

Araştırma Makalesi

Ağaselim Abdullayev'in Muğam ve İlk Mehebbet eserlerindeki tar icrasının analizi¹

Yusuf Altun²

Türk Müziği Bölümü, Güzel Sanatlar Fakültesi, Ardahan Üniversitesi, Ardahan, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 19 Eylül 2024

Kabul: 15 Aralık 2024

Online Yayın: 30 Aralık 2024

Anahtar Kelimeler

Ağaselim Abdullayev

Azerbaycan müziği

İcrâ analizi

Muğam

Süsleme teknikleri

Tar

Öz

Azerbaycanlı tar sanatçısı Ağaselim Abdullayev, Azerbaycan'ın müzik türlerinden olan muğamların, özellikle geleneksel icrâsında ve aktarımında önemli bir icracı olarak kabul edilmektedir. Abdullayev, Azerbaycan halk müziği eserlerinin yanı sıra Azerbaycan klasik müziği ve solist için bestelenmiş eserlerde de kendine özgü icrâ tavrıyla ön plana çıkmış ve bu alanda bir ekol oluşturmuştur. Bu yaklaşımıyla, kendisinden sonra gelen tar icracılarını da etkileyerek, Azerbaycan müziğinde önemli bir iz bırakmıştır. Bu çalışmada Azerbaycanlı bestekâr Kamber Hüseyinli'ye ait olan “İlk Mehebbet” adlı solist için bestelenen eser ile “Şur” muğamının “Berdâşt” şübesi, Abdullayev'in yorumu ile icrâ tavrının ortaya koyulması amaçlanmıştır. Ağaselim Abdullayev'in tar icrâsında kullanmış olduğu pozisyonlar, mızrap teknikleri, süsleme tekniği olarak yaptığı süslemeler, müzikal ifade unsurları, ezgisel ve tartımsal çeşitlemelerle yaptığı süslemeler doğrultusunda analiz edilmiştir. Sonuç olarak, Ağaselim Abdullayev'in tar icrâsında Azerbaycan muğam geleneği ile klasik müzik unsurlarını harmanlayarak özgün ve nitelikli bir yorum geliştirdiği gözlemlenmiştir. Bu yorum, klasik Azerbaycan müziğinin köklerine sadık kalmakla birlikte, geleneksel muğam yapısına yenilikçi bir bakış açısı da kazandırmıştır. Abdullayev'in bu yenilikçi yaklaşımı, sadece kendisinden sonraki tar icracılarını değil, aynı zamanda Azerbaycan müziğinin genel yorum anlayışını da etkilemiş; böylece geleneksel formlara bağlı kalırken modernize edilmiş bir müzikal dilin oluşmasına da katkı sunmuştur. İcrâ anlayışının detaylandırılması ve analiz edilmesi, günümüzdeki tar icracıları için bir rehber niteliği taşımakta olup, Abdullayev'in bu özgün tavrının gelecekte daha geniş kapsamda araştırılması ve kayıt altına alınması önerilmektedir. Bu sayede Abdullayev'in müzikal mirası korunarak gelecek nesillere aktarılacağı düşünülmektedir.

2822-3195 / © 2024 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Altun, Y. (2024). Ağaselim Abdullayev'in Muğam ve İlk Mehebbet eserlerindeki tar icrasının analizi. *Türk Müziği*, 4(4), 347-373. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14601729>

Giriş

Müziğin ifadesinde insan sesi ve çalgı aletleri, en temel ve vazgeçilmez araç olarak bilinmektedir. Çalgılar, geçmişten günümüze uzanan süreçte bulundukları coğrafyanın kültürel dokusuna, teknik özelliklerine ve estetik anlayışına göre değişim göstererek gelişimlerini sürdürmüştür. Her çalgı, ait olduğu toprağın ruhunu yansıtan, tarihin derinliklerinden günümüze ulaşan ezgilerin aktarıcısı konumundadır. Çalgı kelime anlamı olarak “küğ sesi çıkarmağa yarayan gereç” (Uz, 1964:15). “Çalgı- Divan Lûgat al-Türk'te çalmak fiili var, fakat çalgı ve “saz çalmak” anlamı yoktur. Çalgıcı karşılığında orada yırav vardır. Altaylar' da Şaman davulunun bir unsur adı çalgıdır” (Gazimihâl, 2001:118).

¹ Bu makale, yazarın doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

² Sorumlu yazar: Öğretim Görevlisi, Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Bölümü, Ardahan, Türkiye. Email: yusufaltun@gmail.com
ORCID: 0000-0002-1963-8149

Türkler, tarih boyunca pek çok farklı ulus ile etkileşimde bulunarak kendi özgün kültürlerini oluşturmuşlardır. Bu kültürel etkileşimlerin coğrafi olarak Altay Dağları'nın kuzeyinden Tundralara kadar uzandığı görülmektedir. Bu geniş coğrafyada bulunan Türk halk çalgıları, yapı ve akort sistemleri açısından önemli benzerlikler göstermektedir. Türk halk çalgılarının en eskisi ve atası olarak kabul edilen Kopuz'un, İslam dünyasında da bilinir hale geldiği, hatta Araplar arasında dahi tanındığı anlaşılmaktadır. (Ögel, 1987:1). Kopuz, Anadolu halk müziği çalgılarının köklü ve önemli bir atası olarak nitelendirilmekte olup, tarihsel kaynaklarda sıkça anılmaktadır. Anadolu'da kaleme alınan eserlerde, Osmanlı ve Selçuklu döneminde de halk sazlarına genel olarak "Kopuz" ismiyle atıfta bulunulduğu belirtilmektedir. Bu çalgı, Anadolu'nun müzikal geleneğinde derin izler bırakmış ve halk müziği içinde önemli bir yer edindiği bilinmektedir (Ögel, 1987:240).

Kopuz, başlangıçta tek bir çalgıyı ifade eden bir isim olarak düşünülmüşse de günümüzde farklı çalgılarla ilişkilendirilmiş ve farklı biçimlerde icrâ edilen bir terim haline gelmiştir. Her ne kadar kopuzun en eski Türk çalgısı olduğuna dair kesin bir kanıt bulunmasa da zamanla bu adla anılan çeşitli çalgılar ortaya çıkmıştır. Günümüzde hâlâ birçok çalgı kopuz ismiyle anılmakta ve Orta Asya'nın farklı bölgelerinde benzer isimlerle kullanılmaktadır. Özellikle "ağız kopuzu" olarak bilinen çalgı, bu kapsamda önemli bir yer tutmaktadır. Kopuzun farklı Türk boylarında çeşitli anlamlar kazandığı da dikkat çekicidir. Örneğin, Saha-Yakut dilinde "khomus", Tuva'da "demir khomus", Kazaklarda "şankobız", Kırgızlarda "(ağız) komuz", Başkurt ve Tatarlarda "kubuz", Türkmenlerde "gopuz", Özbeklerde ise "şang kobuz" olarak adlandırılan bu çalgı, Batı dünyasında "jew's harp" olarak bilinmektedir. Bu adlandırmalar, kopuzun Türk dünyasında ve Orta Asya'daki kültürel çeşitliliğe nasıl adapte olduğunu göstermektedir (Gürdal, 2014:165).

Tarih boyunca geniş bir alana yayıldıkları ve birçok kültürle etkileşimi bulunduğu kabul edilen Türklerin, bu etkileşim süreci içerisinde pek çok çalgı aletinden istifade ettiği bilinmektedir. Bu çalgı aletlerinin bazıları günümüze kadar isim ve şekil olarak değişerek geldiği, bazılarının ise ilkel oldukları düşüncesiyle unutulduğu varsayılmaktadır (Özalp, 2000:432). Bu çalgılar arasında günümüze kadar değişim ve gelişim göstererek ulaşan, menşei Azerbaycan olarak kabul edilen çalgılardan birisi de "Tar" çalgısıdır.

Tar

Tar, kelime anlamı olarak "sim- tel" anlamına gelen Farsça kökenli bir terimdir (Abdulgasımov, 1996, s. 3). Günümüzde "Azerbaycan Tari" olarak kabul edilen çalgının, Azerbaycan başta olmak üzere Türkmenistan, Gürcistan, Özbekistan, İran, Dağıstan ve Türkiye'de icrâ edildiği ifade edilmektedir (Ögel, 1987:223).

Orta Asya Türk kültür çevresinde yaygın olduğu bilinen tar çalgısının, özellikle Azerbaycan'daki kaynaklar incelendiğinde tar çalgısı hakkında geniş bilgi edinmek mümkündür. Azerbaycan tarihi müzesinde bir tarın teknesinde şu ifadeler yer almaktadır; "Tar 1744 yılında Şuşa'da yapılmıştır". Bu doğrultuda, tar çalgısının 17. yüzyılda tar çalgısının Şuşa'da mevcut olduğu ve o dönemde yerel ustalar tarafından imal edildiği anlaşılmaktadır (Abdulgasımov, 1996:15-16). Azerbaycanlı kaside şairi Tebrizi (1010-1080), Divan'ında (Bakü, 1967) bu çalgıyı zikretmiş, Nizamî Gencevî (1141-1214) ise onu "deri yüzlü çite-saz" olarak tanımlamıştır (Derviş, s.263; Ögel, s. 84,220). Günümüzde tar, Özbekistanlılar, Ermeniler, Dağıstanlılar ve Gürcüler tarafından hâlâ kullanılmakta olup, Azerbaycan'ın milli çalgıları arasında önemli bir yer tutmaktadır (Uslu, 2015:82). Azerbaycan'ın telli çalgıları arasında tar, sahip olduğu teknik ve dinamik özellikler bakımından en gelişmiş ve en kusursuz çalgı olarak değerlendirilmektedir (Kerimov, 2003:94).

Azerbaycan'da tarın bir halk çalgısı olmasının ötesinde, milli çalgıları ve klasik müzik aleti olarak kabul etmektedirler. Azerbaycanlı bestekârlar tarafından da tara özgü birçok formda eser bestelenmesi neticesinde, çalgının repertuarı da oldukça geniştir. Özellikle tar için piyano ve orkestra eşliğinde birçok türde solo eserler bestelenip icrâ edilmektedir. Azerbaycanlı bestekârların yanında, Rus ve Batılı bestekârların eserleri de tar icrâsına uygun bir şekilde uyarlanıp icrâ edildiği görülmektedir (Turunç, 2011:9).

Tar, Azerbaycan geleneksel halk müziği ve "muğam" müziğinin temel çalgısı olarak kabul edilmektedir. Tar çalgısını solo icrâ olarak ilk kez Kurban Pirimov'un icrâ ettiği bilinmektedir. Azerbaycan bestekârlarına ait olan sözlü eserler ve Batı klasik müzik eserlerine tar ile ilk kez solo icrâ eden kişi ise Hacı Hanmemmedov olduğu söylenmektedir. Tar için birçok konçerto bestelenmiş ve bunlardan ilk olarak senfonik orkestrada seslendiren yine Hacı Hanmemmedov olmuştur. Bu icrâ daha sonra Tofik Bakıhanov, Neriman Memmedov, Memmedağa Umidov, Ramiz Mirişli, Nazim

Kuliyev, Zakir Bağirov ve Firengiz Babayeva gibi birçok önemli bestekâr bu girişimi devam ettirdiği söylenmektedir (Abdullayeva, 2014:52).

Kuramsal Çerçeve

Araştırma içerisinde incelenen, Azerbaycan müziğindeki “Muğam”, “Şûbe” ve “Berdâşt” kavramlarını şu şekilde açıklamak mümkündür; Muğam: Belirli bir ses dizisi içerisinde ve makam özelliği taşıyan, tavrı, üslûbu, icrâ kuralları ve tekniği olan, doğaçlamaya dayalı Azerbaycan halk müziğinin temelini oluşturan müzik formu olarak tanımlanmaktadır (Tariyel Memmedov & Guliyev, 2015, s. 44-45). Şûbe: Muğamların içerisinde melodik ve makam özelliklerini barındıran; belirli müzik cümleleri ve motiflerinin kullanıldığı, doğaçlama karakteri taşıyan bağımsız bir müzik bölümü olarak adlandırılmaktadır (Abdullayev, 2019). Berdâşt: Muğam içerisinde icrâ edilen bir şûbe olma özelliğinin yanında destgâhların başında derâmedden sonra icrâ edilen ve sözlü muğam şûbesine geçmek için hazırlayıcı özellik taşıyan, doğaçlama karakterli çalgı muğam bölümü olarak tanımlanmaktadır (Akhundov, 2015:11-12).

Azerbaycan sözlü eserlerinde tar icrâsı ve muğam etkisi

Azerbaycan bestekârlarına ait ola sözlü eserlerin tar ile icrâsında, muğamlardan büyük ölçüde istifade edildiği bilinmektedir. Tarzen Hacı Memmedov’un, Cihangir Cihangirov’a ait olan “Ana” adlı eserinin tar ile icrâsında “Hariç Segâh” muğam bölümlerinden istifade ettiği görülmektedir. Tar ile sözlü eserlerin tar ile solo icrâ edilmesi hususunda, Hacı Memmedov’un “Ana” eserinin icrâsından sonra yaygınlık kazandığı söylenmektedir. Hacı Memmedov’dan sonra, Ramiz Guliyev, Hemid Vekilov, Ağselim Abdullayev, Feridun Elekberov ve Ilgar İmamverdiyev gibi birçok icracı bu geleneğini sürdürmeye devam etmekte ve bu icrâ tavrı yaygınlık kazandığı görülmektedir. Tarın solo icrâ olarak repertuarında yer alan sözlü eserlerden öne çıkan bazı örnekler ise şu şekildedir; Cihangir Cihangirov’un “Ana”, Vasif Adıgözlov’un “Gerenfil”, Tovfig Guliyev’in “Senede Galmaz”, “Sevgilim”, “İlkbahar”, Fikret Emirov’un “Men Seni Araram” ve Kamber Hüseyinli’nin “İlk Mehebbet” eseri olarak kabul edilmektedir (Abdulgasımov, 1996:74). Bu doğrultuda, Azerbaycan geleneksel muğam müziğinin icrâsında ekol olarak kabul edilen, sözlü eserleri tar icrâsında uygun olarak solo icrâ biçimine katkı sunan ve kendinden sonra birçok tar icrâcısına da öncülük eden Ağselim Abdullayev’in, icrâsındaki tavrının tahlil edilmesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Bestesi Kamber Hüseyinli’ye ait olan “İlk Mehebbet” adlı solist için bestelenen eser ise ilk olarak Ağselim Abdullayev’in icrâsında yaygınlık kazandığı ifade edilmektedir. Tahlili yapılan eserin, Azerbaycan “Şur” muğam karakteriyle örtüştüğü tespit edilmiş ve bu doğrultuda “Şur” muğamının da sadece “Berdâşt” şubesi ele alınarak, muğam icrâcısı olan Abdullayev’in hem eser hem de muğam icrâ tahlili yapılmıştır.

Ağselim Abdullayev

Ağselim Abdullayev, Azerbaycan müziğinin önde gelen isimlerinden biri olarak 1950’de Bakü’de doğmuştur. Müziğe olan ilgisi genç yaşlarda başlayan sanatçı, 5. sınıfta müzik eğitimi alarak başladığı serüvenine Asaf Zeynallı Bakü Müzik Koleji ve Üzeyir Hacıbeyov Azerbaycan Devlet Konservatuari’nda devam etmiştir. Burada ünlü tar icrâcısı Profesör Seid Rüstemov’un öğrencisi olmuş, müzik bilgisi ve tekniğini geliştirmiştir. 1970’te Azerbaycan Devlet Televizyon ve Radyo Komitesi’nin Halk Çalgıları Orkestrası’nda solist ve Baba Salahov Halk Çalgıları Topluluğu’nun şefi olarak göreve başlaması, sanat yaşamında dönüm noktası olmuştur. 1982’de “Araz” halk müziği topluluğunun direktörü olarak göreve devam eden Abdullayev, 1987’de UNESCO’nun “Dünya Muğam Sempozyumu”nda Azerbaycan muğam sanatını dünyaya tanıtmış ve Azerbaycan müziğinin zenginliğini geniş kitlelere ulaştırmıştır.

Abdullayev, Moskova, St. Petersburg, Kiev ve Semerkant gibi şehirlerde solo performanslar sergileyerek Azerbaycan’ı uluslararası platformda başarıyla temsil etmiştir. Azerbaycan Cumhurbaşkanı tarafından verilen “Halk Sanatçısı” unvanını kazanmış, bu sayede sanatsal projelerde öncelik elde etmiş ve Azerbaycan’ın kültürel elçisi olarak kabul görmüştür. Ayrıca, pedagojik faaliyetlerle de öne çıkmış; Azerbaycan Milli Konservatuari’nda geleneksel müziğini öğrencilere aktararak, yeni nesil sanatçıların yetişmesine katkı sağlamıştır. Eğitim ve müzik araştırmaları alanındaki çalışmalarıyla Azerbaycan müziğine yön veren isimlerden biri olan Abdullayev, ulusal ve uluslararası arenada büyük saygı kazanmış, Azerbaycan kültür mirasının önemli bir taşıyıcısı olmuştur.



Fotoğraf 1. Ağaselim Abdullayev'in fotoğrafları

İlgili Literatür

Doktora Tezleri

Soysal (2012) çalışmasında, Râst muğamının yapısı incelenmiş, Türkiye'deki Râst makamıyla Azerbaycan'daki arasındaki perde farklılıklarına ve muğam formunun ilgili makam perdelerini içeren özelliklerine değinilmiştir.

Yüksek Lisans Tezleri

Ahmadov (2021), Azerbaycan ve Türk müziklerinde Segâh ve Çargâh makamlarının seyir özelliklerini karşılaştırarak Çargâh makamının iki gelenekte farklı yapılandığını; Segâh'ın ise seyrinde örtüştüğünü ancak yapı bakımından farklılık gösterdiğini belirtmiştir.

Huseynaliyev (2021), Azerbaycan ve Türk senfonik müziklerinde muğam-makam ezgilerinin kullanımı üzerinde durarak, halk ezgilerini merkeze alan bir sentez arayışına dikkat çekmiştir.

Kuşoğlu (2007), Rafiq Hüseyinoğlu'nun Azerbaycan muğam tarihini ele alan eserini transkribe ederek Güney Azerbaycan müzik kültürüne dair tarihsel bilgi sunmuştur.

Turunç (1999), Azerbaycan Muğam/Destgâh müziğinde Derâmed, Renk ve Diringi türlerinin icrâsını ve farklılıklarını incelemiştir.

Gerçek (1998), Üzeyir Hacıbeyov'un Azerbaycan müziği üzerine çalışmasını Türk Mûsikîsi ile karşılaştırarak makam kurallarının örtüşmediği sonucuna ulaşmıştır.

Özel (1989), Segâh makamındaki tar icrâsına dair taksim çeşitleri ve motif farklılıklarını ele alarak, örnek alıştırmalar sunmuştur.

Makale ve Bildiriler

İsmayilov (2020), Türk müziğinde Yegâh, Dügâh ve Segâh evleri ile makam dizilerinin oluşumuna dair temel özellikleri açıklamış ve perde sisteminin esasını tartışmıştır.

Soysal (2015), Rast muğamındaki küçük yapıların sistematik notalanmasına yönelik bir yöntem geliştirmiş, bu yapıların coğrafi farklılıklarına dikkat çekmiştir.

Karakaya ve Ahmadov (2021), Azerbaycan ve Türk müziğinde Hümâyûn makamının dizi ve seyir özelliklerini karşılaştırarak farklılıklarını analiz etmiştir.

Rzayeva (2020), Azerbaycan muğamlarının notasyon süreci üzerine tarihsel bilgi vererek, notasyonun kültürel mirası korumadaki önemini vurgulamıştır.

Şihaliyeva (2015), Şüşter ve Hümâyûn muğamlarını karşılaştırarak, her iki makamın ortak ve farklı özelliklerini melodi, ritim ve yapı açısından analiz etmiştir.

Amaç

Bu çalışmada, Ağaselim Abdullayev'in icrâ üslubunu şekillendiren süsleme teknikleri, eklenen notalarla yaptığı süslemeler, ritmik değişiklikler, kullandığı mızrap teknikleri, müzikal ifade unsurları ve icrâ sırasında pozisyon kullanımının analizi yapılmıştır. Çalışmada, Azerbaycanlı bestekâr Kamber Hüseyinli'nin solist için bestelediği "İlk Mehebbet" adlı eser ile "Şur" muğamının "Berdâşt" bölümündeki icrâ üslubunun incelenmesi ve bu üslubun Ağaselim Abdullayev'in icrâsı üzerindeki etkilerinin tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Araştırmada Ağaselim Abdullayev'in muğam ve eseri icrâ tavrının tespit edilmesi amaçlandığından, bu kapsamda verilerin konu ile ilgili alan yazını taranması, gözlem teknikleri kullanılarak elde edilmesi, çalışmaya konu olan yazılı literatür, sesli ve görsel literatür üzerinde içerik analizi yapılması, dolayısıyla betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Tarama modelleri, geçmişte ya da mevcut durumda var olan bir olgunun, herhangi bir müdahalede bulunmaksızın olduğu şekliyle betimlenmesini amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır. Bu tür araştırmalarda, inceleme konusu olan olay, birey ya da nesne, kendi doğal koşulları içerisinde detaylı bir şekilde analiz edilerek tanımlanmaktadır. Amaç, araştırılan durumu müdahale etmeden gözlemleyerek nesnel ve tarafsız bir değerlendirme sunmaktır. Tarama modelleri, bu bağlamda mevcut durumu anlama ve açıklama süreçlerinde sıkça kullanılan temel araştırma yöntemlerinden biri olarak kabul görmektedir (Karasar, 2015:77).

Verilerin Toplanması

Araştırmanın temelini oluşturabilmek için, önceden belirlenmiş olan amaca ulaşabilmek maksadıyla doküman inceleme, kaynak ve arşiv tarama teknikleri kullanılarak veriler elde edilmiştir.

Verilerin Analizi

Araştırma sürecinde doküman inceleme, kaynak tarama ve arşiv tarama sonucu elde edilen verilerin, içerik analizi yönteminin kategorisel türüne başvurularak analiz edilmiştir.

Bilimsel ilerlemenin yapı taşı olarak araştırma, bilgi birikiminin genişletilmesi ve yeniliklerin önünü açma konusunda önemli bir role sahiptir. Araştırma, sistematik inceleme, eleştirel analiz ve çeşitli metodolojilerin uygulanmasıyla karmaşık sorulara yanıt aramayı veya günümüz dünyasının karşılaştığı problemlere çözüm geliştirmeyi amaçlar. Bu süreç, hipotezlerin test edilmesi, teorilerin doğrulanması ve geliştirilmesine olanak sağlamaktadır (Bilgin, 2006, s. 2).

Bu çalışmada Ağaselim Abdullayev'in icrâ etmiş olduğu “Şur” muğamının “Berdâşt” şûbesi ve Azerbaycanlı bestekâr Kamber Hüseyinli'ye ait olan “İlk Mehebbet” adlı sözlü eser icrâsı notaya alınmış ve bu icrâlara yönelik teknik açıdan tahlil yapılmıştır. Bu bağlamda Ağaselim Abdullayev'in muğam icrâsının teknik analizinde,

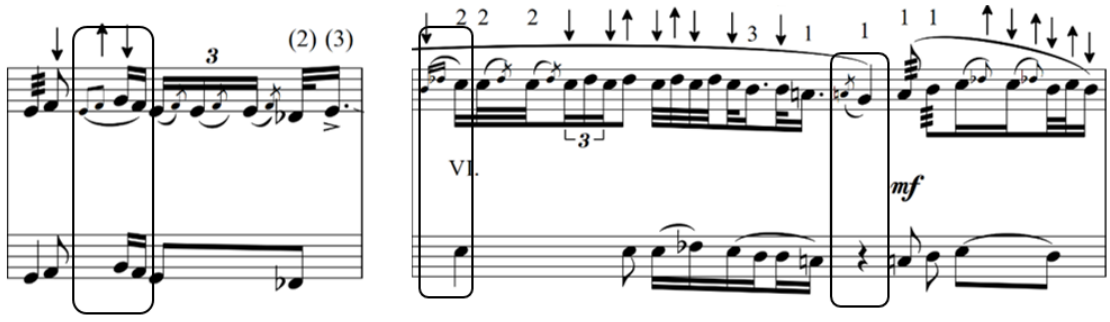
- Süsleme teknikleri ile yapılan süslemeler
- Kullanan mızrap teknikleri tespit edilmiştir.

Bunlara ek olarak Ağaselim Abdullayev'in eser icrâsının teknik analizinde ise,

- Ezgisel çeşitleme kullanarak yapılan süslemeler
- Tartım değişikliği oluşturarak yapılan süslemeler
- Müzikal ifade unsurları
- İcrâdaki pozisyon kullanımları tespit edilmiştir

Etik

Bu çalışma, Ağaselim Abdullayev'in icrâ tekniklerini ve müzikal yorumunu incelemek amacıyla yapılmış olup, etik kurallara uygun bir şekilde yürütülmüştür. Araştırma sürecinde, çalışmanın amacına uygun olarak ilgili kişiyle görüşmeler gerçekleştirilmiş, kendisinden bilgi alınmış ve gerekli izinler sağlanmıştır. Ayrıca bir etik izine gerek duyulmamıştır. Araştırmanın tüm aşamalarında katılımcının onayı ve bilgisi dahilinde hareket edilmiş, elde edilen verilerin bilimsel ve etik kurallara uygun olarak kullanılması ve paylaşılması sağlanmıştır. Çalışmada yer alan eserler ve bilgiler, yalnızca araştırma amacıyla değerlendirilmiş olup, katılımcının özel haklarına saygı gösterilmiş ve bilgisi dahilinde onayı alınmıştır.



Figür 3. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri;



Figür 4. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma Örneği-2

Ağaselim Abdullayev'in eser icrâsında çarpma süsleme tekniğinden oldukça sık istifade ettiği görülmektedir.

Mızraplı Çarpma

Abdullayev eserin 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 15. 16. 17. 18. 19. 21. 22. 26. 27. 32. 33. 34. 36. 49. 52. ve 57. ölçülerinde mızraplı çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu mızraplı çarpma örnekleri;



Figür 5. Mızraplı çarpma örneği

Mızrapsız Çarpma

Mızrapsız çarpma tekniği, özellikle telli çalgılarda aynı perdeye ardışık olarak uygulanan ve bir üst perdeye mızrap kullanılmaksızın parmak ile gerçekleştirilen bir tekniktir. Bu çalma stili, esere zengin bir ifade kazandırarak, özellikle hızlı pasajlarda ritmik çeşitlilik sağlamaktadır. Mızrapsız çalma, icrâcının daha kontrollü ve süslemeli bir ses elde etmesine imkân tanıyarak eserin dinamik yapısını güçlendirmektedir.

Abdullayev eserin 6. 7. 8. 9. 19. 20. 21. 25. 28. 32. 33. 36. 37. 38. 41. 42. 43. 49. 50. 51. 54. 55. ve 56. ölçülerinde mızrapsız çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu, mızrapsız çarpma örnekleri;



Figür 6. Mızrapsız çarpma örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu mızrapsız çarpma örnekleri;



Figür 7. Mızrapsız çarpma örneği-2

Ağaselim Abdullayev eser icrâsında 24 kere mızraplı ve 23 kere mızrapsız çarpma türünü kullanarak söz konusu çarpma tekniğinden kısmen eşit bir şekilde kullandığı görülmektedir.

Vurkaç çarpma

İcrâda sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra, bir üstteki perdeye mızrap ya da parmak darbesi ile çarpılarak duyurulan bir süsleme tekniğidir (Gönül, 2010, s. 41). Abdullayev eser icrâsında bu çarpma tekniğinden istifade etmemiştir ancak, muğam icrâsında vurkaç çarpma süsleme tekniğini kullandığını görmekteyiz.

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu vurkaç çarpma örneği;



Figür 8. Vurkaç çarpma örneği

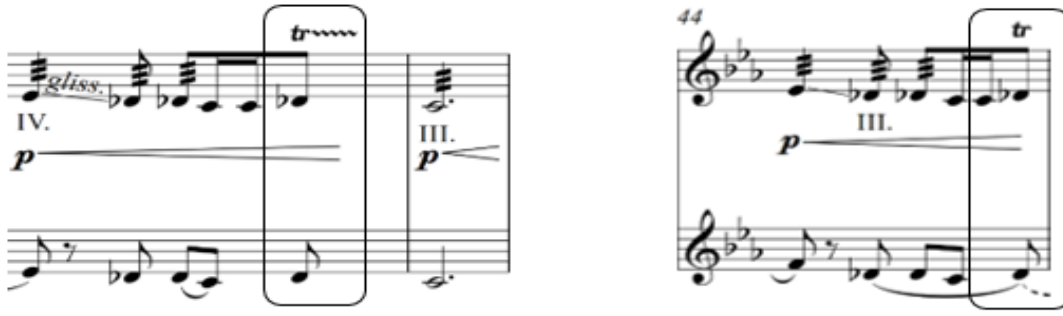
Ağaselim Abdullayev'in eser ve muğam icrâsındaki süsleme teknikleri yaparak kullanmış olduğu süslemeler incelendiğinde, Abdullayev'in genel anlamda icrâsında çarpma süsleme tekniğinin önemli bir yer tuttuğu söylenebilir. Eser icrâsında 28 defa değerini kendinden önceki notadan alan çarpma ve 19 defa değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma süsleme tekniğini icrâsında kullandığı ve en sık değerini kendinden önceki notadan çarpma türüne icrâsında yer verdiği anlaşılmaktadır. Bu çarpma süsleme tekniğini kullanırken eser içerisinde 24 defa mızraplı çarpma ve 23 defa mızrapsız şekilde icrâ ettiği görülmektedir. Şur muğam icrâsının Berdâşt şubesi incelendiğinde, Abdullayev bu kısımda mızraplı çarpma tekniğinden istifade etmediği anlaşılmaktadır. Vurkaç çarpma süsleme tekniğini ise muğam icrâsında kullandığı ve eser icrâsında kullanmadığı görülmektedir. Çarpma süsleme tekniğinin kullanımına yönelik, yukarıda yapılan tespit ve örnekler doğrultusunda, geleneksel bir muğam icrâcısı olan Abdullayev'in muğam müzik türünde kullanmış olduğu çarpma süsleme tekniklerini, sözlü bir eser üzerinde de istifade ettiği görülmektedir. Çarpma süsleme tekniğini sekizlik, onaltılık ve otuz ikilik notalarda ve en sık onaltılık notalarda kullandığı söylenebilir. Abdullayev'in çarpma süsleme tekniğinde, eser içerisindeki uzun süreli nota kümelerinin daha dolgun, akıcı ve esere daha çok müzikal zenginlik katmak amacıyla yaptığı ifade edilebilir.

Tril

Bu teknik, müzikte yaygın olarak kullanılan süsleme yöntemlerinden biridir ve özellikle bir armoni içinde bir notanın, kendisinden sonraki nota ile hızlı veya sürekli bir geçişle çalınmasıyla meydana gelmektedir. Tarın icrâsında da sık kullanılan bu teknik, müzikal akışı süsleyerek melodinin daha zengin ve dinamik bir yapıya bürünmesini sağlamaktadır. Genellikle hızlı ve kesintisiz bir hareketle gerçekleştirilen bu süsleme, icrâda kullanılan notalara hem teknik bir incelik kazandırmakta hem de eserin ifade gücünü artırmaktadır.

“Yaygın olarak kullanılan anahtar ya da armonide bir notanın kendinden sonraki nota ile az veya daha hızlı bir şekilde devamlı olarak çalınıp, süslenmesidir” (Randel, 1968, s. 869, akt: Yahya Kaçar, 2020, s. 171).

Abdullayev'in eser icrâsında 39. ve 44. ölçülerinde kullanmış olduğu tril süsleme tekniğinin örnekleri;



Figür 9. Tril örneği

Ağaselim Abdullayev'in eser icrâsında, yukarıdaki örnekten hareketle sadece iki ölçüde kullanıldığı görülmektedir. İncelenen muğam icrâsında Abdullayev'in tril kullanmadığı sonucuna ulaşılmıştır. Yapılan iki icrâda tril süsleme tekniğinden genel anlamda icrâsında önemli bir yer tutmadığı düşünülebilir. Sekizlik nota üzerinde yapılan kısa ve hızlı tril süslemesinin, karar perdelerinde geçişte yapmış olduğu ve karar perdesine hazırlık yapmak suretiyle kullandığı söylenebilir.

Tremolo

Bu teknik, notanın üzerine yazılan trem ya da yatık üç çizgi ile belirtilmekte ve müzikal eserde süsleme amacıyla kullanılan bir uygulamayı temsil etmektedir. Tril tekniği ile benzerlik gösterse de bu iki teknik arasında belirgin bir fark bulunmaktadır. Tril, genellikle yabancı sesler ya da komşu notalar arasında bir geçiş sağlayarak uygulanırken, bu teknikte kullanılan notalar tamamen eserin armonik yapısına uygun ve yabancı ses içermeyen notalardan oluşmaktadır. Dolayısıyla, trilde görülen yabancı ses geçişi bu teknikte bulunmamaktadır. Bu fark, icrânın karakterini belirlemekte ve melodik akışın daha tutarlı bir şekilde devam etmesini sağlamaktadır.

Abdullayev eserin 1. 2. 8. 10. 11. 12. 13. 14. 20. 22. 23. 24. 25. 27. 28. 31. 33. 34. 39. 40. 44. 45. 46. 52. 53. ve 57. ölçülerinde tremolo süsleme tekniğini kullandığı görülmektedir.

Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu tremolo süsleme tekniğinin örnekleri



Figür 10. Tremolo örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu tremolo süsleme tekniğinin örnekleri



Figür 11. Tremolo örneği-2

Ağaselim Abdullayev'in eser icrâsında 26 defa ve muğam icrâsında da tremolo süsleme tekniği kullanımı dikkate alındığında, genel olarak Abdullayev'in icrâsında tremolo süsleme tekniğinin önemli bir yer tuttuğu ifade edilebilir. Tar icrâsında sık kullanılan bu süsleme türü, süreleri uzun notalarda, seslerin daha dolu ve uzun bir şekilde kesintisiz alınabilmesi noktasında ihtiyaç duyulduğu ve Abdullayev'in de bu amaçla istifade ettiği söylenebilir. Abdullayev sesleri kesintisiz bir şekilde alabilmek adına tarayarak, sadece ikilik notalarda değil ayrıca sekizlik notalarda da icrâ ettiği ve hızlı

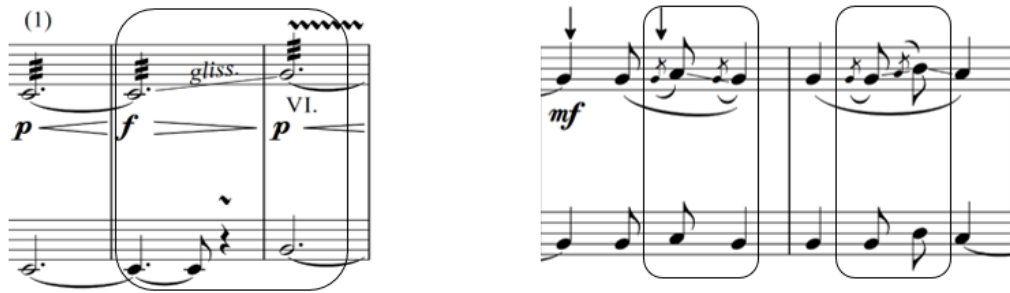
bir mızrap kullanımı sergilediği görülmektedir. Bu icrâ ile de daha zengin ve durağan olmayan bir icrâ sergilemeye çalıştığını söylemek mümkündür.

Glissando

Glissando, müzik teorisinde ve icrâsında önemli bir süsleme ve geçiş tekniği olarak kabul edilmektedir. Bu teknik, parmağın bir enstrümanın tuşları ya da telleri üzerinde hızlı ve kesintisiz bir şekilde kaydırılmasıyla gerçekleştirilir. Sesler arası geçişler kesintisiz ve hızlı bir biçimde icrâ edilerek belirli bir ses dizisinin akıcı bir şekilde duyurulması sağlanır. Bu teknik, yaylı enstrümanlardan piyanoya, telli çalgılardan nefesli enstrümanlara kadar geniş bir enstrüman yelpazesinde kullanıldığı bilinmektedir. Tar icrâsında da kullanılan bu teknik, müzikal eserin akışkanlığını artırarak icrâya daha dramatik ve sürükleyici bir etki kattığı düşünülmektedir.

Abdullayev eserin 3. 4. 6. 7. 8. 12. 13. 15. 16. 18. 19. 20. 21. 36. 37. 39. 41. 42. 44. 49. 50. 52. 54. 55. ve 57. ölçülerinde glissando süsleme tekniğini kullanmıştır.

Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu glissando süsleme tekniğinin örnekleri;



Figür 12. Glissando örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu glissando süsleme tekniğinin örnekleri;



Figür 13. Glissando örneği-2

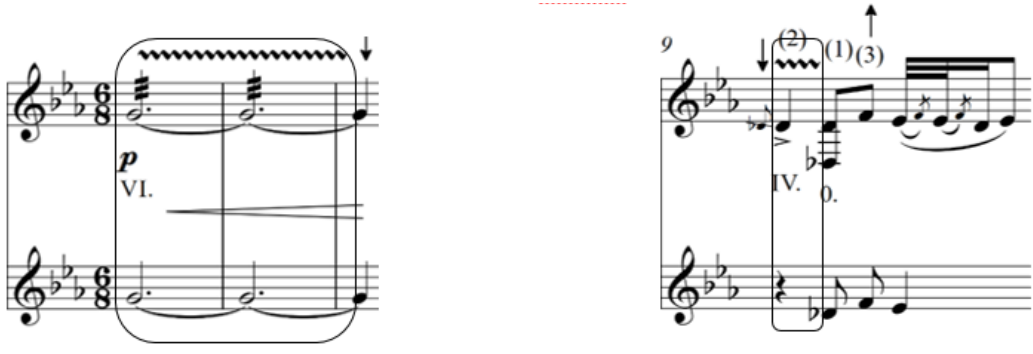
Yukarıda yapılan tespit ve örneklerden hareketle Ağaselim Abdullayev muğam icrâsında ve eser icrâsında da 25 kez glissando süsleme tekniğinden istifade ettiği görülmektedir. Abdullayev'in icrâsında genel olarak glissando süsleme tekniğinin önemli bir yeri olduğunu söylemek mümkündür. Glissando süsleme tekniğini tremolo, mızraplı, mızrapsız süsleme teknikleri ve müzikal ifade unsurları ile birlikte kullanarak ezgisel bütünlüğü daha zengin kılmak amacıyla yaptığı söylenebilir.

Vibrato

Sallanma ya da titreme olarak adlandırılan bu teknik, müzikte özellikle yaylı enstrümanlarda yaygın olarak kullanılan bir süsleme ve ifade yöntemidir. Teknik, sesin hızlı ve küçük çaplı bir dalgalanma ile titretilmesiyle gerçekleştirilir (Michels & Vogel, 2015, s. 81). Bu dalgalanma, icrâ edilen notanın duyumunda hafif ve hızlı değişiklikler yaratarak, sesin daha canlı ve duygusal bir karakter kazanmasını sağlamaktadır. Notasyon açısından, bazen bu dalgalanma hareketi, notaların üstüne yerleştirilen dalgalı bir çizgi ile görsel olarak ifade edilmektedir. Bu görsel işaret, icrâcıya bu teknikle notaların titretilerek çalınması gerektiğini belirtir. Sallanma tekniği, esere daha sıcak, dramatik ve duygusal bir etki kazandırmak amacıyla kullanılır ve müzikal anlatımda ifade gücünü artırır.

Ağaselim Abdullayev eserin 1. 2. 7. 9. 13. 14. 19. 21. 28. 35. ve 60. ölçülerinde vibrato süsleme tekniğini kullanmıştır.

Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu vibrato süsleme tekniğinin örnekleri;



Figür 14. Vibrato örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu vibrato süsleme tekniğinin örnekleri;



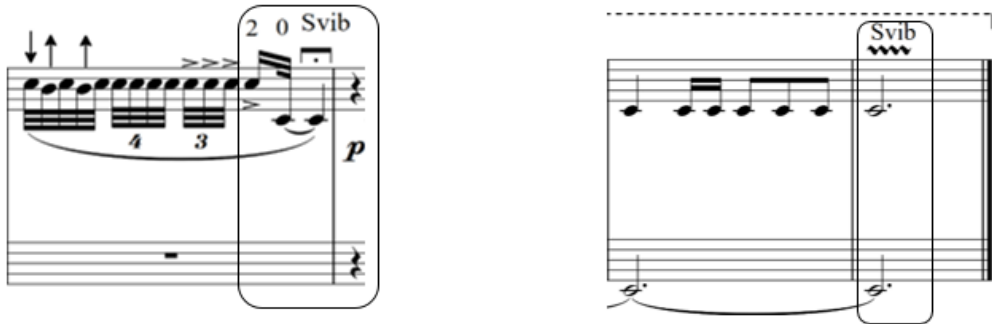
Figür 15. Vibrato örneği-2

Abdullayev eser icrâsında 11 kez, muğam icrâsında 2 kez vibrato tekniğinden istifade ettiği görülmektedir. İcrâsında vibrato tekniğini değerleri uzun notalarda daha sık kullandığı, eser icrâsında cümle başlarında ve sonunda, muğam icrâsında ise cümle sonlarında kullandığı tespit edilmiştir. Abdullayev dar ve geniş salınımlı vibrato türünü kullanmış ve geniş salınım türünü tremolo süsleme tekniği ile birlikte kullanmıştır. Bu doğrultuda iki süsleme tekniğini birlikte kullanarak, mızrap kullanımını daha yumuşak ve duyuma daha güzel renk katmak maksadı ile yapmış olduğunu söylemek mümkündür.

Sap Vibratosu

Hun (veya hum) vermek, tar icrâcılığında, özellikle muğam sanatında, önemli bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu teknik, mızrap darbesinden sonra tarın sapının geriye doğru çekilmesi ya da enstrümanın hafifçe silkelenmesi yoluyla sesin dalgalı bir biçimde icrâ edilmesini sağlamaktadır. Hun verme, tar icrâsında sesin daha zengin ve dinamik bir ifade kazanmasına olanak tanıyan bir süsleme tekniği olarak kabul edilmektedir. Abdullayev eserin 35. ve 60. ölçülerinde sap vibrato süsleme tekniğini kullanmıştır.

Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu sap vibrato süsleme tekniğinin örnekleri;



Figür 16. Sap vibratosu örneği

Abdullayev'in muğam icrâsında kullanmış olduğu sap vibrato süsleme tekniğinin örnekleri;



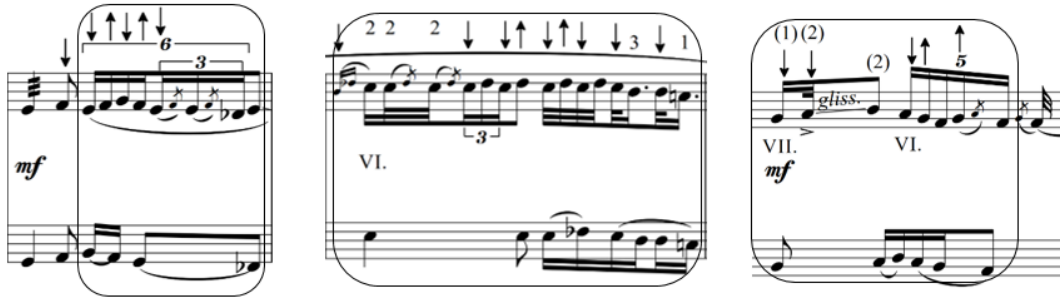
Figür 17. Sap vibratosu örneği-2

Yukarıdaki örneklerden hareketle, Abdullayev sap vibrato tekniğini eser icrâsında 2 defa, muğam icrâsında 3 defa kullandığı tespit edilmiştir. Sap vibrato tekniğini cümle sonlarında ve özellikle serbest olan icrâsında kullandığını görmekteyiz. Bu tekniğin muğamlarda daha sık kullanıldığı bilinmekte ve Abdullayev'in çalgının tekniklerinden oldukça istifade ederek eser icrâsını daha zengin kılmak amacıyla yaptığı söylenebilir.

Ezgisel çeşitleme

Asıl notanın icrâsı, müzik teorisinde önemli bir süsleme ve zenginleştirme tekniği olarak çeşitli şekillerde gerçekleştirilmektedir. Bu süreç, yalnızca asıl notanın kendisiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda alt ya da üst işleyici notaların da kullanımıyla daha geniş ve etkileyici bir form almaktadır. “Asıl notanın kendisi, alt ya da üst işleyici notaları, sıralı ya da atlamalı seslerle yapılabilmektedir” (Yahya Kaçar, 2020, s. 174). İşleyici notalar, eserin melodik yapısına çeşitli renkler katarak hem alt hem de üst seslerle icrâ edilmektedir. Bu notalar, ardışık olarak sıralı bir biçimde çalınabileceği gibi, daha geniş aralıklarla atlamalı seslerle de icrâ edilebilir. Sıralı seslerle yapılan süslemeler, melodinin doğal bir akışını ve devamlılığını sağlarken, atlamalı seslerle yapılan icrâlar ise daha dramatik ve geniş bir aralık yaratarak esere farklı bir karakter kazandırır. Bu süsleme ve işleme yöntemleri, müziğin ifade gücünü artırmanın yanı sıra, eserin dinleyici üzerindeki etkisini de güçlendiren unsurlar olarak görülmektedir.

Ağaselim Abdullayev eserin 6. 7. 8. 9. 18. 19. 20. 21. 26. 28. 32. 30. 41. 54. ve 57. ölçülerinde ezgisel çeşitleme kullanarak süsleme yapmıştır. Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu sap ezgisel çeşitleme örnekleri;



Figür 18. Ezgi çeşitleme örneği

Abdullayev icrâsında 15 kere ezgisel çeşitleme tekniğini kullanmıştır. Dörtlük ve sekizlik notanın sürelerini kısaltarak, asıl notanın önüne ve arkasına onaltılık ve otuz ikilik notaları ilave ederek daha çok melodik zenginlik kattığı söylemek mümkündür. Asıl nota ve bazı noktalarda asıl notanın dışına çıkarak işleme notaları ilave ederek, daha çok ezgisel ve icrâ zenginliği katmak istediği düşünülmektedir.

İşleme Notaları

Bu teknik, ana sesin çevresindeki alt ya da üst seslerin icrâ edilip ardından yeniden ana sese dönülmesiyle gerçekleştirilir. Usûlün yapısını bozmadan, çeşitli ritmik kalıplar kullanılarak asıl notanın süresi içerisinde uygulanır. Bu yöntem, melodik süsleme ve akıcılığı koruyarak eserin ritmik bütünlüğünü sağlamaya yönelik bir icrâ biçimidir (Yahya Kaçar, 2020, s. 175).

Alt ve Üst Nota İşleme Örneği

Abdullayev eserin 32. 33. ve 34. ölçülerinde alt ve üst nota işleme tekniğini kullanarak süsleme yapmıştır. Abdullayev'in eser icrâsında kullanmış olduğu işleme notalarına örnek;

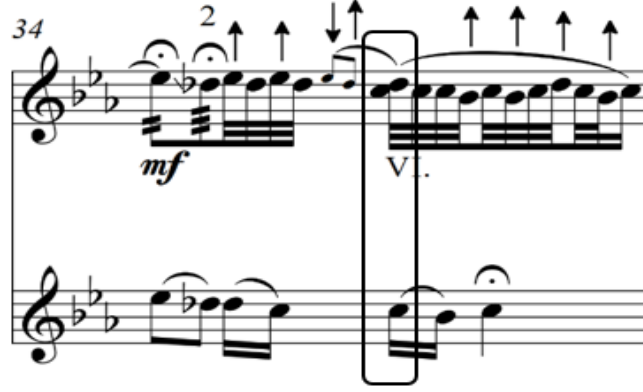


Figür 19. Alt ve üst nota işleme örneği

Ağaselim Abdullayev'in icrâlarında, dörtlük, sekizlik ve onaltılık notaların sürelerini kısaltarak otuz ikilik ve onaltılık notalar eklemesi, eserlerine belirgin bir ezgisel zenginlik katmıştır. Genellikle alt ve üst seslerle işlemler yaparak, ilave notaları esas notanın arkasına ve bitişik seslerine bağlamıştır. Ana melodiye bağlı kalmakla birlikte, bazı bölümlerde esas notadan saparak ezgisel çeşitlilikler yaratmış ve bu sayede daha zengin bir icrâ ortaya koymayı amaçlamıştır.

Çift ses kullanımı

Tar çalgısının icrâsında, çalgının aynı anda çift ses ve bazın yazılan esere göre üç sesi aynı anda icrâ etmek mümkündür. Özellikle çift ses kullanımı tek mızrapla, kıstırma olarak da ifade edilen icrâ tekniğinde, yanaşık iki sestten aynı anda ses çıkarma işlemidir. Muğamların icrâsında sık kullanılan bu icrâ yöntemini Abdullayev'in eser icrâsında kullandığı görülmektedir. Abdullayev'in eserin 34. ölçüsünde kullanmış olduğu çift ses örneği;



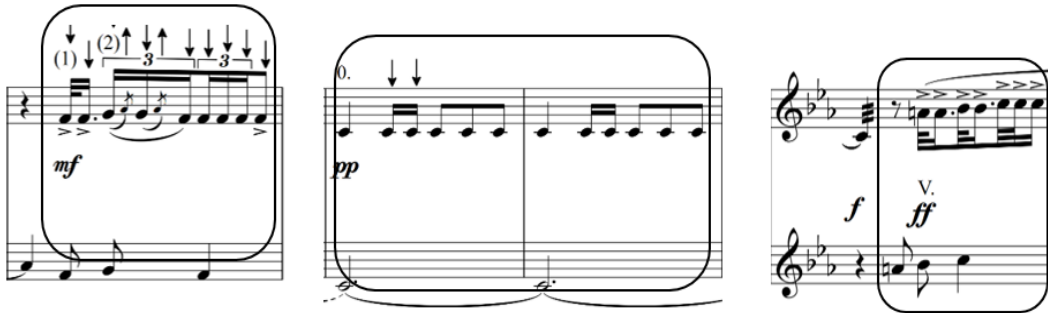
Figür 20. Çift ses kullanım örneği

Abdullayev çift ses kullanımını eserin asıl notasının bir üst sesinde kullanarak, tar icrâsına özgü bu tekniği esere yansıttığı görülmektedir. Tarın geleneksel icrâ özelliklerini, sözlü eserlerde birçoğunu kullanarak esere ve icrâsına farklı zenginlik katma düşüncesi ile yaptığı söylenebilir.

Tartım çeşitleme kullanarak yapılan süslemeler

Tartım değişikliği oluşturarak yapılan bu süsleme tekniği, müzikte ritmik ve melodik zenginlik sağlamak amacıyla kullanılan bir uygulamadır. Bu teknik, aynı ses üzerindeki ana notaya ilave notaların eklenmesiyle gerçekleştirilir ve bu eklemeler, notanın süresini değiştirerek müzikal ifadeyi çeşitlendirmesi amaçlanmaktadır. Ritmik yapının belirli kalıplarına sadık kalınırken, süslemelerle ana notanın süresi genişletilir ya da daraltılır, böylece eserin melodik akışı dinamik bir hale getirilir.

Abdullayev eserin 5. 6. 10. 17. 18. 22. 25. 26. 27. 31. 37. 38. 39. 42. 43. 50. 51. 52. 55. 56. ve 57. tartım değişikliği oluşturarak süsleme yapmıştır.



Figür 21. Tartım çeşitleme kullanarak yapılan süsleme örneği

Abdullayev eser icrâsında 21 defa tartım değişikliği tekniğini kullanarak oldukça fazla istifade ettiği görülmektedir. Genel olarak sekizlik, onaltılık ve noktali ikilik notalarda bu tekniği kullanmıştır. Tarın icrâsına uygun bir şekilde, notaları daha uzun süreli duyurmak ya da ileri bir icrâ sergilemek maksadıyla Abdullayev'in bu tekniği sık kullandığı söylenebilir.

Ağaselim Abdullayev'in eser ve muğam icrâsındaki mızrap kullanımları bakımından incelendiğinde, Abdullayev eserde 3 ölçüde, muğam da ise 1 defa mızrapsız icrâya yer vermiş olduğu görülmektedir. Eser icrâsında aynı zamanda sap vibrato süsleme tekniğinden de istifade etmiştir. Muğam icrâsında kullanmış olduğu mızrapsız icrâda ise tek mızrap darbesi ile üç ayrı sesi parmak darbesini kullanarak elde ettiği görülmektedir. Ağaselim Abdullayev, eserin 24 ayrı ölçüsünde, muğamın da en sık üçleme ve altılama biçimindeki tartımlarında art arda üst mızrap tekniği kullandığı anlaşılmaktadır. Art arda üst mızrap kullanımları çarpma ve vurkaç çarpma süsleme tekniğinin dışında da kullanılarak, genel anlamda icrâ edilen ezgilerde üçleme ve altılama biçimindeki tartımlarda oldukça sık yapılmış olduğu görülmektedir. Abdullayev'in art arda üst mızrap tekniğini, ezgiyi daha akıcı kılmak ve icrâsı edilen seslerdeki gürlüğü eşit bir şekilde olmasını sağladığı söylenebilir. Art arda üst mızrap tekniği kullanımının üçleme ve altılama biçimindeki tartımlarda yapılmış olması konusunda ise, Abdullayev'in İcrâdaki akıcılığı sürdürme, çarpma ve perde kullanımını kolaylaştırmak, üçleme ve altılamalardan oluşan ezginin icrâsında seslerin daha gür veya hafif şekilde ifade edilmesini kontrol edebilme maksadı ile yapmış olabileceği söylenebilir.

Müzikal ifade unsurları

Müzikte süsleme teknikleri ve ilave notaların dışında kalan ifade unsurları hafif, orta ve kuvvetli gürlükte olarak ifade edilen tını farklılıkları içermektedir. Sesin hafif ve zayıf gürlükte olması "Piyano" olarak ifade edilmekte ve "p" şeklinde gösterilmektedir. Daha hafif olması olması "Pianissimo" "pp", çok hafif olması ise "Molto Pianissimo" "ppp" şeklinde gösterilmektedir. Orta gürlükte olan sesler "Mezzoforte" "mf", kuvvetli gürlükte "Forte" "f", daha kuvvetli gürlükte ise "Fortissimo" "ff" olarak gösterilmektedir. Gittikçe hızlanarak icrâ "Crescendo" "<" şeklinde, gittikçe hafifleyerek ise "Decrescendo" ">" şeklinde gösterilmektedir (Kaçar, 2020, s. 180). Müzikte vurgu olarak ifade edilen üzerine gelen notanın daha vurgulu icrâ edileceğini gösteren "Accent" ise ">" şeklinde gösterilmektedir (Aktüze, 2010, s. 3). Ağaselim Abdullayev'in icrâsındaki ifade unsurları "Accent", "Crescendo", "Decrescendo", "Piyano", "Forte", "Mezzoforte" ve "Fortissimo" olarak bu yedi unsur kapsamında incelenmiştir.



Figür 25. Kullanılan müzikal ifade unsurları örneği

Abdullayev eser icrâsında, eserin asıl notasında bulunmayan yedi ayrı ifadeyi sıklıkla kullandığı görülmektedir. İcrâsını ve eseri daha zengin bir duyuma sergilemek maksadıyla kullanmış olduğu ifade unsurlarında da Abdullayev'in tar icrâsının nitelikli ve müzikal açıdan zengin bir icracı olduğu anlaşılmaktadır. Genellikle hızlanarak yapmış olduğu icrâlarda üst mızrap ve vurgu kullandığı, üst mızrap ve üçleme tartımlarının kullandığı ölçülerde ise vurgu ve orta gürlükte (mf) icrâ gerçekleştirdiği görülmektedir. Vurgu kullanımları genelde üst mızrap, üçleme tartımları, ölçü sonları ve hızlanarak yapmış olduğu icrâda gerçekleştirdiği tespit edilmiştir. Abdullayev'in icrâsında glissando kullanımlarının "Decrescendo" kısımlarını kuvvetli gürlükte (f) yaparak bir sonraki ölçüyü hafif gürlükte (p) geçiş yaparak "Crescendo" bir icrâ sergilediği görülmektedir.

Pozisyon kullanımı

Ağaselim Abdullayev'in eser icrâsındaki kullanmış olduğu pozisyonlar incelenmiştir. Esere orta telde altıncı pozisyonla başlayarak, sırasıyla beşinci, dördüncü ve üçüncü pozisyonları kullanmıştır. Daha sonra alt telde beşinci, altıncı, dördüncü ve yedinci pozisyonları kullanmış, üst telde ise eserin sonlarına doğru üçüncü, ikinci ve birinci pozisyonu kullanarak bitiş yapmıştır. Pozisyonlar portenin altında roma rakamı yazılarak gösterilmiştir.

Alt Telde kullanılan pozisyonlar

Alt telde sırasıyla beşinci, altıncı, dördüncü ve yedinci pozisyonu kullandığı tespit edilmiştir. Dördüncü, Beşinci, Altıncı ve Yedinci Pozisyon Kullanımı: Abdullayev eser icrâsında, alt telde beşinci pozisyonu 25. 28. ve 31. ölçülerde, dördüncü pozisyonu ise sadece 28. ölçüde, altıncı pozisyonu 26. 27. 28. 32. ve 34. ölçülerde, yedinci pozisyonu ise 33. ve 34. ölçülerde kullandığı tespit edilmiştir.



Figür 26. Alt telde kullanılan pozisyon örneği

Yukarıdaki 46. örnekte eserin 28. ölçüsünde V. ve IV. pozisyon kullanımı görülmektedir. Örnekte V. pozisyondan, IV. pozisyonu kullanarak hem alt tel hem de orta tele hızlı bir geçiş yapabilmek, teller ve perdeler arasındaki ezgi kesitini olmaması için, akıcı şekilde ve nitelikli bir entonasyonla icrâ etmek maksadıyla Abdullayev'in bu kısımda da V. ve IV. pozisyonu birlikte kullanmak istediği söylenebilir. Bununla birlikte, 47. örnekte Çargâh (Do) perdesinde rahat bir şekilde çarpma yapabilmek için özellikle VI. pozisyonu tercih ettiğine dikkat çekmek mümkündür. 48. örnekte ise çarpma süsleme tekniğini, tartım ve ezgisel çeşitleme yapabilmek maksadıyla VII. Pozisyonun ihtiyaç olduğunu ve bu amaca yönelik kullanmış olduğunu söylemek mümkündür.

Orta telde kullanılan pozisyonlar

Eserin başlangıcında Abdullayev orta telde altıncı pozisyonla başlayarak, sırasıyla beşinci, dördüncü ve üçüncü pozisyonları tercih ettiği görülmüştür.

Üçüncü, Dördüncü, Beşinci ve Altıncı Pozisyon kullanımı: Abdullayev eser icrâsında, orta telde üçüncü pozisyonu 10. 22. 40. ve 44. ölçülerde, dördüncü pozisyonu 9. 21. ve 39. ölçülerde, beşinci pozisyonu 7. 8. 19. 20. 37. 38. ve 43. Ölçülerde, altıncı pozisyonu 1. 2. 3. 4. 5. 6. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 37. 41. ve 42. ölçülerde kullandığı tespit edilmiştir.



Figür 27. Orta telde kullanılan pozisyon örneği

Abdullayev'in "İlk Mehebbet" icrâsında en sık orta teli kullandığı görülmektedir. Yukarıdaki 49. örnekte orta telde III. pozisyonu genellikle eserin karar perdesinde kullandığı anlaşılmaktadır. Orta teldeki tını farklılığı, kara perdesinin Çargâh (Do) perdesi olması, esere ilk başlangıç olarak orta teli tercih etmesi ile ezgisel ve teller arasındaki tını farkı olmaması maksadıyla III. pozisyonu tercih ettiği görülmektedir. Diğer örneklerden de anlaşılaacağı üzere, esere ilk önce orta teldeki Râst (Sol) perdesi ile VI. pozisyonla başladığı ve daha sonra sırasıyla karar perdesine V., IV. Ve III. pozisyonu kullandığı görülmektedir. Orta teli kullanmaktaki amacı ise, ortada bulunan tellerin üst ve alt teldeki tellerden farkı bakır ve kalınlıkların ayrı olması neticesinde, teller arasında tını farklılığı, esere daha farklı gürlük ve ifadeler kullanmak için yapmış olduğu düşünülebilir. Tarın üç ayrı telinde eserin belli kısımlarını icrâ ederek, aradaki tını ve gürlük farklılıklarını ortaya koymak ve daha zengin bir duyum elde etmeyi amaçladığı söylenebilir.

Üst Telde Kullanılan pozisyonlar

Abdullayev eserin tekrar kısmını son bölümde üst telden icrâ etmekte olup, üçüncü, ikinci ve birinci pozisyonları kullanarak eseri sonlandırdığı tespit edilmiştir.

Birinci, İkinci, Üçüncü ve Dördüncü Pozisyon Kullanımı: Abdullayev eser icrâsında, üst telde birinci pozisyonu 52. ve 54. ölçülerde, ikinci pozisyonu 51. ve 56. ölçülerde, üçüncü pozisyonu 49. ve 54. ölçülerde, dördüncü pozisyonu ise sadece 54. ölçüde kullandığı tespit edilmiştir.



Figür 28. Üst telde kullanılan pozisyon örneği

Ağaselim Abdullayev eser icrâsında üst teli sadece eserin tekrarı olan son kısmında, 49. 51. 52. 54. ve 56. ölçülerinde kullanmıştır. 53. örnekte orta teldeki pozisyonlardan farklı olarak Râst (Sol) perdesine IV. pozisyon ile başlayarak, sırasıyla III. II. ve I. pozisyon ile karar perdesine indiği görülmektedir. Abdullayev eseri üst telde Kaba Çargâh (Do) sesinde eseri bitirdiği için I. ve II. pozisyonu sadece üst telde kullanmış olduğu ve bitiş hissi uyandırmak maksadı ile bunu yapmış olduğu söylenebilir.

Sonuç

Bu araştırmada, Ağaselim Abdullayev'in icrâsında süsleme tekniği ile yaptığı süslemeler, ilave nota ve tartım değişikliği kullanarak yapmış olduğu süslemeler, kullanmış olduğu mızrap çeşitleri, müzikal ifade unsurları ve çalgı üzerinde kullanmış olduğu pozisyonlar tespit edilmiştir. Ağaselim Abdullayev'in eser icrâsı sırasında yaptığı süslemelerin anlaşılması ve icrâ ile nota arasındaki farklılıkların ortaya konulabilmesi için verilen nota örneklerinde; üst porte Ağaselim Abdullayev'in icrâsı, alt porte ise analiz edilen eserin orijinal notası gösterilmiştir. Muğam icrâsında ise sadece Ağaselim Abdullayev'in icrâsı tek porte şeklinde gösterilmiştir. Abdullayev'in "İlk Mehebbet" ve "Şur" muğamının "Berdâşt" şubesindeki icrâsında, çarpma süsleme tekniklerinden değerini kendinden önce ve sonra alan çarpma süsleme tekniği, mızraplı ve mızrapsız çarpma süsleme tekniğinin kullanımı tespit edilmiş ve vurkaç çarpmayı sadece muğam icrâsında kullanmış olduğu görülmüştür. Abdullayev icrâsında tril süsleme tekniği incelenen iki icrâda sadece "İlk Mehebbet" eserinde kullanmıştır. Ağaselim Abdullayev'in muğam icrâsında ezgisel çeşitleme, işleme notaları ve tartımsal çeşitleme yaparak kullanılan süsleme teknikleri incelenmemiştir. Ağaselim Abdullayev'in kullanmış olduğu mızrap çeşitleri eser icrâsında incelenmiş olup mızrapsız icrâ ve art arda üst mızrap tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir. Ağaselim Abdullayev'in icrâsındaki ifade unsurları olarak "Accent", "Crescendo", "Decrescendo", "Piyano", "Forte", "Mezzoforte" ve "Fortissimo" olarak yedi unsur kapsamında incelenmiştir. Alt, orta ve üst teldeki pozisyon kullanımları incelenerek, yedi ayrı pozisyonu kullandığı tespit edilmiştir.

Ağaselim Abdullayev'in icrâlarında en sık kullandığı süsleme tekniği, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma türü olmuştur. Abdullayev, bu tekniği özellikle bir üst nota ile yan yana gelen iki aynı notanın arasında sıklıkla uygulamıştır. İcrâlarında çarpma türlerini hem mızraplı hem de mızrapsız olarak eşit oranda kullandığı, vurkaç çarpma tekniğini ise yalnızca muğam icrâlarında tercih ettiği belirlenmiştir.

Ağaselim Abdullayev icrâsında çarpma süsleme tekniklerinden sonra en sık kullandığı süsleme tekniği tremolo tekniğidir. Tremolo süsleme tekniğini genel olarak üst notadan alt notaya geçişte ve inici ezgilerde kullandığı görülmektedir. Ağaselim Abdullayev'in süsleme tekniklerinden en az kullandığı tril süsleme tekniğidir. Eser icrâsında tril kullandığı muğam icrâsında ise kullanmadığı görülmektedir. Abdullayev'in sık kullandığı diğer bir süsleme tekniği ise glissando olduğu görülmektedir. Hem eser hem de muğam icrâsında kullandığı glissando tekniğini genellikle tek mızrap

darbesiyle ve tremolo tekniğini kullanarak yaptığı tespit edilmiştir. Azerbaycan müzik üslubu ve tar icrâsına uygun yapmış olduğu bu glissando tekniğinin, eserin asıl notasında bulunmadığı ve Abdullayev'in esere farklı bir zenginlik katmak amacıyla yaptığı anlaşılmaktadır. Abdullayev icrâsında vibrato ve sap vibrato tekniğini, dar ve geniş salınımlı vibrato türünü kullanmış ve geniş salınım türünü tremolo süsleme tekniği ile birlikte kullandığı tespit edilmiştir.

Ağaselim Abdullayev'in icrâsında, ilave notalar kullanarak yaptığı süslemelerde dörtlük ve sekizlik değerdeki notalara onaltılık notalar eklediği ve sekizlik ile onaltılık notaların sürelerini kısaltarak otuz ikilik notalar eklediği belirlenmiştir. Bu süslemelerde, eklenen notaların genellikle esas notaya bitişik seslerden oluştuğu gözlemlenmiştir. İşleme notaların ise, asıl notadan farklı olarak, esas notanın üstünde veya altında yer alan seslerle oluşturulduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Abdullayev'in tartım değişiklikleriyle yaptığı süslemelerde, özellikle sekizlik, onaltılık ve noktalı ikilik notalar üzerinde bu tekniği sıkça kullandığı görülmektedir. Abdullayev icrâsında kullanmış olduğu mızrap teknikleri bakımından, art arda üst mızrap, santur (üçleme) mızrap ve dönme mızrap olarak ifade edilen mızrap çeşidini kullandığı ve en sık art arda üst mızrap çeşidini kullandığı tespit edilmiştir. Eser ve muğam icrâsında süsleme tekniklerini mızraplı ve mızrapsız olarak kullanarak, mızrapsız icrâlarda üst mızrap darbesini vurgulu yaparak, diğer sesleri parmak darbesiyle icrâ ettiği görülmektedir.

Ağaselim Abdullayev'in icrâsında müzikal ifade unsurları gürlük ve farklılıkları bakımından incelenerek accent, crescendo, decrescendo, piyano, forte, mezzoforte ve fortissimo olarak yedi unsurun kullanıldığı tespit edilmiştir. Eseri pes seslerini piyano, tiz seslerini forte ve fortissimo tercih etmiş, genel olarak icrâsında ise mezzoforte şeklinde icrâ etmiştir.

Abdullayev icrâsında kullanmış olduğu pozisyonlar incelendiğinde, tarın icrâsında kullanılan dokuz ayrı pozisyondan yedisini kullanarak pozisyonlardan oldukça istifade ettiği görülmüştür. Özellikle alt, orta ve üst telde farklı pozisyonları tercih etmesi dikkat çekmektedir. Buradaki farklı pozisyon çeşitliliği, icrâsının hızlı bölümlerinde ve diğer tel guruplarının tınlarında da istifade etmek amacıyla yapmış olduğu görülmektedir.

Ağaselim Abdullayev'in genel olarak yapmış olduğu eser icrâsında, Azerbaycan muğam destgâhlarından “Şur” muğamının seyir karakteri ve geleneksel icrâ motiflerini kullandığı tespit edilmiştir. Eserin 25. 26. ve 33. ölçüde Dügâh (La) perdesinde segâh geçki yaparak yine Azerbaycan muğamlarından “Segâh” ailesinden olan “Mirze Hüseyin Segâhı” olarak ifade edilen muğam karakterini görmekte, 28. ölçüsünde ise Gerdaniye (Sol) perdesinde “Şur” karakterli bitirmektedir. Ağaselim Abdullayev'in bir muğam icrâcısı olmasından ötürü, genel olarak icrâsında muğam motif ve karakterini görmekteyiz. Yapılan icrâda tarın repertuarına sözlü eser icrâsına uygun beste eserlerin kazandırılması noktasında, tarın solist olarak öne çıkması ve bu gibi eser örneklerinde de icrânın örnek teşkil ettiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bu icrâ tavrından hareketle çalgının icrâcı ve dinleyicisinin yaygınlaşması noktasında önemli bir etken olduğu düşünülmektedir. Azerbaycan müziğinde tar icrâcılığında tavır ve üslup kazanımının sağlanması, bu alanda otorite kabul edilen icrâcılarının müziklerinin sıkça dinlenmesini gerektirmektedir. Tar icrâcılığında ekol oluşturan ve kendisinden sonra gelen pek çok icrâcı üzerinde etkiler bırakan sanatçılar arasında Ağaselim Abdullayev, önemli bir yer tutmaktadır. Abdullayev'in icrâ tarzı hem teknik hem de estetik bakımdan Azerbaycan müziğinin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul görmüş ve birçok icrâcı tarafından takip edilmiştir. Bu bağlamda, Abdullayev'in “İlk Mehebbet” adlı eseri ve “Şur” muğamının “Berdâşt” bölümündeki icrâlarının hem meşk (usta-çırak yöntemiyle öğrenme) hem de nota üzerinden detaylı bir şekilde çalışılması, tar icrâ tavrının öğrenilmesi ve özümlemesi açısından büyük önem taşımaktadır. Bu yöntem, sadece icrâcının teknik becerilerini geliştirmekle kalmayacak, aynı zamanda Azerbaycan müziğinin derinliklerini anlamaya ve yorumlamaya olanak tanıyacaktır.

Öneriler

Araştırmacılar İçin Öneriler

Abdullayev'in icrâ tarzı üzerine yapılacak araştırmalar, tar icrâsının Azerbaycan müziğindeki geleneksel ve modern yaklaşımlarını daha iyi anlamak için derinlemesine analizlerle desteklenmelidir. Özellikle süsleme teknikleri, mızrap kullanımı ve pozisyon değişimleri gibi icrâ özellikleri üzerine yapılacak çalışmalar, Abdullayev'in müzikal üslubunun anlaşılması açısından önemli katkılar sağlayacaktır. Araştırmacıların, Abdullayev'in notalardan farklı olarak yaptığı

süsleme, ilave nota ve tartım değişikliklerini inceleyerek, icrâ tarzının estetik etkilerini araştırması, eserlerin yorumlanmasına ışık tutacaktır. Ayrıca, bu icrâların detaylarının eğitim materyallerine dönüştürülmesi, tar icrâcılığının akademik ve sanatsal yönlerinin geliştirilmesi için faydalı olacağı düşünülmektedir.

Uygulamacılar İçin Öneriler

Abdullayev'in süsleme ve mızrap tekniklerini meşk yöntemiyle çalışarak özümsemeleri ve icrâlarında özgün yorumlar geliştirmeleri önerilmektedir. Özellikle Abdullayev'in çarpma, tremolo ve glissando gibi süslemelerle zenginleştirdiği tarzı, tar icrâcıları için bir referans niteliği taşımaktadır. Alt, orta ve üst tellerde çeşitli pozisyonları kullanarak yapılan çalışmalar, tar üzerindeki hakimiyeti artırmaya katkı sağlayacaktır. Abdullayev'in icrâlarında yoğun olarak kullandığı crescendo, decrescendo gibi ifade unsurlarının icrâda uygulanması ise eserlere daha güçlü bir ifade katacaktır. Geleneksel muğam motiflerini benimseyen ve bu motifleri içselleştirerek icrâlarına yansıtan tar icrâcıları, Azerbaycan müziğinin kültürel derinliğine katkıda bulunabilirler. Bu doğrultuda, Abdullayev'in icrâ tarzından ilham alarak kendi üsluplarını geliştirmeleri hem bireysel yaratıcılığı teşvik edecek hem de Azerbaycan müziğinde özgün yorumların gelişimini destekleyecektir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Ağaelim Abdullayev'in icrâ kayıtlarından elde edilen "İlk Mehebbet" eser icrâsı ve Şur muğamının "Berdâşt" şubesinin icrâsı ile sınırlandırılmıştır.

Bilgilendirme

Bu makale, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Müziği Doktora programında Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR danışmanlığında hazırlanan ve yazımı devam eden "Ağaelim Abdullayev'in Tar İcrâları Üzerinden Azerbaycan Muğamlarının İncelenmesi" başlıklı doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

Yazar Özgeçmişi



Öğr. Gör. **Yusuf Altun**, 1992 yılında Ardahan'da doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Ardahan'da tamamladı. 2016 yılında Gaziantep Üniversitesi Türk Müsiki Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümünde Lisans, 2018 yılında İnönü Üniversitesi Türk Müziği Ana Bilim Dalında Yüksek Lisans eğitimini tamamladı. 2018 yılında Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Türk Müziği Bölümüne öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. Tar ve Âşık Sazı öğrenimine 2011 yılı lisans döneminde Prof. Dr. Ilgar İmamverdiyev ile başladı. 2019 yılında Azerbaycan Milli Konservatuarı'nda Prof. Dr. Ağaelim Abdullayev ile çalıştı ve aynı yıl "Advanced Education Course" sertifika programını tamamladı. 2018 yılında Özbekistan'da düzenlenen "Maqom Art International Forum" festivalinde tar icrâcısı olarak görev aldı. 2020 yılında Kazakistan'da düzenlenen yarışmada Amre Kashaubaev'in adını taşıyan Filarmoni'den mansiyon ödülü aldı. TRT ve Kültür Bakanlığı tarafından hazırlanan çeşitli konser ve televizyon programlarında misafir sanatçı olarak görev aldı. Türksoy bünyesinde yurt dışında konser ve resitaller verdi. 2021 yılında Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Müziği Ana Bilim Dalı Doktora Programına (Tez Dönemi) başladı. Yusuf Altun'un, Azerbaycan müziği üzerine 2023 yılında yayımladığı "Tar" adlı bir albümü ve 2024 yılında yayımladığı "Sahara" adlı bir albüm çalışması bulunmaktadır. **Kurum:** Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ardahan, Türkiye. **E-mail:** yusufaltun@gmail.com **ORCID:** 0000-0002-1963-8149

Google Akademik: <https://scholar.google.com/citations?hl=tr&user=l9moXIMAAAAJ>

Academia: <https://independent.academia.edu/yusufaltun5>

Kaynakça

- Abdulgasimov, V. (1996). *Azerbaycan Tarı* (Anadolu Türkçesine aktaran: Salih Turhan). Ankara: Şahsi Basım.
- Abdullayeva, S. (2014). Dünya mahiyetli çalgı aleti: tar. *İrs Miras Dergisi*, 11, 52-57.
- Ahmadov, K. (2021). *Azerbaycan mugam ve Türk makam müziği'nde yer alan segâh ve çargâh/çabârgâh makamlarının karşılaştırmalı analizi*. Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye
- Akhundov, İ. (2015). *Azerbaycan muğamları*. Bakü: Mütercim.

- Aktüze, İ. (2010). *Müziği anlamak ansiklopedik müzik sözlüğü* (3. Basım). Pan Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2006). *Sosyal bilimlerde içerik analizi teknikler ve örnek çalışmalar*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Gazimihâl, R. M. (2001). *Ülkelerde kopuz ve tezeneli sazlarımız* (2. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Gönül, M. (2010). *Nevres bey'in ud taksimlerinin analizi ve ud eğitimine yönelik alıştırmaların oluşturulması*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye.
- Gürdal, İ. (2014). Kopuz ve Türk dünyası halk çalgıları. *Yeni Türkiye Dergisi*, 165 175.
- Huseyinaliyev, H. (2021). *20. yüzyıl Azerbaycan ve Türk senfonik müzik eserlerinde kullanılan muğam-makam ezgileri*. Yüksek lisans tezi. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye.
- İsmayilov, Ş. (2020). Türk Müziği Makam Teorisi'nde "ev, hâne" kavramının esâsı: yegâh, düğâh, segâh evleri. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Gerçek, İ. H. (1998). *Ü. Hacıbeyli'nin Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları Üzerine Bir İnceleme*. Yüksek lisans tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Erzurum, Türkiye.
- Kaçar, G. Y. (2020). *Türk mûsikîsinde eser ve icrâ tablîli yöntemleri*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Karakaya, O. ve Ahmadov, K. (2021). Azerbaycan muğam müziği ve Türk makam müziği içinde 'hümâyûn' makamının karşılaştırılması üzerine bir araştırma. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 7(14), 251-269.
- Karasar, N. (2015). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kerimov, M. (2003). *Azerbaycan musiki aletleri*. Bakü: Yeni Nesil Yayınevi.
- Kuşoğlu, O. (2007). *Rafîğ Hüseyin Oğlu İmrani'nin yayımladığı Azerbaycan muğam janrının yaranması ve inkişaf tarihi adlı eser*. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul.
- Michels, U., & Vogel, G. (2015). *Müzik atlası* (Çev. Semih Uçar) (1. Basım). İstanbul: Alfa Basım.
- Ögel, B. (1987). *Türk kültür tarihine giriş 9, (Türk halk musikisi aletleri)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özalp, N. (2000). *Türk mûsikîsi tarihi*. (Cilt 2). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özel, N. S. (1989). Segâh Makamında Tar İçin Taksim Çeşitlemeleri. (Yüksek lisans tezi). İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Rzayeva, B. (2020). Azerbaycan muğam mirasının notasyon tarihi. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 6, 243-252.
- Şihaliyeva, Ş. (2015). Şüşter ve hümâyûn muğamlarının mukayeseli araştırılması. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3(2), 983-988.
- Soysal, F. (2012). *Rast muğamı çerçevesinde Azerbaycan muğam kavramı*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Memmedov, T. & Guliyev, C. (2015). *İzahlı muğam lüğeti*. Azerbaycan Milli İlimler Akademisi Folklor Enstitüsü.
- Turunç, A.S. (1999). *Azerbaycan Halk müziği türlerinden derâmed, renk ve diringi (diringe) üzerine karşılaştırmalı bir araştırma*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Turunç, A.S. (2011). *Türkiye'de tar eğitiminde görülen problemler ve çözüm yolları*. Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul, Türkiye.
- Uslu, R. (2015). *Selçuklu topraklarında müzik*. Konya: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Uz, K. (1964). *Musiki ıstılahatı*. Ankara: Küğ Yayını.

Ek 1. “İlk Mehebbet” adlı Eserin Notası

Tablo 1. Kamber Hüseyinli’ye ait olan “İlk Mehebbet” adlı eser

Beste	Kamber Hüseyinli	Notaya Alan	Yusuf Altun
İcra	Ağaselim Abdullayev	Eser Adı	İlk Muhabbet

Tablo 1. Kamber Hüseyinli'ye ait olan "İlk Mehebbet" adlı eser (devam)

Beste	Kamber Hüseyinli	Notaya Alan	Yusuf Altun
İcra	Ağselim Abdullayev	Eser Adı	İlk Muhabbet

The musical score is presented in four systems, each with a measure number at the beginning of the İCRÂ staff:

- System 1 (Measures 2-18):** İCRÂ staff starts with measure 2. It features a triplet of eighth notes, followed by a series of sixteenth notes and eighth notes. Dynamic markings include *p* and *mf*. The NOTA staff shows a simplified melody.
- System 2 (Measures 21-24):** İCRÂ staff starts with measure 21. It includes a triplet of eighth notes and a series of sixteenth notes. Dynamic markings include *p*. The NOTA staff shows a simplified melody.
- System 3 (Measures 25-27):** İCRÂ staff starts with measure 25. It features a triplet of eighth notes and a series of sixteenth notes. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *mf*. The NOTA staff shows a simplified melody.
- System 4 (Measures 28-30):** İCRÂ staff starts with measure 28. It features a triplet of eighth notes and a series of sixteenth notes. Dynamic markings include *ff*. The NOTA staff shows a simplified melody.

Tablo 1. Kamber Hüseyinli'ye ait olan "İlk Mehebbet" adlı eser

Beste	Kamber Hüseyinli	Notaya Alan	Yusuf Altun
İcra	Ağaselim Abdullayev	Eser Adı	İlk Muhabbet

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 32-36) features a treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is marked with 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo) dynamics, with a 'Tempo di rubato' section. The bass staff (labeled 'NOTA') provides a harmonic accompaniment. The second system (measures 37-41) continues the melody with 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano) dynamics, including a 'gliss.' (glissando) and a 'tr' (trill) marking. The bass staff continues with trills and other accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Tablo 1. Kamber Hüseyinli'ye ait olan “İlk Mehebbet” adlı eser (devam)

Beste	Kamber Hüseyinli	Notaya Alan	Yusuf Altun
İcra	Ağaselim Abdullayev	Eser Adı	İlk Muhabbet

The musical score is presented in four systems, each with a measure number at the beginning of the İCRÂ staff. The notation includes various musical symbols such as triplets, trills, and dynamic markings. The İCRÂ staff is written in a staff with a key signature of two flats (B-flat major). The NOTA staff is written in a staff with a key signature of two flats (B-flat major). The score concludes with a double bar line and a 'Svib' (vibrato) marking.

Ek 2. Şur Muğamının Berdâşt Şûbesine Ait Nota

Tablo 2. Ağaselim Abdullayev'in icrâ ettiği Şur muğamının Berdâşt şûbesine ait nota

Beste	Kamber Hüseyinli	Notaya Alan	Yusuf Altun
İcra	Ağaselim Abdullayev	Eser Adı	Şur Muğamı

The musical score is presented on 15 staves. The first staff is labeled 'Berdâşt'. The notation includes various rhythmic values, triplets (indicated by '3'), and sixteenth-note runs. Ornaments such as 'Svib' (trill) and 'gliss.' (glissando) are used. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing repeat signs. The key signature is one flat (B-flat).

Tablo 2. Ağaselim Abdullayev'in icrâ ettiği Şur muğamının Berdâşt şûbesine ait nota (devam)

Beste	Kamber Hüseyinli	Notaya Alan	Yusuf Altun
İcra	Ağaselim Abdullayev	Eser Adı	Şur Muğamı

An analysis of Ağaselim Abdullayev's tar performance in muğam and the piece "İlk Mehebbet"

Abstract

Azerbaijani tar artist Ağaselim Abdullayev is recognized as a significant figure in the traditional performance and transmission of muğam, one of Azerbaijan's distinctive music genres. Abdullayev has developed a unique performance style that is evident not only in Azerbaijani folk music but also in classical music and pieces composed for soloist performances, creating a distinctive school of tar performance. This approach has left a lasting impact on subsequent tar players, establishing Abdullayev as a key influencer in Azerbaijani music. This study aims to analyze the interpretation and performance style of Abdullayev, focusing on the piece "İlk Mehebbet," composed by Kamber Hüseynli, and the "Berdâşt" section of the "Şur" muğam. Abdullayev's use of positions, plectrum techniques, ornamentation styles, expressive elements, melodic, and rhythmic variations in his tar performance are examined in detail. The analysis reveals that Abdullayev combines elements of the Azerbaijani muğam tradition with classical music nuances, resulting in an original and refined interpretation. His approach, while honoring the classical roots of Azerbaijani music, brings an innovative perspective to traditional muğam, influencing not only subsequent tar performers but also contributing to a modernized musical language within Azerbaijani music. The detailed analysis of his performance style serves as a guide for today's tar players, and it is recommended that Abdullayev's unique approach be further explored and documented for future generations. Preserving his musical legacy will ensure its transmission to future musicians.

Keywords: Ağaselim Abdullayev, Muğam, Tar, Azerbaijani Music, Performance Analysis, Ornamentation Techniques.

