rəq.7-də orkestr susur, arfa akkordları isə ancaq skripka ilə bərabər səslənir.

Arfaya əvvəlcə kiçik fraqmentlər həvalə edilsə də, azərbaycan bəstəkarlarının meydana çıxan yeni-yeni balet partituralarında onun hissələri mürəkkəbləşərək özünə möhkəm yer tutmuşdur. Orkestrin harmonik fonunu “axıçı” fiqurlar şəklində müşayiət edən müxtəlif dekorativ effektlər yaratmaq üçün Azərbaycan bəstəkarları arfanın səs tembrlərindən istifadə etməyə, habelə ona solo melodik xətlər tətbiq etməyə başlamışlar.

Görkəmli azərbaycan bəstəkarı Qara Qarayevin simfonik və balet əsərlərində arfa partiyasının ifası yüksək professional ustalıq tələb edir. Gözlənilməz modulyasiyalar, ritmik mürəkkəblilik, bəm registrlərin istifadəsi, akkordlu faktura, flajoletlər – bütün bunlar arfa texnikasına mükəmməl bələd olmağı tələb edir.

Q.Qarayevin “Xoreoqrafik lövhələr”, “Alban rapsodiyası”, “Vyetnam” simfonik süitasında bəstəkarın parlaq tembr ixtiraçılıq qabiliyyəti bol-bol ifadə olunmuşdur. “Xoreoqrafik lövhələr” süitası Q.Qarayevin balet-simfonik musiqisinin dəyərli nümunələrindən biri olub, bəstəkar tərəfindən 1953-cü ildə yaradılmışdır. Öz mövzu dairəsinə, romantik obrazlılığına, iti formasına, orkestr dilinin ifadəliliyinə və zənginliyinə görə bu əsər “Yeddi gözəl” balet süitasına yaxındır. “Xoreoqrafik lövhələr” dörd nömrədən ibarətdir – “Qızların rəqsi”, “Çin rəqsi”, “Adajio”, “Vals”. Arfanın xəfif tembr konturları rəqslərin orkestr boyalarına - “Qızların rəqsi”nə zərif – lirik, “Çin rəqsi”ndə skertsolu, “Adajio”da nəcib –hərərətli, daxili ekspressivlik gətirir və bununla Q.Qarayev musiqisinin lirik səhifələrini şövləndirir.

XII əsrin dahi azərbaycan şair-mütəfəkkiri Nizami Gəncəvinin “Xəmsə”sinin motivləri əsasında Q.Qarayev tərəfindən 1952-ci ildə yazılmış ilk balet - “Yeddi gözəl” baletidir. M.F.Axundov adına Azərbaycan Dövlət Opera və Balet teatrının səhnəsindəki ilk tamaşadan sonra Q.Qarayevin baleti keçmiş SSRİ-nin bir sıra aparıcı teatrlarının səhnəsinin bəzəyi oldu. Musiqi aləmində “Yeddi gözəl” simfonik süitası xüsusən məşhurdur. Bu süitaya ayrı-ayrı nömrələr olan - Hind, Bizans, Xarəzm, Slavyan, Məğrib, Çin və İran gözəlinin portretləri daxildir. Bu musiqi nömrələrində istifadə olunmuş qeyri-adi tembr koloritləri musiqi obrazlarına xüsusi incəlik və əsrarəngizlik bəxş edir. “Hind gözəli” nadir füsunkarlığı ilə seçilir. “Hind gözəlinin rəqsi”ni rəngarəng tonal zididiyyətlər, alətlərin bir-biri ilə imitasiyalı səsləşmələri, parlaq və ifadəli köməkçi səslər tərəvətləndirərək əsas melodik xətti zənginləşdirir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Nümunə 3

“İran gözəlin” rəqsi arfanın müşayiəti ilə klarnetin solo ifası ilə başlayır. Bu, arfaçı üçün ən çətin rəqslərdən biridir. Klarnetin ifa etdiyi melodiya rəngarəng arfa passajları ilə bəzədilib.

Nümunə 4

Q.Qarayevin bir çox əsərlərində başlıca musiqi fikrini müşayiət edən səs fonu melodikləşdirilmiş harmonik fiqurasiyalara həvalə olunur. Mövzunun rəvan səslənməsi boyu bu xüsusiyyət fakturanın müstəqil təbəqə qatı kimi qavranılır. Bir çox hallarda fon melodik fiqurasiyalar bir neçə ahəngdar cizgilərdən təşkil olunur və müxtəlif alətlərə, o cümlədən arfaya həvalə edilir. Misal üçün, “Yeddi gözəl” baletindən “Aişənin rəqsi”ndə arfanın klarnet və violalarla birgə təbiiq uğurlu tembr yaradır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Nümunə 5



Q.Qarayevin ikinci baleti - "İldırımli yollarla"- müəllifin yetkin yaradıcılıq kamilliyindən və parlaq istedadından söz açır. Cənubi Afrika musiqisinin ritm və intonasiyalarının əsasında Q.Qarayev nəinki azərbaycan, eyni zamanda XX əsrin musiqi xəzinəsini zənginləşdirən novator əsər yaratmışdır. Zənci gənclə ağ dərilili qızın faciəvi məhəbbəti, insanın həyat, məhəbbət, ləyaqət, şəxsiyyət azadlığı uğrunda mübarizəsi azərbaycan bəstəkarının baletində yeni sosial təzahürünü əldə etmişdir.

Q.Qarayev öz əsərlərində simfonik orkestrin bütün ifadə vasitələrini hər zaman vahid kompozisiya daxilində musiqi fikrinin inkişaf prosesinə tabe etdirən orkestr ustası kimi çıxış etmişdir. L.Karagiçevanın qeyd etdiyi kimi, "Instrumental tembrlərin psixoloji-obraz dərəcələri, müəyyən alətlər qrupunun bu və yaxud digər emosional xüsusiyyəti, obrazın inkişafını müəyyənləşdirən dramaturji itilik, bu və ya başqa alətin partituraya daxil edilməsi və nəhayət, tembr polifoniyası, instrumental inkişafın müxtəlif cəhətlərinin maksimal ahəngdarlığının yaradılması məhz buradan irəli gəlir" [Karagiçeva. L. 1960: s.245].

"İldırımli yollarla" baletindən "Rənglilərin rəqsi"ndə arfa zərb alətləri və fleyta ilə yaxşı uzlaşır.

Sarinin həsrət və əzab dolu "Variasiyalari"nda ağac nəfəs alətlərinin partiyası klarnet, arfa, skripka və altların "xəfif" fiqurasiyalari ilə əhatə olunur.

"Qızların gitara ilə rəqsi"ndə də həmçinin arfanın orijinal tembrini simfonik orkestrin müxtəlif alətləri ilə uzlaşır.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

“İldırımli yollarla” baletindən “Laylay”ın bütün səslənməsi boyu iki arfanın flajoletlərindən özünəməxsus şəkildə istifadə olunmuşdur.

“Laylay”ın mülayim, poetik melodiyası violinoların surdini, arfaların flajoletləri altında təqdim olunur və bu, həsrət nəşəsini ifadə edən yırgalanma ab-havası yaradır.

Baletin I aktından II şəklin girişi “Veldin mövzusu” üzərində qurularaq Q.Qarayevin nadir təsvirçilik qabiliyyətinin nümunəsidir. Violino və violoların səsləndirdiyi çoban havası bu nömrədə arfaların boğuş surdini və “usanan” flajoletləri ilə təqdim olunur. Lenninin zənci “blüz” üslubunda yazılmış səhnə və duetini bəstəkar iki arfanın böyük ifadəli solosuna həvalə etmişdir.

Cazibədar Fanninin iştirakı ilə “Qızların gitara ilə rəqsi” coşğun və ehtiraslı xəyallar aləminə qərş edir. Bu rəqsdəki dəyişkənlik, incəlik və zəriflik musiqi materialının üslub gözəlliyi ilə növbələşir.

Q.Qarayev 1969-cu ildə Nizami əsərlərinin motivləri əsasında biraktlı “Leyli və Məcnun” baletini yazır. Balet bir neçə nömrədən ibarətdir. İlk tamaşanın ssenari müəllifi və baletmeysteri N.Nəzirova olmuşdur. Baletdə musiqi obrazlarının inkişafını materialın rəngarəng şəkildəyişməsi və onun təzadlı qarşılaşdırılması təşkil edir. Melodikanın cazibədarlığı, ritmik şəklin şıltaqlığı, ladharmolik koloritin özünəməxsusluğu əsərin partiturasında parlaq orkestr ifadə vasitələri ilə növbələşir. Arfanın səslənməsi rapsodiyanın şairanə hissələrinin zərif “zolaqları”na tamlıq gətirir, xalq rəqsinin janr lövhələrinə böyük “yaraşlıq” bəxş edir. Arfa partiyasının ilkin xanələrində “mi” notunun (fa bemol vasitəsi ilə) enharmolik əvəzini həyata keçirmək lazımdır. Arfa partiyasının mürəkkəbliyi rəq.7-də əksini tapmışdır. Arfa burada klarnetə müşayiət edir. Arfanın flajoletlərini klarnetin solosuna uyğun müntəzəm tuşlamaq lazımdır.

Nümunə 6



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Aqşın Əlizadənin 2002-ci ildə bəstələdiyi “Ümid valsı” onun ən dəyərli əsərlərindən biri olub, Bakının ötən əsrin əvvəllərindəki təsviri fonunda iki qəhrəmanın məhəbbətindən bəhs edir. Tamaşanın baletmeysteri məşhur xoreoqraf Pulumb Aqalılıy olmuşdur. “Ümid valsı”nın arfa partiyası ayrı-ayrı passaj, akkord və flajoletlərlə mürəkkəbləşdirilmişdir. Artıq ilk nömrədən etibarən biz yeni yazı üslubu ilə rastlaşırıq (qlissandonun ovucun içi ilə ifa edilməsi).

Nümunə 7

парт

Andante rubato

gliss.

ладонью медл. глiss.

1 A tempo 12

2 A tempo

rit.

A tempo

rit.

3 rit.

A tempo

gliss.

ладонью медл. глiss.

4 A tempo 5 5 6 A tempo

rit.

A tempo

rit.

7 A tempo

4 4

pp dolce legato

8 gliss. (ладонью)

rit.

İkinci nömrənin ilk xanələrindəki arpeciolu akkordlar və orta hissədəki arpeciolu passajlar əsərin musiqi palitrasını zənginləşdirir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Nümunə 9a

Polad Bülbüloğlu “Eşq və ölüm” baletinin orkestr palitrasında arfadan istifadə etmişdir. Həyat, ölüm və eşq bəstəkar tərəfindən orkestr alətlərinin sirli tembr boyaları ilə ifadə olunur. Polad Bülbüloğlunun baletində arfa partiyası ifa texnikasına görə ən çətin alətlərdən biridir. Bu alətə bəstəkar böyük diqqət ayırmışdır. Arfa baletin orkestr partiyasında əhəmiyyətli rola malikdir. İlk nömrədən sona qədər arfa palitrası Şərq boyaları yaradır, romantik obrazları bəzəyir, tonal ziddiyyətləri zənginləşdirir. Alətlərin arfa ilə imitasiya səsləşmələri, onların rəngarəng köməkçi səsləri isə əsas melodik xətti zənginləşdirir. Arfa partiyası ifaçı tərəfindən diqqətlə öyrənilməlidir. İkinci və üçüncü nömrələrdə bəstəkar solo arfa ilə nəfəsli alətlər arasında səsləşmə yaradır. Bu isə ifaçı tərəfindən böyük diqqət tələb edir. Bəstəkarın vurğularını xüsusi nəzərə çarpdırmaq, onları aydın ifa etmək, musiqi nömrəsinin xarakterini göstərmək lazımdır.

Nümunə 10



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Nümunə 10a

2

mp

C#

Eb

3 Allegretto $\text{♩} = 142$

f

4

Baletin doqquzuncu nömrəsinin musiqisi öz romantikliyi ilə seçilir. “Adajio” adlanan bu balet nömrəsi dərin arfa akkordları ilə başlayır. Bu parça həm də ona görə diqqətəlayiqdir ki, burada arfa kadensiyası vardır və o, ağır tempdə başlanan arpecio passajlarından təşkil olunur və tədricən sürətlənərək, basın “si” notunda qlissando passajları ilə sona çatır, bununla da öz yerini violininun solosuna ötürür. Arfa burada ikinci plana keçir və solo violinoya müşayiət edir. Qeyd etmək istərdik ki, bu nömrənin musiqisi son dərəcə romantik, zərif və nəqlədidir.

Lakin rəq.12-dən etibarən arfa partiyası yenə də 32-lik passajlarla mürəkkəbləşir.

Nümunə 11

1 Adagio $\text{♩} = 70$

mp

2 (Violini)

rall



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Nümunə 11a

Solo Cadenza (свободно)
5 Rubato
mf

Arfa ifaçısı üçün daha bir nömrə - “Əsirlərə nəzarət” adlı 16-cı nömrədir. Nömrənin artıq əvvəlindən etibarən arfa faqotla birgə çıxış edir. Arfanın bas partiyası musiqiyə hərbi xarakter bəxş edir.

Nümunə 12

2

3 (Fag)

4 (Fag)

5 (Clarinetto)

Səkkizinci xanənin 7-ci rəqəmində arfa partiyası üçün bəstəkar tərəfindən 32-lik geniş arpeciolu passajlar yazılmışdır. Onların ifası texniki hazırlıq tələb edir.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Nümunə 13

Bu nömrədə də həmçinin çoxlu sayda işarələrə təsadüf olunur və bu da ifaçıdan pedal texnikasına yiyələnməyi tələb edir.

Növbəti nömrə - “Şərq rəqsi” bizi Şərq nağıllar aləminə qərq edir. Orkestr alətlərinin bir-biri ilə səsleşməsi şərq rəqslərinin əsrarəngizliyini vurğulayır. Bəstəkar alətlərin növbələşməsindən ustalıqla istifadə etmişdir. Bu nömrədə arfanın 16-lıqlarla passajı bu qəşəng lirik rəqsin orkestr parçasına zərif bir şəkildə hörülür.

Nümunə 14

Baletin 21-ci nömrəsi – “Döyüş” də həmçinin texniki hazırlıq tələb edir. Artıq bu nömrənin ilk xanələrindən etibarən arfa orkestrə qammavari 16-lıq passajlarla yuxarı istiqamətdə hər iki əllə müşayiət edir. Dəqiq barmaq artikulyasiyasını tələb edən nömrə mübariz xarakterdə ifa olunur.



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Nümunə 15

23-cü nömrə “Son adajio”dur. Burada solo fleyta, klarnet, violonçel bir-biri ilə növbələşir. Arfa bu nömrədə müşayiətedici rol oynayır, xarakter və tembr koloritini vurğulayır.

Nümunə 16

Qeyd edək ki, bəstəkar bu baletdə arfaya məsuliyyətli iş tapşırırmışdır, onu həm solo, həm də müşayiətedici alət kimi istifadə etmişdir.

Polad Bülbüloğlunun “Eşq və ölüm” baletinin musiqi dramaturgiyası da özünün maraqlı həllini tapmışdır. “Baletin məzmunu üç əsas musiqili dramatik müstəvidə cərəyan edir. Birinci müstəvidə Azər, Baycan və Qara Məlikin fərdi xasiyyətnamələri durur. İkinci müstəvidə “oğuz dünyası” ilə “qırpaq dünyası” yer alır və bütün kütləvi xalq səhnələri bu planda əks olunur. Üçüncü müstəvi fantastik, infernal obrazlar, yəni Ölüm obrazı ilə bağlıdır. Bu zaman hər bir obraz sahəsi və ayrıca personajlar məxsusi intonasiya, lad-harmonik, tembr, janr kompleksinə malikdir. [Hüseynova. L. 2020: s.288].

Müasir azərbaycan bəstəkarı Lalə Cəfərova öz yaradıcılığında arfaya böyük rol ayırır. Onun bir çox əsərlərinin orkestr partiturasında arfa həm solist, həm də müşayiətedici alət kimi mühüm rol oynayır. “Xəzər əfsanəsi” baleti onun belə əsərləri sırasındadır. Baletdə iki gənc qəhrəmanın sevgisindən və iki hökmdarın yeni xəzəryanı torpaqları istila etmək uğrunda mubarizəsindən bəhs olunur. Balet tamaşası öz parlaq, rəngarəng quruluşu və musiqisi ilə



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

insanı heyran edir. Digər əsərlərində olduğu kimi bəstəkar bu baletdə də əsərin tembr palitrasını zənginləşdirə bilmişdir və partituraya simfonik orkestrin bir sıra alətlərini, o cümlədən arfanı daxil etmişdir. Baletdə arfa partiyası dərin arpeciolu akkordlarla, qammavari passajlarla, qlissando ilə zəngindir.

Nümunə 17

31

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

mf

accelerando



X. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

15-19 Ağustos 2022 / Marmaris

www.imdcongress.com

Nümunə 18

Piu mosso
Meno mosso Harp

93 94

mf *allegro*

Meno mosso
7

SONUÇ

L.Cəfərovanın “Xəzər əfsanəsi” baletində musiqi dramaturgiyası, eyni zamanda xoreoqrafik həlli parlaq və yaddaqalan cizglərə malikdir. Milli ideya baletin bir növ aparıcı qüvvəsinə sevrilmişdir. Eyni zamanda qeyd etmək lazımdır ki, bəstəkar musiqi obrazlarını yaradarkən baş qəhrəmanlardan hər birinin əsas səciyyəvi cizgilərini hərtərəfli açmağa səy göstərmişdir. İnanırıq ki, bəstəkar L.Cəfərovanın yüksək vətənpərvərlik qayəsi ilə qələmə aldığı “Xəzər əfsanəsi” baleti müasir Azərbaycan baletləri içərisində layiqli sənət nümunəsi kimi uğurlu səhnə həyatı yaşayacaq.

Azərbaycan bəstəkarlarının baletlərinin arfa partiyalarında musiqi incəsənətimizin mill ruhu, fərdi bəstəkarlıq üslubu və yüksək peşəkarlıq öz ifadəsini tapmışdır.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Карагичева Л. Кара Караев. М.: Советский композитор, 1960, стр.245
2. Hüseynova L. Polad Bülbüloğlu // Azərbaycan musiqi tarixi, V cild, redaktor Z.Səfərova, Bakı, “Elm” nəşriyyatı, 2020, s.288
3. Tapıqova Y. Azərbaycan bəstəkarlarının arfa ilə ansambl əsərləri (A.Abdullayevanın köçürmələri və redaktəsi əsasında). Bakı, “Oka Ofset”, 2012, 114 s.
4. Tapıqova Y. Azərbaycan bəstəkarlarının arfa üçün əsərləri (A.Abdullayevanın köçürmələri və redaktəsi əsasında). Bakı, “Oka Ofset”, 2012, 184 s.