

Türk Müziği

Bilimsel Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Cilt 5 Sayı 3 Eylül 2025 (Sonbahar)

**Azerbaycanlı bir piyanistin Anadolu'daki izleri:
Hagigat Maharramova'nın akademik ve
sanatsal mirası**

**Arzu Memmedova'nın vokal lirikasına Arif
Melikov geleneklerinin etkisi**

**Azerbaycan'da tasavvuf müziğinin
yansımalarına yönelik inceleme**

**Kamal Ahmadow'un şehitlere yönelik ağıtlarının
incelenmesi**

**Etnomüzikolojik çerçevede kadim Gregoryen
ritüeli: Miçing Ayini**

**Türk halk hikâyelerinde müzikal unsurların
kültürel ve estetik işlevi**

**Bayram Salâtı üzerine bir inceleme: Eyüp
Sultan Camii örneği**

**Türk makam müziğinin teorik ve akademik
ufukları üzerine Prof. Ruhi Ayangil ile görüşme**





Türk Müziği (TM)

e-ISSN: 2822- 3195

Cilt 5 Sayı 3 Eylül 2025 (Sonbahar)

Türk Müziği Dergisi Hakkında

Türk Müziği (TM) dergisi (e-ISSN: 2822-3195), Türk Müziği araştırmalarının disiplinler arası bir şekilde yapıldığı bilimsel, akademik, uluslararası ve hakemli bir dergidir. Türk müziğinin derinlemesine tahlilinin yapıldığı en temel kaynak ve platform olmayı hedefler. Türk müziği, birçok coğrafyada tarihte etkisini hissettirmiş ve hala da hissettirmekte olan zenginliği ile dünya çapında birçok araştırmacının ilgi konusudur. Bu açıdan Türk Müziği dergisi, dünya çapındaki müzikoloji ve etnomüzikoloji bölümlerinin yakından takip ettiği itibar edilir bilimsel bir platformdur. Yayınlanma zamanı Mart, Haziran, Eylül ve Aralık aylarıdır. Türk Müziği'nin yayın dili Türkçe'dir.

Yayın Alanı

Türk Müziği, Türk Müziği Teorisi, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Metodolojisi gibi temel konularının yanında Türk Müziği ile ilgili disiplinler arası birçok araştırma konularını kapsar. TM, araştırma makaleleri, derleme makaleleri, kitap incelemeleri ve röportajlar şeklinde makaleler yayınlar. TM, Mart, Haziran, Eylül ve Aralık olmak üzere yılda dört kez yayınlanır. Dergide çift-kör hakemlik yapılır. TM kapsamı; Türk Müziği Kuramları, Türk Müziği Felsefesi, Türk Müziği Tarihi, Türk Müziği Uygulamaları, Türk Müziği Enstrümanları, Disiplinler arası Türk Müziği Araştırmaları, Türk Popüler Müziği, Türk Tasavvuf Müziği, Türk Dili Devletleri Müziği (Azeri, Kafkas, Özbek ...), Türk Müzik Öğretimi-Pedagojisi, Türk Çalgı Öğretimi, Türk Çalgı Tasarımı

İletişim

Editorial E-mail: turkmuzigieditor@gmail.com

TM Künyesi

Dergi Adı	Türk Müziği
Kısaltma	TM
e-ISSN	2822-3195
Yayıncı	Genç Bilge Yayıncılık
Yayıncı Konumu	Türkiye
Posta Adresi	Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1, Isparta, Türkiye
Editorial E-mail	turkmuzigieditor@gmail.com
Lisans	CC BY-NC-ND 4.0
DOI	10.5281/zenodo.
Destekçi/Sponsor	The Turkic World Music Research Society (TWMRS)
Editör(ler)	Dr. Orkun Zafer Özgelen
Yayın Süresi	Yılda 4 Kez (Mart-Haziran-Eylül-Aralık)
Yayın Ortamı	Elektronik
Dergi Web Sitesi	https://turkmuzigidergisi.com/
İlk Basım Yılı	2021
Yayın Dili	Türkçe
İndekslenme	EBSCO Music Index Fulltext, RILM Abstracts of Music Literature, Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, ASOS

Türk Müziği Yayın Kurulu

Baş Editör

Dr. **Orkun Zafer Özgelen**, Türkiye

Danışma Kurulu Üyeleri

Prof.Dr. **Erhan Özden**, Türkiye

Editörler/Alan Editörleri

Prof.Dr. **Nalan Yiğit**, Türkiye

Doç.Dr. **Günay Mammadova**, Azerbaycan

Doç.Dr. **Sehrane Kasimi**, Azerbaycan

Doç.Dr. **Yakup Acar**, Türkiye

Dr. Öğr. **Mehmet Alan**, Türkiye

Editör Kurulu Üyeleri

Doç.Dr. **Hüseyin Yılmaz**, Türkiye

Dr.Öğr. **Krenar Doli**, Kosova

Dr. Öğr. **Serap Subatan**, Türkiye

Dr.Öğr. **Fırat Altun**, Türkiye

Dr.Öğr. **Sevda Toker**, Türkiye

Dr. Öğr. **Ali Nünükoğlu**, Türkiye

Dil Editörü

Doç.Dr. **Ünsal Yılmaz Yeşildal**, Türkiye

Öğr.Gör.Dr. **Cıldız Alimova**, Kırgızistan

Mizanpaj

İlhan Baltacı, Türkiye

2025 Eylül- Sonbahar Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Türk Müziği dergisi, 5. Cilt ve 3. Sayısı ile karşınızdayız. Bu sayıda oldukça kaliteli sekiz makaleyi beğeninize sunuyoruz. Türk müzik araştırmalarının gelişmesi ve Türkiye’de ve dünyada önemli bir araştırma platformu haline gelmesi için çaba gösteren TM ekibine ve değerli yazarlarımıza teşekkür ederiz.

İyi okumalar dileriz.

Türk Müziği Dergisi Editörlüğü

Not: Türk Müziği dergisi, müzik araştırmacıları için **uluslararası alan indeksli dergi** olarak tanımlamasına uymaktadır. Akademik yükseltmelerde kullanılması için TM’de **Editör** olarak aktif çalışacak (derginin tanıtımının yapılması, yazar daveti yapılması, makalelerde editörlük yapılması görevlerini titizlikle yapmak görevini üstlenecek) müzik araştırmacıların ve Editör Kurulu üyesi olarak aktif çalışacak (derginin tanıtımının yapılması, yazar daveti yapılması, dergi yayın politikalarına öneriler)müzik araştırmacıların *en az doktora/sanatta yeterlik mezunu* olmaları halinde CV’lerini editöryal emailimize iletmelerini rica ederiz.

No	Başlık	Sayfa
1	Azerbaycanlı bir piyanistin Anadolu'daki izleri: Hagigat Maharramova'nın akademik ve sanatsal mirası <i>Oğuzhan Akkuzu</i>	181-194
2	Arzu Memmedova'nın vokal lirikasına Arif Melikov geleneklerinin etkisi <i>Gültekin Kasımlı</i>	195-204
3	Azerbaycan'da tasavvuf müziğinin yansımalarına yönelik inceleme <i>Zehra Bedelova</i>	205-212
4	Kamal Ahmadov'un şehitlere yönelik ağıtlarının incelenmesi <i>Saadat Guliyeva</i>	213-224
5	Etnomüzikolojik çerçevede kadim Gregoryen ritüeli: Miçing Ayini <i>Erol Can Toker ve Ali Özdek</i>	225-234
6	Türk halk hikâyelerinde müzikal unsurların kültürel ve estetik işlevi <i>Yavuz Selim Kafkasyalı ve Zafer Akıncıoğlu</i>	235-245
7	Bayram Salâtı üzerine bir inceleme: Eyüp Sultan Camii örneği <i>Levent Kaya</i>	247-261
8	Türk makam müziğinin teorik ve akademik ufukları üzerine Prof. Ruhi Ayangil ile görüşme <i>Orkun Zafer Özgelen</i>	263-271

İndekslenme

EBSCO Music Index Fulltext, RILM Abstracts of Music Literature Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, ASOS

Genç Bilge Yayıncılık

Bahçelievler Mahallesi 3015 Sokak No:9/1 Isparta, Türkiye

Web site: <http://gencbilgeyayincilik.com/> E-mail: info@gencbilgeyayincilik.com

Not: Türk Müziği dergisi The Turkic World Music Research Society tarafından desteklenmektedir.

Web site: <https://turkicworldmusicresearchsociety.org/>



dergisi

açık erişimli ve



lisansı altındadır.

Araştırma Makalesi

Azerbaycanlı bir piyanistin Anadolu'daki izleri: Hagigat Maharramova'nın akademik ve sanatsal mirası

Oğuzhan Akkuzu¹

Devlet Konservatuarı, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 28 Nisan 2025
Kabul: 8 Ağustos 2025
Online Yayın: 30 Eylül 2025

Anahtar Kelimeler

Azerbaycanlı müzisyen
Hagigat Maharramova
Piyanist

Öz

Bu çalışma, Azerbaycanlı piyanist ve akademisyen Prof. Dr. Hagigat Maharramova'nın sanat yaşamını, akademik kariyerini ve Türkiye'de özellikle Erzurum'da yürüttüğü sanatsal faaliyetleri kapsamlı biçimde incelemektedir. Araştırma, Maharramova'nın müzik eğitimi sürecinde edindiği teknik ve üslup özelliklerinin, Azerbaycan müzik geleneğinin temel unsurlarıyla nasıl şekillendiğini ve bu unsurların Türkiye'deki müzik eğitimine nasıl yansıdığını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmış; veriler, yapılandırılmamış görüşme tekniği, doküman analizi ve basın taraması yoluyla toplanmıştır. Katılımcı olarak Maharramova ile gerçekleştirilen görüşmede, onun eğitim geçmişi, sanat anlayışı, öğrenci yetiştirme felsefesi ve sanatsal etkinlikleri hakkında ayrıntılı bilgiler elde edilmiştir. Bulgular, Maharramova'nın repertuar seçiminde Azerbaycan, Türk ve Rus bestecilerine dengeli biçimde yer verdiğini, teknik yetkinliği sanatsal sezgiyle birleştiren bir eğitim anlayışını benimsediğini göstermektedir. Erzurum'da düzenlediği piyano günleri, klasik müzik festivalleri ve konser dizileri, hem öğrenciler hem de bölge halkı üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır. Ayrıca, onun aracılığıyla Azerbaycan müzik geleneğine ait eserler Türkiye'de ilk kez seslendirilmiş, böylece iki ülke arasındaki kültürel etkileşim güçlenmiştir. Araştırma, Maharramova'nın Türkiye'deki faaliyetlerinin, Azerbaycan müzik kültürünün teknik, üslup ve repertuar özelliklerinin piyano eğitimi yoluyla aktarımına önemli katkılar sunduğunu ortaya koymaktadır. Bu yönüyle çalışma, iki ülke arasındaki ortak müzikal mirasın somut bir sanatçı örneği üzerinden belgelenmesi bakımından literatürdeki boşluğu doldurmada ve bölgesel müzik tarihi araştırmalarına özgün bir katkı sağlamaktadır.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Akkuzu, O. (2025). Azerbaycanlı bir piyanistin Anadolu'daki izleri: Hagigat Maharramova'nın akademik ve sanatsal mirası. *Türk Müziği*, 5(3), 181-194. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17152626>

Giriş

Bu çalışma, Azerbaycanlı piyanist ve akademisyen Prof. Dr. Hagigat Maharramova'nın müzik kariyerini, akademik katkılarını ve Türkiye'de vermiş olduğu eğitim sürecini incelemeyi amaçlamaktadır. 1948 yılında Azerbaycan'ın Şeki şehrinde doğan Maharramova, piyano eğitimine küçük yaşlarda başlamış ve bu alandaki yeteneğiyle hızla dikkat çekmiştir. Eğitimi boyunca birçok ulusal ve uluslararası başarıya imza atmış olan Maharramova, 1999 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri bölümüne katılarak burada uzun yıllar süren başarılı bir akademik kariyer sürdürmüştür. Bu bağlamda, çalışma Maharramova'nın eğitim yolculuğunu ve Erzurum'daki müzik ortamına yaptığı katkıları detaylı bir şekilde ortaya koymaktadır.

¹ Öğr. Gör., Devlet Konservatuarı, Piyano ASD, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir, Türkiye. oguzhan.akkuzu@deu.edu.tr. ORCID: 0000-0002-2135-0427

Çalışma, nitel araştırma yöntemleri kullanılarak, Maharramova'nın müzik ve eğitim alanındaki izlediği yolları, onu tanıyan akademisyenler ve öğrencilerle yapılan görüşmeler aracılığıyla kapsamlı bir şekilde ele almaktadır. Maharramova'nın, Erzurum'daki öğrencilere ve müzikseverlere kazandırdığı perspektifler, onun yalnızca bir akademisyen olarak değil, aynı zamanda Türk müziği sahasında da önemli bir figür olarak yer almasına olanak sağlamıştır. Ayrıca, bu çalışma Maharramova'nın akademik ve sanatsal birikimini, müzik alanındaki gelişmelere ve toplum üzerindeki etkilerine odaklanarak, onun kariyerinin geniş kapsamlı bir analizini sunmayı hedeflemektedir.

Azerbaycan Müziğinin Türk Müziğine Etkileri

Azerbaycan halkı Türk soyuna dayandığı için Azerbaycan müziği, Türk müziğinin bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Bu müziksel köken, özellikle Kuzeydoğu Anadolu'da (Kars, Ardahan, Iğdır vb.) açıkça gözlemlenen Azeri üslubu ile somutlaşmaktadır. Azerbaycan halk müziği yalnızca halk arasında söylenen geleneksel ezgileri değil, aynı zamanda bestelenmiş eserleri de kapsamakta; bu yönüyle Türk halk müziğinden belirli ölçülerde ayrılmaktadır. Melodik yapıda genellikle "inici-çıkıcı" ezgiler, belirgin vurgular ve süslemeler dikkat çekerken; tar, kemançe, balaban gibi folklorik çalgıların kullanımı tını açısından belirleyici bir rol oynamaktadır. Aksak ritimler Azerbaycan müziğinde görece az yer bulsa da, son yıllarda profesyonel müzik formlarında (senfoni, oda müziği vb.) bu ritimlerin kullanımında artış görülmektedir (Şen, 1999: 71)

Azerbaycan müzik geleneğinde yer alan muğam sistemi ile Türk müziğinin makam sistemi arasında yapısal paralellikler bulunmaktadır. Karakaya ve Ahmadov (2020: 60), Hümâyün makamı örneğinde, iki gelenek arasındaki dizi yapısı, seyir ve icra tekniklerinin büyük oranda ortak özellikler taşıdığını, ancak bölgesel icra üsluplarının özgün farklılıklar yarattığını ortaya koymuştur. Bu benzerlikler, iki ülke arasında ortak bir müzikal mirasın varlığını göstermektedir.

20. Yüzyılda Azerbaycan ve Türk bestecilerinin senfonik eserlerinde, muğam ve makam ezgilerinin Batı klasik müziği teknikleriyle sentezlendiği görülmektedir. Bu süreç, hem geleneksel melodik malzemenin korunmasına hem de çağdaş bestecilik anlayışına katkı sağlamıştır (Yusifova, 2018: 92). Böylece, Azerbaycan ve Türkiye arasındaki müzikal etkileşim yalnızca halk müziği düzeyinde değil, akademik ve profesyonel müzik alanlarında da derinleşmiştir.

Teymurova (2021: 107), Azerbaycan ve Türk müzik kültürleri arasındaki çok katmanlı ortak bağların tarihsel, kültürel ve sanatsal boyutlarını inceleyerek, bu iki geleneğin karşılıklı olarak birbirini besleyen ve geliştiren dinamiklere sahip olduğunu vurgulamaktadır. Bu etkileşim, özellikle konservatuvar eğitimi ve ortak projeler aracılığıyla kurumsal bir nitelik kazanmıştır.

Müzik aynı zamanda iki ülke arasında kültürel diplomasi aracı olarak da işlev görmektedir. Akbulut (2020: 50), müziğin Azerbaycan-Türkiye ilişkilerinde hem tarihi hem de güncel dönemde dostane ilişkileri pekiştiren ve ortak kimlik bilincini güçlendiren bir unsur olarak önemini ortaya koymuştur. Bu bağlamda, Azerbaycan müziğinin Türk müziğine etkisi yalnızca sanatsal düzeyde değil, kültürel ve toplumsal düzeyde de anlam kazanmaktadır.

Bu tarihsel ve kültürel bağlam, Prof. Dr. Hagigat Maharramova'nın sanat anlayışı ve icra pratiğinde de güçlü biçimde hissedilmektedir. Onun repertuar tercihleri, teknik üslubu ve öğrencilerine aktardığı müzikal değerler, Azerbaycan müzik geleneğinin Türkiye'deki piyano eğitimi ortamına taşınmasına aracılık etmiş; böylece iki ülke arasındaki ortak müzikal mirasın canlı bir temsilcisi olmuştur.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, Azerbaycanlı piyanist ve akademisyen Prof. Dr. Hagigat Maharramova'nın sanatsal ve akademik mirasını, Türkiye'deki müzik eğitimi bağlamında ele alan nadir çalışmalardan biridir. Literatürde, Azerbaycan müziğinin Türk müziği üzerindeki etkilerine dair çeşitli kuramsal ve karşılaştırmalı araştırmalar bulunmakla birlikte, bu etkinin somut bir sanatçı örneği üzerinden incelenmesi oldukça sınırlıdır. Maharramova'nın kariyeri, yalnızca iki ülke arasındaki kültürel bağların sürekliliğini göstermesi açısından değil, aynı zamanda bu bağların piyano pedagojisi, repertuar seçimi ve sanatsal etkinlikler aracılığıyla nasıl yeniden üretildiğini ortaya koyması bakımından da önemlidir.

Araştırma, ayrıca Erzurum gibi Türkiye'nin müzik alanında merkezî konumda olmayan bir şehrinde, uluslararası düzeyde tanınmış bir sanatçının kültürel etkilerini ve sanatsal katkılarını belgeleyerek, bölgesel müzik tarihi

çalışmalarına özgün bir katkı sunmaktadır. Bu yönüyle, çalışmanın sonuçları hem müzikoloji hem de kültürel çalışmalar alanında referans niteliği taşımaktadır.

Maharramova'nın Türkiye'de yürüttüğü akademik ve sanatsal faaliyetler, Azerbaycan müziğinin teknik, üslup ve repertuar özelliklerinin Türk müzik eğitime nasıl entegre edilebileceğini göstermektedir. Dolayısıyla bu çalışma, iki ülke arasındaki kültürel etkileşimin somut bir sanatçı üzerinden disiplinlerarası bir bakışla incelenmesi bakımından önem taşımaktadır.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Bu araştırmanın temel amacı, Azerbaycanlı piyanist ve akademisyen Prof. Dr. Hagigat Maharramova'nın sanatsal ve akademik kariyerini belgelemek; Türkiye'de özellikle Erzurum'daki müzik eğitimi ve kültürel ortam üzerindeki etkilerini ortaya koymaktır. Çalışma, Maharramova'nın eğitim anlayışı, repertuar tercihleri, konser faaliyetleri ve öğrenci yetiştirme konusundaki yaklaşımını bütüncül bir bakışla incelemektedir.

Araştırmanın problem cümlesi şu şekilde ifade edilebilir:

- Azerbaycan müzik geleneğini temsil eden bir piyanist ve akademisyen olarak Prof. Dr. Hagigat Maharramova, Türkiye'deki müzik eğitimi ve kültürel yaşam üzerinde nasıl bir etki yaratmıştır?

Bu problem doğrultusunda araştırma şu alt problemlere odaklanmaktadır:

- Maharramova'nın sanatsal kimliği hangi kültürel ve müzikal unsurlar üzerine inşa edilmiştir?
- Türkiye'deki akademik ve sanatsal faaliyetleri hangi alanlarda yoğunlaşmıştır?
- Azerbaycan müzik geleneğinin teknik, üslup ve repertuar özellikleri, Maharramova'nın Türkiye'deki icra ve eğitim faaliyetlerine nasıl yansımıştır?
- Erzurum'daki müzik ortamı üzerinde ne tür kalıcı etkiler bırakmıştır?

Bu çerçevede, çalışma hem biyografik hem de müzik sosyolojisi eksenli bir yaklaşım sunarak, bireysel sanatçı deneyiminden yola çıkarak iki ülke arasındaki kültürel etkileşimin boyutlarını açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

Yöntem

Nitel araştırma yöntemi, belirli bir sorunun çözümüne yönelik olarak gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerini kullanarak, algıların ve olayların gerçekçi bir biçimde ele alınmasını sağlayan öznel-yorumlayıcı bir süreçtir (Yıldırım & Şimşek, 2013). Bu çalışma, nitel araştırma teknikleri arasında sıklıkla tercih edilen "Derinlemesine Görüşme Tekniği" kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Derinlemesine görüşme tekniği, üç ana alt teknikten oluşmaktadır: Yapılandırılmış Görüşme, Yarı Yapılandırılmış Görüşme ve Yapılandırılmamış Görüşme. Çalışmamıza en uygun olan teknik "Yapılandırılmamış Görüşme Tekniği" olarak belirlenmiş ve bu doğrultuda uygulama yapılmıştır. Yapılandırılmamış görüşme, hem açık uçlu hem de kapalı uçlu soruların görüşmecilere yöneltildiği, belirli bir plan dâhilinde soruların sıralanmadığı bir tekniktir. Bu görüşme türünde, araştırmacı ile görüşmeci arasında, araştırma konusuna dair genel bir diyalog kurulmaktadır (Uslu & Demir, 2022: 292).

Görüşme telefon bağlantısı ile yapılmış olup katılımcı Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimlerinden emekli olan ve şu an Azerbaycan'da yaşayan Prof. Dr. Hagigat Maharramova'dır. Görüşme sürecinde, katılımcı Hagigat Maharramova'ya müzik hayatı ve akademik kariyeri hakkında genel bir bakış sağlamak amacıyla şu temel sorular yöneltilmiştir:

- Hagigat Maharramova kimdir?
- Müzik, hayatına nasıl girmiştir?
- Nerede ve kimlerden eğitim almıştır?
- Erzurum'a nasıl gelmiştir?
- Erzurum'da neler yapmıştır?

Bu sorulara ek olarak, Maharramova'nın akademik kariyerine ve topluma olan katkılarına odaklanabilmek için aşağıdaki destekleyici açık uçlu sorular da sorulmuştur:

- Akademik kariyeriniz süresince öğrencilerinizin gelişimi, akademik camiaya katkılarınız ve toplum üzerindeki etkileriniz hakkında paylaşmak istedikleriniz nelerdir?

- Öğrencilerinizin kariyer gelişiminde nasıl bir rol oynadınız?
- Araştırmalarınızın akademik dünyaya ve topluma olan etkisini nasıl değerlendiriyorsunuz?
- Akademik yaşamınızdaki en büyük zorluklar ve bunları nasıl aştığınız hakkında paylaşmak istedikleriniz varmı?

Bu soruların ardından Maharramova, konuyla ilgili detaylı bir şekilde cevaplarını vermiş ve görüşme kayda alınmıştır. Daha sonra verilen bu bilgiler düzenlenip betimsel bir yaklaşımla yazıya aktarılmıştır. Ayrıca, Erzurum’da yayımlanan radyo ve gazete haberleri araştırılmış ve Maharramova ile ilgili kaynak taraması da yapılmıştır.

Bulgular

Hagigat Maharramova Kimdir?

Prof. Dr. Hagigat Maharramova, 1948 yılında Azerbaycan’ın Şeki şehrinde doğmuştur. Henüz iki yaşında iken ailesi, babasının iş değişikliği nedeniyle Bakü’ye taşınmıştır. Bakü’ye yerleştikleri dönemde, babasının evlerine piyano almasıyla Maharramova’nın müziğe olan ilgisi başlamıştır. Ailesi, Maharramova’nın bu ilgisini fark ederek, onu Cevdet Hacıyev Müzik Okulu’na kaydettirmeyi düşünmüşlerdir. Ancak bu okula kabul edilmek için daha önce müzik eğitimi almış olma şartı aranmaktadır. Maharramova, daha önce hiç müzik eğitimi almamış olmasına rağmen okulun sınavını geçerek bu okula kabul edilmiştir ve burada müzik eğitimine başlamıştır. Ayrıca 6 yaşında, M. Elyovic’ten özel piyano dersleri almaya da başlamıştır.

1955 yılında ilkökul eğitimine başlayan Maharramova, aynı zamanda Cevdet Hacıyev Müzik Okulu’na devam etmiştir. 8 yaşında, okuldan mezun olmuş ve mezuniyetinde düzenlenen resitalde birden fazla eseri başarıyla icra etmiştir. 1962 yılında, yetenekli çocuklar için müzik eğitimi veren ve günümüzde Bülbül Orta İhtisas Musiki Okulu olarak bilinen okulun sınavlarına katılmış ve bu sınavı geçerek müzik eğitimine burada devam etmiştir.

Maharramova’nın annesi, kızının tıp eğitimi alıp doktor olmasını istemiş olsa da, müziğe olan ilgisini ve yeteneğini fark ettikten sonra müzik eğitimine devam etmesine onay vermiştir. (H. Maharramova, kişisel iletişim, 20 Nisan 2025)

Hagigat Maharramova, Bülbül Orta İhtisas Musiki Okulunda, Emil Gilles ve Neuhauser’ın öğrencisi olan Liliya Gavşon’dan (Magomedova) piyano dersleri almaya başlamıştır. Eğitimini başarıyla tamamlayan

Maharramova, okulun son sınıfında düzenlenen resitale katılmış ve bu resitalde J.S. Bach, Schumann, Beethoven, Rahmaninov ve Bağirov gibi ünlü bestecilerin eserlerini seslendirmiştir. Resitalin ardından büyük bir başarı elde eden Maharramova, okulun öğretmenlerinden tam not almıştır. Okulun önde gelen öğretmenlerinden Bay Şaroyev, "Büyük bir ustanın konserinde olduğumu düşündüm" diyerek onu övmüştür. Piyano icrasındaki yeteneğini fark eden öğretmenleri, Maharramova’ya müzik eğitimini Moskova’da sürdürmesi önerisinde bulunmuşlardır. Ancak Maharramova’nın babası, kızının Moskova’ya gitmesini istemediği için, Maharramova müzik eğitimine Azerbaycan’da devam etmeye karar vermiştir.



Fotoğraf 1. Hagigat Maharramova’nın 8 yaşındayken Bakü’de piyano çaldığı çocukluk fotoğrafı (H. Maharramova, kişisel arşiv, 2025)

1966 yılında Azerbaycan’da “Üzeyir Hacıbeyov” adını taşıyan konservatuvarda piyano bölümünde lisans eğitimine başlayan Maharramova, 1971 yılında eğitimini başarıyla tamamlamıştır. Konservatuvarın bitirme sınavına (resital veya

konser programı olarak düzenlenen etkinlik) giren Maharramova, piyanodaki başarılı icrasıyla komisyonda yer alan kişiler tarafından dikkatle izlenmiştir. Bu yılki bitirme sınavı komisyonunda, Moskova Konservatuarı'nda profesör olarak görev yapan ve aynı zamanda jüri başkanlığı yapan J. İ. Milşteyn de yer almaktadır. Maharramova, ilk sınavını ana çalgısında verirken, ikinci sınavında oda müziği alanında tanınmış bestecilerden S. Frank'ın beşlisini yorumlamıştır. Bu performansının ardından Bay Milşteyn, Maharramova'yı tebrik ederek "İcranıza bayıldım" diyerek ona övgülerde bulunmuştur. Profesör J. İ. Milşteyn, Maharramova'ya doktora çalışmaları için referans olabileceğini de iletmiştir (H. Maharramova, kişisel iletişim, 20 Nisan 2025).

Hagigat Maharramova, piyanoda daha yüksek seviyelere ulaşma arzusunu ailesiyle paylaşmış ve bu hedef doğrultusunda 1971 yılında Rusya'ya gitmeye karar vermiştir. Ailesinin de onayını alarak, aynı yıl Rusya'nın St. Petersburg şehrinde bulunan N.A. Rimski-Korsakov Devlet Konservatuarı'nda sanatta yeterlilik (doktora) sınavını kazanmıştır. O dönemde, konservatuarın müdürlüğünü ünlü piyanist ve devlet sanatçısı Profesör Pavel Serebryakov yapmaktadır. Serebryakov, Maharramova'yı kendi sınıfına kabul etmiştir. Burada eğitimine devam ederken Maharramova, birçok konserde piyanist olarak yer almış ve SSCB'nin 70. yılı şerefine düzenlenen büyük bir konserde Profesör Serebryakov ile birlikte Skryabin'in 12 etüdünü icra etmiştir. Profesör Serebryakov, doktora programını başarıyla tamamlayan Maharramova'ya Rusya'da kalmasını teklif etmiş, ancak Maharramova Azerbaycan'a geri dönmeyi tercih etmiştir (H. Maharramova, kişisel iletişim, 20 Nisan 2025).



Fotoğraf 2. Azerbaycan Devlet Konservatuarı'nda piyanoda Hagigat Maharramova (H. Maharramova, kişisel arşiv, 2025)

1975 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuarı'nda, Nigar Usubova'nın asistanlığını yapmaya başlayan Maharramova, aynı zamanda Eşlik Bölümünde öğretim görevlisi olarak görev almıştır. 1980 ve 1994 yılları arasında ise Azerbaycan Konservatuarı Piyo Bölümü bünyesindeki İlmi Metodik Şube Başkanlığı görevini sürdürmüştür. Bu dönemde, Pakistan ve Belçika'dan teklifler almıştır. 1997 yılında Pakistan'ın Lahor kentinde piyanist ve solist olarak bir yıl görev yaptıktan sonra Azerbaycan'a geri dönmüştür. Belçika'da çalışmak için teklif alan Maharramova, Belçika'ya gitmek için hazırlıklara başladığı sırada, Türkiye'de Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı yapan Prof. Sevim Sağsöz'den bir teklif almıştır (H. Maharramova, kişisel iletişim, 20 Nisan 2025).



Fotoğraf 3. Prof. Pavel Serebryakov ve Hagigat Maharramova, Bakü (H. Maharramova, kişisel arşiv, 2025)

Akademik kariyer ve öğrencilerle ilgili görüşleri

Prof. Dr. Hagigat Maharramova, akademik kariyeri boyunca öğrencilerinin gelişimine büyük önem vermiştir. Öğrencilerinin sadece müziksel becerilerini geliştirmekle kalmayıp, aynı zamanda onların kişisel gelişimlerini desteklemeyi de amaçlamıştır. Maharramova, öğrencilerine müzikle ilgili zorluklar ve engeller karşısında nasıl ilerleyeceklerini öğretmeye çalışırken, onlara özgün bir sanatçı kimliği kazandırmayı hedeflemiştir.

Öğrencilerinin kariyer gelişiminde ise her zaman büyük bir rol oynamıştır. Öğrencilerini sadece piyano icrası konusunda değil, aynı zamanda sahne deneyimi kazanma ve özgün müzik yorumları geliştirme açısından da teşvik etmiştir. Birçok öğrencisinin, ulusal ve uluslararası alanda başarılar elde etmesi Maharramova'nın öğrencileri üzerindeki etkisinin bir göstergesidir. Bu konuda, "Öğrencilerime müzikle ilgili her şeyin başlangıç noktasının onların içsel dünyaları olduğunu öğrettim," diyerek eğitim felsefesini aktarmıştır.

Maharramova, akademik yaşamındaki araştırmalarının hem müzik dünyasında hem de toplumda önemli etkiler yarattığını vurgulamaktadır. Onun müzik eğitimi ve icra alanındaki çalışmaları, sadece sanatçılar yetiştirmekle kalmamış, aynı zamanda topluma kültürel anlamda katkı sağlamıştır. Araştırmalarının özellikle genç sanatçılar üzerinde büyük etkisi olmuş, onların sanatlarını geliştirmelerine yardımcı olmuştur. Maharramova, müziği sadece bir sanat dalı olarak değil, aynı zamanda toplumun kültürel yapısını yansıtan önemli bir araç olarak görmektedir. Maharramova, akademik kariyerinde bir dizi zorlukla karşılaşmıştır. Zorluklarla başa çıkabilmek için sürekli olarak kendini geliştirmeye ve çevresindeki insanlardan destek almaya özen göstermiştir. Bu süreçte gösterdiği azim ve kararlılık, onun sanatçı kimliğini pekiştirmiştir.

Atatürk Üniversitesi'ne gelişi

1996 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı olan Sayın Profesör Sevim Sağsöz, fakültenin çeşitli eksikliklerini tamamlamak amacıyla birçok girişimde bulunmuştur. Bu girişimlerinden biri de Sayın Maharramova'nın Atatürk Üniversitesi'nde görev almasını sağlamaktır. 1999 yılında, yanında bir heyetle birlikte Azerbaycan'a giden Sayın Sağsöz, Azerbaycan Konservatuarı ile iletişime geçerek Sayın Maharramova ile tanışmıştır. Sağsöz, bu kararı şu şekilde açıklamaktadır:

"Müzik bölümü için hoca seçimi yaparken, Sayın Doğramacı'nın Bilkent Üniversitesi'nde Senfoni Orkestrasını kurarken yararlandığı Üzeyir Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi'nden ciddi destek aldığımı burada belirtmek gerekir. Karar sürecinde hocalarla tanışıp, akabinde sezgilerimi kullanmam da belirleyici faktörlerden biri oldu. Bu hocalardan biri, geldiği günden beri sanatına ve kişiliğine beni ve çevresindekileri hayran bırakan piyanist Hagigat Maharramova'dır. Kendisi Rusya, Ukrayna, Moldova, Finlandiya, Pakistan, Almanya ve Çek Cumhuriyeti gibi ülkelerde konserler vermiş ve çeşitli ülkelerden teklifler almış olmasına rağmen, bizi tercih etmiştir. Fakültemize geldiği günden itibaren Sayın Maharramova, okulda öğrencilerle kurduğu sağlam ilişkiler, yaptığı işi büyük bir saygı ve ciddiyetle sürdürmesi ve düzenlediği çok sayıda etkinlikte üniversitemizi en iyi şekilde temsil etmesiyle fakültemizin gurur kaynağı olmuştur. Bu durum, onun ne kadar doğru bir seçim olduğunu bizlere her zaman göstermiştir. Özellikle

bir anıyı hiç unutamam. ODTÜ’de, ÖYP programı çerçevesinde düzenlediğimiz bir etkinlikte, Hagigat Hoca ve Naile Hoca’nın verdikleri resitalde ayakta alkışlanmalarına tanık oldum. Birçok katılımcı bana “Bu hocaları nereden buldunuz?” gibi iltifatlarda bulunmuşlardı. Ayrıca, dekanlık yaptığım dönemde üniversitemize davet ettiğim İdil Biret, Suna Kan ve Fazıl Say gibi önemli sanatçılar, bu değerli hocaları Erzurum’a getirmemi içtenlikle kutlamışlardır. Sayın Hagigat Maharramova ve diğer hocalarımız, üniversitemizde çok sayıda etkinlik düzenlemiş, verdikleri konserlerle Erzurumlulara Klasik Batı müziğini tanıtmışlardır” (Keskin, 2018, s. 17).



Fotoğraf 4. Soldan sağa doğru: Doç. Dr. Naile Mirzazade, Prof. Sevim Sağsöz ve Prof. Hagigat Maharramova, Erzurum (H. Maharramova, kişisel arşiv, 2025)

1999 yılında Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri bölümüne gelen Hagigat Maharramova, burada çalışmalarına başlamıştır. Piyano eğitimine büyük bir özen gösteren Maharramova, birçok piyano öğrencisi yetiştirmiştir. Erzurum’da gerçekleştirdiği konser programları ve etkinliklerle basında sıkça yer almıştır. Üniversite bünyesinde düzenlediği etkinliklerle, ünlü besteci ve sanatçıları Atatürk Üniversitesi’nde ağırlamış; öğrencilerle söyleşiler düzenleyerek, sanatçıları daha yakından tanımalarını sağlamıştır. Ayrıca, öğrencilere önerilerde bulunabilecek ve çalışmalarında faydalı olabilecek teknik bilgilerin paylaşıldığı konferanslar ve konserler düzenlemesine öncülük etmiştir. Bu etkinlikler arasında I. Erzurum Ulusal Piyano Günleri, II. Ulusal Erzurum Piyano Günleri, I. Ulusal Erzurum Klasik Müzik Festivali ve öğrenci workshopları gibi önemli organizasyonlar bulunmaktadır.



Fotoğraf 5. Öğrenciler için piyano atölyesi: Berat Akkuzu ve Prof. Hagigat Maharramova, Erzurum (H. Maharramova, kişisel arşiv, 2025)

Basında Hagigat Maharramova

10 Mayıs 2007 tarihinde Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından 1. Ulusal Erzurum Piyano Günleri isimli etkinliğin düzenlenmesinde büyük emeği olan Doç. Dr. Hagigat Maharramova, bu etkinlikte birçok üniversiteden gelen genç öğrenci piyanistleri ve öğretim görevlilerini bir araya toplayarak Erzurum’da bir ilki başarmıştır.

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, üniversitenin 50. kuruluş yılı etkinlikleri kapsamında "1. Ulusal Erzurum Piyano Günleri"ne ev sahipliği yaptı. Açılış töreni AÜ Kültür Salonu'nda gerçekleştirildi ve etkinliğe Doç. Dr. Hagigat Maharramova ile Doç. Dr. Naile Mirzazade'nin verdiği konser damga vurdu. Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Salih Zeki Bayram, Erzurum'un Doğu Anadolu'daki sanat etkinlikleri açısından önemine dikkat çekerek, bu organizasyonun gençlerin sanatsal gelişimine katkı sağlayacağını belirtti. Etkinlik kapsamında, 12 Mayıs'a kadar farklı üniversitelerden akademisyenlerin konserleri sürecek (Erzurum Gazetesi, 2007).

23 Nisan 2009 tarihinde, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü öğretim üyelerinden Doç. Dr. Hagigat Maharramova'nın organize ettiği "Piyano Akşamı" konseri, sanatseverlere etkileyici bir müzik deneyimi sundu. Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi Salonu'nda gerçekleşen etkinlikte, klasik müziğin önemli bestecileri olan Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Schubert, Moszkowski ve Garaev'in eserleri seslendirildi. Bu eserleri yorumlayan öğrenciler Yunus Köse ve Mustafa Şan, performanslarıyla dinleyicilerden büyük beğeni topladı. Konser sonrası konuşan Maharramova, öğrencilerin başarısının; onları doğru yönlendirmek, müziği çok boyutlu kavramalarını sağlamak ve disiplinli çalışma alışkanlıkları kazandırmak gibi temel ilkelerle mümkün olduğunu vurguladı (Erzurum Gazetesi, 2009).

30 Mart 2010 tarihinde Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'nün düzenlediği keman ve piyano resitali, Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi'nde sanatseverlerle buluştu. Doç. Dr. Hagigat Maharramova ve Doç. Dr. Naile Mirzazade tarafından hazırlanan bu özel etkinlikte, fakültenin öğretim üyeleri ve öğrencileri aynı sahneyi paylaşarak birlikte performans sergiledi. Programın sunuculuğunu öğretim görevlisi Evren Yıldız üstlenirken; öğrenciler Yunus Köse, Elif Kaya, Mustafa Şen ve Ebru Kunar'ın sahne aldığı gecede, özellikle Doç. Dr. Hagigat Maharramova'nın katkıları dinleyicilerden büyük alkış aldı (Gazete Güncel, 2010).

4 Kasım 2010 tarihinde Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü tarafından Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezinde II. Ulusal Erzurum Piyano Günleri isimli konser programı düzenlenmiştir. Bu etkinliğin düzenlenmesinde büyük emeği olan Doç. Dr. Hagigat Maharramova ikincisini düzenlediği bu etkinliğe, Gülsin Onay, Suna Kan ve Cana Gürmen'nin de katkılarının olacağını ve icrada bulunacaklarını belirtmiştir.

II. Ulusal Erzurum Piyano Günleri, Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi'nde düzenlenen açılış töreni ve Devlet Sanatçısı Gülsin Onay'ın etkileyici piyano resitaliyle başladı. Açılışta konuşan Rektör Vekili Prof. Dr. Fahrettin Korkmaz, üniversitelerin sadece bilimsel üretimle değil, sanatsal faaliyetlerle de topluma yön verdiğini vurguladı. Korkmaz ayrıca Atatürk Üniversitesi'nin sanata verdiği değeri dile getirerek, bu tür etkinliklerin gençlerin sanatsal yönelimlerini şekillendirmede önemli bir rol oynadığını ifade etti.

Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü tarafından düzenlenen bu etkinlik, ilk kez 2007 yılında başlatılan Piyano Günleri geleneğinin bir parçası olarak sürdürülüyor. Bu yılki organizasyonun sorumluluğunu bölüm başkanı Yrd. Doç. Dr. Serhat Yener ile birlikte Prof. Dr. Hagigat Maharramova, Prof. Dr. Naile Mirzazade, Dr. Öğr. Üyesi Köksal Bilirdönmez, Arş. Gör. Ş. Özer Akçay ve Ferhat Çelikoğlu üstlendi. Üç gün sürecek etkinlikler kapsamında bir piyano dinletisi yarışması da yer alacak (Dadaş TV, 2010).

6 Kasım 2012 tarihinde Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi'nde "I. Ulusal Erzurum Klasik Müzik Festivali"ni gerçekleştirdi. Etkinliğin düzenleme kurulunda yer alan Doç. Dr. Hagigat Maharramova'nın katkısıyla hayata geçirilen festivalde, Türkiye'nin önemli sanatçılarından Prof. Dr. Cihat Aşkın ve Prof. Cana Gürmen tarafından öğrencilere yönelik atölye çalışmaları yapıldı.

Festivalin kapanış konseri ise "Odlar Yurdundan Anadolu'ya Esintiler" temasıyla dikkat çekti. Bu özel gecede Azerbaycan Devlet Sanatçısı Soprano Farida Mamedova sahne alırken, kendisine piyanoda Doç. Dr. Hagigat Maharramova ve Güler Demirova Györffy eşlik etti. Konserde Strauss, Massenet, Gounod, Rossini, Chopin ve Mozart gibi klasik müziğin önde gelen bestecilerinin eserleri icra edildi. Genç yeteneklerin sahne performansları ise sanatseverler tarafından beğeniyle karşılandı (Haberler.com, 2012).

7 Mart 2018 tarihinde Atatürk Üniversitesi Kültür Merkezi 15 Temmuz Milli İrade Salonu'nda, Doç. Dr. Hagigat Maharramova'nın üniversitedeki 20. yılına özel olarak düzenlediği "Piyanoya Adanmış Bir Ömür" başlıklı konser,

sanatseverlerle buluştu. Etkinlik, Atatürk Üniversitesi'nin "Yeni Nesil Üniversite" vizyonu doğrultusunda hayata geçirilen önemli sanatsal faaliyetlerden biri olarak dikkat çekti.

Konserde klasik müziğin önde gelen bestecileri Beethoven, Mozart ve Haydn gibi Viyana klasiklerinden, Chopin ve Brahms gibi romantik dönem ustalarına kadar geniş bir repertuvar sunuldu. Ayrıca Isaac Albeniz, Astor Piazzolla, John Williams, Cihangir Zülfügarov, Abdullah Kurbanı ve Fazıl Say gibi çağdaş bestecilerin eserlerine de yer verildi. Konser öncesinde yaptığı kısa konuşmasında Maharramova, desteklerinden ötürü Atatürk Üniversitesi Rektörü Prof. Dr. Ömer Çomaklı'ya ve Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Mustafa Bulat'a teşekkürlerini iletti (Günebakış, 2018).

Tanıyanların gözünden Hagigat Maharramova

Prof. Dr. Mustafa Bulat (akt. Keskin, 2018), Prof. Dr. Hagigat Maharramova'nın sanatsal ve akademik katkılarını şu sözlerle ifade etmektedir:

Uluslararası yarışmalarda ödüller alan H. Maharramova, Avrupa ülkelerinde birçok konser programında yer almış, sanatçı kimliğinin yanı sıra sanat eğitimcisi kimliği, bilimsel çalışmaları ve akademik performansını da başarıyla yürütmüştür. H. Maharramova, Azerbaycan Üzeyir Hacıbeyli Müzik Akademisi Piyano Anabilim Dalı Öğretim Üyesi olarak yıllarca çalıştıktan sonra, özel davetle Erzurum Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesine gelmiş, geldiği günden bugüne, aynı enerji ve şevkle müziğe olan sevgisini öğrencilerine aktarmıştır. Deprem mağdurları yararına Erzurum'da "Depreme Ağıt" konseri düzenlemiştir (2000), Erzurum'daki I. Ulusal Piyano Günleri (2007), II. Ulusal Piyano Günleri (2010) ve I. Ulusal Erzurum Klasik Müzik Festivali (2012) proje fikirlerini verip düzenleme komitesinde ve jürilerde görev almıştır. Dünyanın önde gelen İdil Biret, Cihat Aşkın, Suna Kan, Cana Gürmen gibi sanatçılarla birlikte sahne alarak, musikiye kattığı değerleri gözler önüne sermiştir. Sadece kendisi değil yetiştirdiği öğrenciler de çeşitli müzik festivallerinde ödüller almıştır. Aynı zamanda birçok öğrencisi de çeşitli üniversitelerde öğretim üyesi ve sanatçı olarak görev yapmaktadırlar (s. 5).

Feride Memmedova (akt. Keskin, 2018), Hagigat Maharramova'nın sanatsal etkisini şu sözlerle ifade etmektedir:

Her ne olursa olsun, benim mesleki gelişimimde Hagigat Maharramova'nın rolü tartışılmaz. Hagigat Hanım, her şeyden önce ustaları körü körüne taklit etmemiş, öğrencilerine estetik bir ses ideali, kusursuz bir şekilde horizontal çizgiyi hissetme, ince müzikal dokunuş becerisi ve ileride müzik eserlerini yorumlamamıza yardımcı olacak tarz ve form duygusunu aşılamıştır (s. 41).



Şekil 8. Feride Memmedova ve Hagigat Maharramova, Erzurum. (H. Maharramova, kişisel arşiv, 2025)

Yrd. Doç. Dr. Yuriy Sayutkin (akt. Keskin, 2018), Hagigat Maharramova'nın sanat misyonuna ilişkin şu değerlendirmeyi yapmıştır:

Sanatçı, 1999 yılından beri Atatürk Üniversitesinde aktif sanat, öğretmenlik ve müzikle ilgili eğitim faaliyetlerini devam ettirirken, diğer vatandaşlarının yaptığı gibi Azerbaycan piyano kültürünün esasından faydalanarak kuşaklar arasındaki bağlantıyı Türkiye'de kurmaktadır. I. Ulusal Erzurum Klasik Müzik Festivali'nde konuşma yapan Prof. Dr. Abdullah Uz da, Azerbaycanlı müzisyenlerin ve öğretmenlerin Türkiye'deki eğitim faaliyetlerini ve misyonunu, 1930'lu yıllardaki Alman müzisyenlerin Türkiye'deki misyonu ile karşılaştırarak bu konunun altını çizmiştir. İstanbul Konservatuarı öğretim üyesi Prof. Cana

Gürmen ise Azerbaycanlı piyanistlerin ustalıklarının, tecrübe ve bilgi birikimlerinin altını çizerek, Türk öğrencilerin müzik eğitimlerinde bu denli kısa sürede sonuç vermesinin önemine işaret etmiştir. Hagigat Maharramova'nın Türkiye'de yürütmüş olduğu çok yönlü müzik ve yaratıcılık faaliyetlerini izledikçe, yaratıcılık yönünden müzikal alandaki aktiviteleri, eğitim ve bilimsel faaliyetleri hayranlık uyandırıyor. Sonuç itibarıyla şunu ifade edebilirim ki H. Maharramova çok yönlü, birikimli ve yaratıcı bir sanatsal kişilik olarak, müzisyen ve eğitimci kimliğinin yüksek misyonunu bizzat ortaya koymaktadır (s. 48). Öğr. Gör. Oğuzhan Akkuzu (Dokuz Eylül Üniversitesi, Devlet Konservatuarı)

Sayın Maharramova'yı sadece Atatürk Üniversitesi'nde okuyan öğrenciler değil Erzurum'da yaşayan birçok insan tanır ve bilirdi. Erzurum Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi ve Eğitim Fakültesi'nde eğitim aldığım yıllarda, kendisini üniversite bünyesindeki konserler ve etkinlikler aracılığıyla tanıma fırsatı yakaladım. Lisans eğitimimde Sayın Doç. Dr. Tamilla Gasimova'dan piyano dersleri alıyordum. Maharramova ile uzun yıllara dayanan dostlukları, akademik paylaşımları bulunuyordu.

O dönem Atatürk Üniversitesi'nde görev yapan birçok Azerbaycanlı akademisyen, kampüs içerisindeki YÖK lojmanlarında ikamet ediyor ve sık sık bir araya geliyorlardı. Lisans hocam Sayın Gasimova ile çok yakındık, zaman zaman evine giderdim. Hocam Azerbaycan yemekleri yapar, sık sık sanat kuramları ve müziksel estetik üzerine sohbetler ederdik. Yalnız yaşayan Azerbaycan'lı hocalar çoğu zaman bir araya gelir yemek yer ve sohbet ederlerdi. Bu yakınlık sayesinde, ben de zaman zaman yapılan ziyaretlerde Maharramova ve diğer değerli hocalarla (Naile Mirzazade, Dilara Memedova) sohbet etme şansı buluyordum. Bu buluşmalar yalnızca sosyal değil; sanat ve müzik üzerine derin içerikli tartışmalarla entelektüel düzeyde son derece besleyiciydi. Böylesine bir ortama öğrenci olarak dahil olmak, nadir bir ayrıcalıktı.

Yüksek lisans sürecimde Maharramova, tez danışmanım oldu. Bu sayede çok daha yoğun ve doğrudan bir çalışma ilişkisi kurduk. Maharramova ile çalışmak yüksek disiplin ve sorumluluk gerektirirdi; ancak bu süreç, öğrenciler için hem sanatsal hem de kişisel gelişim açısından kalıcı kazanımlar sunardı. Kendisi çalışkan, tutarlı ve öğrencilerine de bu özellikleri kazandırmak isteyen bir eğitimciydi. Öğrencilerini sadece teknik olarak değil, düşünsel olarak da sürekli araştırmaya ve sorgulamaya teşvik ederdi.

Maharramova, piyanoda sağlam bir teknik altyapının önemini her zaman vurgulayan, fakat yaratıcı yorum gücünü asla geri planda bırakmayan bir eğitimcidir. Her nota için farklı bir dokunuş arayışı içindeydi; Maharramova'nın öğretim yaklaşımında, teknik yeterliliğin ötesinde, yorumun duygusal özgünlüğü önceliklidir. Ona göre parmakla tuş arasındaki fiziksel temas, içsel bir hissin dışa yansımasydı.

Derse başlamadan önce, çalışılacak eserin yazılma amacı, bestecisinin yaşadığı dönem, form yapısı, nüanslar ve pedal işaretleri gibi unsurları açıklayarak öğrencinin müzikal anlayışını derinleştirirdi. Bu öğeleri eserin “vazgeçilmez hayati parçaları” olarak tanımlar, çalışmayı bu bağlamda yönlendirirdi. Ders esnasında doğaçlamalara yer vererek, eserin ruhunu daha iyi kavramamızı sağlardı. Maharramova'nın eğitim yaklaşımında, yalnızca teknik başarı değil; içsel dünyayı piyanoya aktarabilmek ön plandadır. Bu anlayış, öğrencilerinin müzikle daha içten, daha anlamlı bir bağ kurmalarına vesile olmuştur.

Erzurum'da çalıştığı yıllarda yapılan etkinlikler

Konserler;

- 2017, Hemşirelik Haftası Etkinlikleri, Flüt-Piyano Dinletisi (Ferhat Çelikoğlu ile birlikte), Erzurum, Türkiye
- 2016, Öğretim Yılı Açılış Konseri (Yılmaz Kahyaoğlu ile birlikte), Erzurum, Türkiye
- 2015, Flüt-Piyano Dinletisi (Doç. Dr. Seyhan Bulut ile birlikte), Erzurum, Türkiye
- 2015, Nigar Hanım Usubova'nın 100 Yıllık jübilesine atfedilmiş konser, Bakü, Azerbaycan
- 2015 Canlı Performans, Moskova Devlet Konservatuarı Moskova, Rusya
- 2015 Prof. Nigar Usubova'nın 100. yılına atfedilmiş hatıra gecesi, (Azerbaycan Devlet Filarmoni Orkestrası ile birlikte), Bakü, Azerbaycan
- 2014, Türk Oftalmoloji Derneği 48. Ulusal Kongresi Açılış Konseri (Feride Memmedova ile birlikte), Antalya, Türkiye

- 2012, Anadolu'nun Zirvesinde 1. Kış Zirvesi Açılış Konseri, Erzurum, Türkiye
- 2012, I. Ulusal Erzurum Klasik Müzik Festivali, Odlar Yurdundan Anadolu'ya Esintiler, Erzurum, Türkiye
- 2011, Piyano Resitali, Erzurum, Türkiye
- 2011, Resital Keman & Piyano (Naile Mirzazade ile birlikte), Erzurum, Türkiye
- 2010, I. Avrasya İpek Yolu Üniversiteleri Toplantısı Açılış Konseri (Naile Mirzazade ile birlikte), Erzurum, Türkiye
- 2010, Gara Garayev'in Yaratıcılığında Piyano, Bakü, Azerbaycan
- 2009, Öğretim Yılı Açılış Konseri, Erzurum, Türkiye
- 2009, Azerbaycan Devlet Sanatçısı Bestekâr Oktay Zülfügarov'un 80. Yılına Şerefine Yaratıcılık Gecesi, Bakü, Azerbaycan
- 2008, VI. Uluslararası Transplantasyon Kongresi Açılış Konseri, Erzurum, Türkiye
- 2008, Öğretim Yılı Açılış Konseri, Keman & Piyano (Naile Mirzazade ile birlikte), Erzurum, Türkiye
- 2007, Atatürk Üniversitesi 50. Yıl Etkinlikleri, Erzurum, Türkiye
- 2007, Yüzüncü Yıl Üniversitesinin 25. yılına atfedilmiş konser, Keman & Piyano İkili, Naile Mirzazade & Hagigat Maharamova, Van, Türkiye
- 2007, I. Erzurum Ulusal Piyano Günleri Açılış Konseri, Erzurum, Türkiye
- 2006, Avrasya'da Yükselen Güçler ve Değerler Uluslararası Sempozyumu Açılış Konseri, Erzurum, Türkiye
- 2006, Keman Konseri. (Naile Mirzazade ile birlikte), Erzurum, Türkiye
- 2005, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Ulusal Sanat Sempozyumu Müzik Dinletisi, (Naile Mirzazade ile birlikte), Erzurum, Türkiye
- 2005, Ulusal Psikiyatri Kongresi Açılış Konseri, Piyano&Keman- Hagigat Maharamova & Naile Mirzazade, Erzurum, Türkiye
- 2005, Keman Resitali. Naile Mirzazade, Piano: Hagigat Maharamova. Erzurum, Türkiye
- 2003, Piyano Resitali, Erzurum, Türkiye
- 2003, Görsel-İşitsel Sanatlar Şenliği Açılış Konseri, Ankara, Türkiye
- 2001, Milli Pediatri Kongresi Açılış Konseri, Erzurum, Türkiye
- 2001, Keman Resitali, Keman: Naile Mirzazade, Piyano: Hagigat Maharamova. Erzurum, Türkiye
- 2000, Keman-Piyano Resitali, Erzurum, Türkiye
- 2000, Piyano Konseri, Erzurum, Türkiye
- 2000, Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Elemanlarının Konseri, Erzurum, Türkiye
- 2000, Depreme Ağıt Konseri, Erzurum, Türkiye

Radyo ve Tv programları

- 2014, Atatürk Üniversitesi Açık Öğretim Kuşağı adlı yayında "Müzik Üzerine Konuşma", 9-12 Temmuz, Erzurum, Türkiye
- 2006, Radyo Üniversite İletişim Fakültesi, Konu: "Piyano Akşamı", 26 Nisan, Erzurum, Türkiye
- 2003, Radyo Üniversite İletişim Fakültesi, Konu: "18 Mart Resitali", 14 Mart, Erzurum, Türkiye

Jüri ve düzenleme üyelikleri

- 2018, "Florida Keys" International Music Competition for Young Talents, Florida, USA
- 2017, Mozart Akademi 3. Uluslararası Piyano Yarışması ve Festivali, İzmir, Türkiye
- 2012, I. Ulusal Erzurum Klasik Müzik Festivali, Erzurum, Türkiye
- 2010, II. Ulusal Erzurum Piyano Günleri, Erzurum, Türkiye
- 2007, 1. Ulusal Erzurum Piyano Günleri, Erzurum, Türkiye

Ödüller

- 2015, P.İ. Çaykovski adına Milli Kültüre Destek Fonu tarafından Uluslararası Bilimsel İcracılık Konferansında yüksek profesyonel performans düzeyine göre ödüllendirilmiştir. Moskova-Rusya

- 2015, Müzisyenler ve Sanatçılar Birliği tarafından yüksek profesyonel performans düzeyine göre ödüllendirilmiştir. Moskova-Podolsk, Rusya

Tartışma

Araştırma bulguları, Prof. Dr. Hagigat Maharramova'nın sanat anlayışının, Azerbaycan müzik geleneğinin temel unsurlarını barındırdığını ve bu unsurların Türkiye'deki müzik eğitime etkili biçimde aktarıldığını göstermektedir. Özellikle repertuvarında Azerbaycan bestecilerinin eserlerine yer vermesi, iki ülke arasındaki ortak müzikal mirasın canlı tutulmasına hizmet etmiştir. Şen'e (1999:71) göre Azerbaycan müziği, Türk müziğinin bir uzantısı olarak değerlendirilmekte ve özellikle Kuzeydoğu Anadolu'da üslup düzeyinde belirgin benzerlikler göstermektedir. Maharramova'nın Erzurum'da yürüttüğü etkinlikler, bu benzerliklerin somut bir icra pratiğine dönüşmesini sağlamıştır.

Karakaya ve Ahmadov (2020: 60), Hümâyün makamı örneğinde Azerbaycan muğamı ile Türk makam müziği arasındaki yapısal benzerlikleri vurgularken; Maharramova'nın sahne performansları, bu ortak köklerin piyano literatürüne nasıl uyarlanabileceğinin güçlü bir örneğini sunmuştur. Benzer şekilde Yusifova (2018: 92), 20. yüzyılda Azerbaycan ve Türk bestecilerinin senfonik eserlerinde muğam ve makam ezgilerinin Batı teknikleriyle sentezlendiğini belirtmektedir. Maharramova'nın konser programlarında bu tür sentez örneklerine yer vermesi, onun sanatında gelenek ile modernitenin uyumlu birlikteliğini yansıtmaktadır.

Teymurova'nın (2021: 107) belirttiği gibi, Azerbaycan ve Türk müzik kültürleri arasındaki çok katmanlı bağlar yalnızca melodik yapı ya da form düzeyinde değil, aynı zamanda kültürel misyon boyutunda da önemlidir. Maharramova'nın hem öğrenci yetiştirme sürecinde hem de uluslararası konserlerde bu misyonu üstlendiği görülmektedir. Akbulut (2020: 50) ise müziğin kültürel diplomasi aracı olarak işlevini vurgulamakta; bu bağlamda Maharramova'nın Türkiye'deki varlığı, iki ülke arasındaki dostane ilişkilerin sanatsal düzeyde pekişmesine katkı sağlamaktadır.

Bu değerlendirmeler ışığında, Maharramova'nın Türkiye'de yürüttüğü akademik ve sanatsal faaliyetler, Azerbaycan-Türk müzik etkileşiminin çağdaş bir temsilini oluşturmakta; piyano eğitimi yoluyla bu etkileşimi kurumsallaştırmaktadır. Onun sanatsal pratiği, yalnızca bireysel bir kariyerin değil, iki ülkenin ortak müzik tarihinin de önemli bir parçasıdır.

Sonuç

Bu çalışma kapsamında elde edilen bulgular, Prof. Dr. Hagigat Maharramova'nın erken yaşlardan itibaren aldığı disiplinli müzik eğitiminin, onun piyanoya olan doğal yeteneğini sistematik biçimde geliştirmesini sağladığını ortaya koymaktadır. Özellikle N.A. Rimsky-Korsakov Devlet Konservatuvarı'nda Prof. Pavel Serebryakov ile yürüttüğü sanatta yeterlik eğitimi, sanatçının Rus piyano ekolünü derinlemesine benimsemesinde etkili olmuştur. Maharramova'nın repertuar tercihlerinde hem Azerbaycanlı hem de Türk ve Rus bestecilere yer vermesi, onun kültürlerarası müzikal sentez yetkinliğini gözler önüne sermektedir.

Araştırma, Maharramova'nın Azerbaycan bestecilerine ait eserleri Türkiye'de ilk defa seslendirerek, bu eserlerin uluslararası dolaşıma girmesine öncülük ettiğini ve böylece Azerbaycan müzik kültürünün tanıtımına akademik ve sanatsal bir zemin hazırladığını göstermektedir. Atatürk Üniversitesi'nde görev yaptığı süre boyunca düzenlediği sanatsal etkinlikler, sadece öğrencilerin sanata yönelik tutumlarını dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda üniversitenin kültürel görünürlüğünü de artırmıştır.

Sanatçının öncülüğünde gerçekleşen festivaller ve konser dizileri, hem ulusal hem de uluslararası düzeyde tanınmış müzisyenlerin Erzurum'da ağırlanmasına olanak tanımış; bu bağlamda öğrencilerle sanatçılar arasında kurulan doğrudan temas, pedagojik açıdan son derece zenginleştirici bir ortam yaratmıştır. Maharramova'nın eğitim anlayışı, teknik donanımı sanatsal sezgiyle birleştiren ve öğrencinin içsel yaratım gücünü ön plana çıkaran bir model sunmaktadır.

Sonuç olarak, Prof. Dr. Hagigat Maharramova'nın Atatürk Üniversitesi'ndeki akademik ve sanatsal faaliyetleri, hem bireysel hem de kurumsal düzeyde müzik eğitiminin niteliğini artırmış; Erzurum'da klasik müziğin daha geniş bir kitleye ulaşmasında ve bu kültürün kurumsallaşmasında belirleyici bir rol oynamıştır.

Bilgilendirme

Bu çalışma için etik kurul onayı alınmıştır. Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurul Kararı gereğince 16.04.2025 tarihinde 1357278 sayılı evrak numarası ile onaylanmıştır.

Yazar Özgeçmişi



Öğretim Görevlisi **Oğuzhan Akkuzu**, 1985 yılında Erzurum'da doğdu. Lisans eğitimini 2007 yılında Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Müzik Öğretmenliği programında tamamladı. 2012 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı'nda, Prof. Dr. Hagigat Maharramova danışmanlığında yürüttüğü “*Piyano Eğitiminde Pedal Kullanmada Oluşan Sorunlar ve Müzik Dönemlerinde Kullanılan Farklı Stillerdeki Pedal Teknikleri*” başlıklı tez ile yüksek lisans derecesini aldı. Meslek yaşamına 2008 yılında Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı çeşitli eğitim kurumlarında müzik öğretmeni olarak başlayan Akkuzu, 2014-2017 yılları arasında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü'nde öğretim elemanı olarak görev yaptı. 2020 yılından bu yana Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda öğretim görevlisi olarak görev yapmaktadır. Araştırma alanları arasında temel piyano eğitimi, müzik tarihi ve müzikoloji yer almaktadır. Akademik ilgi alanları, Türk dünyası müzik kültürü, halk bilimi-müzik ilişkileri ve piyano pedagojisi konularını kapsamaktadır.

AcademiaEdu: <https://deu.academia.edu/OguzhanAkkuzu>

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Oguzhan-Akkuzu?ev=hdr_xprf

Kaynaklar

- Akbulut, E. T. (2020). The role of music as a tool for cultural diplomacy during and after the USSR period in the development process of Azerbaijan-Turkey relations. *International Journal of Social Inquiry*, 13(1), 45–62.
- Dadaş TV. (2010, Kasım 5). Alkışlar Karcioğlu için... <http://www.dadastv.com/haber/Alkislari-Karcioglu-icin-/3492>. <https://www.dadastv.com/haber/Alkislari-Karcioglu-icin-/3492> adresinden 22 Nisan 2025 tarihinde erişilmiştir.
- Erzurum Gazetesi. (2007, 11 Mayıs). Erzurum'da piyano günleri. <https://www.erzurumgazetesi.com.tr/haber/Erzurum8217-da-piyano-gunleri/14806>. adresinden 10 Nisan 2025 tarihinde erişilmiştir.
- Erzurum Güne Bakış. (2018, Mart 7). 20'nci Yıl anısına... PİYANOYA ADANMIŞ BİR ÖMÜR Konseri. <http://erzurumgunebakis.com>. <https://erzurumgunebakis.com/haber/20inci-yil-anisina-piyanoya-adanmis-bir-omur-konseri-10082.html> adresinden 22 Nisan 2025 tarihinde erişilmiştir.
- Gazete Güncel. (2010, Mart 31). Erzurum'da keman ve piyano resitali. <https://www.gazeteguncel.com/erzurumda-keman-ve-piyano-resitali-12273b.htm>. adresinden 22 Nisan 2025 tarihinde erişilmiştir.
- Haberler.com. (2012, Kasım 9). Genç Yetenekler Erzurum Klasik Müzik Festivali'nde Göz Doldurdu. <https://www.haberler.com/genç-yetenekler-erzurum-klasik-muzik-festivali-4076407-haberi/>. adresinden 22 Nisan 2025 tarihinde erişilmiştir.
- Karakaya, O., & Ahmadov, K. (2020). Azerbaycan muğam müziği ve Türk makam müziği içinde “Hümâyün” makamının karşılaştırılması. *Türk Müziği Dergisi*, 3(2), 55–72.
- Keskin, A. E. (2018). *Piyanoya Adanmış Bir Ömür Hagigat Maharramova* (F. Çelikoğlu, Düz.). Erzurum: Zafer Medya.
- Şen, Y. (1999). Azerbaycan'ın müzik yapısı ve ses sistemi üzerine bir araştırma. *Milli Folklor*, 5(41), 70–73.
- Teymurova, N. (2021). Multi-level common fund between Azerbaijani and Turkish musical cultures. *Journal of Social Research*, 8(2), 101–115.
- Uslu, F., & Demir, E. (2023). Nitel bir veri toplama tekniği: Derinlemesine görüşme. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 40(1), 289-299.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (9. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yusifova, L. (2018). 20. yüzyıl Azerbaycan ve Türk senfonik müzik eserlerinde kullanılan muğam-makam ezgileri. *Sanat ve Müzik Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 88–104.

An Azerbaijani Pianist's Footprints in Anatolia: The academic and artistic heritage of Hagigat Maharramov

Abstract

This study provides a comprehensive examination of the artistic life, academic career, and artistic activities of Azerbaijani pianist and scholar Prof. Dr. Hagigat Maharramova, particularly focusing on her contributions in Erzurum, Türkiye. The research aims to reveal how the technical and stylistic characteristics she acquired during her musical training were shaped by the fundamental elements of the Azerbaijani musical tradition, and how these elements were reflected in music education in Türkiye. A qualitative research methodology was employed, with data collected through unstructured interviews, document analysis, and press reviews. In the interview conducted with Maharramova, detailed information was obtained regarding her educational background, artistic vision, philosophy of training students, and artistic engagements. The findings show that Maharramova maintained a balanced repertoire by including Azerbaijani, Turkish, and Russian composers, and that she adopted an educational approach that combines technical competence with artistic intuition. The piano days, classical music festivals, and concert series she organized in Erzurum left lasting impressions on both students and the local community. Furthermore, through her initiatives, works belonging to the Azerbaijani musical tradition were performed for the first time in Turkey, thereby strengthening cultural interaction between the two countries. The study demonstrates that Maharramova's activities in Türkiye made significant contributions to the transmission of the technical, stylistic, and repertoire characteristics of Azerbaijani musical culture through piano education. In this regard, the study fills a gap in the literature by documenting the shared musical heritage of the two countries through the example of a concrete artist, while also offering an original contribution to regional music history research.

Keywords: Azerbaijani musician Hagigat Maharramova, pianist

Araştırma Makalesi

Arzu Memmedova'nın vokal lirikasına Arif Melikov geleneklerinin etkisi

Gültekin Kasımlı¹

Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 19 Mayıs 2025
Kabul: 12 Ağustos 2025
Online Yayın: 30 Eylül 2025

Anahtar Kelimeler

Arzu Memmedova
Arif Melikov
Azerbaycanlı besteci
Gelenek
Lirik
Romans
Şiir
Üslup

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Bu makalede, bestecilik sınıfının yetenekli temsilcilerinden biri olan Arzu Memmedova'nın vokal lirikası üzerindeki hocası Arif Melikov'un yaratıcı geleneklerinin etkisi analiz edilmektedir. Arif Melikov yalnızca Azerbaycan'da değil, aynı zamanda uluslararası akademik çevrelerde ve dünya müzik sahnesinde de değeri kabul edilmiş, eserleri dünya orkestralarının repertuarlarına dahil edilmiş, müzik dünyasının evrensel diliyle konuşan nadir bestecilerden biri olmuştur. Bu amaçla, Arzu Memmedova'nın şair Vagif Sametovlu'nun sözlerine bestelediği vokal dizisi analiz edilmiştir. Bu dizideki müzikal imgeler, müzik dili ve duygusal karakter bakımından Arif Melikov'un vokal liriğiyle paralel ve uyumlu yönler gözlemlenmektedir. Eserlerdeki melodik temalar, ifade dili ve duygusal yönelimler, Melikov'un vokal liriğini hatırlatan temel unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Müzikal anlatımda söz ve ses arasında güçlü bir uyum kurulmakta; şiirin içeriğine bağlı olarak değişen yapısal formların seçimi özellikle dikkat çekmektedir. Bestecinin yaklaşımında şiirin anlamını derinleştiren ve ifadeyi güçlendiren yaratıcı çözümler ile geleneksel duyarlılığın çağdaş kompozisyon anlayışıyla sentezi ön plana çıkmaktadır. Memmedova'nın eserlerinde ses ile anlam arasında kurulan bu uyum, duygusal yoğunluk ve melodik anlatımla birleşerek, çağdaş Azerbaycan vokal müziğinin estetik zenginliğini açık bir biçimde ortaya koymaktadır.

Makaleye atıf için

Kasımlı, G. (2025). Arzu Memmedova'nın vokal lirikasına Arif Melikov geleneklerinin etkisi. *Türk Müziği*, 5(3), 195-204. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17152658>

Giriş

Modern Azerbaycan bestecilik okulunun yetenekli temsilcilerinden biri olan sanat bilimleri doktoru, doçent Arzu Memmedova (1966), derin anlamlı ve düşündürücü müziğiyle her defasında dinleyicinin ilgisini çekmektedir.

Özellikle bestecinin vokal müziği, çağdaş dili, ifade araçlarının doğallığı ve samimiyetiyle dikkat çekmektedir. Bu eserler arasında Vagif Samedovlu'nun şiirlerine bestelenmiş üç romans (1994), karma a capella koro (2005) ve vokal dizi (1999) oldukça önemlidir.

Vagif Samedovlu'nun şiirlerine bestelenmiş bu vokal eserlerde, Arzu Memmedova'nın hocası, büyük besteci ve pedagog Arif Melikov'un yaratıcı geleneklerinin devamı gözlemlenebilir. Bilindiği üzere, Arif Melikov'un Vagif Samedovlu'nun şiirlerine yönelmesi, solist, koro ve büyük orkestra için yazdığı iki bölümlü "Yerin Sesi" (1972) kantatasının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu kantatada besteci, enstrümantal türlerde elde ettiği armoni, doku, koro ve orkestra renkleri açısından deneyimlerini kullanarak empresyonist üslupta başarılı bir eser yaratmayı başarmıştır. Samedovlu'nun şiirlerinin romantik coşkusu, Melikov'un müziğinde samimi ezgiler ve ses yazımındaki zarif inceliklerle hayat bulmuştur.

¹ Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Beste Bölümü baş laboratuvar görevlisi, Bakü, Azerbaycan. E-posta: gul7tekin@gmail.com ORCID: 0009-0002-1843-9604

“Kantata baştan sona içten gelen bir lirizm, yüksek sanatsal zevk ve abartısız bir görkemle dikkat çeker.” (4, s.139)

Bilindiği gibi, edebiyatımızda “60’lı yıllar kuşağını” temsil eden Vagif Samedoğlu’nun şiirleri, Azerbaycan’ın şiir mirasının eşsiz sayfalarından biridir. Kendine özgü üslubuyla Azerbaycan şiirine yeni imgeler ve sanatsal düşünceler kazandırmıştır. Bu nedenle onun şiirleri Azerbaycanlı bestecileri cezbetmiş ve birçok şarkı ve romansın ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Vagif Samedoğlu’nun şiirlerinde evrensel bir hüznün, insanları düşündüren, duygulandıran ve dokunaklı hale getiren bir keder vardır. Bununla birlikte, şiirlerinde hayat ve zaman, dünya ve insan üzerine lirik-felsefi düşünceler; çağdaş insanın psikolojisinin derin katmanlarından gelen izlenimlerin özgün ve etkileyici bir tarzda, şiirsel buluşlarla sunumu yer almaktadır. Şairin şiirlerinde gelenek ile yenilik bir bütünlük oluşturur.

Yöntem

Bu araştırmada nitel analiz yöntemi esas alınmış; içerik analizi ve karşılaştırmalı analiz teknikleri uygulanmıştır. Vokal romansların şiirsel metinleri ve müzikal yapıları, Arif Melikov’un vokal dizileriyle yapı ve konu açısından karşılaştırılmış; melodi, ritmik yapı, form ve dramatik gelişim yönünden ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

Bulgular

Tüm bu bilgiler ışığında Arzu Memmedova’nın Vagif Samedoğlu’nun şiirlerine yönelmiş olması dikkat çekicidir. Şairin şiirlerindeki özgün üslup, hayal gücünün sınırsızlığı, anlam derinliği, lirik güzelliği ve enerjinin tükenmezliği — tıpkı zamanında Arif Melikov’un Nazım Hikmet’in zarif psikolojisi ve romantik havasına ilgi duyması gibi — genç besteciye etkilemiş olması doğaldır.

Her iki şairin — Nazım Hikmet ve Vagif Samedoğlu’nun — şiirlerinde serbest ritmik yapı, beklenmedik metaforlar, abartılar (hiperbol), konuşma diline özgü anlatım öne çıkar. Tüm bunlar, bestecinin metne uygun ifade araçları bulma arayışını tetiklemiştir. Hiç şüphesiz, Arif Melikov bu alanda önemli başarılar elde etmiştir. Bilindiği gibi, onun farklı yıllarda (1962, 1984, 2001) Nazım Hikmet’in şiirlerine bestelediği üç dizi eser, Azerbaycan vokal lirikasına yenilik getirmiştir.

Araştırmacı N. Alekperova’nın yerinde gözlemiyle:

“Melikov’un romanslarında anlatım araçları bakımından eserler birer vokal poema’ya dönüşür. O, şiir ve müziğin tam anlamıyla birleştiği; konuşma diliyle müziksel ezginin uyum içinde olduğu bir ilişki biçimini cesaretle ortaya koyar.” (3, s.71)

Arif Melikov’un vokal dizileri farklı zaman dilimlerinde yazıldığından dolayı, giderek birbirinden ayrılmakta; romanslarda müzikal dilin karmaşıklaşması, armonik temelin keskinleşmesi, melodik başlangıcın daha ekonomik hale gelmesi ve daha fazla resitatif üslubun öne çıkması gözlemlenmektedir.

Bestecinin oda-vokal eserlerini inceleyen araştırmacı A. İbrahimova, Nazım Hikmet’in şiirlerine yazılmış dizi eserini “bestecinin yaratımında bir aşama olmasının yanı sıra, çağdaş Azerbaycan oda-vokal lirikasının zirvesi” olarak nitelendirmiştir. Araştırmacı, vokal dizinin temel üslup özelliklerini şu şekilde açıklamaktadır:

“Arif Melikov’un romanslarında vokal üslubun ayırt edici yönü, genel söyleyiş tarzı ile deklamasyonun güçlü bağlarından oluşmaktadır. Besteci her zaman şiirin daha doğru bir şekilde ifade edilmesine ve şiirselliğin yansıtılmasına çabalamıştır. Şarkı söyleme tarzıyla deklamasyonun birleşimi, şiir metninin özgün özelliklerinin aktarımına hizmet etmektedir. Zorluklardan biri de intonasyon ustalığından kaynaklanmaktadır. Melodik yapıda dikkat çeken sıçramalar, alterasyonlar ve aynı zamanda milli unsurlar yaygın şekilde kullanılmıştır.” (6, s. 50)

İşte tam da bu özellikler, Arif Melikov’un geleneklerini sürdüren bestecilerden biri olan Arzu Memmedova’nın vokal dizisinde açıkça kendini göstermektedir.

Vagif Samedoğlu'nun şiirlerine yazılmış ve ses ile piyano için bestelenmiş dört romans içeren bu vokal dizi, derin psikolojik yaklaşımıyla dinleyiciyi düşünmeye yönlendirmektedir. Arzu Memmedova da hocası gibi romanslarında adeta bir psikolog gibi insan ruhunun gizli derinliklerine inmeye çalışmaktadır.

Bu bağlamda onun Vagif Samedoğlu'nun şiirlerine yönelmesi tesadüf değildir. Zira, “V. Samedoğlu'nun serbest şiirlerinde fikir ve düşünce özgürlüğü daha belirgindir. Şair, bu düşüncelerin şiirsel anlatım sürecinde satır altı anlamlar, imalar ve soyut betimleme yöntemlerinden yararlanırsa da, bu özgürlük ve keskinlik dengesi hiçbir zaman zayıflamamaktadır.” (9, s. 135)

Örnek Romans: “Karanlıkta Bir Mum Yanıyor”

Arzu Memmedova'nın vokal dizisi, “Karanlıkta Bir Mum Yanıyor” adlı romans ile açılmaktadır:

*Karanlıkta bir mum yanıyor,
Bir mum yanıyor bir evde.
Bir masalla yok olup gitti,
Çocukluğum da, div de.
Çoktan ölmüş bir şafağın,
Çocukluk resmi gibi.*

Romansın yapısı, müzik ve sözün optimal uyumu esasına dayalı olarak kurgulanmıştır. Bu doğrultuda, dört melopoetik dize, insanın içsel psikolojisini yoğun ve konsantre renklerle aktarmaya çalışır.

İlk melopoetik dize (5 ölçü), saf bir dörtlü (b1-es2) çerçevesinde, bu aralıkta bulunan tüm seslerin kullanılması şartıyla oldukça yoğun, sıkıştırılmış bir ses mekânı oluşturur. “Do” tonunun baskınlığı ile kurulan bu müzikal ifade (melodik yapı hem bu tonla başlar hem de biter), seslerin kromatikleştirilmesiyle gergin ve karanlık bir müzikal imgenin ortaya çıkmasına hizmet eder.

The musical score is for a romance in 2/4 time, marked 'Andante'. It features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line starts with a whole note 'qa-ran - lıq - da bir' on a 'Do' note. The piano accompaniment consists of a right hand with a descending chromatic scale and a left hand with a simple bass line. The score is divided into two systems, each with a repeat sign.

Figür 1. Romans: “Karanlıkta Bir Mum Yanıyor”

Romansların Analizi: Müziğin Şiirle Bütünleşmesi

İkinci melopoetik dize hacmi (6 ölçü) ve ses aralığı (f1-es2) bakımından oldukça geniştir. Burada melodik çizgi, en alttaki sestten yukarıdaki temel tona (re) doğru kademeli bir şekilde ilerlemektedir.

Üçüncü melopoetik dize (4 ölçü), saf dörtlü çerçevesinde (a1-d2) kurulmuş olmasına rağmen, ses yüksekliği bakımından birinciden yarım ton daha aşağı taşınmıştır.

Tüm bu melopoetik dizeler, ikili aralıklara dayalı armonilerle örülmüş eşliklerle birleşir. Dördüncü ve son melopoetik dize, ilk dizinin aynen tekrarı olsa da, eşliği farklıdır. Bu bölümde onaltılık notaların triol biçiminde ayrıştırılması, karanlıkta yanan bir mumun titrek ışığını hissettirmektedir.

Romanda, şiir dizelerinin serbest yapısı müzikte de metroritmik özgürlük yaratır. Bu durum, ölçülerin sık sık değişmesine olanak sağlar (3/4, 4/4, 2/4, 6/8, 7/8, 8/8, 9/8, 5/4). Ayrıca ölçünün zayıf vuruş noktalarına aksan yerleştirilmesine izin verir.

İkinci Romans: “Derler ki, uzakta”

Bu romans, oldukça aydınlık ve aynı zamanda fantastik bir imge dünyasını yansıtan şiirsel temele sahiptir:

*Derler ki, uzakta
Garip bir düş var.
Orada yazın sıcağında
Sararıp solmaz bahar.*

Bu eserde söz ile müzik arasındaki kopmaz bağ ve bütünlük açıkça hissedilmektedir. Romansın kompozisyon yapısı birkaç bölümden oluşur. Girişsiz olarak “Derler ki, uzakta” sözüyle başlayan vokal partinin ilk cümlesi, eserin tüm melopoetik açılımına ve gelişimine zemin hazırlar. (Not: Arif Melikov’un III. vokal dizisine dahil olan “Sen” romansı da girişsiz başlar.)

Bu ilk dört ölçülük cümlemin giderek küçülmesi, bölünmesi ve farklı varyasyonlara ayrılması gözlemlenir. Özellikle şiirden alınan “uzakta” kelimesinin altı kez farklı biçimlerde—kimi zaman yumuşak ikili aralıklarla, kimi zaman oktav çerçevesinde güçlü sıçramalarla, kimi zaman da disonans yaratan eksiltilmiş dörtlü atlamalarla—yorumlanması dinleyicinin merakını sürekli canlı tutar.

Bu gerilim, romansın anlam yoğunluğunu taşıyan “garip bir düş var” ifadesinin büyük sıçramalarla (büyük septima, kvinta, büyük ve küçük seksta) söylenmesiyle doruğa ulaşır.

Böylelikle romansın ilk bölümünde vokal partiler kısa, yoğun motif gruplarından oluşur ve armonik açıdan gerginlik içermeyen eşliklerle bütünleşir.

Üçüncü Romans: “Çocukların Gülüşünden”

Bu romans, melodik yapının sadeliği, derli topluluğu ve diatonik özellikleriyle önceki eserlerden ayrılır. Üç cümleli, simetrik olmayan bir dönem formunda bestelenmiş olup; müzikal-şiirsel diliyle şeffaflık, lirizm ve içtenlik taşır:

*Çocukların gülüşünden
Bir kilim dokunsaydı;
Salınsaydı,
Şu bulutla
Bu bulutun arasındaki mavilikte.
Ve gözlerimi kapatıp
Dalabilseydim keşke
O çocuk gülüşleriyle dolu mavilikte...*

Üçüncü Romansın İlk Dizesi ve Melodik Yapısı

Birinci melopoetik dize (“Çocukların gülüşünden bir kilim dokunsaydı”) saf dörtlü çerçevesinde (h1-e2) yer almakta ve “re” ana sesine dayalı olarak şekillenen bir intonasyon (ezgi) kompleksinden oluşmaktadır (4 ölçü).

Bu vokal dizinin bu romansında ilk kez vokal partide yerel/milli kaynaklara dayanan bir bağlantı açıkça gözlemlenmektedir. Öyle ki, romansın vokal partisine ait melodik içerikte baştan sona kadar Segâh makamının karakteristik ezgisel (intonasyonel) motiflerinden yararlanılmıştır.

(Not: Arif Melikov'un III. vokal dizisindeki romanslardan yalnızca birinde – “Sen” adlı eserde – Segâh makamının temel tetrahordu (dört sesli dizisi) belirgin şekilde hissedilmektedir.)

Figür 2. Romans: “Çocukların Gülüşünden”

İkinci ve Üçüncü Melopoetik Dize, Müzikal Gelişim ve “Dağlar Han’ı” Romansı

İkinci melopoetik dize (“Salınaydı, bak o bulutla bu bulutun arasındaki maviliğe”) altılı aralık (seksta) çerçevesine kadar genişleyerek (a1–f2), melodik yapının hacminin artmasına da zemin hazırlar (6 ölçü).

Üçüncü melopoetik dize (“Ve gözleri yumup batmak olaydı keşke çocuk gülüşleri serilmiş mavilikte”) ise gamın daha yüksek tonlarının (sol2) katılımıyla, mugam gelişim prensibine uygun olarak melodik hareketin yukarı yönlü bir çizgide ilerlemesini ifade eder (5 ölçü). Tüm melopoetik dizelerde intonasyon içeriğinin belli bir ton etrafında yoğunlaşması ve bu tonun referans perde olarak işlev görmesi, monodik müzik düşüncesiyle bağı açıkça ortaya koyar.

Romansın vokal partisi ile eşlik arasında yapısal bir karşıtlık gözlemlenir. Vokal partide doğrusal ve diatonik karakterli bir müzik yapısı varken, eşlik kısmında sert disonanslı ses kümelerine dayanan bir doku oluşturulmuştur. Bu zıtlık, gerçeklik ile hoş hayaller arasında var olan uçurumu simgeler.

“Dağlar Nerede” Romansı

“Dağlar Nerede” başlıklı romans, dramatik ve heyecan yüklü yapısıyla dizinin merkezinde ve belirleyici noktasında yer alır. Bu durum, şiirsel içeriğin etkisiyle şekillenir:

*Dağlar nerede,
Düzler nerede,
Nereye akıp gitti çay?
Nerede gizlendi deniz?
Ne bahçelerden, ne denizden,
Ne çaydan, ne ovalardan
Neden kalmadı bir iz?
Çekil, duman!
Yok, duman da yok..
Peki, gözümün önünde ne duruyor?..*

Romans serbest biçimde yazılmıştır. Besteci burada şiirsel metne uygun müzikal bir form oluşturmayı başarmıştır. Vokal partisi, şiirin gerektirdiği birkaç melopoetik dizeden oluşur. Bunların ilki (“Dağlar hanı, deniz hanı, nereye akıp gitti çay?”) ve ikincisi (“Ne bahçelerden, ne denizden, ne çaydan, ne ovalardan neden kalmadı bir iz?”) küçük frazalar hâlinindedir; dörtlü aralık (kvarta) içinde yer alan, recitativo (konuşma benzeri) tarzda sorulardan ibarettir (7 + 5 ölçü).

Endişe, gerilim ve bilinmezlik duygusunu derinleştiren unsur ise vokal partide vokalize (anlamsız hecelerle yapılan müzikal ifade) pasajın yer almasıdır. Çok dar bir aralıkta (fa – la = büyük terts) kromatik kaymalarla “okunan” vokalize, sonraki üçüncü melopoetik dizeye karşıt bir unsur olarak konumlanarak dramatizmi daha da artırır ve kasıtlı bir epizot aracılığıyla zıtlık yaratır.

Üçüncü melopoetik dize (“Çekil duman!”) oldukça kısa, özlü ve sert, adeta büyüleyici motiflerle donatılmıştır (8 ölçü). Bu ifadede “Çekil duman” sözü defalarca farklı intonasyon kalıplarıyla, emir kipinde tekrarlanarak yoğun bir gerilim yaratır. Bu cümledeki müzikal yapı, sert disonans sıçrayışlara (septima, nona, oktav), sesin kayma efektlerine (glissando) dayanır; bu da gerginliği artırarak zirveye (b2) ulaştırır.

du - man du-man çə - kil

du - man çə - kil du - man çə - kil çə -

kil çə - kil du - man çə - kil du -

man çə -

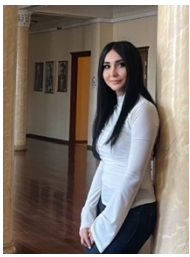
Bunun ardından gelen 17 ölçülük enstrümantal bölüm, duygusal talebi daha da derinleştirerek yeni bir kulminasyon (zirve) noktasına (ff – fortissimo) ulaştırır. Bu duygusal ve dışavurumcu gereksinimin karşılanması hemen ardından vokal partinin tekrar çok sakın (pp – pianissimo) ve ölçülü biçimde geri dönmesi (“Yok duman da... Peki gözlerimin önünde ne duruyor?..”), zıt karakterli müzikal yapının içsel psikolojik çelişkisini ortaya koyar ve dramaturjik gelişimin mantıksal bir sonuca ulaşmasını sağlar.

Sonuç

Sonuç olarak, Arzu Memmedova'nın vokal dizisinde de, tıpkı Arif Melikov'un eserlerinde olduğu gibi, romanslar tek bir bütünlük içerisinde birleşmiştir. Bu dizideki müzik dilinde, Arif Melikov'un vokal müziğinin etkisi açıkça hissedilmektedir. Özellikle şu noktalar dikkat çeker:

- Tıpkı Arif Melikov gibi, Arzu Memmedova da, romansların müzikal anlatımında şiirsel dizelerin ve kelimelerin etkisini artıran, vurguları öne çıkaran melodik ilkelerden faydalanmıştır.
- Şiirsel metnin doğru ve eksiksiz iletilmesi, şairin şiirlerindeki duygusal ruhun romansların intonasyonel-ritmik içeriğine yansımaları;
- Bu doğrultuda, vokal partide konuşma üslubu, melodeklamasyon (ezgili konuşma), recitatif anlatımın ön plana çıkması;
- Atonal müziğin gerektirdiği ifade araçlarının kullanımı: melodik yapının sıçramalı ve kromatikleşmiş formları, metroritmik değişkenlik, açık form, serbest gelişim ilkeleri vb. tüm bu unsurlar, Arif Melikov'un III. Vokal Dizisinin geleneklerinin bir devamı olarak değerlendirilebilir.
- Ayrıca, Arzu Memmedova'nın Vagif Samedoğlu'nun şiirlerine olan ilgisinin oluşmasında, Arif Melikov'un kantatasının rolünün altı çizilmelidir. Vagif Samedoğlu'nun şiirlerinin taşıdığı genel ruh, bu bağı daha da derinleştirir ve ayrılmaz kılar.

Yazar Özgeçmişi



Öğretim görevlisi **Gültekin Kasımlı**, Azerbaycan'da doğmuştur. Azerbaycan Cumhuriyeti Devlet Güvenlik Servisi'ne bağlı 11 yıllık Orta İhtisas Müzik Okulu'nu üstün başarı diplomasıyla bitirmiştir. 2011-2015 yılları arasında Lisans eğitimini Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi'nin Müzikoloji bölümü üzerine üstün başarı diplomasıyla tamamlamıştır. 2016-2018 yılları arasında Yüksek Lisans eğitimini Azerbaycan Milli Konservatuarı'nın Müzikoloji bölümü üzerine üstün başarı diplomasıyla bitirmiştir. 2019 yılından günümüze kadar Doktora eğitimini Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi'nde sürdürmektedir. 2015 yılından bu yana Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi'nin Bestecilik Anabilim Dalı'nda baş laborant olarak görev yapmaktadır. Kurum: Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi E-posta: gul7tekin@gmail.com ORCID: 0009-0002-1843-9604

Kaynaklar

- Abasova, E. A. (2004). Роль Арифа Меликова в развитии композиторской школы Азербайджана (Arif Melikov'un Azerbaycan bestecilik okulunun gelişimindeki rolü). В *Проблемы исследования азербайджанской национальной музыки*, V вып., 159–166. Баку: Адилоглы.
- Adilova, A. (2004). Назым Хикмет в творчестве азербайджанских композиторов (Nazım Hikmet'in Azerbaycan bestecilerinin yaratıcılığındaki yeri). Doktora tezi. Bakü, Azerbaycan.
- Alekperova, N. (1988). Ариф Меликов (Arif Melikov). Bakü, Azerbaycan.
- Axundova, G.Ə., & Əliyeva, M.T. (2016). Azərbaycan bəstəkarlarının kantata və oratoriyalarından seçilmiş xorlar: Dərs vəsaiti (Azerbaycan bestecilerinin kantat ve oratoryolarından seçilmiş korolar: Ders materyali). Bakü, Azerbaycan.
- Baxşıyeva-İbrahimova, A. O. (2020). Arif Məlikov: tarix və müasirlik: Bəstəkarın kamera-instrumental və kamera-vokal musiqisi əsasında (Arif Melikov: tarih ve çağdaşlık – Bestecinin oda enstrümantal ve oda vokal müziği temelinde). Bakı: Şərq-Qərb. Azərbaycan Respublikası Mədəniyyət Nazirliyi.
- İbrahimova, A. O. (2014). Arif Məlikovun kamera-instrumental və vokal yaradıcılığı (Arif Melikov'un oda enstrümantal ve vokal yaratıcılığı). Doktora tezi. Bakü, Azerbaycan.
- İbrahimova, A. O. (2013). Arif Məlikovun Nazım Hikmətin sözlərinə birinci romans silsiləsinin bədii struktur təhlili (Arif Melikov'un Nazım Hikmet'in şiirlerine yazdığı ilk romans dizisinin sanatsal yapı analizi). *Musiqi Dünyası*, 4(57), 29–31.
- İsayeva, G. (2013). Arif Məlikovun bəstəkarlıq sinfi (Arif Melikov'un bestecilik sinfi). Bakü: Elm.
- Musayeva, İ. (2014). Vəqif Səmədoğlu (Vagif Samedoğlu). Bakü: Elm və Təhsil.
- Talıbzadə, Ü. K. (1995). Azərbaycan vokal sənətində musiqi ilə poeziyanın qarşılıqlı əlaqəsi (1930–1960) (Azerbaycan vokal sanatında müzik ile şiirin karşılıklı ilişkisi [1930–1960]). Doktora tezi. Bakü, Azerbaycan.

The influence of Arif Melikov traditions on Arzu Mammadova's vocal lyrics

Abstract

In this article, the influence of the creative traditions of the prominent Azerbaijani composer and pedagogue Arif Melikov on the vocal lyricism of Arzu Mammadova, one of the talented representatives of the composition school, is analyzed. Arif Melikov was not only a national figure of high regard in Azerbaijan but also a composer whose work gained significant recognition on the international music stage and within global academic circles. His compositions were included in the repertoires of orchestras worldwide, and he is remembered as one of the rare artists who “spoke the universal language of music.” For this purpose, a vocal cycle composed by Arzu Mammadova to the poetry of Vagif Samadoghlu was chosen for analysis. The musical imagery, language, and emotional tone of this cycle reveal clear parallels and affinities with the lyrical style of Arif Melikov. The melodic themes, expressive language, and emotional directions in the works reflect key features reminiscent of Melikov's vocal aesthetics. A strong cohesion between word and sound is established; the selection of variable structures closely follows the semantic layers of the poem. The composer's approach brings to the forefront creative solutions that deepen the meaning of the text and enhance its expression, while synthesizing traditional sensitivity with modern compositional thinking. The harmony established between sound and meaning in Mammadova's works, combined with emotional intensity and melodic expressiveness, vividly reveals the aesthetic richness of contemporary Azerbaijani vocal music.

Keywords: Arzu Mammadova, Arif Melikov, Azerbaijani composer, lyric, romance, poetry, style, tradition

Araştırma Makalesi

Azerbaycan'da tasavvuf müziğinin yansımalarına yönelik inceleme¹

Zehra Bedelova²

Azerbaycan Milli Konservatuarı, Etnomüzikoloji Bölümü, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 11 Mart 2025

Kabul: 17 Ağustos 2025

Online Yayın: 30 Eylül 2025

Anahtar Kelimeler

Azerbaycan tasavvuf müziği

Dini müzik

Tasavvuf müziğinin popülaritesi

Öz

Azerbaycan tasavvuf felsefesi dünya felsefe tarihinin ayrılmaz bir parçasıdır. Tasavvuf tarihi Azerbaycan mutasavvıflarının faaliyetleriyle zenginleşmiştir. Makalede ilk kez Azerbaycan'da var olan tasavvuf müziği geniş bir şekilde araştırmaya dahil edilmektedir. Rifai, nakşibendi ve diğer zikir müzikleri ilk kez incelenmiştir. Azerbaycan Tasavvuf müziğinin birtakım sorunları hala çözülememiştir. Bu sorunların araştırılması için bu müzik türünün kökeni, tarihi ve icra kurallarının araştırılması gerekmektedir. Araştırmanın temel amacı çağdaş Azerbaycan'da yeni oluşan veya uzun yıllardır gizlice faaliyet gösteren tasavvuf müziğini araştırıp ortaya çıkarmaktır. Araştırma sırasında tasavvufla ilgili literatür örneklerine başvurulmuştur, zikir törenlerine katılarak müzik örnekleri toplanmıştır. Aynı zamanda mutasavvıf Fahreddin Salim'in, "Savalan" grubunun bestelediği eserler de incelenmiştir. Ayrıca YouTube platformundan da bazı müzik örnekleri alınmıştır. Araştırma sırasında, günümüzde tasavvuf müziğine olan ilginin sadece kültürel ortamda kaldığı, zikir töreni aracı olarak önemini yitirdiği sonucuna varılabilir. Ayrıca farklı kaynaklardan topladığımız müzik örnekleri arasında biçim açısından bir benzerlik yok ancak şiirsel metin açısından aynı felsefi düşünce açıkça görülüyor. Azerbaycan'da tasavvuf müziği tarihsel olarak bastırılmış ve hafızalardan silinmiştir. Bu konu araştırmacılar tarafından daha kapsamlı olarak incelenmeli ve yeniden güncellenmesi gerekmektedir.

2822-3195 / © 2025 TM

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



Makaleye atıf için

Bedelova, Z. (2025). Azerbaycan'da tasavvuf müziğinin yansımalarına yönelik inceleme. *Türk Müziği*, 5(3), 205-212. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17152681>

Giriş

Son yıllarda Azerbaycan'da tasavvuf müziğine yönelik ilgi dikkat çekici bir şekilde artmaya başlamıştır. Uzun süre toplum hayatında arka planda kalan bu müzik türü, günümüzde hem akademik çevrelerde hem de sanat alanında yeniden gündeme gelmektedir. Özellikle genç müzisyenlerin, yeni grupların ve bireysel sanatçıların tasavvuf müziğine yönelmeleri, bu alanın sadece kültürel bir miras değil, aynı zamanda çağdaş bir ifade biçimi olarak da değer kazandığını göstermektedir. Bu gelişmeler, Azerbaycan'da tasavvuf müziği üzerine yapılacak araştırmaların önemini daha da artırmaktadır. İlginin sebeplerini anlamak, ortaya çıkan yeni müzikal yaklaşımları belgeleme ve tasavvuf müziğinin günümüzdeki rolünü değerlendirme ihtiyacı, bu çalışmayı güncel ve gerekli kılmaktadır. Dolayısıyla konu, yalnızca müzik tarihi açısından değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel dönüşüm bağlamında da önemli bir inceleme alanı sunmaktadır.

¹ Bu çalışmanın bir kısmı 4. Uluslararası Rast Müzik Kongresi'nde (30 Kasım-1 Aralık, 2024, Antalya, Türkiye) sözlü bildir olarak sunulmuştur.

² Doktora öğrencisi, asistan, Azerbaycan Milli Konservatuarı, Etnomüzikoloji Bölümü, Bakü, Azerbaycan. E-mail: zhuseynova@list.ru ORCID: 0009-0000-5992-3772

Azerbaycan'da tasavvuf müziği

Azerbaycan irfan felsefesi dünya felsefe tarihinin ayrılmaz bir parçasıdır. Tarih boyunca bu topraklarda birçok filozof ve düşünür fikirlerini dile getirmiştir. Tasavvuf tarihi de Azerbaycanlı sufilerin faaliyetleriyle zenginleşmiştir. Orta çağlardan itibaren S.Y. Bakuvi, Ş. Tebrizi, F. Neimi, İ. Nesimi gibi irfan devlerinin etkinlikleri Azerbaycan'dan başlayarak tüm İslam ülkelerine yayılmıştır. Ancak üzülererek belirtmek gerekir ki, ülkemize yapılan dış müdahaleler sonucunda bu gelenekleri halkımızın hafızasından silmeye çalışmışlardır. (Mammadov, 2018)

Son zamanlarda Azerbaycan'da tasavvuf müziğine ilgi yeniden artmaya başladı. Besteciler de dahil olmak üzere çeşitli çalgıcı ve şarkıcılar, eserlerinde mistik anlamlar taşıyan müzik örneklerine yer vermişlerdir. Bugün ülkede Nakşibendilik, Rifayilik gibi tarikatlar da faaliyet göstermektedir. Bu tarikatların üyelerini kendileri hakkında bazı bilgiler vermeye ikna edebildik.

Son dönemlerde müzikologlar kitaplarında ve araştırmalarında tasavvuf müziği hakkında yazılar yazmışlardır. G. Abdullazde'nin "Eski ve Orta Çağ Müzik Kültürü", "Музыка, человек, общество", Fakhreddin Salim'in "Milli Hafıza Sisteminde İrfan ve Tasavvuf" adlı eserlerinde tasavvuf müziğinden bahsedilmektedir. Bu kitaplarda sema ve diğer zikir törenleri, mutasavvıf alimleri ve eserleri hakkında detaylı bilgi verilmektedir. Macar etnograf ve müzikolog Janos Sipos, Mayıs-Haziran 1999'da Azerbaycan'a yaptığı ziyaret sırasında Gobustan'ın Sundi köyünü ziyaret ederek burada düzenlenen zikir törenine katıldı. Bunu "Azerbaycan halk ezgileri" kitabında yazmıştır. Bugün genel tabloya baktığımızda tasavvuf müziğinin Azerbaycan'ın farklı yerlerinde ve farklı formlarda var olduğunu görebiliriz.

Makalemizde tasavvuf müziğinin farklı müzik türlerinde uygulandığını göstermeye çalıştım. Profeyonel müzik alanında, pop müzikte ve halk arasında yaygın olan zikir törenlerinde nasıl kullanıldığını araştırdık, analiz ettim ve inceledim.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Azerbaycan müzik kültürü ile dini-tasavvufi geleneklerin mevcut durumunu, bu geleneklerin günümüzdeki popülerliğini ve konuya ilişkin yapılan çalışmaları incelemektir. Bunun yanı sıra bu alanda yapılan akademik çalışmaları, tasavvuf müziğinde ortaya konan notasyon ve uygulamaları ile bu alanda temayüz etmiş müzisyenleri de değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, Azerbaycan ile Türkiye arasındaki kültürel ve sanatsal etkileşimin, müzik alanındaki ortak mirasa katkılarını belgeleme amaçlanmaktadır. Bu bağlamda araştırmanın problemi, "Azerbaycan müzik kültürü içerisinde dini ve tasavvufi öğelerin yeri ve bunun günümüz müzik anlayışına etkileri nelerdir?" sorusu üzerinden şekillenmektedir.

Yöntem

Araştırmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Veriler; doküman analizi (kitap, makale, arşiv belgeleri, müzik notaları), basın taraması ve sınırlı ölçüde yarı yapılandırılmış görüşmeler ve gözlemler yoluyla toplanmıştır.

Elde edilen veriler betimsel analiz tekniğiyle incelenmiş; dini-tasavvufi unsurların müzik kültürüne etkileri temalar halinde sınıflandırılmıştır. Ayrıca, seçilen örnek eserler üzerinden müzikolojik çözümleme yapılarak araştırma bulguları desteklenmiştir.

Bulgular

Tasavvuf müziği de tekke müziği gibi Gazah'ın Aslanbeyli köyünde Nakşibendi mezhebinde ve Bakü'nün Emircan köyünde Rifai tarikatında faaliyet göstermektedir. Her iki tarikatın müzik icra şekilleri farklıdır. Örneğin Nakşibendilerin zikri birkaç ölçüden oluşan bir müzik cümlesiyken, Rifai'ilerin müziği geniş kompozisyonlu bir ilahidir. Bu ilahiler hareketli bir melodiye sahiptir.

Nakşibendi tarikatı'nın Azerbaycan'da yayılması 19. yüzyıla rastlamaktadır. Hacı Mahmud Garani, Nakşibendi mezhebinin şeyhi olarak kabul ediliyor. Onlar da zikir sırasında Mevleviler gibi sema ederler. Bu zikirlerde icra edilen müzikler çok kısa müzik cümleleridir ve şiir metninin mısralarına göre tekrarlanır.

Bir sonraki tarikat Rifai tarikatıdır. Rifai tarikatı son zamanlarda ortaya çıkmıştır. Bakü'nün Emircan köyünde faaliyet gösteren Rifailik tarikatında yüzük şeklinde toplanıp Allah'ı anarak zikir yapılıyor. Biz de bu törene katıldık,

törende söylenen müzik örnekleri kaydedip analiz ettik. Bu töreni Baba yönetir. Baba - Eldar Şafiyev yetenekli ressamlarımızdan biridir. Bir süre Türkiye'de çalışan sanatçı, halvetilik tarikatının temsilcisi Şeyh Muzaffer Özak ile tanıştı. Muzaffer Efendi'nin dergâhında bir süre kaldıktan sonra Rifai tarikatı şeyhi Burhaneddin Efendi ile tanıştı. Şeyh'in izniyle manevi yolculuğuna burada devam etti. Burhaneddin Efendi onu Rifai tarikatına mürit olarak Azerbaycan'a göndermiştir.

Katıldığımız Rifai zikir töreninde dervişler babanın elini öperek zikir meclisine girdiler. Baba meclisin başındaydı ve müzisyen de onun yanında oturuyordu. Müzik ağırlıklı olarak vurmalı çalgılarla çalınıyordu. Zikir töreni, ilk olarak Hz. Peygamber'i, Ehl-i Beyt'i, sahabeleri ve pir-i mürşitleri öven ilahilerle ve vurmalı çalgı Kudum'la başladı. Daha sonra Baba'nın talimatıyla ilahi söylenmeye başladı. Rifai tarikatında "Hayy", "Hu", "La ilahe illallah", "Allah, Allah", "Bismilahir Rahmanir Rahim", "Estağfurullah" gibi zikirler defalarca tekrarlanıyordu. Tören, tüm azizlerin ruhlarına fatiha okunarak sona erdi.

Burada icra edilen bazı müzik örneklerine bakalım: Buradaki örnekler hece şiirleridir ve Yunus Emre, Şah İsmayıl Hatayi, Nesimi, Pir Sultan Abdal gibi mutasavvıfların yaratıcı mirasına aittir. Performanslarda en çok gözlemlenen yönlerden biri, şarkının yavaş ve sessiz başlayıp güçlü ve hızlı tempoya doğru ilerlemesidir. Bu örneklerde melodi aralıklarının yüksek aralıklarda olması da dikkat çekicidir. İlahilerin çoğu Türk besteciler tarafından bestelenmiştir. Ancak bu ilahiler Azerbaycan geleneksel müziğine uyarlanmıştır.

Tablo 1. Ey aşık dildade adlı esere yönelik bilgiler

Notaya Alan	Söz	Müzik	Kayıt yeri	Yazılma tarihi
Zehra Bedelova	Pir Hasan Sezâi Gülşeni	Şeyh Sadık Efendi	Rifai zikir töreni	24.05.2021
Ey aşık-i dildade				
Allegro				
				
Ey, aşığı - dildade, Gəl nuş edəlim badə. Bir badə gərək amma, Kim, içilə məvadə. Nakarat Can Allah, canan Allah, Canlar sənə qurban Allah. Ey qəlbim, Zikrullah, La ilahə illəllah Muhamməd-ur Rəsulullah				

Azerbaycan'da tasavvuf müziğini çağdaş unsurlarla birleştiren sanatçılar da vardır. Bu sanatçılar, geleneksel enstrümanları modern üretim teknikleri ve elektronik seslerle birleştirerek benzersiz bir müzikal doku yaratıyor. Ayrıca tasavvuf şiir geleneğinden esinlenen sözlerle, tasavvuf ruhunu çağdaş müzik tarzlarıyla birleştiriyorlar.

Azerbaycan'da tasavvuf müziğini ve geleneğini yaşatan ve modernleştiren sanatçılar arasında Fargana Gasimova, Alim Gasimov gibi isimler yer alıyor. Bu sanatçılar geleneksel tasavvuf müziğini korumakta ve modern dünya müziği sahnesine katılarak Azerbaycan'ın zengin kültürel mirasını dünyaya sunmaktadır.

Savalan Grubu



Fotoğraf 1. Savalan grubu

Modern Azərbaycan Sufi musiqisinin bir digər təmsilçisi isə mistik qrup "Savalan"dır. 2002 yılında Bakü'de kurulan "Savalan" qrupunun lideri Nevrüz Nevrüzlu'dur. Qrupun üzvləri Nevrüz Nevrüzlu (şarkıcı və tef), Halimat Sultan (ses və sanatsal okuma), Fəhreddin Salim (saz və ud), Cəvad İsmayıl (nay) və İffət Asgarov'dur (kamança). Qrupun repertuarı ağırlıklı olaraq ilahilər, türkülər və sanatsal-müzikal eserlerden oluşuyor.

Tablo 2. "Men Dərvişəm" əsəri ilə ilgili bilgiler

Notaya Alan	Söz	Müzik	Kayıt yeri	Yazılma tarixi
Zehra Bedelova	Şah İsmail Hatayi	Anonim	Youtube	10.03.2017
Men Dərvişəm				
Mən dərvişəm "Savalan" qrupu Andante ♩ = 90 Gəl bir pi-rə xid-mət. ey-lə Ə-mək za-yə ol maz o - la xid mət. ey-lə Ə-mək za-yə ol maz o - la Mür şid. ə-tə gin möh kəm tut Mür şid. ə-tə gin möh kəm tut Kim-sə-lin-dən al maz o - la Kim-sə-lin-dən al maz o - la Bir i - şı bi				
Gəl bir pirə xidmət eylə, Əmək zayə olmaz ola. Mürşid ətəgin möhkəm tut, Kimsə əlimdən almaz ola. Bir işi bitirmək gərək, Əksiyyin yeritmək gərək, Yar ilə oturmaq gərək, Heç bir şəmmə gəlməz ola, dost. Qayət çabuk olmaq gərək, Dəryalarda dalmaq gərək, Bir gövhəri bulmaq gərək, Dəgmə sərraf olmaz ola, hey		Gərtçək aşıq olmaz gərək, Məşuqunu bulmaq gərək, Ölməzdən ön ölmək gərək, Varıb onda ölməz ola, hey. Bir quş olun uçmaq gərək, Bu mənanı seçmək gərək, Bir qədəhdən içmək gərək, İçənlər ayılmaz ola, hey Gəl, Xətayi, sən keç otur, Dəvanı mənaya yetir, Söhbətinə bir əg götür, Cana, başa qalmaz ola, dost.		

Fahreddin Salim'in Çalışmaları

Tasavvuf müziğinin bir diğer temsilcisi ise Azerbaycan Milli Konservatuarı doçenti, tasavvuf şarkıcısı Fahreddin Salim'dir.



Fotoğraf 2. Fahreddin Salim

Fahreddin Salim, Rıfailik, Kadirilik, Mevlevilik, Nakşibendilik gibi dünyanın farklı yerlerindeki tasavvuf topluluklarının mensubudur. 2013 yılında Dünya Alevi-Bektaşî Federasyonu'nun IV. Kongresi'ne temsilci olarak İstanbul'a gitti ve Dünya Alevi-Bektaşî Divanı'nın 17 üyesinden biri seçildi. Azerbaycan Milli Konservatuarı'nda öğretmen olarak çalışmaktadır.

Fahreddin Salim, "İsmi-Azam", "Milli Hafıza Sisteminde Urfan ve Tasavvuf", "Rubai Divanı" ve "Aşk Risalesi" kitaplarının yazarıdır. Aynı zamanda süreli yayınlarda çok sayıda makalesi yayımlandı.

Fahreddin Salim'in "Simurg" adlı vokal ve çalgı eserleri koleksiyonu Azerbaycan'da profesyonel Sufi müziğinin en güzel örneklerinden biridir. Koleksiyonda, yazarın kendisi tarafından bestelenen 30 eser bulunmaktadır.

Tablo 3. "Ey Gardun" eseril ile ilgili bilgiler

Notaya Alan	Söz	Müzik	Kayıt yeri	Yazılma tarihi
Fahreddin Salim	M.Fuzuli	Fahreddin Salim	"Simurg" Vokal ve saz için besteler.	2019

Degilsən çoxdan, ey gərdun, cahan seyrində yoldaşım,
Nola xəmə olsa qəddin, səndən artıqdır mənim yaşım.
Tərazuyi-əyari-möhnətəm bazari-eşq içrə,
Gözüm hər dəm dolub, min daşə hər saat dəgər başım.
Sirişkim al, bağrım parə, bir kuhi-bəlayəm kim,
Həmişə lələvü ləl ilə rəngindir içim, daşım.
Mənə manənd bir divanə surət bağlamaz, guya,
Qələm sındırdı təsvirim çəkəndən sonra nəqqaşım.
Füzuli, xazini-gənci-vəfayəm, ol səbəbdəndir,
Gühərlər tökdü israf ilə bu çeşmi-gühərpəşim.

Rahila Hasanova'nın Çalışmaları

Tasavvuf müziği profesyonel bestecilerin eserlerine de yansır. Besteci Rahila Hasanova, eserlerinde tasavvuf felsefesini yansıtan ilk azerbaycanlı bestecidir. Rahila Hasanova, Azerbaycan müziğine yeni sanatsal imajlar ve fikirler kazandırmış, eserlerinde milli köklere bağlılığını korumuş bir sanatçıdır.



Fotoğraf 3. Rahila Hasanova

Rahila Hasanova'nın "Kaside" (org senfonisi, 1991), "Derviş" (1992), "Ağıt" (1993), "Sema" (1994) gibi eserleri tasavvuf tasavvufunu içermektedir.

Sonuç

Bu araştırma, Azerbaycan'da tasavvuf müziğinin günümüzdeki görünümünü, icra biçimlerini ve kültürel alandaki işlevini ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Çalışmada ayrıca bu müzik geleneğinin popülerlik düzeyi, akademik araştırmalarda nasıl ele alınış şekli, notasyon uygulamaları ve tasavvuf müziğinde öne çıkan sanatçıların katkıları da değerlendirilmiştir. İncelenen eserler, müzisyenler ve müzik toplulukları üzerinden yapılan analizler, Azerbaycan'da tasavvuf müziğinin yalnızca dini ritüellerin bir unsuru olmaktan çıkıp kültürel bir ifade alanı hâline geldiğini göstermektedir. Zikir törenlerine katılım yoluyla elde edilen gözlemler, tasavvuf müziğinin toplumsal bağlamı hakkında birinci elden veriler elde ederek sunulmuştur. Bunun yanında YouTube gibi çevrimiçi platformlardan toplanan örnekler, geleneğin güncel popülerlik kazanma yollarını göstermiştir. Müzisyen Fahreddin Salim'in eserleri, Savalan grubunun çalışmaları ve incelenen diğer iki müzikal örnek, çağdaş yorumların geleneksel öğelerle nasıl harmanlandığını görülmektedir. Tasavvuf müziği Azerbaycan'da artık zikir törenleriyle sınırlı kalmayıp konserler, festivaller ve kayıtlar aracılığıyla daha geniş kitlelere ulaşmaktadır. Bununla birlikte, icra biçimlerinde çeşitlilik ve bireysel üslupların ön plana çıkması nedeniyle ortak bir standart ya da bütünlükten söz etmek zordur. Müziklerin şiirsel metinlerinde ise hâlâ tasavvufun özünü oluşturan felsefi temaların (aşk, ilahi birlik, insanın içsel yolculuğu) güçlü biçimde korunduğu görülmektedir. Bu durum, tasavvuf müziğinin biçimsel düzeyde farklılaşmasına rağmen içerik bakımından geleneğe sadık kaldığını ortaya koymaktadır. Azerbaycan'da tasavvuf müziği günümüzde hem kültürel mirasın korunmasına katkı sağlamakta hem de yeni icra ortamları sayesinde yeni anlamlar kazanmaktadır. İncelenen eserler, müzisyenler ve gruplar aracılığıyla bu müzik türünün yalnızca dini bir ritüel değil, aynı zamanda sanatsal ve kültürel bir ifade biçimi olarak da yaşadığını söylemek mümkündür. Bu çalışma, tasavvuf müziğinin çağdaş Azerbaycan'daki durumunu belgeleyerek literatürdeki boşluğu doldurmakta ve müzikoloji ile etnomüzikoloji alanlarına özgün bir katkı sunmaktadır.

Kaynaklar

- Abdullazade, G. A. (1996). *Antik və orta çağların musiqi mədəniyyəti* (Antik ve Orta Çağların Müzik Kültürü). Bakü.
- Bakhshaliyev, F. E. (Fahreddin Salim). (2010). *Milli hafıza sisteminde ənənə və təsəvvüf* (Milli Hafıza Sisteminde Gelenek ve Tasavvuf). Bakü.
- Bakhshaliyev, F. E. (Fahreddin Salim). (2019). *Simurg. Vokal və saz üçün bəstələr. Tədris materialları* (Simurg. Vokal ve Saz için Besteler. Öğretim Materyalleri). Bakü.
- Mammadov, C. (2018). *Azərbaycan'da dövlət-din münasibətləri: tarix və müasirlik* (Azerbaycan'da Devlet-Din İlişkileri: Tarih ve Modernite). Bakü.
- Şipoş, Y. (2006). *Azərbaycan xalq mahnıları* (Azerbaycan Halk Ezgileri). Bakü.
- Çınar, F. (2019). Nakşî-Hâlidî Şeyhi Hamza Nigarî'nin İsteğiyle Yazılan Bir Ehl-i Beyti Müdafaa Risalesi: *Risâle Fi Ta'n Li-Men Hâlefe Ali Râdiyallahu Teâlâ Anb. Gaziosmanpaşa Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7(1), 125–150.
- Erginli, Z., & Erol, İ. (2020). İsmâil Sirâceddîn-i Şîrvânî-i Kürdemirî ve Kafkaslarda Nakşibendiyye – Hâlidîyye Kolları. *Usul İslam Araştırmaları*, 33(33), 131–159.

- Nəsibov, F. (2024, Mayıs 1–3). *Şeyx Hacı Mahmud əfəndi Aslanbəyli və Nigarilik* (Şeyh Hacı Mahmud Efendi Aslanbeyli ve Nigarilik). II Beynəlxalq Həmzə Nigari Simpoziumu.
- YouTube. (2024). *Şeyx Hacı Mahmud əfəndi Aslanbəyli və Nigarilik* [Video].
<https://www.youtube.com/watch?v=qf7wAQJOgY8&t=375s>
- Şiriev, T. M. (2021). *О быте суфиев и их молельнях в средневековом Азербайджане* (Ortaçağ Azerbaycan'ında Sufilerin Hayatı ve Mescitleri). *Актуальные проблемы тюркологии: Россия и тюрко-мусульманский мир: Материалы X Международной тюркологической конференции* (s. 392–394). Kazan.
- Xəlilli, F. (t.y.). *XIX əsrdə Qafqazda təsəvvüfi cərəyanlar* (19. Yüzyılda Kafkasya'da Tasavvufi Akımlar).
http://farizkhalilli.az/index_39_id92_az.html
- Abdullazadə, G. (t.y.). *Azərbaycanın Sündü kəndində keçirilən qadınların zikr məclisi* (Azerbaycan'ın Sündü Köyünde Yapılan Kadınların Zikr Meclisi). <https://elibrary.ru/item.asp?id=49447631>

Reflections of Sufi Music in Azerbaijan

Abstract

Sufi philosophy in Azerbaijan is an inseparable part of world philosophical history. The history of Sufism has been enriched by the activities of Azerbaijani Sufis. For the first time, Sufi music existing in Azerbaijan is extensively included in this study. Rifai, Naqshbandi, and other dhikr (remembrance) music traditions are examined here for the first time. A number of issues regarding Azerbaijani Sufi music still remain unresolved. To address these issues, it is necessary to investigate the origins, history, and performance rules of this musical tradition. The main aim of the research is to explore and reveal Sufi music in contemporary Azerbaijan, whether newly emerging or long practiced in secrecy. During the study, literature on Sufism was consulted, and musical examples were collected by attending dhikr ceremonies. Works composed by the Sufi musician Fakhraddin Salim and the “Savalan” group were also analyzed. In addition, some musical examples were obtained from the YouTube platform. It can be concluded that today, interest in Sufi music remains limited to the cultural sphere, having lost its role as a tool for dhikr rituals. Furthermore, among the musical examples collected from different sources, there is no similarity in form, yet the same philosophical thought is clearly reflected in the poetic texts. Historically, Sufi music in Azerbaijan was suppressed and erased from memory. This subject should be studied more comprehensively by researchers and updated for contemporary understanding.

Keywords: Azerbaijani Sufi music, religious music, popularity of Sufi music

Araştırma Makalesi

Kamal Ahmadov'un şehitlere yönelik ağıtlarının incelenmesi

Saadat Guliyeva ¹

Kültür için Bilimsel Metodolojik ve İleri Eğitim Merkezi, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 27 Nisan 2025
Kabul: 19 Ağustos 2025
Online Yayın: 30 Eylül 2025

Anahtar Kelimeler

Ağıt
Kamal Ahmadov
Koro müziği
Rekviem
Şehitler
Vatanseverlik

Öz

Bu makalede Azerbaycan'ın bağımsızlığı uğruna canlarını veren şehitlere ithaf edilmiş eserler yer almaktadır. Kamal Ahmadov'un son eseri "Requiem" ilk kez inceleniyor ve eserin vatansever içeriğinin ortaya konulmasına odaklanılıyor. Eserde ebediyete kavuşan şehitlerden bahsedilmektedir. Yazıda, vatanlarının özgürlüğü için canlarını feda eden annelerin ve kahramanların veda sahnesi canlandırılıyor. Bu yönleri onun bir mersiye bestesi olduğunu vurgulamaktadır. Bu makalede, genel olarak dini bir tür olan ağıt türünün gelişim evreleri ele alınmakta ve kendine özgü örnekleri vurgulanmaktadır. Bu nedenle besteci Kamal Ahmedov'un dekanonik kilise müziği formlarıyla hiçbir bağlantısı olmayan, duygusal açıdan daha çok bir mersiye andıran bu eseri çalışmaya dâhil edilmiş ve eserin yapısı ve özellikleri incelenerek incelenmiştir. Makalede K. Ahmadov'un "Requiem" eserindeki koro partileri ve diğer solo partiler dikkatimize sunulmaktadır. Makalede modern oratoryo ile antik çağlarda bestelenen koro eserleri arasındaki farklar vurgulanıyor. Burada Doğu ve Batı müziğinin birlikteliğiyle karşılaşıyoruz. Makalede şehitler ve vatan hakkında diğer önemli Azerbaycan bestecilerinin yazdığı çok sayıda eserin adı zikrediliyor. Bunlar arasında Ogtay Kazimi, Azer Rzayev, Covdat Hacıyev, Malik Guliyev, Ramiz Mirişli ve diğerlerinin bu konuda yarattıkları eserler ele alınmaktadır. Makalede, Fransız besteci Pierre Tilloy'un Hocalı soykırımı kurbanlarının anısına adanan "Hocalı 613" adlı eserine yer veriliyor. Nitekim halk destanlarında, sözlü kültürde, muğamda ve ozan sanatında bu temayı yansıtan pek çok örnek bulabiliriz. Azerbaycan bestecileri, 20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın başında yaşanan trajik olaylarla ilgili vatanseverlik temalı eserler ortaya koydular. 20 Ocak şehitlerine, Hocalı Soykırımı'na ve Karabağ Savaşı'na adanan eserler aslında birer müziksel kroniktir. Koro müziği demokratik bir tür olarak günümüzün en güncel sorunlarını yansıtır ve bu nedenle kantatlarda, oratoryolarda, gazellerde ve koro şarkılarında vatanseverlik teması ön plana çıkar.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Guliyeva, S. (2025). Kamal Ahmadov'un şehitlere yönelik ağıtlarının incelenmesi. *Türk Müziği*, 5(3), 213-224. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17152722>

Giriş

Azerbaycan müzikolojisinde ilk kez vatanperverlik konusu içeren koro müziğinin ele alınması, birçok eserin müzik dili ve üslup özelliklerinin yanı sıra K. Ahmadov'un "Requiem" inin incelenmesi yenilikçi bir önemi yansıtmaktadır. Bu kompozisyon koro eserleri bağlamında incelenmekte ve ilk kez sanatsal içerik, program, olay örgüsü gibi noktaların ortaya çıkarılmasına zemin hazırlamıştır, vb. açılardan analiz edilmiştir. Tür çeşitliliği ve özgür yorum ilkelerinin yanı sıra, vatansever tarzdaki koro çalışmaları, görüntü genellemelerini, türler arası ilişkilerin yansıması vb. yöntemler içerir. Oratoryo-kantata'nın oluşumu ve yapısal özellikleri hakkında konuşurken, modern zamanlardaki dini koro türlerini, batı ve belirli ulusal ilkelerin sanatsal sentezini elbette belirtmek gerekir. Böylece bu tür eserlerde klasik çalgı ve vokal

¹ Uzman, Planlama ve Geliştirme Bölümü, Kültür için Bilimsel Metodolojik ve İleri Eğitim Merkezi, Bakü, Azerbaycan. E mail: Saadatq88@gmail.com ORCID: 0009-0009-5232-7332

formları, sonat esasları muğam formlarıyla birleştirilir, bir yandan bir dönüşüm yaşanırken, diğer yandan da oldukça özgün, bireysel bir sanat anlayışının alaka düzeyi dile getirilir.



Fotoğraf 1. Kemal Ahmadov (Kişisel arşivi)

1990 yılından başlayarak sadece koro müziğinde değil, çeşitli tarzlardaki diğer eserlerde de modern çağın en acil ve acı konuları, cumhuriyetimizde yaşanan trajik olaylar yansıtılmaktadır. Bu zaten Karabağname gibi deyim yerindeyse bağımsız bir tema oluşturuyor. Halkın özgürlük mücadelesini ve Karabağ savaşını yansıtan konular ülke aydınlarının güncel konularındandır. Böylece Vatan ve Karabağ olaylarıyla ilgili temalar sadece oratoryo-kantata türünde değil, senfonik ve oda eserlerinde de ifade edilmiştir. O. Kazimi, Azerbaycan'ın bağımsızlığı uğruna canlarını veren kahramanların anısına "Şehitler" senfonisini (1990), C. Hacıyev'in 7. ("Şehitler") senfonisini örnek göstere biliriz. Burada ayrıca M. Guliyev'in Hocalı olaylarına ithaf edilmiş senfoni-requiem, A. Rzayev'in "Bakü-90" senfonisi (1990), A. Dadashov'un Şuşa'ya ithaf edilmiş 11 numaralı senfonisi (1997), N. Memmedov'un Hocalı olaylarına ithaf edilmiş 7 numaralı senfonisi, Hocalı faciası (1998), İ. Hacıyev'in "Karabağ" No. 7 senfoni (2000), T. Bakıhanov'un "Karabağ Yaylası" (2001), A. Zahid'in "Mediyye"si, Y. Mirişli'nin senfonik şiiri "Hocalı-613" (2012), vb. bu tür çalışmaları Azerbaycan bağımsızlık mücadelesinin klasik müziğe yansıyan parlak örnkelerindendir. Fransız besteci Pierre Tilloy'un "Hocalı 613" adlı eseri Hocalı soykırımı kurbanlarının anısına ithaf ettiğini özellikle belirtmeliyiz. Keman, balaban, vurmali çalgılar ve yaylı çalgılar orkestrası için yazılan eserde besteci, Azerbaycan halk ezgileri olan "*Laçın*" ve "*Sarı Gelin*"i kullanmıştır.

Azerbaycan koro kültürünün gelişimi ile ilgili kaynak bulunmasına rağmen vaatnperverlik konulu koro eserleri yeterince araştırılmamıştır. Araştırma zamanı eserler arasında Aida Taghizade'nin "Büyük Vatan Savaşı Yıllarında Azerbaycan Müzik Sanatı" adlı kitabı(Tagizadeh, A. Z. (1992)), ayrıca Lala Azeri'nin "Sanatta Yaşayan Kan Hatırası" (Lala Azeri 2024) ve Mehdi Mukarramoglu'nun "20 Ocak Trajedisine Adanan Sanat Eserleri" (Mukarramoglu M. (2025))adlı makalesinde sadece müzikte değil, resimde, halı dokumada da Azerbaycan'daki kanlı olaylar anlatılıyor , kurgu ve belgesel gazeteciliği, sinematografi, Kara Ocak ve Hocalı soykırımı yansıtılıyor. Vugar Humbatov, "Bağımsızlık döneminde Azerbaycanlı bestecilerin tarihi koro eserleri" (Humbatov, V. B. (2017)) başlıklı tezinde birçok bestecinin bestelerine yönelmiş ve bunların yapı ve dramaturji ilkelerini incelemiştir. Aynı zamanda koroyu büyük ve küçük hacimli vokal-senfonik eserlerde kullanmanın ilkeleri derinlemesine araştırılmıştır. Burada tarihi şahsiyetlere ithaf edilen koro eserlerinin biçim ve tür özellikleri ele alınmıştır.



Fotoğraf 2. K. Ahmadov kulis arkasında (Kişisel arşivi)



Fotoğraf 3. K.Ahmadov orkestra ile (Kişisel arşivi)

Azerbaycan müziğinde ağıt ve vatanseverlik

Kamal Ahmedov'un "Requiem" adlı eserinde vatanseverlik kavramı "bayrağa tapınma", "Hürriyet", "Şehitlik" vb. kavramlarla dile getirilir. Bu eser karma koro ve oda orkestrası için hazırlanmıştır. Enstrüman kadrosunda flüt, obua, klarnet, yaylı çalgılar topluluğu ve piyano yer alıyor. Kadınlar korusu başrolü üstlenirken, erkekler korusu ise armonik arka planı sağlıyor. Kadınlar ağıtlar yakıyor, Eser tek parçadan oluşan bir kompozisyon olup, geliştirme ilkesi olarak varyasyon yöntemi kullanılmıştır. Bu ağıtın kilisenin kanonik müziği formlarıyla hiçbir ilgisi yoktur. Sadece yavaş tempo, ADAGIO, tekrar öğeleri, hüznü dolu tematiklik (Chahargah anında) türün genel karakteristik özellikleriyle kendini gösteriyor (Ahmadov, 2010:57).

Şehitlik ve vatan teması sadece Azerbaycan'da değil, aynı zamanda savaşın yaşandığı birçok bölgede de güncelliğini korumaktadır. Kardeş ülkemiz Türkiye'de de şehitlik konusu zaman zaman önemli bir konu olmuştur. Türk askeri Azerbaycan evladına her zaman örnek olmuştur. Türk halkı, şehit kahramanlarına büyük saygı duyuyor ve pek çok bestecinin onlar için yazdığı eserler, yalnızca Türkiye'de değil, Azerbaycan başta olmak üzere yakın dost ülkelerde de büyük bir beğeniyle dinleniyor. Şehitlik konusuyla ilgili çok sayıda bilimsel makale yayınlanmıştır. Örneğin Hasan Kurt, "İslam İnancına Göre Şehitlik" başlıklı araştırma yazısında şöyle diyor: "İslam âlimleri, şehitlik kavramının anlamı konusunda çeşitli açıklamalar getirmişler ve bu konuyu inceledikleri bölümlerde şehitliğin tanımı yerine, öldürülen kişiye neden şehit isminin verildiği üzerinde durmuşlardır. Terim olarak Allah yolunda öldürülen mümine şehit denir. Bu tanımı biraz daha genişleten Seyyid Şerif Cürcani (ö. 816/1413), şehidi, buluş çağına erişmiş ve hiçbir kan bedeli ödenmeksizin haksız yere öldürülen temiz Müslüman olarak tanımlamıştır. İslam alimlerinin Allah yolunda öldürülen bir kimseye şehit demelerinin sebeplerini şöyle açıklamışlardır: 1- Bu kimseye şehit denmesinin sebebi, rahmet meleklerinin şehidin yıkanmasına ve ruhunun cennete gitmesine şahit olmalarıdır. 2- Hem Yüce Allah, hem de melekler onun hakkında cennete gireceğine şahitlik edeceklerinden, bu kimseye şehit denir" (Kurt, 2012).

Türk araştırmacı Ahmet Keskin ise "Ulusal ve Kültürel Kimlik Sembolizmi Bağlamında Hari Bülbül" başlıklı makalesinde, Karabağ ve Şuşa'nın simgesi haline gelen Hari Bülbül hakkında şu değerlendirmelerde bulundu: "Bu çalışmada; Azerbaycan Türk kültürü, tarihi, sanatı, edebiyatı ve folklorunda zengin yansımaları bulunan Xarıbülbül çiçeği, kültürel sembolizm bağlamında ele alındı. Çalışmada öncelikle işgal altındaki topraklar ve Türk dünyasında bağımsızlık algısı çerçevesinde "Karabağ Sorunu"na kısaca değinilmektedir. Daha sonra Xarıbulbul'un Azerbaycan Türk tarihi, kültürü, sanatı ve folklorundaki yeri özetlenmektedir. Çalışmanın devamında ise özellikle Karabağ meselesi ve Vatan Savaşı bağlamında Xarıbulbul'un geçmişte var olan tarihi ve kültürel temellerinin nasıl canlandırıldığı ve nasıl ulusal ve kültürel bir simgeye dönüştüğü konusu çeşitli alt başlıklar altında incelenmiştir (Keskin, 2022).

Şehitlik ve vatan teması sadece Azerbaycan'da değil, aynı zamanda savaşın yaşandığı birçok bölgede de güncelliğini korumaktadır. Kardeş ülkemiz Türkiye'de de şehitlik konusu zaman zaman önemli bir konu olmuştur. Türk askeri Azerbaycan evladına her zaman örnek olmuştur. Türk halkı, şehit kahramanlarına büyük saygı duyuyor ve pek çok bestecinin onlar için yazdığı eserler, yalnızca Türkiye'de değil, Azerbaycan başta olmak üzere yakın dost ülkelerde de büyük bir beğeniyle dinleniyor. Şehitlik konusuyla ilgili çok sayıda bilimsel makale yayınlanmıştır. Örneğin Hasan Kurt, "İslam İnancına Göre Şehitlik" başlıklı araştırma makalesinde şöyle yazıyor: "İslam alimleri şehitliğin terim

anlamıyla ilgili çeşitli açıklamalar yapmış, bu konuyu inceledikleri bölümlerde şehitliğin tanımından ziyade öldürülen kişiye niçin şehid ismi verildiği üzerinde durmuşlardır. Terim olarak Allah yolunda öldürülen mümin kişiye şehit denilmektedir. Bu tanımı biraz daha genişleten Seyyid Şerif Cürcânî(ö. 816/1413) ise şehidi, herhangi bir diyet gerektirmeyecek şekilde haksız yere öldürülen, buluşa ermiş her temiz Müslüman olarak tanımlar. İslam bilgileri tarafından Allah yolunda öldürülen kişiye şehit denmesinin sebepleri şöyle açıklanmaktadır: Rahmet melekleri şehidin, yıkanmasına ve ruhunun cennete gitmesine şahit oldukları için bu kişiye şehit denmiştir. Cennete gireceğine dair hem Yüce Allah hem de melekler kendisi hakkında şahitlik yapacağı için, bu kişiye şehit denmiştir” (Kurt, 2012).

Keskin (2022), Karabağ’ın ve Şuşa’nın simgesine dönüşen Haribülbül hakkında açıklama yapmıştır. O şöyle yazar: “Bu çalışmada; Azerbaycan Türk kültüründe, tarihinde, sanatında, edebiyatında ve folklorunda zengin yansımaları bulunan Haribülbül çiçeği, kültürel sembolizm bağlamında ele alınmıştır. Çalışmada öncelikle Türk dünyasında işgal edilmiş topraklar ve bağımsızlık algısı çerçevesinde ‘Karabağ Meselesi’ üzerinde kısaca durulmuştur. Ardından, Haribülbül’ün Azerbaycan Türk tarihindeki, kültüründeki, sanatındaki ve folklorundaki yeri ana hatlarıyla incelenmiştir. Çalışmanın devamında ise Haribülbül’ün geçmişte var olan tarihî ve kültürel temellerinin yeniden canlandırılarak, özellikle Karabağ meselesi ve Vatan Muharebesi bağlamında nasıl millî ve kültürel bir sembole dönüştüğü konusu çeşitli alt başlıklar altında değerlendirilmiştir.”

Yöntem

Bu araştırma tarihsel ve teorik analiz yöntemine dayanmaktadır. Aynı zamanda müzikoloji ve etnomüzikolojide kullanılan teorik ilkeler, önde gelen Azerbaycanlı ve yabancı bilim adamlarının araştırmalarında geliştirilen bilimsel hükümler ve kavramlar makalenin metodolojik temelini oluşturmaktadır. Bilimsel çalışmanın ana hükümlerinin oluşturulmasında araştırma sırasında sistematik yöntem esas alınmaktadır.

Dokümanlar

Bu makaleyi hazırlarken Kamil Ahmedov’un arşivini ve bilimsel makalelerini inceledim. Bu nedenle araştırmam sırasında onun yazılarından birkaçından faydalandım. Bunlar şunlardır: ("Lad Melodisinin Temelleri". NSU "Bilimsel Eserler" Dergisi No. 2 "Geyret" Matbaası. Nahçıvan-2016. s. 183-184; "Çokseslilik ve Armoninin Karşılıklı İlişkisi". Musiqi Dünyası Dergisi 3-4/41. Bakü 2009. s. 107-108; "Şarkı, Romantizm, Düet" Acemi Matbaası. Nahçıvan-2017. 111 s. (ders kitabı); "Kamera-Enstrümantal Eserler" Acemi Matbaası. Nahçıvan-2020. 158 s. (ders kitabı))

Bulgular

Dini türlerin Azerbaycan koro müziğine yansıması

20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın başına ait birçok eserde, İslam ve Hristiyan dini müziklerine, Kur'an ayetlerine, dini dua metinlerine ve ilahilere doğrudan atıflar bulunmaktadır. Özellikle "konuşma-şarkı söyleme" icra yöntemine (örneğin V. Adıgözalov'un "Gam Kervanı"si, F. Alizade'nin "Nesimi Passionları" vb.) eserleri örneğinde dikkat edilmelidir. Azerbaycan müziğinde ağıt, ilahi, mezmur gibi yeni türlerin uygulanması dikkat çekmektedir.

20 Ocak Karabağ olaylarıyla ilgili eserlere geniş ölçüde yansıyan Azerbaycan koro müziğinde dini matem örneklerine sıklıkla rastlamak mümkündür. Mesela R. Mustafayev'in "Salatın" oratoryosu. Eserin 5. bölümü "Şehitlikde Anne Feryadı"nda seslenen ağıt, besteci sanki bir annenin ninnisi gibi uyum içinde yaratmıştır.

Arif Mirzayev'in ilk dini-anıtsal türü olan "Ocak Passionları" bu açıdan özel örneklerdir. İslam ve Katolik müziğinin doğal birleşimine, yüksek sanatsal hayal gücüne dayanarak, besteci eserin ana fikrini - şehitlik, Anavatan, zulme ve terörizme karşı protesto vb. hususları anlatır, aslında evrensel temaları ortaya çıkarır. Alman Katolik dini müziğinin tipik passion türü ve Azerbaycan dini müziği olan ağıt, bestecinin eserinde ilginç bir yorumla kavuşmuştur.

O. Kazimi'nin koro müziği 1970'li, 80'li ve 90'lı yıllarda ağıtlar ve kantatlar yazıldı ("Sovyetler Birliği Kahramanı Mehdi Hüseyinzade hakkında Requiem", "Şarkımsın, Azerbaycan", "Yaşa Cumhuriyetim" kantatları vb.). O. Kazimi'nin dini türlerle olan ilgisi "Şehitler" senfonisinde de görülmektedir. Senfonide, halk müziği türlerinden mugam, girişde kaside, gelişme bölümünde ağıt, son bölümde ise ninni türlerinden olan müzik parçaları görebiliriz. (solist ve koronun performansı-Moderato) Solist ve koronun bayatı türüne dayalı icra özellikleri ağıt niteliğindedir

(Yusifova, T. (2015)). 2000'li yıllarda besteci oratoryo türüne yönelerek İslam'ın kurucusu Hazreti Muhammed'i öven oratoryoyu N. Khazri'nin eserine dayalı "Peygamber" ve vatansever-kahramanlık üslubunda "Murovdağ Şarkıları" oratoryosunu bestelemiştir (sözler A. Gurbani'ye aittir). Benzer motifli 1997 yılında R. Mirishli'nin solist, koro ve senfoni orkestrası için "Peygambere Övgü" adlı vokal şiirini örnek gösterebiliriz.

Azerbaycanlı besteciler eserlerin metninde dini metinleri de kullanmışlar. Bu nedenle pek çok eserde Arapça Kur'an metinleri ve dualardan yararlanılmıştır. Bunlar arasında Azer Rzayev'in "Bakü-90" adlı eseri ve Faig Nagiyev'in karma a capella koro için konçertosunu örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde ezan okunuşu da kullanılmaktadır. Örneğin Rufat Ramazanov'un Hocalı'ya ithaf ettiği ezan ve org. için "Yemin" eseri, Faig Nagiyev'in ezan, koro ve senfoni orkestrası için H. Me'rac'ın sözlerine yazılmış kahramanlık –vatanperverlik duygularını içeren "Azadlık" (Özgürlük) eseri (1992) Tahir Ekberin koro, solistler, okuyucu, ezan ve senfonik orkestra için "Ya Rabb" senfonik şiiri(sözler C. Novruzun) v.b. örnekler gösterebiliriz.

Dini müziğin çeşitli tarzdaki eserlerde, özellikle koro müziğinde uygulanması, hem tını alanının hem de dua metinlerinin kullanılmasıyla ilgilidir. Bu sadece İslam dininden kaynaklanan özelliklerle değil, aynı zamanda kilise müziği türleriyle de ilgilidir. Örneğin: Acapella korosu için Azer Dadashov'un "Ave Maria" (sözler Katolik ilahileridir), "Ey Tanrım", "Alleluia" (sözler Katolik dualarıdır), Sardar Farajov'un soprano, flüt, keman, org ve koro için "Mezmur -150" eseri, Galib Mammadov'un cappella korosu için Mezmurlar No. 52 ve 39, vb. bir örnekler mevcuttur. Burada İngiliz besteci J.Tavener'in (2008) Kur'an ve Upanişad parçalarından yola çıkarak hazırladığı "Requiem" adlı eserini altını çizmek gerekir.

Oktay Rajabov'un Ulusal kahraman Cengiz Mustafayev'in anısına ithaf edilen (solistler, koro, okuyucu ve senfoni orkestrası için) "Cengiz" senfoni- rekvieminde besteci Katolik kilise müziğine ait ağıtlar kullanarak eserin matem vurgusunu keskinleştirmiştir. Azerbaycan bestecileri arasında Requiem türüne Oktay Kazimi, Yaşar Halilov (Haydar Aliyev anısına), Azad Zahid (Hocalı Soykırımı'nın 20. yıl dönümüne ithaf edilmiştir), Kamal Ahmadov vb. eserler yaratmış bu türün benzersiz bir yorumunun ilkelerini uygulayarak ve ifade etmeye başarmışlar.

Araştırma zamanı I. S. Bach'ın pek çok laik kantatının "Drama per musica" olarak adlandırılması ilgi çekmiştir. Kaynağını antik tiyatro ve metaforlardan alan ilk operalara "Drama per musica" adı verildi. U. Hacıbeyli bu konu ile ilgili fikrini diğer taraftan değinerek, Azerbaycan'da ilk operaların oluşmasında "şebahlerin" büyük rol oynadığını şu sözlerle belirtmiştir: *"Ayrıca, , aynı gün 'şebah' yapmak da bilinen bir olaydır. 'Şebah', Batıların 'oratoryo' adını verdiği, Kербela olayından alınan olayların (bölümlerin) alegorilerini ve tasvirlerini gösteren bir tür dini performanstır. Burada katılımcılar oratoryodaki gibi rollerini oynuyor ve avaz ile mugama dayalı dini ağıtları söyler, performanslarını sergiliyorlar"* (Hacıbeyov, Ü. A. (1985). s. 190-191). Operaya yakın oratoryo ve kantatlarda, özellikle kahramanlık ve vatanseverlik üzerine son dönem eserlerde, dramatik içerik, olay örgüsü (kahramanın şehit edilmesi), ağıt ve ilahilerin kullanımı, şiiri anlatan bir okuyucunun (rovzahan) tanıtılması, koronun bir tür benzetmelerle kullanılması, Azerbaycan'ın dini tören icralarıyla çağrışımlar oluşturması, eski müzik geleneklerimizde ilişkisini gösterir, çağdaş dönem bestecilerimizin çalışmalarında yansımaları bulur.

Son dönemlerde oratoryo-kantat türünde kanonlara tam olarak uyulması göreceli hale geldi. Ana kriter, eserin sanatsal ve dramaturjik gerekçesidir. Müzik türlerinin hiyerarşik sisteminin ön sıralarında yer alan bu alan, hem geleneklere yapılan referansı hem de yeni yaklaşım yöntemlerini yansıtmaktadır.

Kamal Ahmadov'un "Requiem" inde vatanperverlik konusu

Dini türlerin benzersiz yorumunu birçok bestecinin yardımıyla görmek mümkündür. Bu bağlamda Kamal Ahmadov'un eserini esas alarak incelemek isteriz. Kendine özgü yazı üslubu ile öne çıkan besteci, pek çok türe başvurarak geniş yapıt yelpazesine imza atmıştır. Çalışmaları sırasında (Hayyam Mirzazade'nin sınıfında ders almıştır) yarattığı pek çok oda saz eseri ilgi çekmekte ve onun bu alandaki araştırmalarını belirlemektedir. Bunların arasında piyano için "Prelüd ve fügler", yaylılar için "Varyasyonlar", "Sonat", Yaylı çalgılar dördlüsü vb. yer alır. İlk ciddi ve aynı zamanda diploma çalışması olan eseri Büyük Senfoni Orkestrası için yazdığı "Cavid" senfonik şiiridir.

1985 yılından Nahçıvan Devlet Filarmoni Orkestrası'nın sanat yönetmeni ve baş şefi olarak görev yapan K. Ahmadov, bu orkestra için çeşitli eserler yazmış, transkripsiyon ve düzenlemeler yapmıştır. Besteci, bu orkestranın

özelliklerini derinlemesine anlaması nedeniyle "Cangi", "Suita", "Nahçıvan Eskizleri" gibi eserler yaratmayı başarmıştır. Bestecinin sadece oda müziğine değil aynı zamanda senfonik müziğe de önem verdiğini belirtmek gerekir (piyano ve senfoni orkestrası için Konçerto, oda orkestrası için "Senfoni" vb.) *"Bunlar arasında özellikle yaylı oda orkestrası için "Simfoniotta", senfonik plaklar "Gamigaya", Kanun ve halk çalgıları orkestrası için "Rapsodi", oda orkestrası için üç bölümlü "Konçerto", piyano ve senfoni orkestrası için Konçerto vb. yer almaktadır. Bu dönemde K. Ahmadow "Cavid" senfonik şiirini düzenleyerek senfoniye dönüştürmüştür. Eserin yeni versiyonu 2009 yılında Azerbaycan Besteciler Birliği'nin 75. kuruluş yıldönümünün final konserinde seslendirildi. Ü. Hacıbeyli adına Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası tarafından seslendirildi ve büyük ilgi gördü. Onun "Hocalı" senfonisi sonraki senfonilerden biridir"* (Hacıbeyov, 1985:119-120)

Kamal Ahmadow'un sahne yapıtlarının ("Çılgın Buluşma", "Ferhad ve Şirin") yanı sıra vokal-enstrümantal müziği de özel ilgi görüyor. Şarkı yaratımında farklı üsluplarıyla öne çıkan şairlerin edebi mirasına yöneliyor. Lirik şarkıların yanı sıra vatansever, felsefi vb. içerikli şarkılar bulunmaktadır. Bestecinin koro müziği özellikle ilgi çekicidir. Şöyle ki, burada özgür içerikli eserlerin yanı sıra tarihi ve yurtsever üsluptaki kompozisyonlar da önem taşımakta. "Örneğin, karma koro için "Füg", aşkı anlatan içerikli "A Capellalar", "Requiem" ve ayrıca 2007 yılında oda orkestrası, iki solist ve bir karma koro için (Zalimkhan Yagub'un sözlerine), "Ömrün Haydar zirvesi" odası- 2008; Piyano iki solist ve karma koro için "İleriye Yürü" bestesi, (Yagub Şirinoğlu'nun sözleriyle), vb. (Hacıbeyov, 1985:119-12)

Kamal Ahmedov da birçok besteci gibi vatansever temalara değiniyor. Bunlardan Azerbaycan'ın özgürlüğü uğruna ölen şehitlerin anısına ithaf edilen Requiem'i özellikle belirtmemiz gerekiyor. Requiem türü, bestecinin eserinde kendi yorum ilkesi ile buluşmuş, özgür bir yaklaşımı ifade eder ve kanonik kilise müziği biçimleriyle hiçbir ilgisi olamadığı görülmekte.

"Dini matem müziği türlerinden biri olan Requiem, büyük bir tarihsel gelişim ve evrim geçirmiştir. Merhumun anısına adanan, Gregoryen ilahilerinin melodilerinden doğan dini matem ayini, zamanla bestecilerin yapıtlarında konser programı niteliğinde koro, solist ve orkestra için geniş bir eser serisine dönüştü. 17. ve 18. yüzyıllarda bazen konser amaçlı tasarlanmış, operaya yakınlaşmış, çok sesli koro ve enstrümantal bölümlerle zenginleştirilmiş (X. Bibler, M. A. Charpontier, N. Yomelli, vb.) ve daha sonra senfonik gelişimle (Mosart) zenginleştirilmiştir.). Anıtsal bir senfonik esere dönüşmesi 18.-19. yüzyılların sonlarına denk gelir (F. J. Gossek, L. Kerubini, A. Dvorjak). Müzik tarihinde Mozart'ın Requiem'i bu türün en parlak örneklerinden biridir. Berlioz ve Verdi'nin Requiem'leri drama ve romantik açılımlarıyla öne çıkıyor. Hatta bazı besteciler kanonik Latince redd ederek ulusal koro kültürüne ve kendi dillerine (Brahms'ın "Alman Requiem'i") yönelirler" (Zamanova, 2009).

20. yüzyılda requiem türü bazı bestecilerin yaratıcılığında yeni bir işlev üstleniyor. Kilise biçimleriyle dışsal bağları bile kaybederek vatansever, savaş karşıtı yurttaşlık fikirlerinin bir ifadesi haline gelir. Örneğin, D. Kabalevsky'nin requiem, B. Britten'in "Askeri Requiem"i vb. bahsedebiliriz. *"Bazı örneklerde neoklasik eğilimler (barok yöntemlerden, antik çoksesli polifonik sanattan yaranan) görülürken (Stravinsky'nin, Schnittke'nin Requiem'leri), bazılarında ise yeni müzik akımları çerçevesinde yapılan deneyler göze çarpıyor (Ligeti'nin "Requiem'i, Pendersky'nin "Polonya Requiem'i"). Aynı zamanda Stravinsky'nin "Kutsal Ayin" ve "Ağıt Ayini" eserlerinde dodekafoni tekniği kullanılmış ve Pendersky'nin bazı eserlerinde sonolik ve diğer ifade araçları kullanılmıştır. 21. yüzyılda çeşitli eğilimler devam etme olup, kendilerini gösterirler. C. Taverenin Kuran'ın tasavvuf edebiyatından ve Upanişad'dan alıntılar kullanarak yazdığı "Requiem"i (2012), E. Firsova'nın A. Akhmatova'nın aynı adlı şiirinden uyarlanan "Requiem"i (2001) Hristiyan matem ayiniyle hiçbir ilgisi yoktur". (Zamanova, A. (2009). Requiem'in enstrümantal versiyonu da mevcuttur. (Rus besteci A. Çaykovski'nin Hocalı Soykırımı'na ithaf ettiği eser (2012) Requiem türü, Azerbaycanlı bestecilerin eserlerinde kendi özgür yorumunu bulmuştur. F. Amirov'un "Büyük Vatan Savaşı kahramanlarının anısına" şiir-requiem, Yaşar Halilov'un koro ve piyano için "Requiem" (Haydar Aliyev anısına), Azad Zahid'in "Requiem" (Hocalı soykırımının 20. yıl dönümüne ithaf edilmiştir), Memmed Guliyev'in Hocalı soykırımına ithaf ettiği "Requiem" Senfoni - ağıt, 20 Ocak şehitlerine ithaf edilen "Requiem" vb. bu tür çalışmalardan bahsedebiliriz.*

Kamal Ahmadov'un Requiem'inde "vatanseverlik" kavramı "bayrak sevgisi", "özgürlük", "şehitlik" vb. kavramların önemi yansıtılır. Eser karma koro ve oda orkestrası için tasarlanmıştır. Enstrümantal kompozisyon flüt, obua, klarnet, yaylı çalgılar grubu ve piyanodan oluşur. Besteci eser metninde Elbey Maksudoğlu'nun şiirlerini kullanmıştır. Eser oldukça trajik bir karaktere sahip, içsel öfkeyi ve üzüntüyü, hüznü yansıtıyor. Eserin metin temeli ağıt karakterli, 7 heceli şiir kıtalarından (aaba +ccdc) oluşmaktadır:

Tablo 1. Şiir -Elbey Maksudoğlu

Azerbaycan Türkçesi	Türkiye Türkçesi
Bayrağıma qan verdin, Vətən üçün can verdin, Azadlığın eşqinə Özünü qurban verdin. Şəhidi ellər ağlar, Bağçada güllər ağlar. Ürək od tutar yanar. Vay çəkər, dillər ağlar. Mərd Vətən ovladları...	Bayrağıma kan verdin, Vatan için can verdin, Özgürlük sevgisi için Kendini feda ettin. İller şehit için ağlar, Bahçede güller ağlar: Gönül tutuşur, yanar. Yazık oldu, diller ağlar. Vatanın yiğit evlatları...

Kadın korosu esas motifi üstlenirken, erkek korosu armonik arka planı oluşturuyor. Ağıt ve ilahileri ayın zamanı çoğunlukla kadınlar tarafından söylendiği için, bu eserde besteci bu görevi kadın korosuna teslim etmiştir. Eser tek parçalı bir kompozisyonlardan oluşup, burada gelişme bölümü çeşitli varyasyonlarla ilerlemektedir. Bu requiem kanonik kilise müziği biçimleriyle hiçbir ilgisi yoktur. Genel olarak yalnızca ağır tempo (Adagio), tekrarlama unsurları, hüznü tematizm (çahargah sahnesinde) türün karakteristik özelliklerini ortaya çıkarır. Tonal yapı açısından eser daha çok ağıt tip gelişimini anımsatmaktadır. Bu, hem metinde hem de tekrarlanan ve çeşitlenen küçük aralıklı tonal dönüşlerinde kendini gösterir. Besteciye göre bu onun çığlığıdır. Çalışma geniş bir gelişmeyi değil, daha yüksek bir duygusal durumu anlatıyor. Çok sessiz ses tonu (çoğunlukla piano ve pianissimo) ve küçük bir oda orkestrasının kullanımı, sonsuzluğa, huzura ulaşanların hüznü ayrılışını yansıtıyor ("Requiem" ebedi huzur anlamına geliyor).

Eser tek bölümlü olmasına rağmen kendi içinde serbest bir yapıya sahiptir. Bu yapı şekli, aynı tonal motifin üç kez varyasyon olarak tekrarlanmasına dayanır ve gelişimin temelini oluşturur.

Tablo 2. "Requiem" in yapı şekli

Giriş	a	a1	a2	Tamamlanma
1-42	43-56	57-75	76-87	88-102
xanələr	xanələr	xanələr	xanələr	xanələr

Eser girişle başlar

Örnek 1.

Figür 1. Requiem Giriş

Orkestra (yaylı çalgılar ve piyano) tarafından icra edilir ve daha sonra performansa kadın korusu katılıyor (3). Burada koro sözsüz söylüyor, besteci burada tınların ahengi yöntemini kullanıyor.

Örnek 2

Figür 2. Requiem. Kadın korusu

İlk olarak keman bölümündeki 2 sayıdan başlayan 5 ölçü devam eden tonal dönüşü daha sonra kadınlar korosunda tekrarlanıyor ve cevapsız bir soru gibi kalıyor.

Doku şeffaflığıyla öne çıkıyor, enstrümental performans arka plan görevi görüyor, ancak çalışma orkestranın performansı ile başlıyor ve bitiyor. Piyano kısmı dinamiktir. Altılı akorların ve çeyrek altılı akorların, küçük bir ikinci mesafenin ostinat bir şekilde geçmesiyle art arda çalınmasına dayanır ve bu nedenle yapının karakteri keskinleşir ().

Genel olarak partiyonda üç ana gelişim çizgisi not edilebilir: ritmik titreşimli vuruşları anımsatan bir piyano kısmı, doğaçlama dönüşlerin sesine dayanan bir grup yaylı ve nefesli çalgılar ve küçük ses aralığına sahip vokal kısmı.

5 sayıdan 3 ölçü sonra "Beste-Nigar" a geçiş yapılıyor. Bu durum flüt, obua ve klarnet arasındaki uyumda kendini göstermektedir. Yaylı çalgıların icrasında daha önce verilen ve "soruyu" hatırlatan tonal yapı dizisi tekrarlanarak iki grup arasında çoksesli bir uyum yaratıyor. Bu ses ilerleyerek gelişimini bulur ve birinci bölüme (çahargah makamına) geçiş yapar.

"Bayrağıma kan verdin, Vatan için canını verdin..." sözleriyle kadın korusu söylemeye başlarken ve erkek korusu armonik yapı oluşturuyor (9 bir ölçü önce). "a" bölümü küçüktür (4+5). Bu ve bundan sonraki bölümlerdeki motiflerin iki kere tekrarlanma sebebi dinleyicinin dikkatini daha çok kelimeler üzerinde yoğunlaştırmaktır.

Örnek 3

The musical score for 'Requiem .Erkek korusu' is written for Soprano, Alto, Tenor, Baritone, and Flute. The lyrics are 'Bay - ra - ğı - ma qan ver - din,'. The score includes a flute part with a triplet of eighth notes. The tempo is marked 'p' (piano).

Figür 3. Requiem .Erkek korusu

a1 bölümü 11 sayıdan başlıyor. "Şehidin eller ağlar..." sözleri, gelişimden önceki motifin varyasyonel tekrarıdır.

Örnek 4

The musical score for 'Requiem. Şehidi eller ağlar korusu' is written for Soprano, Alto, Tenor, and Baritone. The lyrics are 'Şə - hi - di el - lər ağ - lar, Bağ - ça - da gül - lər ağ - lar.' and 'A...'. The score includes a flute part with a triplet of eighth notes. The tempo is marked 'p' (piano).

Figür 4. Requiem. Şehidi eller ağlar korusu

13 sayıdan 2 ölçü önce, "Chahargah"ın 2 varyantına geçiş vardır ve daha sonra (14 sayıdan) "Hasar" ve "Mualif"a bölümlerine geçiş yapılır.

"a2" bölümü 76 ölçüden başlar. Hala ilk seslenen tonal yapının bir çeşididir. "Şehidi eller ağlar, bahçede çiçekler ağlar. Gönül yanıyor...." cümlelere dayanan sözler burada da tekrarlanarak tutarlı bir anlam kazanıyor.

Final bölümü (17 sayıdan oluşan) akorun değiştirilmiş bir tekrarına dayanır ve yalnızca oda orkestrasında çalınır. Flüt ve klarnet kısımlarında doğaçlama hareketler uyum içinde ifade edilirken, armonik arka planda diğer enstrümanlar yer alıyor. Giderek ses zayıflar, kısılır, sadece arka planda piyano eşliğinde geçen klarnet ve keman sesleri fark edilir ve eser bu şekilde sessizce tamamlanır.

Sonuç

20. yüzyılın 90'lı yıllarından itibaren vatanseverlik temalı çalışmaların daha yaygın bir şekilde ortaya çıktığını belirtmek isterim. Bildiğimiz gibi tarihi olaylar farklı dönemlerde sanatta sanatsal somutlaşmasını bulmuştur. Mesela İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra çok sayıda Azerbaycan vatandaşının "Araz'ın ötesinde kalması" edebiyatta ve sanatta

"hasret", "özlem" konusunu gündeme getirmiş, Karabağ olayları ise "Karabağname" konusunu güncel sorunlardan biri haline getirmiştir. Çağdaşlarımız olan kahramanlar (R. Mustafayev'in "Salatin" oratoryosu, Oktay Racabov'un "Cengiz" senfoni- ağıtı), şehitler, Anavatan (C. Allahverdiyev "Sen benim sonsuz aşkımsın", A. Dadashov "Bu vatan ölmez" kantat- Yemin), Kanlı Ocak (A. Mirzeyev "Ocak passionları") ve Hocalı soykırımı (A. Zahid "Hocalı yolu bekliyor") requiem-kompozisyon)gibi çeşitli tarzlardaki eserlere yansımaktadır. Bu, özellikle demokrasisi, hareketliliği ile öne çıkan ve güncel sorunlara her zaman yanıt veren koro müziğinde belirgin yansıtılmaktadır.

20. yüzyılın sonlarından 21. yüzyılın başlarına kadar vatansever temalı koro eserlerinde tür, şekillendirme ve içerik çeşitliliği ana özellik olarak görülür. Azerbaycan müziğinde yeni türlerin ortaya çıkmasının (passionlar, senfoni-requiem, ağıt, kantata-plakat, kantata-yemin, kantata-apopheosis, kantata-kitabesi vb.) bestecilerin yeni arayışlarına işaret ettiğini, ve bu arayışların önemini vurgulamaktadır. Azad Zahid'in ağıtları bu türe özgür bir yaklaşımı ve vatandaşlık konumunu yansıtır. Örneğin Kamal Ahmadov'un "Requiem"inin kanonik kilise müziğiyle hiçbir ilgisi yoktur; genel olarak requiem türünün geniş ölçekli ve çok parçalı yapısı burada görülmez. Bestecinin "Requiem" adlı eseri ağıt türünün özelliklerini taşır ve oda orkestra için yazılmıştır. Eserin hüznünlü yapısı, ruh hali, duygusal yapısı, oda orkestrası tarafından seslendirilmesi ve şiirsel metin aracılığıyla ortaya çıkıyor.

Yazar Özgeçmişi



Uzman **Saadat Guliyeva** Azerbaycan Milli Konservatuari'ndan mezun oldu. Azerbaycan Milli Konservatuari'nda doktora öğrencisidir. "20. yüzyılın sonu ve 21. yüzyılın başında Azerbaycan koro müziğinde vatanseverlik teması" başlıklı bilimsel bir çalışma üzerinde çalışmaktadır. Bakü'deki Kültür, Bilim, Metodoloji ve İleri Eğitim Merkezi'nin "Planlama ve Geliştirme" bölümünde "Etkinlik Tahmini ve Geliştirme" sektöründe uzman olarak çalışmaktadır.

Kaynakça

- Ahmadov, K. (2009). Çokseslilik ve armoninin karşılıklı ilişkisi. *Musiqi Dünyası*, 3–4(41), 107–108.
- Ahmadov, K. (2010). Musiqi üslublarının təkamül və tipalogiyası. *Musiqi Dünyası*, 3(44), 51–52.
- Ahmadov, K. (2016). Lad melodisinin temelleri. *NSU Bilimsel Eserler Dergisi*, 2, 183–184.
- Ahmadov, K. (2017). *Şarkı, Romantizm, Düet*. Acemi Matbaası.
- Ahmadov, K. (2020). *Kamera-Enstrümantal Eserler*. Acemi Matbaası.
- Hacıbeyov, Ü. A. (1985). *Seçilmiş eserler*. Yazıcı.
- Humbatov, V. B. (2017). *Bağımsızlık döneminde Azerbaycan bestecilerinin tarihi koro eserleri* (Doktora tezi). Kadir Has Üniversitesi, İstanbul.
- Keskin, A. (2022). Millî ve kültürel kimlik sembolizmi bağlamında Xarıbülbül. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(39), 650–676. Motif Vakfı.
- Kurt, H. (2012). İslam inancına göre şehitlik. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16(1), 189–220.
- Lala, A. (2024). Sanatta yaşayan kanlı hafıza. *Medeniyyet.az*. <https://medeniyyet.az/page/news/19857/Senetde-yasayan-qan-yaddasi>
- Mukarramoglu, M. (2025). 20 Ocak faciasına ithaf edilmiş sanat eserleri. *Janvar*, 696146.
- Tagizadeh, A. Z. (1992). *Büyük Vatan Savaşı sırasında Azerbaycan müzik sanatı*. Maarif.
- Yusifova, T. (2015). Bəstəkar Oqtay Kazımının simfonik yaradıcılığında "Şəhidlər" simfoniyası. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 3(2), 1008–1019.
- Zamanova, A. (2009). Besteci Kamal Ahmadov. *Musiqi Dünyası*, 3–4(41), 119–120.

Analysis of Kamal Ahmadov's elegies for the martyrs

Abstract

The presented scientific article includes works dedicated to martyrs who gave their lives for the independence of Azerbaijan. The article examines Kamal Ahmadov's last work "Requiem" for the first time and focuses on revealing the patriotic content of the work. The work mentions martyrs who have passed away. The article portrays the farewell scene of mothers and heroes who sacrificed their lives for the freedom of their homeland. These aspects emphasize that it is a composition of elegy. This article examines the developmental stages of the elegy genre, which is generally a religious genre, and emphasizes its unique examples. Therefore, this work of composer Kamal Ahmadov, which has no connection with decanonical church music forms and is emotionally more like an elegy, was included in the study and its structure and characteristics were examined. The article presents the choral parts and other solo parts in K. Ahmadov's "Requiem" to our attention. The article emphasizes the differences between modern oratorio and choral works composed in ancient times. Here we encounter the unity of Eastern and Western music. The article mentions many works written by other important Azerbaijani composers about martyrs and the homeland. Among them are works created on this subject by Ogtay Kazimi, Azer Rzayev, Covdat Hacıyev, Malik Guliyev, Ramiz Mirişli and others. The article includes the work "Khojaly 613" by French composer Pierre Tilloy, dedicated to the memory of the victims of the Khojaly genocide. Indeed, we can find many examples reflecting this theme in folk epics, oral culture, mugham and bard art. Azerbaijani composers created works with patriotic themes related to the tragic events of the late 20th and early 21st centuries. The works dedicated to the martyrs of January 20, the Khojaly Genocide and the Karabakh War are actually musical chronicles. Choral music, as a democratic genre, reflects the most current problems of our time, and therefore the theme of patriotism comes to the fore in cantatas, oratorios, ghazals and choral songs.

Key Words: Patriotism, Choir music, Martyrs, Lament, Rekviem



Araştırma Makalesi

Etnomüzikolojik çerçevede kadim Gregoryen ritüeli: Miçing Ayini¹

Erol Can Toker^{2*} ve Ali Özdek³

Müzik Anasanat Dalı, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 19 Haziran 2025
Kabul: 28 Ağustos 2025
Online Yayın: 30 Eylül 2025

Anahtar Kelimeler

Kilise
Makam müziği
Miçing ayini
Ermeni müzik kültürü
Surp Badarak

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Öz

Durum çalışması deseni üzerinden yürütülen makalede, Türkiye topraklarındaki ilk Apostolik Ermeni kilisesi olan Kayseri Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi (1191)'nde senede bir kez icra edilen Miçing Ayini, etnomüzikolojik çerçevede ele alınmıştır. Gregoryen Ermeniler için Kayseri, atalarını ve kutsal olan mekânı temsil eder. Bu kutsal ziyaret, ukhtagnatsutyun (ուխտագնատսուտյուն) denilen “hac” ile benzer niteliktedir. Miçing'in anlamı/önemi ve komünyon ritüeli, çalışmanın felsefi arka planını oluşturmaktadır. Ayin, Gregoryen Hristiyanlar'ın büyük oruç dönemi içinde yer alır ve temel itibarıyla, yüzyıllardır süregelen Anadolu Ermeni Gregoryen cemaatinin kadim aktarımları ve birtakım modernizasyonlarla birlikte günümüzdeki halini almış olan Surp Badarak (Kutsal Sunu)'ın icrası üzere gerçekleşmektedir. Ayine katılımsız gözlemci kimliği ile dahil olunup, bulgulara yönelik veriler gözlem, kamera kayıtları ve görüşmeler ile elde edilmiştir. Ayin repertuarı, Gomidas Vartabet'in düzenlediği çok sesli notasyon üzerinden takip edilmiş, Arel-Ezgi-Uzdilek nazari anlayışı/altyapısı üzerinden dikte edilip, makam tonlarına uygun şekilde yeniden yazılmıştır. Reçitativ icraların notasyonu ise yalnızca dikte yöntemi ile elde edilmiştir. Ayin boyunca Hicaz, Hüzzam, Rast, Segâh, Acem ve Buselik makamlarının kullanıldığı, özellikle reçitativ icralarda Gomidas'ın yalın standardizasyonundan farklı olarak geleneksel/makamsal melodik kurgulara yer verildiği anlaşılmıştır.

Makaleye atıf için

Toker, E.C., ve Özdek, A. (2025). Etnomüzikolojik çerçevede kadim Gregoryen ritüeli: Miçing Ayini. *Türk Müziği*, 5(3), 225-234. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17152739>

Giriş

Gregoryen kilise müziğinden bahsetmeden önce onların kültürlerini ve varoluş serüvenlerini anlamak adına Ermeni tarihi hakkında yazılanlara kısaca değinmek faydalı olacaktır; Ermeni bilim adamları Ermeni tarihini çok eski zamana götürmek çabasında olsalar da Ermenilerin geçmiş tarihi ile ilgili net bir görüş birliği yoktur. Ermeni bilim adamı olan Agop Melik Agopyan, başka bir adıyla Raffi, yazmış olduğu “Samvel” adlı eserinde Ermeni tarihi hakkında şunları yazmıştır:

“Bizim tarihimizde halk tamamen unutulmuştur. Biz Ermeni köylüsünün nasıl yaşadığını bilmiyoruz. “Ağalarıyla” hangi ilişkide olduğunu, ne yiyip ne içtiğini, ne tür elbise giydiğini bilmiyoruz. Biz Ermeni sanatkarlarının ne işle uğraştıklarını, Ermeni tüccarlarının hangi ülkelerle ticari ilişkiler kurduklarını bile bilmiyoruz. Bizim tarihimiz bütün bunlar hakkında susuyor. Bizim tarihimizde, hatta halkımızın en azametli gücü olan kadınlarımız hakkında hiçbir bilgi yoktur. Bizim eski edebiyatımız kilise yazılarından öteye

¹ Bu çalışma birinci yazarın lisansüstü tez çalışmasından türetilmiştir.

² Sorumlu yazar: Müzik Anasanat Dalı, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye. E-mail: erolcantoker53@gmail.com

³ Dr.Öğr.Üyesi, Müzik Anasanat Dalı, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erciyes Üniversitesi, Kayseri, Türkiye. E-mail: aozdek@erciyes.edu.tr

gidememiştir. Bizim eski edebiyatta yaşam tarzlarının, adetlerin, geleneklerin, ailenin ve toplumsal ilişkilerin tasviri yoktur ” (akt. Şihaliyev, 2004, s.4).

Ancak iddia edilen; Ermeniler'in Orta Asya'dan Trakya'ya ve oradan da Anadolu'ya yayılmış olan Firik (Frijie) ler olduğu faraziyesidir. Bu faraziye Heredot tarihine dayanır. Ermeni tarihçileri ise Babil'den göç ettiklerini yazmaktadırlar.⁴ Babil mevzubahsi ele alındığında dayandığı kaynaklar V. yüzyıl tarihçisi Ermeni Moise de Korene'nin yazdıklarıdır. Korene'ye göre Ermeniler, Nuh Peygamber'in soyundan gelir (Nuh Peygamber, Yasef, Gomer, Thiras, Thargoni ve Hayk). Bu soy sıralaması sonucunda Ermeniler kendi soylarının ilk Ermeni kralı olan Hayk Nahabend (M.Ö.2350) den geldiğini söylerler.⁵ İlk yerleşkeleri Erivan'ın kuzeyindeki Elagöz dağıdır, buraya Hayi-kistan veya Ermenistan demişlerdir.

Ermenistan, Hristiyanlık dinini resmi devlet dini olarak kabul eden ilk devlettir. Kendilerine özgü kültürleri ile bütünleşik halde yaşamaktadırlar. Gregoryen olarak bilinen Ermeni Ortodoks Hristiyanlar, bu mezhebin öncüsü olan Surp Krikor Lusavoriç (MS.257-331)'ten ismini almaktadır (Küçük, 1997: 173). Bu bağlamda Surp Krikor Lusavoriç'ten bahsetmek yerinde gözükecektir. Ermenistan topraklarında aristokrat bir ailede dünyaya gelen Surp Krikor Lusavoriç, bir saray entrikası sonucu ailesini ve akrabalarını kaybetmiştir ve henüz çocuk yaşta iken hizmetlileri tarafından Kayseri'ye kaçırılmıştır. O dönemde Kayseri, etkili bir Hristiyanlık merkezi olarak bilinmektedir ve Kayseri'de Hristiyan bir analık tarafından büyütülmüştür. Burada Hristiyanlık eğitimi görmüştür. Şehrin Başepiskoposu Leontios tarafından vaftiz edilmiştir. Sonrasında Ermenistan'a dönerek ülkenin Hristiyanlık ile tanışmasına vesile olmuştur ve Lusavoriç (Aydınlatıcı) unvanına layık görülmüştür. Gregoryen'ler açısından Hristiyanlık, atalar kültü bağlamında millî kimliklerinin bir parçası olarak addedilmekte ve dindar olmayan kesim için bile kültürel bir değer olarak saygı görmektedir.⁷ Ermenistan coğrafyasından Anadolu topraklarına dek uzanan Ermeni yerleşkeleri, Türklerin Anadolu'ya ayak basmasıyla beraber bir kesişim coğrafyası oluşturmuştur. Ermenilerin Anadolu'daki varlıklarının nirengi noktası tam olarak bilinmese de XII. ve XX. yüzyıllar arası Türklerle olan kültürleşme süreçlerinden bahsedebilmek mümkün gözükmektedir. Bu kültürleşmeler, bireysel ve toplumsal yaşamın sair alanlarında olduğu gibi, müzik tarafında da kaçınılmaz bir eğilim olarak var olmuştur. Bu bakımdan Ermeni ve Türklerin Anadolu'daki kültürel etkileşimlerini ortaya koyan bir dizi kültürel coğrafyadan bahsedebilmek bir nevi mümkünse de özellikle XIX. ve XX. yüzyıllar arasında, sosyokültürel ve sosyoekonomik saik ve gerekçeler hasebiyle, İstanbul ağırlıklı olmak üzere, Ermeni zenginlerin evlerinde düzenlemiş oldukları müzikli davetlerin, bahis mevzusu etkilerin katma ve özgün değer taşımış oldukları bilinmektedir. Bu davetlerde kilise okuyucuları [muganni] adayları kendilerini beğendirmeye arzusu ile Ermenice sözlere Türk makam müziği ezgi motifleri ve süslemelerini uyarlamışlardı. Ermeni müziği için bozulma olarak adlandırılan bu husus, evlerden kiliselere taşınmıştır. “Ermeni müziği içinde inicilikçi nağmeler ve sık çarpma kullanımı yer almaz, yalın ve dar ses sahasına sahip sekvenslerden oluşmaktadır. Bu icra şeklini koruyanlar Ermeni kadınları olmuştur.”⁸ “Müzik, İstanbul Ermeni Ortodoks azınlıkların tarih ve kültürleri içindeki önemli bileşenlerden biridir. Dolayısıyla Ermeni kilise müziğinin yapısını anlayabilmek için, bu halkın kültürel ve tarihsel geçmişini de gözden geçirmek gerekir. Hristiyanlık öncesindeki paganizm ve sonrasındaki farklı medeniyetler, Ermeni Kilise müziğini de etkilemiştir.”⁹ İlgili müziksel aktarımları gözlemleyebileceğimiz etno-dinsel bir ritüel olan Miçing Ayini ise Greyonların Büyük Oruç Dönemi'nin ortasında, Türkiye topraklarındaki ilk Apostolik Ermeni kilisesi olan Kayseri Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi'nde icra edilmektedir. Kayseri, Gregoryenler tarafından ata mirası ve kutsal olan dinin yayılmasındaki nirengi noktalarından biri olarak bilinmektedir. Bu kapsamda gerçekleştirilen Miçing Ayini'nde Surp Badarak (Kutal Sunu), tercihen/özellikle geleneksel (makamsal ağırlıklı) şekilde icra edilmektedir. Repertuvar ve dualar Miçing'e özel değişiklikleri içermektedir.

⁴ Yazar, H. (2002). Ermeniler ve Türk-Ermeni ilişkileri. OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma Ve Uygulama Merkezi Dergisi, 13(13), 35-57.

⁵ Levan. Panos Dabağyan. (2005). *Türkiye Ermenileri Tarihi*, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık, s.62.

⁶ Surp Krikor Lusavoriç'in öncülüğünde, Ermeni halkının benimsediği Ortodoks temelli Hristiyan mezhebi.

⁷ Yazar. B. (2016). *İstanbul Ermeni Apostolik Kilisesi Müzik Kültürü: Etnomüzikolojik Çerçeve*, Ankara: Gece Kitaplığı.

⁸ Bilal, Yıldız (2019), *Kalbim O Viran Evlere Benzer Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası*, İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık.

⁹ Mustan Dönmez, Yazar (2014), *İstanbul Ermeni Ortodoks Cemaati'nin Dinsel Uygulamaları Üzerine Etnografik Bir Çalışma*, Akademik Araştırmalar Dergisi, 2014, 61, 157-182.

Bahsi edilen atalar kültü ve geleneklerine bağlılık hususu, Miçing Ayini üzerinden halen etno-dinsel bir miras olarak sürdürülmektedir. Çalışmanın odak noktası ise Miçing'in etno-dinsel boyutlarını göz önüne çıkarmak ve bahis mevzuu makamsal motiflerin somut görünümelerini elde etmek olacaktır.

Gregoryen Kilisesi Müzik Kültürü

Ermeni kilise müziği içinde en sık icra edilen komünyon ayini¹⁰ (Surp Badarak/Kutsal Sunu), en fazla bozulmaya uğramış ayin olarak görülür. Gerek kiliselerdeki okuyucuların kendi birikimlerinde farklı şekillerde okumaları, gerekse koma seslerden doğan ağdalı icra şeklinin abartılmasıyla sözlerin geri planda kalması, kilise görevlileri adına üzerinde durmaları gereken bir husus haline gelmiştir. Bu noktadan hareketle çağdaş Ermeni müziğinin babası olarak addedilen müzikolog/rahip Gomidas Vartabet, Surp Badarak özelinde tonal ve çok sesli bir standardizasyon oluşturma yoluna gitmiştir. Bu düzenleme, ilahilerde yer alan çeyrek aralıkların (koma seslerin) temizlenmesi, çok sesli hale getirilmesi ve ilahilerin arasında köprü görevi gören reçitâtif¹¹ okumalarda dar bir ses sahası ile oldukça yalın ezgilerin tercih edilmesi şeklindedir. Örneğin Sabâ makamındaki ilahide (Parekhosoutiamp Medzatzoutze) yer alan segâh ve hicaz perdeleri dikleştirilerek minör tona uygun şekilde düzenlenmiştir.

Litürji düzenleri için ilahiler 4'e bölünmüş makamsal bir kurgu içerisinde ilerler. Ayp, pen, kim, ta olarak sıralanır ve her biri için "ses" (dza) ve "taraf" (gen) olmak üzere iki ayrı düzen oluşturulmuştur (Yarar, 2016). Tablo 1'de verilen Ermeni kilise modları ve Türk müziği makam karşılıkları verilmiştir;

Tablo 1. Ermeni Kilise Müziği Modları ve Türk Makam karşılıkları (Yarar, 2016: 125)

Ermeni Kilise Modları	Türk Makam Müziği Karşılıkları	Geçki Makamı (Tadzıvask)
Ayp dza – 1. Ses	Heftgah	Beyati
Ayp gen – 1. Taraf	Acem	Segâh
Pen dza – 2. Ses	Hüseyni	Şehnaz
Pen gen – 2. Taraf	Ferahfeza	-
Kim dza – 3. Ses	Hicaz	Eviç

Ayp [1], Pen [2], Kim [3], Ta [4] - harf karşılıkları: Ա, Բ, Գ, Դ / A, B, C, D şeklindedir.

Miçing Ayini

Kayseri Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi'nde icra edilen Miçing Ayini, Türkiye'nin çeşitli şehirlerinden gelen katılımcılar ile hayat bulmaktadır. Miçing, etimolojik olarak; bir şeyin ortadan bölünmesi, bıçak sırtı ya da bir şeyin eşliğinde olmak gibi anlamları içerir. Oruç döneminin ortasında yer alması da en nihayetinde bununla ilgilidir. Kayseri, Krikor Lusavoriç'in, "kutsal" olanı tanıdığı mekânı, onun inzivasını ve büyük zorluklarla ulaştığı yüksek benliği teşkil etmektedir. Bu kapsamda oruç döneminin ortasına gelindiğinde bir iç muhasebe yapmak (tövbe etmek), ruhu yüksek benliğe ulaştırmak ve geçmiş azizleri/ataları anmak maksadıyla burada Surp Badarak (Kutsal Sunu) ayini gerçekleştirilir. Ayinin en önemli anları komünyon/efkaristiya bölümünde gerçekleştirilen ritüellerdir; burada ekmek ve şarap, ilahiler/dualar eşliğinde birleştirilir, bunu yiyenlerin Tanrı ile bütünleştiğine iman edilir. Eliade (2022), bu konuda şundan bahseder: "İnisiyatik yapıyla başka bir ibadet eylemi ise İsa'nın Son Akşam Yemeği'nde kurduğu efkaristiyadır. Efkaristiya ile Hristiyan Tanrının bedenini ve kanını paylaşır." Böylece Hristiyan terminolojisine göre "kurtuluş"a giden yol tanrı ile bütünleşip yüksek benliğe ulaşmaktan geçmektedir. Bu husus bir çeşit inisiyatik ritüel olarak literatüre geçmiştir. İnisiye olanlar diğerlerinden (*profane*¹²) ayrılırlar ve "kutsal"dan gelen değer diyalektik tezahürünü tecrübe etmektedirler. Kutsal olanı tecrübe etmek, dünyevi beden geri planda kalması ile mümkündür. Bu noktada oruç dönemi içerisinde sade ve hayvansal ürünlerden uzak bir yaşamı benimseyen cemaat, nefsinin dünyevi zevkleri geri planda bırakır. Ayinin ve Miçing gününün temel öğütü olan "kendini ve egonu inkâr" ile konuya dikkat çekilir. Buna İncil'den bir örnek; "Her kim benim ardından gelmek isterse, kendisini inkâr etsin." (Luka İncili

¹⁰ Hz. İsa'nın son akşam yemeğinin bir tekrarı niteliğindeki ekmek-şarap ayini.

¹¹ Bir musiki formu olarak; konuşmaya yakın serbestlikte söylenen ses musikisi.

¹² Profane/Profan, *pro* (karşıt), *fane* (tapınak). Kutsal olduğu kabul edilen şeylere saygı eksikliği olan kişileri ifade eder.

9:23).¹³ Kurtuluşa ulaşmayı, kutsal mekanla beraber uygulayan cemaat için Miçing, bir fırsat olarak görülür ve etno-dinsel bir değer olarak yaşatılmaktadır.

Miçing Ayini; Sabah Duaları ve Bireysel ibadetler

Ayin, kilise görevlisinin çanı çalması ile başlar ve bu ses, katılımcılar için manevi bir çağrı niteliğindedir. Surp Badarak öncesinde muganniler güne uygun sabah duaları *şaragan*¹⁴larını okurlar. Peder henüz Kahinlik cübbesinin giymemiştir. Oruç döneminde beden ve dünyanın geri planda kaldığını simgeleyen siyah giysisi ile dualara katılır. Bu süreçte katılımcılar kilisenin sağında ve solunda bulunan ikona odalarında¹⁵ mum yakıp dua ederek bireysel ibadetlerini gerçekleştirirler; ikonalar, temsili görsellerdir ve saygı gösterilir, onlara tapınma gibi bir olgu söz konusu değildir. Dualar ve tapınma sadece Allah'a yapılmaktadır. Mum yakma ritüeli, Rab'bin ışığını temsil eder. Bu ışık, Mesih'in yol göstericiliğini, ilahi aydınlanmayı ve ruhun karanlıktan aydınlığa çıkışı gibi manaları bünyesinde bulundurmaktadır.



Fotoğraf 1. Surp Krikor Lusavoriç ikona odası dua ritüeli (Erol Can Toker, 08.03.2024)

Surp Badarak / Սուրբ Դավաթազ / Kutsal Sunu

Surp Badarak ya da diğer bir deyişle komünyon, 7 Hristiyan sakramentinden birisidir ve müzikal unsurlar bu ritüelde merkezi bir rol oynamaktadır. Surp Badarak ayini genel itibarıyla kilisenin Bema¹⁶ ve Apsis¹⁷ bölümlerinde icra edilir. Ayinde *Diyakozlar*¹⁸ ve Peder arasında sembolik ritüeller/okumalar gerçekleştirilirken koro tarafından söylenen ilahiler, manevi atmosferin yoğunluğunu artırmaktadır. Ayin, Peder'in gelişi ve kabûlü ile başlar, alay yürüyüşü yapılarak kilisenin buhur ile tütsülenmesi, iman bildirisi, atalara/azizlere dua, vaaz, tövbe ve komünyon bölümleri ile devam eder. Peder ve diyakozlar kutsal metinleri çoğunlukla reçitativ formda okurlar. İlahiler arasında yer alan reçitativ icralar, çağrı niteliğindeki sözlerin icrası ya da soru-cevap şeklindeki diyaloglardan oluşmaktadır. Diyalog şeklinde gerçekleştirilen icralar Antifon olarak adlandırılmaktadır. Antifon, bir sesin karşı sesi (cevabı) niteliğindedir. Litürji boyunca belirli makamlar kullanılarak ilahiler okunur ve bu durum, dini anlatının çok daha etkili bir şekilde iletilmesini sağlamaktadır. Müzik sadece bir arka plan unsuru değil, aynı zamanda ayinin ruhunu oluşturan temel bileşenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹³ Çelik, M. (2020). Din, İnanç ve Ritüel: Ekrem Sarıkçıoğlu'na Armağan. M. Aydın, Ş. Gündüz (Ed.), *Doğu Hristiyanlığında Manastırlar: Kurumsal Yapı ve Mezhebi İtikadın Oluşmasındaki Fonksiyonel Roller* (s. 163-202), MiletNihal Yayınları.

¹⁴ Ermenice ilahiler.

¹⁵ Hz. İsa-Meryem ve Surp Krikor Lusavoriç'in ikonalarının bulunduğu yan/lateral odacıklar.

¹⁶ Bema: Mugannilerin yer aldığı, ahşap çerçeve ile kapatılmış alan.

¹⁷ Apsis: Bema'dan yüksekte Haç ve İncil'in de koyulduğu sunak ve ikona alanı.

¹⁸ Diyakoz (Sargavak): Kilise hizmetlerinde görev alan, ruhban sınıfına dahil olmayan papaz yardımcısı.



Fotoğraf 2. Kayseri Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi Bema ve Apsis bölümleri (Erol Can Toker, 08.03.2024)

Kilisede icra edilen ilahilerin yapısal özelliklerine baktığımız zaman, ezgisel kurgu bakımından Türk makam müziği ile oldukça benzer motiflere sahip olduğu görülmektedir. Özellikle Rast, Hüzam ve Segâh makamlarındaki ilahilerde ve reçitativ okumalarda bu etki bariz şekilde kendini göstermektedir. Şu hususu hatırlatmak faydalı olacaktır; bağlantı bölümlerinde yer alan reçitativ okumalar için Gomidas Vartabet, oldukça yalın ve dar ses sahasına sahip ezgiler belirlemiştir fakat Miçing Ayini'nde yer alan reçitativler, Türk makam müziği kurgularına büyük oranda benzemektedir. Spesifik olarak Acem makamındaki reçitativ icralarda ise Ermeni halk müziği renkleri dikkat çekicidir. Dolayısıyla ayin genelindeki unsurların çeşitli olması, ayin içerisinde birçok kültürden emareleri görmemize olanak sağlamaktadır.

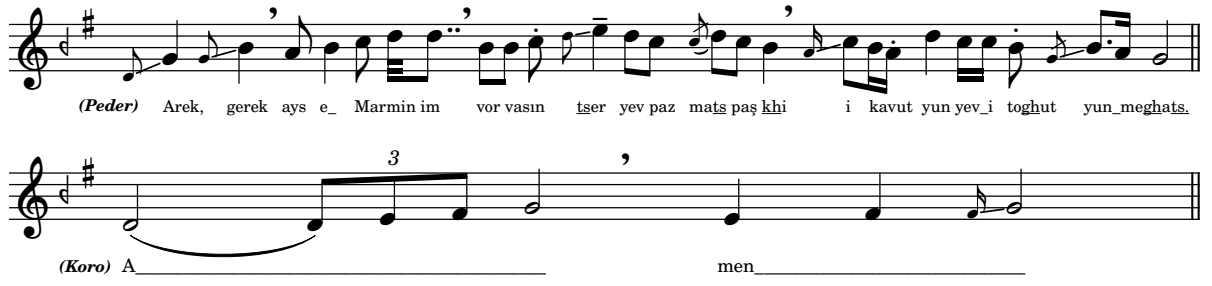
Ayin genelinde birçok icra üslubu ile karşılaşılmıştır. Ayinde, şan tekniği, yalın halk ezgilerinde kullanılan ritmik okumalar ve yumuşak tavrılı Bizans Ortodoks ilahi icra üslubu gibi hem coşkulu hem hüznü/mistik icra şekillerinin tezahürü mevcuttur.



Fotoğraf 5. Kayseri Surp Krikor Lusavoriç Kilisesi Miçing Ayini Şarabın göğe kaldırılması ritüeli (Erol Can Toker, 08.03.2024)

Rast Makamındaki İcraların İncelenmesi: Türk Müziği Renkleri

Şekil 1'de verilen Peder'in icrasında, rast ve segâh perdelerine yapılan *glissandolar*, bu perdeleri vurgular niteliktedir. Devamında ezgi kademeli olarak neva perdesine taşınır ve oradan tekrar rast perdesine doğru ilerler. Bu icrada kullanılan ses sahasına ve yatay düzlemdeki ezgisel kurguya bakıldığında şekil 2'de verilen Gomidas'ın standardizasyonuna göre daha komplike olduğu ve tipik rast makamı ezgi motiflerinin tercih edildiği görülmektedir. Ardından gelen *antifonda* ise makamın pest genişlemesi kullanılarak ilgili sekans tamamlanmaktadır.

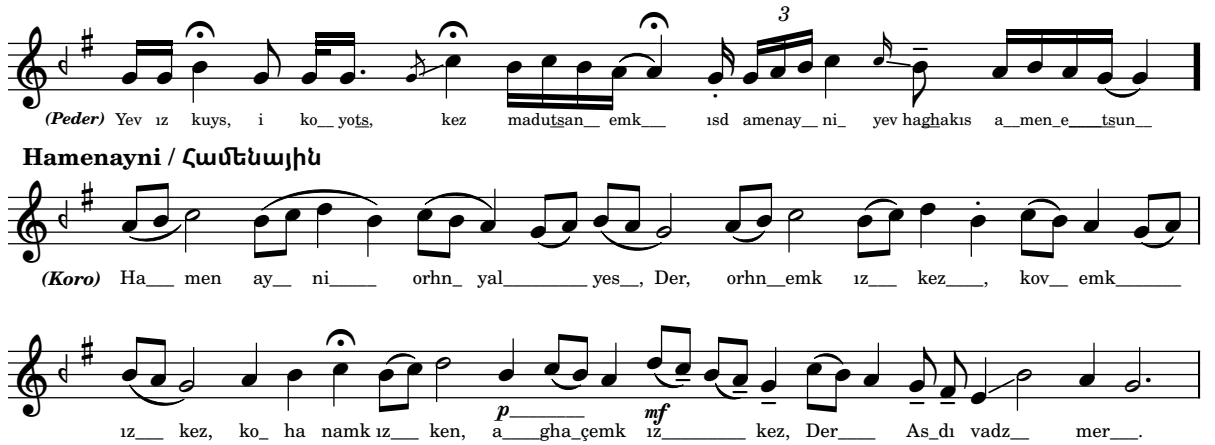


Figür 1. Hayr Yergnavor / Հայր Երգնավոր ilahisi öncesindeki reçitatif ve antifon
(Miçing Ayini, 2024)

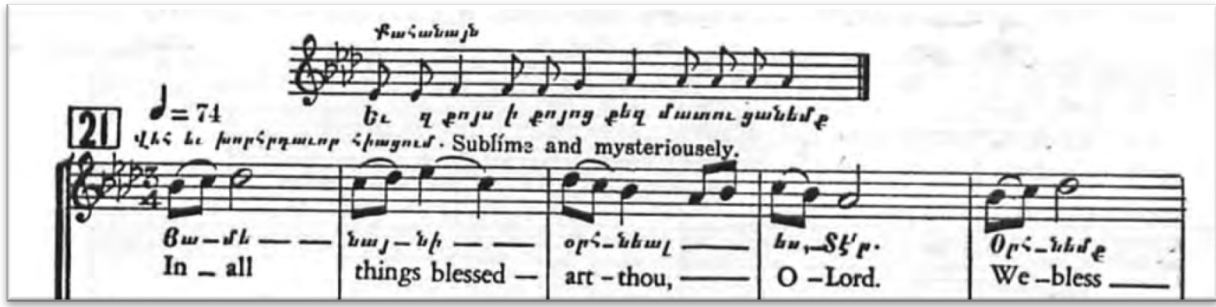


Şekil 2. Hayr Yergnavor / Հայր Երգնավոր ilahisi öncesindeki reçitatif ve antifon(Vartapet, 1950)

Figür 2’de görüldüğü üzere Rast makamı içerisinde rast, segâh ve çargâh perdeleri vurgulanarak ezgi başlamaktadır. Devamında dügâh perdesindeki asma kalış ve tekrar çargâh perdesinin duyurulmasının ardından rast perdesinde karara gittiği görülmektedir. Devamında gelen ilahinin (Hamenayni) ezgisel kurgusu ile benzer olan reçitatif icra bizlere şunu gösterir; bağlantı bölümlerinin ilahiler ile uyumunun sadece makam sesleri üzere değil, aynı zamanda motifsel anlamda da uyumlu olması söz konusudur. Bu örnekteki seyir tipi, Rast makamı kurgusunun Gregoryen kilisesi müzik kültüründe hangi oranda özümseildiğini anlamamıza olanak sağlamaktadır. Figür 3’te verilen Gomidas’ın standardizasyonunda karşımıza çıkan ezgi kurgusunda ise oldukça yalın bir motif tercih edildiği görülmektedir.

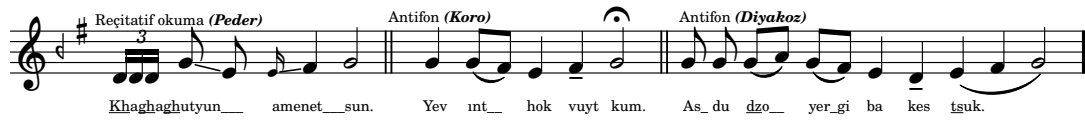


Figür 2. Hamenayni / Համենայնի ilahisinden bir bölüm ve öncesindeki reçitatif
(Miçing Ayini, 2024)



Figür 4. Hamenayn / Յամենայնիլ ilahisinden bir bölüm ve öncesindeki reçitatif
(Vartapet, 1950)

Figür 3’te verilen atnifonlarda karşımıza çıkan melodik kurgunun, Rast makamının pest genişleme bölgesindeki ses sahasından faydalanarak karara doğru ilerleyen bir yapıda olduğu görülmektedir. Litürjide Vorti Asdudzo isimli Rast ilahiden önce gelen sıralı lafızları Peder, koro ve diyakozlar, benzer ezgi hareketleri ile icra ederler.



Figür 3. Rast Antifonlar

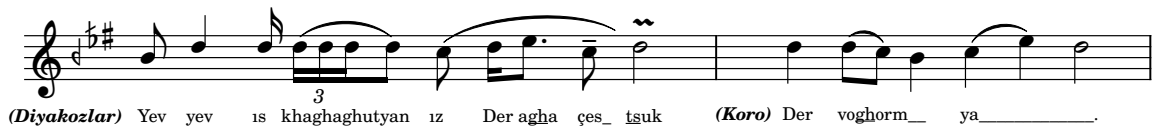
Figür 4’te ise bir önceki antifonların devamı niteliğinde koro, ilahiye ilişik olan “Araçi Ko Der” lafzını icra ederek başlar ve ilahiye giriş yapar. Bu örnekteki ses sahası, Rast makamının ana dizisi ve pest genişlemesi şeklindedir. Makamın yüzyıllardır eskimeyen seyir yapısını da bu örnekte görmek mümkündür; pest bölgeyi seven bir melodik kurgu, beraberinde rast-çargâh atlamaları, düğâh perdesindeki asma kalışlar ve neva perdesinden hareketle rast perdesine düşüşler gibi, tipik Rast makamı duyumunu oluşturan etmenleri bünyesinde barındırdığını görmekteyiz.



Figür 4. Rast ilahi (Vorti Asdudzo)

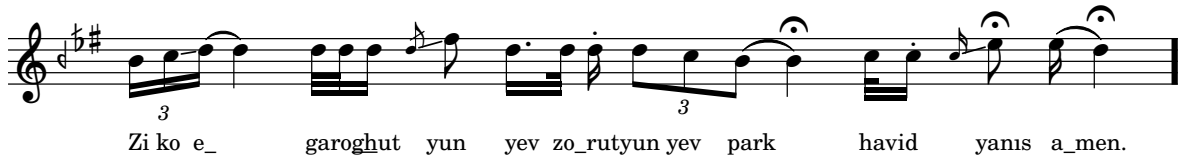
Hüzzam Makamındaki İcraların İncelenmesi: Mistik Motifler

Figür 5’te verilen Hüzzam ezgi örneği, ayin genelinde sıklıkla karşılaştığımız, tematik motif niteliğindedir. Segâh ve neva perdeleri öncelikle duyurulur, ardından çargâh ve hisar perdesi vurgulandıktan sonra neva perdesinde yarım karar yapılmaktadır. Bu ezgi motifi, hüzzam temalı bölümlerde ya da Hüzzam makamına geçki yapmak üzere kullanılır. İcracıların tümü, kendi okumalarında bahsi geçen ezgi motifine yer vermektedir.



Figür 5. Diyakozların reçitatif icrası ve koronun antifonu (Miçing Ayini, 2024)

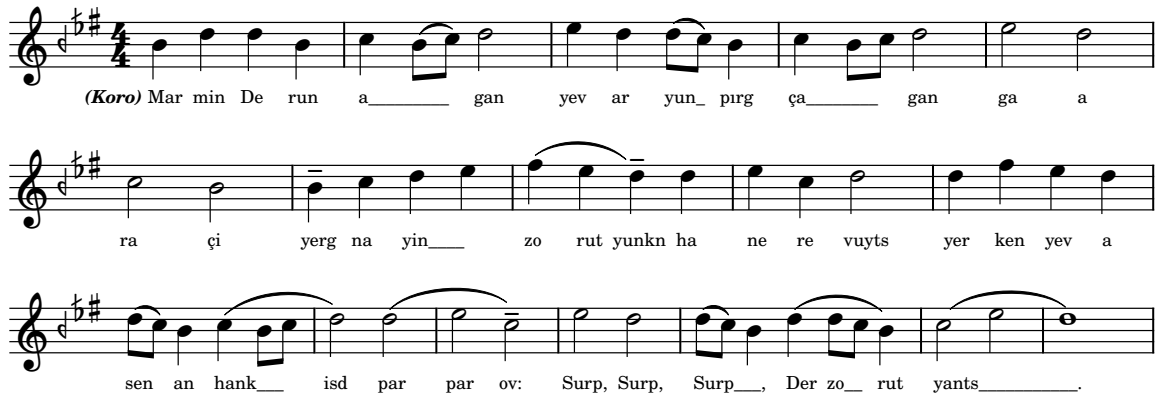
Gomidas’ın notasyonu ile karşılaştırdığımız zaman ise bu motifin, ilahilerin içinden kesitler alınarak oluşturulduğu ve hem yalın okumalarda tek başına hem de uzun ve komplike icraların sonlarında (Figür 6’da verildiği gibi) tamamlayıcı unsur olarak tercih edildiği görülmektedir.



Figür 6. Peder'in reçitativ duası (Miçing Ayini, 2024)

Figür 7'de verilen Hüzam ilahide, segâh perdesi ve hisar perdesi arasında ilerleyen bir melodik kurguya rastlanmaktadır. Bu ilahi, Gomidas'ın "Dini müziğimizin ve halk şarkılarımızın dizilerinde gereksiz ya da alakasız süslemeler yoktur. Bunlar inici ve çıkıcı ikili ve üçlülerden oluşan sekvanslardan ibarettir."¹⁹ tanımına örnek teşkil etmektedir.

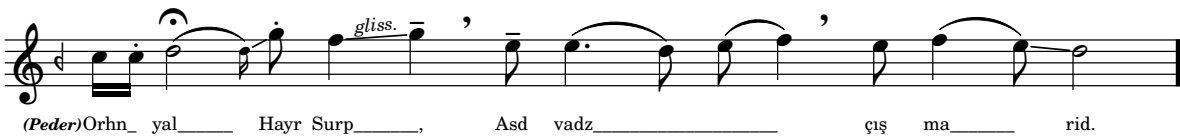
Marmin Derunagan / Մարմին Դերունագան



Figür 7. Hüzam ilahi (Marmin Derunagan)

Acem Makamındaki İcraların İncelenmesi: Halk Müziği Esintileri

Figür 8'de verilen reçitativ ezgi örneğinde Peder Acem makamı (Ayp gen) üzere dua etmektedir. Ezgi çargâh perdesinden hareketle neva perdesindeki asma kalışla başlar ve oradan seri bir glissando ile gerdaniye perdesine gelmektedir. Devamında acem perdesinden hareketle gerdaniye perdesi tekrardan vurgulanmaktadır. Hüseyini perdesi merkeze alınarak neva perdesi duyurulur ve hüseyini perdesinden hareketle acem perdesi vurgulanır. Neva perdesinde yarım yarar yapılarak sonlanmaktadır; hüseyini-acem-hüseyini-neva perdeleri ile yapılan melodik kurgu, ayinde karşımıza çıkan ikinci tematik motif niteliğindedir. Acem makamının kullanıldığı bölümlerde sıkça yer alan tematik ezgi, Ermeni halk müziğini çağrıştıran bir yapıdadır ve tamamlayıcı unsur olarak, melodilerin sonlarında yer almaktadır. Bu motif, Hüzam makamındaki temada olduğu gibi Peder, diyakozlar ve koro tarafından icra edilir.



Figür 8. Peder'in Acem makamındaki reçitativ duası (Miçing Ayini, 2024)

Şekil 9'da ise koro tarafından duanın tamamlayıcı unsuru olarak Peder'in icrasında kullandığı ses sahası içerisinde, benzer ezgi motiflerini daha yalın kullanarak "Amen" antifonu icra edilmektedir;



Figür 9. Koro'nun Amen antifonu (Miçing Ayini, 2024)

¹⁹ Bilal, Yıldız (2019), *Kalbim O Viran Evlere Benzer Gomidas Vartabed'in Müzik Mirası*, İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık. s.147.

Şekil 10'da verilen ezgi örneğinde neva perdesini vurgular şekilde duaya giriş yapılmaktadır. Ardından hüseyini perdesi vurgulanır ve ezgi kademeli olarak düğah perdesine getirilir. Ardından neva perdesine gelinir ve bu perde ekseninde ezgi üretilir ve tekrardan kademeli olarak düğah perdesinde kalış sergiler. Fark edildiği üzere makamın yarım karar ve karar perdeleri üzerinden ezgisel kurgu vurgulanır. Devamında ise tekrar neva perdesinden hareketle bu kez hüseyini-acem-hüseyini-neva ezgi motifi ile bahsi geçen Acem makamı teması duyurulur. Ardından ezgi, rast perdesine kadar taşınır ve çargâh-segâh perdeleri de duyurularak düğah perdesinde karara gidilmektedir;

(Peder) İ surp, i surp badvagan Mar_mo yev hAre_ne D_ra_yın me_ro
yev Pırg_çin Hi_su_si Krisdo_si, ca_şa_gestuk surput yamp, vor iç yal i herg_nits
paş khi i mi_çi me_rum. Sa e Gyank, Huys, Harut_yun
Tavut_yun yev To_ghut yun me_ghats. Sagh mos a_sa tsek
Dyarn As_dud_zo me_rum. Saghmos a_sa tsek yerg_na vor ta_ka_vo_ris me_rum an_ma hi
vor nis di i ga_ris ke rov pea_ganis.

Figür 10. Peder'in Acem makamındaki reçitatif duası (Miçing Ayini, 2024)

Sonuç

Kutsal zamanın ve kutsal mekânın kesişim noktası olan Miçing, Gregoryen cemaati tarafından saik gerekçelerle manevi kimliklerinin bir parçası olarak büyük bir özenle sürdürülmektedir. Miçing Ayini sanatsal çerçevede; hem etno-dinsel unsurları, hem de ortak kültürel coğrafyanın bileşenlerini manevi bir çatı altında görmemize olanak sağlamaktadır. Ayin içerisinde birçok makama ve icra üslubuna rastlanmıştır. Türk makam müziği ezgisel kurgu anlayışına sahip olan Rast, Segâh ve Hicaz makamları ile kadim Gregoryen kilise müziğinin kültür yolcuğu hakkında fikir sahibi olurken, Acem, Hüzzam ve Buselik makamları ile Gregoryen kilise müziğinin Ermeni halk müziği ile ilişkisindeki mistik ve lirik tezahürlerini görebilmekteyiz. İcra üslubu bakımından; şan tekniği kullanımının sıkça yer alması, Bizans kilise müziği geleneğinden gelen yumuşakça okuma tavrı, Orta-Doğu din geleneğinden gelen reçitatif icralar ve Ermeni halk müziğini anımsatan ritmik okumalar ile ayin içerisinde birçok icra üslubu ile karşılaşılmıştır.

Çağdaş kilise müziği arzusu ile Gomidas Vartebet, Türk makam müziğinden aktarılan koma sesleri ve bu seslerden doğan ağıdalı, abartılı icra şeklini, dini müzik için aşırılık olarak görmüştür. Bu hususta çeyrek aralık olarak adlandırdıkları koma sesleri düzenleyerek tonal/çok sesli bir düzenleme yapmıştır. Bu düzenlemede reçitatif okumalar için oldukça sade bir yaklaşım söz konusudur fakat Miçing ayininde icra edilen reçitatif okumalarda koma sesler bariz şekilde yer almasa bile ezgisel kurgular açısından; Türk makam müziği geleneği ve Ermeni halk müziği geleneğinden aktarılan unsurların açık şekilde görülmesi dikkat çekicidir. Buradan hareketle kilisede yer alan icra şekli ilahiler kapsamında çağdaş Ermeni kilise müziği ile örtüşürken, reçitatif okumalarda ve antifonlarda geleneksel ezgisel kurgulara yer verildiği anlaşılmaktadır.

Kaynakça

- Bilal, Y. (2019). *Kalbim o viran evlere benzer: Gomidas Vartabet'in müzik mirası*. İstanbul: Bir Zamanlar Yayıncılık.
- Çelik, M. (2020). Din, inanç ve ritüel: Ekrem Sarıkçıoğlu'na armağan. M. Aydın & Ş. Gündüz (Ed.), *Doğu Hristiyanlığında manastırlar: Kurumsal yapı ve mezhebî itikadın oluşmasındaki fonksiyonel rolleri* (s. 163-202). MiletNihal Yayınları.
- Dabağyan, L. P. (2005). *Türkiye Ermenileri tarihi*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Eliade, M. (2022). *İnisiyasyon, ayinler, gizli cemiyetler* (A. Meral, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Küçük, A. (1997). *Ermeni Kilisesi ve Türkler*. Ankara: Ocak Yayınları.
- Mustan Dönmez, Y. (2014). İstanbul Ermeni Ortodoks Cemaati'nin dinsel uygulamaları üzerine etnografik bir çalışma. *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 61, 157-182.
- Türkiye Ermenileri Patrikliği. (2014). *Surp Badarak (Kutsal Sunu)*. İstanbul: Türkiye Ermenileri Patrikliği.
- Vartabet, S. (1950). *Chants of the divine liturgy of the Armenian Apostolic Church*. New York, NY: The Delphic Press.
- Yarar, B. (2016). *İstanbul Ermeni Apostolik Kilisesi müzik kültürü: Etnomüzikolojik çerçevede*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yarar, H. (2002). Ermeniler ve Türk-Ermeni ilişkileri. *OTAM Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 13(13), 35-57.

The ancient Gregorian ritual in an ethnomusicological context: The Michink Rite

Abstract

The article, which is based on a case study design, examines the Michink Rite, which is performed once a year in Kayseri Surp Krikor Lusavoriç Church (1191), the first Apostolic Armenian church in Turkey, within an ethnomusicological framework. For Gregorian Armenians, Kayseri represents their ancestors and a sacred place. This sacred visit is similar to the “pilgrimage” called ukhtagnatsutyun (ուխտաղնացություն). The meaning/significance of Miçing and the ritual of communion form the philosophical background of the study. The ritual takes place during the great fasting period of Gregorian Christians and is basically the performance of the Surp Badarak (Divine Liturgy), which has taken its current form with some modernizations and the ancient transmission of the centuries-old Anatolian Armenian Gregorian community. The data for the findings were obtained through observation, camera recordings and interviews. The liturgical repertoire was followed through the polyphonic notation arranged by Gomidas Vartabet, dictated through the Arel-Ezgi-Uzdilek theoretical understanding/structure, and rewritten in accordance with makam tones. The notation of recitative performances has been obtained solely through dictation. It has been understood that Hicaz, Hüzam, Rast, Segâh, Acem and Buselik maqams are used throughout the liturgy, and especially in the recitative performances, traditional/maqam melodic constructions are included, different from Gomidas' plain standardization.

Keywords: Church, Maqam Music, Michink Rite, Armenian, Patarag

Araştırma Makalesi

Türk halk hikâyelerinde müzikal unsurların kültürel ve estetik işlevi¹

Yavuz Selim Kafkasyalı^{2*} ve Zafer Akıncıoğlu³

Müzik Bölümü, Kafkas Üniversitesi, Kars, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 17 Temmuz 2025
Kabul: 1 Eylül 2025
Online Yayın: 30 Eylül 2025

Anahtar Kelimeler

Estetik işlev
Halk hikâyeleri
Müzikal unsur
Türk kültürü

Öz

Türk sözlü kültür geleneğinin en önemli anlatı türlerinden biri olan halk hikâyelerinde müziğin varlığı açıkça görülmesine rağmen, bu yönün yazıya geçirilmesi, sistematik biçimde arşivlenmesi ve müzikoloji perspektifiyle değerlendirilmesi noktasında önemli eksiklikler mevcuttur. Pek çok hikâyede yer alan türküler yalnızca güfte olarak günümüze ulaşmış, makam, ritim ve icra özellikleri kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Âşıkların saz eşliğinde icra ettikleri şiirler, hikâyelerin yalnızca sözlü aktarımını değil, aynı zamanda müzikal bir estetikle topluma mal edilmesini sağlamıştır. Bu çalışmada bu boşluğu doldurmak amaçlanmaktadır. Bu araştırmada nitel yöntem tercih edilmiş ve betimsel yaklaşım esas alınmıştır. Halk hikâyeleri üzerine yapılmış çalışmalar taranmış, ilgili literatür incelenmiş ve müzikal unsurların tespit edilmesine yönelik değerlendirmeler yapılmıştır. Araştırmada kullanılan dokümanlar, Anadolu ve Türk dünyasının farklı coğrafyalarında derlenmiş halk hikâyeleri, âşık kahvehanelerinde yapılan ses ve görüntü kayıtları, yazılı kaynaklar ve halk müziği repertuarlarına ait örneklerdir. Ayrıca halk hikâyelerinin operalara ve farklı müzik türlerine konu olması da dikkate alınarak, bu alandaki arşivler ve akademik çalışmalar değerlendirilmiştir. Elde edilen materyaller, içerik ve işlev odaklı bir çözümleme sürecinden geçirilmiştir. Hikâyelerdeki şiirlerin türkü formunda icrası, kullanılan makam ve ritimlerin çeşitliliği, saz başta olmak üzere çalgıların rolü ve bu unsurların anlatının duygusal yoğunluğunu nasıl desteklediği betimlenmiştir. Araştırma bulguları, halk hikâyelerinin müzikal unsurlarının toplumsal ve sanatsal işlevler açısından vazgeçilmez bir rol üstlendiğini göstermektedir. Ancak müzik unsurlarının yazılı ve görsel kayıtlarla yeterince belgelenmemiş olması önemli bir eksikliktir. Özellikle operalara ve türkülere ilham veren halk hikâyelerinin müzikal yönü çağdaş yöntemlerle kayda alınması, notaya geçirilerek arşivlenmesi ve müzikoloji disiplini içinde daha geniş ölçekte incelenmesi bu geleneğin korunması açısından büyük önem taşımaktadır.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Kafkasyalı, Y.Z., ve Akıncıoğlu, Z. (2025). Türk halk hikâyelerinde müzikal unsurların kültürel ve estetik işlevi. *Türk Müziği*, 5(3), 235-245. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1>

Giriş

Türk edebiyatının temelini halk edebiyatı oluşturur. Masal, mani, halk hikâyeleri gibi türleri bünyesinde barındırarak Türk sözlü edebiyatı, yazılı edebiyattan çok önce gelişmiş ve yüzyıllardan bu yana aktararak gelmiştir (Makal, 1976: 300). Türk halk musikisi, ninnilerden başlayarak türküler, âşık havaları ve türkölü halk hikâyeleri aracılığıyla gelişimini sürdürmüştür (Kafkasyalı, 2018: 827).

¹ Bu çalışma, 3. Bilsel Uluslararası Ahlat Bilimsel Araştırmalar Kongresi kapsamında sunulan bildirinin gözden geçirilmiş ve genişletilmiş hâlidir.

² Sorumlu yazar: Prof. Dr., Müzik Bölümü, Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Kars, Türkiye, yavuzselimkafkasyali@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1761-5613

³ Dr. Öğr. Üyesi, Geleneksel Türk Müziği, Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Kars, Türkiye, zaferak25@gmail.com, ORCID: 0009-0003-7296-9339

Şükrü Elçin Türk halk hikâyelerini; “zaman seyri ve coğrafya-mekân içinde “efsane, masal, menkabe, destan vb.” mahsullerle beslenerek, dini, içtimai hadiselerin potasında iç bünyelerindeki bağlarını muhafaza ederek milletimizin roman ihtiyacını karşılayan eserlerdir” şeklinde açıklamaktadır (Elçin, 2001: 444). Halk hikâyelerini, umumi olarak, mevzuları bakımından ikiye ayırmak mümkündür; Kahramanlık hikâyeleri ve Aşk hikâyeleri (Boratav, 1946: 27).

Türk halk hikâyeleri, yalnızca birer edebî anlatı değil, aynı zamanda müzik ve sözün bütünleştiği kültürel ürünlerdir. Bugün TRT repertuarında yüzlerce türkünün doğrudan halk hikâyelerine dayandığı bilinmesine rağmen, bu hikâyelerin müzikal unsurları sistemli biçimde kayıt altına alınmamış ve müzikoloji açısından yeterince incelenmemiştir. Örneğin Düzgün’ün (2005) Erzurum’da derlediği “Yaralı Mahmut” hikâyesinin bir varyantı, hem “Keşkem Bu Ellere Gelmez Olaydım” hem de “Al Kanlar İçinde Yatan Meleşim” türkülerine kaynaklık etmiş; ancak hikâye-türkü ilişkisi yalnızca güfte düzeyinde arşivlenebilmiştir. Bu durum, halk hikâyelerindeki müzikal zenginliğin gelecek kuşaklara aktarımı açısından ciddi bir eksikliğe işaret etmektedir. Halk hikâyelerinin önemi, edebiyat-müzik etkileşimini somut biçimde yansıtmamasından kaynaklanır. Âşıkların saz eşliğinde icra ettikleri şiirler, hikâyelerin anlatımına hem estetik bir boyut kazandırmış hem de toplumun ortak belleğini müzikal formlarla canlı tutmuştur. Ancak bugüne kadar yapılan çalışmalar çoğunlukla hikâyelerin edebî yönüne odaklanmış; müzik unsurları yalnızca tali bir unsur olarak ele alınmıştır. Oysa halk hikâyelerinin toplumsal ve sanatsal değerini anlamak için müzik-söz bütünlüğünün bir arada incelenmesi zorunludur. Halk hikâyelerinin müzikal boyutunu merkeze alarak, türkü, makam, ritim ve çalgı gibi unsurların anlatıdaki işlevlerini kültürel ve estetik açıdan değerlendirmeyi amaçlayan bu çalışmanın kuramsal çerçevesi sözlü kültür kuramı, kültürel bellek ve müzik edebiyat ilişkisi etrafında şekillenmiştir. Böylelikle sözlü kültür ürünlerinin yalnızca metin yönüyle değil, müzik yönüyle de incelenmesi; hem müzikoloji hem de halk edebiyatı araştırmaları için yeni bir perspektif kazandıracaktır.

Halk hikâyeleri, sözlü kültürün temel bileşenlerinden biri olarak, hem bireysel duyguların hem de toplumsal değerlerin aktarımında önemli bir işlev üstlenmektedir. Boratav (1946), halk hikâyelerinin yalnızca eğlence amacı taşımadığını, aynı zamanda toplumsal ahlaki değerlerin ve kültürel bilincin kuşaktan kuşağa aktarılmasında etkili bir araç olduğunu vurgulamaktadır. Mirzaoglu (2015) ise halk hikâyelerinde yer alan türkülerin anlatının dramatik ve duygusal yapısı ile bütünleşerek hem edebî hem de müzikal bir işlev üstlendiğini göstermektedir. Benzer şekilde Güvenç (2022), hikâyelerin yalnızca bireysel duyguları aktarmakla kalmayıp, toplumsal dayanışmayı pekiştiren ve kültürel belleği canlı tutan bir mekanizma olduğunu ifade etmektedir. Kaya ve Koz (2000) hikâyelerin anlatıldığı meclislerin yalnızca köy odaları, kahvehaneler ya da düğünler gibi mekânlar olmadığını, aynı zamanda toplumun kolektif hafızasının şekillendiği alanlar olduğunu belirtmiş, Elçin (2001) de Doğu Anadolu’da eser veren âşık-hikâyecilerin hikâyelerini eski destan geleneği çerçevesinde tasnif ederek müzikli anlatım geleneğinin sürekliliğini vurgulamıştır.

İlgili Literatür

Halk hikâyeleri üzerine yapılan çalışmalar genellikle edebî yönle odaklanmış; müzikal unsurlar ikinci planda kalmıştır. Boratav (1946), halk hikâyelerinin tipolojisi ve işlevi üzerine kapsamlı değerlendirmeler yaparken müzik boyutuna yalnızca dolaylı olarak değinmiştir. Elçin (2001), hikâyelerin tarihsel gelişimini ve âşıkların saz eşliğindeki icrasını ele almış, Kaya ve Koz (2000) ise hikâyelerin farklı coğrafyalardaki varyantlarını ve icra ortamlarının sosyal işlevlerini açıklamıştır. Müzik boyutuna odaklanan çalışmalarda ise Düzgün (2005) Erzurum’daki âşık kahvehanelerinde yapılan kayıtlar üzerinden halk hikâyelerinin müzikal yönünü örneklendirmiş, Kafkasyalı (2009) İran Türk âşıkları bağlamında saz ve türkülerin millî kimlik inşasındaki rolünü tartışmış ve Karahasan & Karahasan (2012) âşık şiirleri ve türkülerinin toplumsal bellekteki işlevini incelemiştir.

Buna karşın mevcut literatürde belirgin bir boşluk bulunmaktadır. Halk hikâyelerinin müzikal unsurları (türkü, makam, ritim, çalgı) sistematik bir şekilde ele alınmamış, çoğu çalışma bu öğeleri yalnızca folklorik bir detay olarak değerlendirmiştir. Dolayısıyla bu çalışma, edebî ve müzikal yönleri bütünleştirerek literatürdeki bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

Halkın duygu temsilciliği yapan ve tarihin başlangıcından yazının icadına kadar olan süreçte halkın bilinci vazifesini üstlenen, sonrasında da bu duyguların bütünleştirme ve popülerleşmesini sağlama vazifelerini sürdürmeyi Halk hikâyeleriyle yürüten âşıklar; müziğin, yaratanın yaratma felsefesine uygun olarak “ahenk içinde yorum” ilkesi

doğrultusunda nesilden nesile aktarımını sağlamışlardır. Halk hikâyeleri her ne kadar yazıldıkları dönemin duygularını, olaylarını bünyesinde barındırsa, döneminin gerçekliklerini sonraki dönemlerin etkileşimleriyle nakletse de tarihi olay ya da belge niteliği taşımazlar.

Halk hikâyelerinde müziğin işlevi bireysel duyguların aktarımıyla sınırlı değildir; aynı zamanda toplumsal dayanışmayı pekiştiren ve kültürel belleği canlı tutan bir araçtır. Bu hikâyeler aracılığıyla toplum, ahlaki değerlerini, dini ve sosyal inançlarını müzik eşliğinde kuşaktan kuşağa aktarmıştır (Boratav, 1946, s. 27).

Halk hikâyelerinin icra edildiği meclisler köy odaları, kahvehaneler, düğünler ve şenlikler gibi yalnızca eğlence mekânları değil, aynı zamanda toplumsal birliklik alanları olmuştur. Dinleyiciler, hikâyelerin kahramanlarıyla özdeşleşerek ortak bir duygu dünyasında buluşmuş, böylece bireysel duygular toplumsal hafızaya dönüşmüştür. Bu yönüyle halk hikâyeleri, kolektif kimliğin oluşumunda önemli bir işlev üstlenmiştir (Kaya & Koz, 2000).

Anadolu'da 16. yüzyılda özgün bir kimlik kazanarak ortaya çıkan âşıklık geleneği, zamanla toplumsal işlevlerini yitiren ozan-baksı geleneğinin yerini almıştır. Bu kültürel değişim sürecinde “ozan” kavramı “âşık” ile, “kopuz” ise “saz” ile yer değiştirmiştir (Cerrahoğlu, 2011: 145). Günümüzde yapılan görüşmelerde, tarihsel olarak Orta Asya'dan 16. yüzyıla kadar “ozan” adıyla bilinen, daha sonra “âşık” olarak adlandırılan sanatçıların günümüzde yeniden “ozan” olarak anıldıkları görülmektedir (Sümbüllü, 2010). Âşık-hikâyecilerin sanatçı kimlikleri de toplum içindeki statülerini belirlemiştir. Hem söz ustalığına hem de müzikal yetkinliğe sahip olan âşıklar, halkın kültürel hafızasını taşıyan ve aktaran kişiler olarak özel saygınlık kazanmışlardır. Bu durum, halk hikâyelerinin müzikle birleşerek yalnızca bir edebî tür değil, aynı zamanda bir toplumsal kurum haline geldiğini göstermektedir (Elçin, 2001). Doğu Anadolu'da eser veren âşık-hikâyeciler, son iki asırdan beri takip edebildiğimiz hikâyelerini eski destan geleneğine bağlı saz şairlerinin yolundan hareketle bazı değişiklikler yaparak tasnif etmişlerdir (Elçin, 2001: 445).

Çoğu halk hikâyesinin Anadolu, Azerbaycan, İran, Türkmenistan, Kırım, Bulgaristan coğrafyalarında pek çok varyantı vardır. Bunların bir kısmı el yazması ve taş baskı olmakla birlikte büyük ekseriyeti sözlü gelenekten derlenen hikâyelerdir. Milli ve yerel olmaktan öteye geçerek insanlığa hitap eden halk hikâyelerini hangi halk anlatırsa onların gönül duygularının tercümanı olur. Bu sebepten hikâyeleri pek çok halk sahiplenmek istemektedir. Yerelden milliyetçi, ondan da insanlığa bütün inançları ve kültürleri kucaklayan bir yapısı vardır. Yüzyıllardan beri sözlü gelenekte varlığı çeşitlenerek devam eden hikâyelerin, 19. yüzyılın ortalarına gelmeden el yazma ve taş baskı olarak yazıya geçirildiği görülür. 20. yüzyılın ortalarından itibaren ise âşıkların dilinden ses kayıtlarının yapıldığı, çok geçmeden de görüntülü kayıtlarının alındığı görülmektedir. Tüm bu çalışmalara rağmen eserlerin birlikte anlatılageldiği melodilerin arşivlenmesinde ve gelecek nesillere aktarımında noksanlıklar vardır (Boratav, 1946). Elbette ki, yazılı metinlerden hareketle müzik sanatına katkısıyla ilgili çok şey söylemek mümkün değildir. Ancak ses ve görüntü kayıtları izlenerek yapılacak incelemede halk hikâyelerinin müzik sanatına katkısı yorumlanabilir.

Araştırmanın Amacı

Türk sözlü kültür geleneğinin en önemli anlatı türlerinden biri olan halk hikâyeleri, nazım ve nesrin kaynaştığı anlatım biçimleri sayesinde hem edebî hem de sanatsal bir karakter taşır. Bu özelliğiyle halk hikâyeleri, yalnızca bireysel duygu aktarımı değil, aynı zamanda kültürel belleğin oluşumuna katkı sağlayan önemli bir araçtır. Âşıkların saz eşliğinde icra ettikleri şiirler, hikâyelerin yalnızca sözlü aktarımını değil, aynı zamanda müzikal bir estetikle topluma mal edilmesini sağlamıştır. Ancak bugüne kadar yapılan çalışmalar çoğunlukla edebî yönle odaklanmış, müzikal boyut yeterince araştırılmamıştır. Çalışmamız bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Halk hikâyelerinde müziğin varlığı açıkça görülmesine rağmen, bu yönün yazıya geçirilmesi, sistematik biçimde arşivlenmesi ve müzikoloji perspektifiyle değerlendirilmesi noktasında önemli eksiklikler mevcuttur. Pek çok hikâyede yer alan türküler yalnızca güfte olarak günümüze ulaşmış, makam, ritim ve icra özellikleri kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemi benimsenmiş ve betimsel analiz yaklaşımı kullanılmıştır. Çalışmanın amacı, halk hikâyelerindeki müzikal unsurları tarihsel ve kültürel bağlamı içinde incelemek olduğundan, verilerin derlenmesi ve yorumlanması sürecinde nitel yöntem tercih edilmiştir. Derlenmiş halk hikâyeleri, Âşık kahvehanelerinde yapılmış ses

ve görüntü kayıtları, TRT Türk Halk Müziği repertuarı ve notaları ve halk hikâyeleri üzerine yapılmış akademik araştırmalar (makale, tez, bildiri vb.) araştırmanın dokümanları olarak seçilmiştir. Bu kaynakların seçilmesinin nedeni, hem sözlü hem yazılı geleneğin izlerini taşıyan, müzikal unsurları açıkça ortaya koyan ve farklı bölgelerden derlenmiş veriler sunmalarıdır. Toplanan dokümanlar içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiş; özellikle hikâyelerdeki şiirlerin türkü formunda icrası, kullanılan makamlar, ritmik çeşitlilik, çalgılar ve toplumsal işlevler betimlenmiştir. Elde edilen materyaller, içerik ve işlev odaklı bir çözümleme sürecinden geçirilmiştir. Hikâyelerdeki şiirlerin türkü formunda icrası, kullanılan makam ve ritimlerin çeşitliliği, saz başta olmak üzere çalgıların rolü ve bu unsurların anlatının duygusal yoğunluğunu nasıl desteklediği betimlenmiştir.

Bulgular

Halk hikâyelerinin müzik sanatına katkısının esasını âşıklar oluşturmaktadır. Çünkü âşıklar hikâyelerin hem oluşturanı, hem anlatıcısı hem hikâyelerde geçen türkülerin bestekârı hem ses sanatçısı hem de çalgıcısıdır. Müzik sanatına katkısının yine ilk sıralarında yer alan bir özelliği de hikâyelerin içeriğinde türkü metinlerine yer verilmesidir. Yani şiirler aynı zamanda türkülerin güfteleridir. Bu hikâyeler âşık kahvelerinde, köy odalarında, düğünlerde, şenliklerde ve önemli meclislerde anlatılagelmıştır. Buna örnek olarak;

Düzgün (2005) çalışmasında 28 Nisan 1992 tarihinde Erzurum da âşık kahvehanelerinin doğal ortamında anlatılan kısa bir halk hikâyesini banda aldıktan sonra yazıya geçirmiştir. Âşık Mevlüt İhsani tarafından yöresel ağızla anlatılan “Yaralı Mahmut” hikâyesinin kısa bir bölümü şu şekildedir.

“Gene Yaralı Mahmut’tan diyeceğim. Yaralı Mahmut, sevgilisi Mahbub’u almış, götürmüştü. Ama Mahbub’unan -tabi bu bekâye uzun olduğu için böyle şey geçiyorum- Mahbub’unan arası bozuldu. Mahbup gitmekte olsun, bu da bunun arkasından yetişti. Yetiştikten sonra Mahbub’a ne kadar rica ettiyse Mahbup geri dönmedi. Çünkü hem sehirliydi, hem de kadınlarda hem ana vasfı vardır, hem de çok çabuk kırılırlar. Kadınlarda bu vasfı vardır. Küstükten sonra da artık onu barıştırmak, bir ceylana benzer, ceylan kaçtıkça kaçar, sen onu kovaladıkça o kaçar. Evet Mahmut yaklaştı Mahbub’a, Mahbup dönderdi kılıcını çekti bu Mahmut’a. Eee, Mahmut kıyamıyor hani, dedi ki belki bunun hersi, siniri gider de efendim barışırsız. Mahmut kılıcının arkasında dururken Mahbup kılıcının tam keskin tarafını Mahmut’a yendirdi. Mahmut celallandı. İşte onun için Yaralı Mahmut demişler. Mahmut yaralandı, atından aşağı düştü ama, o anda Mahbub’un hem siniri, hem de sehiri bozuldu. “Eyvah, elimle kendi yuvamı yıktım, kendi ocağımı söndürdüm, gendi ağacımı gendim kestim” dedi. Şöyle başladı:

*Dağlar al geyinmiş, deryalar gara
Vücudum sağ değil, sinem hep yara
Kırılın kollarım, ben vurdum yara
Ölene dek Mahmut diyim yar diyim*

*Yara galdi
Sinemde yara galdi
Öldüğüne gam etmem
Sevdiği yara galdi*

*Bahçe oldu bar kadrini bilmedim
Ayva verdi nar kadrini bilmedim
Sağlığında yar kadrini bilmedim
Ölene dek Mahmut diyim yar diyim*

*Yarım galdi
Gözi yaşlı yarım galdi
Ben felege neyledim
Muradım yarım galdi*

*Mahbup vurdu Mahmut burda gışladi
Yaralarım göz göz oldu işledi
Gan çekildi, can çibmiya başladi*

Ölene dek Mahmut diyim yar diyim” (s.201-202)

Yukarıda kısa bir bölüm olarak verilen örnek halk hikâyesi; TRT repertuarında bulunan Muzaffer Yönden tarafından 1968 yılında derlenen, 1980 repertuar numaralı “Keşkem Bu Ellere Gelmez Olaydım” türküsü ve yine Muzaffer Yönden, Nida Tüfekçi ve Zihni Derçin tarafından derlenen 1342 repertuar numaralı “Al Kanlar İçinde Yatan Meleğim” türkülerinin hikâyesidir. Bahsi geçen iki türkünün orijinal repertuar notalarında türkü isimlerinin altına parantez içerisinde “Yaralı Mahmut Hikâyesinden-Öyküsünden” ibaresi eklenmiştir. Bu iki türkü konu olarak Yaralı Mahmut hikâyesini bünyesinde barındırmaktadır. Türkülerin sözleri aşağıdaki gibidir:

Türk Halk Hikayesi 1. Keşkem Bu Ellere Gelmez Olaydım (Yaralı Mahmut Öyküsünden)*Keşkem bu ellere gelmez olaydım**(Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Yar)**Seni bu hallerde görmez olaydım**Seni bu hallerde görmez olaydım**Kırıla kollarım vurmaz olaydım**(Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Yar)**Ölene dek Mahmut diyem yar diyem**Ölene dek Mahmut diyem yar diyem**Öğleyinen ikindinin çağında**(Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Yar)**Bir gül bitmiş nazlı yarın bağında**Bir gül bitmiş nazlı yarın bağında**Yıkılacak Karaman'ın dağında**(Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Le Yar)**Ölene dek Mahmut diyem yar diyem**Ölene dek Mahmut diyem yar diyem*

Tablo 1. Keşkem Bu Ellere Gelmez Olaydım (Yaralı Mahmut Öyküsünden)

Yöresi	Erzurum	Derleyen	Muzaffer Yönden
Kimden Alındığı	Ağa Keskin, İlhami Uslu	Derleme Tarihi	1968
TRT Repertuar No	1980	Notalayan	Yücel Paşmakçı

Keşkem Bu Ellere Gelmez Olaydım (Yaralı Mahmut Öyküsünden)

Keş kem bu e le re gel me zi o lay dı m le le le le
Öğ le yi ne n i kin di ni n ça ğın da le le le le

le le le le le le le le le le yar
le le le le le le le le le le yar

Se ni bu ha l ler de gö rü mez zo lay dı m
bir gül bit mi ş naz lı ya ri n ba ğın da

Se ni bu ha l ler de gö r mez zol lay dım
bir gül bi t mi ş naz lı ya ri n ba ğın da

Kı rı la kol la rim vu r maz o lay dı m
Yi ki la ca k Ka ra ma ni n da ğın da

le le le e le le le le le le yar
le le le e le le le le le le yar

Ö le ne de Mah mut di ye m ya r di ye m
Ö le ne de Mah mut di ye m ya r di ye m

Ö le ne de k Mah mut di ye m ya r di ye m
Ö le ne de k Mah mut di ye m ya r di ye m

Türk Hak Hikayesi 2. Al Kanlar İçinde Yatan Meleşim (Yaralı Mahmut Hikâyesinden)

(Aman) Al kanlar içinde yatan meleğim

(lelele, lelele, lelele, lelele)

Hak yanında kabul olmaz dileğim

Hak yanında kabul olmaz dileğim

Gırilsın gollarım gopsun bileğim

(Yar yar yar yar yar yar yanaram)

(Ölene dek Mahmut diyim yar diyim)

(Ölene dek yarım diyim ne deyim)

Tablo 2. Al Kanlar İçinde Yatan Meleğim (Yaralı Mahmut Hikâyesinden)

Yöresi	Erzurum	Derleyen	Nida Tüfekçi, Zihni Derçin, Muzaffer Yönden
Kimden Alındığı	Ağa Keskin	Derleme Tarihi	1971
TRT Repertuar No	1342	Notalayan	Nida Tüfekçi

Al Kanlar İçinde Yatan Meleğim (Yaralı Mahmut Hikâyesinden)

♩. ♩. = 40

Keş kem bu e_____ le re gel me_____ zi o lay dı_____ m le le le_____ le_
Öğ le yi ne n i kin di ni_____ n ça ğın da_____ le le le_____ le_
5
_____ le le le_____ le le_____ le_____ le_____ le le yar_____
_____ le le le_____ le le_____ le_____ le_____ le le yar_____
8
Se ni bu_____ ha_____ l ler de gö_____ rü mez_____ zo_____ lay dı_____ m
bir gül bit_____ mi_____ ş naz lı ya_____ ri_____ n ba_____ ğın da_____
11
Se_____ ni bu_____ ha_____ l ler de gö_____ r mez_____ zol_____ lay dım_____
bir_____ gül bi_____ t mi_____ ş naz lı ya_____ ri_____ n ba_____ ğın da_____
14
Kı rı_____ la kol_____ la rım vu r maz_____ o lay dı_____ m
Yi kı_____ la ca_____ k Ka ra ma_____ nı_____ n da ğın da_____
17
le le le_____ e_____ le le_____ le_____ le_____ le le yar_____
le le le_____ e_____ le le_____ le_____ le_____ le le yar_____
20
Ö le ne de_____ Mah mut di_____ ye_____ m ya r di ye_____ m
Ö le ne de_____ Mah mut di_____ ye_____ m ya r di ye_____ m
23
Ö_____ le ne_____ de_____ k Mah mut di_____ ye_____ m ya r di ye_____ m
Ö_____ le ne_____ de_____ k Mah mut di_____ ye_____ m ya r di ye_____ m

Âşık Mevlüt İhsani'nin anlattığı şekliyle hikâyede “Dağlar Al Geyinmiş, Deryalar Gara” sözlerinin bulunduğu kısımdaki sözleri, verilen iki türkü sözü örneğinde de benzerdir. Özellikle “Ölene dek Mahmut diyim yar diyim” bölümü, “Keşkem bu ellere gelmez olaydım” türküsünde “Ölene dek Mahmut diyem yar diyem” şeklinde geçmektedir. “Al Kanlar İçinde Yatan Meleğim” türküsünde de yine “Ölene Dek Mahmut Diyim Yar Diyim, Ölene Dek Yarım Diyim Ne Deyim” ve “Gırılısın Gollarım Gopsun Bileğim” sözleri 1992 yılında Dilaver Düzgün tarafından alınan kayıta geçen “Kırılısın Kollarım, Ben Vurdum Yara” sözleri ile büyük oranda benzerlik göstermektedir.

Âşık kahvelerinde anlatılan Halk hikâyeleri, hikâyenin can alıcı bölümlerine eklenen tekerlemeler, şiirler ve türküler ile tamamlandığı için dinleyiciler tarafından can kulağı ile dinlenmektedir. Bu yüzden Yaralı Mahmut hikâyesi ve bu hikâye etrafında şekillenen türküler ayrılmaz bir bütün olarak görmeliyiz. Bu nedenle hikâyenin anlatımı ne kadar önemli ise; hikâyeyi konu bakımından betimleyen ve müzikal olarak olay örgüsünü ritimle, makamla, notalarla kulaklara nakşeden türküler de o kadar önemlidir. Bir benzetme yapmak gerekirse; halk hikâyelerini türkülerden ayrı düşünmek, bir şiiri vezin ve kafiye den arındırmaya benzer. Şiir, bu unsurlar olmadan nasıl şiirselliğini kaybedip sıradan bir düzyazıya dönüşürse; türkülerden koparılan halk hikâyeleri de estetik bütünlüğünü ve sanatsal derinliğini yitirir. Türküler, yalnızca hikâyelerin sözlü aktarım aracı değil; aynı zamanda kahramanların yaşadığı sevinçleri, acıları, özlemleri ve dramları duygusal bir yoğunlukla toplumsal belleğe taşıyan temel öğelerdir. Bu nedenle halk hikâyeleri,

türkülerle birlikte ele alındığında anlam ve işlev bakımından tamamlanır; türkülerden arındırıldığında ise kültürel ve duygusal boyutları eksik kalır.

Halk hikâyeleri vasıtasıyla müzik sanatına yapılan katkıların biri de halk hikâyesi anlatımında önemli bir figür olan çalgı veya çalgılardır. Kopuz/saz, balaban, tef veya koltuk davulu bunlara örnek olarak verilebilir. Farklı etkileşimlerle günümüze kadar gelen çok farklı Türk yurdunda yörelerin kültürel özelliklerinden dolayı kullanılan bu çalgılarda farklılıklar görülebilmektedir. Çalgıların kullanımı ise coğrafyaya göre farklılık göstermektedir. Anadolu sahasında en yaygın çalgı saz iken, Azerbaycan ve Doğu Anadolu sahasında balaban, Orta Asya’da ise kopuzun geleneksel bir önemi vardır. Tef, zurna ve davul gibi çalgılar da zaman zaman icralara eşlik etmiş, böylece hikâyelerin anlatıldığı ortamlar yalnızca edebî değil, aynı zamanda müzikal bir sahneye dönüşmüştür (Boratav, 1946).

Diğer bir önemli katkısı da makamlardır. Hikâyelerin manzumeleri âşıkların oluşturdukları makamlarla okunur. Günümüzde epey bir kısmı notaya alınan bu makamlara beste de demek mümkündür. Eskiden tasnif edilen hikâyelerin veya günümüzde oluşturulan hikâyelerin şiirleri kadim devirlerde yaşamış üstat ozanların oluşturdukları veya kendilerinin yaptıkları makamlarla çalınıp okunur. Halk hikâyeleri vasıtasıyla yapılan makamların pek çoğu halk müziğinde kullanıldığı gibi sanat müziğinde kullanılanları da vardır. Halk hikâyelerindeki türküler bazı âşıklar tarafından farklı makamlarla da okunabilmektedir. Halk hikâyelerinin ritmik yapısı da anlatının seyrine göre çeşitlenmektedir. Düğün, şölen veya sevinç sahnelerinde hareketli ve hızlı usûller kullanılırken; ölüm, ayrılık ve hüznün bölümlerinde ağır ritimler tercih edilmiştir. Bu çeşitlilik, dinleyicinin anlatıya yalnızca zihinsel olarak değil, duygusal olarak da katılımını sağlar (Kaya & Koz, 2000: 7).

Halk hikâyelerindeki şiirlerin büyük bir kısmının, kahramanın içinde bulunduğu durumla ilgisi vardır. Hikâye şiiri aydınlattığı gibi, şiirler de kahramanların içinde bulundukları durum karşısındaki duygu ve düşüncelerini ifade etmesi bakımından önemlidir. Halk hikâyesi hacim bakımından romana, olağanüstü olaylara konu olması yönünden masala, işlediği kahramanlık konularıyla da destanlara benzer (Sandıkçı, 2006: 13).

Âşık edebiyatının köklü gelenekleri içerisinde önemli bir yere sahip olan halk hikâyeleri, “hikâyeci” unvanıyla da anılan âşıklar tarafından biçimlendirilmiş ve yaşatılmış; anlatı, şiir ve müziği bütüncül bir yapıda buluşturan edebî bir türdür. Yer yer meddah geleneğinin etkilerinin de görüldüğü bu anlatım biçimi, yalnızca sözlü bir aktarım değil, aynı zamanda çok yönlü bir sahne sanatı niteliği taşır. Kahvehaneler, misafir odaları, kır alanları ya da ağaç gölgeleri gibi çeşitli sosyal mekânlarda icra edilen bu hikâye anlatma, okuma ve dinleme pratikleri, kendi iç dinamikleri ve kurallarıyla adeta geleneksel bir tiyatro atmosferi oluşturur (Kaya & Koz, 2000: 7). İran, Kafkasya, Orta Asya ve Hindistan anlatı geleneklerinden beslendiğini ifade eden Kaya ve Koz, halk hikâyelerinin satırları arasında örtülü ve açık olduğunu, coğrafyaların kültürel etkilerini taşıdığını, Anadolu ocağında Türk toplumunun insan ve dünya görüşüne uygun halk edebiyatı türleri olduğunu savunmaktadır. Sözlü gelenek ürünü olan bu hikâyeler genellikle hikâyeci âşıklar tarafından usta-çırak ilişkisi (meşk sistemi) ile varlıklarını sürdürmüşlerdir (Kaya & Koz, 2000: 7-8).

Âşık-hikâyeciler, özellikle son iki yüzyıldır takip edilebilen icra geleneklerinde, eserlerini büyük ölçüde eski Türk destan geleneğinin izinden giderek şekillendirmişlerdir. Ancak bu aktarım süreci, geçmişin katı biçimsel kalıplarını birebir taklit etmekten ziyade, dönemin toplumsal, kültürel ve estetik ihtiyaçlarına uygun biçimde çeşitli değişiklikler ve uyarlamalarla zenginleşmiştir. Eski destan geleneğinde görülen kahramanlık, aşk, yolculuk ve sınav temaları, âşık-hikâyecilerin anlatılarında hem içerik hem de form bakımından yeniden yorumlanmıştır. Bu süreçte, sazın eşlik ettiği sözlü aktarım biçimi korunmuş; ancak dil, üslup, olay örgüsü ve karakter tipleri, halkın değişen beğenisine, dinleyici kitlesinin beklentilerine ve sosyal ortamın koşullarına göre çeşitlenmiştir. Böylece âşık-hikâyeciler, geçmişle bağlarını koparmadan, hikâyelerini hem geleneğin sürekliliğini sağlayacak hem de kendi dönemlerinin ruhunu yansıtacak şekilde tasnif etmiş ve aktarmaya devam etmişlerdir (Elçin, 2001: 445).

Anadolu’da yüz civarında halk hikâyesi vardır. Bu hikâyeler Anadolu sahasına en yakın yer olan Azerbaycan’da ve diğer Türk ülkelerinde anlatılanlarla birlikte sayısını oldukça artırmaktadır (Kaya & Koz, 2000: 7). 16. yüzyılın önemli âşıkları arasında yer alan Köroğlu, Âşık Garip ve Kerem, eserlerinde dönemin toplumsal ve bireysel duygulanımlarını derin bir lirizmle yansıtmışlardır. Bu şiirlerde, insan ruhunun derinliklerinden yükselen büyük tutkular, yüzyıllar boyunca değişmeyen kaderin ağırlığı ve dindirilemeyen özlemlerin yakıcı sesi hissedilir. Köroğlu’nun dizelerinde, zulme

ve haksızlığa karşı yükselen kararlı bir direniş; adalet arayışının yığıtçe haykırışı ön plandadır. Kerem'in hikâyesinde, aşkın önüne dikilen engellerin en çetinlerinden biri olan dinî bağnazlığa karşı bir isyan ve özgür sevdaya duyulan özlem öne çıkar. Âşık Garip ise, uzun yıllar süren gurbet hayatının, yabancı diyarları zoraki bir yurt edinmenin ruhu yıpratıcı yalnızlığını dile getirir. Bu üç figürün şiirleri, yalnızca bireysel birer aşk veya kahramanlık öyküsü değil; aynı zamanda dönemin toplumsal yapısına, değerler çatışmasına ve bireyin iç dünyasındaki gelgitlere dair güçlü tanıklıklardır. Böylece 16. yüzyıl âşık edebiyatı, hem bireysel duygunun hem de kolektif hafızanın şiirsel bir arşivi niteliğini kazanmıştır (Karahasan & Karahasan, 2012: 34).

Halkın anlatısı olan bu gelenekten etkilenen bestekârlar zaman içerisinde müziğin farklı türlerinde de bu hikâyeleri sunmaya çalışmışlardır. Ahmet Adnan Saygun, Kerem ile Aslı hikâyesinden esinlenerek Librettosunu Selahattin Batu'ya ait üç perdelik Kerem Operasını bestelemiştir. İlk kez 22 Mart 1953'te Ankara Devlet Operası'nda sahnelenen Kerem Operası ilk Türk müzikli dramdır (Sözer, 1996: 393). Yine Kerem ile Aslı hikâyesinin esin kaynağı olan ve bestesi Üzeyir Hacıbeyli'ye ait "Aslı ve Kerem Operası" isimli opera, 1912 yılında yazılmıştır (Azerbaycan Sovét Ensiklopédiyası, 1983: 353). Opera ve Tiyatro gibi sanat dallarına konu edilen Âşık Kerem ya da Kerem ile Aslı hikâyesine türkülerimizde rastlamak mümkündür. "Sallanıban Gelen Dilber" isimli türkümüz bu duruma iyi bir örnektir (Kafkasyalı, 2009: 106).

Sonuç

Sözlü geleneğin yapı taşlarından olan ve Türk kültür coğrafyasının hemen her yerinde izleri bulunan halk hikâyeleri, alanına sunduğu katkıların yanı sıra birçok alana da örnek teşkil etmiştir. Müzik bunların en önde gelenlerindendir. Halk hikâyeleri, başta Anadolu olmak üzere bütün Türk dünyasında bilinmektedir. Kökenden günümüze Türk soylu halkların ya da bunların etkileşimde bulundukları halkların ortak ürünleridir.

Yazının icadına kadar yüzyıllardır süren sözlü gelenek, değişik coğrafyalarda ve farklı etkileşim ortamlarında halkın duygularının yansıtıcısı olmuştur. Yazıyla içeriği netleştirilmediğinden sözlü geleneğin çok sayıda varyantları oluşmuş hatta bir kısmı zaman içerisinde unutulmuştur. Yazının icadından sonra tüm bu varyantlar kaleme alınmış fakat bu süreçte de sözlü anlatıların en önemlilerinden olan halk hikâyelerinin melodileri, notaları yani ses öğeleri değişmeye ve kaybolmaya yüz tutmuştur. Daha sonraki yıllarda gelişen ses ve görüntü teknolojilerinin gelişimiyle müzikal öğeler kayıt altına alınabilmeye başlamış ama bu halk anlatıları yalnızca edebiyatçıların araştırma konuları gibi görüldüğünden yeterince müzikoloji çalışmasına konu olamamıştır. Bu nedenle müziğin varlığının yazı ile pekiştirildiği çok sayıda halk hikâyesinin müzik unsurları hakkındaki bilgilerimiz adlarından öteye gitmemektedir. Bu nedenle günümüz imkânlarıyla ulaşabildiğimiz tüm halk hikâyesinin müzikal ve görsel kayıtlarının müzikoloji uzmanları tarafından kayda alınması elzemdir.

Bu araştırmanın bulguları, halk hikâyelerinin yalnızca edebî eserler olmadığını, müzikal unsurlar aracılığıyla kültürel ve estetik bir bütünlük oluşturduğunu göstermektedir. Türküler, makamlar, ritimler ve çalgılar, hikâyelerin duygusal yoğunluğunu artırmış ve anlatının toplumsal bellekte kalıcı olmasını sağlamıştır. Ancak bu zenginliğin yazılı ve görsel olarak sistemli biçimde arşivlenmediği ve müzikoloji disipliniyle yeterince incelenmediği anlaşılmaktadır. Halk hikâyeleri, tarih boyunca hem halk müziği hem de sanat müziği için bir kaynak işlevi görmüş; operalara, türkülere ve farklı müzik türlerine esin kaynağı olmuştur. Bununla birlikte, günümüzde pek çok hikâyenin yalnızca güfte kısmı elimizde bulunmakta; makam, ezgi ve ritim bilgileri kaybolma tehlikesiyle karşı karşıyadır.

Öneriler

Halk hikâyelerindeki müzikal unsurların sistemli biçimde incelenmesi için disiplinler arası (halk bilimi-müzikoloji-edebiyat) araştırmalar yapılmalıdır. Özellikle TRT repertuarındaki hikâye kaynaklı türküler karşılaştırmalı olarak ele alınmalıdır. Günümüz teknolojileri kullanılarak halk hikâyelerinin varyantları ses, görüntü ve nota kayıtlarıyla arşivlenmeli; müzikal unsurlar çağdaş yöntemlerle kayda geçirilmelidir. Ayrıca öncenin varlığını koruma ve sürdürme çabası geleceğin gelenekten uzaklaşması kaygısını da beraberinde getirmemeli ve geleneğin sürdürülebilirliği açısından düzenli olarak kültürel paydaş olan toplumların aynı sahnelerde geleneği yaşatmaları ve yaymaları gerekmektedir.

Gelecek çalışmalarda farklı Türk coğrafyalarında derlenen varyantların müzikal açıdan karşılaştırmalı analizleri yapılmalı; kültürler arası etkileşimler ortaya konulmalıdır. Halk hikâyelerinin müzikal yönü, yerel ve ulusal düzeyde düzenlenecek festivaller, konserler ve eğitim programlarıyla yaşatılmalıdır.

Yazar Özgeçmişi



Prof. Dr. **Yavuz Selim Kafkasyalı**, birincilikle kazandığı Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzikoloji Bölümünü Bölüm Birincisi olarak bitirdi. Yüksek Lisans eğitimini Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde tamamladı. Doktora eğitimini İnönü Üniversitesi Müzik Bilimleri ve Müzik Teknolojisi alanında “İran Türklerinde Müzik ve Sosyo Kültürel İşlevi” başlıklı teziyle bitirdi. 2005 yılında Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müzik Bölümünde Öğretim Görevlisi olarak başladığı görevine aynı yerde halen öğretim üyesi olarak devam etmektedir. Türk Dünyası müzikleri, Klasik Müzik bestecilerinin Eserlerinin incelenmesi, Oda Müziği düzenlemeleri, Geleneksel Çalgılar gibi müzikolojinin çeşitli konularında yayınları bulunmaktadır. **Kurum:** Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı **E-mail:** yavuzselimkafkasyali@gmail.com **ORCID:** 0000-0002-1761-5613

Kurumsal web sitesi: <https://www.kafkas.edu.tr/kons>



Dr. Öğr. Üyesi **Zafer Akıncıoğlu**, Lisans eğitimini Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği Programında, yüksek lisans eğitimini de yine aynı üniversitenin Eğitim Bilimleri Enstitüsünün Müzik Eğitimi alanında tamamladı. Doktora eğitimini İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde bitirdi. Erzurum yöresi aşıklık geleneği ve Erzurumlu aşıklar, Geleneksel Türk halk müziği eserlerinin çok seslendirilmesi ve Geleneksel Türk Halk Müziği eserlerinin nüansla notalandırılması gibi konularda çok sayıda çalışmaları bulunmaktadır. **Kurum:** Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarı **E-mail:** zaferak25@gmail.com **ORCID:** 0009-0003-7296-9339

Kurumsal web sitesi: <https://www.kafkas.edu.tr/kons>

Kaynaklar

- Azerbaycan Sovét Ensiklopediyası. (1983). *Opera* (Cilt 7). Bakü.
- Boratav, P. N. (1946). *Halk hikâyeleri ve halk hikâyeciliği*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Cerrahoğlu, M. (2011). Âşıkların Sosyokültürel Hayattaki Yeri ve Önemi/ Bir Örneklem Olarak Derdiçok. *Folklor/Edebiyat*, 18(67), 143-156.
- Düzgün, D. (2005). *Erzurum'da kahvehaneler ve âşık kahvehanesi geleneği*. İstanbul: Aktif Yayınevi.
- Elçin, Ş. (2001). *Halk edebiyatına giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Güvenç, A. Ö. (2022). Halk Hikâyelerinin İşlevleri. *Journal of Turkish Research Institute*(73), 57-83. <https://doi.org/10.54614/JTRI.2022.4580>
- Kafkasyalı, A. (2009). *İran Türk âşıkları ve millî kimlik*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Kafkasyalı, Y. S. (2018). İran'da Türk millî kimliğinin sürdürülmesinde müziğin işlevi. *Turkish Studies*, 13(18), 821-831. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.13822>
- Karahasan, T. H., & Karahasan, F. (2012). *Âşık, ozan ve türküleri ile köşe bucak Anadolu* (Cilt 1). İstanbul: Göksu Ofset.
- Kaya, D., & Koz, S. (2000). *Halk hikâyeleri I*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Makal, T. K. (1976). *Uluslararası folklor ve halk edebiyatı semineri bildirileri*. Ankara: Güven Matbaası.
- Mirzaoğlu, G. (2015). Anlatı ve müzik ilişkisi bağlamında halk hikâyelerinden halk müziği dağarcığına geçen türküler. In M. Öztürk (Ed.), *Mustafa Öztürk'e armağan*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Sandıkçı, T. (2006). *Kerem ile Aslı*. İstanbul: Metropol Yayınları.
- Sözer, V. (1996). *Müzik ansiklopedik sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Sümbüllü, H. T. (2010). Geleneksel Türk Halk Müziği Kuramı Açısından Aşıklık Geleneğinde Kullanılan "Ayak" Kavramı. *Sanat Dergisi*, 12, 45-59.

The cultural and aesthetic function of musical elements in Turkish folk narratives

Abstract

Although the presence of music in folk narratives—one of the most significant narrative forms within the Turkish oral cultural tradition—is clearly evident, there remain considerable deficiencies in documenting this aspect in writing, systematically archiving it, and evaluating it from a musicological perspective. The folk songs found in many narratives have reached the present day primarily in the form of lyrics, while their modal structures (makam), rhythmic patterns, and performance characteristics face the risk of being lost. The poems performed by âşiks (minstrels) with the accompaniment of the saz not only ensured the oral transmission of the stories but also enabled them to be internalized by society through a distinct musical aesthetic. The present study aims to fill this gap. In this research, a qualitative method has been adopted, based on a descriptive approach. Previous studies on folk narratives were reviewed, the relevant literature was examined, and evaluations were conducted with the aim of identifying the musical elements. The documents used in this study include folk narratives compiled from different geographies of Anatolia and the Turkic world, audio and visual recordings made in minstrel coffeehouses, written sources, and examples from folk music repertoires. Furthermore, considering that folk narratives have also served as subjects for operas and other musical genres, relevant archives and academic studies have also been examined. The collected materials were subjected to a content- and function-oriented analysis. The performance of poems in the form of folk songs (türkü), the diversity of modes and rhythms employed, the role of instruments—particularly the saz—and the ways in which these elements reinforce the emotional intensity of the narratives were described. The research findings indicate that the musical elements of folk narratives assume an indispensable role in terms of both social and artistic functions. However, the insufficient documentation of these musical elements through written and visual records constitutes a significant shortcoming. In particular, the musical dimension of folk narratives that have inspired operas and folk songs should be recorded using contemporary methods, transcribed into notation, archived, and examined on a broader scale within the discipline of musicology. Such endeavors are of great importance for the preservation of this tradition.

Keywords: Aesthetic function, Folk narratives, Musical element, Turkish culture

Araştırma Makalesi

Bayram Salâtı üzerine bir inceleme: Eyüp Sultan Camii örneği

Levent Kaya¹

Müzik Bölümü, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 23 Temmuz 2025
Kabul: 15 Eylül 2025
Online Yayın: 30 Eylül 2025

Anahtar Kelimeler

Bayram Salâtı
Cami musikisi
Dini Musiki
Eyüp Sultan Camii
Salâ türleri

Öz

Bu çalışma, Osmanlı ve erken Cumhuriyet İstanbul’unda bayram günlerinin dinî ve musikî yönünü, özellikle “Bayram Salâtı” geleneği çerçevesinde incelemektedir. İlk aşamada, salâ türlerine dair klasik kaynaklar ve musiki literatürü taranarak tarihsel ve kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Ardından sık kullanılan salat türlerinin notalarına yer verilmiştir. Bu türle ait farklı kişi veya toplulukların örnek icraları QR Kod aracılığıyla sunulmuştur. Ardından Bayram Salâtı uygulamaları üzerinde ayrıntılı biçimde durulmuştur. Bu bağlamda, Hatib Zakirî Hasan Efendi tarafından Bayatî makamında bestelenmiş Bayram Salâtı örneği hem notaya alınmış şekliyle hem de Klasik Türk Musikisi ve dinî musikinin önde gelen icracılarından Bekir Sıdkı Sezgin’in seslendirdiği kayıt aracılığıyla QR kod sistemine aktarılmıştır. Böylece hem yazılı hem işitsel belge bir araya getirilerek araştırmacılara çok yönlü bir erişim imkânı sağlanmaktadır. Bunun yanı sıra, Eyüp Sultan Camii’nde yaklaşık yarım asır boyunca müezzinlik yapmış olan Sefer Elmas’tan derlenen Segâh makamındaki Bayram Salâtı versiyonu araştırmacı tarafından notaya alınmış olup, bu örnek literatürde ilk kez yayımlanarak hem nota hem QR kod ile makaleye eklenmiştir. Bu durum, çalışmanın özgün katkısını ortaya koymakta ve alanda daha önce kayda geçirilmemiş bir geleneği gün yüzüne çıkarmaktadır. Çalışma, bir yandan tarihsel sürekliliği gösterirken, diğer yandan cami musikisinin çeşitliliğini ve zenginliğini ortaya koymayı hedeflemektedir. Sonuç olarak bu araştırma, unutulmaya yüz tutmuş bir dinî musiki formunun belgelenmesi, arşivlenmesi ve muhtemel uygulama sahasına taşınması konusunda önemli bir katkı sunmaktadır.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Kaya, L. (2025). Bayram Salâtı üzerine bir inceleme: Eyüp Sultan Camii örneği. *Türk Müziği*, 5(3), 247-261. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17152753>

Giriş

Sözlük anlamı itibarıyla “Salâ, Salât” namaz ve Hz. Peygamber’e ailesine, soyundan gelenlere ve ashabına Allah’tan rahmet ve selam temenni eden çeşitli şekillerde tertiplenmiş hürmet ve dua cümlelerini ihtiva eden Arapça güftelerin belirli besteyle veya serbest şekilde okunan güftelerin genel adıdır. Güllüce çalışmasında “Salât” kavramını etimolojik olarak derinlemesine incelemektedir (Güllüce, 2005). Kur’ân-ı Kerim’de **إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيمًا** Inna(A)llâhe ve melâ-iketehu yusallüne ‘alâ-nnebiy(yi) yâ eyyuhe-llezzîne âmenû sallû ‘aleyhi ve sellimû teslîmâ(n) (el-Ahzâb 33/56) (Şüphesiz Allah ve melekleri Peygamber’e salât ediyorlar. Ey iman edenler! Siz de ona salât edin, selâm edin.) ve hadislerde Hz. Peygamber’in adı anıldığında ona salât ü selâm getirilmesi tavsiye edilmiş, bundan dolayı özellikle Osmanlı kültüründe salavat getirmek, salavat çekmek, salâ vermek gibi adlarla pek çok salâ metni ortaya çıkmıştır (Özcan, “Salâ”, TDV). Ayrıca farklı ayetlerde de Hz. Peygamber’e salât ve selam getirmenin önemi vurgulanmıştır. (Bkz. el-Bakara 2/157; et-Tevbe 9/99, 103; el-Ahzâb 33/43)

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Müzik Bölümü, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye. E-mail: lkaya@yildiz.edu.tr ORCID: 0000-0001-9669-7655

Hiz. Peygamber'e salât ve selâm getirmekle ilgili hadislerden birinin meâli şöyledir: "Kıyamet günü insanların bana en yakını bana en çok salavat okuyanıdır (Tirmizî, "Vitr", 21)". Resûl-i Ekrem, kendisine nasıl salât okuyacaklarını soran bazı sahâbîlere namazlarda okunan "Salli ve Bârik duaları" diye bilinen duayı okumalarını tavsiye etmiştir (Buhârî, "Da'avât", 33; Müslim, "Şalât", 66) (Mertoğlu, "Salâtüselâm", TDV). Salât ve selam hakkında farklı hadisler de rivayet edilmiştir: "Cimri, yanında adım anıldığı halde bana salât ü selâm getirmeyen kimsedir. (Tirmizî, Daavât, 101. Ayrıca bk. Ahmed İbni Hanbel, Müsned, I, 201)", "Bana bir salât okuyana Allah on salât eder (Ebû Dâvûd, Vitr:26; Tirmizî, Kitâbu's-Salât, 352; en-Nesâî, Kitâbu Ezân, 37)" (Harmancı, 2013).

Yukarıda zikredilen ayetler ve hadislerin ışığında İslam coğrafyasında ulema ve mutasavvıfların terkip ettikleri pek çok salâvat mevcuttur. Bunların bazıları besteli okunmakla birlikte bazıları herhangi bir bestesi olmadan bir âhenk içinde bireysel veya toplu şekilde okunur. Salât-ı Kemâliye, Salât-ı Kutbiyye, Salât-ı Fâtih, Salât-ı Tefriciye ve Salât-ı Müniciye bunlardan bazılarıdır. Ayrıca her bir bölümü haftanın bir günü okunan Delâilü'l Hayrât gibi farklı şekilleri de mevcuttur.

Eyüp Sultan Camii'nin Osmanlı Toplumundan Günümüze Yeri ve Önemi

İstanbul'un fethinden hemen sonra, Ashâb-ı kirâmdan Hâlid bin Zeyd Ebû Eyyûb el-Ensârî (Eyüp Sultan) hazretlerinin kabri etrafında teşekkül eden külliye, şehrin İslâm kimliğinin hem manevî kutbu hem de zarif usûl ve âdâbının mekânı olarak temâyüz etmiştir. Külliye'nin merkezindeki cami ve türbe, fetih sonrası şehir tasavvurunda "belde-i tayyibe"nin kalbi hükmünde görülmüş; çevresinde medrese, imaret ve diğer hayratla birlikte ibadet, hizmet ve ilim hattını bir araya getiren bir mânâ merkezi teşkil etmiştir. Bu yapı topluluğunun Eyüp Sultan'ın mübarek kabri etrafında inkişâf edişi, Osmanlı İstanbul'unda dinî hayatın merkezî damarını görünür kılar; böylece Eyüp Sultan, zâhirde şehir, bâtında ise zikir ve salâtın mekânı olarak yerini alır (Algül, "Ebû Eyyûb El-Ensârî", TDV), (Eyice, "Eyüp Sultan Külliyesi", TDV).

Osmanlı saltanat telâkkisinde Eyüp Sultan Türbesi'nin meşruiyet ve dua ile irtibatlı yeri, padişahların tahta cülûslarını müteakip burada icra edilen kılıç kuşanma merasimiyle tebarüz eder. Bu merasim, devletin zâhirî kudreti ile manevî icazetin birleştiği bir eşik olarak kabul edilmiş; kılıç alayıyla Eyüp Sultan'a varış ve orada teberrüken kılıç kuşanılması, "emanet ve mesuliyet" şuurunun nişânesi sayılmıştır (Özcan, "Kılıç Alayı", TDV). Merasim güzergâhı ve usûlü dahi âdâbın bir parçası olarak teşrifatta kayıtlıdır; böylece Eyüp Sultan, yalnızca bir türbe değil, duanın devlet işlerine eşlik ettiği müstesna bir mekândır (Özcan, "İstanbul'da Cülûs ve Kılıç Kuşanma Törenleri", Büyük İstanbul Tarihi, Web 1).



Resim 1. Kılıç alayı (Web 2)

Dinî musiki açısından Eyüp Sultan Camii, salâ, salât, na't ve temcid gibi formların meşk ve icrasında mühim bir mekândır. Bayram ve cuma günlerine mahsus salâtların cami ve minarelerle sabitlenmiş icra geleneği, Eyüp Sultan'da cemaatin topluca zikre iştirâkine temin eden bir musiki terbiyesine dönüşmüştür. Bu çerçevede Eyüp Sultan Camii,

dini musiki formlarının yalnız notaya değil, âdâba, makama ve usûle bağlı olarak yaşatıldığı bir mektep hüviyetini taşır. (Eyice, “Eyüp Sultan Külliyesi,” TDV) Eyüp Sultan Camii’ni dinî musikide öne çıkaran bir diğer form da cumhur olarak icrâ edilen “*Mahfel Sürmesi*”dir. Beş bölümden oluşan bu eser, XX. yüzyılın başlarına kadar Eyüp Sultan Camii’nde müezzinlerce icrâ edilmiştir. 1930’lu yıllarda Suphi Ezgi tarafından notaya alınan bu kıymetli eser XVII. yüzyıl sonları ve XVIII. yüzyıl başlarında yaşayan Gülşenî meşâhiyinden, İstanbul Eyüp Sultan Câmii Başmüezzini Abdülğani Gülşenî hazretleri tarafından bestelenmiştir (Koca, 2017).

Bütün bu vasıflarla Eyüp Sultan Camii, İstanbul’un fethinden itibaren Türk İslâm medeniyetini zirveye taşıyan bir şehir telâkkisinin ana direklerinden biri olmuş; meşruiyetin dua ile, sanatın ibadetle, musikinin zikirle birleştiği mânevî merkez kimliğini nesiller boyunca muhafaza etmiştir. Bu nedenle Bayram Salâtı gibi formların Eyüp Sultan Camii’ndeki seyri, yalnız bir musiki tarihi meselesi değil, aynı zamanda toplum hafızası ve ibadet âdâbının devamı olarak değerlendirilmelidir (Uyaniker, 2010).

Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Bu çalışma, İslâm kültür ve medeniyetinde köklü bir yere sahip olan salâ geleneğinin önemli bir türü olan Bayram Salâtını incelemeyi amaçlamaktadır. Bu çerçevede yazılı (kitap, tez, makale vb. çeşitli araştırmalar, ansiklopedi maddeleri ve notalar) ve sözlü (kişisel görüşmeler, alan kayıtları) kaynaklarla oluşturulan veriler birleştirilmekte; tarihsel süreklilik, formsal çeşitlilik ve yerel farklılık bağlamında kaybolmaya yüz tutmuş bir dini musikî formu yeniden görünür kılınmaktadır.

Osmanlı’dan Cumhuriyet dönemine uzanan süreçte cami musikisinin zenginlikleri arasında yer alan bu form, gerek makam yapısı gerekse icra bağlamı açısından dinî musiki repertuvarında müstesna bir konumda bulunmaktadır. Çalışmada, dinî musikide sıklıkla kullanılan belli başlı salât türlerinin yanı sıra Hatib Zâkirî Hasan Efendi tarafından Bayatî makamında bestelenmiş olan Bayram Salâtı ile Eyüp Sultan Camii’nde geçtiğimiz yüzyılda icrâ edilmiş olan Segâh makamındaki versiyon üzerinde durulmuştur. Verilen tüm örnekler yazılı ve işitsel belgelerle kayıt altına alınmıştır. Böylelikle hem tarihsel sürekliliğin ortaya konması hem de cami musikisinin günümüze intikal eden çeşitliliğinin belgelenmesi hedeflenmektedir.

Yöntem

Bu araştırma, nitel araştırma desenine dayalı olarak alan araştırması yöntemi çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. Nitel araştırma, gözlem, görüşme, doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir şekilde ortaya konulmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilmektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2013).

İlk aşamada, salâ türlerine dair klasik kaynaklar ve musiki literatürü taranarak tarihsel ve kuramsal bir çerçeve oluşturulmuştur. Ardından sık kullanılan salat türlerinin notalarına yer verilmiştir. Bu türlere ait farklı kişi veya toplulukların örnek icraları QR Kod aracılığıyla sunulmuştur. Daha sonra, sahadan elde edilen veriler üzerinden Bayram Salâtı örnekleri incelenmiştir. Öncelikle Hatib Zâkirî Hasan Efendi’ye ait Bayatî makamındaki Bayram Salâtı, mevcut nota örnekleri üzerinden analiz edilmiş; ayrıca Bekir Sıdkı Sezgin’in icrası web üzerinden QR kod aracılığıyla erişime sunulmuştur.

Görüşme sözlü iletişim yoluyla veri toplama tekniğidir. Görüşmeye katılanların sayısına göre, görüşmeler: bireysel ve grupça olmak üzere, iki sınıfta incelenebilir. Bireysel görüşmede görüşmeci ile kaynak kişi dışında kimse bulunmaz. Görüşülme istenen kişiye göre görüşmeler, önderler, uzmanlar ve halk ile yapılanlar olmak üzere üçe ayrılır. Uzman kişilerle yapılan görüşmelerde, belli uzmanlık alanlarında, ayrıntılı teknik bilgi toplanır (Karasar, 2020). Eyüp Sultan Camii’nde uzun yıllar müezzinlik yapmış olan Sefer Elmas, araştırmada uzman kişi olarak nitelendirilebilir. Kendisiyle yapılan görüşmeler sonucunda Segâh makamındaki Bayram Salâtı versiyonu elde edilmiştir. Bu kayıt, literatürde ilk defa yayımlanarak hem nota hem QR kod ile makaleye eklenmiştir. Böylece araştırma, yazılı ve işitsel belgeleri bir araya getirerek dinî musiki geleneğinin belgelenmesine ve sürekliliğine katkı sunmuştur. Ayrıca Sefer Elmas ile yapılan görüşme kaydı kapsamında biyografisine yönelik bilgiler, “Bulgular” bölümünde yazılı olarak yer almaktadır.

Elde edilen veriler, karşılaştırmalı değerlendirme yöntemiyle incelenmiş; eserlerin icra üslubu, makam özellikleri ve cami musikisi içindeki yeri üzerinde durulmuştur. Bu yöntem sayesinde, Bayram Salâtı formunun hem tarihsel kökleri hem de güncel icra biçimleri bir bütünlük içinde ele alınmıştır.

Bulgular

Dinî Musikîde Salât (Salâ) Formu ve Türleri

Türk Din Musikisinde salâlar sabah salâsı, cuma salâsı, bayram salâtı, cenaze salâsı, salât-ı ümmiye ve salât-ı kemâliye gibi alt türlere ayrılırlar. Bu türler camilerde müezzin mahfilinde ve minarede; dergâhlarda ise genellikle toplu olarak okuna gelmektedir. “Camilerde münhasıran ses musikisine büyük bir ehemmiyet verilmiştir. Daha ziyade dua mahiyetini haiz olan bu musiki İslâmiyet’in ilk devirlerinden beri tabii bir tekâmülle gene bilhassa Türklerin elinde büyük bir inkişaf göstermiştir. Nâ’t, Tekbir, Salâ, Salât, Temcid gibi dinî parçalarla Ezan, Kamet gibi namaza ait teferruat, bütün Türk musikînaslarının elinde bedî (ender) bir hal almıştır” (Ergun, 1942).

Klasik Türk Musikisi nota arşivinde² Salât (Salât-ı Ümmiye, Salât ü Selâm, Salâvat) formunda otuz altı eser tespit edilmiştir. Bu besteler form, makam, usul, bestekâr ve edisyonlarına³ göre tasnif edilerek aşağıdaki tabloda verilmiştir.

² Başta TRT İstanbul Radyosu arşivi olmak üzere İstanbul Belediye Konservatuvarı arşivi ve Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu arşivinden oluşan külliyat, TRT İstanbul Radyosu ses sanatçısı Sayın Ataç Ergen tarafından uzun yıllara dayanan uğraşlar neticesinde taranarak dijital ortama aktarıldı. İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti etkinleri kapsamında gerçekleştirilen projeyle dijital arşiv Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu web sitesinde yayınlandı. Ardından kırk bini aşan bu büyük repertuvar PDF formatına aktararak divanmakam.com sitesinde yayınlanmaya başladı. Kullanıcıların da nota ekleyebildikleri forum bölümü olan bu portal böylelikle her geçen gün güncellenerek devam etmektedir.

³ Sözlü aktarım ve meşk geleneğini haiz olan Klasik Türk Musikisi eserleri çeşitli musikînasların rivayetleri sonucu günümüze ulaştığı için bestede küçük de olsa farklılıklar görülebilmektedir. Dolayısıyla bir eserin çeşitli türde notaları bulunmaktadır ve bunların her biri farklı bir **edisyon** olarak ifade edilmiştir. Bu farklılığın musikimize dair bir dağınıklık veya başıbozukluk olarak değil; aksine bir zenginlik olarak algılanmasının daha doğru olacağı kanısındayız.

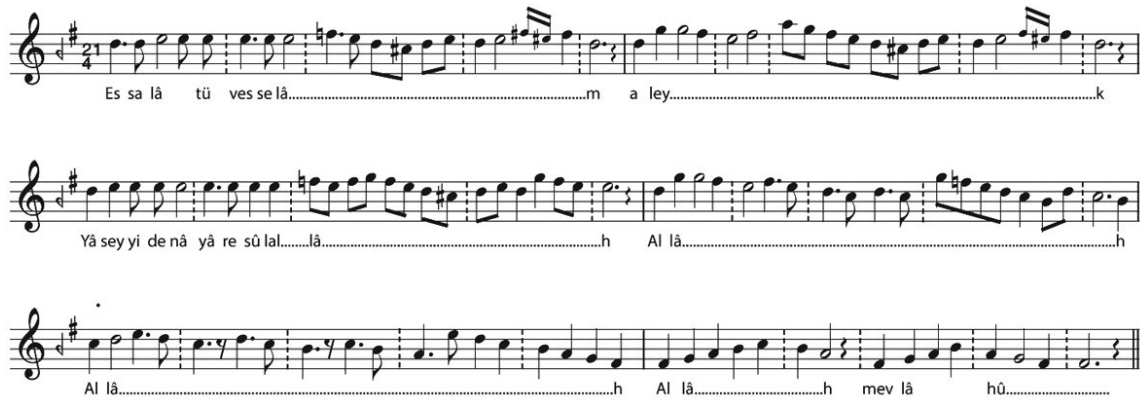
Tablo1. Klasik Türk Musikisi nota arşivinde yer alan salâtlar

Form	Makam	Usul	Eser Adı	Bestekârı	Edisyon
Salât-ı Ümmiye	Segah	Serbest	Allahümme salli ala seyyidina Muhammedin...	Belirsiz	7
Salât ü Selâm	Mahur	Sofyan	Allahümme salli alel Mustafa	Belirsiz	8
Salât ü Selâm	Nihavend	Sofyan	Ya Resul selam aleyke	Doğan Ergin	1
Salât ü Selâm	Segah	Sofyan	Ya Resul selam aleyke	Belirsiz	1
Salât ü Selâm	Nihavend	Serbest	Ve elfu elfu selamu aleyke ya Resulallah	Belirsiz	1
Salât ü Selâm	Segah	Sofyan	Essalat ü vesselam ey hadi-i rah-ı Hüda	Bekir Sıdkı Sezgin	2
Salâvat	Mahur	Sofyan	Ya Resulallah ya Habiballah	Doğan Ergin	1
Salâvat	Nihavend	Sofyan	Ya Resulallah ya Habiballah	Doğan Ergin	1
Salâvat	Segah	Sofyan	Ya Resulallah ya Habiballah	Belirsiz	2
Salâvat	Hicaz	Sofyan	Ya Resulallah ya Habiballah	Doğan Ergin	2
Salâvat	Uşşak	Sofyan	Salli ya Rabb-i ala ceddel Hüseyin	Belirsiz	1
Salâvat	Uşşak	Serbest	Salli ya Rabb ala eşref-i nur-i cemi'l enbiya-i vel-mürselin	Belirsiz	1
Salâvat	Hüseyini	Serbest	Essalat ü vesselam ü aleyke ya Resulallah	Belirsiz	1
Salâvat	Segah	Sofyan	Essalat ü vesselam ü aleyke ya Resulallah	Belirsiz	1
Salâvat	Uşşak	Serbest	Allahümme salli ala Muhammedin ve ala ali seyyidina Muhammed	Belirsiz	1
Salâvat	Uşşak	Serbest	Allahümme salli ala seyyidina ve Nebiyyina	Belirsiz	1
Salât	Hüseyini	Serbest	Allahümme salli ve sellim ve barik ala	Belirsiz	2
Salât	Hüseyini	Durak Evferi	La ilahe illallah vahdehu laşerike leh (Cenaze Salâtı)	Hatib Zâkirî Hasan Efendi	5
Salât	Bayati	Durak Evferi	Leysel iyd ü li-men lebisel cedid (Bayram Salâtı)	Hatib Zâkirî Hasan Efendi	3
Salât	Hüzzam	Sofyan	Allahümme Salli Alel Mustafa	Bekir Sıdkı Sezgin	1
Salât	Maye	Serbest	Ya Latifu Ya Kafi	Belirsiz	1
Salât	Neva	Serbest	Salli ala Muhammed Allah ü Ekber	Belirsiz	1
Salât	Acem Aşiran	Serbest	Salli ala Muhammed Allah ü Ekber	Belirsiz	1
Salât	Eviç	Serbest	Salli ala Muhammed Allah ü Ekber	Belirsiz	1
Salât	Hüseyini	Sofyan	Salli ala Muhammedül Muhtar	Belirsiz	2
Salât	Beste Isfahan	Ağır Düyek	Sallu aleyhi ve sellimu teslima	Belirsiz	1
Salât	Rast	Devr-i Kebir	Essalat ü vesselamü aleyke ya Resulallah	Belirsiz	2
Salât	Dilkeş-hâveran	Durak Evferi	Essalat ü vesselamü aleyke ya Seyyidina (Sabah veya Cuma Salâsı)	Hatib Zâkirî Hasan Efendi	5
Salât	Sazkâr	14/4	Essalatü vesselam ü aleyke ya Resulallah	Belirsiz	1
Salât	Hüseyini	Türk Aksağı	Allahümme salli ala seyyidina Muhammed	Ali Kemal Belviranlı	1
Salât	Nihavend	Serbest	Allahümme salli ala seyyidina Muhammed	Ahmet Hatipoğlu	1
Salât	Hicaz	Türk Aksağı	Allahümme salli ala seyyidina Muhammed	Ali Kemal Belviranlı	1
Salât	Saba	Türk Aksağı	Allahümme salli ala seyyidina Muhammed	Ali Kemal Belviranlı	1
Salât	Uşşak	Türk Aksağı	Allahümme salli ala seyyidina Muhammed	Ali Kemal Belviranlı	1
Salât	Uşşak	Sofyan	Allahümme salli alel Mustafa (Kadiri Devranı)	Belirsiz	1
Salât	Uşşak	Serbest	Allahümme salli ve sellim ve barik ala (Salât-ı Kemâliye)	Belirsiz	3

Yukarıdaki tabloda yer alan ve en çok kullanılan salât formlarından olan sabah salâsı, cenaze salâsı, salât-ı ümmiye, daha çok tasavvuf kültüründe icra edilen salât-ı kemâliye ve son bölümde de araştırmanın odak noktasını oluşturan bayram salâtı türleri aşağıdaki alt başlıklarda açıklanmıştır.

Sabah Salâsı

Sabah Salâsı kadîm zamanlarda dilkeşhâveran makamında okunmaktaydı. Üç faklı bölümden oluşan bu form günümüzde minareden okunan cenaze salâsı veya Cuma geceleri (perşembeyi cumaya bağlayan gece Cuma gecesi olarak ifade edilir.) ya da Cuma namazından bir saat önce okunan salâ şeklinde icra edilmektedir. Birinci bölüm (es-Salâtü ve's-selâmü aleyk), ikinci bölüm (yâ seyyidenâ yâ Resûlallah / yâ seyyidenâ yâ habîballah / yâ seyyidenâ yâ nebiyyallah / yâ seyyidenâ yâ hayrihalkıllah / yâ seyyidenâ yâ nûriarşillâh) ve üçüncü bölüm ise (Allah Allah Allah Mevlâ Hû) sözlerinden meydana gelmektedir. Bestesi hakkında çeşitli görüşler mevcuttur. Suphi Ezgi *Nazarî-Amelî Türk Musikisi ile Türk Musikisi Klasiklerinden Temcit - Na't - Salat - Durak* adlı eserinde durak evferi usulüyle neşrettiği notada bestekârını Hatib Zâkirî Hasan Efendi olarak kaydetmektedir. Halil Can gibi bazı musikişinaslar ise Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi tarafından bestelendiğini ifade etmektedirler (Özcan, “Sabah Salâsı”, TDV).



Figür 1. Sabah salâsının notası (Özcan, “Sabah Salâsı”, TDV)



Video 1. Sabah salâsının örnek icrâsı

Cenaze Salâsı

Cenaze salâsı, ölüm haberinin duyurulması maksadıyla minarelerden okunan salâtüselâm ile cenazenin kabrine götürülüşü sırasında tertip edilen cenaze alayında ve definden sonra okunan salâ olmak üzere iki çeşittir (Özcan & Uzun, “Cenaze Salâsı”, TDV). Günümüzde minareden okunan, yukarıda da ifade edildiği gibi dilkeşhâveran makamındaki şekli okunmaktadır. Cenazenin kabre götürülüşü ve definden sonra okunan türü Hüseyini makamında okunmaktadır. Bu formun bestesinde de ihtilaf vardır. Suphi Ezgi Mızıkalı Hâfız Yaşar (Okur) ve Eyyûbî Hâfız Ali Rıza Şengel'den derlediği notada bestekârı Hatib Zâkirî Hasan Efendi olarak belirtirken Halil Can bu eserin bestekârının Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi olduğunu ifade etmektedir. Cumhuriyet döneminde bazı din büyüklerinin (Hafız Mecid Sesigür, Sebilci Hüseyin, Hafız Burhan ve Sahafılar Şeyhi Muzaffer Ozak) cenaze merasimlerinde cenaze salâsının bu şekilde icra edildiği bilinmektedir.

Usûl : Serbest

Beste : Hatib Zâkirî Hasan Ef.

Lâ - i - lâ - he il - lâ - lah

Vah - de - hu lâ şe - ri - ke - le hu ve lâ na - zî - me le - hu

ve lâ mis - le - leh Mu - ham - me - din Re - su - lü - lü - ni Hak - kan ve sid - kan

Al - la - hüm - me sal - li a - lâ sey - yi - di - nâ ve ne - biy - yi - nâ Mu - ham - med

Ve a - lâ

â - li Mu - ham med SON.

Figür 2. Hüseynî makamında cenaze salâsının notası (Web 3)

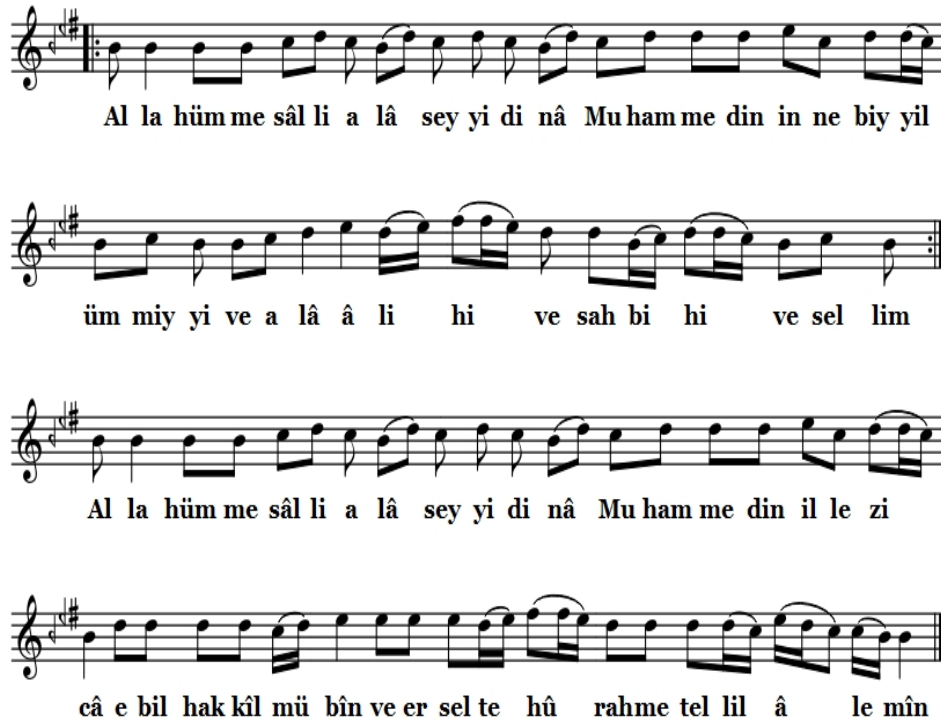


Video 2. Hüseynî makamında cenaze salâsının örnek icrâsı

Salât-ı Ümmiye

Dini musikide mevlid merasimleri, tarikat âyinlerinde, sakal-ı şerif ve hırka-i saâdet ziyareti ve teravih namazlarında olmak üzere çeşitli dinî törenlerde belirli beste ve güftesiyle toplu ve çok sık okunan formlardan biri olan Salât-ı Ümmiye'nin bestesi hakkında çeşitli rivayetler mevcuttur. Suphi Ezgi'ye göre Hatib Zâkirî Hasan Efendi'ye ait olan eser, Halil Can ve Ekrem Karadeniz'e göre Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi tarafından bestelenmiştir. Anonim olduğuna dair bir görüş de mevcuttur. Cami musikisinde pek çok zaman okunan bu form özellikle Süleyman Çelebi'nin Mevlidinde Velâdet bahrinin sonunda, Miraç bahrinin ortasında ve sonunda okunur (Özcan, "Salât-ı Ümmiye", TDV). Genelde "Allâhümme salli alâ seyyidinâ Muhammedini'n-nebiyyi'l-ümmiyyi ve alâ âlihî ve sahbihî ve sellim." (Allah'ım, Efendimiz olan ümmi peygamber Muhammed'e (asm) ve onun ailesine ve ashabına salat ve selam olsun.) şeklinde 3 kere okunan salât-ı ümmiye nadir olarak – özellikle Mevlidin sonunda 3. tekrarda "Allâhümme salli alâ seyyidinâ Muhammedini'llezî câe bi'l-hakkı'l-mübîn ve erseltehû rahmeten li'l-âlemîn" şeklinde okunur. Yapılan literatür taramasında bu versiyonun notasına rastlanmamıştır. Aşağıda sunulan ve araştırmacı tarafından yazılan notada bu versiyon verilmiştir.

Segâh Salât-ı Ümmiye



Al la hüm me sâl li a lâ sey yi di nâ Mu ham me din in ne biy yil

üm miy yi ve a lâ â li hi ve sah bi hi ve sel lim

Al la hüm me sâl li a lâ sey yi di nâ Mu ham me din il le zi

câ e bil hak kıl mü bîn ve er sel te hû rahme tel lil â le mîn

Figür 3. Salât-ı Ümmiye'nin notası



Video 3. Salât-ı Ümmiye'nin örnek icrâsı

Salât-ı Kemâliye

Salât-ı Kemâliye'nin yukarıda sunulan Salâ formlarından farkı, tasavvuf kültürü içerisinde çıkmış olmasıdır. Tekke musikisine mahsus olan salâtlar arasında en yaygın olarak kullanılan bu form, daha sonra camilerde de icra edilmeye başlamıştır (Kılıç, 2015). Güftesi Halveti Tarikatı'nın Bekrî kolunun Pîri Mustafa Kemâleddîn Bekrî Efendi'ye (ö. 1749) aittir (Yücer, 2005). Pek çok remiz ve mecazlar barındıran salât, Üsküdar'daki Kurban Nasuh Baba Dergâhı'nın şeyhlerinden Nûrî Efendi tarafından şerh edilmiştir (Web 4). İstanbul Fatih'te bulunan ve geçmişi 15 Kasım 1703'e uzanan Türk Tasavvuf Musikisi ve Folklorünü Araştırma ve Yaşatma Vakfı'nın⁴ (TTMFV) meşklerinde okunan şekliyle notası aşağıda verilmiştir.

⁴ Vakıf tarihçesi hakkında geniş bilgi için Bkz. <https://ttmfav.org.tr/tarihce>



UŞŞAK

SALÂT-I KEMÂLİYE

1. Al - lâ-hüm-me sâl - li ve sel - lim ve bâ - rik a - lâ sey - yi - di - nâ Mu - ham - me - din ve a - lâ
 2. Al - lâ-hüm-me sâl - li ve sel - lim ve bâ - rik a - lâ mür - şî - di - nâ Mu - ham - me - din ve a - lâ

â - li - hi a - de - de in - â - mil - lâ - hil ke - rim ve if - dâ - li - hi
 â - li - hi a - de - de in - â - mil - lâ - hil ke - rim ve if - dâ - li - hi

1. Al - lâ-hüm-me sâl - li ve sel - lim ve bâ - rik a - lâ şem - sid du - hâ Mu - ham - me - din ve a - lâ
 2. Al - lâ-hüm-me sâl - li ve sel - lim ve bâ - rik a - lâ bed - rid - dü - câ Mu - ham - me - din ve a - lâ
 3. Al - lâ-hüm-me sâl - li ve sel - lim ve bâ - rik a - lâ nû - rül Hû - dâ Mu - ham - me - din ve a - lâ

1.2.3

â - li - hi a - de - de ke - mâ - lil - lâ - hi ve ke - mâ ye - li - ku bi ke - mâ - li - hi
 â - li - hi a - de - de ke - mâ - lil - lâ - hi ve ke - mâ ye - li - ku bi ke - mâ - li - hi
 â - li - hi a - de - de ke - mâ - lil - lâ - hi ve ke - mâ ye - li - ku bi ke - mâ - li - hi

Figür 4. Salât-ı Kemâliye'nin notası (TTMFAR Arşivi)



Video 4. Salât-ı Kemâliye'nin örnek icrâsı

Bayâtî Bayram Salâtı

Bayâtî Bayram salâtı aynı zamanda cuma günleri de okunduğundan “bayram ve cuma salâsı” adıyla da anılır. Bu salâ bayram namazları ile cuma namazından önce müezzin mahfelinde okunurdu. Suphî Ezgi, Hatîb Zâkirî Hasan Efendi⁵ tarafından bestelendiğini kaydettiği Bayâtî makamındaki bu eserin güfte ve notasını *Türk Musikisi ve Türk Musikisi Klasiklerinden Temcit - Na't - Salat - Durak* adlı eserlerinde neşretmiştir. Öztuna, Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi'nde bu salânın ayrıca minarede de okunduğunu kaydetmekte, ancak icrası hakkında bilgi vermemektedir (Özcan, “Bayram Salâsı”, TDV).

⁵ Hatîb Zâkirî Hasan Efendi (v. 1603) doğum yılı tam olarak bilinmemekle birlikte İzmir Foça'da doğmuştur. Küçük yaşta İstanbul'a gelerek Halvetiyye meşâyihinden Nüreddinzâde'ye intisap etmiştir. Sesinin güzelliği ve dinî musikideki yeteneğiyle öne çıkan Hasan Efendi, hatiplik ve zâkirbaşı (dergâhlarda âyin esnasında okunacak ilahi, durak, naat gibi eserleri belirleyip idare eden kişi) olarak temâyüz etmiştir ve bu isimlerle anılmıştır. Dinî musikide çok bilinen bazı eserlerin bestesinin kendisine ait olduğu net olmamakla birlikte çeşitli kaynaklarda zikredilmektedir. Daha fazla bilgi için “Bestekâr Hâfızlar 2. Bölüm” <https://www.youtube.com/watch?v=wSbargUxYyU> izlenebilir.

Bayram Salâtı metninin Bağdatlı velî zatlardan Behlül-i Dâna (Ebu Vüheyb b. Ömer Sayrâfi ö. 190/805) tarafından bir bayram günü Hârunnürreşîd (786-809)'in güzel elbiselerle halkının bayramını tebrik ettiğini görünce söylediği rivâyet edilen “Bayram yeni elbiseler giyenler için değildir, Ancak ilâhî azaptan emin olanlar içindir. Bayram bineklere binenler için de değildir, Ancak hatâ ve isyânı bırakanlar içindir” şeklindeki beyitleri ile hemen hemen aynı olması, salâ metninin Behlül Dâna Hazretleri'nin beyitlerinden mülhem olduğu fikrini uyandırmaktadır (Harmancı, 2013).

Hatîb Zâkirî Hasan Efendi tarafından Bayati makamında bestelenmiş olan Bayram Salâtının Arapça metin güftesi, Latin alfabesiyle okunuşu, Türkçe anlamı ve notası aşağıda sunulmuştur.

Tablo 2. Bayâtî Bayram salâtının Arapça metni, Latin alfabesiyle okunuşu ve Türkçe anlamı

Arapça	Latin Alfabesiyle Okunuşu/Türkçe Anlamı
ليس العيد لمن لبس الجديد إنما العيد لمن خاف من الوعيد	Leyse'l 'idü limen lebise'l cedîd / İnneme'l 'idü limen hâfe mine'l va'id (Bayram, yeniler giyenler için değil, Allah'ın azâbından korkanlar içindir)
ليس العيد لمن ركب المطايا إنما العيد لمن ترك الخطايا	Leyse'l 'idü limen rakabe'l metâyâ / İnneme'l 'idü limen terake'l hatâyâ (Bayram, bineklere binenler için değil, günâhlarını terkedenler içindir)
ليس العيد لمن بسط البساط إنما العيد لمن تجاوز على الصراط	Leyse'l 'idü limen besate'l bisât / İnneme'l 'idü limen tecâveze 'ale's sırât (Bayram, halılar-yaygılar serenler için değil, "Sırât"ı geçenler içindir)
ليس العيد لمن تزين بزينة الدنيا إنما العيد لمن تزود بزاد التقوى	Leyse'l 'idü limen tezeyyene bi zîneti'd dünyâ / İnneme'l 'idü limen tezevvede bi zâdi't takvâ (Bayram, dünyâ süsleri ile bezenenler için değil, takvâ azığı ile azıklananlar içindir)
ليس العيد لمن نظر أنواع الألوان إنما العيد لمن نظر جمال الرحمن	Leyse'l 'idü limen nazara ilâ envâ'i'l elvân / İnneme'l 'idü limen nazara ilâ cemâli'r Rahmân (Bayram, çeşit çeşit renklere bakanlar için değil, Cemâlullah'a nazar edenler içindir) Ve salli ve sellim 'alâ es'adi ve eşrafi nûri cemî'il enbiyâi ve'l mürselin ve'l hamdü lillâhi rabbi'l 'âlemîn

The musical score is written in 2/4 time and consists of 18 staves. It alternates between KORO (chorus) and SOLO sections. The lyrics are in Turkish and include religious and celebratory phrases. The score begins with a KORO section and ends with a SOLO section.

KORO
YÂ MEV LÂ AL LAH
SOLO (SERBEST)
LEY SE'L İY DÜ

Lİ MEN LEBİ SE'L CE DİD
İN NE ME'L İY DÜ Lİ MEN

KORO
HÂ FE Mİ NEL VÂ İD
YÂ MEV LÂ AL LAH

SOLO
LEY SE'L İ DÜ Lİ MEN RA KE BE'L MA TÂ YÂ

KORO
İN NE ME'L İ DÜ Lİ MEN TE RE KE'L HA TÂ YÂ YÂ MEV

SOLO
LÂ AL LAH
LEY SE'L İ DÜ Lİ MEN BA SA

TA'L Bİ SÂT
İN NE ME'L İ DÜ Lİ MEN TE CÂ VEZE A LE'S SI

KORO
RÂT YÂ MEV LÂ AL LAH

SOLO
LEY SE'L İ DÜ Lİ MEN TE ZEYYENE Bİ Zİ NE TİD DÜN YÂ İN NE ME'L

KORO
İ DÜ Lİ MEN TE ZEYYE DE Bİ ZÂ DİT TAK VÂ YÂ MEV

SOLO
AL LAH
LEY SE'L İ DÜ Lİ MEN

NA ZA RA İ LÂ EN VÂ İ'L EL VAN
İN NE ME'L İ DÜ Lİ MEN (İKİ KİŞİ)

NA ZA RA İ LÂ CE MÂ Lİ RAH MAN
VESALLİ VESELİM A

LÂ E SÂ Dİ VE ES RE Fİ NÜ Rİ CE MÎ A'L EN Bİ YÂ (Lİ)

KORO
VE'L MÜRSE LİN
VEL HAM DÜ Lİ LÂ Hİ

RAB BİL Â LE MİN

Figür 5. Bayâti Bayram Salâtı'nın notası (Web 3)



Video 5. Bayati Bayram Salâtı'nın örnek icrâsı

Segâh Bayram Salâtı

Segâh makamında tespit edilen Bayram Salâtı Osmanlı döneminden geçtiğimiz yüzyıl içinde Cumhuriyet dönemine uzanan süreçte Eyüp Sultan Camii'nde okunmuş bir versiyondur. Güftesi Bayâti Salatla aynı olmakla birlikte sadece ikinci satırda bir kelimelik fark vardır. Bayâtide “إِنَّمَا الْعِيدَ لِمَنْ خَافَ مِنَ الْوَعِيدِ” (İnneme'l 'idü limen hâfe mine'l va'id / Allah'ın azâbından korkanlar içindir) şeklinde olan güfte Segâh versiyonda “إِنَّمَا الْعِيدَ لِمَنْ أَمِنَ مِنَ الْوَعِيدِ” (İnneme'l 'idü limen emine mine'l va'id / Allah'ın azâbından emîn olanlar içindir) şeklindedir.

Kaynak kişi Sefer Elmas'ın okuduğu şekilde araştırmacı tarafından notaya alınan Segâh Bayram Salâtının notası aşağıda sunulmuştur.

Segâh Bayram Salâtı

(Bayram Namazı Öncesi Okunur)

Kaynak Kişi: Sefer Elmas*
Notaya Alan: Levent Kaya

Serbest



Mev lâ Al lah
Mev lâ Al lah
Mev lâ Al lah



Ley sel î dü li men le bi sel ce did
Ley sel î dü li men ra ki bel me tâ yâ
Ley sel î dü li men be sa tel bi sât



În ne mel 'î dü li men e mi ne mi nel va 'id
În ne mel 'î dü li men te ra kel ha tâ yâ
În ne mel 'î dü li men te câ ve ze a les sı râ



Hay Hay Hay Hay
Hay Hay Hay Hay
Hay Hay Hay Hay

Figür 6. Segâh Bayram Salâtı'nın notası



Video 6. Segâh Bayram Salâtı'nın icrâsı (Seslendiren: Sefer Elmas)

Sefer Elmas İle Yapılan Görüşme Kaydı

Araştırmada uzman kişi olan Sefer Elmas ile 26 Mayıs 2025 tarihinde gerçekleştirilen görüşme kaydı aşağıda sunulmuştur.

-Değerli Sefer Hocam, bize kendinizden bahseder misiniz?

-25 Nisan 1940 doğumluyum. 17 yaşına kadar Çankırı, Korgun kazasının Kayıçıvi Köyü'nde yetiştim. Oradaki ilk Kur'an-ı Kerim hocam Hasan Hoca'dır. O zamanlar bazı şeyler yasaktı ama o şekilde devam etti. Sonraki hocam olan Mustafa Hoca'da Kur'an'ı geliştirmeye ve hafızlığa çalıştım. Daha sonra 17 yaşında İstanbul'a geldim. İstanbul'da Kadıköy Yeldeğirmeni tarafındaki Rasim Paşa Camii'nde Haşim hoca ile çalışmaya devam ettim. Ondan sonra 18 yaşında İstanbul'da müezzinlik imtihanına girdim. İmtihani kazandıktan sonra İbrahim Elmalı Hoca Efendi - Üsküdar müftüsüydü o zaman, beni Üsküdar Büyük Selimiye Camii'ne müezzin olarak tayin etti. Orada üç sene boyunca müezzinliğe devam ederken eski kurra hafızlardan Tahsin Hoca ile Kur'an-ı Kerim çalışmalarına devam ettim. 1960 senesinde askere gittim ve Denizli'de eğitim çavuşu olarak iki sene askerlik yaptım.

-Askerlik esnasında din hizmetleriyle ilgili herhangi bir vazifeniz oldu mu kıymetli hocam?

-Askerlikte din vazifesi olmadı. Ama orada cuma namazlarına gidiyor, ezanlar vs. okuyorduk. Askerliğimi tamamladıktan sonra 1962'de Üsküdar'daki vazifeme döndüm. 1963 senesinde Eyüp Sultan Camii için ancak aktif görevde olan müezzinlerin müracaat edebileceği bir imtihan düzenlenmiş. Dışarıdan müracaat almıyorlardı. Ben de böylelikle bu sınava girmiş oldum. Neyse nasip bizimmiş ki görev bize tevdi edildi. Eyüp Sultan Camii'nde o zaman 12 tane müezzin kadrosu, İki imam, bir de hatip kadrosu vardı. 1963'ten itibaren Eyüp Sultan Camii'nde müezzinliğe devam ettim efendim. İmamlar arasında reis-i kurra Hafız Ahmet Efendi, onun arkadaşı Rahmi Efendi bulunmaktaydı. Bir de eski müderrislerden (dersiâm: halka açık dersler veren müderrisin unvanı) Çolak Mehmet Efendi de o zaman hatipti. Onların zamanında orada bulundum. 2005'te emekli olduk. Böylelikle 42 sene Eyüp Sultan Camii'nde, 3 sene de Üsküdar Selimiye Camii'nde görev yaparak ömrümüzü devam ediyoruz.

-Sizden almış olduğumuz bayram salâtını ve bu eseri nereden meşk ettiğinizi anlatır mısınız?

-Bu eser bayram günlerinde Segâh makamında okunuyordu. Ben göreve başladığım zaman orada görev icra eden kıdemli cami görevlilerinden öğrendim.

Sonuç

Bu araştırmada, Osmanlı'dan günümüze cami musikisinin önemli formlarından biri olan Bayram Salâtı Eyüp Sultan Camii örneği üzerinden incelenmiştir. Hatib Zâkirî Hasan Efendi'ye nispet edilen Bayatî makamındaki Bayram Salâtı ile Eyüp Sultan Camii'nde icra edilegelen Segâh makamındaki versiyon, hem yazılı hem de işitsel belgeler ışığında değerlendirilmiş, bu eserlerin hem tarihî kökenleri hem de günümüze uzanan icra biçimleri ortaya konulmuştur. Araştırma, unutulmaya yüz tutmuş bir musiki formunun belgelenmesi ve arşivlenmesi yoluyla dinî musiki geleneğinin sürekliliğine katkı sağlamış; aynı zamanda Eyüp Sultan Camii'nin bu formların meşk ve icrasındaki merkezi konumunu vurgulamıştır.

Öneriler

Araştırmacılara Yönelik Öneriler/İlerideki Araştırmalar için Öneriler

- Segâh Bayram Salâtının Eyüp Sultan Camii'nde günümüzde okunup okunmadığı araştırılabilir.
- Bayram Salâtı'nın farklı bölgelerdeki icra örneklerinin derlenmesi, notaya alınması ve mukayeseli bir şekilde değerlendirilmesi önerilmektedir. Segâh Bayram Salâtı'nın Eyüp Sultan Camii dışındaki camilerdeki muhtemel uygulamalarının araştırılması, formun yayılım sahasının tespitine katkı sunabilir.
- İleride yapılacak çalışmalarda QR kod ve dijital arşivleme tekniklerinin daha sistematik biçimde kullanılması, dinî musiki araştırmalarında hem belge hem icra boyutunu bütünleştirecek yeni imkânlar sunabilir.

Uygulamacılar için Öneriler

- İstanbul Müftülüğü ve Eyüp Sultan Müftülüğü uhdesinde, öncelikle Eyüp Sultan Camii'nde ve ikincil olarak da İstanbul'daki diğer selâtin (Osmanlı sultanlarının yaptırmış olduğu) camilerde görev yapan cami görevlilerine Segâh Bayram Salâtının öğretilmesi ve icra edilmesi sağlanabilir.
- Cami musikisi repertuarının korunması ve genç nesillere aktarılması için hizmet içi eğitim programlarında Bayram Salâtı formlarına yer verilebilir.
- Bayram ve cuma günlerinde bu eserlerin icra edilmesi, hem musikî geleneğinin yaşatılmasına hem de cemaatin ibadet hayatında tarihî sürekliliğin canlı tutulmasına katkı sağlayabilir.

Araştırmanın Sınırlılığı

- Çalışma yalnızca Bayram Salâtı formuna odaklanmıştır. Dinî musiki repertuarı içerisinde yer alan diğer salât, salâ, temcid ve benzeri formlar bu araştırmanın kapsamı dışında tutulmuştur.
- Araştırma örneğini Eyüp Sultan Camii oluşturmaktadır. Bu cami dışında farklı şehir ve camilerde icra edilen Bayram Salâtı örnekleri karşılaştırmaya dahil edilmemiştir. Dolayısıyla bulgular, Eyüp Sultan Camii bağlamı ile sınırlıdır.
- Araştırmada kullanılan temel veriler, kaynak kişi olarak Sefer Elmas ile yapılan görüşmelere ve ondan alınan ses kaydına dayanmaktadır. Daha geniş bir kaynak kişi yelpazesine ulaşamamış olması, elde edilen bilgilerin çeşitliliğini sınırlamaktadır.
- Çalışma, Mayıs-Temmuz 2025 yılları arasında gerçekleştirilen saha ve literatür çalışmalarıyla sınırlıdır.

Bilgilendirme

Bayram Salâtının bilinen Bayâti makamı versiyonu haricinde müzik literatüründe izine rastlanmayan Segâh makamındaki versiyonunu geçtiğimiz yüzyılın cami musikisi geleneğinden bize ulaştıran; ayrıca tüm sorularımıza içtenlikle ve samimiyetle cevap veren Eyüp Sultan Camii emekli müezzini Sayın Sefer Elmas'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Yazar Özgeçmişi



Dr. **Levent Kaya**, İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölümü'nü 2003 yılında tamamlayıp 2006 yılında İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Müziği Yüksek Lisansını bitirmiştir. 2005 yılında İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda Öğretim Görevlisi olarak görev yapmıştır. 2007 – 2008 yıllarında T.C. Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu'nun konserlerine misafir sanatçı olarak katılmıştır. 2013- 2016 yıllarında T.C. Kültür Bakanlığı İstanbul Tarihî Türk Müziği Topluluğu'nun konserlerine misafir sanatçı olarak katılmıştır. 2013 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak göreve başlamış olup Ekim 2024'ten bu yana aynı kurumda Dr. Öğr. Üyesi olarak çalışmaktadır. 2022 yılında İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları ABD Türk Din Musikisi Doktora programından mezun olmuştur.

Kurum: Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü, İstanbul, Türkiye.

E-mail: lkaya@yildiz.edu.tr **ORCID:** 0000-0001-9669-7655 **AcademiaEdu:** <https://yildiz.academia.edu/LKaya>

ResearchGate: https://www.researchgate.net/profile/Levent-Kaya-7?ev=hdr_xprf

Kaynakça

- Algül, H. (2025, Haziran 14). "Ebû Eyyûb El-Ensârî", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ebu-eyyub-el-ensari>
- Ergun, S. N. (1942). *Türk Musikisi Antolojisi*. (Vol. 2). Rıza Koşkun matbaası.
- Eyice, S. (2025, Haziran 14). "Eyüp Sultan Külliyesi", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/eyup-sultan-kulliyesi>
- Harmancı, B. İ. (2013). Türk Din Mûsikîsi'nde Salâ (Salât) Formu ve Salâ Besteleri. *Rast Musicology Journal*, 1(1), 154-195.
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel Araştırma Yöntemi: Kavram İlkeler Teknikler*. Nobel Akademik Yayıncılık.
- Koca, F. (2017). Abdülğani Gülşenî'nin Cumhûr Müezzinliği Tertibi "Mahfel Sürmesi". *Rast Musicology Journal*, 5(1), 1523-1534.
- Kılıç, M. F. (2015). Mardin'de Bir Salât-ı Kemâliyye Örneği. *Mukaddime*, 6(2), 309-318. <https://doi.org/10.19059/mukaddime.71471>
- Mertoğlu, M. S. (2025, Haziran 17). "Salâtüselâm", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/salatu-selam>
- Özcan, A. (2025, Haziran 15). "Kılıç Alayı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kilic-alayi>
- Özcan, N. (2025, Haziran 14). "Bayram Salâsı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/bayram-salasi>
- Özcan, N. ve Uzun, M. İ. (2025, Haziran 18). "Cenaze Salâsı", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/cenaze-salasi>
- Özcan, N. (2025, Haziran 18). "Sabah Salâsı." *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sabah-salasi>
- Özcan, N. (2025, Haziran 14). "Salâ", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sala>
- Özcan, N. (2025, Haziran 20). "Salât-ı Ümmiyye", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/salat-i-ummiyye>
- Uyaniker, N. (2010). *Eyüp Sultan Türbesi etrafında teşekkül eden efsanelerin tespiti ve incelenmesi*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2021). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Seçkin Yayıncılık.
- Yücer, H. M. (2005). Tarikat geleneğinde salavât-ı şerife ve Müstakimzâde'nin Şerh-i Evrâd-ı Kâdirî adlı eseri. *Tasavvuf: İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*, 15(6), 253-288.

Web siteleri

- Web 1.** <https://istanbultarihi.ist/89-istanbulda-culus-ve-kilic-kusanma-torenleri>
- Web 2.** <https://www.istanbultarih.com/makale/osmanli-donemi-nde-yonetimin-mesrulasligi-mekan--culus-yolu.html>
- Web 3.** https://divanmakam.com/_forum_/eser-nota-arsivi.4/
- Web 4.** <https://defter-i-ussak.blogspot.com/2016/10/salat-kemaliyye.html>

An examination of the Bayram Salâtı (Festival Call to Prayer): The Eyüp Sultan Mosque case study

Abstract

This study examines the religious and musical aspects of feast days in Ottoman and early Republican Istanbul, focusing in particular on the tradition of the Bayram Salâtı (Festival Call to Prayer). In the first stage, classical sources on types of salâ and the musicological literature were reviewed in order to establish a historical and theoretical framework. Subsequently, notations of frequently used types of salât were included. Different performances of these types, by individuals or ensembles, are presented via QR codes. The research then turns to detailed examinations of Bayram Salâtı practices. In this context, the Bayram Salâtı composed in the Bayatî mode by Hatib Zakirî Hasan Efendi is presented both in its notated form and through a recording performed by Bekir Sıdkı Sezgin, one of the foremost interpreters of Classical Turkish Music and sacred music, made accessible via QR code. Thus, by bringing together written and aural documentation, the study provides researchers with multi-dimensional access. In addition, the version of the Bayram Salâtı in the Segâh mode, collected from Sefer Elmas—who served as a muezzin at the Eyüp Sultan Mosque for nearly half a century—was transcribed into notation by the researcher. Published here for the first time, both in score and QR code form, this example highlights the originality of the study and brings to light a tradition that had not previously been recorded in the literature. The study not only demonstrates historical continuity but also aims to reveal the diversity and richness of mosque music. Ultimately, this research makes a significant contribution by documenting, archiving, and potentially reviving a religious musical form that was on the verge of being forgotten.

Keywords: Bayram Salâtı (Festival Call to Prayer), Eyüp Sultan Mosque, mosque music, religious music, types of Salâ

Görüşme Makalesi

Türk makam müziğinin teorik ve akademik ufukları üzerine Prof. Ruhi Ayangil ile görüşme

Orkun Zafer Özgelen¹

Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Makam Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 17 Temmuz 2025

Kabul: 10 Eylül 2025

Online Yayın: 30 Eylül 2025

Anahtar Kelimeler

Konservatuvar eğitimi

Makam

Ritmoloji

Türk makam müziği

Usûl

Öz

Bu görüşmede, Prof. Ruhi Ayangil ile Türk makam müziğinin teorik, tarihsel ve akademik boyutları ele alınmaktadır. Görüşmede öncelikle “usûl” kavramının yalnızca ritmik bir yapı değil, aynı zamanda düşünsel ve estetik bir temel taşı olduğu vurgulanmakta; Antik Yunan vezinlerinden aruz kalıplarına uzanan tarihsel bağlamda usûlün dönüşümü tartışılmaktadır. Mevlevî âyinleri ve tasavvuf musikisinin icrası, mistik gelenek ile akademik temsil arasındaki gerilim çerçevesinde değerlendirilmekte; modern konservatuvar eğitiminin eksiklikleri ve metodolojik sorunları üzerinde durulmaktadır. Cumhuriyet döneminde geleneksel müziğin kurumsallaşma süreci, repertuar seçimindeki daralmalar ve liyakat tartışmaları üzerinden eleştirilmekte; eğitim ve icra pratiklerinde nitelikli repertuarların yeniden merkezî bir konuma oturtulması gerektiği dile getirilmektedir. Ayrıca Türk makam müziği araştırmalarının günümüzdeki yönelimleri, organoloji, ritmoloji ve müzikoloji ekseninde yeniden tanımlanmakta; genç araştırmacılar için kavramsal ve arşivsel çalışma alanları önerilmektedir. Prof. Ayangil, Türk makam müziği Akademik Çevresi (TUMAC) örneği üzerinden bağımsız ve kolektif araştırma faaliyetlerinin önemini vurgulayarak, disiplinlerarası bir perspektifle hazırlanacak kapsamlı bir Türk makam müziği ansiklopedisinin ihtiyaç olduğunu altını çizmektedir. Bu bağlamda röportaj, Türk makam müziğinin geçmişten günümüze teorik temelleri, icra gelenekleri ve akademik temsil biçimleri üzerine önemli bir tartışma sunmaktadır.

2822-3195 / © 2025 TM

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



Makaleye atıf için

Özgelen, O.Z. (2025). Türk makam müziğinin teorik ve akademik ufukları üzerine Prof. Ruhi Ayangil ile görüşme. *Türk Müziği*, 5(3), 263-271. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.17152777>



Fotoğraf 1. Prof.Dr. Ruhi Ayangil (Yazarın kişisel arşivi, 30.06.2025)

Türk makam müziği araştırmalarında önemli bir yere sahip olan Prof. Ruhi Ayangil ile yapmış olduğum bu görüşmenin Türk makam müziği teorisi eğitimi ve araştırmaları açısından oldukça önemli olduğunu düşünüyorum.

¹Dr., Müzik Teorisi Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Makam Müziği Devlet Konservatuvarı, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye. E-mail: ozgelen@itu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3597-7703

Hocamızın mülakat esnasında verdiği örneklerin detaylandırılması ve kaynaklarla desteklenmesi, görüşmenin makaleye dönüşmesi sonrasında yapılmıştır. Nitel bir çerçeveye içinde kaleme alınan çalışmamızda veri toplama amaçlı yararlanılan görüşme tekniği kullanılmıştır (Akman Dömbekci ve Erişen, 2022). Soru-cevap yöntemi ile yapılan çalışmada ses kaydı alınmış, daha sonra ses kaydının deşifresi yapılmış ve deşifrenin makaleye dönüşme sürecinde gerekli referans ve kaynaklara baş vurulmuştur.

Prof. Ruhi Ayangil Uyan Ey Gözlerim Gafletten Uyan adlı eserin 17. yüzyıldan günümüze aktarılmasını sağlayan müzikologdur. Yeniden dinlemek isteyenler için videoyu ekledim (Video1). Ayrıca bestecisi Ferid Alnar'ın ardından Kanun Konçertosunu ilk seslendiren kişi olması hasebiyle Türk makam müziği tarihine imza atmıştır. Türk makam müziğinin yakın döneminin en önemli figürlerinden olan hocamız, birçok talebe yetiştirmiş ve hala Türk makam müziğine hizmet etmeye devam etmektedir. Hocamıza Türk Müziği Dergisi için görüşme talebimizi kabul etmesi ve Türk makam müziğinin ana eksen konularında çok önemli görüşlerini bizimle paylaştığı için teşekkür ederim.



Video 1. Uyan Ey Gözlerim – Ruhi Ayangil ve Ayangil Musiki Topluluğu

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Türk makam müziğinde "usûl" kavramının tarihsel, teorik ve performatif düzeydeki dönüşümünü nasıl değerlendiriyorsunuz? Usûl'ün sadece ritmik değil, düşünsel bir yapı taşı olarak konumlanması hakkında ne söylersiniz?

Prof. Ruhi Ayangil: Musiki 'ilm-i musiki' başlığı adı altında tedvin edilmiştir. Tedvin edilmek organize edilmek manasına gelmektedir. Literatürdeki tanımı ilm-i musikidir. İlm-i musiki de iki başlık altında incelenmiştir. Bunlardan birisi: ilm-i te'lif yani kompozisyon ilmi, ikincisi de ilm-i ikâ. İlm-i ikâ da usûl ilmidir. Böylece ilm-i musiki ilm-i te'lif ve iml-i ikânın payandaları üzerine inşa edilmiş bir binadır. Bunun bir üçüncü ayağı olmak gerekir ki ilm-i ahenktir. Bu 20. yüzyılın meselesi olarak literatüre katılmıştır yani armoni ilmi. Bu ilim 10. yüzyıldan beri Batı müziği dünyasında söz konusu idi ama doğuda şarkta ilm-i te'lif ve ilm-i ikâ şark musikisi nin payandası olarak biline gelmiştir. Klasik Türk musikisi demiyorum çünkü klasik nedir? klasik neye denir? o da ayrı bir tartışmadır. Makam musikisi adını veriyorum çünkü bu musikinin temel meselesi onun bir makam musikisi olması meselesidir. Usûl bahsi de makam bahsine dahildir. Çünkü makamların sözel kültürle ilgisi olduğu gibi, usûl bahsinin de sözel kültürle ola gelmiştir. Hatta usûllerin doğuşunda ortaya çıkışında kaynaklardan bilebildiğimiz Antik Yunan şiiri vezinlerinden başlayarak sözel ritmik birimler üzerine inşa edilmiş bir bütünsellik olarak bunu tanımlayabiliriz ve geliştirebiliriz.

İlm-i ikâ içinde vezin önemli bir kavramdır. Bu vezinler bir usûlü takti etmek yani bölümlmek ikincisinde de oradan daha basit ya da kompakt, gelişmiş yapılar elde etmek için başvurulmuş bir yöntemdir.

İki önemli kavramı Antik Yunan şiirinde buluyoruz. Bunlar vuruşlarla ilgili kavramlardır. Bunlardan birisi: 'longa' diğeri 'brevis'tir. Longa uzun brevis ise kısa vuruştur. Uzun ve kısa vezinlerin ya da hecelerin ritim yapılarını oluşturmada başat bir rolleri vardır. Şark müzik kuramına da bunlar vezin olarak aksetmiştir. Ve bu vezinler Arap alfabesinin harfleri göz önüne alınarak konumlandırılmıştır. Bu manada usûl teorisinin temelinde vezn-i sakil, vezn-i hafif, vezn-i sagır gibi kavramlar tanımlar söz konusu olmuştur. Vezn-i hafif de kendi içinde bölünmelere uğramıştır: vezn-i hafif-i evvel, vezn-i hafif-i sâni ve vezn-i sagır. Bir tür üçlü bir yapı kurula gelmiştir. Bunlar da harflerin açık ve kapalı olmalarına göre yani vezn-i muharrik vezn-i sakın veya harf-i muharrik harf-i sâkin kavramlarıyla karşılık bulmuştur. Mesela dal ve mim harflerinin birlikte kullanılışları muharrik bir harfin sakın bir harfle neticelenmesi ve

bunların ifade ettikleri süreler göz önüne alınarak usûl yapısı tevlied edilmiş kurulmuş ve biçimlendirilmiştir. Vezinler usûlün temelini oluşturan vuruşlarla ilgilidir. Ayrıca vezin sözcüğü bugün metronom dediğimiz bir parçanın hareketi, hızı, yürüklüğü, ağırlığıyla da karşılık bulabilecek bir tür başlangıç hareket terimleridir veya metronom icat edilmeden önce başvurulmuş parçanın giderine değin bir kavramlar silsilesidir. Böyle olunca vezin aynı zamanda bir eserin hangi giderde hangi hızda icra edilmesi gerektiğini tayine yarayan bir takım usûl parçacıklarıdır.

Usûllerin ortaya çıkışlarında şiirle ilgisi olduğunu söylemiştik. Yunan poeziyasında şiirinde de böyledir. Mesela ‘dakdil vezni’ dediğimiz longa-brevis-brevis: uzun-kısa-kısa yani düüm-teke Şark müziğindeki sofyan usûlüne tekabül etmektedir. Bu Yunan şiirindeki hecelerın uzatılma ya da kısaltılmasına yönelik bir okuma biçimini de içeren bir hadisedir. Mesela Homeros’un İlyada’sından bir küçük örnek verirsek: ‘And’rami en’reppe mu’sado lip’ropo nez’molo dola’ Antik Yunan şiiri bu vezinle okunur. Onların içerdığı ritmik ve melodik yapıya da tesir eder. Bu tür Şarkta divan edebiyatındaki aruz vezniyle bağlantılı bir hadisedir. Aruz veznin oluşmasıyla ilgili kervanlarla develerin çölde çıkardıkları ayak sesleri; buna ‘onomatope’ de deniliyor yani sözcüğün bünyesinden doğan ritmiklik. Mesela ‘Gözüm cânım efendim sevdiğim devletli sultanım=mefâilün mefâilün mefâilün mefâilün’ gibi veya ‘Gelse o şûh meclise nâz-ı tegâfûl eylese=müfteilün mafâilün müfteilün mafâilün’, bu aruz kalıplarının bahirler şeklinde ifade edilmesi musıkide vezinler şeklinde karşılık bulmuştur. Ve mesela bugünlerde 14 zamanlı bildiğimiz eskiden 7 zamanlı olarak kaleme alınmış Devr-i Revan usûlü, remel bahrinde fâilâtün veznine oturan bir yapıyı bize telfin etmektedir. Böylece usûllerin bir ritmoloji yapısı altında ayrıntılı bir kuram bilgisini mukayeseli şekilde ortaya koyan derinlikli çalışmalardan çok zengin değiliz. Özellikle geçmişte ya da son dönemlerde hazırlanan bazı doktora tezlerinde yüksek lisans tezlerinde usûllerin vezinlerle olan ilişkisini konu alan tezlere rastlamaktayız. Dr. Öğr. Üyesi Feridun Öney’in Remel ve Lenk Fahte usûlünü konu alan tezleri bunlardan bir tanesidir².

Burada edvara da ismini veren usûl yapıları: diyelim ki Kantemir edvarında, Haşim Bey edvarında bunu görüyoruz. Safiyuddin Urmevi’den başlayarak bugüne kadar dairevi şemalar içerisinde sayısal ve vuruşsal bir takım usûl kalıpları olarak görmekteyiz. Bununla beraber bu neden böyle olmuştur? neden dolayı bu şekilde belirlenmiştir? tarihin hangi safhasında ortaya çıkmıştır? çok fazla bilgi sahibi değiliz. Ancak belki ampirik olarak birinci bestenin ikinci bestenin usûl belirlemesini hangi esaslara göre yaptılar yani Darb-ı Fetih beste neden oluştu? bunun sofistikasyonu nedir? Bir de Darb-ı Fetih beste yapmalıyım ki bestekarlıktaki kudretim anlaşılın, yaklaşımıyla mı oldu? yoksa vezin-usûl ilişkileri doğrultusun da mı? Fakat bilebildiğim kadarıyla şöyle söyleyebilirim: nota yazısının olmadığı, eser üzerinde rahatlıkla düzeltme yapılmasına imkân olmayan zamanlardan bu yana usûl yapıları makam müziğimizde olan hayranlık verici olan kompozisyon faaliyetinin temelini oluşturmuştur. Bu o kadar hayranlık verici bir husustur ki ilm-i te’lifi ilm-i ikâ üzerine inşa edildiği gerçeğini bize hatırlatır. Eğer o usûl yapıları olmasaydı, bir hafızayı diri tutan nağmelerin hangi darba, hangi periyoda yansıtılacağı sırrı ifşa edilemezdi. Bunların bazıları gerçekten sır halindedir. Usûl kalıpları meşh hafızasının taze tutulmasında, yinelenmesinde en fazla işe yarayan yapı taşlarının başlıcasıdır. Ve usûl vurmak, bu disipline sahip olmak, giderini tespit etmek kompozisyon ilmi açısından da son derece önemli bir husustur. Ve ezgi besteciliğinin sırlarını bünyesinde barındıran gizemli bir birliktelik sunarlar. Bunun sofistikasyonuna varabilmek kolay olmuyor ancak ilk örneklerle bakmak suretiyle ‘yani sanat taklitle başlar sonra taklitler aslını aşar ve gelişir’ hükmünden hareketle, bir hüküm tesis edebiliriz. Ama bunun geriye referansta hangi noktaya kadar gidebileceğini tayinde bugün güçlük içindeyiz. En fazla 17. yüzyıla kadar gidebiliriz. Gerek Ali Ufki’den önceki ve sonraki dönemde usûl yapıları 20. yüzyıla evrilen ve muhtemelen tekke musikisi taht-ı tesirinde oluşan velveleler etkisinde daha bölümlenmiş, daha revnâklanmış veya geliştirilmiş yapılara erişmişlerdir. Mesela Devr-i Kebir usûlü dediğimiz usûl bugün 28 zamanlı, Muzaaf Devr-i Kebir 56 zamanlı gibi kavranıyorsa da 17 ve 18. yüzyılda Devr-i Kebir usûlü 14 zamanlıdır. Edvarlarda böyle anlatılmış fakat sonra niçin 28 zamana evrilmiş? Bu muhtemelen tekke musikisinin detayları üzerinde velveleler vasıtasıyla geliştirilmesinin bir sonucudur diyebiliriz. Nihai bir yargı değildir, belki bir hipotezdir. Mesela Semai dediğimiz kavramda Yürük Semai, Ağır Semai kavramlarını 17. yüzyılda göremiyoruz. Daha ziyade bunlar 19. yüzyıl

² Öney, A. F. (1989). Remel Bestelerde Usûl-Güfte Uyumı. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İstanbul.
Öney, A. F. (1993). Lenk Fahte Bestelerin Ayrırcı Özellikleri. İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (yayınlanmamış sanatta yeterlilik tezi), İstanbul.

pratiklerinden oluşmaktadır. Mesela Ali Ufki'de Aksak usûlünden ziyade Evfer yapısını görüyoruz. Evfer yapısı 9 zamanlı bir yapı ama orada bir aksak tabiri yok. Aksak tabiri daha sonraki yüzyıllarda çıkıyor ve çeşitleniyor. Bu Ağır Aksak, Orta Aksak, Aksak, Yürük Aksak, Çifte Sofyan oluyor. Raksan, Rask Aksağı, Aydın gibi türleri de pratikle biçimlenen metodolojik bir kisveye büründürülmesi sonucu oluşmaktadır. Bu bir tür *leigne brize* dediğimiz kırık hatlı melodi yapılarının gelişmesiyle de bağlantılıdır. *Leigne brize* kırık hatlı müzik demektir. Mesela gırtlak nağmelerinin, *grupetto*³ların müziğin bünyesine daha fazla girdiği 19.-20 yüzyıl müzik kompozisyon yapılarını göz önüne getirirsek, daha önceki dönemlerde daha sade daha dingin ama geniş hatlar içerisinde muhteşem ses hatlarının ortaya çıktığını görüyoruz. Bu peşrevlerde, semailerde de böyledir. Mesela saz semaisi kavramı 17. yüzyılda semai olarak görülmektedir. O dönemde bu tür hep 6 zamanlı usûle karşılık gelmektedir. Bugün Yürük Semai ve Sengin Semai tabir ediyoruz ancak Aksak Semai usûlünü ancak 18. yüzyılda Kantemir ile görüyoruz. Ancak Ağır Aksak semai, Aksak Semai veya Curcuna veya Devr-i Süreyya Sofyanı kavramlarıyla daha ziyade 20. yüzyılın başında karşılaşıyoruz. Demek ki ritmolojide usûl yapılarında bir tahavvül, çeşitlenme ve gelişme var. Bir de duraksama, unutmaya veya terk edilme var. Yani günümüzde özel bir merak olmadan bir Darb-ı Fetih Peşrevi veya bestesi yapıldığına pek tanık olmuyoruz.

Mesela bazı usûller arasında enteresan geçişler vardır. Bu dediğim gibi *grupettoların* oluşumuyla da bağlantılı, ritmik yapıların birbiriyle olan akrabalık ilişkileriyle de olabilir. Örneğin 1981'di sanıyorum Owen Wright'la Suas'ta yüksek lisans yapabilmek için dilekçe vermiştim. Hatta bir konu başlığı vermiştim kendisine. Ritmoloji hususunda bir tasavvurum var, bunun araştırılmasının önemli olduğunu düşünüyorum diye. Semai usûlünden Hafif ve Aksak Semai usûlüne geçişler olduğu konusunda gözlemlerim vardı. Semai usûlünün dönüşümüyle ilgili Mehmet Uğur Ekinci'nin makalesini de bu aralar okuyorum⁴. Bunun çeşitli örneklerini görmekteyiz. Yani Aksak Semai usûlündeki bir eserin Yürük Semai olarak, Yürük Semai Usûlündeki bir eserin Hafif usûlü içerisindeki yapıya oturabileceğine rastlıyoruz. Mesela en basit örnek Zekai Dede'nin *Yine Bağlandı Dil* adlı Yürük Semaisi usûlündeki şarkısıdır (Figür 1). Bunun melodik yapıya bağlı kalınarak Aksak Semai ya da Curcuna usûlüne de uyduğunu görmekteyiz (Figür 2).

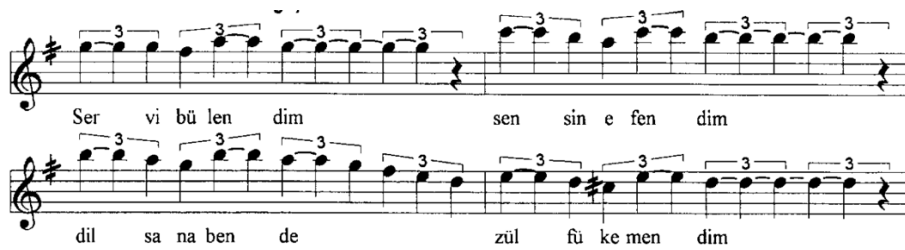


Figür 1. Yine Bağlandı Dil-Yürük Semai



Figür 2. Yine Bağlandı Dil-Curcuna

Bu belki Karagöz gölge oyunundaki hareket unsuruyla tahavvüle uğramış bir kompozisyon yapısı olabilir. Benzer bir şeyi Hammamizâde İsmail Dede Efendi'nin Mahur bestesinin terennümünde görüyoruz. Bu terennüm *triole* (üçleme)⁵ *grupettolarıyla* ölçülebilir. Fakat bununla beraber *triole*nin müziğimize giriş tarihi nedir? Hafif usûlünde bestelenmiş Mahur bestedeki terennüm şöyledir (Figür 3):



Figür 3. Dede Efendi Mahur Beste terennümü

³ İtalyanca 'küçük grup' demektir. Süsleme terimi olan grupetto bir notayı altındaki ve üstündeki notalarla süslemek demektir.

⁴ Ekinci M.U. (2017). Not just any usûl: Semai in pre-nineteenth-century performance practice. R. Harris ve M. Stokes (Ed.), Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright (s. 42-72) içinde. Londra ve New York: Routledge.

⁵ *Triole* bir üç üleşen yani üç eşit vuruşa karşılık gelmektedir.

Mevlevî Ayinleri bir büyük form olmaları itibariyle, bu eğitim sisteminin temeline oturtulması gereken ki usûller itibariyle de ‘tarz-ı reftar’ yani bir eserin gideri, atmosferi, icra hususiyeti bakımından da bir referans noktası olarak alınamıyor. Ancak müzikoloji dallarında bir makam usûl analizi şeklinde karşımıza çıkıyor ki bunun son örneklerinden birini Ferahfeza Mevlevî Ayini çerçevesinde Prof. Dr. Ozan Baysal yaptı. Oysa ki Mevlevî Ayinlerinin gerek usûl yapılarının kavramasında gerek Farsça olması sebebiyle dil ve edebiyat eğitiminde gerek makam bilgisinde önemli rolü vardır. Örneklemek gerekirse Ahmet Avni Konuk’un Dilkeşide Ayin-i Şerifi bir makam dersidir, bir usûl dersidir. Başlı başına bir bitirme projesidir. En azından mezun olurken bir Mevlevî Ayinini, bir veya iki Kârı, bir faslın bir veya iki takımını dağarına katmadan mezun olması bir ses sanatçısı açısından nakisadır. Hele ki akademik eğitim dediğimiz konservatuar eğitiminin bu yönde daha ağır olması gerekirken, oldukça sulandırılmış tahfif edilmiş bir müfredatla meşgul olduklarını görüyoruz. İnşallah bu aslına rücu eder ve tekkelerde nasıl nizam intizam içerisinde icra ediliyor iken, konservatuar mezunlarına da tesir eden bir hüküm icra eder. Bunu önemsiyorum ama bunu bugün yapabilecek insanlar var mıdır? O takdirde de maalesef sonradan öğrenilen pratikler olarak etrafta tekke, tasavvuf, adap erkanına da çok fazla riayet etmeyen ‘türedi dervişler’, ‘türedi icracılar’, ‘proje icracıları’ ortaya çıkıyor. Bu da işin maddi ve manevi ahlak, adap ve erkanını zedeleyen bir unsur olarak karşımızda bir *case* (husus) olarak duruyor.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Cumhuriyet dönemiyle birlikte geleneksel Türk makam müziğinin modern eğitim kurumlarına (konservatuvarlar, üniversiteler, TRT vb.) taşınması sizce bu müziğin ontolojisinde ne tür değişimlere yol açtı? Geleneği akademik çerçevede korumak mümkün müydü?

Prof. Ruhi Ayangil: Temel hata şurada yapılıyor: konservatuar mezunlarının liyakat sahibi olduğuna a priori ‘bervech-i peşin’ kanaat getirilecek ve bütün devlet koroları, TRT kurumu ve diğer kurumlarda devlet konservatuvarı mezunu olduğunu ispatlamayan kimse istihdam edilmeyecek. Halbuki TRT bugün hala imtihanlar açıyor, devlet konservatuvarları mezunu ‘olmayan’, sesi güzel ama liyakat ehli yok. TRT kurumu bu gibi kişilerle dolu. Tarzı yok, tavrı yok, üslup bilgisi yok, ses eğitimi doğru dürüst yok. Yani bir kere devlet konservatuvarlarında çağdaş bir metodoloji uygulanacak. Yani hem geleneksel eğitim yöntemleri çağdaş bir metodolojiyle harmanlanacak. Dediğim gibi ses eğitimi ya da çalgı eğitimi kaç seneyse büyük Türk makam müziği corpusu üzerinden dönemlere göre repertuar yükleri belli edilecek. Bir tek örnek vereceğim: Yıldız Teknik Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümünde mezun ettiğim öğrencim Prof. Dr. Esra Berkman bugün Eskişehir Anadolu Üniversitesi Türk müziği Bölüm Başkanı. Lisans ve lisansüstü mezuniyetinde bir buçuk saat ezber repertuarla sahne konseri vermeden mezun etmedim. Ve bu Türk müzik eğitimi tarihinde ilktir. İddia ile söylüyorum. Çünkü insanların maalesef başta profesyonel müzikçiler olarak, bir eseri baştan sona dinlemeye sabırları yok, niyetleri yok. Oradaki final sınavları, değerlendirme kriterleri ortalıkta görünmemekte. Antik repertuardan, yüzyıllara göre seçilmiş dönem repertuarlarından yani 17. yüzyıldan bir Şerif peşrevi, 18. yüzyıldan bir Kantemir peşrevi, 19. yüzyıldan bir Numan Ağa peşrevi veya saz semaisi, 20. yüzyıldan gerek Tanburi Cemil Bey gerek daha modern çağdaş Şerif Muhiddin Targan, Hüseyin Sadettin Arel, Refik Fersan. Arel’in eserlerini çalmayan bir Türk makam müziği devlet konservatuvarı var. Refik Fersan’ın didaktik eserlerinden haberdar olmayan bir hal. Ne çalışıyorlar? ben çıkarttım ve ilk ortaya koydum Fersan’ın arpej, kromatik pasajlı Arazbar Saz Semaisi şimdi çok meşhur oldu. Ayrıca Devr-i Kebir Kürdi peşrevini bihakkın usûlüyle, tavrıyla, makam yapılarıyla çalacaksınız. Uşşak-Kürdi değişimlerinin ne olduğu, Segâh kalıplarının ne olduğu, Buselik’li geçişlerin ne olduğu, Saba, Dügâh, Hicaz cinslerinin ne olduğu yani Dügâh peşreviyle alakası olmayan saz mezunları biliyorum. Dügâh nedir? Yok! Şerif Muhiddin Irak saz semaisi çal bari. Ud repertuarları içinde Şerif Muhiddin Targan başlıcadır. Fakat nedense Targan ikinci sıraya yerleştirilmiştir. Batıda Schnittke çalmayan bir konservatuar mezunu yok. Beethoven çalacak, Debussy çalacak, Schnittke çalacak. Paleta bakın. Burada kimin neyi? neden? çaldığının söylediğinin sorgulanması yapılmayan bir dönemdeyiz maatteessüf. Radyodaki repertuarlar da öyle. Devlet korolarının repertuar kalitesi hakkında ne duyuyoruz? Bir Ebubekir Ağa’nın Yegâh Kârını ben işitmedim bugüne kadar. Şimdilerde bazıları deneysel olarak bir şeyler yapıyorlar. Binlerce eser var diyorsunuz, ama işitmiyoruz. O bakımdan metodoloji koyucular yani konservatuvarın eğitim-öğretim faaliyetlerini, müfredatlarını hazırlayanların bu yetkinlik ve liyakat çizgisini en üst düzeye taşıyacak bir davranış içinde olmaları lazımdır. Ondan zerrece ödün vermemeleri lazımdır. Eğitim fakültesinden pedagojik

formasyon eğitimi almış olmayanlar lise ve ortaokullara müzik hocası bile yapılmaz. Formasyon, liyakat! Ne öğreteceksin sen o çocuklara? Türk makamlarıyla çocukların söyleyebileceği neler var? ciddi bir repertuar araştırması, ritmik çalışmalar yok. Gözlerimizi kapamışız. Batıda Orff eğitimi diye bir sistem geliştirmişler. ‘Bizim musikimizin usûlleri bize özgüdür, çok güzeldir’ Nerede? Göbek havası çalınıyor! Türk makam müziği ritim orkestraları oluşmamış. Bunları kurabilirsiniz. Müfredata uygun şekilde hocalar yazabilir. Bir Münir Ceyhan evsafından müzik öğretmeni bulmaktan mahrumuz maalesef. Bu çocukların gül bülbül şarkısı söyleyecek halleri yok. ‘Çocuklar *Yine Bir Gülnihal* söylüyorlar, musikimizi öğreniyorlar’ hayır öğrenmiyorlar! Az yetenekli ‘papağanlar’ yetişiyor. Ve bu da bir şeye hizmet etmiyor. Ne çocuk pedagojisine ne çocuk müziği repertuarının geliştirilmesine ne çocuk orkestralarının. Mesela sazlarımızın yeniden imal edilmelerine, sazlar için ilginç aksesuarlar bile imal edilmiyor. Kanun çalan bir adama bedeni şartlara uygun bir ayaklık imali yok. Yapabiliyorsa işte marangozhanede koca sandukalar imal ediyorlar. Batıya baktığınızda müzik aletlerinin her birine ilişkin: sazını çalmadığı zaman nereye koyacak burada da bazı imalat yapılıyor. Çoğu kırılıyor, eğiliyor. Yani aksesuar, çalgı çantaları, nota sehpaları: müzik bir endüstriyel şey. Bir yönüyle bir pedagojik ve formasyon sağlayıcı bir eğitim sistemi, bir yönüyle de onun yan ürünlerini geliştiren büyük bir endüstri halindedir. Ses teknolojisinden enstrüman aksesuarlarına, repertuarlardan yazılı basılı dokümana kadar birçok alandaki eksiklikle çağdaş modern bir eğitim ihtiyacı giderilemez. Düşününüz Tanburi Cemil Bey’in bütün eserlerini derdest edip toplayan ‘Tanburi Cemil Bey Külliyyatı’nı ölümünün 100. yılında ‘fakir (Ruhi Ayangil)’ yazmıştır. Bu büyük bir ayıptır! Bunun gibi Tanburi Büyük Osman Bey’in, Hacı Arif Bey’in, Hacı Faik Bey’in, Tanburi Numan Ağa’nın albümleri yapılmalı. Batıya bakın. Sonra deniyor ki ‘batıyla mukayese’. Ne mukayese? Metodolojiyi, çalışmayı, disiplini mukayese edeceksin. Orada benzerlerini sen ortaya koyacaksın. Nota yazın düzgün olacak. İnternet çöplüğündeki notalardan millet yalan yanlış şeylerden beslenip duruyor. Kaynak belirtmeden. Son sözü söyleyim bu konuda: beni 91 ve 93’te konservatuardan akademik eğitimi talep ettiğim için kovan zihniyet, orada Darülelhan külliyyatının gözden geçirilip ilmi yoldan incelenmesini yasakladığı için ben konservatuardan attı. Ben bugün o neşriyatı Almanya’da yapan CMO’nun danışman üyesiyim. İlm-i kurul üyesiyim. Ve Türk kurumları ne yapıyorlar ne de bundan haberdarlar. Ne oldu? Ben yemedim sen ye! Yakında müzikolojisiyle, repertuarıyla bugün Yunanistan Arta konservatuarındaki gençler, Türk musikisini Türkiye’deki konservatuar öğrencilerinden çok daha liyakatle ve dirayetle icra ediyorlar, orkestralar, icra grupları kuruyorlar. Buna tanışım. Ben göz yaşı dökelerle onları izledim. Daha hala bir konservatuar icra heyeti yok ortada. Akademik bir konservatuar korusu ne konservatuar saz topluluğu ne fasıl topluluğu ne dini müzik topluluğu ne konservatuar öğrenci orkestrası var. Bu beş unsurdan her biri eğitim-öğretimin bir parçasıdır. Demin sordunuz ya Mevlevî Ayini? İşte öyle bir topluluk kuracaksınız ve Mevlevî Ayini icra ettireceksiniz.

Dr. Orkun Zafer Özgelen: Türk makam müziği araştırmalarının günümüzdeki yönelimlerini nasıl değerlendiriyorsunuz? Genç araştırmacılar için özellikle hangi kavramsal ya da arşivsel alanların daha fazla çalışılmasını önerirsiniz?

Prof. Ruhi Ayangil: Türk musikisinin bilimsel ve sanatsal yetkinliğini ve saygınlığını en üst düzeye taşıyacak olan şey bilimsel araştırmalardır. Bunu çok önemsiyorum ve çok teşvik ediyorum. Organoloji (çalgı bilimi), müzikoloji. Etnomüzikoloji demiyorum. Bu başlığın altında Türk makam müziği konularının incelenmesi fahiş ve azim bir hatadır. Bu hataya düşmemeli. Batının yönlendirmeleri ışığında Türk makam müziği meselelerinin etnomüzikoloji ‘çağdışı’ kavramı altında gerçekleştirmelerine göz yummamalı. Makam, usûl bilgisi müzikolojinin konusudur. Ritmoloji, kompozisyon ve makam bilgisi, genel müzikoloji ve müzik tarihi bunlar olmazsa olmazdır. TUMAC (Türk makam müziği Akademik Çevresi) gönüllü bir araştırma grubudur. Yedi sekiz tane leke tespit ettik. Bu Türk makam müziği corpusunun yani bütün kazanımlarının ele alınması gereken başlıkları ifade ediyor. Bütün araştırmacıları TUMAC’ın kuruluş ilkelerini okumaya davet ediyorum. Orada bunlar sıralanmıştır. Başlıca çalışma alanları bu başlıklar olmalıdır. Bir reçete olarak geleceğe bire hedef belirleme olarak konulmuştur. Bağımsız araştırmacılık, kurumsal araştırmacılık son derece önemlidir ve yayın faaliyeti önemlidir. Bu alanda dünyada nitelikli yayınlara kapılarını açmış birçok yayın organı vardır. Nitelikli bir makale onlara maddi olarak olanaklar da sağlayabilir. TUMAC’ın kuruluş ilkeleri bu sorunuza yanıt niteliğindedir. Bunun nihai amacı nedir? Ortak bir araştırma ve çalışma alanı olarak ortaya konmasına yönelik, tıpkı

Garland müzik ansiklopedisi gibi, bir Türk makam müziği ansiklopedisinin yazılması ve yeni bilgilerle onun güncellenmesi söz konusudur. Bunun yapılması lazım. Müzik tarihinde büyük eksikliklerimiz var, müzik biliminde eksikliklerimiz var, organolojide eksikliklerimiz var, dini musiki alanında eksikliklerimiz var. Özellikle eğitim metodolojisi alanında eksiklerimiz var. Bunları cümlesinde özellikle genç araştırmacılar hiçbir alanda yer bulamıyorlarsa kurmuş olduğum TUMAC grubunda bütün akademik çalışmalarını yayınlatabilirler. Orası bir resmi kuruma bağlı olsunlar olmasınlar, Türkiye ve dünyadaki bütün araştırmacıları çatısı altında toplayan bağımsız, özerk, özgün bir Türk makam müziği akademik çalışmaları alanıdır. İşte Türk musikisinin ilerleme perspektifi ne olmalı? dersiniz; *100. Ölüm Yıldönümünde Üstad-ı Cihan Tanburi Cemil Bey'e Armağan* kitabı bunun en somut örneğidir. Bunun konservatuarlar yapmadı, TRT yapmadı, Kültür Bakanlığı yapmadı. Bunun bir avuç inanmış genç akademisyen ortaya koydu.

Prof. Ruhi Ayangil Biyografisi



Prof. Dr. **Ruhi Ayangil**, 12 Aralık 1953 tarihinde İstanbul'un Kurtuluş semtinde doğmuştur. Annesi Rukiye Ayangil, babası Hidayet Ayangil aslen Erzincan, Kemâliye kazasının o zamanki ismiyle Gecegü köyünden. Şimdiki ismiyle de Kabataş köyündendir. 13 yaşında iken babası vefat etmiştir. Ruhi Ayangil, 3-4 yaşına kadar Kurtuluş semtinde yaşadıkdan sonra Pangaltı'nda Eşref Efendi Sokağı'ndaki bir eve taşındılar. Orada da ilkökul 2. sınıf sonuna kadar oturduktan sonra İlkokul 3. sınıfta da Fatih semtine taşındılar. Ortakulu Karagümrük ortaokulunda okudu. Vefa Lisesinden mezun oldu. Besteci Selçuk Tekay ile liseden arkadaş oldu. 1971 yılında İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesinde okumaya başladı. 1978 yılında mezun oldu. Aynı

zamanda İstanbul Belediye Konservatuarı'nda da şan bölümüne devâm ederek solfej ve armoni çalıştı. Liseye devam ederken İleri Türk makam müziği Konservatuarı Derneği'ne devam ederek müzik çalışmalarını geliştirdi. Üniversite yıllarında bu dernekten ayrıldı. Yine üniversite yıllarında İstanbul Robert Kolej korosunu yetiştirdi ve yönetti. Uluslararası festivallerde, Türkiye, Polonya, Rusya ve Hollanda'da bu koro ile birçok konser yönetti. 1975-1977 Robert Kolej Beşerî Bilimler fakültesine katıldı ve müzik dersleri Müziğe Giriş ve Karşılaştırmalı Türk makam müziği dersleri verdi. Ruhi Ayangil, 1983 yılında Ruhi Ayangil Orkestra ve Korosu'nu kurdu. 1997-2011 arasında Yıldız Teknik Üniversitesi'nde görevler aldı: Yıldız Teknik Üniversitesi (YTÜ) Sanat ve Tasarım Fakültesi Kurucu öğretim üyesi ve Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Başkanı olarak görev yaptı, YTÜ Vedat Kosal Müzik Uygulama ve Araştırmaları Merkezi Kurucu Müdürü ve YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı olarak hizmet etti. Ruhi Ayangil, Türkiye'de Uluslararası İstanbul Sanat Festivali'nde, Finlandiya'da, Uluslararası Helsinki Festivali'nde, Hollanda, İtalya, Belçika ve Almanya'da pek çok konser yönetti. SSCB, İngiltere, Yunanistan, İtalya, Lübnan, Mısır, Almanya, ABD, Belçika, Hollanda, Polonya, Macaristan'da Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nu seslendirdi. Ulusal ve uluslararası sayısız konser, bilimsel çalışma ve CD kayıtları gerçekleştiren Ruhi Ayangil, çalışmaları ile birçok ödül kazanmıştır, Eskişehir Anadolu Üniversitesi'nde Makam Analizi ve İTÜ'de Doktora öğrencilerine Müzikte Modernizm dersleri vermektedir. Ruhi Ayangil, Kaiser Wilhelm-II Üniversitesi CMO (Münster) Bilim Danışma Kurulu Üyesi ve Mimsanat Derneği SES Projesi uzman eğitmeni olarak bilimsel ve sanatsal faaliyetlerini sürdürmektedir. Ruhi Ayangil, TRT için İtrî dizisinin (Buhurizade Mustafa İtri) müziklerini yaptı, Osman Bey ve Ailesi ile Peyami Safa kitabından uyarılma olan "Fatih-Harbiye" dizisinin jenerik ve iç müziklerini yaptı. Mimar Sinan belgeselinin jenerik ve müziğini yaptı. İstanbul Belediyesi Türk makam müziği İcra Heyeti'nde görev yaparken, 5 Ocak 1980 tarihinde ilk kez İstanbul Devlet Senfoni Orkestrası eşliğinde Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nu seslendirdi. Ruhi Ayangil çalışmalarında, Cemal Reşit Rey'in öğrencisi olduğu halde Hasan Ferit Alnar'ın eserleri üzerine yoğunlaşmıştır. Cemal Reşit Rey'den armoni ve orkestrasyon eğitimi aldı. Ruhi Ayangil, Hasan Ferit Alnar'ın Kanun Konçertosu'nu farklı orkestralarla 26 kez seslendirdi, kaydetti. Kanun Enstrümanını popüler müzik alanına taşımak için Sezen Aksu, İlhan İrem, Attila Özdemiroğlu'nun çalışmalarında, Timur Selçuk'un orkestrasında yer aldı. Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi; MİM Sanat Derneği SES-TACET Projesi uzman eğitmeni, Türk makam müziği Akademik Çevresi (TUMAC) kurucu üyesi ve bağımsız konser icracısı olarak bilimsel ve sanatsal faaliyetlerini sürdürmektedir. Ruhi Ayangil, 12 Mayıs 2022 akşamı Romanya'da sahne alarak Oradea Filârmoni Orkestrası'nın bahar sezonu programında Hasan Ferit Alnar Kanun Konçertosu'nu solist olarak seslendirdi. Maestro Romeo Rambu'nun yönettiği konserde Ruhi Ayangil; filarmoni eşliğinde Hasan Ferit Alnar Konçertosu'nun yanı sıra, Wolfgang Amadeus Mozart'ın ünlü eseri Türk Marşı'nı da kanunu ile solist olarak seslendirdi.

Youtube Kanalı: <https://www.youtube.com/@ruhiayangil1051>



Dr. **Orkun Zafer Özgelen**, müziğe bağlama çalarak başladı ve 2000 yılında lisede İTÜ Türk makam müziği Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim bölümünü, ardından 2004 yılında lisansta İTÜ Konservatuvarı Kompozisyon bölümünü kazandı. Erol Sayan ile repertuar, Faris Akarsu ile piyano, kompozisyon ve teori, Nail Yavuzoğlu ile armoni, teori, Oğuzhan Balci ile kompozisyon, Feridun Öney ile Türk makam müziği, Neşe Yeşim Altınel Çoban ile form bilgisi çalıştı. 2008’de Erasmus bursuyla İtalya, Roma, Conservatorio di Santa Cecilia’da iki sene Orkestrasyon ve Kompozisyon dersleri aldı. 2010 yılında İTÜ Müzikal Topluluğu’nu kurdu. Bu devrede birçok festival ve davetlerde etkinlik ve konser düzenledi. Bu toplulukta kurucu şef olarak hizmet etmenin ardından, 2015 yılında Koç Üniversitesi Müzikal Topluluğu’ndan davet alarak bir sene bu topluluğa müzik direktörlüğü ve eğitmenliği yaptı. Oscar Wilde’nın “Dorian Gray’in Portresi” adlı romanının müzikal adaptasyonu olan ‘Dorian’ isimli müzikalin düzenlemesini ve müzik direktörlüğünü yaptı. 2021 yılında Doç. Şerife Güvençoğlu ile hazırladığı *Türk Makam Müzikçisinin Seyir Defteri I* adlı kitabı Pan Yayıncılık tarafından yayınlandı. 2023 yılında basılan Dr. Öğr. Üyesi Funda Esin ile *Türk Makam Müziği’nden Esintiler* adlı albümde aranjör ve piyanist olarak yer aldı. 2023 yılında Nebi Birgi tarafından yazılan ‘The Diva’ müzikalinin müziklerini besteledi. 2024 Şubat ayında İTÜ Müzikoloji ve Müzik Teorisi programından mezun olarak doktor ünvanını aldı. 2025 yılında *Hüseyin Sadeddin Arel ve Bir Musiki Masalı* adlı kitabı Eğitim Yayınevi tarafından basıldı. Hali hazırda İTÜ Türk makam müziği Devlet Konservatuvarı’nda akademisyen olarak görev yapmaktadır.

Kaynakça

- Akman Dömbekci, H. & Erişen M. A. (2022). Nitel Araştırmalarda Görüşme Tekniği. *Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(Özel sayı 2), 141-160. <https://doi.org/10.18037/ausbd.1227330>
- Ekinci M.U. (2017). *Not Just Any Usûl: Semai In Pre-Nineteenth-Century Performance Practice*. R. Harris ve M. Stokes (Ed.), *Theory and Practice in the Music of the Islamic World: Essays in Honour of Owen Wright* (s. 42-72) içinde. Londra ve New York: Routledge.
- Öney, A. F. (1989). *Remel Bestelerde Usûl-Güfte Uyum*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Öney, A. F. (1993). *Lenk Fahte Bestelerin Ayırıcı Özellikleri*. Sanatta yeterlilik tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul

Web siteleri

Web 1. <https://omarsiv.istanbul.edu.tr/Details?EntryId=1259>

An interview with Prof. Ruhi Ayangil on the theoretical and academic horizons of Turkish Makam Music

Abstract

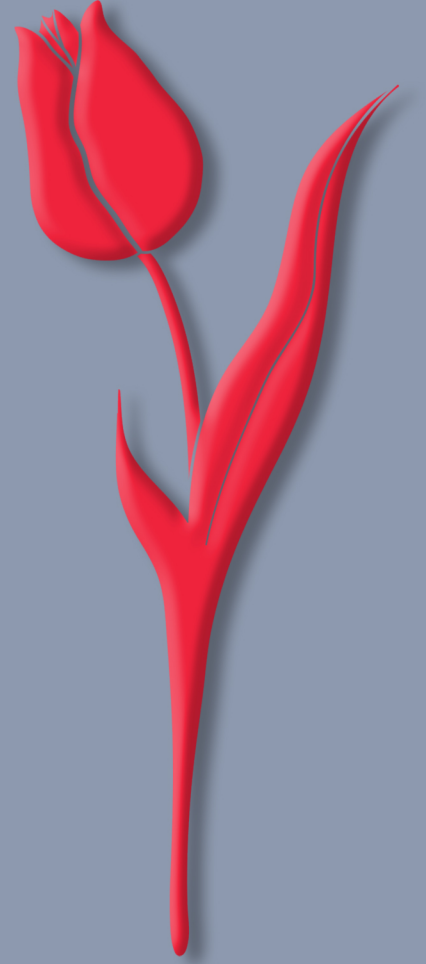
In this interview, Prof. Ruhi Ayangil discusses the theoretical, historical, and academic dimensions of Turkish makam music. The conversation first emphasizes that the concept of usûl is not merely a rhythmic structure but also an intellectual and aesthetic foundation; the transformation of usûl is examined within a historical context stretching from ancient Greek meters to Ottoman aruz prosody. The performance of Mevlevî rituals and Sufî music is evaluated within the tension between mystical tradition and academic representation, while the shortcomings and methodological issues of modern conservatory education are highlighted. The institutionalization of traditional music during the Republican era is critically addressed through debates on the narrowing of repertoire and meritocracy, with a call to restore high-quality repertoires to a central role in education and performance practices. Current directions in Turkish makam music research are redefined along the axes of organology, rhythmology, and musicology, and new conceptual and archival research fields are suggested for young scholars. Prof. Ayangil stresses the importance of independent and collective research activities—exemplified by the Turkish Makam Music Academic Circle (TUMAC)—and underlines the need for a comprehensive encyclopedia of Turkish makam music to be prepared with an interdisciplinary perspective. In this respect, the interview offers a significant discussion of the theoretical foundations, performance traditions, and academic representations of Turkish makam music from past to present.

Keywords: Conservatory education, makam, rhythmology, Turkish Makam Music, usûl

Türk Müziği

Ulusal Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195



Genç Bilge
Yayıncılık

ISSN 2822-3195

