

Türk Müziği

Bilimsel Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Cilt 4 No 1 Mart 2024 Bahar

Azerbaycan aşık sanatında Nevruz ve Gandab destanının melopoetik yapısının incelenmesi
Naile Rahimbeyli

Azer Dadaşov'un "Ad Victoriam" adlı 13. senfonisinin incelenmesi
İrade Hüseynova

Türk makam müziği vokal performanslarında Avrupa merkezli etkileşim mekanizmaları: 20. yüzyıl örneği
Murat Birer

Türk müziği çocuk şarkılarında Kürdi (Frigien) makamı yapısının incelenmesi
Mehmet Alan

Müzik öğretimi yapan eğitim kurumlarında öğrenim gören öğrencilerin Türk Musikisi Nazariyat ve Solfeji dersine yönelik görüşleri
Ali Nünükoğlu





Türk Müziği (TM)
e-ISSN: 2822- 3195

Cilt 4 Sayı 1 Mart 2024 (Bahar)

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 bir çok 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

Editöryal E-mail: turkmuzigieditor@gmail.com
Telefon : + 90 505 383 5795 (Normal ve Whatsapp)

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
Editöryal E-mail	turkmuzigieditor@gmail.com
Telefon (Whatsapp)	+90 505 383 57 95
Lisans	CC BY-NC-ND 4.0
DOI	10.5281/zenodo.
Destekçi/Sponsor	Uluslararası Rast Müzik Kongresi (IRMC)
Editörler	Prof.Dr. Ömer Türkmenoğlu ve Dr.Öğr.Üyesi Yusuf Benli
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	Asos, Index Copernicus, Google Scholar, EBSCO, OpenAIRE

Türk Müziği Yayın Kurulu

Baş Editör

Prof. Dr. **Ömer Türkmenoğlu**, Türkiye

Dr.Öğr. Üyesi **Yusuf Benli**, Türkiye

Alan Editörleri

Doç.Dr. **Tuğçem Kar**, Türkiye
Doç.Dr. **Murat Gürel**, Türkiye
Doç.Dr. **Şevki Özer Akçay**, Türkiye
Doç.Dr. **Yakup Acar**, Türkiye
Doç.Dr. **Alper Şakalar**, Türkiye

Dr.**Tülin Değirmenci**, Amerika
Dr.**Serkan Demirel**, Türkiye
Doç.Dr. **Hüseyin Yılmaz**, Türkiye
Doç.Dr. **Gunay Mammadova**, Azerbaycan

Yürütücü/Teknik Editorler

Dr. **Gülay Laçın**, Türkiye

Dr. **Orkun Zafer Özgelen**, Türkiye

Editör Kurulu Üyeleri

Prof.Dr. **Emel Funda Türkmen**, Türkiye
Prof.Dr. **Mustafa Öner Uzun**, Türkiye
Doç.Dr. **Barış Toptaş**, Türkiye
Doç.Dr. **Nuride İsmayilzade**, Azerbaycan
Doç.Dr. **Göknur Ege**, Türkiye
Dr. Öğr. **Mehmet Alan**, Türkiye
Dr.Öğr. **Sevda Gürel Toker**, Türkiye

Prof. Dr. **Ayten Kaplan**, Türkiye
Prof.Dr. **Aytaj Rahimova**, Azerbaycan
Prof.Dr. **İrfan Karaduman**, Türkiye
Doç.Dr.Öğr.**Günsu Şakalar**, Türkiye
Doç.Dr. **Sehrane Kasimi**, Azerbaycan
Dr. **Serap Subatan**, Türkiye
Dr.Öğr. **Songül Çakmak**, Türkiye

Editor Asistanları

Bartu G. Demirci, Türkiye

Mahire Guliyeva Türkiye

Mizanpaj

İlhan Baltacı, Türkiye

2023 Kış Sayısı

Değerli yazarlarımız, hakemlerimiz, editörlerimiz ve okuyucularımız!

Türk Müziği dergisi, 4. Cilt ve 1. Sayısı ile karşınızdayız. Bu sayıda oldukça kaliteli beş makaleyi beğeninize sunuyoruz. Türk müzik araştırmalarının gelişmesi ve Türkiye’de ve dünyada önemli bir araştırma platformu haline gelmesi için çaba ve gayret gösteren TM ekibine ve değerli yazarlarımıza teşekkür ederiz. Türk Müziği dergisinin gelişmesi için çaba gösterecek araştırmacıları dergimizin editör kurullarına davet ediyoruz. İyi okumalar dileriz.

Türk Müziği Dergisi Editörlüğü

No	Başlık	Sayfa
1	Azerbaycan aşık sanatında Nevruz ve Gandab destanının melopoetik yapısının incelenmesi <i>Naile Rahimbeyli</i>	1-16
2	Azer Dadaşov’un “Ad Victoriam” adlı 13. senfonisinin incelenmesi <i>İrade Hüseynova</i>	17-56
3	Türk makam müziği vokal performanslarında Avrupa merkezli etkileşim mekanizmaları: 20. yüzyıl örneği <i>Murat Birer</i>	57-67
4	Türk müziği çocuk şarkılarında Kürdi (Frigien) makamı yapısının incelenmesi <i>Mehmet Alan</i>	69-76
5	Müzik öğretimi yapan eğitim kurumlarında öğrenim gören öğrencilerin Türk Musikisi Nazariyat ve Solfeji dersine yönelik görüşleri <i>Ali Nünükoğlu</i>	77-89

İndekslenme

Asos, Index Copernicus, Google Scholar, ROAD, EBSCO

Genç Bilge Yayıncılık

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

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

Not: TM Uluslararası Rast Müzik Kongresi tarafından desteklenmektedir.

Uluslararası Rast Müzik Kongresi (IRMC) web site: <https://rastmusiccongress.org/>



dergisi açık erişimli ve



lisansı altındadır.

Araştırma Makalesi

Azerbaycan aşık sanatında Nevruz ve Gandab destanının melopoetik yapısının incelenmesi

Naile Rahimbeyli¹

Azerbaycan Milli Bilim Akademisi, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 30 Kasım 2023
Kabul: 22 Şubat 2024
Online Yayın: 30 Mart 2024

Anahtar Kelimeler

Azerbaycan aşık yaratıcılığı
Batı ortamı
Destan
İcra gelenekleri
Nevruz ve Gandab

Öz

Tarihsel olarak Azerbaycan aşıklarının destancılık yaratımı çok eski zamanları kapsamaktadır. “Kitabi Deda Korkut” destanından gelen geleneklerle bu hale gelmiştir. 16. yüzyılda aşık sanatının gelişmesi sırasında aşk ve kahramanlığı konu alan çok sayıda destan yaratılarak günümüze aktarılmıştır. Azerbaycan destanlarının toplanması ve yayınlanması, araştırmalarından önce 19. yüzyılda filolog-halk bilimciler tarafından gerçekleştiriliyordu. 20. yüzyılda Azerbaycan destanlarının incelenmesine başlandı ve esaslı bilimsel çalışmalar yapılmıştır. Azerbaycan aşık destanlarının etnomüzikoloji alanında incelenmesi 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren hız kazanmıştır. Bu alanda çeşitli çalışmalar yapılmış, bazı destanların müzikal ve şiirsel içerikleri incelenmiştir. Bu araştırma, Azerbaycan aşık destanları arasında önemli bir yer tutan Nevruz ve Gandab destanını ele almaktadır. Araştırmanın amacı destanın düzyazı, nazım ve müzik malzemesinin incelenmesi ve karşılaştırmalı bir analizinin yapılmasıdır. Destan havalarının analizi, Batılı aşıkların destansal geleneklerinin ve bölgesel performans özelliklerinin incelenmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Araştırmada destanın çeşitli yazılı versiyonları incelenmekle birlikte, Tovuz aşık okulunun usta temsilcisi Aşık Ekber’in icra ettiği yazılı ve notalı versiyonu ile havaların müzik dili incelenmiştir. Aşık Ekber’in kaydettiği “Nevruz ve Gandab” destanı, Batı aşığının en yüksek icra edilen geleneklerini taşır. Analiz sırasında tarihsel, teorik ve karşılaştırmalı yöntemler kullanılmıştır. Araştırma sonucunda, destanın analize dahil ettiğimiz versiyonunun diğerlerine göre daha kısa olduğu, bazı olayların ertelendiği, destanda gerçekleştirilen yayınların ağırlıklı olarak Batılı aşıkların repertuvarına ait olduğu belirlenmiştir. Aşık Ekber ve Aşık Alihan tarafından icra edilen tüm yayınlar, Tovuz aşıklarının geniş aralık özelliği, zillerdeki geniş nefes alan boğazlar, muğam icrasının karakteristik gırtlakları dahil olmak üzere aşık icrasının profesyonel standartlarını yansıtmaktadır. Bu araştırma ile aşık sanat üzerine araştırmaları yapan araştırmacılarının da dikkatini bu yöne çekiyor ve diğer destanların kaydedilip çalışılmasını öneriyorum.

2822-3195 / © 2024 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Rahimbeyli, N, (2024). Azerbaycan aşık sanatında “Nevruz ve Gandab” destanının melopoetik yapısının incelenmesi. *Türk Müziği*, 4(1), 1-16. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10691135>

Giriş

Kadim tarihi kökenlere sahip olan Azerbaycan aşık sanatında destan türünün önemi büyüktür. Aşığın repertuvarının en geniş türü olan destanlar, köklerini “Kitabi-Dade Gorgud”dan almış ve günümüze kadar güncelliğini ve sanatsal-estetik özünü korumayı başarmıştır. Destan, Aşık yaratıcılığının en büyük ve esasen en zengin türüdür. Azerbaycan halkının kadim tarihi, destanlarıyla birlikte Aşıklar tarafından özel bir ustalıkla yaşanarak gelecek nesillere aktarılmış, geliştirilip günümüze kadar gelmiştir. Kahramanlık, aile-ev ve aşk destanları olmak üzere üç büyük gruba ayrılan halk yaratıcılığının bu zengin örnekleri, 20. yüzyıldan itibaren müzikolojinin araştırma konusu haline gelmiştir. Destanın icrası sırasında sentetik bir tür olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu anlamda hikaye anlatımı gelenekleri arasında müzik, şiir, anlatım, dans, oyunculuk becerileri, izleyiciyle iletişim kurma becerisi, toplantı yürütme becerisi vb. çok yönlü beceriler yer alır. Azerbaycan aşık sanatı, farklı ortamlardaki kendine özgü gelenekleriyle öne çıkıyor. Bu benzersizlik

destanın yaratılmasında da etkili olmuştur. Şu anda Şirvan (Şamahı, Salyan), Borçalı, Gencebasar (Tovuz, Gazah, Gadabay, Daşkasan-Şemkir aşık okulları dahil) okullarının yanı sıra Zagatala, Guba ve Kelbecer aşık okullarını sayabiliriz. Bu ortamlarda aşık sanatının temel kriterleri arasında benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Burada Aşık sanatında çok önemli olan destan ve hava repertuarı, vokal ve enstrümantal icra tarzları, eşlik formları ve enstrüman kompozisyonu, sanatlar arası ilişkilerin oluşumuna ilişkin kriterler gibi konular ele alınmaktadır. Azerbaycan âşıkları, destanları çevreye bağlı olarak farklı şekillerde anlatma geleneklerini bünyesinde barındırmaktadır. Mesela Şirvan âşıklarının destanı bir peşrov havasıyla başlarken, Batılı âşıkların destanı bir divanla başlar. Şirvan ortamında âşıklara eşlik eden çalgı grubu balaban ve vurmali çalgılardan oluşurken, Batılı âşık sadece balabanın eşliğinde çalıp şarkı söylemektedir. Borçalı âşıkları sadece saz eşliğini tercih ediyor. Muğam sanatının Şirvan âşıklarının yaratıcılığı üzerindeki etkisi daha güçlü etkenlerle ortaya çıkmaktadır. Muğam sanatının Batılı ve Borçalı âşıklarının yaratıcılığındaki yeri ve konumu başka kriterlerle de ölçülebilir. Enstrümantal icra özellikle Borçalı ve Batılı âşıkların yaratıcılığında gelişmiştir. Bu tür farklılıkları pek çok şekilde sıralayabiliriz. Destancılık geleneklerinin doğrudan Batı (Tovuz) âşıklığında içerisindeki yönlerine bakmamızın temel nedeni, incelemeye dahil ettiğimiz destanın, Tovuz âşık okulunun parlak bir temsilcisi olan Aşık Ekber Caferov tarafından yazılmış olmasıdır. Destan geleneklerin incelenmesi ilk olarak bu derin ve tarihsel açıdan önemli türün toplanması ve yazılmasıyla başladı. Bu çalışmada aktif olan filologların ve folklorcuların çalışmaları inkar edilemez. M. Tahmasib (Tahmasib, 1972), G. Namazov (2013), M. Jafarli (2000) ve diğer bilim adamlarının büyük çalışmaları sayesinde Azerbaycan destanları toplanıp yazıya geçirilmiş, çok sayıda versiyonları ortaya çıkarılmıştır. Destanlar da önemli bir araştırma nesnesi haline gelmiş ve bağımsız bir bilimsel yön olarak oluşmuştur. Sunduğum araştırmalarda filolog ve folklorcu bilim adamlarının bu konudaki değerli bilimsel çalışmalarına değinilmektedir. Azerbaycan destanlarının en parlak araştırmacısı olarak bilinen Memmedhuseyn Tahmasib de bunları tasnif etmiştir.

Azerbaycan müzikolojisinde destan türü

Klasik müzik sanatında destan türünün ilk tezahürü, dahi besteci Üzeyir Hacıbeyli'nin operalarında gösterilmiştir. Bestecinin "Aslı ve Karam", "Köroğlu" operaları ile M. Magomayev'in "Şah İsmayıl", Z. Hacıbeyov'un "Aşık Garib" operaları, J. Jahangirov'un "Aşık Ali" kantatı, değerli sanat incileridir. Bestecinin yaratıcılığındaki âşık destanları üzerinde yarattıkları eserler müzik hazinemize girmiştir. Destanın müzikoloji biliminde incelenmesi biraz sonra, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başladı. Bu dönemde Azerbaycan müzik biliminde âşık çalışmalarının temellerini zaten oluşturan Amina Eldarova ve Tarih Memmedov gibi bilim adamları âşık sanatı çalışmalarına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Aşık destan çalışmalarına örnek olarak T. Memmedov'un "Köroğlu" (Memmedov, 2010), K. Dadashzade'nin "Aslı ve Karam" (Dadashzade, 2004), N. Rahimbeyli'nin "Aşık Garib" (Rahimbeyli, 2009) adlı eserini, I. Koçarlı'nın "Gurbani". (Köcherli, 2019) ve "Reyhan" (Aşık Hüseyin Shamkirli, 2018) destanları. verebiliriz. 20. yüzyılın 30'lu ve 40'lı yıllarında müzikologlar ve besteciler tarafından yapılan folklor gezilerinde destanlar toplanıp, notları yazıya geçirilmiştir. Bu anlamda Ertuğrul Cavid'in, Covdat Hacıyev'in, Gara Garayev'in, Memmedsaleh İsmayilov'un çalışmaları inkar olunamaz. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra yoğunlaşan bölgesel içerikli çalışmalarda Âşık destanları çalışması da kısmen yürütülmüştür. A.O. Kerimli'nin Tovuz, H. Kerimov'un Borçalı, M. Aliyev'in Gedeby'yi ve X. Aliyeva'nın Şirvan âşık okulları üzerine araştırmaları buna örnek olarak gösterilebilir. Ancak bu türün sentetik doğasından kaynaklanan komple teorik analizler doğrudan yapılmamıştır. Bu durum etnomüzikolojinin önemli bir kolu olarak kabul edilen âşıkolojide destan türü üzerinde geniş ve kapsamlı araştırmalar yapılması ve tek tek destanların nesir, şiir ve müzik içeriklerinin yazılıp karşılıklı olarak analiz edilmesi ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır.

Azerbaycan âşık destanlarının sınıflandırılması

Âşık yaratıcılığında yer alan destanlar ilk defa filolojik araştırmalarda tasnif edilmiştir. Bu sınıflandırmalar esas olarak destanın içeriği ve burada yaşanan olayların niteliği ile ilgilidir. Destanlar esas olarak iki ve üç gruba ayrılır. Bunlar kahramanlık, aşk ve aile destanlarıdır. Ancak aşk destanlarında ana kahramanların cesaretini anlatan sahneler rastlanır. Aynı şekilde kahramanlık destanlarında da baş kahramanların âşkları uğruna yaptıkları fedakarlıklara, saf aşk duygularıyla dolu lirik sahneler tanık oluyoruz. Destanların hemen hepsinde aile-ev, ahlâk, millî ve manevi değerlerin

temsil edildiği söylenebilir. Destanların sınıflandırılması burada temsil edilen ana fikrin kendisinden ireli gelmesine göre yapılmıştır. Bu anlamda Âşık yaratıcılığında aşk hikâyeleri geniş bir yer tutar. "Aşık Garib", "Abbas ile Gülgaz", "Aslı ile Karam", "Tahir ile Zohra", "Nevruz ile Gandab", "Valeh ile Zarnigar", "Masum ile Dilafruz" ve onlarca aşk destanları aşıkların sanatında büyük bir heyecanla anlatılıyor. Kahramanlık destanlarında ana karakterler olumsuz ve kötü güçleri silahların gücüyle yenerken, aşk destanlarında bunu müzik ve sözlerin yardımıyla yaparlar. Hakk (Gerçek) aşğın ifadesi aşk destanlarının önemli bir faktördür. Butanı (İdolü) kahramana vermek ve aşık olma yeteneğinin kazanılması olayların bundan sonraki gidişatında önemli rol oynar. Kahramanların teste tabi tutulduğunda üstesinden geldiği şey tam da bu olağanüstü yetenektir. Gerçek sevgilinin sözü ne kadar önemliyse onun dokunulmazlığı ve kendisine verilen sözün yerine getirilmesi de bir o kadar önemlidir. Bunun bir örneği "Nevruz ve Gandab" destanının sonunda kralın sözünü tutmak zorunda kaldığı sahnedir. Müzikoloji biliminde aşık destanları farklı sınıflandırmalara uyarlanmıştır ki bu da araştırmanın temel problemiyle daha çok ilgilidir. Bu bağlamda destan türünün bölgesel aşık ortamları çerçevesinde incelenmesi ve bestecinin yaratıcılığında uygulanması gibi bilimsel sorunları sıralayabiliriz. Gerek filolojik gerekse müzik-teori çalışmalarda türün sınırlı kriterleri üzerinden çalışıldığı ve sentetik doğasının gözden kaçırıldığı görülmektedir.

Araştırma Problemi

Sunulan araştırmanın temel problemi, modern Âşık repertuvarında geniş bir yer kaplayan Nevruz ve Gandab destanının melo-şiişsel özelliklerini incelemektir. Bu problemin kapsadığı konuları özetlemek ve aşağıdaki alt problemler halinde sunmak mümkündür.

Alt Problem 1. Azerbaycan Âşık yaratıcılığında "Nevruz ve Gandab" destanı nasıldır?

Alt Problem 2. Bilimsel Kaynaklarda "Nevruz ve Gandab" destanı nasıldır?

Alt Problem 3. "Nevruz ve Gandab" destanının varyantları nelerdir?

Alt Problem 4. "Nevruz ve Gandab" destanının içeriği nasıldır?

Alt Problem 5. Nevruz ve Gandab destanının melo-şiişsel özellikleri nelerdir?

Yöntem

Destan bir tür olarak tür sentetik folklor türüne aittir ve şiir, düzyazı, müzik, dans, teatral unsurlar, tarihi gerçekler, kişilikler vb. içerir, organik olarak birleştirildiğinde, aşık yaratıcılığının en yüksek standartlarını ifade eder. Bu anlamda aşık destanlarının incelenmesi bir takım araştırma yöntemlerinin uygulanmasını gerektirmektedir. Araştırmamda özellikle tarihsel-karşılaştırmalı, teorik ve ampirik yöntemler kullanıldı. Aşık destanlarında değişkenliğin folklor malzemesinin karakteristik özelliklerinden biri olarak kendini gösterdiği bilinmektedir. Her destan incelenirken onun mevcut varyantları da odakta tutulur. Bu amaçla aşık destanları ile "Nevruz ve Gandab" destanının belirli versiyonları tarihsel-karşılaştırmalı yöntem uygulanarak rafine edilmiştir. Ampirik yöntem, doğrudan bilgi verenler, sanatçılarla yapılan konuşmalar, el kutlamalarının gözlemlenmesi vb. dahil olmak üzere aşıklar tarafından icra edilen destanların video ve ses kayıtlarına dayanmaktadır ve konularda önemli rol oynuyor. Daha önce de belirttiğimiz gibi Âşık destanlarının müzikoloji açısından incelenmesi 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren artmış olup, burada seçilen teorik yöntem etnomüzikolojinin ilkelerini içermekte ve melo-şiişsel analizin yürütülmesini belirlemektedir.

Bulgular

Azerbaycan Âşıklarının yaratıcılığında Nevruz ve Gandab destanı

Çok sayıda destanın müzikal ve şiirsel dilinin kapsamlı bir şekilde incelenmesi modern Âşık çalışmalarının ana araştırma konularından biri olmasına rağmen, bu alanda bazı boşluklar görülmektedir. Bu anlamda araştırmaya dahil ettiğimiz "Nevruz ve Gandab" destanının müzikal içeriğinin analizi ilk kez gerçekleştirilmiştir. Analiz, destanın Batı aşık bölgesinin usta sanatçısı Ekber Caferov'un yazdığı versiyonu üzerinden gerçekleştirilmiştir. Araştırmada nesir, şiir ve havanın şiirsel, melodik içeriği temel alınarak destanın içeriği analiz edilmiş ve bu amaçla müzik-teorik analiz yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen sonuçlara göre destanın farklı yıllarda yayımlanan versiyonları arasındaki farklılıklar ortaya çıkarılmış, Batı aşık ortamının destançılık gelenekleri bağlamında kendine özgü kriterler de ortaya konmuştur.

Destanın tahliline geçmeden önce söyleyicileri, Aşık Ekber Caferov, Aşık Alihan Niftaliyev ve Balabancı Museyib Abbasov hakkında bilgi vermek istiyoruz. Azerbaycan aşık sanatı farklı ortamlara bölünmüştür; bunların en büyüğü zengin icra geleneklerine sahip Gencebasar aşık ortamıdır. Bu ortam geniş bir coğrafi alanı kapsamaktadır. Burada usta aşıklarıyla tanınan okullar oluşmuştur. Bilimsel çalışmalarda kimi zaman Batı âşık ortamı olarak da anılan Gencebasar, Tovuz, Gadabey, Gazah, Şemkir, Daşkasan gibi âşık okullarının bulunduğu en büyük âşık ortamıdır. Hüseyin Bozalganlı, Hüseyin Şemkirli, Mirza Bayramov, Esad Rzayev, Karaçioğlu İbrahim, Aşık Zülfügar, İslam Yusifov, Gara Movlayev, Mikayıl Azaflı, Ekber Caferov, Murad Niyazlı, İmran Hasanov, Hanlar Maharramov ve daha birçok usta aşık burada yaşamış ve yaratmıştır. Yaratıcılığın bahsettiğimiz Aşık Ekber Caferov, 1933 yılında Tovuz aşıklığının merkezi sayılan Bozalganlı köyünde doğmuştur.



Resim 1. Aşık Ekber Caferov (1933-1990)

A. Jafarov, aşık sanatının sırlarını ilk olarak Tovuz'da aşık okulunu kuran, aşık sanatında derin bir usta olan sanatçı Aşık Hüseyin Bozalganlı'nın yeğeni Gadir İsmayilov'dan öğrenmiş ve bundan yararlanarak ustalığın zirvesine kadar yükselmiş. Sazın yanı sıra kaval, balaban ve zurna çalabilen Aşık Ekber, küçük yaşlardan itibaren yeteneğini ortaya koyarak el şenliklerinin gözde konuğu oldu. Geniş bir ses aralığına sahip sesi, aşığın Zilhan olarak tanınmasına yol açtı. Aşığın icrasında onlarca havalar, destanlar büyük bir aşkla dinleyicilerinin hafızasında sonsuza kadar kök salmaktadır. Zamanla dünyalarını değiştiren aşıkların performansları CD disklerle kaydedilerek ölümsüzleştirildi. Yaratıcılığında destanlara geniş yer veren Aşık Ekber ve onunla birlikte toplulukta seslendiren Alihan Niftaliyev'in kaydettiği "Nevruz ve Gandab" destanı, Batı aşığının en yüksek icra edilen geleneklerini taşımaktadır.

Aşık Alihan Niftaliyev 1943 yılında Tovuz bölgesinde doğmuş olup tüm yaşamını saz sanatına adanmıştır.



Resim 2. Aşık Alihan Niftaliyev (1943-2022)

Hocası Tovuz aşıklığının büyük ustası Mikayıl Azaflı idi. Aşık Alihan'ın kariyeri boyunca Aşık Ekber'in muadili olarak halk törenlerinin süsleyen zil ve şagraq sesi, profesyonel performans becerisi her zaman halkın büyük sempatisini ve sevgisini kazanmıştır.

Aşıklara eşlik eden balaban şarkıcısı Museyib Abbasov da Aşık Ekber'in bu sanattaki muadili olarak ün kazandı. 1934 yılında Tovuz'un aşkının beşiği sayılan Bozalganlı köyünde doğdu.



Resim 3. Balaançı Museyib Abbasov (1943-2016)

Babası, müzik ve söz sanatında usta, sesinin güzel olmasıyla dikkat çeken kişilerden biriydi. Balabancı Museyib aynı zamanda sazda da çalabilmektedir. Sanata Aşık Ekber ile birlikte gelen balabancı, 35 yıl boyunca birlikte çalmış ancak meslektaş ve yakın arkadaşının zamansız ölümü nedeniyle bir daha çalmamıştır.

Literatürde Nevruz ve Gandab destanının yeri

Araştırmamın adadığı "Nevruz ve Gandab" destanı folklor çalışmalarının odak noktasında yer alan nesnelerden biridir. Folklorçu bilim adamı Sednik Paşa Pirsultanlı'nın da özel bir bilimsel çalışması var. Aşk destanlarının tarihini gerçeklere dayanarak inceleyen bir bilim adamı, destanın olay örgüsünün 17. yüzyılda başladığını gösterdiğine inanıyor: "17. yüzyılın başlarından itibaren Mısır toprakları Türkiye'nin kontrolü altındaydı. Bu tarihi döneme ait olan Diyarbakırlı Nevruz'un eline Buta alıp, Diyarbakır'dan Gandab'ın peşinde Mısır'a gitmesi, dolayısıyla destanın gerçek-tarihsel bir destan sayılmasıdır" (Pirsultanlı, 2009:23). Destanın batı ortamına özgü varyantlarının Borçalı, Şırvan, Güney Azerbaycan'da anlatıldığı da araştırmaya yansımıştır. Destanın farklı versiyonlarını araştırırken bazı kaynaklarda "Nevruz" olarak anıldığını görüyoruz. S. Pirsultanlı bunu, destanda kahramanın gösterdiği yiğitliğe ve yiğitliğin temeli olarak isimlerin izolasyonuna bağlar: "O destan, bir aşk destanından, efsaneye dayanan bir kahramanlık destanına dönüşür. Burada asatir, Nevruz ile Kallegoz'un karşılaşmasıdır. Aşk destanı kahramanlık destanına dönüştüğünde isimler tekleniyor" (Pirsultanlı, Nevruz Gandab, s. 42). Destanın beş ciltlik "Azerbaycan Destanları"nda "Nevruz" adı altında verildiğini belirtelim (Azerbaycan Destanları, 2005:167). Bilim adamının, öncelikle mevcut geleneklerle ilgili olan destanın yazımında bazı kusurların bulunduğunu belirtmesi ilginçtir. Kusur öncelikle destanın başında verilen Ustadname ve sonundaki Muhammesin yazarlığı sorunuyla ilgilidir. Alim, destan başlangıcında âşıkların, Ustadnameni söylerken kendilerinden önceki âşıklara gönderme yapması, sonunda da olayların ait olduğu döneme ait Muhammesler verilmesi gerektiğine inanmaktadır. Ekber'in aşk destanı olan incelemeye dahil ettiğimiz versiyonunda Tovuz, âşık ortamının usta sanatçısı Hüseyin Bozalganlı'nın Ustadnamesini anlatmaktadır. Azerbaycan âşık sanatında destan geleneklerin bir tezahürü olan bu ölçüt, Batılı âşıkların destan yaratmasında da kendini göstermektedir. Çevrenin ustalarının sanatına yönelme, Batılı âşıkların destanlarında sıklıkla görülür. Bu gerçek hem şiirsel hem de müzikal içerikte kendini göstermektedir. İncelemeye dahil ettiğimiz "Nevruz ve Gandab" destanında gerçekleştirilen havalara (yayınlarla) bir göz atalım: "Garachi", "Goyche güzelleştirme", "İran dubeytisi", "Memmedhuseyni", "Ovşari", "Keşişoğlu". Listelenen yayınların tamamı Gencebasar âşıkların repertuarına özel olup, en üst düzeyde performans standartlarında sunulmaktadır. Tovuz çevresinin parlak bir temsilcisi olan Âşık Ekber, hem destan anlatımıyla hem de havacat repertuarının zenginliğiyle halk tarafından tanınıyor ve seviliyordu. Onun geniş ses aralığı, birçok muğamı büyük bir ustalıkla çalarak, hatta âşık havalarında bile ortaya çıkmıştır.

Nevruz ve Gandab destanının varyantları

Azerbaycan destanlarının yazılması ve yayımlanması meselesi 19. yüzyıldan günümüze kadar devam etmektedir. Bu çalışma 20. yüzyılda yaygınlaştı ve destanlar koleksiyonlar ve çok ciltli ansiklopedi halinde yayımlandı. Doğal olarak farklı koleksiyoncular tarafından farklı yıllarda gerçekleştirilen bu çalışmada sözlü halk yaratıcılığının tipik özelliği olan değişkenlik meselesi de belirgin bir şekilde kendini göstermiştir. "Nevruz ve Gandab" destanının farklı versiyonlarının keşfi, araştırma nesnemizin daha derin bir şekilde araştırılmasının temelini atıyor. Bu destan, aşk destanlarının parlak bir örneği olarak pek çok filolog ve folklorcunun ilgisini çekmiştir. Azerbaycan aşk destanlarını kapsamlı bir şekilde

araştıran filolog M. Tahmasib, eserinde Nevruz ve Gandab destanının içeriğini vererek, onun "Kitabi Deda Gorkud" destanı ile olan bağlantıları üzerinde durmaktadır (Tahmasib, 1972:211). G. Namazov, Nevruz ile çoban arasındaki konuşma sahnesinde destanın aşık sanatının ustalarından Kara Çoban tarafından yaratılmış olabileceği ihtimalini öne sürmekte ve şiir örnekleriyle bu görüşünü gerekçelendirmektedir (Namazov, 2013: 72). Listelenen kaynaklarda ve beş ciltlik Azerbaycan destanları koleksiyonunun birinci cildinde yer alan destanın içerikleri birbirinden farklı değildir. 20. yüzyılın ilk yarısında Azerbaycan folklorunun derlenmesinde yakından yer alan ve büyük katkılarda bulunan Ertuğrul Cavid'in eserleri arasında ufak farklılıklar görülmektedir. E. Cavid'in bu destanı Tovuz aşığı Hüseyin Bozalğanlı'nın icrasından kaydetmiş olması ilginçtir ve Ekber'in icrasında gözlemlediğimiz farklılıklar bu anlamda dikkat çekmektedir (Cavid, 2011:35). Analize dahil ettiğimiz versiyonda, Nevruz'un Gandab'a elçi gönderen İstanbul paşasıyla (E.Cavid'in versiyonunda bu Fireng kralı) yaptığı savaş sahnesi tamamen yok. Aslında bu durum, Aşık Ekber'in anlattığı destanın nispeten modernleştiğini ve içerdiği kahramanlık sahnelerinin ertelendiğini gösteriyor. Destanların kısaltılarak anlatılmasına neden olan başka gerçekler de vardır. Burada öncelikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yayın kriterlerinin etkisine dikkat çekilebilir. 20. yüzyılın başına kadar günlerce süren şenlikler artık üç dört saat sürüyor. A.O. Kerimli araştırmasında Nevruz ve Gandab destanının iki gün önce anlatıldığını belirtmektedir (Kerimli, 1995:71). Modern teknolojilerin geliştiği bu çağda, bilgi bolluğu, insanların sıcak sosyal yaşamı, günlerce, saatlerce aşk destanlarını dinlemek gibi geleneklerin giderek soğumasına ve unutulmasına yol açmıştır. İkinci bir neden olarak destanların ses (audio) ve görüntü (video) kayıtlarının yapımına getirilen kısıtlamalar sayılabilir.

İncelediğimiz tüm varyantlarda manzum metinlerin tekrarı, bu destanın aşık yaratıcılığının içindeki önemli yerini belirleyen bir kriter sayılabilir denilebilir. Aşıkların bu destana çok iyi hakim oldukları ve hem düzyazıda hem de şiirde içeriğini olabildiğince korudukları görülüyor. S. Pirsultanlı'nın bu destan üzerine yaptığı araştırmada aynı manzum metnin farklı destanlarda belirli varyantlarla tekrarlanması konusuna değinilerek somut örnekler verilmektedir. Bu durum destan şiirlerindeki aşık şiirinin tür ve dil üslubunun düzenliliğinden ve aşıkların birbirlerinin yaratıcılığından faydalanmalarından kaynaklanmaktadır. Ayrıca yazılan nüshalarla bizim sunduğumuz nüshalar arasında büyük farkların bulunmaması da bu destanın mahz Gencebasar çevresinde ortaya çıkıp yayıldığı varsayımına yol açmaktadır.

Gencebasar aşık ortamının incelenmesi bir dizi müzikolojik çalışmaya da yansımıştır. Bu anlamda A.O. Kerimli'nin Tovuz ve M. Aliyev'in Gedebeay aşık ortamları üzerine yaptığı bilimsel çalışmalardan bahsedebiliriz. Folklor çalışmalarında Muharrem Gasımlı, Mahamud Allahmanlı ve İlhamı Gasabova'nın bu ortamla ilgili çalışmaları bulunmaktadır. Bu eserlerde ortamın onlarca usta aşıkları, zengin icra geleneklerine, renkli destanlara ve havacat repertuarına sahip olduğu defalarca vurgulanmıştır. Zengin müzik saz havaları bestelemek, lirik ve epik konularda farklı görüntü ve hece ağırlıklarında şiirler yazmak, zengin içerikli aşk ve kahramanlık destanları yaratmak Batı aşk okulunun temel özellikleridir (Namazov, 2013:73).

Azerbaycan aşık ortamlarının destan anlatma gelenekleri birbirinden farklıdır. Böylece Şirvan aşıklarının destanı bir Divaniyle değil, bir Peşrovla (Şirvan ortamına özgü bir tür) başlar. Gencebasar aşıkları Divaniyle başlar, Tajnis ve Garaçi ile devam eder. Borçalı'dan farklı olarak burada aşığa balaban eşlik ediyor.

Böylece "Nevruz ve Gandab" destanının mevcut versiyonlarını ve bilimsel araştırmalarda yer alan değerli fikirleri özetleyerek, bu destanın aşk destanları arasında yapısı, içeriği itibarıyla, sanatsal-estetik, eğitici, ruhsal-psikolojik içerikli bir eserdir ve ilgi çekici bir araştırma konusu olduğu sonucuna varabiliriz. Destanın müzik dilinin özelliklerinin ortaya konulması konusu, hem incelemeye dahil ettiğimiz varyant esas alınarak, hem de diğer varyantların doğrudan Batı'dan elde edildiği gerçeği dikkate alınarak, bu ortamın icra gelenekleri dikkate alınarak yapılmalıdır.

Nevruz ve Gandab destanının içeriği

Destan, Batı ortamının ustaları Aşık Ekber Caferov, Aşık Alihan Niftaliyev ve Balabancı Museyib Abbasov tarafından sunuldu. Destanın özeti şu şekilde:

Olaylar Diyarbakır'da Kerim Paşa'nın evinde başlar. Yaşadığı hayal kırıklığını gören eşi Zeynab, nedenini sorunca çocuğu olmadığından şikayet etti. Eşi, paşanın, Diyarbakır'ın bütün yoksul ve muhtaç halkını toplayıp onlara bir masa açıp bu haberi yaymasını tavsiye eder. Bunun yerine insanların dua etmesine ve onlara çocuk dilemesine izin verin. Paşa öyle yapar, zaman doldu, vakit geldi ve güzel bir oğulları oldu. Çocuk Nevruz bayramı arifesinde doğduğu için ona

Nevruz adını verdiler. Çocuk ergenliğe ulaştığında babasının sarayında aşık şarkısını duyar, büyülenir ve Tanrı'dan bu yeteneği kendisine vermesini ister. Bu şekilde uyur ve rüyasında Pirani bir derviş ona Mısır kralının kızı Telli Gandab'ı buta olarak verir. Nevruz daha sonra anne ve babasıyla vedalaşarak Mısır'a doğru yola çıktı. Mısır'a giden yol nehrin içinden geçer ve gemi kar fırtınasında batar. Kavvas Ahmed, Nevruz'u oradaki sahile getirir. Ona bakar ve kızıyla evlendirir. Ancak sevgilisini hatırlayan Nevruz tekrar Mısır'a gider ve sonunda Gandab'ın babasının sığınağına varır. Burada kralın pehlivanlarıyla dövüşür ve hepsini yener. Bunu gören kral onu sarayına davet etti. Nevruz için ne yapacağını söylüyor. Ancak Nevruz, Gandab için geldiğini söyleyince kral sinirlendi ve onu zindana saldırdı. Gandab da sevgilisine ulaşmak için kendini hasta ediyor ve annesine acısını anlatıyor. Sonunda kral öfkesinden vazgeçer ve Nevruz'u sınamaya karar verir. Nevruz hakikat aşığı olduğu için sınavdan yüzü bembeyaz çıkar ve Gandab'ı alıp tek başına yola çıkar. Yolda Kallagöz ile savaşarak esir aldığı Arap kralının kızı Şehriyar'ı ve daha sonra Kavvas Ahmed'in kızı Gülşan'ı da alarak Diyarbakır'a geldi. Burada bir kutlama yapılıyor ve destan bununla bitiyor.

Nevruz ve Gandab destanının melo-şiişsel özellikleri

İncelemeye dahil ettiğimiz "Nevruz ve Gandab" destanının nesir, nazım ve müzik malzemesi tarafımızdan kayıt altına alınmış, havactları Sibelius programında notaya alınarak derlenmiştir. Destan, Aşık Ekber, Aşık Alihan Niftaliyev ve Balaban oyuncusu Museyib Abbasov'un eşliğinde sunuldu. İki aşığın destan anlatma geleneği Azerbaycan aşık sanatının tipik bir örneğidir. Bu sırada aşıklar sırayla havanın mısralarını söylüyorlar. Bu, performans sürecinin renkli ve ilginç organizasyonunun temelini oluşturur. Aynı zamanda aşıkların saz da uyum sağlamaya ve seslerini dinlendirmeye zamanları olur.

Destanın ilk melodisi, havacatı "Garaçı"dır. Aşık sanatında bu hava önemli bir yer tutar ve müzikal içeriği aşık sazının hemen hemen tüm katmanlarını kapsar. Aşık Ekber'in yüksek ses aralığı, destanın başında bu havayı söylemeyi mümkün kılıyor. Aynı zamanda aşk destanları arasında eskiliğiyle öne çıkan bu destanda aşığın bu havaya hitap etmesi de çevreden gelen gelenekler arasındadır. Destanda gerçekleştirilen havaların seçimi olayların gidişatına, kahramanların karakterine, aşığın profesyonelliğine ve yeteneğine bağlı bir konudur. "Garaçı"nın aynı zamanda aşık havalarının köklerinden birinin adı olduğu da bilinmektedir. Havacatın adı konusunda da farklı versiyonlar mevcuttur. Birçok aşık bu havaya "El hava", "Derviş" adını verir. Şah perdenin kökünde Goşma (beyit) üzerinde söylenen "Garaçı" havası, saz ve balabanın çaldığı sekiz ölçülü enstrümantal girişle başlar. Havanın vokal kısmını Aşık Alihan seslendiriyor. Resitatif-yüksek sesli vokal kısmı Şah perdesinin kökünde başlar ve çevresinde orta ve ayak perdelerinde yürünerek melodik gövdeler oluşturulur. İlk kadans, iki melosatrın sonunda baş perde de(re) sonlanıyor. Bu, havanın nokta makam-intonasyon ununa ("re" tonikalı segah) dayanmaktadır. İkinci kadans da ilk olarak baş perdede çalınır ve üçüncü mısranın tekrarı sırasında melodi yavaş yavaş açık tele (do) doğru iner. İlk satrın okunmasının ardından Aşık Ekber, önce nezmle olarak ikinci satrı okur, ardından babasının Nevruz'la diyalogundan bir sonraki pasajı okur. Havanın ikinci satrından önce çalınan enstrümantal ara bölümde, melodide hafif bir genişleme ve kök notadan başlayarak ana leitmotife doğru bir hareket gözlemliyoruz. Bu kez havanın bir sonraki satırı, Aşık Ekber tarafından önce müzik eşliğinde söylenir, ardından destanlar için geleneksel olan nezmle olarak okunur. Bazen bu değişim tam tersi olabilir.

QARAÇI

The musical score for "QARAÇI" is presented in a system of three staves. The first staff is a piano introduction in 4/4 time, featuring a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second staff begins with a measure rest, followed by a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The third staff is a vocal line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The lyrics are written below the vocal line, with some words in italics. The score includes measure numbers 4, 6, 9, 12, and 16. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

4

6

9 *Rectative. ad libitum*

De-yir be-lə ba-lam Ti-fil-kə - ön a be-lə ba-lam qul - luq et-dim ey us - ta - da O xu-dum

12

dər - si-mi ka-ma-lın gör-düm a-man a-ma-a - a - an O - ox be-lə

16

Saz-nan söz-nən et zay et-di mə-ni-i Ba-bam Kə-rim-pa-şa-a-a-a-a ə-mə - lin gör - düm

Figür 1. Garaçı havası

Bir sonraki olayları anlattıktan sonra çalınan ikinci havacat "Göyce Güzellemesi"dir. Bu hava Batı ortamının bölgesel repertuarında yer almaktadır. Tovuz, âşıkların yaratıcılıklarında geniş bir yer tutar ve aşk içerikli destanların hemen hepsinde okunur. Aşık havacatı başlamadan önce isminin farklı varyantları hakkında bilgi veriyor ve adının "Yungul Sharili" olarak da anıldığına dikkat çekiyor. Şarili havları çoğunlukla Borçalı ortamında icra ediliyor ve Ekber'in isim varyantlarına dokunması onun geniş bilgisini gösteriyor. Hava Şah perdenin kökünde icra olunur ve şiirsel metni ise bir Goşmadı.

Bu sefer âşıklar dördlüğün icrası sırasında yerdeyişme ediyor. Aşık Alikhan ikinci ayeti söylüyor, ardından Aşık Ekber bir sonraki dördlüğün ilk önce okuyor. Daha sonra annesi Zeynab Hanım'ın söylediği dördlüğü söylüyor. Son mısranı âşıklar tarafından qrupla söylenir, şu da Batı âşıklarında bir icra türüydü. Bu tür icra özellikle destanın iki aşık tarafından anlatılması durumunda kullanılır. Deyişme sahnelerinde âşıkların mısralarının dönüşümlü olarak çalınması ve son mısraların birlikte söylenmesi bu sanatta var olan icra türlerinin zenginliğine işaret etmektedir.

Böylece, " Göyce Güzellemesi " havası geleneksel olarak saz-balaban topluluğunda enstrümantal bir girişle (14 ölçü) başlar. Giriş melodisi çoban ağıtından başlayarak aşağıya doğru uzanan küçük ardışık motiflerden oluşur. Her cümleinin ritmi, şah perdesinde bir ritim yaratır. Enstrümantal icra yeteneğiyle öne çıkan, aşık havasının giriş kısmı melizma bakımından zengin parçalı motiflerden oluşuyor.

GÖYÇƏ GÖZƏLLƏMƏSİ

5

9

13

Ah yar e - ey Doq-quz ay-da - a - a

18

si - nəm üs - tə - ə - ə gö-tür-düm Doq-quz ay-da - a - a si - nəm üs - tə - ə - ə

22

gö-tür-düm Get-mə-ə ay o-ğul get-mə-ə qoy-ma-ram sə-ni

Figür 2. Göyce Güzellemesi havası

Havanın vokal kısmı, zil kaydındaki orta perdenin (E bemol) ziliyle başlar ve şah perdeyi temel alan melo-tellerden oluşur. Dördlüğün ikinci ve üçüncü satırında melodi baş perdenin ziline doğru ilerleyerek kadanslar oluşturur (33, 38, 41. ölçüler). Eşlik olarak şah perde köküne özgü kompozisyonlar duyuyoruz. Destanın icrası sırasında aşıkların bireysel performans yeteneklerini sergileme konusuna biraz farklı yaklaşıtlarını belirtmek gerekir. Buradaki temel amaç, destanın kahramanlarının yaşadığı duygu ve duyguları aktarmak için doğru atmosferi seçmek ve aynı zamanda teatral becerileri daha fazla ortaya çıkarmaktır. Bu anlamda havanın icrası sırasında aşırı virtüöz enstrümanlar çalmaya çalışmak, zilleri yersiz çalmak, ana içerikten uzaklaşmak uygun değildir. Usta aşıklar bu noktaları çok iyi bildiklerinden,

destan gecelerinde yarattığı görüntülerin izleyicinin dikkatini kendine çekmeye çalışmış ve bu amaçla performans becerilerine değer vermiştir. Bu düşünceleri incelediğimiz destan ve onu icra edenlerle ilişkilendirebiliriz.

Destanın bir sonraki melodisi "İran dubeiti" dir.

İRAN DÜBEYTİ

The musical score for "İRAN DÜBEYTİ" is written in 2/4 time. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 7, 14, 20, 26, and 32 indicated. The lyrics are in Turkish and are written below the vocal line.

7
14
20
26
32

Mə - nim üç-ün ba-xır yo-la
Mə-nim üç-ün ba-xır yol-la Göz-dü Mi-sir - də Mi-sir-də Göz-dü Mi-sir -
də Mi-sir-də Mis-kin kön-lüm

Fiğür 3. İran Dubeiti havası

Bu hava gemiye ulaşmak için gemiciye hitaben Nevruz garaylisi çalınır. Aşık Ekber, havanın "Koroğlu dubeyti" olarak da anıldığına dikkat çekiyor. Dubeyti'nin (koşa beyt) bir diğer adı da "İran dubeyti" ve "Koroğlu dubeyti"dir. "Koroğlu" hava sahasındandır. Garaylis esas alınarak, Misri peçesinden başlayarak Misri kökünden söylenir" (Açıklayıcı saz sözlüğü, 2015:33). Sözlükte görüldüğü gibi hava Mısır köküne dayanmaktadır. 22 barlık enstrümantal giriş, bir ana ve çeyrek notadan oluşan ana ana motiflerin farklı tekrarlarından oluşur.

Bu hava gemiye ulaşmak için gemiciye hitaben Nevruz Garaylisi çalınır. Aşık Ekber, havaya "Koroğlu dubeyti" de denildiğini belirtiyor. Dubeyti'nin bir diğer adı da "İran dubeyti" ve "Koroğlu dubeyti"dir. "Koroğlu" hava dizisindendir. Garaylilar esas alınarak, Misri peçesinden başlayarak Misri kökünden söylenir" (Açıklayıcı saz sözlüğü, 2015:33). Sözlükte görüldüğü gibi hava Misri köküne dayanmaktadır. 22 barlık enstrümantal giriş, bir şah perde ve ayak perdeden oluşan ana motiflerin farklı tekrarlarından oluşur. Vokal kısmı kökten (si-bemol) başlar ve yavaş yavaş

aşağıya şah perdege doğru iner. İlk satırın her iki ayeti de iki defa tekrarlanır ve ilk ayet ile tekrar arasında küçük bir boşluk bırakılır. Vokal bölümünün ana motifleri, birçok aşık havaları için tipik olan giriş içeriğinden kaynaklanmaktadır. İkinci mısrayı seslendiren Aşık Alihan'ın icrası zengüyle başlar ve biraz değişik bir gelişim gösterir. Burada "ay balam" ve "ay sonam" ifadelerinin oluşturduğu açılımlar dikkat çekmektedir. İkinci kıtadan sonra Aşık Ekber, aynı satırları nezmle okuduktan sonra olayların arka planına ilişkin yorumlarda bulunur.

Destanda anlatılan bir sonraki hava, Nevruz'un geminin bir tahta parçası üzerinde kalarak nehirde batması sonrasında yaşadığı acıyı anlatır ve burada bir sonraki havayı Geraylıda söyler. Burada icra edilen "Memmedhuseyni" havası "Heydari" olarak da bilinir, isim varyantı şiirsel içerikten doğmuştur: "Bu havada esas olarak Memmed Hüseyin'in sözleriyle söylendiği için "Memmedhuseyni" adı verilmiştir" (Açıklayıcı Müzik Sözlüğü, 2015:46). Bu havanın muğam sanatında "Osmanlı" ("Mani" olarak da bilinir) vurmali mugam olarak yerini aldığını belirtmek gerekir.

MƏMMƏDHÜSEYNİ

The musical score for "MƏMMƏDHÜSEYNİ" is presented in staff notation. It consists of six systems of music. The first four systems are instrumental introductions. The fifth system begins with the lyrics "A be - lo Ge-co a-yaz gün-düz bu - lu - ud". The sixth system continues with the lyrics "Ya-rım ay a-man a- ma - - a - - a - -". The seventh system continues with the lyrics "a - - a - - a - - a - a". The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

Figür 4. Memmedhuseyni havası

"Memmedhuseyni" havasında her iki aşığın ses aralığının geniş olanakları ortaya çıkar ve bu kriter özellikle Tovuz aşıkları için önemlidir. Bu kez Aşık Alihan, 12 haneli enstrümantal girişin ardından havanın ilk satırını söylüyor. Vokal kısmı resitatif-deklametik sesli bir tarzda çalınır, enstrümantal eşlik ise geleneksel olarak sabit bir ritimle çalınır. Her

satırın ilk mısrasında aşıklar, kahramanın hissettiği yalnızlık ve pişmanlık duygularını unutulmaz bir ses tonuyla yansıtmaya çalışırlar. Aşık Ekber'in icrasında belli miktarda muğam gırtlığını da duyabildiğimizi belirtmek gerekir.

"Memmedhuseyni" havası şah perde köküne dayanmaktadır. Enstrümantal giriş şah perdeyle başlar ve hareketli bir melodik yapıya sahiptir. Her cümlelerin sonu, kvinta sıçrayışla kök perdeye doğru bir kadans oluşturur. Vokal kısmı şah perdeden başlasa da resitatif karakteri hareketli melodik yapılara izin vermez. Burada ana içerik şah, orta ve baş perdeler etrafında dönüyor. İkinci satırın sonunda, havanın şur makamına dayalı olmasından dolayı ritim tam olarak ana perdede meydana gelir. Enstrümantal ara bölümler, satırın ayetleri arasındaki ana motifleri tekrarlar.

Destanın bir sonraki havası "Keşişoğlu" dur. Bu hava, Batı ortamlarında olduğu gibi klasik Âşık repertuvarında da geniş bir yer tutar. Şah perde köküne dayanan havanın şiirsel temeli Goşmadı. İlk satır Aşık Alihan tarafından söylenir, ikinci satır şiir olarak verilir ve üçüncü satır Aşık Ekber tarafından seslendirilir. Havanın vokal kısmı resitatif-deklamatik sesli bir tarzdadır ve yine geniş nefesli zengüeler duyarız.

KEŞİŞOĞLU

The musical score for "Keşişoğlu" is presented in staff notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked with a 4/4 time signature. The score consists of several staves, each containing a melodic line and a corresponding vocal line. The lyrics are written in Turkish and are aligned with the vocal line. The score includes a variety of musical notations, including eighth notes, quarter notes, and rests, as well as dynamic markings like 'De-yir be-la' and 'A -'. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 7, 10, 13, and 16 indicated at the beginning of their respective staves.

Figür 5. Keşişoğlu havası

Özellikle şah perdeden ana perdeye doğru yapılan glissando ve havanın sonuna doğru vokal kısmının verimli karakteri, aşkın ses ve icra becerilerinin geniş aralığını göstermektedir. Ancak aşıkların asıl sunumu destanın son havacatında sergileniyor. "Ovşarı" havası üç aşamada çalınır. Bu hava Gandabla annesinin deyişme sahnesinde yaşandı. Hacim bakımından en büyük örnek olan "Ovşarı" havası, aynı zamanda geniş hacmi ve renkli çalgı araicalarıyla da öne çıkıyor.

Şah perde kökünde Goşma üzerinde söylenen havanın ilk satırını Aşık Ekber söylüyor. Geleneksel olarak ikinci satır Aşık Alihan tarafından söylenir ve son olarak son satır yine Aşık Ekber tarafından söylenir. Bu havanın destana en hacimli ve parlak icra becerisiyle kazandırıldığını söyleyebiliriz. Burada ayrıca Muğam icrasının karakteristik özelliği olan zil ve gırtlakta Ekber'in geniş nefesli bağalarını da duyabilirsiniz. Havanın enstrümantal aletleri de diğerlerine göre geniş ve çeşitlidir.

OVŞARI

The musical score for 'OVŞARI' is presented in staff notation. It begins with an instrumental introduction in 8/8 time. The first vocal line starts at measure 6. The lyrics are in Azerbaijani. The score includes measures 6, 12, 18, 24, 29, and 35. The lyrics are: 'Mən sə-ni bə - lə-rəm al - lar i-çin - də Qı-zım nə-dər - din var gəl mə - na söy-lə A-be-lə Das-ta - na ye-tir-dim dil - lər i-çin-də Kөр-pəm nə-dir dər-din gəl mə - na söy - lə'.

Figür 6. Ovşarı havası

Destan boyunca enstrümantal parçaların icrasında balabanın rolüne özellikle dikkat edilmelidir. Bu havalarda ana mevsunun vurgusu ve icracının icra tarzı net bir şekilde duyulmakta, saz-balaban düetinin Batı aşık ortamında önemini bir kez daha ortaya çıkarmaktadır. Destan bir Muhammasla bitir.

Tartışma

Böylece destanda duyulan havanın kısa bir özeti ve Batı aşıklığının zengin hikaye anlatma (destançılık) geleneklerinin tezahürü, "Nevruz ve Gandab" destanının aşık yaratıcılığında önemli bir yer tuttuğunu söylememize olanak sağlar. "Destanı bilmek, destanı icra etmek, Aşığın nasıl bir sanatçı olduğunu değerlendirmede ve ortaya çıkarmada çok değerli bir kriter olmuştur" (İsmayilov, 2005:12). Bu destanın yazıya dökülerek kapsamlı bir şekilde incelenmesi, Azerbaycan aşıklarının destan yaratımının incelenmesinde ender bilimsel çalışmalardan biri olarak önemlidir. Araştırma sırasında destanların icrasında bölgesel gelenekler ortaya çıkarıldığı gibi, destanları anlatan Âşıkların ustalığı, yaratım sürecinin ana bileşenlerinden biri olan havalanın icrasında da ortaya çıkmaktadır. "Âşıklar sadece müzik çalıp şarkı söylemekle kalmaz, aynı zamanda zengin içerikli ve renkli formlarla şiirler yazar, geniş içerikli destanlar yaratırlar" (Namazov, 2013:70). Bu bakımdan destan türünün sentetik doğası dikkate alınmalı ve analizi doğrudan düzyazı, şiir ve müzik içeriğiyle bağlantılı olarak incelenmelidir. Azerbaycan destanlarının bu şekilde düzenlenmesine ilişkin örneklerin çok az olduğunu belirtmek gerekir. Bu anlamda Azerbaycan aşık destanlarının incelenmesinde T. Memmedov'un "Köroğlu", K. Dadashzade'nin "Aslı ve Karam", İ. Koçerli'nin "Gurbani" ve "Reyhan" destanlarının incelenmesi önemlidir. 2009 yılında "Aşık Garip" destanı esas alınarak Âşık destanına ilişkin kapsamlı bir çalışma da tarafımızca yürütülmüştür.

Sonuç

Böylece Aşık'ın repertuarında geniş bir yer tutan "Nevruz ve Gandab" destanı birçok filolog ve folklorcu tarafından ele alınmıştır. Ancak destanın melo-şiirsel içeriği nazım, nesir ve havanın karşılıklı tahlili açısından kapsamlı bir şekilde yürütülmemiştir. Azerbaycan destanlarının bölgesel bağlamda incelenmesi, eski Türk halklarının kültürel yaşamına dayanan âşık sanatının kriterlerinin ortaya çıkarılması, bağlantıların keşfedilmesi ve sistemleştirilmesi için koşullar sağlar. "Nevruz ve Gandab" destanının içeriği, çoğu aşık destanında olduğu gibi buta verilmesi ve kahramanın sevgilisini bulup ona kavuşmasına dayanmaktadır.

Destanın müzikal içeriğinin analizi sırasında öncelikle Batı aşık ortamının icra geleneklerinin özellikleri ortaya çıkarılmıştır. Burada Tovuz aşık okulunun ustaları Ekber Caferov ve Alihan Niftaliyev'in özel icra becerileri, seslerin geniş aralığı, zillerdeki geniş nefes alan zenguleleri ve muğam gırtlığını ustaca kullanmaları dikkat çekti. Özellikle destanın toplu olarak icrası Gencebasar aşık icrasının bir kriteri olmuştur. Destan, batı ortamının özelliği olan saz ve balabanın çalgı eşliğinde anlatılmıştır. Destanın içeriğinde bazı olayların ertelenmesi ve hacminin nispeten kısa olması diğer varyantlardan farklılaşan özellikler göstermiştir.

Öneriler

Azerbaycan etnomüzikolojisinin bu önemli yönünün gelişmesi ve yaygınlaşması son derece önemlidir ve halk sanatının nadir incilerinin korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına katkı sağlamaktadır. Aşık destanlarının incelenmesi, özellikle notalanması ve araştırmaya dahil edilmesi, bu konunun daha derinlemesine araştırılması için önemli bir bakış açısı olarak kabul edilmektedir. Bununla yapılan araştırmalar Azerbaycan Aşık çalışmalarının gelişmesine önemli katkı sağlayabilir. Aşık destanlarının incelenmesi sırasında temel önerimiz, türün içeriğini kapsamlı bir şekilde yazıp, mevcut varyantlarıyla karşılaştırmaktır. Ancak bu durumda doğru sonuçları almak mümkündür. Bu araştırmayla aşık sanat üzerine araştırmaları yapan araştırmacılarının da dikkatini bu yöne çekiyor ve diğer destanların kaydedilip çalışılmasını öneriyorum.

Araştırmanın Sınırlıkları

Araştırma çalışması, Azerbaycan âşık yaratıcılığında geniş bir yere sahip olan "Nevruz ve Gandab" destanının nesir, nazım ve müzikal içeriğinin ilk kez kapsamlı bir biçimde yazılması, mevcut versiyonlarının karşılaştırmalı analizi, havalanın müzik dilinin özellikleri, bölgesel icra gelenekleri nin ortaya konulması ile sınırlıdır.

Yazar Özgeçmişi

Prof.Dr.Naile Rasim kızı Rahimbeyli.

Mezun olduğu okullar: 1983-1987 yıllar Müzik Koleji (müzik tarihi ve teorisi)

1987-1992 yıllar Ü.Hacıbeyli ad.Azerbaycan Devlet Konservatuarı (müzik tarihi ve teorisi)

Bilimsel etkinlik: Phd – 2000 yıl, Docent – 2007 yıl, Prof.- 2017 yıl

Çalıştığı yerler: 1987-1998 yıllar Müzik Koleji, Bakü, Azerbaycan

1998-2016 yıllar Ü.Hacıbeyli ad Bakü Müzik Akademisi, Bakü, Azerbaycan

2004- (devam) Azerbaycan Milli Bilim Akademisi, Bakü, Azerbaycan

E-mail: nrahimbeyli@yahoo.com

Kaynaklar

Azerbaycan ve Ertuğrul Cavid'in somut olmayan kültürel anıtları (2011). Azerbaycan destanları ve Ertuğrul Cavid.

Düzenleyen: G. Babahanlı. Bakü, Çayiroğlu. Cilt VI.

Azerbaycan destanları (2005). Düzenleyen: M. Tahmasib, A. Akhundov, M. Gasimli. Bakü, Lider. Cilt I.

Ashiq Huseyn Shamkirli'nin "Reyhan" destanı (2018). ter.I. Kocherli. Bakü, ADMIU.

Caferli, M. (2000). Azerbaycan aşk hikayelerinin şiiri. Bakü, Elm.

Dadashzade K. (2004). Знаковая система дастана (Destanın işaret sistemi). Bakü, Nurlan.

Açıklayıcı konuşma kılavuzu (2015). Tert. T. Memmedov. Bakü, Bilim Geliştirme Fonu.

Ismayilov, H. (2005). Destan veya Türk koduyla şifrelenmiş bir işaret sistemi. Bakü, Sada.

Kerimli, A. (1995). Таузская школа ашигов Азербайра (Azerbaycan Tovuz aşık okulu). Doktora tezi, Bakü.

Koçerli İ. (2019). Covdat Hacıyev'in notalar el yazmaları. Fedakarlığın hikayesi. Hazar Üniversitesi yayınevi, Bakü.

Memmedov, T. (2010). Köroğlu havayı çok seviyor. Bakü, Apostrof.

Namazov, G. (2013). Ozan âşık sanatının tarihi. Bakü, Bilim ve eğitim.

Pırsultanlı, S. (2009). Nevruz-Kandab ve diğer aşk destanlarının karşılaştırmalı incelenmesi. Bakü, Azernaşır.

Rahimbeyli, N.R. (2009). Azerbaycan destanlarının melo-poetikası. Bakü, Doğu-Batı.

Tahmasib, M.A. (1972). Azerbaycan halk destanları. Bakü, Elm.

İnternet sitesi

Web 1. Aşık Ekber Caferov //

https://az.wikipedia.org/wiki/A%C5%9F%C4%B1q_%C6%8Fkb%C9%99r_C%C9%99f%C9%99rov

Web 2. Aşık Alikhan Niftaliyev //

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=tvczMOF8Jho>

Web 3. Balabancı Museyib Abbasov //

<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=qzTJBrL8TJE>

Melo-poetic analysis of the epos “Novruz and Gandab” in the art of Azerbaijani ashug

Abstract

The aim of the research: The genre of epos is of great importance in the art of Azerbaijani ashug, which has ancient historical roots. Eposes, which are the greatest genre of ashug's repertoire, took their roots from “Kitabi Dede Gorgud” (“The Book of Dede Gorgud”) and managed to maintain their relevance and artistic-aesthetic essence until today. These rich examples of folk creativity, which are divided into three large groups such as heroic, family-household and love eposes, have become the research object of musicology since the 20th century. **Problem of research:** The main problem of the presented research is to look at the melo-poetic peculiarities of the “Novruz and Gandab” epos, which occupies a large place in the modern ashug repertoire. Although the comprehensive study of the musical and poetic language of several eposes is one of the main research objects of modern Ashug Studies, there are certain gaps in this field. **Research model:** In this sense, the analysis of the musical content of the “Novruz and Gandab” epos, which we involved in the research, was carried out for the first time. The research was carried out on the recorded version of the epos, which was performed by Akbar Jafarov, a master of the Western ashug environment. Taking into account the rich narrative traditions of the Western environment and the mastery status of Ashug Akbar, we consider it appropriate to conduct our analysis on the version sounded in his performance. **Documents:** The content of the epos is analyzed based on the poetic, melodic content of prose, poetry and melody, and for this purpose, the method of musical and theoretical analysis was used in the research. According to the obtained results, the differences between the versions of the epos published in different years were revealed, including the unique criteria in the context of the narrative traditions of the Western ashug environment were revealed. Centuries-old traditions and standards have been formed in the performance of ashug eposes. These traditions are distinguished by their regional characteristics. **Analysis:** The ashugs of the western environment start the epos with a diwani melody and end it with mukhammas (Middle Ages eastern poem of five lines). Although this tradition is seen in modern eposes, the first melody performed in the epos we are analyzing is “Garachi”. This melody occupies an important place in the art of ashug, and its musical content covers almost all the modes of ashug saz. Ashug Akbar's high-pitched voice makes it possible to sing this melody at the beginning of the epos. At the same time, the ashug's appeal to this melody in this epos, which stands out for its antiquity among love eposes, is among the traditions of the environment. The choice of melody performed in the epos is related to the course of events, the nature of the characters, as well as the professionalism and talent of the ashug. **Conclusion:** The study of ashug eposes, especially the notation and involvement in research, is considered an important perspective for a deeper investigation of this topic. So, the conducted research can make an important contribution to the development of Azerbaijani Ashug Studies. **Recommendations:** Our main recommendation during the investigation of ashug eposes is to write down the content of the genre comprehensively and compare it with its existing variants. It is possible to get the right results only in this case. Presenting this study, we also direct the attention of researchers of Ashug Studies to this direction and suggest that other eposes should be recorded and studied.

Key words: Azerbaijani ashik creativity, epic, Novruz and Gandab, Western environment, performance traditions

Araştırma Makalesi

Azer Dadaşov'un "Ad Victoriam"¹ adlı 13. senfonisinin incelenmesi

İrade Hüseynova²

Azerbaycan Milli Konservatuarı, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 22 Ocak 2024

Kabul: 13 Mart 2024

Online Yayın: 30 Mart 2024

Anahtar Kelimeler

Ad Victoriam

Azer Dadaşov

Besteci

Büyük senfoni orkestrası

Senfoni

Partisyon

Öz

Humay Milli Ödülü sahibi Azer Dadaşov, Azerbaycan'ın milli bestecilik okulunun yetenekli temsilcilerinden biridir. Farklı çalışma metodu ve eşsiz bir üslubu bulunan bestecinin yazdığı her yeni eser, müzik camiasında önemli etkiler bırakmıştır. Azer Dadaşov dünyaca ünlü besteci G. Garayev okulunun mezunudur. Bilindiği gibi G. Garayev büyük bir besteci neslini yetiştirmiştir. Besteci, öğrencilerinin çalışmalarına müdahale etmeden bu sanatın sırlarını kendilerine aşılamış, her birine bireysel yaklaşarak kendine özgü yaratıcı simalarını ortaya koymaya çalışmış, ayrıca çağdaş ruhlu, sağlam düşünceli müzisyenler yetiştirmeyi başarmıştır. Faaliyeti sürecinde o, sevimli öğretmeninin tavsiyelerine uymuş, Ü. Hacıbeyli tarafından oluşturulan geleneklere sadık kalmış, bunları yeni biçim ve çağdaş yazı üslubu ile zenginleştirmiş, ayrıca kendisinin farklı metodunu ortaya koymuştur. Zengin yaratıcı mirasa sahip bestecinin çalışmaları arasında senfoni stili özel öneme haizdir. Dadaşov, on yedi senfoninin yazarıdır. Bunlardan bir kısmı programsız, ekseriyeti ise programlıdır. Senfonilerinde vatana, halka olan sevgi ön plandadır. 1980 yılının sonlarından itibaren bestecinin senfoni çalışmalarında yeni konu ve imgeler alemine eğilim sezilmekte ve senfonilerinde trajediyi yansıtan beşeri konulara başvurduğu görülmektedir. 20 Ocak, Katarsis, Reminissensiya ve Şuşa senfonilerinde besteci, Azerbaycan'ın tarihindeki kanlı sayfalardan Kanlı Ocak, Hocalı Soykırımı ve yüzbinlerce zorunlu göçmenimizin acısından ve trajik kaderinden bahsetmektedir. A. Dadaşov'un 13. Senfonisi ise 2019 yılında Müslüm Magomayev Azerbaycan Devlet Filarmonisi'nde, Şef Mustafa Mehmandarov tarafından ilk defa icra edilmiştir. "Ad Victoriam" olarak isimlendirilen eser, büyük senfoni orkestrası için tasarlanmış ve bir bölümlü senfonik örnek olarak bestelenmiştir. Besteci bu senfonide "Galibiyete Doğru" düşüncesini yansıtmış, çelişkili dramaturji ilkesinden yararlanarak ilginç bir örnek takdim etmiştir.

2822-3195 / © 2024 TM

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



Makaleye atıf için

Hüseynova, İ. (2024). Azer Dadaşov'un "Ad Victoriam" adlı 13. senfonisinin incelenmesi. *Türk Müziği*, 4(1), 17-56. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10868637>

Giriş

Azer Dadaşov Humay Milli Ödülü'ne sahip olan Azerbaycan bestecisidir. Kendisi ile ilgili olarak bir çok köşe yazısı yazılmış ve şu yorumlar yapılmıştır: "Besteci milli kültürümüzün ünlü, aktif ve en önemlisi ise kendine özgü üslubu olan sanatçılarımızdandır" (Azertac, 2015). O, çevresinde yaşananlara ve döneminin sorunlarına ilgisiz kalmamış, bunlarla ilgili düşüncelerini eserleriyle ortaya koyarak doğru şekilde cevaplamaya çalışmıştır.

¹ Zafere doğru anlamına gelmektedir.

² Sanatbilim alanında doktor, Baş öğretmen, Azerbaycan Milli Konservatuarı, Bakü, Azerbaycan. E-mail: solmaz_1905@mail.ru ORCID: 0000-0002-9866-7107



Fotoğraf 1. Azer Dadaşov



Fotoğraf 2. Azer Dadaşov bestesini çalarken

Zengin bir yaratıcı mirasa sahip olan Azer Dadaşov 17 senfoni bestelemiştir. Senfoni yapıtları arasında “Pastrial Süiti”, Divertiment”, “Galibiyet Sevinci”, “Hocalıya Adalet”, “Zafer Çelengi” bulunur. Dadaşov diğer türlerde de eser vermiştir. “Lugubre ve Skertso”, “Konsertino” (No: 1 ve No: 2), “Adajietto ve Skrertsino” gibi oda müziği eserlerinin, farklı çalgılar için yazılmış sonat ve sonatinlerin, “İçerişehir” nefesli beşlinin, “Doğu Freskası” bale minyatürünün, “Küçük Mugun Maceraları” isimli çocuk operasının, “Fitne” balesinin, 10’dan fazla kantat ve farklı muhtevalı koro eserlerinin, Paralimpiya marşının, şarkı ve romansların, drama gösterileri ve sinemalar için yazılmış müziğin yanı sıra fortepiano ve Oda Orkestrası için üç konserin, “Altı Gamlı Piyes”, “Atmacalar”, “Çiçekçin”, “On İki Lirik Piyes” gibi *fortepiano* minyatür serilerinin, piyeslerin vs. yazarıdır.

A. Dadaşov’un müziği XX. yüzyılın ikinci yarısında Azerbaycan bestecilik okulunun geçtiği dinamik gelişim yolunun bir parçası olmakla bu okulun temel yönlerini yansıtmaktadır. Burada önemli faktör olarak G. Garayev beste okulunun gelenekleri, çağdaş musiki metotları ve milli geleneklerin sentezinden cıalanan bireysel müzik dili de kaydedilmelidir. Bilindiği gibi A. Dadaşov büyük bestecimiz, dünyaca ünlü G. Garayev okulunun mezunudur. G. Garayev büyük besteci nesli yetiştirmiş ve bu sanatın sırlarını onlara aşlamıştır. Besteci, talebelerinin çalışmalarına müdahale etmeden her birine bireysel yaklaşmış, onların kendine özgü yaratıcı simalarını ortaya çıkarmaya çalışmış, bununla birlikte çağdaş ruhlu, sağlam düşünceli müzisyenler yetiştirmeyi başarmıştır. “*O bizim tekçe öğretmenimiz değil, aynı zamanda manevi babamızdı*” (Azertac, 2015).

Lakin faaliyeti sürecinde sevgili öğretmeninini tavsiyelerini muhafaza ederek yaşama geçirmenin yanı sıra A. Dadaşov dahi Ü. Hacıbeyli tarafından oluşturulan geleneklere de her zaman sadık kalmış, onları çalışma hayatı boyunca geliştirerek yeni biçim ve çağdaş yazı üslubu ile zenginleştirmiştir.



Fotoğraf 3. Ü. Hacıbeyli



Fotoğraf 4. G. Garayev

Bilindiği gibi halk sanatçısı yaratıcı kalemini birçok stilde denemiş ve her biriyle ilgili düşüncelerini ortaya koymuştur. *“Başvurduğu her bir stilde bestecinin tam bir profesyonel gibi davrandığını görmekteyiz. Eserlerine bakıldığında onun oda müziği dikkat çekmektedir. Gerçekten de burada A. Dadaşov’un söz konusu alana olan özel ilgisinin ve yeteneğinin şahidi olmaktadır.”* (Babayeva, 2019:6).

Bestecinin eserleri arasında senfoni stili özel öneme haizdir. O, on yedi senfoninin yazarıdır. Bu eserlere bakıldığında senfoni stiline çeşitli tefsir örnekleri gözlemlenmektedir. Bestecinin senfoni stiline kaleme aldığı eserleri birbirinden farklı örneklerdir. *“A. Dadaşov’un senfoni eserlerinde erken senfonilere kadar bestecinin geçtiği gelişim yolunun, onun olgunlaşıp yetişmesi, bir profesyonel olarak değil sıradan bir insan gibi katettiği ömür yolu, yıllar boyu biriktirdiği yaşam deneyimi, dünya görüşü, bakış açılarının gelişim “dinamiği” de açık bir şekilde yansıtılmaktadır”* (Gulamova, 2006:6) Onun senfonileri uzun yıllardan beri katettiği yolu, kazandığı zengin deneyim ve birçok başarının meyvesidir. Bestecinin, senfoninin farklı türlerinde yaratıcı kalemini başarıyla denediği söylenebilir. Z. Dadaşzade şöyle diyor: *“A. Dadaşov senfonilerinde stilin özelliklerinin yeni ifade araçları, kompozisyon metotları ile ilişkilendirmenin mümkün olduğunu kesin bir şekilde kanıtlamıştır.”* (Dadaşzade, 1999:52).

Bestecinin senfonileri hem seri hem de muhteva açısından farklılık arz etmektedir. A. Dadaşov milli değerlerimize dayanarak bu senfonileri yaratıcılık düşüncesi ile organik şekilde birleştirmeyi başarmıştır. O senfonilerinde sürekli Azerbaycan halkının melodi ve halk danslarından faydalanmıştır. Örneğin, 1. Senfonisi’nde “Çobanbayatı” nağmesinden, 2. Senfonisi’nde “Uzundere” halk dansı melodisinden yararlanmıştır, 3. Senfonisi’nde ise “Terekeme”nin ritmik yapısına, 9. Senfonisi’nde “Heyratı” zerbi-muğamaına dayanmıştır. 3., 4., 8., 10. ve 13. Senfonilerinde ise biz “Çahargah”, “Şüşter”, “Zabul Segah”, “Bayat-ı Şiraz”, “Hümayun” muğamlarının entonasyon kadanslarını duymaktaydık. *“Azerbaycan bestecilerinin muğama dayanan ve Avrupa çalgıları için tasarlanan eserlerinin büyük başarı ile icrası, yabancı icracıların bu gibi eserlere başvurusu, besteci yaratıcılığında muğama bağlılığın sonucu olarak büyük öneme sahiptir.”* (Abdullayeva, 2014:3).

A. Dadaşov’un senfonilerini iki gruba ayırmak mümkündür: Programsız ve programlı. Programsız senfonileri arasında 1. (3 bölümlü-1971), 2. (3 bölümlü -1977), 3. (3 bölümlü -1980), 5. (3 bölümlü attacca-1982), sevgili öğretmeni G. Garayev’e ithaf ettiği 7. (3 bölümlü attacca-1984), yetenekli orkestra şefi R. Abdullayev’e ithaf ettiği 8. Senfonilerini (2 bölümlü -1987) kaydedebiliriz.

Bestecinin “Trajik” olarak isimlendirdiği 4. (1 bölümlü -1981), “Azerbaycan” isimli 6. (3 bölümlü -1983), “20 Ocak” isimli 9. (1 bölümlü-1990), “Katarsis” isimli 10. Senfonileri (3 bölümlü -1996) ise programlı eserlerdir. A. Dadaşov’un son, yani 11. – “Reminissensiya” (3 bölümlü attacca-2012), 12.-“Destgah” (5 bölümlü -2014), 13.-“Ad Victoriam” (1 bölümlü -2018), 14.-“Angel’s Day” (2019), 15. – “Şuşa” (2021) eserleri de onun programlı senfonileri arasındadır.

Bestecinin eserleri her zaman Azerbaycan müzik kamuoyunun dikkatini çekmiştir. Sanatbilim doktoru N. Dadaşova “A. Dadaşov’un Senfonileri” isimli esrinde bestecinin ilk on senfonisini incelemiştir. Üç bölümden oluşan eserde bestecinin gençlik, olgunluk ve son yıllarda kaleme aldığı senfonileri araştırma konusu yapılmaktadır. Yazar bestecinin erken senfonilerini “ lirik-psikolojik drama” çerçevesinde incelemekte, orta dönemdekilerin ise trajik olayların etkisi altında yazıldığını kaydetmektedir. 1990 yılında yaşanan “Kanlı Ocak” olaylarına ithaf edilmiş 9. ve 10. Senfonileri ise bestecinin duyduğu acı ve acının ifadesi gibi araştırılmaktadır.

Milli müzik bilimin dikkatinde olan A. Dadaşov’un eserlerinin farklı alanları zaman zaman araştırılmış ve araştırılmaya devam etmektedir. Sanatbilim doktoru M. Babayeva, bestecinin eserlerine başvurarak “Azer Dadaşov’un Oda Müziğinin Üslup Özellikleri” isimli tezini savunmuştur. Tezde bestecinin oda müziği orkestrası ve farklı içerikli çalgı grupları için yazılan eserlerinin yanı sıra ferte piano ve orkestra için amaçlanmış ikinci ve üçüncü konserleri de incelemeye tabi tutulmuştur. Bununla birlikte M. Babayeva’nın tezinde A. Dadaşov’un senfonisi ve oda müziği ile benzer ve farklı yönleri üzerinde durulmuştur. Bestecinin kompakt bir topluluk için sevdiği ve seçtiği temayı tam ve doğru bir şekilde aktarabilme başarısının müzik bilimci tarafından açıklanması ise tezin en önemli yönüdür.

Özetle A. Dadaşov geleneğe bağlı ve saygı duyan bestecidir. O, rasyonel ve yaratıcı düşünce tarzına sahiptir ve hiçbir zaman tekrara yer vermemekte, başvurduğu geleneği iç dünyasından geçirerek orjinal şekilde takdim etmektedir.

Örneğin besteci bir numaralı fortepiyano konserinde “Kamerim” şarkısını kendine özgü tarzda işlemiş, orkestranın farklı tını ve ifade imkanlarından yararlanarak icra etmiştir. Besteci Batı müziği geleneklerini de referans almaktadır. Bunu bestecinin kullandığı ifade araçlarında, melodi, armoni ve orkestra dilinde görmek mümkündür.

Müzik Bilimci N. Gulamova ise kitabında Azer Dadaşov’un 1., 3., 6., 8. senfonilerini incelemekte ve bu çerçevede onun üslup özelliklerini, müzik dilini ve senfonizmin etkisini araştırmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu makalede A. Dadaşov’un “Ad Viktoriam” isimli 13. Senfonisi ilk defa olarak araştırma konusu yapılmıştır. Bestecinin eserleri ile ilgili yapılan müzik bilim araştırmaları her zaman Azerbaycan müzik tarihinin tetkikinde bilimsel kaynak rolünü oynamış, derslik gibi kullanımda önem arz etmiştir. Bu açıdan A. Dadaşov’un 13. Senfonisinin tahliline tahsis edilmiş bu bilimsel araştırma, bestecinin eserlerini araştıran genç araştırmacılar tarafından kullanılabilir.

Aynı zamanda bilimsel araştırma Bakü Müzik Akademisi, Azerbaycan Milli Konservatuvarı, Azerbaycan Devlet Kültür ve Güzel Sanatlar Üniversitesi gibi yüksek öğretim kurumlarında Azerbaycan Müzik Tarihi dersinin tedrisi açısından da önemlidir.

Araştırmanın Amacı

Malum olduğu gibi bestecinin çalışmalarında vatanseverlik teması önemli role sahiptir ve eserlerinin farklı stil alanlarını kapsamaktadır. Besteci 13. Senfonisinde de öz yurdu, halkı ile ilgili düşüncelerini ifade etmiştir. Eserin programlı ismi vardır (“Ad Viktoriam” yani “Galibiyete Doğru”) ve o artık senfoninin niyetini belirlemektedir. Makalenin kaleme alınmasında asıl amaç, farklı ifade araçlarının yardımı ile senfoninin temelinde dayanan yazar düşüncesi ve fikrini ortaya koymak ve onu tarihi açıdan doğru değerlendirmektir. Şöyle ki topraklarının bir kısmı 30 yıldan fazla düşmanın ayakları altında kalan Azerbaycan halkının karşı tarafla olan çatışma ve savaş sahnesi, besteci tarafından senfonide tam şekilde ifade edilmiş, en esas ise halkın yakın gelecekteki galibiyetini önceden sezme becerisi sergilenmiştir. Büyük yaratıcı deneyimine sahip besteci, takdim ettiği bu temayı açık ve yalnız bir parça çerçevesinde farklı ifade araçlarının yardımının yanı sıra melodi, makam, ritim, armonik temel, orkestra dili vs. ile tam şekilde dinleyiciye ulaştırmaktadır.

Ayrıca makalede bestecinin senfonik faaliyet yolu da izlenmektedir. Senfonilerin yazıldığı tarih, biçimler, ifade ettiği düşünce ve fikir, farklı olaylarla ilgisi, Azerbaycan’ın bir takım orkestra şefleri tarafından icra edilmesi gibi önemli bilgiler dikkatlere sunulmaktadır. Bunların takip edilmesinde amaç, A. Dadaşov’un ilk ve son senfonilerine kadar geçtiği gelişim yolunu takdim etmek, deneyimini tüm senfonilerinde seferber eden bestecinin profesyonel yaratıcı faaliyetini gözden geçirmektir. Bunu biz sürekli yenilik arayışında olan bestecinin yeni tema ve imge tercihinde, bunları göstermek için kullandığı müzik ifade araçlarının genişliğinde, yeni yazı tekniğine başvurusunda ve bedii ilke ve geleneklere olan sadakatinde gözlemlenmektedir.

Yöntem

Araştırmada bestecinin senfonik eserlerinin tekçe kendisini değil aynı şekilde Azerbaycan müzik kültüründeki rolü ve konumunu belirlemek amacıyla tarihsel yöntem kullanılmıştır. Bu bağlamda literatür tarama ve müzikal stil analizi yöntemi kullanılmıştır. Ayrıca eserin incelenmesi sırasında müzik-teorik ve us lüp özelliklerinin ortaya konulması amacıyla karşılaştırmalı yöntem kullanılmıştır.

İnceleme sırasında müzikbilimin genel teorik ilkelerine, Azerbaycan müzik bilimcilerden Z. Dadaşzade, N. Dadaşova, M. Babayeva, C. Abdullayeva, N. Gulamova ve diğer araştırmacıların araştırmaları gözden geçirilmiştir. Çalışmada araştırma ve yayın etiğine uyulmuştur.

Besteci senfoni yaratıcılığında orkestra diline özel dikkat ve özen göstermiştir. O, orkestranın sıradan görünen içeriğinden zevkle milli müziğimizin entonasyonlarından kaynaklanan farklı icra yöntemlerini kullanmaktadır. Şöyle ki, burada *pizzicato*, *con legno*, *sul ponticello* vs. gibi icra özelliklerinin uygulanmasından bahsedilebilir.

Besteci 13. Senfonisinde orkestranın tını ve ifade imkanlarından azami ölçüde yararlanmaktadır. Bu sebeptir ki eser yazarın en ilginç senfoni örneklerindendir. Genel olarak A. Dadaşov oda müziği ortamında veya büyük senfoni orkestrası tarafından çevrelenmiş ortamda takdim ettiği temayı (imgeyi) tam şekilde ulaştırmaya çalışmaktadır. Şöyle ki, bestecinin oda müziği ile bağlı bir takım örneklerinde biz bunu açık şekilde görmekteyiz. (“Divertiment” eserinde asıl

“oyun” sahnesini yaratmakta, “Pastoral Süitası”nda doğal levhaları canlandırmaktadır vs.). Bu yüzdendir ki, büyük senfoni orkestrası için yazılan 13. Senfoni hedeflenen amacın tam çözümünü sergilemektedir. Galibiyet inancı, düşünceye bağlılık, vatanseverlik ruhu senfoninin ana fikridir. Eserde telli çalgıların ifadeli partiyonu daha çok muğam tonlamalarına dayanmakta ve o sivil halk imgesini yaratmaktadır. Nefesli çalgılarla vurmalı çalgılar arasında yarış-çatışma- ise menfur düşmanın, şer güçleri tarafından defalarca yapılan saldırıları hatırlatmaktadır. Disonanslar, keskin tonlamalar, kromatizmler, D unsur noktası beklenmeyen modülasyonlar, ağır akortlar, glissandolar-tüm bunlar şer güçleri yansıtmaktadır.

A. Dadaşov’un senfonilerinde, özellikle de “Ad Victoriam”da farklı imgeleri tecessüm ettiren temalar muğam, aşık, ninni stillerinin müzik çizgileri ile zenginleştirilmiştir. Besteci folklordan alıntı şeklinde yararlanmakla birlikte, bazen de müziğin makam ve aşık müziğinin tonlamalarını “samimi” ve “doğal” şekilde dahil etmektedir. O, Avrupa veya milli müzik geleneklerini kullanmakta her hangi bir fark görmemektedir. Kesin olarak A. Dadaşov yaratıcı ürünün tam olmasına, mantığına, samimiyetine, imgeler aleminin tam olarak takdimine hizmet etmektedir. Odur ki milli kaynaktan kaynaklanan makam renkleri, müzikal doku, ritim, ve tonlama çizgileri her bir eserinde orjinal şekilde ulaştırılmaktadır.

Bestecinin senfonik eserlerinde özellikle de senfonilerinde seri ilkesi kendine özgü şekilde takdim edilmektedir. Onun senfonileri zincirleme yapısı açısından çeşitlidir: 1., 2., 3., 5., 6., 7., 10. Senfonileri 3 bölümlü, 4. ve 13. Senfonileri 1 bölümlü, 8. Senfoni 2 bölümlü, 12. Senfoni ise 5 bölümlüdür.

Bulgular

1971 yılında yazdığı 1. Senfonisini besteci bitirme tezi olarak takdim etmiştir. Eser büyük senfoni orkestrası için tasarlanmıştır ve üç bölümlü seri şeklindedir. İlk senfonisinde artık o bu stile karşı sorumluluk duygusunu ortaya koymuştur A. Dadaşov serisini bütün, tam bir senfonik örnek olarak takdim etmiş, ayrıca perdeler arasında içsel tematik ilişki kurabilmiştir. Kısaca A. Dadaşov mantıklı müzik dramaturjisine sahip seri oluşturmayı başarmıştır. Bestecinin 1980 yılında kaleme aldığı, 1982 yılında ilk defa Tiflis’te seslendirilen 3. senfonisi de üç perdeli seri şeklindedir.

Büyük senfoni orkestrası için kaleme alınmış, “Trajik” olarak isimlendirilen bir perdeli 4. Senfoni, 1980-90’lı yılları arasında bestelenmiştir. Söz konusu dönemin senfoni müziği önemli olaylarla bağlantılıdır. Bu eseri “Devletlerin Senfonisi” olarak isimlendirmek mümkündür. Eserin dramaturji gelişimi mantıklı şekilde sürmekte ve insanda yarattığı duygular paletini açmış olmaktadır.

Senfonisinde A. Dadaşov derin ve çok ağır trajedi anlayışını ortaya koymuş, karanlıkla aydınlık, yaşam ile ölüm temasını terennüm etmiştir. Besteci trajediyi-şer güçlerin insan yaşamına müdahalesini, beklenmedik saldırı karşısında aciz kalan insanın yaşadıklarını-canlandırmaya çalışmaktadır. Yazarın kullandığı müzik materyali “Zabul” makamının tonlamasına yakındır. Son derece batık duyulan senfoninin temaları ritmik kesinlikten uzak, oldukça geniş, rahat ve açıklamalıdır, zayıflamış, kararsız, inlemeli tonlamalar yaşanan trajedinin ağırlığını bir daha ispatlamaktadır.

1982 yılında yazılmış 5. Senfoni de büyük senfoni orkestrası için tasarlanmıştır. Duygusal muhtevasına, iç ve dış yapısına göre o 4. Senfoniye yakındır. Lakin 5. Senfoninin müzik materyali, dördüncüden kısmen farklılık arz etmekte, açık şekilde hissedilen “identifikasyon –işaretlerine” sahiptir, gelişimi daha gergin ve orjinaldir.

Müzik, konuşmanın selefi olmakla tüm duyguları etkilemektedir. Benzersiz eserler ortaya koyan A. Dadaşov olağanüstü, izahı imkansız şekilde insan ruhunu okşamakta, bununla da hedeflediği temayı açmaya çalışmaktadır. Özetle A. Dadaşov’un derin senfonik tefekkürü ifadesini onun biçimleyici ilkelerinin kullanımında bulmaktadır. “*Azer Dadaşov’un Azerbaycan klasiklerinin senfonizm geleneklerini sürdüren senfonileri milli melodi, ritim, sözlü gelenekli profesyonel müzik stilinin özgüllüğü ile kopmaz bağlarla bağlı olan köklü eserlerdir. Bu bağlılık bestecinin “senfonik yolu” boyunca kendisini göstermekte ve ifadesini farklı biçimlerde bulmaktadır.*” (Azerbaycan Musigi Tarihi, 2020: 304). Beşinci senfonisinde ostinato ilkesi, sıralı gelişim ilkesi, temaların varyantlı şekilde gelişmesi vs. yönlerini saymak mümkündür. Ayrıca o bu senfonisinde ezanın ritmik pulyasyonundan da yararlanmıştır. Aynı zamanda söz konusu senfonide grotesk imgesellik kendisini göstermektedir ki, bunun da ifadesinde milli folklor örneği olan tonlamalara dayanılmıştır.

“Azerbaycan” olarak isimlendirilen 3 bölümlü 6. Senfoni büyük senfoni orkestraları için 1983 yılında yazılmıştır. 1984 yılında yazılmış 7. Senfoni ise telli orkestra için tasarlanmıştır. Bu senfoni aynı yılda Şef Rauf Abdullayev yönetiminde Azerbaycan Devlet Konservatuarı Opera Stüdyosu Orkestrası tarafından seslendirilmiştir. “Hayat”, “Ölüm”, “Ölümsüzlük” senfonin ana temasını oluşturmaktadır. Üç bölümden oluşan bu senfoni Gara Garayev’in hatırasına ithaf edilmiştir.

8. Senfoniye besteci 1987 yılında yazmış ve eser ilk defa 1988 yılında Şef Rauf Allahverdiyev yönetiminde seslendirilmiştir. Sonraki yılda ise A. Dadaşov bu eser üzerinde çalışarak ikinci defa redakte etmiştir. İki bölümden oluşan bu senfoninin konusu ebedi mücadeledir.

Bestecinin eserleri dikkatlice izlendiğinde 8. Senfoni’den itibaren sonuncuya kadar tarih boyu halkımızın başına gelen trajedileri, acı olayları, musibetleri, zulümleri ve haksızlıkları yansıtmaya çalıştığı görülmektedir.

“20 Ocak” olarak isimlendirilen 9. Senfoni, 1990 yılında Azerbaycan halkına reva görülen ve yüzlerce masum insanın katledildiği trajik olayların üzüntüsü ile bağlantılı olarak yazılmıştır. Eser büyük senfoni orkestrası, kadın korosu, soprano ve şarkıcı için tasarlanmıştır. 2003 yılının Mart ayında senfoninin ilk icrası Azerbaycan Bestekarlar Birliği Oturumunda (Üzeyir Hacıbeyli Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası, Şef Rauf Abdullayev, Azerbaycan Devlet Koro Kapellası, kormeister Gülbacı İmanova) gerçekleşmiştir.

“Katarsis” olarak isimlendirilen 3 bölümlü 10. Senfoni 1996 yılında yazılmıştır. Bu eser telliler, ses, flüt ve çalgılı aletler için tasarlanmıştır. İlk defa olarak 1997 yılında Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası tarafından Şef Yalçın Adıgüzelov yönetiminde solist Feride Memmedova tarafından seslendirilmiştir. Senfoniye göre besteciye 2001 yılında “Hümay” milli ödülü verilmiştir.

Büyük senfoni orkestrası için tasarlanmış olan 11. Senfoni ise besteci tarafından 2012 yılında kaleme alınmış ve “Remminissensiya” olarak isimlendirilmiştir.

Bestecinin “Şuşa” isimli 15. Senfonisi ilk defa Azerbaycan’ın 44 günlük galibiyetinden sonra, bestecinin 75 yaşlığı ile ilgili olarak 14 Ocak 2021 tarihinde M. Magomayev Azerbaycan Devlet Akademik Filarmonisi’nde düzenlenen törende, Şef Mustafa Merdanov yönetiminde Ü. Hacıbeyli Azerbaycan Devlet Senfoni Orkestrası tarafından icra edilmiştir. *“Karşımızda Karabağımızla ilgili çokperdeli sanat eserinin sahifelerinin çevrildiğini gördük. Tabiat sahneleri, Cıdır ovasında atların koşması, çobanların ney sesi, ustaca musiki dili ile ulaştırıldı.”* (Url 3).

A. Dadaşov’un son yıllarda takdim ettiği 13. Senfoni de dikkat çekicidir. Bu senfoni 2019 yılında Müslüm Magomayev Azerbaycan Devlet Akademik Filarmonisi sahnesinde Şef Mustafa Mehmandarov yönetiminde seslendirilmiştir. “Ad Victoriam!” adı ile takdim edilen senfoni, büyük senfoni orkestrası için yazılmıştır.

Eser bestecinin senfonileri arasında ender rastlanan bir bölümlü senfoni örneği şeklinde bestelenmiştir. Böyle bir bölümlü senfoni, yazarın temel düşüncesinin ulaştırılmasında en uygun, en elverişli bir yapı şeklinde besteci tarafından ustalıklı kullanılmıştır. “Galibiyete Doğru” fikri yansıtılmış ve çelişkili dramaturji ilkesinden yararlanılarak ilginç bir örnek takdim edilmiştir.

A. Dadaşov senfoniye kaleme aldığı yılda Azerbaycan devleti haritasını henüz tam olarak çizememişti. O, 2020 yılının 8 Kasım tarihinde elde edilen benzersiz ve parlak galibiyeti önceden hissetmiş ve galibiyet azmini kesin bir şekilde göstermeyi başarmıştır.

Senfoninin girişi çok durgun şekilde takdim edilmiştir. Dinleyici sanki durgun, sihirli alemde kaybolmaktadır. Aşağı rejistürde “pp” de seslenen küçük, derlitoplu, lakin entonasyon açısından ifadeli konu “Şüşter” makamına dayanmaktadır. Giriş teması ksilofon ve valtornların sıralı şekilde soru cevap karakterli entonsasyon üzerine kurulmuş ve tirollu ritminde geliştirilmiştir.

The image shows a musical score for the introduction of a piece. It is written for a string ensemble and a double bass. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The B. D. part has a melodic line with triplets. The Hp. part has a bass line with triplets. The Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. parts are mostly silent. The Cb. part has a bass line with triplets. The score is divided into two systems by a double bar line.

Figür1. Giriş temasından bir parça.

Daha sonra ise senfoninin ana teması çalınır. O, giriş temasından tamamen farklıdır ve dinleyiciyi lirik başlangıçla tanıştırmaktadır. Geniş nefese sahip olan tema ahşap nefesli ve telli çalgıların icrası ile çalınmakta ve senfoninin müziğine özel güzellik katmaktadır. Asıl konuda orkestranın telliler grubuna dahil olan çalgıları sıralı şekilde genel icraya katılmakta ve sanki müzikal dokuyu tamamlamaktadır.

Ana tema senfoninin tematik materyalinde temel rolü oynamaktadır. A. Dadaşov'un senfonileri için karakteristik olan bu özellik, biçim ortaya koyan temel araçlardan biridir ve eserin tamlığının sağlanmasında elverişli metottur. Konu karakteristik olarak akıcıdır, lirik, içsel rahatlık hissine sahiptir. Bu rahatlık konu dahilindeki konsonanslardan oluşan spesifik entonasyonların yanı sıra major tonelliğin gösterilmesi sonucunda yaratılmaktadır.

Figür 2. Ana tema

Yardımcı tema füğ şeklinde geçmektedir. Temayı sırayla farklı aletler icra etmeye başlamaktadır. Bununla birlikte burada temanın hem olduğu gibi hem de değiştirilmiş varyantlarının seslendiğini görmekteyiz. Temanın bu gibi füğ benzer şekilde geçirilmesi son derece ilginçtir. Böylece yardımcı tema senfoninin genel musiki akışı içinde önemli role sahiptir.

Ağır tempoda icra edilen bu temada daha sonra lirik renklerin tedricen derinleştiği gözlemlenmektedir. Galibiyete doğru olan yol senfoninin dramaturjisinde sanki karanlıktan ışığa, soğukkanlı lirikadan sevince doğru yükselen duyguları yansıtmaktadır. Yardımcı tema ana temadan farklı olarak daha heyecanlı ve endişelidir. Onun sunumunda besteci daha fazla vurmalı çalgıları tercih etmekte ve aletlerin yankı doğuran entonasyonları duyulmaktadır.

Temanın gelişiminde vurmali çalgılar ostinatolu ritmi hatırlatan ve “do” sesini defalarca aksanlı şekilde tekrarını ifa etmekte ve duyulma sanki zayıflamaya başlamaktadır. Orkestranın tını ve ifade imkanlarından büyük zevkle yararlanan besteci her bir aletin özelliğini sergilemektedir.

The musical score for Figure 3, titled 'Yardımcı tema' (Auxiliary Theme), is presented in two systems. The first system includes parts for Sus Cym., T.-L., Glock., Mar., Vib., Celesta, and Hp. The second system includes parts for Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb., and Hp. The score is in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system includes parts for Sus Cym., T.-L., Glock., Mar., Vib., Celesta, and Hp. The second system includes parts for Vln. 1, Vln. 2, Vla., Vc., Cb., and Hp. The score is in 3/4 time and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'.

Figür 3. Yardımcı tema

Partisyonun 14-15. prova numarasından itibaren sonat biçiminde işlenme bölümü başlamakta ve o ana temanın entonasyon temelinin gelişimi üzerinde kurulmuştur. Burada gittikçe gerginliğin arttığını ve seslenmenin güçlendiğini gözlemlemekteyiz. Senfoninin isminden de belli olduğu gibi besteci burada halkın galibiyet ruhunu ve inancını göstermeye çalışmaktadır.

Besteci bunu tertiyerlerin paralel hareketinden oluşan, geniş aralıklı atlamalara sahip küçük motifin farklı yüksekliklerdeki sekvansli tekrarları, nefesli çalgıların icraya katılması ile bir süre sonra ise bu motifin fortepiyano ve telli çalgıların aralıksız şekilde gergin icrası ile başarmaktadır.

Figür 4. İşlenme bölümünün başlangıcı.

80’li yılların sonu 90’lı yılların başlarından itibaren bestecinin senfoni eserlerinde yeni konu ve imgeler alemine eğilim görülmekte ve trajediyi yansıtan beşeri konular gösterilmeye çalışılmaktadır. Bu konular “20 Ocak”, “Katarsis”, “Reminissensiya” ve “Şuşa” senfonilerinde yer almaktadır. Bu gibi senfonilerin yazılması halkımızın tarihindeki kanlı sayfalarla ilişkilidir. Ermeni hainlerinin yaptıkları vahşilikler ve bunların ortaya çıkarılması, doğal olarak güzel sanat örneklerinde de yansımasını bulmaktaydı. “Kanlı Ocak” olayı, Hocalı soykırımı, yüzbinlerce göçmenimizin acı, trajik kaderi bestecimizin de olgun senfonilerinde ifade edilmektedir. O ileri sürdüğü konunun tecessümünde geleneksel orkestra seslemesi ile yetinmemekte ve diğer araçlara el atmakta, insan sesini taklit edecek tınlara başvurmaktadır.

Partisyonun 18-19. prova numaralarında orkestranın en yüksek tınlı aletlerinin katılımı, aynı şekilde tüm aletlerin icrası ile bağlantılıdır ve burada senfoninin sanki zirve noktasına ulaşılmaktadır. Daha sonra partisyonun 21-22. prova numaralarında A. Dadaşov orkestra aletlerinden ilginç şekilde yararlanmakta, böylece ahşap nefesli aletlerden küçük flüt (piccolo) ve telli kuartetle birlikte seslendirmektedir.

The image displays two pages of a musical score, specifically rehearsal marks 21 and 22. The score is written for a symphony orchestra. The instruments listed are Piccolo (Picc.), Oboe 1 (Ob. 1), Piano (Pno.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. Rehearsal mark 21 is indicated by a box with the number 21 above the first measure of the first system. Rehearsal mark 22 is indicated by a box with the number 22 above the first measure of the second system. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamics like 'p' (piano). The Piccolo part has a note in measure 5 of rehearsal 21. The Oboe 1 part has a note in measure 1 of rehearsal 21. The Piano part has a note in measure 5 of rehearsal 21. The Violin 1 part has a note in measure 1 of rehearsal 21. The Violin 2 part has a note in measure 1 of rehearsal 21. The Viola part has a note in measure 1 of rehearsal 21. The Violoncello part has a note in measure 1 of rehearsal 21.

Figür 5. Partisyonun 21.-22. prova numaralarından nota örneği

Farklı partilerde imitasyon ile gelişen bu motif, senfonide önem arzeden yeni motifle sonuçlanmaktadır. Orkestranın bakır, ahşap, vurmali aletlerle icrasında (telli aletler katılmamaktadır) “sı” sesinin ısrarla tekrarlanması (çeşitli aletler grubunda) müzik paletini zenginleştirmekte ve gerginliği artırmaktadır.

Burada sanki savaş sırasında düşmandan saklanmış, kurtulmak için farklı yollar arayan insanların dikkatli hareketleri tasvir edilmektedir. Halkımızın tarih boyunca defalarca menfur düşmanın tacizine maruz kaldığı herkesçe bilinmektedir. 1992 yılının Şubat ayının 25’inden 26-sına geçen gece Hocalı’nın karlı buzlu dağlarından, ormanlarından yalınayak kaçan, namus ve iffetini, şerefini düşmandan korumak için kendisine eziyet eden insanların, yavrularını korkudan göğsüne basıp boğan annelerin feryadı hala kanlı hafızalarımızdadır. Aslen Azerbaycanlı olan, kalbinde halkını sevgi besleyen ve daim düşünen, onun azaplarını kalp ağrısı ile duyan A. Dadaşov, senfonisinde tüm bu duyguları yaratıcı süzgecinden geçirmiş, mükemmel besteci yazısı ile ortaya çıkardığı eserinde bunları sergilemiştir. Bu yüzden ki tasvirle bağlı noktalar dikkatimizden kaçmamakta ve ister istemez senfoniye dinlerken kanlı hafızamız tazelenmektedir.

Partisyonun 23. prova numarasında yazar kurşun seslerini orkestra aracılığıyla ulaştırarak o anların dehşetini göstermekte, sanki atışma sahnesini tasvir etmektedir. Orkestranın gergin ve kalın seslenmesinden sonra hemen sessizlik hakim olur. Asıl matem karakterini partisyonun 25. prova numarasından itibaren izlemek mümkündür. Aletlerin tek

sesli icrası ve uzun süre değerli notalar müziğe derin üzüntü duygusu katmaktadır. “c”, “e”, “dis”, “fis” seslerinin ortaya çıkardığı entonasyon ısrarla seslenmekte ve sanki yalvarışı hatırlatmaktadır.

Orkestranın bazı aletlerinde tremoloların kullanılması, müzikte gerginliği muhafaza etmiş olur ve son olarak partisinin 27. prova numarasından itibaren sanki ayağa kalkan ve bir daha ezilmeyecek, iradeli halkın mücadelecî imgesi vurmalı aletlerin icrasında tasvir edilmektedir.

Partisinin 28. prova numarasından itibaren İngiliz kornosunun icrasında sekiz haneden oluşan, Hümayun makamına dayanan ağır tempolu tema duyulur ve o senfoninin genel atmosferine dahil olur. Temanın tedricen daha tize çıkarak yukarı rejistırda duyulması sonucunda genel bir “kreşendo” ortaya çıkmaktadır ki, bunu tematizmin gelişimi, imgedeki gerginlik, dramatizmin artmasının yanı sıra rejistırlardaki yükselişle ilişkilendirmek mümkündür. Bu yükselen çizgisel gelişim telli kuartetin yanı sıra ahşap nefeslilerin entonasyonu üzerine kurulmuştur.

Partisinin 30. prova numarasından itibaren sanki iki cephe arasında savaş tasvir edilmektedir. Aynı sesin farklı çalgılar grubunun icrasında yer değiştirerek duyulması bu sözleri söyleme imkanı vermektedir. Sanki burada orkestra gruplarının yarış sergilenmektedir.

The image displays two systems of musical notation for an orchestral score. The instruments listed on the left are: Hn. 1 2, Hn. 3 4, Timp., W. B., Mar., Vla., Vc., and Cb. The notation is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system shows the initial measures, and the second system, separated by a double bar line, shows the continuation of the piece. The score is designed to illustrate a battle scene between two sides, as described in the caption.

Figür 6. İşlenme bölümünden iki cephe arasında savaşı tasvir eden nota örneği

Partisinin 36. prova numarasında “ff”da “si” sesi ısrarla duyulur. Bu andan itibaren fortepianonun orkestraya dahil olduğunu görmekteyiz. Fortepianoada “do” “mi” “sol” “si” seslerinin meydana getirdiği 7’li akorların (*seventh chord*) defalarca duyulması (10 hane) genel, gergin atmosferin ritim dakikliğini katmaktadır.



Figür 7. İşlenme bölümünün 36. Rakamdan başlayan nota örneği

Motorlu ritim partisinin 37. rakamına kadar dinamiğini kaybetmemekte ve marimba, fortepiano, kontrabas aletlerinin icrasında yeniden disonans aralıklarla nitelenen ve neredeyse müzikte çok sesli bir katman oluşturan motif duyulmaktadır. Müzik dokusunu dikkatle gözden geçirdiğimizde onun başta seslenmiş temanın motiflerinden ibaret olduğunu görmekteyiz. Disonans aralıklar, tekrarlanan sesler, alteratsiyonlar müzikte dengesizlik meydana getirmektedir. Çağdaş yazı tekniği ile nitelenen senfoninin bu kısmı daha sonra yaylı kentetin sex-tolet (altılama) icrası ile yer değişmektedir.

Partisyonun 40. rakamından itibaren orkestranın yüksek registerinde ısrarla aynı sesin tekrarının yanı sıra fortepianoda bas sesinde “lekeli akorların” yukarı registerde ise 7’li akorun seslenmesi takdim edilmektedir.



Figür 8. Partisyonun 40. prova numarasından başlayan nota örneği

Hareketli, motorlu dinamiğe sahip seslenme devam etmektedir. Yeniden tüm orkestra bu gerginliği yaratmayı başarmakta ve artık partisyonun 41. prova numarasından başlayarak yeniden sessizlik sağlanmaktadır.

Partisyonun 42. rakamından itibaren esere belli anlamda sessizlik çökmektedir. Artık ekspozisyonun malum olan tema burada aynı atmosferde duyulmaktadır. Bu fagot ve kontrabaların birlikte ifası ile bağlıdır. Böylece temanın keyfiyetçe değiştirilmiş, imge açısından transpozisyon (göçürme) yapmış röprizini görmekteyiz. İcra sürecinde temanın gerginliği daha da artmaktadır. Temayı ifa eden aletlere valtornlar, trompet ve trombonlar da katılmakta ve aletler “korusu”nun imitasyonlarla zenginleşmesi, genel tonu daha da kuvvetlendirmektedir. En gergin zirve noktasından sonra keskin sükut yaşanmaktadır. Ahşap, bakır nefesli çalgıların, fortepiano ve violinlerin triellosu üzerinde müzik “sönmekte” ve kısa sürede “erimekte”dir.

Peşinden senfoninin röprizi başlamaktadır. Röprizde temanın seslenmesi endişe, heyecan atmosferi yaratmakta, sanki hazırlık aşaması gibi kavranmaktadır. Bu melodinin nereye, hangi sonuca getirip çıkaracağı henüz malum değil ve nihayet uzun süren sessizlikten sonra partisyonun 49. prova numarasında pikolo flüt, fagot, klarnet, marimba, violoçel ve arp çalgılarının icrasında yardımcı temanın röprizde yer aldığını gözlemlemekteyiz. Şunu da kaydedelim ki o girişin teması ile birlikte geçmektedir. Girişin tril teması genel olarak eseri tamamlamakta ve senfoninin sonuna yakın duyulması eseri çerçevlendirmektedir.

Eserin genel yapısıyla ilgili olarak vurgulamak gerekir ki, burada sonat biçimi ile birlikte karmaşık üç bölümlü biçimin çizgilerini de gözlemlemek mümkündür. Lakin bir bölümlü senfoninin sonat biçiminde yazılması da mantıksaldır. Bu düşünceyi ileri sürmemizin nedeni bestecinin sonat biçiminde kendisini serbest hissetmesi ile bağlantılıdır. Bu da son derece doğaldır. Şöyle ki, XXI. yüzyılda yaşayan besteci A. Dadaşov her bir geleneksel stile veya biçime karşı yaratıcı tutumunu sergilemektedir.

Yardımcı tema ekspozisyonundaki karakterini röprizde de muhafaza etmektedir. Bu sözleri giriş temasına da şamil etmek mümkündür. Orkestranın müzikal dokusu gittikçe zayıflayıp şeffaflaşmakta ve müzik sakin entonasyonlarla tedricen “sönüp” yok olmaktadır. Bununla da senfoni sona yetmektedir. Senfoninin sonunda bestecinin başta seslenmiş temaları bir yere toplamakla amacı onlardaki içsel entonasyon-tematik akrabalılığı göstermekle yavaşık olayların baştan sona dek gelişim aşamasını hatırlatmaktadır.

Senfoni “g” sesini pikolo flüt, I. ve II. flütlerin ve arpın icrasında yeniden duyulması ile sonlanmakta, besteci baştan sona kadar olan senfoninin fikrini tamamlamaktadır.

Sonuç ve Tartışma

Sonuç olarak, bestecinin eserlerinde senfoni stilinin önem arz ettiğini ve yazarın önemli fikir ve düşüncelerinin ifadesinde temel rol oynadığını söylememiz mümkündür. Takdim edilen araştırmada yetenekli besteci A. Dadaşov’un faaliyetinde önem arz eden senfoni çalışmaları izlenmekte, aynı zamanda “Ad Victoriam” (Galibiyete Doğru) başlığı altında takdim edilen 13. Senfonisi incelenmektedir.

Araştırmanın temel amacı ilk defa olarak bahsi geçen senfoniye incelemeye tabi tutmak, eserde ifade edilen yazar fikrini ve düşüncesini ortaya koymak ve tarihi açıdan doğru şekilde değerlendirmektir. Aynı zamanda araştırmada bestecinin senfonik faaliyet yolu da takip edilmektedir. Burada amaç A. Dadaşov’un ilk senfonisinden sonuncuya kadar geçtiği gelişim yolunu takdim etmek ve bu süreçte zamanla olgunlaşan yaratıcı faaliyetini gözden geçirmektir.

Araştırmada bestecinin senfoni faaliyetinin tekçe kendisi değil aynı şekilde Azerbaycan müzik kültüründeki rolü ve konumunu belirlemek amacıyla tarihsel yöntemden yararlanılmıştır. 13. Senfoninin incelenmesi sürecinde müzik-teorik ve üslup özelliklerinin ortaya çıkarılması amacıyla karşılaştırmalı yöntem kullanılmıştır.

Vatan severlik teması A. Dadaşov’un eserlerinde ön plandadır. İnceleme konusu yaptığımız 13. Senfonide de o öz yurdu, halkı ile bağlı düşüncelerini ifade etmiştir. Eserde toprakları otuz yıldan fazla düşmanın ayakları altında kalan Azerbaycan halkının karşı tarafla mücadelesi takdim edilmektedir. Besteci düşünce ve duygularını özet, kavramsal şekilde dinleyiciye ulaştırmaktadır. Tüm çatışma, “etki-tepki”, “saldırı” ve “savunma” senfoni boyunca kendisini göstermektedir. Bestecinin burada asıl senfonik drama yarattığını, dinleyicinin zihninde mücadele sahnesini canlandırıldığını söyleyebiliriz.

A. Dadaşov bu senfonisinde geleneksel seri yapısından vazgeçerek bir bölümlü senfoni örneği ortaya koymuştur. Daha kesin bir ifadeyle senfoninin yapısını bir bölümlü şiire yaklaştırmıştır.

Şunu da kaydedelim ki 2019 yılında yani Azerbaycan halkının parlak galibiyetinden önce yazılmış bu senfonide besteci sezgisel tarzda halkının yakın gelecekteki galibiyetini duymuş ve bunu müziğinde ifade etmiştir.

Senfoninin temaları derli toplu, özet şeklinde olsa da, derin anlam içermektedir. Yani besteci bir iki çizgi ile istediği “gücü” yaratmayı başarmıştır.

Dissonans tonlamalar, septakkortlar, ses yığınlarından oluşan inlemeli tonlamalar bunu onaylamaktadır. Savaş insanlığın en ağır sayfalarındandır, yaşantısıdır. Her bir yaratıcı insan bu konuyu kendine özgü yolla ulaştırmaya çalışmaktadır.

Zengin yaratıcı mirasa sahip A. Dadaşov’un eserleri daim Azerbaycan müzik bilimcilerin dikkat merkezindedir. Onun faaliyetinin farklı alanları-senfonileri, oda müziği-enstrümantal eserler, fortepiyano müziği vs. müzik bilimcilerin temel araştırma konularındandır. Her zaman müzik kamuoyunun yeni yeni eserleri ile sevindiren yetenekli bestecimizin araştırılmamış, incelenmeyi bekleyen eserleri mevcuttur. Genç müzik bilimcilerin bestecinin araştırma konusu yapılmamış eserlerini, özellikle son dönemde kaleme aldığı senfonilerini, koro eserlerini tanımaları ve bu eserlerle ilgili basında düşüncelerini ifade etmeleri, bilimsel araştırma yapmalarının doğru olacağı kanaatindeyiz.

Yazar Özgeçmişi



İrade Davud kızı Hüseynova. Bitirdiği eğitim kurumları: 1964-1971 yıllarında 1 no’lu yedi yıllık şehir musiki okulu ve 20 no’lu lise, 1971-1975 yılları Bülbül Ortaöğretim Müzik Okulu (Müzik Teorisi), 1975-1980 Ü. Hacıbeyov Azerbaycan Devlet Konservatuarı (Tarih-Teori), 2013. yılından Sanatbilimcilik alanında doktor.

Çalıştığı kurumlar: S. Hacıbeyov Sumgayıt Musiki Yüksekokulu (öğretmen), 1983-2022 AMK-ya bağlı MK (öğretmen), 2002 yılından günümüze kadar AMK (öğretmen). Yaklaşık 20 makale, çeşitli fenler üzre programlar ve “Armoni Dersliği”-nin yazarıdır.

E-mail: solmaz_1905@mail.ru ORCID:0000-0002-9866-7107

Kaynakça

- Abdullayeva, C.A. (2014). *Azərbaycan bəstəkarlarının kamera-instrumental yaradıcılığında muğam*. Avtoreferat (Sanatşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsinə almaq üçün). Bakı: Mütercim.
- Azərbaycan musiki tarixi*. Beş cildə, 5. cild.(2020) Bakı:Elm. (Azerbeycan müzik tarihi. Beş ciltte, V. cilt. 2020)
- Babayeva, M.İ. (2019). *Azer Dadaşovun musiki dünyası*. Bakı: ADPU.
- Dadaşzadə, Z. H. (1999). *Simfoniyanın fezası. 1970-1980-ci illər Azərbaycan simfoniyası: əsas təmayüllər*. Bakı: Elm.
- Gulamova, N.K. (2006). *Bəstəkar Azer Dadaşovun simfonik yaradıcılığına bir baxış*. Bakı:Adiloğlu.

Web siteleri

- Url 1: [Azər Dadaşov: “Bəstəkarın iki dəfə xoşbəxt anı olur: biri əsəri yazanda, biri isə onu dinləyəndə” - AZƏRTAC \(azertag.az\)](#)
- Url 2: [Özünəməxsus üslub yaratmağa müvəffəq olmuş bəstəkar: Azər Dadaşov-75 - "İki sahil" \(ikisahil.az\)](#)
- Url 3: [Azər Dadaşovun 75 illiyinə daha bir sənət töhfəsi \(medeniyyet.az\)](#)

Analysis of the 13th symphony of Azer Dadashov with the title “Ad Victoriam (Towards Victory)”

Abstract

A.Dadashov is a People's Artist of the Republic of Azerbaijan, laureate of the "Humay" national award, and one of the talented representatives of our national composition school. He has a different creative style and unique handwriting, which arouses great interest in the music community, and the ideas and thoughts he expresses present him as a modern-thinking person of his time. A.Dadashov was a student of the world-famous G. Garayev and as is known, G. Garayev raised a great generation of composers. The composer inculcated the secrets of this art without interfering with the creativity of his students, approached each of them individually and tried to bring out their unique creative faces, and also succeeded in training musicians with a modern spirit and common sense. A. Dadashov referred to the recommendations and advice of his beloved teacher, relied on the traditions created by the genius U. Hajibeyli, enriched them with a new form and modern writing style, and at the same time created his own unique style. The symphony genre is of particular importance in his activity. He is the author of seventeen symphonies and most of the symphonies have program music, and some of them do not have. In his symphonies, the love for the homeland and the people plays an important role. Starting from the late 1980s, the composer's symphonic creations tend to the world of new themes and images, and in his symphonies, he addresses universal themes that reflect tragedy. In the symphonies "January 20", "Catharsis", "Reminiscence", as well as "Shusha", the composer talks about the bloody pages in the history of our nation - "Bloody January", the Khojaly genocide, the sad and tragic fate of hundreds of thousands of our refugees. A.Dadashov's Symphony No. 13 was performed for the first time in 2019 at the Azerbaijan State Philharmonic by conductor Mustafa Mehmandarov. "My name is Victoria!" the named piece was intended for a large symphony orchestra and composed as a one-movement symphonic example. In the symphony, the idea of "Toward Victory" was reflected by the composer, and an interesting example was presented using the principle of contrasting dramaturgy. This article also reviews the composer's symphonies.

Keywords: Azer Dadashov, symphony, partiture, composer, "Ad Victoriam" (Toward Victory), large symphony orchestra

Araştırma Makalesi

Türk makam müziği vokal performanslarında Avrupa merkezli etkileşim mekanizmaları: 20. yüzyıl örneği

Murat Birer¹

Müzikoloji Bölümü, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Kastamonu Üniversitesi, Kastamonu, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 3 Ocak 2024
Kabul: 17 Mart 2024
Online Yayın: 30 Mart 2024

Anahtar Kelimeler

Batılılaşma
Ses icrası
Şan
Tavır
Türk makam müziği
Üslup
Vokal müzik

Öz

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, makam müziği geleneklerine farklı fikir çatıları üzerinden yaklaşılması ve estetik açıdan kararlılıkla yeni düzenlemelerin getirilmesi adına önemli bir aşamadır. Cumhuriyetin sağladığı avantajlar ve Avrupa medeniyetlerini fikişsel açıdan merkeze alan inkılaplar eliyle gerçekleşen yenileşme hareketleri, Türk müziğinin kuramsal ve pratik/performatif alanlarında geleneksel anlayışlardan yer yer ayrılan yeni biçimsel hatlar oluşturmuştur. Özellikle Klâsik Türk müziği vokal icracılığında önceki yüzyıldan farklı bir perspektif oluşturan kimi uygulamaların, geleneksel bir müziğin özüne elden geldiğince büyük müdahalelerde bulunmadan, daha Avrupaî bir tarzda sunulması prensibine/idealine giden yolda dikkat çekici perspektifler oluşturduğu söylenebilir. Müzik kuramından, eğitim-öğretime, ses kullanım tekniklerinden diksiyona, üslup ve tavır anlayışlarından solo ve koro icracılığına uzanan geniş çaplı düzenlemeler, radyo, konservatuar ve klâsik korolar eliyle pratiğe dökülebilmüş, hem kurumsal hem de bazı kişisel girişimlerle desteklenerek icracılığın seyrini etkileyen yeni estetik anlayışların yerleştirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu tarihsel seyrin Türk vokal müziği özelinde estetik açıdan yeniden “okunması”, bu çalışmanın da temel inceleme konusu ve araştırma amacı olarak müzikoloji ekseninde son derece zengin malzemeler sunmaktadır. Bu bakımdan makale, konunun genel kapsamı ve özgün doğası gereği nitel araştırma yöntemi ve tarama modeli ekseninde ele alınmış; ilk elden yazılı dokümanların taranması, bu yolla konunun etrafıca, bütüncül bir perspektifte ve karşılaştırmalı bir bakış açısıyla araştırılması aşamaları, çalışmanın ana odağına yerleştirilmiştir. Temel yazılı kaynaklardan hareketle oluşturulan fikir çatılarının, duysal malzemelerle somutlaştırılması, desteklenmesi, karşılaştırılması ve doğrulanması fikri makale boyunca göz önünde tutulmuştur. Buradan hareketle vokal müziğin icra boyutunda klâsik mûsikî ekseninde geçirdiği “evrim”in başlıca fikişsel dayanağı olan Batılılaşma hareketlerinin, Türk müziği tarihinin eksik bir araştırma kolu olan icracılık boyutuna farklı bir perspektif getireceği düşünülmektedir.

2822-3195 / © 2024 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Birer, M. (2024). Türk makam müziği vokal performanslarında Avrupa merkezli etkileşim mekanizmaları: 20. yüzyıl örneği. *Türk Müziği*, 4(1), 57-67. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10868663>

Giriş

Türk makam müziği² gelenekleri³, estetik ölçütleri zaman, mekân, toplum ve icra bağlamlarına göre çeşitlilik gösteren, kozmopolit bir coğrafyanın ürünüdür. Bu coğrafyanın kültürel gelişim mekanizmaları, merkez şehirlerde, özellikle

1 Araştırma Görevlisi, Dr., Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Müzikoloji Bölümü, Kastamonu, Türkiye. İletişim: 0534 322 38 32 e-mail: birmurader@gmail.com ORCID: 0000-0002-0146-1453

2 Yaklaşık son 20 yıldır akademik çevrelerde Klâsik Türk Müziği, Geleneksel Türk Sanat Müziği gibi kavramlara alternatif olarak kullanılan *Türk Makam Müziği* tabiri, pek çok araştırmacıya göre, taşıdığı makamsallık vurgusu ile Türk halk müziğini de kapsayan, halihazırdaki klâsik müzik eksenli kullanımlarından daha geniş ve bütüncül bir çalışma sahasına işaret etmektedir. Bununla birlikte bu çalışmanın odak noktası bütünüyle klâsik Türk müziği eksenlidir. Bu bakımdan çalışmada yer yer klâsik Türk müziği, yer yer de Türk makam müziği tabirlerinin kullanılması, tamamen bu anlam nüansını hissettirmek ve ayrıca Türk müziğinin klâsik yoldaki beste ve icra versiyonlarına vurgu yapmak içindir. Bu kavramın yaklaşık son yirmi yılda akademik çevrelerce yaygın olarak kullanımı, ağırlıklı olarak klâsik Türk müziği bağlamını yansıtsa da günümüzde Türk halk müziğinin de makam müziği temelli olduğu fikrinden hareketle her iki müzik türüne birden atıf yaptığı/yapması gerektiği yönünde fikir beyan eden akademisyenler artmaya başlamıştır. 2022 yılında çıkan *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları* isimli kitabın başlığında özellikle “makam” kelimesi, bu gerçeğin bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

3 Lûgatte “Asırlar boyunca nesilden nesle geçerek gelen ve bir topluluğun fertleri arasında sağlam bir bağ, ortak bir ruh meydana getiren her türlü âdet, alışkanlık, davranış biçimi ve kültürel değerler, örf, an'ane” (Ayverdi, 2006, s. 1023) şeklinde karşılanan “gelenek” kelimesine, Türk müziğinde son derece köklü bir geçmişli olan,

Osmanlı İmparatorluğu'nun baş şehri olan İstanbul'da, sosyokültürel açıdan derin ve çok yönlü etkileşimlerden beslenerek, yerleşik şehir zevkinin geliştirilmesine zemin hazırlamıştır (Aksoy, 2009). Kültürel olguların yüzyıllar içinde şehrin kimliğini ele veren ortak bir geleneğe dönüşmesi sürecinde, şehir folklorunun önde gelen yapı elemanlarından biri olan vokal müziğin, bariz bir ifade aracı olarak, toplumun bilinçaltını aynalaması bakımından dikkat çekici bir konumda olduğu, tarihsel açıdan gözler önündedir.⁴ Dolayısıyla toplumsal kimliği oluşturan göstergelerden biri olarak değerlendirilebilecek bu geleneğin, icracılık perspektifinde, dönüşen toplum düzenine paralel biçimde, yeni ifade olanaklarına alan açması kaçınılmaz olarak bir tür yenilenme sürecini de beraberinde getirmiştir.⁵ Bu bağlamda, Cumhuriyet'le birlikte, özellikle Batılı ölçütler üzerinden yeni estetik ifade araçlarının denendiği ve hatta zamanla yerleşiklik kazandığı bir disiplin alanı olarak bu sanatın, eski ile yeni arasında bir köprü işlevi gördüğü gerçeği su götürmez.⁶

Sözlü kültürel unsurların baskın şekilde hissedildiği Osmanlı toplum yaşamında, doğası gereği sözel aktarım yöntemleriyle kendini var eden müzik sanatı, söz unsurunun ezici üstünlüğüne paralel olarak, tarihin hemen her döneminde, vokal müzik gelenekleriyle daha yoğun ve karmaşık bir temas içinde gelişimini sürdürmüştür. Bu bakımdan, vokal icra geleneklerindeki dönüşüm dinamikleri, toplumsal dönüşümün izdüşümlerini takip ederken, son derece özgün ve dikkat çekici veriler sunmaktadır.⁷

Osmanlı dönemi Türk müziği eserleri, makamsal icranın öznel yapısı gereği nota ile birebir betimlenemediğinden, ses kayıt teknolojilerinin geliştirildiği 19. yüzyıl sonlarına kadar, vokal performansın estetik özellikleri hakkında bütüncül ve tatmin edici düzeyde bilgi edinilememektedir⁸ (Behar, 1992). Bunda, eserlerin nesilden nesle aktarımının, meşk adı verilen şifahî bir eğitim anlayışı/"felsefesi" üzerinden gerçekleştirilmesinin payı büyüktür (Behar, 1987). Bununla birlikte geleneğin ilk sesli kayıt örnekleri önceki yıllara/yüzyıllara ait yazılı belgelerle karşılaştırılarak incelendiğinde, müziğin form yapılarına göre niteliksel bazı farklılıklar göze çarpsa da devrin ünlü sanatçılarından, sözlü icra zevkleri açısından ortak bazı estetik değerlere sahip oldukları ve yerleşik bir icra geleneğini devam ettirdikleri fikri ilk bakışta ağırlık kazanmaktadır. (Birer, 2023) Bu ortak niteliklerin sonraki yıllarda, dönüşen toplum dinamiklerine paralel olarak, dikkate değer biçimde törpülenerek değişikliğe uğradığı, ses icra tarihi açısından takip edilebilir, yakın bir zaman dilimine işaret etmektedir. Müzikte standartlaşmanın farklı versiyonları üzerinden yeni bir kalıba oturtulan bu icra anlayışı ile bilhassa Radyo yayınlarında, gelenekte bariz şekilde icraya dahil edilen öznel nitelikler eskiye oranla oldukça azaltılmış, doğaçlamaya alan açan farklı süsleme elemanlarının kullanımında gözle görülür bir sadeleşme yoluna gidilmiş, akortlar pestleştirilmiş, hafız tavrından uzaklaşılarak şan disiplininin temel düzeyde istifade eden bir teknikle şarkı söylemenin önü açılmış, çoksesli Türk müziği fikrine hizmet edebilecek bir ses sisteminin doğal sonucu olarak, perde frekanslarında değişikliğe gidilmiş, farklı meşk kanallarıyla repertuara katılan nota versiyonları zaman içinde tektipleştirilmiş ve meşk yerine nota ile eğitim zorunluluğu getirilmiştir (Behar, 1987). Sonuç olarak gerek bireysel, gerek kurumsal düzeyde "Millî; ama Batılı" bir anlayışa göre kendine çeki-düzen verme zorunluluğu duyan Türk müziği sanatçıları, bu incelikli sanat geleneğinin 20. asrında⁹, Avrupa ve Amerika'daki keskin sanatsal dönüşümler derecesinde olmasa da, estetik zevkin gözle görülür şekilde değişime uğratıldığı, makam sınırları içinde yeni bir estetik anlayışın yaratıcısı olmuşlardır (Aksoy, 2008). Bu yeni estetik anlayışın 20. Yüzyıldaki izdüşümlerinin Türk makam müziği özelinde araştırılması, bu çalışmanın

hem dini hem de dindışı türlerde yapılan meşkların başlı başına bir örnek olarak gösterilebileceği açıktır. Klâsik müzik örneklerinin icra edildiği meclisler bir yana, yine, müziknin etkin şekilde kullanıldığı, özgün bir repertuarı ve farklı ritüelleri olan tarikatlarda icra edilen "müsiki", cami alanına özgü "müsiki", eğlence işlevine hizmet eden müzik ve mehter müsikisi alanı, her biri "asırlar boyunca nesilden nesle" aktarılan "kültürel değerler" olarak, müstakil birer "gelenek" oluşturacak zengin birer altyapının ürünüdür (Behar, 2016).

⁴ Müzik-toplum ilişkisinin bu çift yönlü etkileşim sürecine doğrudan veya dolaylı olarak değinen yazarlar arasında Platon, Aristoteles, Konfüçyüs gibi ünlü antik çağ filozofları kadar, Max Weber, Theodor Adorno, Georg Simmel, Alfred Schütz gibi daha yakın dönemlerde yaşamış ünlü sosyologlar da anılmaya değerdir (Ayas, 2015).

⁵ Bu yenilenme sürecini Radyo ekseninde betimleyen iki önemli kaynak için bkz. Yazgan, 2006; Kütükcü, 2012.

⁶ Batılılaşma sürecinin "eski ile yeni arasında bir köprü oluşturduğu" ve "yeni ifade olanaklarına alan açtığı" savlarına mesafeyle bakan yazarlar da mevcuttur (Tanrıkorur 2003 ve 2004, Ayas, 2014).

⁷ Bu zengin veriler, konuya sosyolojik bir arka plân oluşturduğundan ayrı bir literatür okuması ve çalışma tekniği gerektirmektedir. Bu bakımdan konunun toplumsal boyutlarıyla kurulabilen açık bağlantıları, yüklü içeriğinden dolayı çalışmanın kapsamını son derece açacağından, bu makalede kapsam dışı bırakılmış; sadece bu bağlantı noktalarının önemine vurgu yapılarak, bu alanda yapılacak yeni çalışmalar için bir arka plân oluşturulmuştur.

⁸ Bununla birlikte yüzyıllara göre Osmanlı dönemi vokal icra pratikleri hakkında belli bir sınırdan da olsa bilgi veren yazılı kaynaklar mevcuttur. Bu kaynakları birleştirerek kapsamlı yorumlar getiren öncü bir çalışmadır (Tuncel, 2019).

⁹ Türk müziğinin 20. Yüzyılına ait müstakil çalışmalar, azımsanmayacak boyutlardadır (Rona, 1970; Tanrıkorur, 2004; Aksoy, 2008; Akkaş, 2015; Akıncı, 2019).

da genel kapsamını ve temel amaçlarını belirlemektedir. Bu kapsamda çalışmanın problem cümlesi şu temel soru etrafında şekillendirilmiştir: “20. Yüzyılda Türk makam müziği vokal performanslarında Avrupa merkezli etkileşim mekanizmaları müzikolojik açıdan nasıl irdelenebilir?”

Yöntem

Araştırmada nitel araştırma yöntemi temel alınmış, ayrıca bu kapsamda çalışmanın ana hatları, betimsel araştırma ve tarama yöntemleri ile desteklenmiştir. Ek olarak; gözlem, doküman/kayıt incelemesi ve belgesel kaynak taraması yöntemleri, temel veri toplama teknikleri olarak benimsenmiştir. Araştırmanın ana problemine uygun olarak, konuya tarihsel çerçeveden yaklaşılması dolayısıyla kitap, tez, makale gibi alanyazına özgü temel yazılı kaynaklar merkeze alınmış, yeri geldikçe bazı nota örneklerine de başvurulmuştur. Konunun tarihsel olduğu kadar duysal bir sanat olan müzik alanını da kapsıyor olmasından hareketle yazılı bilgilerin plâk, radyo ve CD kayıtlarıyla desteklenmesine özel bir önem verilmiş, bu yolla elden geldikçe karşılaştırmalı bir bakış açısı oluşturmaya gayret edilmiştir.

Konu başlığı içinde yer alan “Avrupa merkezli etkileşimler” bahsinin kültür eksenli ve sosyal-bilim tabanlı bir başka hattı daha bulunmaktadır. Bu çalışmada, gerek konunun ele alınış biçimi, gerekse araştırma teknikleri ve yöntemleri açısından daha farklı bir yol haritası çizilmiş, konunun tarihsel ve müzikolojik eksenini merkeze alınmış ve alan hakkaniyeti öncelendiğinden, sosyolojik ve sosyokültürel zemini alan uzmanlarına bırakılmıştır.

Bulgular

Bu bölümde klâsik Türk müziği özelinde Cumhuriyet dönemi ve sonrasında vokal performans pratiklerini etkileyen süreçlere odaklanılmış ve altı başlıklarda, konunun Batılılaşma fikri çerçevesindeki temel parametreleri etrafıca masaya yatırılmıştır. Söz konusu alt başlıklar; müzik kuramı, yeni koral icra anlayışı, solo icra alanındaki gelişmeler, kadın solistler, sahne müziği ve bestecilik merkezinde ele alınmıştır. Bununla birlikte özellikle konunun kapsam derinliği gereğince şan tekniği, diksiyon, ses tınısı, öğretim yöntemleri, teknolojik gelişmeler gibi Batılılaşma ile direkt olarak bağlantı kurulabilecek detaylarının da yeri geldikçe üzerinde durulmuştur. Buradan hareketle bugün de etkileri kimi müzik çevrelerinde devam etmekte olan yeni bir icra dilinin ve gramerinin Türk müziğinde benimsenmeye başladığı, geleneğe özgü varyasyonlu icranın belli istisnaî isimler dışında¹⁰ son derece kısıtlı kaldığı, hafız ağzı icranın törpülediği, artikülasyonun yeniden düzenlendiği; bununla birlikte icra birliğini önceleyen, şan ve nota/solfej uygulamalarının merkeze alındığı, sade ve nüanslı bir “klâsik” icra tarzının ön plâna alındığı ilk bakışta/duyuşta fark edilebilmektedir. (Aksoy, 2008)

Müzik Kuramı Alanı

Türk makam müziğine yönelik Batı disiplininin beslenen ilk sistematik ve bilimsel çalışmaların başlatıldığı Osmanlı Devleti’nin son dönemleri, makamsal icra boyutlarının bambaşka perspektifler kazandığı Cumhuriyet sonrası vokal icra anlayışları için bir yandan yeni bir anlayış getirirken, diğer yandan da icra-kuram uyumsuzluklarının artmasına alan açmış görünmektedir.¹¹ Bilhassa yaygın söyleme göre, son devrin önde gelen bazı entelektüel Mevlevî şeyhlerinin yönlendirmeleriyle “modern” müzikolojinin ve müzik teorisinin temellerinin atıldığı bu süreçte (Öztuna, 1990), Rauf Yekta Bey başta olmak üzere¹², Suphi Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel gibi geleneğe hem içeriden hem de dışarıdan bakabilen devrin dikkat çekici müzik otoriteleri eliyle gerçekleşen ilk müzikbilimsel çalışmalar¹³, etkileri günümüze dek hissedilebilen yeni bir müzik anlayışının işaretlerini vermiştir (Öztuna, 1990). Bu açıdan “modern” Türk müziği nazariyatının bir nevi simgesi olarak gösterilen Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi, geleneksel açıdan eski icra pratiklerine göre daha sınırlı bir ses ve makam algısının yerleşmesine alan açsa da (Tura, 1988), aynı zamanda makam müziğine farklı anlayışlar getirmiştir. Tonal müziğe yakınlaşmaya ve Türk müziğine uygun bir armoni/kontrpuan sistemine temel oluşturmaya yönelik amaçları da olduğu varsayılan bu yeni müzik sistemi, haliyle geleneğe aykırı olduğu saptanan kimi

¹⁰ Bu isimlerin başında Münir Nurettin Selçuk ve Safiye Ayla’nın ön plâna çıktığı noktasında günümüzde de pek çok otorite birleşmektedir (Birer, 2023; Bardakçı, 2017; O’Connell, 2022).

¹¹ Türk müziğinde Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi üzerinden icra-kuram uyumsuzluğuna işaret eden örnek kaynaklar için bulunmaktadır (Tura, 1988; Tanrıkorur, 2003;2004)

¹² Sanatçı ve eserleri hakkında yazılmış olan kapsamlı bir inceleme bulunmaktadır (Erguner, 2003).

¹³ Bkz. Ezgi, 1940.

uygulamaların önünü açtığı yönünde eleştiriler almıştır (Ayas, 2014). Bununla birlikte, bu nazari sistem, günümüze dek uygulama alanı bulmuş; fakat geleneksel perde anlayışları ve makam uygulamaları bazı istisnai üstatlar dışında¹⁴ yavaş yavaş geri plâna atılmıştır. Dolayısıyla performanslara olan etkisi bakımından ilk dikkat çekici etkileşim kanalı, bu yeni ses sisteminin akademik açıdan bir anlamda icraya dayatılması şeklinde yorumlanabilir. Örneğin Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminin önde gelen temsilcilerinden biri olan Lâika Karabey'in tanbur icraları, çağdaşı İzzettin Ökte'nin icralarıyla kıyaslandığında kulağın rahatlıkla ayırt edebildiği bariz perde farklılıkları bu durumu açıklar niteliktedir. Özellikle Hüzzam, Hüseyinî, Sabâ gibi Türk müziğine özgü perdelerle icra edilmesi gereken makamlarda bu farklar, çok daha açık şekilde duyumsanabilmektedir¹⁵. Bu farklılık ses icracılığında da bir dereceye kadar hissedilmektedir. Özellikle Sabite Tur Gülerman, Tülin Yakarçelik gibi şan tekniğini belirli ölçüde icralarına yansıtan bazı sanatçıların kimi icra kayıtlarında da bu perde farklılıklarını hissetmek mümkündür.¹⁶ Anılan sanatçıların kayıtları, özellikle hafız-gazelhanlık geleneğinden gelen Necmi Rıza Ahıskan, Kâni Karaca, Bekir Sıtkı Sezgin gibi sanatçıların icra ettikleri aynı makamlardaki icra örnekleriyle kıyaslandığında Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre perde baskılarında bariz farklılıklar bulunduğu dikkati çekmektedir¹⁷ (Özek, 2014). Bu farklılık, bilhassa Hüzzam, Hicaz, Karcıgar gibi içinde artık ikili aralığı bulunan makamlarda, şan tekniğini öne alan bazı isimlerin, geleneksel icracılara göre perde baskılarında Batı müziği seslerine daha fazla yakınlaşmaları ile ilgili olabilir¹⁸. Buna karşın bu durumu yine de tamamen şan tekniğini merkeze alarak açıklamak doğru değildir. Lâle ve Nerkis Hanımlar, Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla gibi Türk müziğinin önde gelen şan eğitilmiş ses sanatçılarına bakıldığında geleneksel perde baskılarını titizlikle icralarına yansıttıkları görülür. Bunda adı geçen sanatçıların son büyük klâsik meşk halkalarına dahil olarak birebir meşk yoluyla eser geçmelerinin, ayrıca bilhassa Selçuk ve Ayla'nın aldıkları temel Kur'an tilâveti eğitimlerinin etkilerini de göz ardı etmemek gerekir. Öte yandan bugün Türk müziği perdelerine olan hakimiyetleriyle anılan Meral Uğurlu, İnci Çayırli gibi usta isimler ise her ne kadar bu titizliği icralarına istisnai bir başarıyla yansıtmış olsalar da yine de geleneksel meşk yöntemleri ile yetişen hafız ve gazelhanların tabiatıyla doğaçlamaya dayalı icralarındaki perde baskılarıyla kıyaslandığında, perde hususiyetleri nispeten daha mütevazı bir çerçeveye oturmaktadır.

Diğer yandan 1950'li yıllarda, hafız-gazelhan geleneğinden gelen eski dönem sanatçılarından farklı olarak, serbest formlara yönelmeyen, konservatuar ve radyo eğitimi çerçevesinde nota, solfej ve nazariyat dersleriyle yetişen sanatçıların, doğaçlama formlarda açığa çıkan makam gösterme vasfını da doğal olarak icralarına yansıtmadıkları, usûl temelli eserlere yoğunlaştıkları görülür. Aynı dönemlerde geleneksel meşk sisteminden yoğun şekilde beslenen ve hafız-gazelhanlık vasfı bulunan Kâni Karaca, Bekir Sıtkı Sezgin gibi üstatların gazel, kaside, mevlid, Kur'an tilâveti, ezan, salâ gibi serbest formlardaki icra örneklerinde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre çok daha detaylı, zengin içerikli bir makam gösterme işlevi ise hemen dikkati çekecek boyutlardadır. Aynı durum İzzettin Ökte, Nubar Tekyay, Necdet Yaşar, Niyazi Sayın, Cinuçen Tanrıkorur gibi saz üstatlarının taksimlerinde de benzeri bir kalitede hissedilebilir bir özelliktir.

Yeni Koral İcra anlayışı

20. yüzyılda Türk müziği alanında icraya getirilen yeniliklerden Batı orkestra ve korolarını andıran büyük koro örneklerinin gündeme getirilmesidir. Bu alandaki ilk öncü uygulamalardan biri, klâsik Avrupa müziğinde, bilhassa erken dönem kiliselerinde görülen modal eksenli tek sesli koro icrasını andıran bir klâsik Türk müziği korosu anlayışının gündeme getirilmesidir (Tanrıkorur, 2004). Erkek ve kadınların çeşitli koral boyutlarda geleneksel fasıl düzeni içinde ayrı

¹⁴ Bu usta isimler arasında Abdülkadir Töre, Münir Nurettin Selçuk, Sadettin Heper, Ekrem Karadeniz, Niyazi Sayın, Alâeddin Yavaşca, Necdet Yaşar, Kâni Karaca, Bekir Sıtkı Sezgin, Cinuçen Tanrıkorur gibi isimler sayılabilir.

¹⁵ Örneğin İzzettin Ökte'nin Hüzzam makamında seslendirdiği bir taksim örneği, Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'ne göre tanımlanan Hüzzam makamına ait bazı karakteristik perdelerden son derece farklı bir perde anlayışını temsil etmektedir. Özellikle Hisar-Eviç aralığında bu gerçeklik son derece bariz şekilde hissedilebilmektedir. Örnek kayıt için bkz. URL 1.

¹⁶ Özellikle Hisar perdesinin tınlatılmasında Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi'ndeki tanıma yakın şekilde pest bir perde baskısını benimseyen Sabite Tur'un bu tür icralarına, Hüzzam makamında eserlerden oluşan bir radyo kaydı örnek olarak gösterilebilir: URL 2.

¹⁷ Özellikle Kâni Karaca'nın doğaçlamaya dayalı icralarında, geleneksel Türk müziği perdelerinin son derece hassas bir anlayışla hissettirildiği dikkati çeker. Bu durum, Karaca'nın istisnai yeteneği kadar, bu perdelerin hafız-gazelhan geleneği içinde en canlı ve makbul şekilde yaşıyor olmasının doğal bir uzantısı olmasıyla da ilişkilidir. Ayrıca meşk kültürünün de bu aktarımda başlı başına bir etki alanı olduğu su götürmez.

¹⁸ Örnek icralar için bkz. Geleneksel icraya yaklaşan örnekler: URL 3. , URL 4. , URL 5. Şan tekniğini icralarına yansıtan örnek isimler için ayrıca bkz. URL 6. (Özellikle Tülin Yakarçelik'in icralarına odaklanınız.) ve URL 7.

alanlarda müzik yaptığı Osmanlı asırlarının aksine, Avrupaî bir koro anlayışı dikkate alınarak, önceki dönemlere göre daha pest bir akort düzeninde, karma olarak icra edilen Türk müziği eserleri, ilk kez bir şefin gözetiminde ve sabit bir nota versiyonu baz alınarak seslendirilmeye başlanmıştır. Geleneksel fasıl düzeninden çok farklı bir uygulamayla bu icra anlayışının sayı ve nitelikçe senfoni orkestralarını ve kilise korolarını anımsatan bir perspektifte sabit bir notaya bağlı kalınarak sunulması, makam sanatının doğasına dair bazı temel dinamikleri törpülemiş, icranın da kaçınılmaz olarak sadeleşmesine sebep olmuştur (Tanrıkorur, 2004). Batı disiplininin sağladığı “metodoloji” üzerinden icraya yansıyan bu “standartlaştırma” uygulamaları, bütün icracıları tek tip notaya göre/notaya bağlı olarak icra etme yükümlülüğüne götürdüğünden, makam uygulamalarının özünü meydana getiren, ezbere icra esnasında doğaçlamalara ve farklı süsleme elemanlarının cömertçe değerlendirilmesine olanak tanıyan öznel estetik dinamikleri büyük ölçüde devre dışı bırakmıştır (Aksoy, 2008). Ankara ve İstanbul radyoları eliyle daha da gelişen bu yeni toplu icra anlayışı¹⁹, sonraki bireysel ve toplu vokal icralar için bir ölçü olmuş, hatta, sade icranın en makbul icra biçimi olduğu yönünde yeni bir estetik anlayışın yerleşmesine öncülük etmiştir. Hatta bu anlayışın en ihtişamlı örnekleri olarak değerlendirilebilecek Devlet Klâsik Türk Müziği Korosu icralarında, Türk müziği icrasının bel kemiği olan ritm ögesinin devre dışı bırakıldığı ve kalabalık topluluklarda ritmik denge kayıplarının da önünü açıldığı söylenebilir (Tanrıkorur, 2004). Her şeye rağmen, bu “esnek sentez” uygulamalarının, performanslara farklı dinamikler kazandırdığı da su götürmez: Harf devrimi sonrasında, Latin alfabesini merkeze alan yeni Türkçe’nin, kurallarına göre şekillenen bir fonetik disiplin üzerinden icralara yansıyan telâffuz değişimleri, temiz ve ölçülü bir diksiyonun temel alınması, Kur’an tilâvetini referans alan Hâfız tavrı uygulamalarının yerini almaya başlayan ve sesi nazal bölgeden daha geniş bir alana yerleştiren temel şan ve nefes tekniği uygulamaları, koral performanslara dinamizm kazandıracak nüanslarla icranın zenginleştirilmesi, vokal entonasyona elden geldiğince titizlenilmesi, yazılı bir nota üzerinden icra etme alışkanlığının yerleştirilmesi, gelişigüzel bir icra yerine kurallı ve disiplinli bir toplu icra biçiminin benimsetilmesi, mikrofon kullanımının sağladığı kolaylıkla gürlük nüanslarının daha belirgin şekilde kullanılması, sonraki dönemlerde, icracılara duysallık yanında, görselliğe de önem veren bir konser disiplini kazandırılması, yine sonraki dönemlerde gelişecek çoksesli uygulamaların önünü açan geniş bir icracı kadrosunun oluşturulması [...] bu yenice uygulamalar arasında ilk anda dikkati çekmektedir (Birer, 2023). Bütün bunlara eklenen, “sadelikte zerafet” şeklinde özetlenebilecek yeni bir klâsik üslûp anlayışının yerleştirilmesi de ayrı bir inceleme konusudur²⁰ (Birer, 2023). Ayrıca “Kadınlar Fası”, “Erkekler Korosu”, “İstanbul’un Sesi”, “Beraber ve Solo Şarkılar” gibi farklı konseptlerde oluşturulan Radyo eksenli toplulukların (Özalp, 2000). Türk müziğinde toplu icranın farklı boyutlarını deneyimleme olanağı tanıyan uygulamalarını da burada anmak gerekir. Bununla birlikte Türk müziğine farklı perspektifler sağlayabilecek koro icracılığı uygulamalarının, beklenenin aksine, günümüz Türk müziği topluluklarınca halâ oldukça sınırlı bir düzlemde değerlendirildiği söylenilebilir.²¹

Solo İcra Alanında Gelişmeler

Cumhuriyet dönemi müzik politikalarının Türk makam müziğine olan etkileri, sadece koro icrasının ön plâna çıkartılmasıyla sınırlı olmamıştır. Türk makam müziğinin sözel geleneği önceleyen dokusu göz önüne alındığında, haliyle solo icra sanatına da yeni dinamikler kazandırıldığı gerçeği su götürmez. Cumhuriyet dönemine kadar, ağırlıklı olarak “Hafız-gazelhan tavrı/üslûbu” adıyla anılan, özel bir seslendirme tarzı ile üstattan talebeye aktarılan icracılık anlayışı, Cumhuriyet devrimlerinin etkileriyle yavaş yavaş terk edilerek, özellikle Münir Nurettin Selçuk’un öncülüğünde yepyeni bir vizyon kazanmıştır. Selçuk’un, 1920’li yılların sonunda Paris’ten dönerek, frakla halk önünde ve ayakta ilk solo konserini vermesi, bu konser vesilesiyle zamanının Avrupa’sında İtalyan ekolü ekseninde geliştirilen şan tekniklerini, özellikle *Bel Canto* stili ekseninde Türk makam müziği icrasına ilk defa olarak uygulaması ve Türk müziği çevrelerinde Avrupaî anlamda konser artistliği fikrinin öncülüğünü yapması, Cumhuriyet devrimlerinin makam müziği icracılığına olan etkilerinin dikkat çekici birer uzantısı sayılabilir (Kulin, 1996; Bertuğ ve Kıyak, 2022). Döneminde ve sonrasında

¹⁹ Bu toplu icra anlayışlarının çeşitli versiyonları ve içeriği hakkında detaylı bilgi için bkz. (Özalp, 2000).

²⁰ Klâsik üslûp/tavır kavramlarının gelenekteki karşılıklarının etrafıca anlatıldığı bir röportaj için bkz. Ayan, (2020). Ayrıca Türk Müziğinde üslûp/tavır kavramlarının detayları için şu temel kaynaklara bakılabilir (Yeşilaltay, 2019; Zeybek, 2013).

²¹ Mesut Cemil’in öncülüğünde, gerek doldurulan taş plâklar ve yapılan Radyo yayınları, gerekse verilen konserlerle ilk olgun örnekleri verilen koro icrası, kendisinden sonra aynı nüanslı icrâ disiplini ile geliştirilememiş, hatta günümüze yaklaştıkça –TRT korolarının, ve sayıları günden güne artan amatör koroların da etkisiyle- giderek daha sığ bir estetik çerçevede dinleyiciye ulaşmıştır.

sıklıkla taklit edilmesine ve hatta, bizzat kendine özgü pedagojik yöntemleriyle çok sayıda öğrenci yetiştirmiş olmasına rağmen, Münir Nurettin Selçuk'tan sonra Batılı anlamda böylesi bir teknik donanım, varyasyonlu üretken bir zihin, estetik kabiliyet, yenilikçi bir bakış açısı ve kuvvetli bir iç disiplinle yetişmiş makam müziği yorumcularının gelmeyişi, sebepleri araştırılmaya değer bir olgudur. Yine de Selçuk'un öncülük ettiği bu yeni anlayış, direkt veya dolaylı olarak döneminin veya sonraki dönemlerin önde gelen sanatçıları için kayda değer bir örnek oluşturmuştur: Selçuk'u idol edinen erkek sesler arasında; Mustafa Kovancı başta olmak üzere (Uysal, 2005), Ali Rıza Köprülüleroğlu, Necdet Cici, Ahmet Çağan, Muzaffer İlkar, Arif Sami Toker icra anlayışlarıyla iz bırakmışlardır. Öte yandan, Batılı anlamda özel şan eğitimleri alan kadın icracılar arasında; Fikriye Şakrakes, Lâle Hanım, Nerkis Hanım, Safiye Ayla, Âkile Ertun, Meral Uğurlu, İnci Çayırılı, Tülin Yakarçelik, Tülün Korman ve Nesrin Sipahi de, geleneksel ve Batılı icra disiplinini sentezleyen performanslarıyla makam müziğinde şan temelli yeni bir vokal icra ekolünün temsilcileri olmuşlardır (Birer, 2023; Zeybek, 2013). Bu ünlü isimlerin pek çoğunun, Münir Nurettin Selçuk gibi Fransız kökenli şan hocalarıyla çalışmış olmaları, ayrıca dikkate değerdir. Öte yandan, Fransızca'nın da Türk toplumunda uzun yıllar başlıca yabancı dil olarak kabul edilmesi tesadüf olmasa gerektir. Cumhuriyet devrimlerini destekleyen yerli makam müziği otoritelerinin pek çoğunun Fransızca biliyor olmaları da bu açıdan ayrıca dikkate değerdir.

Öte yandan Cumhuriyet öncesi ve sonrası solo icra kayıtları incelendiğinde, ses tınlarında da bariz bir duyumsal değişimin ön plâna çıktığı dikkati çekmektedir. İlk dönemde icralarında hafız-gazelhan üslûbunun etkisiyle daha nazal ve koyu bir tınıyı benimseyen sanatçıların, Cumhuriyet sonrasında yavaş yavaş seslerini nazal bölgeden kurtararak daha geniş bir bölgede tınlatmaya alıştıkları, icra kayıtlarında rahatlıkla duyumsanabilmektedir.²²

Bu tını değişiminde ses tekniğinin ve artikülasyonun değişmesi kadar, mikrofon teknolojisinin ve pest akortlara yönelmenin de etkileri olduğu gerçeği su götürmez. Geleneksel icrada mikrofon desteği olmaksızın gür bir tonlamayla tiz akortlardan icraya alışmış olan ses sanatçısı, hafız tekniğinin getirisi olarak sesi bu şartlara uyum sağlayabilmek adına, önde tutmak ve uzun süre rahatça kullanabilmek için nazal bölgede yoğunlaşan bir tını geliştirmiştir. Mikrofon teknolojisinin ve temel şan tekniği eğitimlerinin sağladığı imkânlarla sesine fazla volüm vermeden ve dolayısıyla çok tiz akortları tercih etmeden, daha rahat bir ses sahası içinde icralarını gerçekleştirebilen yeni ses sanatçıları, ses tınlarında da kayda değer bir değişimin duyumsandığı yeni bir duysal zevkin temsilcileri olmuşlardır.

Kadın Solistler Alanı

Kadın solistlerin Türk ses sanatına olan katkıları, aslında, Cumhuriyet sonrası kadınlara tanınan hakların dikkat çekici bir uzantısı olarak ayrıca ele alınabilecek, özgün bir başka araştırma alanına işaret etmektedir. Taş plâk döneminin²³ ilk kadın sanatçılarından bir önceki neslin ünlü erkek hafız gazelhanlarına hem okuyuş tavrı hem de ses rengi olarak benzemeleri, Türk kadınının sesini kitlelere ilk defa duyurma tecrübelerinin çekingenliği ve gelenekle bağlarının henüz ne denli kuvvetli olduğuna işaret etmesi açısından dikkate değerdir. Müşerref Hanım, Nevzat Suak Hanım, Makbule Enver Hanım gibi bu ilk dönem sanatkarlarından sonra, hafızlar döneminin aksine, kadınsı nüansların daha da belirginleştiği dikkati çeker. Lale ve Nerkis Hanımlar, Afife Hanım, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar gibi ünlü isimlerin ilk dönem plâklarından sonra, bu tür nüansların daha fazla öne çıkmaya başladığı hissedilebilir bir olgudur. Daha sonraları sahne sanatçılığı alanında daha da belirginleşecek ve duysallık yanında görsellliği de kapsayacak daha geniş bir perspektif oluşturacaktır. Kadın ve erkeklerin bir arada şarkı söyleyebildiği, düet yapabildiği bu yeni dönem, kadınların, bireysel olarak plâk doldurabilmelerinin yanı sıra, tek başlarına Radyo seansı yapabildiği, konser verebildiği ve nihayet gazino sahnelerinde kendilerini gösterebildiği yaklaşık 1930'lu yıllara denk gelmektedir. Tavırlarına yansıyan "kadınca" nüanslar yanında; zaman içinde kıyafet seçimlerinden sahne kullanım stratejilerine evrilen zengin bir gelişim alanının önünü açmıştır. Gazino sahnelerinde bu özgürlük alanlarının zamanla daha ileri boyutlara götürülebildiği, erotik figürlerle desteklenen bir beden dili ve şarkı söyleyiş biçimleri, dişi kodlar taşıyan seyirci diyalogları, transparan kıyafetler, yeni

²² Örneğin Safiye Ayla'nın şu iki kaydı, sanatçının ilk dönemleri ile sonraki süreçlerde ne kadar farklı bir ses tınısını benimsediğini göstermesi bakımından tipik bir örnektir: URL 8. ve URL 9.

²³ Bu dönemin daha ayrıntılı bir panoramasını çizen Akçura (2002) ve Ünlü'nün (2004) yazmış oldukları kitaplar, alanda hâlen en öncelikli görülen yayınlar arasındadır.

dekorlar ve Batı ülkelerinden getirtilen yeni teknolojik yenilikler gibi (Aksüt, 2000 ve 2017), yine Batı’da örnekleri görülen uygulamaların Türk müziği performanslarına yansıtıldığı bir anlayışın uzantılarıdır.

Bunların yanında klâsik formdaki Türk müziği örneklerinin erkeklere özgü olduğu ve erkekler tarafından icra edilmesi gerektiği yönündeki yaygın geleneksel kanaatin (Birer, 2023) bilhassa Sabite Tur Gülerman, Meral Uğurlu gibi isimlerce kırıldığı gözlenmiştir. Özellikle Meral Uğurlu’nun kimi akademik çevrelerce başlı başına özgün bir üslubu temsil ettiği yönünde kanaatler mevcuttur. Gazino sahnelerinde ise özellikle Müzeyyen Senar tavrının başlıbaşına bir ekole dönüşerek Perihan Altındağ Sözeri, Zeki Müren, Behiye Aksoy, Muallâ Mukadder, Gönül Akkor, Sevim Tuna, Şükran Ay, Bülent Ersoy gibi pek çok assolisti derinden etkilediği bilinmektedir (Birer, 2023).

Diğer yandan Suzan Yakar Rutkay, Hamiyet Yüceses, Nevzat Akay gibi hafız tavrının bir uzantısı olarak, gür icra zevkiyle kadın sesinin toplum önünde açıkça altını çizmesi; Makbule Enver Hanım ve Müzeyyen Senar’ın külhanbeyi tavrını anımsatan daha maskülen bir icracı kimliğini yansıtmayı, daha sonraları Zeki Müren, Adnan Pekak gibi “hünsa” olarak adlandırılan ses tınısı, feminen icra tavrı ve kıyafet seçimleriyle eşcinsel kimliğini makamsal müzik ortamına cesaretle kabul ettirmesi... gibi öncü yaklaşımlar, yine kaynağını Cumhuriyet devrimleri sonrasında bulan sosyolojik temelli olguların bir tür dışavurumu olarak değerlendirilebilir.

Sahne Müziği Alanı

Denizkızı Eftalya, Hafız Burhan gibi ilk taş plâk döneminin, ünleri yurt dışına yayılan öncü sanatçılar özellikle plâk ve gazino sektöründe son derece etkin bir rol oynamışlardır²⁴. Starlık kavramının ilk örnekleri arasında sayılabilecek bu ilk kuşaktan sonra şöhretleri yavaş yavaş parlamaya başlayan Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Hamiyet Yüceses, Muallâ Gökçay, Perihan Altındağ Sözeri gibi 1940’lı yıllar itibariyle sahneye getirdikleri teknolojik ve estetik yenilikler, bilhassa Zeki Müren ve Behiye Aksoy gibi ünlü assolistlere ilham kaynağı olmuştur. Anılan sanatçıların 50’li yıllar itibariyle çağdaşlarının ve sonraki kuşakların sahne “adabına” dikkat çekici yansımaları olan, şov merkezli bir icra anlayışının eğlence mekânlarında bir gelenek halini aldığı yeni dönem, Radyo ile gazino müziğinin keskin çizgilerle ayrıştırılmaya başlandığı yeni bir döneme işaret etmektedir. Bu şov merkezli yeni anlayış, bilhassa Radyo çevrelerinde, *piyasa müziği* kavramını gündeme getirerek eleştiri konusu olmuş, 50’li yıllarda tüm dünyada yankıları olan “star” kavramını karşılayan dönemin ünlü assolistlerinin birçoğu, klâsik Türk müziği zevkini düşürmekle itham edilmişlerdir. Aslen müziğin maddi kazançlara ve şöhret olgusuna alet edilmesine sıcak bakmayan geleneksel müzik anlayışına karşıt bu yeni sanatçı kimliği, dönemin muhafazakâr müzik otoriteleri tarafından eleştirilmişlerdir. Öte yandan, birçok gazino sanatçısının, radyo üslubunu oldukça soğuk bulduğu gerçeği de ayrı bir paradokstur. Bu paradoksun, başlarda geleneksel icranın lehine seyreden dikkat çekici bir uzantısı, geleneksel ses icracılığının doğasında yer alan doğaçlama unsurların, seyirci diyalogunun kaçınılmaz kıldığı ezberden icranın sağladığı avantajlarla, bu ortamlarda bir ölçüde de olsa devam ettirilmiş olmasıdır. Bu özgürlük alanı, halk zevkinin değiştiği sonraki dönemlerde, seyircinin ilgisini çekmek için daha abartılı ve özensiz icra biçimlerinin gündeme getirilmesiyle zevk anlayışlarında radikal değişimlerin önünü açmıştır. Hafif Batı müziğinin etkileri bir yana, 1970’ler itibariyle, arabesk müzik tınılarının ve yer yer gırtlak unsurlarının icra stillerine eklenildiği yeni bir eklektik stil anlayışı, sahne icracılığını etkisi altına alarak, yakın zamanlara dek medya aracılığıyla “Türk Sanat Müziği” adı altında sunulmaya devam ettirilmiştir. Bu anlayış, devrin popüler makam müziği repertuarını önceleyen, daha kolay anlaşılabilir ve icracıyı yormayan eserlerin gündeme getirilmesi açısından da dikkat çekici bir olgu olarak değerlendirilebilir.

Diğer yandan gazino tarihi boyunca²⁵, icracının maharetine göre, istisnâ bir şov unsuru olarak repertuara dahil edilen gazel icracılığı, geleneksel makam müziğinin karmaşık ve zor bir icra alanı olarak Cumhuriyet devrimleri sonrasında, bir dereceye kadar gazino çevreleri ve plâk piyasası dışında çok fazla tutunamamıştır. Notadan bağımsız olarak serbest şekilde icra edilmesi; hafızlığı, hafız tavrını, serbest düzümlü dinî müzik formlarını çağrıştırmayı ve klâsik Osmanlı şiir zevkini hatırlatması bakımından, Radyo tarafından desteklenmeyen, önceki asırların bu gözde formunun terk edilmesi, ses sanatındaki değişim güzergâhları açısından önemli bir başka olgudur (Aksoy, 2008). Klâsik Batı müziğinde uygulanan

²⁴ Gazino sanatçılığına sıcak bakmayan Münir Nurettin Selçuk her ne kadar döneminde bir star gibi lanse edilmiş olsa da sanatçı bu konumunu plâk ve konser icracılığı ile sınırlı tutmuş, dolayısıyla şöhretini gazino sanatçıları kadar geniş bir kitleye yayılacak şekilde geliştirememiştir.

²⁵ Bu tarihin ana hatları ile ilgili daha geniş bilgi için bkz. Akçura, 2019; Aksüt, 2000 ve 2017.

notaya dayalı icranın Türk müziğinde de yerleştirildiği ve farklı eser versiyonlarının tek elde toplanarak, tek bir versiyona indirildiği bu dönemde, gazel gibi bütünüyle doğaçlamaya/özneleğe dayanan bir formun gözlerden düşmeye başlaması bir dereceye kadar doğal görülebilir. Ayrıca nota okumaya şartlandırılmış bir ses sanatçısının, gazel gibi hafızayı ve makamsal doğaçlamayı öne alan formlarda başarı gösterme olanağı zayıf görünmektedir. Münir Nurettin Selçuk'un, bu alanda da istisnâî bir örnek olarak gazelhan kimliğini ustalıklı konserlerinde ön plâna çıkartabilmiş olması, kendi istisnâî yeteneği yanında, geleneksel icra anlayışını çok iyi öğrenerek, bu alanda kuvvetli bir temel sağlamış olmasından da kaynaklanmaktadır. Gazino ortamlarında ise bu alanda öne çıkan en önemli isim Hafız Burhan'dır. Burhan'ı büyük bir ilgiyle takip eden Hamiyet Yüceses ise bu alanda en çok ses getirmiş kadın solist olarak anılabilir. (Birer ve Maral, 2023) Yüceses dışında Müşerref Hanım, Suzan Yakar, Nevzat Akay, Safiye Ayla, Müzeyyen Senar, Muallâ Gökçay gibi isimlerin de yer yer gazel okudukları plâklara rastlanmıştır. Geleneksel erkek egemen icra anlayışında gazel formunun erkeğe özgü olduğu yönündeki yaygın kanaatin, anılan sanatkarlarca kırılmaya başladığı düşünülebilir.

Gazino sahnelerinin aksine plâk ve konser sanatçılığı alanında, klâsik üslûp açısından zamanının en parlak yorumcusu ve otoritesi olarak anılan Münir Nurettin Selçuk'un istisnâî konumu ise öncelikle Türk ses sanatına getirdiği yeni Avrupâî tarz ile dikkatleri çeker. Sanatçı, Paris'te aldığı şan, solfej ve piyano eğitimleri yanında, muhtemelen bireysel olarak dikkatle gözlemlediği ünlü Batı müziği sanatçıların stil ve tekniklerini kendi zevk süzgecinden geçirerek maharetle birleştirmiş ve makam müziği icralarına kendine özgü bir tavırla uygulamıştır. Bu tekniği kullanarak konser sahnelerinde ilk defa ayakta, frakla mikrofon karşısında solo olarak icralar gerçekleştirmiş; sahne duruşu, sahne adabı, konser disiplini, ses açma, mikrofon kullanımı gibi konularda da muhtemelen yine Paris yıllarında edindiği tecrübeleri Türk konser sahnelerine aktararak, kendi döneminde de anılan "konsertist eda" kavramını literatüre kazandırmıştır (Bertuğ ve Kıyak, 2022).

Bestecilik Alanı

20. yüzyılda bestecilik alanı, ses sanatına paralel bir gelişim/dönüşüm sürecine girmiş ve ses sanatı ile karşılıklı olarak etkileşmiştir. Bilhassa Ali Rıfat Çağatay, Muhlis Sabahattin Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel, Mesut Cemil, Münir Nurettin Selçuk, Neveser Kökdeş gibi Türk müziğini klâsik batı müziği ile sentezleyerek yeni ifade yolları arayan besteciler için bu sentezci yol, ses sanatçılarına da ufuk açacak bir perspektif oluşturmuştur. Bilhassa Çağatay ve Selçuk'un klâsik formlara tatbik ettiği "Batılı" nüanslar içeren müzik cümleleri yanında şarkı formu örneklerindeki yeni ifade tarzları anılmaya değerdir. Selçuk'un ayrıca öncü bir gazelhan olarak gazel formuna da cümle kurguları açısından yepyeni nüanslar vermesi, ses v kompozisyon sanatına hem icra tarzı hem de cümle istifi açısından Avrupaî bir yörünge çizmiş olması bakımından ayrıca dikkat çekicidir.

Gazelle ilgili ilgi çekici bir başka uygulama da, Hüseyin Sadettin Arel'in ilk denemelerini yaptığı gazel ve taksîm besteciliğidir. Notadan bağımsız olarak, makam temelli bir emprovizasyon çerçevesi içinde şekillenen bu formların, doğalarının tam tersi bir yaklaşımla, notaya alınarak bestelenmesi ve icracıdan bu hâliyle seslendirilmesinin beklenmesi, kompozisyon alanında ses sanatçısına yeni ifade olanakları kazandırabilecek farklı bir tasarı olarak düşünülebilir (Öztuna, 1986). Arel'in bu yolda yapmış olduğu yenice beste üretimleri, kompozisyon alanındaki diğer beste denemeleri gibi, geleneğe oldukça yabancı/aykırı bulunduğundan, kalıcı olarak takipçi bulamamıştır (Tanrıkorur, 2004). Bununla birlikte hafız gazelhanların önceki dönemlerde sıklıkla uyguladıkları, besteli eserlerin meyan bölümünde, tamamen doğaçlama olarak gazel okumalarına koşut olarak, Arel'in açtığı çığırdan notaya alınmış olarak, şarkıların meyan bölümüne eklenen notayla tespit edilmiş bazı istisnâî gazeller, Türk dinleyici zevkine daha çok hitap etmiştir. İlk musikî eğitimi açısından temelde hafız tavrıyla yetişen bir Radyo sanatçısı olarak konuya açık bir örnek olacak Kürdîlihiczakâr makamındaki şarkısı ile²⁶ Sadi Hoşses'in, bu "sentezci" kompozisyon anlayışını ses icralarında da az çok temsil ettiği gözlenebilir. Gazelin notaya alınması bir yana, ses kayıt olanakları ile tespit edilerek, bazı sanatkarlar tarafından besteli bir eser gibi ezberden icra edilmesi de ayrı bir olgudur. İcracıların, notadan icra yerine, gazeli taklitle ezbere alma yolunu benimsemeleri, gazelin doğası gereği kaçınılmaz olmuştur.

²⁶ Adı anılan eser: "Yıldızlı semalardaki haşmet, ne güzel şey" başlığını taşımaktadır.

Diğer yandan, Sâdettin Arel'e ait sözlü bestelerin dikkate değer bir bölümü, yine Arel tarafından Türk müziği literatürüne klâsik batı müziği üzerinden kazandırılan bir kavram olan prozodiye²⁷ uyum üzerine temellenen, usul-vezin-ifade dengesi açısından tutunamayan, makam ve usûllerin geleneksel doğasından oldukça uzak bir tasarım dünyasından beslenmiştir. Arel'in, enstrüman ve seslerin teknik kapasitelerini artıracak önemli denemelere imza atması, bu yolda hem kuramsal ve kompozisyona dönük, hem de icracılara yeni ufuklar açacak öncü çalışmaların yolunu açması (Öztuna, 1986), vokal performans anlayışlarını da etkilemesi bakımından dikkat çekicidir. Geleneğe aykırı bir duruş sergilediği düşünüldüğünde keskin bir bakış açısıyla geleneksel sanatçılarca çoğu zaman ötekileştirilse de, Türk müziğine kuram ve uygulama düzleminde bambaşka perspektifler kazandırma amacı taşıyan çalışmalarıyla Arel ekolünün kompozisyon anlayışları, bakir görülebilecek bir başka araştırma sahasına işaret etmektedir.

Kısmen Batı müziği örneklerini de takip eden, Arel'le çağdaş kimi makam müziği bestecileri, repertuarın geliştirilmesinde farklı ufuklar açmış, zaman zaman ünlü ses sanatçılarından seslerine göre de besteler yapmışlardır: Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla gibi şan eğitimi alan ünlü isimlerin bazı icralarında, bestecilerin bu özel nüanslarını yakalamak mümkündür. Öte yandan, geleneksel form anlayışları bir yana; film, tiyatro ve revü müzikleri, operet, fantezi gibi Batı müziği kökenli beste yapılarının, makamsal ses evreninde yeni ifade olanakları yarattığı da dikkatlerden kaçmamaktadır. Bu yolla Klâsik Avrupa müziğinin temel performans gramerine, nüans ve süsleme elemanları kadar müzik cümleleri açısından da yeni ufuklar açan yenice yaratımların, makam müziğine farklı boyutlar kazandırdıkları söylenebilir. Öncü müzikal denemeleriyle Türk film müziği besteciliğinin de ilk temsilcilerinden biri olan Hafız Sadettin Kaynak başta olmak üzere; İsmail Hakkı Bey, Kaptanzade Ali Rıza Bey, Yesarî Asım Arsoy, Selâhattin Pınar, Münir Nurettin Selçuk, Muhlis Sabahattin Ezgi, Neveser Kökdeş, Selâhattin İçli gibi önde gelen musikînasların eserlerinde zaman zaman yakalanabilecek bu yenice üretimler, 20. yüzyılın performans pratiklerini de önemli ölçüde etkilemiştir. Dönüşen güfte/şiir zevkinin bestecilere yeni ilham kanalları açması bir yana; gelişen teknolojinin klâsik Avrupa müziği ses evrenini daha yakından tanıma olanağı vermesi de, ses performanslarına etkide bulunabilecek bir başka alana işaret etmektedir.

Sonuç

Cumhuriyet dönemi politikalarının Türk makam müziği vokal performanslarına olan etkileri, geleneksel müziğin öncü temsilcilerine, bu müziği kaçınılmaz olarak, Avrupa merkezli bir disiplin ve bakış açısı ile ele alma, icra tekniğini geliştirme ve yeni sentezlere ulaşma dürtüsünü vermiştir. Bu yolda gerçekleştirilen icraatlar, kimi zaman özgün denemeler olarak değerlendirilerek dikkatle takip edilmiş, kimi zaman da muhafazakâr bir anlayış üzerinden yoğun tepkilerle karşılanmıştır. Cumhuriyet neslinin idealist ruhundan beslenen bu radikal yaklaşımlar, sonraki kuşaklarca her zaman aynı kararlılık ve kalitede devam ettirilemese de ses kayıtları ile sözlü ve yazılı belgeler, icra anlayışlarının toplumsal gelişmelere paralel olan yansımalarını bariz şekilde ele vermektedir.

Yazar Özgeçmişi



Murat Birer, Doktora: 2023, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji, Yüksek Lisans: 2015, Haliç Üniversitesi Konservatuvarı, Türk Musikisi, Lisans: 2011, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü/Duysal (Ses) Tasarımı-Müzikoloji. **Tezleri:** Türk Makam Müziği Vokal Performanslarında Gelenek-Modernite Eksenli Dönüşümler". (Doktora Tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Danışman: Prof. Dr. Hakkı Alper Maral). Müzik Malzemesinde Kültürel Etkileşim Alanları: Osmanlı Dönemi Türk Makam Müziği'nde "Yabancı" Katmanlar ve Yapısal Dönüşümler (2015, Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Doç. Dr. Hakkı Alper Maral).

Kaynakça

- Akçura, G. (2019). *İstanbul şarkıları*. Oğlak Yayıncılık.
Akçura, G. (2002). *Gramofon çağı/wır zıvır tarihi 2*. Om Yayınları.

²⁷ Arel'in anlatımıyla prozodi kavramının detayları için bkz. Arel, 1997.

- Akıncı, T. (2019). *Cumhuriyet'te Beyoğlu: kültür, sanat, yaşam (1923-2003)*. Remzi Kitabevi Yayınları.
- Akkaş, S. (2015). *Türkiye'de cumhuriyet dönemi kültür ve müzik politikaları (1923-2000)*, Ankara: Sonçağ Yay.
- Aksoy, B. (2009). *Geçmişin müzik mirasına bakışlar*, İstanbul: Pan Yay.
- Aksüt, S. (2000). *Alkışlarla geçen yıllar/hatırat*. İstanbul: Aksoy Yay.
- Aksüt, S. (2017). *İstanbul'da eğlence hayatı*. İnkılâp Yayınları.
- Arel, H. S. (1997). *Prozodi dersleri*. İstanbul: Pan Yay.
- Ayan, Ö. (2020). *Saadet Güldağ'ın arşivindeki müzik sohbetleri*. Kubbealtı Yayınları.
- Ayas, G. (2014). *Müzik İnkılâbı'nın sosyolojisi*. (1.Baskı). İstanbul: Doğu Kitabevi
- Ayas, G. (2015). *Müzik sosyolojisi*. (1. Baskı). İstanbul: Doğu Kitabevi
- Ayverdi, İ. (2006). *Büyük misalli Türkçe sözlük I-II-III*. Kubbealtı Yayınları.
- Bardakçı, M. (2017). *Safiye*. Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk musiki üzerine denemeler*, İstanbul: BağlamYay.
- Behar, C. (1993). *Zaman-mekân-müzik*, İstanbul: Afa Yay.
- Behar, C. (2016). *Aşk olmayınca meşk olmaz*, YKY: İstanbul
- Bertuğ, İ., ve Kıyak, H. (2022). *İstanbul'un sesi: 40 yılın ardından Münir Nureddin Selçuk*, İstanbul: Kubbealtı Yay.
- Birer, M. (2023). *Türk makam müziği vokal performanslarında gelenek-modernite eksenli dönüşümler*. Doktora Tezi, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi. Ankara.
- Birer, M., ve Maral, H. A. (2023). Türk makam müziğinde vokal piyasa tavrının 20. yüzyıl başlarındaki performatif yansımaları. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, 24.
- Erguner S. (2003). *Rauf Yektâ Bey*, İstanbul: Kitabevi Yay.
- Ezgi, S. (1940). *Nazarî-amelî Türk musikisi-1-5*, İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı
- Kulin, A. (1996). *Bir tatlı huzur (M. Nurettin Selçuk'un Yaşam Öyküsü)*, İstanbul: Everest Yay.
- Kütükcü, T. (2012). *Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi*, İstanbul: Ötüken Yay.
- O'Connel, J. M. (2022). *Alaturka: Türk müziğinde bir üslup*. alBaraka Yayınları.
- Özalp, N. M., (2000). *Türk musikisi tarihi I-II*. Milli Eğitim Basımevi.
- Özek, E. (2014). *20. yüzyıl Türk müziği icrasında perde anlayışı*, İstanbul: Türk Musikisi Vakfı.
- Öztuna, Y. (1986). *Sâdeddin Arel*, (1.Basım). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk musiki ansiklopedisi 1-2*, Ankara: Kültür Bak.Yay.
- Rona, M., (1970). *20. yüzyıl Türk musikisi*. Türkiye Yayınevi.
- Tanrıkorur, C. (2004). *Türk müzik kimliği*, İstanbul: Dergâh Yay.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Müzik kültür dil*, İstanbul: Dergâh Yay.
- Tuncel, Ö. Ş. (2019). *Klasik Türk musiki ses icracılığının tarihsel seyri*. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü. Ankara.
- Tura, Y. (1988). *Türk Musikisinin meseleleri*, İstanbul: Pan Yay.
- Uysal, S. S. (2005). *Bâki kalan bu kubbede*, İstanbul: L&M Yay.
- Ünlü, C. (2000). *Git zaman gel zaman*, İstanbul: Pan Yay.
- Yazgan, T. (2006). *Önce Radyo Vardı*, İstanbul: Tekin Yay.
- Yeşiltan, H. A. (2019). *Musikide üslup-tavır*. Cinius Yayınları.
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde üslup-tavır görüşleri doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin icrâlarının analizi*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul.

Diskografi

- URL 1: <https://www.youtube.com/watch?v=iI8mgbQNcAo>
- URL 2: <https://www.youtube.com/watch?v=Kb6WchQYd5k>
- URL 3: <https://www.youtube.com/watch?v=SDqEi7GJIJg>
- URL 4: <https://www.youtube.com/watch?v=aDN8YqiCJ0g>
- URL 5: <https://www.youtube.com/watch?v=6AX2kkIqyeM>
- URL 6: <https://www.youtube.com/watch?v=rcGYV7v3Jrc>
- URL 7: <https://www.youtube.com/watch?v=Kb6WchQYd5k>
- URL 8: https://www.youtube.com/watch?v=GDCpJw6PWJA&list=PLHvf2_mQqMZde9IE_IePgW0r_uCWbMrCd&index=28
- URL 9: <https://www.youtube.com/watch?v=z2IND8QS7kY>

European-centered interaction mechanisms in Turkish makam music vocal performances: 20th century example

Abstract

The establishment of the Republic of Turkey is an important stage in approaching makam music traditions from different frameworks of thought and in introducing new regulations with aesthetic determination. The advantages provided by the Republic and the innovation movements that took place thanks to the reforms that centered on European civilizations in terms of ideas, created new formal lines in the theoretical and practical/performative fields of Turkish music, which differ from traditional understandings in some places. It can be said that some practices, which create a different perspective from the previous century, especially in the vocal performance of classical Turkish music, create remarkable perspectives on the way to the principle/ideal of presenting a traditional music in a more European attitude, without interfering as much as possible with its essence. Wide-ranging arrangements ranging from music theory to education and training, from voice usage techniques to diction, from styles and attitudes to solo and choir performance, have been put into practice by radio, conservatories and classical choirs, and have been supported by both institutional and some personal initiatives, helping to establish new aesthetic understandings that affect the course of performance. has prepared the ground. Re-reading this historical course from an aesthetic perspective, specifically in Turkish vocal music, provides extremely rich materials on the axis of musicology as the main subject of investigation and research aim of this study. In this regard, the article has been discussed on the axis of qualitative research method and scanning model due to the general scope and unique nature of the subject; The main focus of the study is to scan first-hand written documents and thus investigate the subject in detail, in a holistic perspective and from a comparative perspective. The idea of concretizing, supporting, comparing and verifying the frameworks of ideas created from basic written sources with sensory materials has been taken into consideration throughout the article. Based on this, it is thought that Westernization movements, which are the main intellectual basis of the "evolution" of vocal music on the axis of classical music in its performance dimension, will bring a different perspective to the performance dimension, which is an incomplete research branch of the history of Turkish music.

Keywords: voice performance, tavr, singing, westernization, style, vocal music, Turkish makam music



Araştırma Makalesi

Türk müziği çocuk şarkılarında Kürdi (Frigien) makamı yapısının incelenmesi

Mehmet Alan¹

Müzik Eğitimi Bölümü, Eğitim Fakültesi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye

Makale Bilgisi	Öz
Geliş: 18 Aralık 2023 Kabul: 20 Mart 2024 Online Yayın: 30 Mart 2024 Anahtar Kelimeler Türk çocuk şarkıları Frigien makamı Kürdi makamı Türk müziği makamları 2822-3195 / © 2024 TM Genç Bilge Yayıncılık tarafından yayınlanmakta olup, açık erişim, CC BY-NC-ND lisansına sahiptir. 	Türk çocuklarının müzikle metodik olarak tanıştığı ilk dönem ilkököl dönemi. Bu dönemde Türk eğitim sisteminde ilkököl öğretmenleri Türk çocuk şarkılarının öğretiminde önemli roller üstlenmektedir. Türk çocuk şarkılarının müzikal yapılarının belirlenmesi ve bunun öğretmen yetiştirme aşamasında içerik olarak sunulması oldukça yararlı olabilir. Bu çalışmanın amacı, Türkiye’de öğretilen çocuk şarkılarındaki Kürdi (Frigien) makam yapısını incelemektir. Bu amaca yönelik olarak desenlenen bu çalışmada döküman analizi yöntemi ile betimsel araştırma tasarlanmıştır. Bu bağlamda Türkiye’deki ilkokullarda kullanılan şarkı kitaplarında yer alan çocuk şarkıları taranmıştır. Bunun sonucunda Dört Mevsim, Kuş ve Kış, Horon, Çayda Çıra adlı çocuk şarkıları incelemeye alınmıştır. Çocuk şarkılarının belirlenmesinden sonra bu çocuk şarkılarının analizi yapılmıştır. Araştırma sonucunda, Türk çocuk şarkılarında hem tonal hem de modal müzik yapılarının birlikte kullanıldığı, Kürdi (Frigien) makamı yapısının da çocuk şarkılarında görüldüğü belirlenmiştir. Türkiye’de sınıf öğretmeni yetiştirme programlarında, müzik öğretimi ile ilgili içeriklerde Türk Müziği Makamlarının ve bunların yapısal özelliklerinin yerelden evrensele ilkesi doğrultusunda öğretilmesi yararlı olacaktır.

Makaleye atıf için

Alan, M. (2024). Türk müziği çocuk şarkılarında Kürdi (Frigien) makamı yapısının incelenmesi. *Türk Müziği*, 4(1), 69-76. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10903600>

Giriş

İlkokullarda sürdürülen müzik eğitimi derslerinde yer alan çocuk şarkılarının yapıları, Türkiye Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı tarafından ulusal ve evrensel değerlerde planlanmaktadır. Türkiye’deki çocuk şarkılarında hem tonal hem de modal (Makamsal) müzik yapılarının birlikte kullanıldığını ve bu makamlar içerisinde Kürdi (frigien) makamı yapısı da çocuk şarkılarında görülmektedir.

Bin yıldan fazla Avrupada da kullanılmış olan Frigien Makamı, halk şarkılarında ve Hristiyan ilahilerde yer bulmuştur. Onlarca yüzyıl kabul gören bu makam, halen Türkiye de Klasik Türk Müziği şarkılarında, Halk Türkülerinde, Popüler Müzik ve Okul Şarkıları içerisinde yer bulan, yaşayan bir makam olarak görülmektedir (Say. 1997).

Frigien makamının tarihsel gelişimi

Frigien makamı da diğer makamlar gibi, Anadolu dan Avrupa ya geçmiş bir makamdır. Bu makamın Avrupaya gelişi ve kilise müziğine geçişi, Havari Pierre, tarafından gerçekleştirilmiştir. Havari Pierre in, M.S. 54 yılında Antioch (Hatay - Antakya) da öğrenerek Dorien yapısındaki ilahileri Avrupa ya getirerek genç hristiyan topluluklarına öğrettiği bilinir².

“Batıda Hristiyan müziğine düzen getirmeyi amaçlayan ilk kişi Milano Piskoposu Ermiş Ambroise’dur (M.S. 340-397). Saint-Ambroise, Doğu kiliselerine öykünerek kendi kilisesinin müzikli ayinlerini saptamıştır. Sol, Fa, Re Mi notalarıyla

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Anadolu Üniversitesi Eğitim Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Sınıf Eğitimi Anabilim dalı, Eskişehir, Türkiye. E-mail: mehmeta@anadolu.edu.tr. ORCHID: 0000-0002-1821-4870

²Korda, Nemetz-Fiedler, Wieninger. A.g.e.

başlayandört diziye sırasıyla Dorien, Frigien, Eolyen ve Miksolidien adlarınıvermesine karşın, bu dizilerin eski Yunan makamlarıyla ilgisi yoktur. Authentique denen bu dört dizi beşliyi aşmıyordu” (Say, 1997, s: 72). Genel olarak Türk Halk Şarkılarında görülen Bozlak dizilerindeki yapıda, dizinin seyri inici karakterdedir ve dört beş sesi geçmezler³.

Papa I. Gregorius (M.S. 540-604) Ambrosius’un IV. Yüzyılda düzenlediği dört Authentique makama dört plagal makam daha eklemiştir⁴. Daha az hareketli ve daha durağan olan bu sekiz makamın dizileri, sekiz sestten oluşmaktadır. Gregorius un kilise makamlarından birisi de Frigien (Kürdi) Makamıdır⁵.

Ortaçağ Kilise Makamları



Figür 1. Ortaçağ kilise makamları (Say, 1997, s:74)

Kürdi makamı yapısı

Türk Müziği makamları içerisinde yer alan ve halkın çok ilgi duyduğu kürdi makamı, yapısındaki küçük ikili aralık ile başlayan dizisi sebebiyle çok duygulu bir makamdır. Bu makam bin yıllarca, Anadolu da yaşayan Türk insanının her tür müziğinde yer almaktadır. Makam özellikleri sebebi ile her tür müzikte kolay yapılandırılabilir. Türkiye de yapılan her tür müzik içerisinde kullanım özelliği ile çok geniş bir açıda görülmektedir. Halk Müziği kültüründen, Popüler Müzik kültürüne, Geleneksel Türk Müziğinden Okul şarkılarına ve hatta Türk Rock müziği içerisinde de sıkça kullanılmaktadır.

Kürdi Makamını tanımadan önce, tonal müzik dizilerindeki aralık yapısıyla çok farklı olan Türk Müziğindeki aralıkları incelemekte yarar görmekteyiz. “Batı musikisinde bir tam sesin ikiye bölünebilme özelliği vardır. Bunun için diyez ve bemoller tek şekil olarak yazılır (Bak: Diyez ve Bemol). Türk Musikisinde ise diyez ve bemoller birden fazla kıymette gösterilirler. Şöyle ki: Bir tam ses dokuz eşit parçaya bölünür. Her parçaya **Koma** adı verilir. Türk Musikisinde komalar bir, dört, beş, sekiz adedi bir araya getirilerek kullanılır. Aşağıdaki tabloda kıymetlere göre diyez ve bemoller gösterilmiştir. Kolaylık olması bakımından muhtelif kıymetlerdeki bu sesler harflerle ifade olunur” Yılmaz, 1977, s:39).

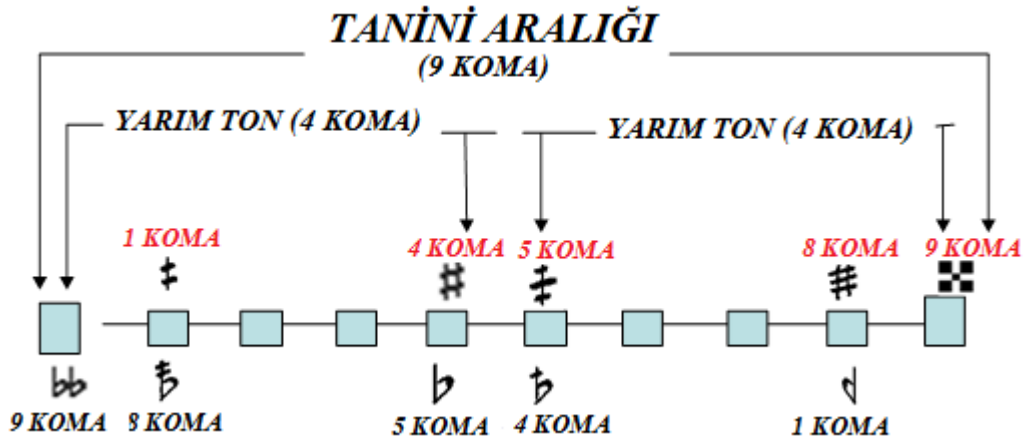
³ Korda, Nemetz-Fiedler, Wieninger. A.g.e.

⁴ Selanik, Cavidan, A.g.e.

⁵ Grout, Donald J.- Palisca, Claude V. A.g.e.

Tablo 1. Türk Müzik Sisteminde Aralık Şeması

<i>ARALIK ADI</i>	<i>KOMA DEĞERİ</i>	<i>DİYEZLER</i>	<i>BEMOLLER</i>	<i>SEMBOLÜ</i>
<i>KOMA</i>	1	♯	♮	<i>F</i>
<i>BAKİYE</i>	4	♯	♮	<i>B</i>
<i>KÜÇÜK MÜCENNEP</i>	5	♯	♮	<i>S</i>
<i>BÜYÜK MÜCENNEP</i>	8	♯	♮	<i>K</i>
<i>TANİNİ</i>	9	♯	♮	<i>T</i>
<i>ARTIK ARALIK</i>	9+4	-	-	<i>A</i>

**Sekil 1.** Tanini Aralığında “ Ve Bemollerin Yer Alışı

Bir tam aralığın dokuz bölündüğü ve bu aralıkların **Koma** adıyla anılması tüm ortak müzik kültürlerinde göze çarpar. Yalnız Türk Müzik sisteminde bir tam aralıkta beş adet bemol ve beş adet diyez değerleri görülmektedir⁶.

Klasik Türk Müziğinde Kürdi Makamı Yapısı⁷

Karar sesi: Dügâh

Seyir : Çıkıcıdır

Dizi: Kürdi Dörtlüsü+ Neva’da Buselik Beşlisi

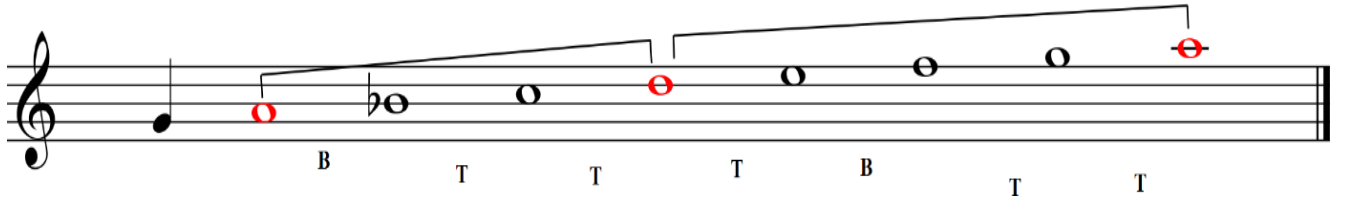
Güçlü : Neva

Yeden: Rast

Donanım : Si Küçük Mücennep Bemolü

⁶ Yılmaz, Zeki. A.g.e.

⁷ Yılmaz, Zeki. A.g.e.



Figür 2. Kürdi makamı dizisi (Yılmaz, 1977, s: 102)

Dizinin Seyri: Kürdi Makamı, seyrine genellikle Kürdi dörtlüsü civarında başlanır. Dördüncü basamak sesi olan Neva perdesinde asma kalış yapılır. Sonra dizinin üst tarafında bulunan Buselik beşlisinin seslerine geçilir. Güçlüde tekrar kalış yapıldıktan sonra Kürdi dörtlüsünün sesleriyle Dügah perdesinde karar verilir.

Türk Halk Müziğinde Bozlak Dizisi

Türk Halk Müziği eserlerinde **Kürdi** (Frigien) makamı dizisine, **Bozlak Dizisi** adı verilmektedir. Kürdi makamı dizisinin seyri, Geleneksel Türk Müziği yapısında çıkıcı bir dizidir. Bozlak dizisi, tersine inici olarak kullanılır. Dizi, daha esnek bir yapıda kullanılmaktadır⁸.

BOZLAK DİZİSİ



Figür 3. Bozlak Dizisi (Yener, 2003, s:344)

Çocuk Şarkılarında Kürdi Makamı Dizisi



Figür 3. Mi Kararlı Kürdi (Frigien) Makamı dizisi

Kürdi makamı ve Frigien dizileri arasındaki ortak değerler

Kürdi Makamı ile Frigien Dizileri incelendiğinde, dizi sesleri aralık yapısı ile aynı olduğu çıkar karşımıza. Geleneksel Türk Müziği makamlarında da diatonik aralıklar aynı tonal müzikte olduğu gibi bulunmaktadır. Her iki dizi de Diatonik aralıklardan oluşur. Her iki dizi de şarkılarda özgürce kullanılabilir yapıdadır. Özellikle çocuk şarkılarındaki (mi sesi üzerindeki halk türküleri ve çocuk şarkılarındaki gözlenen) yapısıyla Frigien modu benzerlik taşımaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Türkiye'de öğretilen çocuk şarkılarındaki Kürdi (Frigien) makam yapısını incelemektir. Bu amaca yönelik olarak desenlenen bu çalışmada doküman analizi yöntemi ile betimsel anlatım kullanılmıştır. Bu bağlamda, Türkiye'de ilkokullarda kullanılan şarkı kitaplarında yer alan çocuk şarkıları taranmış ve bunlardan bazıları rastgele seçilmiş ve incelenmiştir.

Yöntem

Bu çalışmanın amacına yönelik olarak, doküman analizi yöntemi ile betimsel anlatım kullanılmıştır. Bu bağlamda ilköğretim okullarında kullanılan ders ve şarkı kitaplarında yer alan çocuk şarkıları taranmış ve bunlardan bazıları rastgele

⁸ Yener, Sabri

seçilmiş ve incelenmiştir. “Dokümanlar, nitel araştırmalarda etkili bir şekilde kullanılması gereken önemli bilgi kaynaklarıdır. Bu tür araştırmalarda, araştırmacı, ihtiyacı olan veriyi, gözlem veya görüşme yapmaya gerek kalmadan elde edebilir (Yıldırım-Şimşek, 2013, s:218)”. Araştırmacılar, yaptıkları araştırmanın içeriği doğrultusunda veri kaynakları içerisinde hangi veri kaynağının önem taşıdığını ve kullanabileceğini araştırmaya daha yararlı olacağını seçebilirler. Örneğin, eğitim ile ilgili bir araştırmada şu tür dokümanlar veri kaynağı olarak kullanılabilir; eğitim alanında ders kitapları, program (müfredat)yönergeleri, okul içi ve dışı yazışmalar, öğrenci kayıtları, toplantı tutanakları, öğrenci rehberlik kayıt ve dosyaları, öğrenci ve öğretmen el kitapları, öğrenci ödevleri ve sınavları, ders ve ünite planları, öğretmen dosyaları, eğitimle ilgili resmi belgeler, vb. (Boğdan ve Biklen, 1992; Goetz ve LeCompte, 1984).

Bulgular

Kürdi makamında örnek çocuk şarkıları

Dört Mevsim Şarkısı

DÖRT MEVSİM

Orta Hızda Söz-Müzik: Mehmet Alan

1. Son ba har kış ilk ba har son ra sı cak yaz ge lir.
2. Son ba ha rın rüz ga rı, kış ge lin ce kar to pu.

1. Her bi ri ay rı gü zel dir biz le re neş e ve rir.
2. İlk ba ha rın yağ mu ru var yaz ge lin ce su to pu.

Figür 4. Dört Mevsim şarkısı notası (Alan, 2020, s:13)

Bu çocuk şarkısında Kürdi (Frigien) makamı yapısının okul şarkısı biçiminde bestelendiği görülmektedir. Bu şarkıdaki ses dizine baktığımızda, mi-la arası kürdi dörtlüsünü görmekteyiz. İlkokul çocuklarının ses yapılarına göre bestelenmiş olduğu göze çarpmaktadır. Dört sestten oluşan bir yapıda görülen Dört Mevsim adlı şarkı ilkokul çocuklarının özellikle ana ilkokul birinci ve ikinci sınıflarında çocukların rahatça seslendirebilmesi düşünüldükçe kürdi makamının mi sesinde yalnızca dörtlü olarak ele alındığını görmekteyiz.

Kuş ve Kış Şarkısı

KUŞ VE KIŞ

Moderato Söz-Müzik: Salih Aydoğan

1. Gül so lu yor kuş u çu yor
2. Güz ge çe cek sis ba sa cak
3. Kuş do na cak aç ka la cak

1. Yel e si yor Güz ge li yor
2. Kış ge le cek kar ya ğa cak
3. Kim ı sı tıp yem ve re cek

Figür 5: Kuş ve Kış (Akkaş, 2001, s:55).

Bu çocuk şarkısında da Kürdi (Frigien) makam yapısının kullanımı Dört Mevsim şarkısında olduğu gibi okul şarkı yapısı biçiminde görülmektedir.

Horon Şarkısı

HORON

Çok Çabuk **Türkü**
Yöresi: Trabzon

1. Sis da ğı nın ba şın da ho ra na bak ho ra na
2. Vu run vu run vu ra lım es ki le ri kı ra lım

1. Bü tün ar da ka daş la rı is ti yo ruz ho ro na.
2. Bu ra da us ta çok tur ye ni den yap tı ra lım.

Figür 6. Horon Şarkısı (Şahin-Melek. 2002, s: 37).

Bu çocuk şarkısında türkü formlarında yer alan Kürdi (Frigien) makam yapısında kullanımını görüyoruz. Türk Halk Müziği formlarında makamların klasik Türk müziği makam yapılarına göre daha özgür kullanıldığı bilinmektedir. Klasik Türk Müziği yapısındaki kurallar, halk müziği yapılarında daha rahat katı kurallara uymayan bir yapıda görülürler. Bunun nedeni, halk türkülerinde herhangi bir eğitim almamış, sosyal olayların etkisiyle halktan kişilerin içinden geldiği gibi duygularını kendi ifade biçimiyle seslendirerek yaktıkları halk ezgileri olmasıdır. Yukarıdaki Horon oyunu için yapılmış türküde, çıkıcı dizi olması beklenen Kürdi Makamı dizisini inici olarak görmekteyiz.

Çayda Çıra Şarkısı

ÇAYDA ÇIRA

Orta Hızda **Elazığ Yöresi Halk Türküsü**

1. Çay da çı ra ya nı yor
2. Ay da yıl da ya nı yor
3. E la göz u ya nı yor
4. Yü rek mi da ya nı yor

Ha nım na nay kız na nay
Na nay gü ze lim na nay
Na nay sev di ğim na nay

Figür 7. Çayda Çıra (Aydın, 1996, s:67).

Bu şarkıda da türkülerde geçen Kürdi (Frigien) yapısının kullanımını görüyoruz (Bozlak Formu). Burada da Horon şarkısındaki yapıda bir Elazığ Halk Oyunu türküsünü görmekteyiz.

Sonuç

Bu çalışmada rastlamsal olarak seçilmiş dört şarkı incelendiğinde, yapılarının kürdi makamında (frigien modunda) olduğu görülmüştür. İki türkü ve iki çocuk şarkısı örneğinde de makam yapısı kürdi dörtlüsü üzerine kurulmuş bir kürdi makamı görülmüştür. Çocuk şarkısı olarak bestelenmiş olan “Dört Mevsim” ve “Kuş Ve Kış” şarkılarında makamın dört sesli olarak işlendiği görülmüştür. “Horon” ve “Çayda Çıra” adlı türkü örneklerinin makam yapıları incelendiğinde,

Horon adlı türkünün kürdi dörtlüsünden oluştuğu, Çayda Çıra adlı örneğin makam yapısının ise Kürdi Dörtlüsü ve Buselik Beşlisinden oluştuğu görülmüştür. Bu sonuçlar bize Kürdi Makamının halen Türk Müziği ve Türk Okul Müziğinde vazgeçilemez makamlarından olduğunu göstermektedir. Türk okul müziği şarkıları incelendiğinde, gerek Türk Halk Müziği yapılarında ve gerekse Türk Okul Müziği yapılarında kürdi makamının halen capcanlı olarak görüldüğü sonucuna bizleri ulaştırmaktadır. Bu da bizlere öğretmen eğitiminde hazırlanacak programların içerisinde mutlaka Türk Müziğinde çok beğenilerek kullanılan makamların yapılarının ilkokullarda diğer derslerin yanında müzik derslerini de öğretecek olan sınıf öğretmenlerine öğretilmesinin gerekliliğini ortaya koymaktadır.

Sınıf öğretmeni adaylarının okul çocuk şarkılarında yer alan makamsal yapılar hakkında bilgi sahibi olmaları bir gerekliliktir. Bu nedenle ilkokullarda müzik öğretiminden sorumlu olacak öğretmen adaylarının mesleklerinde çocuklara şarkı öğretirken kendilerine yol gösterebilecek müzik yapıları konusunda eğitilmeleri gerekmektedir. Öğretmen yetiştirmede küresel bir bakış açısına ulaşmayı hedefleyen programların, günümüz eğitim anlayışını oluşturan kültürel değerleri de kapsaması gerekmektedir. Öğretmen eğitimi veren kurumların, bunu bilinenden bilinmeyene göre öğretmek uygulaması düşünülmelidir. Bu bakımdan öğretmen yetiştiren kurumlarda bölgesel müzik yapılarının evrensel müzik yapılarıyla ilişkilendirilerek öğretilmesi, bu yapıların gelecek nesillere aktarılmasının olmazsa olmazıdır.

Sonuç olarak, döküman taraması yöntemiyle yapılan bu çalışma, Türk çocuk şarkılarında major ve minör tonal yapılarıyla beraber, geleneksel Türk Müziği yapılarından Kürdi makamı (Frigien) yapısının da çocuk şarkılarında görüldüğünü ortaya koymuştur. Türkiye de ilkokul çocuklarına evrensel değerde şarkıların yanında, kendi ulusal şarkılarını öğretecek olan sınıf öğretmenlerinin Kürdi (Frigien) Makamını iyi bilmeleri ve kullanabilmeleri gerektiği düşünülmektedir.

Eğitim sistemimizde, Evrensel (tonal) yapılara eş ağırlıkta görülen modal (makamsal) yapılar da Türkiye'deki ilkokullarda müzik öğretimini 4 yıl sürdürecektir olan sınıf öğretmeni adaylarına okul şarkılarında en çok görülen Kürdi (Frigien) Makamının ve yapısal özelliklerinin de, öğretilmesi yararlı olacaktır.

Kaynakça

- Alan, M. (2020). *Pamuk Şekerleri Çocuk Şarkıları*, Ankara: Yurt Renkleri Yayınevi.
- Akkaş, S. (2001). *Müzik 1 Ders Kitabı*, Ankara: Pasifik Yayınları.
- Aydın, Ş-S. (1996). *Müzik 3, Ders Kitabı*, Ankara: Küre Yayıncılık.
- Grout, D. J., ve Palisca, C. (1988). *V. A History of Western Music*, Newyork-London: W.W.Norton & Company, Inc.
- Karadeniz, M.E. (1979), *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Korda, N., ve Fiedler, W. (1975), *Music In Europa 2 Teil*. Wien: Music Verlag Döblinger.
- Mimaroglu, İ. K. (1990). *Müzik Tarihi*, İstanbul. Varlık Yayınları.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Selanik, C. (1996). *Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni*. Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Sözer, V. (1986). *Müzik ve Müzisyenler Ansiklopedisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, O., ve Nuray, M. (2002). *İlköğretim Müzik 4*, Ankara: Okyay Yayıncılık.
- Yener, S. (2003). *Bağlama Öğretim Metodu III*, 4. Baskı. Ankara: Cem Veb Ofset.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2013). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Yılmaz, Z. (1974). *Türk Musikisi Dersleri*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayıncılık.

Examination of the structure of Kürdi (Frigien) mode in Turkish music children's songs

Abstract

The first period in which Turkish children are introduced to music methodically is the primary school period. In this period, primary school teachers in the Turkish education system play important roles in teaching Turkish children's songs. Determining the musical structures of Turkish children's songs and presenting them as content during the teacher training phase can be very useful. The aim of this study is to examine the Kurdi (Frigian) makam structure in children's songs taught in Turkey. In this study designed for this purpose, a descriptive research was designed with the document analysis method. In this context, children's songs in the song books used in primary schools in Turkey were scanned. As a result, children's songs called Four Seasons, Bird and Winter, Horon, and Çayda Çıra were examined. After identifying the children's songs, these children's songs were analyzed. As a result of the research, it was determined that both tonal and modal musical structures were used together in Turkish children's songs, and the Kürdi (Frigien) makam structure was also seen in children's songs. In classroom teacher training programs in Turkey, it would be useful to teach Turkish Music Makams and their structural features in line with the principle of local to universal in content related to music teaching.

Keywords: Turkish children's songs, Phrygian makam, Kurdi makam, Turkish music modes

Araştırma Makalesi

Müzik öğretimi yapan eğitim kurumlarında öğrenim gören öğrencilerin Türk Musikisi Nazariyat ve Solfeji dersine yönelik görüşleri

Ali Nünukoğlu¹

Kilis 7 Aralık Üniversitesi Alaeddin Yavaşca Devlet Konservatuvarı, Kilis, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 23 Şubat 2024
Kabul: 27 Mart 2024
Online Yayın: 30 Mart 2024

Anahtar Kelimeler

Müzik eğitimi
Solfeji
Türk müziği
Türk müziği nazariyatı

Öz

Araştırmada müzik eğitimi veren konservatuvarlarda okuyan ve seçmeli ders olarak bu dersi alan üniversite öğrencilerinin Türk Musikisi Solfeji ve Nazariyat (TMNS) dersine yönelik görüşleri incelenerek öneriler sunulmuştur. Devlet Konservatuvarlarında örgün eğitim gören ve bu dersi alan öğrencilerin Türk Müziği Solfeji ve Nazariyat dersine yönelik görüşlerini tespit etmeyi amaçlayan bu araştırma nicel desen üzerine kurgulanmış ve betimsel araştırma yöntemlerinden tarama modeli uygulanmıştır. Araştırma, 2023-2024 öğretim yılında Kilis 7 Aralık Üniversitesi Alaeddin Yavaşca Devlet Konservatuvarında okuyan ve üniversitede bu dersi alan seçkisiz örnekleme yöntemiyle seçilen 30 öğrenci ile hazırlanmıştır. Verilerin elde edilmesinde SPSS yöntemi kullanılmıştır. Elde edilen verilerin analizinde yüzde ve frekans kullanılmıştır. Bunun yanında örneklem sayısının azlığı ve normal dağılımın olmamasından dolayı farklılaşmanın belirlenmesi için Ki-Kare testi kullanılmıştır. Araştırmada öğrenciler Türk Müziği Solfeji ve Nazariyat dersini önemsediklerini, diğer disiplinleri anlama konusunda dersin önemini farkında olduklarını söylerken Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji konularında, temel kaynakların içeriğini bilme konusunda eksiklikleri olduğunu belirtmişlerdir. Türk Müziği lisans eğitiminde Türk Müziği Solfeji ve Nazariyat dersinin daha kapsamlı ele alınması, kaynak zenginliği, özellikle klasik kaynakların da okutulması, ders sayısının lisans eğitim dönemlerinde artırılması, derslerde uygulama, gösterip yaptırma ve anlatım yönteminin materyal kullanarak çeşitlendirilmesi, çoğaltılması ve dersin aktif bir hale getirilmesi büyük önem taşımaktadır. Bununla birlikte Türk Müziği Solfeji ve Nazariyat derslerinin çağın getirdiği kaçınılmaz yeniliklere ayak uydurması, dersin hem güncelliğini hem de derse olan ilginin artması adına önemli bir etkidir.

2822-3195 / © 2024 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Nünukoğlu, A. (2024). Müzik öğretimi yapan eğitim kurumlarında öğrenim gören öğrencilerin Türk Musikisi Nazariyat ve Solfeji dersine yönelik görüşleri. *Türk Müziği*, 4(1), 77-89. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10903649>

Giriş

Türk müziği nazariyatı ve solfeji dersleri, Türk müziğinin derinliklerini anlamak ve icra etmek isteyen öğrencilere temel bir müzik eğitimi sunarken bu alanda yapılan çalışmaların yetersizliği büyük sorun teşkil etmektedir. Özellikle Bu nedenledir ki Türk Musikisi Nazariyatı ve Solfeji dersinin Türk Musikisinin zengin mirasını keşfetme ve bu mirası gelecek kuşaklara aktarma fırsatı verir. Ayrıca öğrencilerin genel olarak TMNS derslerine ilişkin görüşleri, derslerin içeriği, öğretim yaklaşımı, uygulamalı çalışmaların yoğunluğu ve derslerin sunduğu fırsatlar gibi faktörlere bağlı olarak değişebilir. Öğrencilerin bu derslerden en iyi şekilde faydalanabilmeleri için ders içeriğinin ve öğretim yöntemlerinin sürekli olarak değerlendirilmesi ve geliştirilmesi önemlidir.

Müzik eğitimi bireylerin müzikal yeteneklerini geliştirmek, müzikal anlayışlarını derinleştirmek ve müzikle ilgili beceriler kazandırmak amacıyla yapılan bir eğitim sürecidir. Bu eğitim, genellikle çocukluktan itibaren başlar ve yaşam

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kilis 7 Aralık Üniversitesi Alaeddin Yavaşca Devlet Konservatuvarı, Kilis, Türkiye. Email: nunukoğlu@kilis.edu.tr ORCID: 0000-0001-7131-7871

boyu devam edebilir. “Müzik eğitimi, temel müzik bilgi ve kazanımlarını kapsayan bir eğitim olarak toplumun her kesimine, her düzeyde ve aşamada verilebilir. Temel amaç, her bireyin yaşadığı kültürü tanıması, gerçek bir sanat ve estetik anlayışa sahip olması, müzik ve sanat yoluyla iletişim ve toplum ile bağ kurma (toplumsallaşma) adı altında temel davranışları kazanabilmesidir” (Türkmen, 2017: 11). Uçan’a (1994) göre, müzik eğitimi bireylerin duygusal ve zihinsel gelişimine önemli katkılarda bulunmalıdır. Öğrencilerin müzikle derin bağlar kurmaları ve müziği anlamaları için müzik eğitimi, duygusal ifadeyi teşvik etmeli ve kişisel ifadeyi güçlendirmelidir.

Türk müziği eğitimi, Türk müziği geleneğini öğrenmek, anlamak ve icra etmek amacıyla yapılan bir eğitim sürecidir. Bu eğitim, genellikle akademik kurumlarda, müzik okullarında veya özel müzik eğitim merkezlerinde gerçekleştirilir. Türk müziği eğitimi, öğrencilere teorik bilgilerin yanı sıra pratik beceriler de kazandırır ve genellikle şu temel unsurları içerir:

- Makam Sistemi ve Nazariyatı: Türk müziğinin temelini oluşturan makam sistemi üzerine odaklanır. Öğrencilere farklı makamların yapısı, karakteristik özellikleri, tını yapısı ve geçişleri gibi konular öğretilir.
- Usul ve Ritim: Türk müziğinde kullanılan çeşitli usuller (ritimler) öğretilir. Öğrencilere usullerin yapıları, vuruş şekilleri, temel ritim desenleri ve icra teknikleri aktarılır.
- Nota Okuma ve Yazma: Öğrencilere Türk müziği notasıyla çalışmayı öğretir. Nota okuma, yazma ve müzik eserlerini doğru bir şekilde çalma yeteneklerini geliştirir.
- İcra Teknikleri: Türk müziğinde kullanılan çeşitli icra teknikleri öğretilir. Öğrencilere enstrümanlarını veya seslerini doğru bir şekilde kullanarak Türk müziği eserlerini icra etme becerisi kazandırılır. Repertuar Çalışması: Öğrencilere Türk müziğinin geniş repertuarından örnek eserler öğretilir ve icra edilir. Bu, öğrencilerin müziği pratikte deneyimlemelerine ve repertuarlarını genişletmelerine yardımcı olur.

Türk müziği eğitimi, öğrencilere hem teorik bilgi hem de pratik deneyim kazandırmak için çeşitli yöntemler kullanır. Bu eğitim süreci, öğrencilerin Türk müziği geleneğini anlamalarına ve bu geleneği sürdürmelerine yardımcı olur.

Nazariyat, genellikle bir konunun teorik ve felsefi yönlerini inceleyen, kavramsal analizler yapan bir disiplin veya yaklaşımı ifade eder. Nazariyat kelimesi, Arapça kökenli olan "nazariyya" kelimesinden türetilmiştir ve "teori" veya "kuram" anlamına gelir (Eroğlu, 2005). Türk müziği nazariyatı, teorik ve pratik çalışmaları içerir. Makamların yapısal özellikleri, dizilişleri, tını yapıları, intonasyonları, usul çeşitleri, ritmik yapılar ve icra teknikleri gibi konular üzerinde detaylı analizler yapılır. Ayrıca, Türk müziğinin tarihî gelişimi, farklı dönemlerdeki önde gelen bestecileri ve icracıları, müzik formları ve tarzları da incelenir.

Türk müziği nazariyatı, hem akademik çevrelerde hem de icracılar arasında önemli bir yere sahiptir. Bu alandaki çalışmalar, Türk müziğinin derinliklerini anlamak ve korumak için büyük önem taşır. Ayrıca, Türk müziğinin diğer müzik kültürleriyle etkileşimini ve benzersiz özelliklerini de ortaya çıkarmak amacıyla yapılan araştırmalar, bu alanda yapılan çalışmaların önemli bir parçasını oluşturur.

Türk Müziği solfeji, Türk müziğinin özel yapısal özelliklerini ve nota sistemini içeren bir müzik teorisi alanıdır. Bu alanda, Türk müziğinin temel unsurları olan makamlar, usuller, dizi yapısı ve icra teknikleri üzerinde durulur. Türk Müziği solfeji, Batı müziği solfejinden farklılık gösterir çünkü Türk müziği, farklı bir makam sistemi ve nota dizisi kullanır.

Türk Müziği solfeji çalışmaları, genellikle Türk müziği eğitimi alanında veya müzik okullarında yer alır. Öğrencilere, Türk müziğinin makam yapısı, gamları, dizileri ve usulleri gibi temel kavramlar öğretilir. Ayrıca, nota okuma ve yazma becerileri de geliştirilir.

Türk Müziği solfeji, öğrencilere nota okuma, yazma ve icra etme becerileri kazandırmanın yanı sıra, Türk müziğinin derinliklerini anlama ve icra etme yeteneğini geliştirmeyi amaçlar. Bu çalışmalar, dünyada takdir edilen musikimizin ses sistemini ve icra tekniğini öğrenme açısından temel bir öneme sahiptir (Özgen, 2007).

Türk Müsikisinin kaideleri yüzyıllar içinde meydana gelmiştir. Bu kaideler motifleri, motifler birleşerek cümleleri, bu cümleler birleşerek müzikal ifadeleri meydana getirir (Kaçar, 2009). Buradan hareketle Türk Musikisi Solfeji ve Nazariyatı

dersinin öğrenciler açısından her dersten farklı olarak günümüz sosyal, kültürel ve ekonomik değişkenleri ile musiki ilişkisinin iyi analiz edilmesi gereken bir ders olduğu açıktır.

Türk müziğinin geleneksel eğitim yöntemlerinden biri olan “Meşk usulü”, özellikle Türk sanat müziği ve Türk halk müziği gibi geleneksel Türk müziği türlerinde yaygın olarak kullanılır. Ancak, günümüzde modern eğitim teknikleri ve teknolojik imkanların artmasıyla birlikte, meşk usulüne alternatif öğretim yöntemleri de geliştirilmektedir. Bununla birlikte, meşk usulü Türk müziğinin geleneksel öğrenme ve icra geleneğinin önemli bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir.

Osmanlı Türk müziğinde “meşk” terimi, öğrencilere öğretmenleri tarafından verilen yazı örneği veya müzik dersi anlamına gelir. Bu terim, öğrencilerin yazı veya müzik alanında alıştırma yapmalarını ve öğrenmelerini sağlayan bir çalışma yöntemini ifade eder. Meşk, hem ses hem de enstrüman eğitimini şekillendirirken, aynı zamanda müzik eserlerinin nesiller boyu aktarımını ve zamanla yenilenip değişmesini sağlayan bir rol üstlenmiştir (Behar, 2003: 10). Türk müziğinin, Türk öz kültürünün inceliklerine sahip olması, Türk tarihi ve medeniyetinin en temel taşıyıcılarından biri olmasına karşın, Türk müzik eğitiminde son yıllarda göstermiş olduğumuz zayıflık, bugün müziğin inceliklerini ve sanatsal kaygıları göz ardı eden, ortak toplum bilincinden uzak bireylerin yetişmesine sebep olmaktadır. Günümüzde ise müzik eğitim kurumları olan konservatuvarların müfredatlarında “Türk Musikisi Solfej ve Nazariyatı” zorunlu bir ders olarak okutulmaktadır (Kilis 7 Aralık Üniversitesi Alaeddin Yavaşca Devlet Konservatuarı Müfredatı, 2023-2024). Müzik eğitimi veren kurumlardan mezun olan bireylerin meslek hayatlarında müziğin nazari ve icra kısmından uzak kalmaları mümkün gözükmemektedir. Müzik eğitimi veren kurumlardan mezun olanların kendi kültürel mirasımıza sahip çıkmaları, tarihsel dönemleri yorumlamaları, tarih ile müzik arasında bağlantı kurmaları, doğru müzik tarihî ve üslubunun öğrenilmesi öğrencilerin bu derse karşı ilgi ve tutumlarını değiştirecektir. Bu bağlamda araştırmada müzik eğitimi veren konservatuvarlarda okuyan öğrencilerin “Türk Musikisi Solfej ve Nazariyat” dersine yönelik tutumları incelenerek öneriler sunulmuştur. Ayrıca bu çalışma bu derse yönelik öğrenci ilgi ve beklentilerinin tespitini yaparak eğitim durumlarını düzenleme açısından önemlidir.

Araştırmanın Amacı ve Problemi

Öğrencilerin Türk Müziği Solfej ve Nazariyat dersine yönelik görüşlerini tespit etmeyi ve bu doğrultuda öneriler sunmayı amaçlayan bu araştırmanın problem cümlesi “Türk Müziği Solfej ve Nazariyatı dersi alan öğrencilerin bu derse karşı görüşleri nelerdir?” şeklinde belirlenmiştir.

Yöntem

Araştırma Modeli

Bu araştırma, Türkiye’deki devlet konservatuvarlarında örgün eğitim gören öğrencilerin Türk Müziği Solfej ve Nazariyat derslerine olan ilgi ve beklentilerini incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma, nicel bir desen kullanarak, katılımcıların tutumlarını ve görüşlerini sayısal verilerle analiz etmeyi hedefler. Betimsel araştırma yöntemlerinden biri olan tarama modeli, araştırmacılara mevcut bilimsel literatürdeki bilgiye erişim sağlar ve araştırma alanındaki mevcut durumu ve boşlukları belirlemeye yardımcı olur. Bu model, literatür taramasını sistematik bir şekilde yaparak araştırmacıların objektif ve kapsamlı bir şekilde bilgi toplamasını sağlar ve böylece yeni keşifler yapmak için bir temel oluşturur (Karasar, 1999:77).

Katılımcılar

Araştırmanın evreni, Türkiye’deki devlet kurumları tarafından Türk Müziği Eğitimi verilen yerlerdir. Araştırmanın örneklemini oluşturan grup ise Türkiye’deki devlet konservatuvarları içerisinde Kilis 7 Aralık Üniversitesi Alaeddin Yavaşca Devlet Konservatuarı’nda Seçmeli Türk Musikisi dersi alan öğrencilerdir.

Araştırma, 2023-2024 öğretim yılında Kilis 7 Aralık Üniversitesi Alaeddin Yavaşca Devlet Konservatuarı’nda okuyan ve üniversitede seçmeli Türk Musikisi Nazariyat ve Solfej dersini alan lisans 1-2-3-4 öğrencilerinden seçilen 30 kişilik bir örnekleme dayanmaktadır.

Türk Musikisi Nazariyat ve Solfeji (TMNS) Dersine Yönelik Görüşler Ölçeği

Ölçek geliştirmede öğrencilerin ilgi ve beklentilerini ölçmek için beşli Likert tipi seçilmiştir. Ölçek 20 sorudan oluşmaktadır. Verilerin analizinde SPSS programı kullanılmış ve soruların güvenilirliğini değerlendirmek için Cronbach's Alpha testi uygulanmıştır. Güvenirlilik katsayısı 0,86 olarak bulunmuştur.

Ölçeğin yapı geçerliğini belirlemek amacıyla yapılan faktör analizi yapılmıştır. Araştırma soruları etik kurul kararı çerçevesinde izin alınarak yapılmıştır. Likert tipi ölçekleme tekniği verilere ulaşmada yaygın olarak tercih edilen bir yöntemdir. Likert'in ölçeğinde olumlu ve olumsuz ifadeler bir arada bulunur ve cevaplayıcının tepkileri veri olarak işlenir. Cevaplayıcı, verilen ifadelerle ne ölçüde katılıp katılmadığını dereceler içinde belirtmektedir (Tezbaşaran, 2008). Türk Müziği Nazariyat ve Solfej dersinde öğrencilerin ilgi ve beklentilerini ifade edebilecek cümleler literatür taranarak oluşturulmuştur. Her madde dil bilgisi kuralları çerçevesinde düzenlenmiş uzman görüşüyle desteklenmiştir. Araştırmacı, konservatuvar öğrencilerinin Türk Müziği Solfej ve Nazariyat dersine olan ilgi ve beklentilerini değerlendirmek için 20 maddelik bir 5 dereceli Likert tipi ölçek hazırlamıştır. Bu ölçekte, öğrencilerin tutumlarını ifade etmek için "Kesinlikle katılıyorum, Katılıyorum, Kararsızım, Katılmıyorum, Kesinlikle katılmıyorum" şeklinde beş farklı derece bulunmaktadır. Olumlu ifadeler 5-4-3-2-1 şeklinde puanlanırken, olumsuz ifadeler ise 1-2-3-4-5 şeklinde puanlanmıştır. Ayrıca, araştırmacının bu dersi veriyor olması, hazırlanan ölçeğin maddelerinin istenilen özelliği ölçmesine yönelik yapı geçerliliğine olumlu katkı sağlamıştır. Türk Musikisi Nazariyat ve Solfeji (TMNS) Dersine Yönelik Görüşler Ölçeği ekte sunulmuştur (Ek 1).

Verilerin Analizi

Elde edilen verilerin analizinde yüzde ve frekans kullanılmıştır. Bunun yanında örneklem sayısının azlığı ve normal dağılımın olmamasından dolayı farklılaşmanın belirlenmesi için kaykare testi kullanılmıştır.

Bulgular

Bu bölümde katılımcıların TMNS'ye yönelik görüşlerinin ne düzeyde olduğunu yüzde ve frekansı ve bu görüşlere katılma durumlarındaki farklılaşma sunulmuştur.

TMNS'nin sıklığı

Tablo 1. Katılımcıların TMNS'nin sıklığına yönelik görüşlerinin incelenmesi

Madde 1. Türk Müziği Nazariyat ve Solfeji dersinde sıklırım	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	3	10,0
Katılmıyorum	9	9,0
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	13	43,3
Kesinlikle katılıyorum	5	16,7
Toplam	30	100,0

Tablo 1'de görüldüğü üzere araştırmaya katılan öğrencilerin TMNS hakkında sıklığı açısından büyük oranda %43,3 ve %16,7 görüş bildirmeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testi de "katılıyorum" yanıtının diğerlerine göre farklılaştığını göstermiştir.

TMNS'nin işeyararlılığı

Tablo 2. TMNS'ne dersinin mezun olduktan sonra işlevselliğine ait görüşler

Madde 2. TMNS dersinde öğrendiğim bilgilerin mezun olduktan sonra işime yarayacağını düşünüyorum	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	8	26,7
Katılmıyorum	9	30,0
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	9	30,0
Kesinlikle katılıyorum	4	13,3
Toplam	30	100,0

Tablo 2’de görüldüğü üzere Araştırmaya katılan öğrencilere “TMNS dersinde öğrendiğim bilgilerin mezun olduktan sonra işime yarayacağını düşünüyorum” ifadesine görüş bildirilmeleri istenmiş; ve görüşler büyük oranda %26,7 ve %30 görüşleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testi de “katılmıyorum” yanıtının diğerlerine göre farklılaştığını göstermiştir.

TMNS’nin Ders Saati

Tablo 3. Katılımcıların TMNS’nin ders saati hakkında görüşlerinin incelenmesi

Madde 3. TMNS dersinin ders saati arttırılmazdır	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	8	26,7
Katılmıyorum	9	30,0
Kararsızım	2	6,7
Katılıyorum	6	20,0
Kesinlikle katılıyorum	5	16,7
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersinin ders saati arttırılmazdır” şeklindeki ifadeye %26,7’ ve %30’luk büyük kısmı “Katılmıyorum”, şeklinde görüş bildirmeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki- Kare testinde “Katılmıyorum” yanıtının diğerlerine göre farklılaştığını göstermiştir.

TMNS’nin meslek hayatındaki önemi

Tablo 4. Katılımcıların TMNS’nin meslek hayatında öneminin ölçülmesi

Madde 4. TMNS dersi meslek hayatımda önemlidir	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	8	26,7
Katılmıyorum	9	30,0
Kararsızım	1	3,3
Katılıyorum	8	26,7
Kesinlikle katılıyorum	4	13,3
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersi meslek hayatımda önemlidir” şeklindeki ifadeye %26,7 ve %30’luk büyük bir kısmı “Katılmıyorum” şeklinde görüş bildirmeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testinde “Katılmıyorum” yanıtının diğerlerine göre farklılaştığını göstermiştir.

TMNS’ye çalışma amacı

Tablo 5. Katılımcıların TMNS dersine çalışma nedenlerine yönelik görüşleri

Madde 5. TMNS dersine sadece sınavda başarılı olmak için çalışırım	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	6	20,0
Katılmıyorum	7	23,3
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	10	33,3
Kesinlikle katılıyorum	7	23,3
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersine sadece sınavda başarılı olmak için çalışırım” şeklindeki ifadeye %23,3 ve %33,3 büyük bir kısmı “Katılıyorum” şeklinde görüş bildirmeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testinde “Katılıyorum” yanıtının diğerlerine göre farklılaştığını göstermiştir.

TMNS’nin günlük hayatta işe yararlığı

Tablo 6. Katılımcıların TMNS’nin günlük hayatta işe yararlığına ait görüşler

Madde 6. TMNS dersi günlük hayatımda işe yaramaz	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	3	10,0
Katılmıyorum	8	26,7
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	17	56,7

Kesinlikle katılıyorum	2	6,7
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersi günlük hayatımda işe yaramaz” şeklindeki ifadeye %56,7 ve %6,7 büyük bir kısmı “Katılıyorum” şeklinde görüş bildirmiştir. Yapılan Ki-Kare testinde “Katılıyorum” yanıtının diğerlerine göre farklılaştığını göstermiştir.

TMNS dersinde katılımcıların aktifliği

Tablo 7. Katılımcıların TMNS’ne dersine katılıma ait görüşler

Madde 7. TMNS dersi en aktif olduğum derstir	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	9	30,0
Katılmıyorum	11	36,7
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	8	26,7
Kesinlikle katılıyorum	2	6,7
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersi en aktif olduğum derstir” şeklindeki ifadeye %30’ ve %36,7’lik büyük bir kısmı “Katılmıyorum” şeklinde görüş bildirmiştir. Yapılan Ki-Kare testinde “Katılıyorum” yanıtının diğerlerine göre farklılaştığını göstermiştir.

TMNS dersinde terimler

Tablo 8. Katılımcıların TMNS’ne dersinde terim bilgisine ait görüşler

Madde 8. TMNS dersi ile ilgili terimleri bilirim	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	5	16,7
Katılmıyorum	10	33,3
Kararsızım	1	3,3
Katılıyorum	11	36,7
Kesinlikle katılıyorum	3	10,0
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersi ile ilgili terimleri bilirim” şeklindeki ifadeye %10 ve %36,7’lik büyük bir kısmı “Katılıyorum” şeklinde cevap vermiştir. Yapılan Ki-Kare testinde “Katılıyorum” yanıtının diğerlerine göre farklılaştığını göstermiştir.

TMNS dersinde katılımcı durumu

Tablo 9. Katılımcıların TMNS dersinde sıkıcılığına ait görüşler

Madde 9. TMNS dersi bana sıkıcı geliyor	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	3	10,0
Katılmıyorum	10	33,3
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	12	40,0
Kesinlikle katılıyorum	5	16,7
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersi bana sıkıcı geliyor” şeklindeki ifadeye %10,0’luk kısmı “Kesinlikle Katılmıyorum”, %33,0’lük kısmı “Katılmıyorum”, %40,0’ı “Katılıyorum”, %16,7’ lik kısmı “Kesinlikle Katılıyorum” şeklinde olmuştur.

TMNS dersi ile ilgili kaynaklar

Tablo 10. Katılımcıların TMNS dersi kaynak bilgisine ait görüşler

Madde 10. TMNS dersi ile ilgili kaynakları bilirim	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	9	30,0
Katılmıyorum	9	30,0
Kararsızım	0	0,0

Katılıyorum	10	33,3
Kesinlikle katılıyorum	2	6,7
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersi ile ilgili kaynakları bilirim” şeklindeki ifadeye %30,0’luk kısmı “Kesinlikle Katılmıyorum”, %30,0’luk kısmı “Katılmıyorum” şeklinde cevap vermeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare “Kesinlikle Katılmıyorum” ve “Katılmıyorum” cevaplarının diğerlerine göre farklılaştığı görülmüştür.

TMNS dersi kaynak bilgisi

Tablo 11. Katılımcıların TMNS dersi farklı kaynak bilgisine ait görüşler

Madde 11. TMNS dersi kaynaklarına birer örnek verebilirim	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	7	23,3
Katılmıyorum	11	36,7
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	11	36,7
Kesinlikle katılıyorum	1	3,3
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersi kaynaklarına birer örnek verebilirim” şeklindeki ifadeye %23,3 ve, %36,7’i büyük oranda “Katılmıyorum” şeklinde cevap vermeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testinde “Katılmıyorum” cevaplarının diğerlerine göre farklılaştığı görülmüştür.

TMNS ders bilgisi yetersizliği

Tablo 12. Katılımcıların TMNS dersi bilgilerinin yetersizliğine ait görüşler

Madde 12. TMNS derslerinde bilgimin azlığı nedeniyle zorlanıyorum	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	1	3,3
Katılmıyorum	2	6,7
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	16	53,3
Kesinlikle katılıyorum	11	36,7
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS derslerinde bilgimin azlığı nedeniyle zorlanıyorum” şeklindeki ifadeye büyük bir kısmı %53,3’ü ve %36,7’lik kısmı “Katılıyorum” şeklinde olması oldukça manidardır. Yapılan Kare testinde “Katılıyorum” ifadesinin diğerlerine göre farklılaştığı görülmüştür.

TMNS ders bilgisi

Tablo 13. Katılımcıların TMNS dersi bilgilerinin ölçülmesine ait görüşler

Madde 13. TMNS dersinde bilgim yeterlidir	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	9	30,0
Katılmıyorum	10	33,3
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	11	36,7
Kesinlikle katılıyorum	0	0,0
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersinde bilgim yeterlidir” şeklindeki ifadeye %30,0 ve %33,3’lük büyük bir kısmı “Katılmıyorum” şeklinde cevap vermeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testinde “Katılmıyorum” ifadesinin diğerlerine göre farklılaştığı görülmüştür.

TMNS dersinde bilimsel fikir

Tablo 14. Katılımcıların TMNS dersinde bilimsel fikrinin açıklanabilirliğine ait görüşler

Madde 14. TMNS dersinde bilimsel bir şekilde fikrimi açıklayabilirim	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	10	33,3
Katılmıyorum	8	26,7
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	12	40,0
Kesinlikle katılıyorum	0	0,0
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersinde bilimsel bir şekilde fikrimi açıklayabilirim” şeklindeki ifadeye %33,3 ve %26,7 lik büyük bir kısmının “Kesinlikle Katılmıyorum” şeklinde cevap vermeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testinde “Kesinlikle Katılmıyorum” ifadesinin diğerlerine göre farklılık gösterdiği görülmüştür.

TMNS dersi kaynak çeşitliliği

Tablo 15. Katılımcıların TMNS dersinde klasik ve günümüz kaynak bilgisine ait görüşler

Madde 15. TMNS dersine özgü klasik ve günümüz kaynaklarını bilirim	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	12	40,0
Katılmıyorum	7	23,3
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	11	36,7
Kesinlikle katılıyorum	0	0,0
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “ TMNS dersine özgü klasik ve günümüz kaynaklarını bilirim” şeklindeki ifadeye %40,0 ve %23'lük büyük bir kısmının “Kesinlikle Katılmıyorum” şeklinde cevap vermeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testinde “Kesinlikle Katılmıyorum” ifadesinin diğerlerine göre farklılık gösterdiği görülmüştür.

TMNS Nazariyat bilgisi

Tablo 16. Katılımcıların TMNS dersinde nazariyat bilgisine ait görüşler

Madde 16. Edvar geleneğini bilirim	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	12	40,0
Katılmıyorum	6	20,0
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	12	40,0
Kesinlikle katılıyorum	0	0,0
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “ Edvar geleneğini bilirim” şeklindeki ifadeye %40,0 ve %20,0'lik büyük bir kısmı “Kesinlikle Katılmıyorum” şeklinde cevap vermeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testinde “Kesinlikle Katılmıyorum” ifadesinin diğerlerine göre farklılık gösterdiği görülmüştür.

TMNS Nazariyat bilgisi

Tablo 17. Katılımcıların TMNS dersinde nazariyat bilgisine ait görüşler

Madde 17. TMNS dersinde Abdulkadir Meraği'nin fikirlerini bilirim	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	12	40,0
Katılmıyorum	6	20,0
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	11	36,7
Kesinlikle katılıyorum	1	3,3
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersinde Abdulkadir Meraği’nin fikirlerini bilirim” şeklindeki ifadeye %40 ve %20’lik büyük bir kısmı “Kesinlikle Katılmıyorum” şeklinde cevap vermeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testinde “Kesinlikle Katılmıyorum” ifadesinin diğerlerine göre farklılık gösterdiği görülmüştür.

TMNS Nazariyat bilgisi

Tablo 18. Katılımcıların TMNS dersinde nazariyat bilgisine ait görüşler

Madde 18. TMNS dersinde Dimitri Kantemir’in fikirlerini bilirim	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	12	40,0
Katılmıyorum	6	20,0
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	12	40,0
Kesinlikle katılıyorum	0	0,0
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersinde Dimitri Kantemir’in fikirlerini bilirim” şeklindeki ifadeye %40,0’lık ve %20’lik büyük bir kısmı “Kesinlikle Katılmıyorum” şeklinde cevap vermeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testinde “Kesinlikle Katılmıyorum” ifadesinin diğerlerine göre farklılık gösterdiği görülmüştür.

TMNS Nazariyat bilgisi

Tablo 19. Katılımcıların TMNS dersinde nazariyat bilgisine ait görüşler

Madde 19. TMNS dersinde Abdülkâki Nasır Dede Efendi’nin fikirlerini bilirim	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	12	40,0
Katılmıyorum	6	20,0
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	12	40,0
Kesinlikle katılıyorum	0	0,0
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersinde Abdülkâki Nasır Dede Efendi’nin fikirlerini bilirim” şeklindeki ifadeye %40,0’lık ve %20’lik büyük bir kısmı “Kesinlikle Katılmıyorum” şeklinde cevap vermeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testinde “Kesinlikle Katılmıyorum” ifadesinin diğerlerine göre farklılık gösterdiği görülmüştür.

TMNS Nazariyat bilgisi

Tablo 20. Katılımcıların TMNS dersinde nazariyat bilgisine ait görüşler

Madde 20. TMNS dersinde Arel- Ezgi- Uzdilek sistemini bilirim	f	%
Kesinlikle katılmıyorum	12	40,0
Katılmıyorum	6	20,0
Kararsızım	0	0,0
Katılıyorum	12	40,0
Kesinlikle katılıyorum	0	0,0
Toplam	30	100,0

Araştırmaya katılan öğrenciler “TMNS dersinde Arel- Ezgi- Uzdilek sistemini bilirim” şeklindeki ifadeye %40,0’lık ve %20’lik büyük bir kısmı “Kesinlikle Katılmıyorum” şeklinde cevap vermeleri oldukça manidardır. Yapılan Ki-Kare testinde “Kesinlikle Katılmıyorum” ifadesinin diğerlerine göre farklılık gösterdiği görülmüştür.

Sonuç ve Tartışma

Araştırmanın sonucunda müzik öğrencilerin, konservatuar eğitimindeki önemli derslerinden biri olan TMNS dersine yönelik görüşlerinin çok da olumlu olmadığı görülmüştür. Öğrencilerin bir çoğunun dersi sıkıcı bulduğu gözlemlenmiştir. .Okul süreçlerindeki sıkıntı, öğrencilerin öğrenme süreçlerini ve başarı sonuçlarını etkileyen duygusal bir durum olarak da görülür (Daschmann, Goetz ve Stupnisky, 2011). Bu durum öğrencinin derse karşı görüşlerini ve tutumunu olumsuz yönde değiştirmesi kaçınılmazdır. Bu bulgu, eğitimcilerin etkili öğretim stratejilerini yeterince uygulamadığı veya etkin bir şekilde kullanmadığına dair bir işaret olabilir. Bu ise TMNS dersinde eğitim durumlarının

güncellenmesi ve farklı yöntemlerle dersin anlatılması gerçeğini göstermiştir. Katılımcıların mezun olduktan sonra bu dersin işlerine yarayacağını düşünmedikleri sonucuna varılmıştır. Öğrenciler, bu bulgudan ortaya çıkan sonuca göre gelecekteki iş hayatlarında kullanma açısından olumsuz bir görüşe sahip oldukları ortadadır. Öğrencilerin bu derste kazanımlarının, mesleki becerilerin önemini yeterince takdir etmedikleri ve bu sayede mesleki niteliklerden yoksun olacağı söylenebilir. Bu ise mesleki tatmin konusunda eksiklik yaşayacaklarının bir kanıtıdır. Nitekim mesleki tatmin; “Bir çalışanın işini ve iş yaşamını değerlendirmesiyle duyduğu haz ve olumlu duygu durumudur”(Bereketli, 2016).

Ders saatlerinin artırılmasıyla ilgili kararlar alınırken, öğrencilerin, öğretim elemanlarının ve akademik programların ihtiyaçları ve hedefleri dikkate alınmalıdır. Ayrıca, ders saatlerinin artırılmasıyla birlikte eğitim kalitesinin korunması ve artırılması için gerekli önlemler alınmalıdır. Bu konuda altyapı ve kaynaklar gözden geçirilmeli, akademik program değerlendirilmeli, öğretim elemanları ile görüşmeler yapılmalı, öğrencilerin ders saatlerinin artırılmasına yönelik talepleri ve ihtiyaçları dikkate alınmalıdır. Öğrencilerin yoğun ders programları veya belirli konuları daha derinlemesine öğrenme isteği gibi faktörler göz önünde bulundurulmalıdır. Bu açıdan araştırmanın sonuçlarına göre öğrenci kanaatleri TMNS dersinin ders saatinin arttırılmaması yönündedir. Öğrencilerinin çoğunluğunun ders saatinin yeterli demesinin nedeni, dersin haftada 4 saat olması, konservatuvarların da meslek derslere ağırlık verilmesinden kaynaklandığı söylenebilir.

Araştırmaya katılan öğrenciler büyük bir oranda bu dersin sınavını geçmek için çalıştıklarını belirtmişlerdir. Bu anlamda kariyerlerine ve perspektiflerine odaklanmayıp öğrenmeyi içselleştirmedikleri kalıcı hale getirmedikleri söylenebilir. Nitekim öğrenme, bireyin yaşantılar sonucu davranışlarda meydana gelen oldukça uzun süreli değişimlerdir. Bir bilgi ve becerinin, öğrenme sayılması için davranışta değişiklik yapması ve davranıştaki değişikliğin uzun süreli olması gerekmektedir (Özkalp, 1993).

Araştırmanın başka bir sonucu ise öğrencilerin derste aktif olmadıklarını belirtmeleridir. Buradan hareketle öğrenciyi derste aktif kılmak, bilgilerini yapılandırmak, öğrencilere onların da katılacağı bir eğitim ortamı sunmak olumsuz tutumlarını yok etmek gerekliliği ortadadır. Nitekim Delil ve Güleş (2007) çalışmalarında yapılandırmacı yaklaşımının öğrenciye olumlu tutum geliştireceğini belirterek, araştırmayı desteklemektedir.

Araştırmada öğrencilerin derse ait terimlerde bilmede zorlandıkları ders ile ilgili kaynakları bilme konusunda zorlandıkları, klasik ve günümüz kaynaklarına örnekler veremedikleri ve önemli nazariyatçıların fikirlerini ve teorileri hakkında fikirleri olmadığı sonucuna varılmıştır. Akademik başarının artırılması ve öğrenme sürecinin iyileştirilmesi amacıyla, okul yönetiminden sınıf içi süreçlere kadar pek çok alanda yeni uygulamalar hayata geçirilmiştir. Sınıf içi süreçlere yönelik değişim ise genellikle iki kategoride ele alınmıştır. Birincisi, öğretim süreçlerindeki değişimlerdir. İkincisi ise motivasyon ve çocuk gelişimiyle ilgili yeni bakış açılarının geliştirilmesidir (Chall, 2000). Eğitim bilimcileri ve uygulayıcıları, öncelikle eğitim programlarının ve ortamlarının içeriğini ve yapısını belirleyecek çalışmalarında bilgi ve gerçek anlayışına sahip olmalıdırlar. Aksi takdirde, sadece bu alanlarda hizmet ve ürünlerin nasıl elde edileceği gibi teknik konularla ilgilenmekle yetinirler ve daha derinlemesine bir anlayışa ulaşamazlar (Özerbaş, 2007).

Araştırmaya konu olan TMSN dersinde de yeni öğretim yaklaşımları uygulanmalıdır. Sınıf içi öğretimin etkili bir şekilde kullanılabilmesi için Türk Eğitim sistemi detaylı bir şekilde incelenmeli ve Türk Kültürü'nün adet ve gelenekleri göz önünde bulundurularak eğitim faaliyetleri planlanmalıdır. Ancak, müzik eğitimcilerimiz ve eğitimcilerimizin çoğu lisans eğitimlerinde yeni öğretim yaklaşımlarını öğrenmelerine rağmen, hala sınıflarda geleneksel, öğretmen merkezli bir öğretim tarzı benimsemektedirler. Bu durum, öğretmenlerin sınıflarında öğrencilere sadece bilgi aktarmak yerine, onlara aktif bir şekilde katılım fırsatı sunmalarını engellemektedir. Burada amaç öğrencilerin deneyimleyerek öğrenmelerine olanak tanıyan öğretim becerileri ile desteklenen bir öğretim ortamı sağlamaktır (Özerbaş, 2011).

Öneriler

İlerideki Araştırmalara Yönelik Öneriler

- Araştırma bir üniversite ve 30 kişi ile sınırlı tutulmuştur. Bu araştırma daha büyük ölçekte ve farklı üniversitelerde yapıp genişletilebilir.
- TMNS dersine yönelik görüşler alınmıştır. Bu görüşlerin temel dayanakları ile ilgili nitel araştırmalar yapılabilir.

- TMNS derslerine katılan öğrencilerle yapılan anketler aracılığıyla, öğrencilerin derslerle ilgili görüşleri ve memnuniyet düzeyleri hakkında bilgi toplanabilir.
- Öğrencilerin TMNS derslerindeki performanslarının değerlendirilmesi ve geri bildirimlerin sağlanması üzerine araştırmalar yapılabilir.
- Teknolojinin TMNS derslerinde kullanımının öğrenci başarısı ve motivasyonu üzerindeki etkilerini inceleyen araştırmalar yapılabilir.
- TMNS derslerinin müfredatının içeriği, kapsamı ve güncelliği üzerine araştırmalar yapılabilir.

Uygulamacılara Yönelik Öneriler

- Örneğin dersin daha zevki hale getirilmesi için yeni öğretimsel yöntemler kullanılabilir
- Öğrencilerin Türk Musikisi kültürünü öğrenebilmeleri için ders içeriklerinin güncellenebilir ve öğrenciye sevdirebilir.
- Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji dersinin öğretme yöntemlerinin daha fazla yöntem kullanılabilir.
- Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji dersinin eğitim durumlarında daha aktif öğrenmeyi öne çıkararak yapılandırıcı yaklaşımla geleneksel öğretim yöntemlerini birleştirerek işlenebilir.
- Literatürde var olan kaynakların öğrenciye ulaşılabilir kılınabilir.
- Türk Musikisi öğretimine ilişkin repertuvar seçkin bir şekilde belirlenebilir
- Türk Musikisi Nazariyat ve Solfeji dersinde evrensel kaynakların da kullanılabilir.
- Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji dersinin felsefe, tarih, fizik, edebiyat gibi disiplinler arası yaklaşımlar ile birlikte anlatılabilir.
- Türk müziğinin temelini oluşturan makamların ve usullerin yapısını ve özelliklerini öğrencilere detaylı bir şekilde aktarmak önemlidir. Bu, öğrencilerin Türk müziği eserlerini daha iyi anlamalarına ve icra etmelerine yardımcı olabilir.
- Öğrencilere çeşitli Türk müziği eserlerini dinletmek ve analiz etmek, farklı bestecilerin ve icracıların tarzlarını ve farklı müzikal dönemleri anlamalarına yardımcı olabilir.
- Öğrencilere enstrümanlarını veya seslerini kullanarak Türk müziği eserlerini icra etme fırsatı vermek önemlidir. Bu, öğrencilerin müzikal becerilerini geliştirmelerine ve müziği daha derinlemesine anlamalarına katkıda bulunabilir.

Sınırlılıklar

Kilis 7 Aralık Üniversitesi bünyesinde Türk Musikisi Eğitimi vermekte olan bölümler, Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej dersi ve Türk Musikisi dersi alan 2023-2024 yılın lisans öğrencileri ile sınırlıdır.

Yazar Özgeçmişi



Dr. Öğr. Üyesi, **Ali Nünükoğlu**, halen Kilis 7 Aralık Üniversitesi'nde çalışmaktadır. Mezuniyetleri şu şekildedir. Girne Amerikan Üniversitesi/Eğitim Fakültesi/Türkçe Öğretmenliği, Niğde Üniversitesi/Eğitim Fakültesi/Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü/Müzik Öğretmenliği Pr./Necmettin Erbakan Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü/Müzik Eğitimi (Yl) (Tezli). Necmettin Erbakan Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü/Müzik Eğitimi (Dr).

Kaynakça

- Behar, C. (1998). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk gittiğinde öğretim ve intikal* (Cilt 46). Yapı Kredi.
- Bereketli, C. (2016). İş tatmini ve örgütsel bağlılık arasındaki ilişkide çalışanların kişisel özelliklerinin farklılaştırıcı etkisi: Bir sivil toplum kuruluşunda uygulama. Yüksek lisans tezi.
- Chall, S. J. (2000). *The Academic Achievement Challenge: What Really Works in the Classroom?* New York: The Guilford Press.

- Delil, A., & Güleş, S. (2007). Yeni İlköğretim 6. Sınıf Matematik Programındaki Geometri ve Ölçme Öğrenme Alanlarının Yapılandırmacı Öğrenme Yaklaşımı Açısından Değerlendirilmesi. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20(1), 35-48.
- Eroğlu, E., & Köktan, Y. (2005). Araştırma Metot Ve Teknikleri. Sakarya Kitabevi.
- Can, M. C. (2001). Türk Müziği Yazılı Kaynakları, Doktora Ders Notları.
- Daschmann, E. C., Goetz, T., & Stupnisky, R. H. (2011). Testing the predictors of boredom at school: Development and validation of the precursors to boredom scales. *British Journal of Educational Psychology*, 81(3), 421-440.
- Tezbaşaran, E., & Yiğit, R. (2015). A study on developing attitude scale towards nurses. *HAYEF Journal of Education*, 12(2), 69-80.
- Özerbaş, M. A. (2007). Yapılandırmacı Öğrenme Ortamının Öğrencilerin Akademik Başarılarına ve Kalıcılığına Etkisi. *Türk Eğitim Dergisi*, (4).
- Özerbaş, M. A. (2011). Yaratıcı Düşünme Öğrenme Ortamının Akademik Başarı ve Bilgilerin Kalıcılığı Etkisi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31(3), 675-705.
- Özkalp, E. (1993). Davranış Bilimlerine Giriş. Anadolu Üniversitesi.
- Özgen, G., (2007), 38. ICANAS (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi) Ankara
- Türkmen, U., & Yılmaz, H. (2017). Öteki Mahalle: Dinar Dere Mahallesi Romanları Müzik Kültürü. *Uluslararası Sosyal ve Eğitim Bilimleri Dergisi*, 4(8), 81-93.
- Uçan, A. (1994). *Müzik eğitimi: temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar ve Türkiye'de Cumhuriyetin ilk altmış yılındaki durum*. Müzik ansiklopedisi yayınları.

Opinions of students studying in educational institutions that teach music about the Turkish Music Theory and Solfege (TMNS) course

Abstract

In the research, the opinions of university students studying at conservatories that provide music education and taking this course as an elective course regarding the "Turkish Music Solfege and Theory" course were examined and suggestions were made. This research, which aims to determine the opinions of students who receive formal education at State Conservatories and take this course, about the Turkish Music Solfege and Theory course, was based on a quantitative pattern and a screening model, one of the descriptive research methods, was applied. The research was prepared with 30 students selected by random sampling method who were studying at Kilis 7 December University Alaeddin Yavaşca State Conservatory and taking this course at the university in the 2023-2024 academic year. SPSS method was used to obtain data. Percentage and frequency were used in the analysis of the data obtained. In addition, due to the small number of samples and the lack of normal distribution, the Chi-Square test was used to determine the differentiation. In the research, while the students stated that they attach importance to the Turkish Music Solfege and Theory course and that they are aware of the importance of the course in understanding other disciplines, they stated that they have a deficiency in knowing the content of the basic sources on the subjects of Turkish Music Theory and Solfege. In Turkish Music undergraduate education, the Turkish Music Solfege and Theory course should be covered more comprehensively, the source richness should be increased, especially classical sources should also be taught, the number of courses should be increased during undergraduate education periods, the practice, demonstration and expression method in the courses should be diversified and multiplied by using materials and the course should be made active. is of great importance. In addition, the fact that Turkish Music Solfege and Theory courses keep up with the inevitable innovations brought by the age is an important factor in terms of both the up to date and interest of course..

Keywords: music education, solfege, Turkish music, Turkish music theory

Ek 1. Türk Musikisi Nazariyat ve Solfeji (TMNS) Dersine Yönelik Görüşler Ölçeği

Türk Musikisi Nazariyat ve Solfeji (TMNS) Dersine Yönelik Görüşler Ölçeği						
1 Kesinlikle katılmıyorum, 2 Katılmıyorum, 3 Kararsızım, 4 Katılıyorum, 5 Tamamen katılıyorum						
No	Madde	1	2	3	4	5
1	TMNS dersinde sıkılırım.					
2	TMNS dersinde öğrendiğim bilgilerin mezun olduktan sonra işime yarayacağını düşünüyorum.					
3	TMNS dersinin ders saati arttırılmazdır.					
4	TMNS dersi meslek hayatımda önemlidir.					
5	TMNS dersine sadece sınavda başarılı olmak için çalışırım.*					
6	TMNS dersi günlük hayatımda işe yaramaz.					
7	TMNS dersi en aktif olduğum derstir.					
8	TMNS dersi ile ilgili terimleri bilirim.					
9	TMNS dersi bana sıkıcı geliyor.*					
10	TMNS dersi ile ilgili kaynakları bilirim.					
11	TMNS dersi kaynaklarına birer örnek verebilirim.					
12	TMNS derslerinde bilgimin azlığı nedeniyle zorlanıyorum.					
13	TMNS dersinde bilgim yeterlidir.					
14	TMNS dersine özgü klasik ve günümüz kaynaklarını bilirim.					
15	TMNS dersinde bilimsel bir şekilde fikrimi açıklayabilirim					
16	Edvar geleneğini bilirim.					
17	TMNS dersinde Abdulkadir Meraği'nin fikirlerini bilirim.					
18	TMNS dersinde Dimitri Kantemir'in fikirlerini bilirim.					
19	TMNS dersinde Abdülbaki Nasır Dede Efendi'nin fikirlerini bilirim.					
20	TMNS dersinde Arel- Ezgi- Uzdilek sistemini bilirim.					

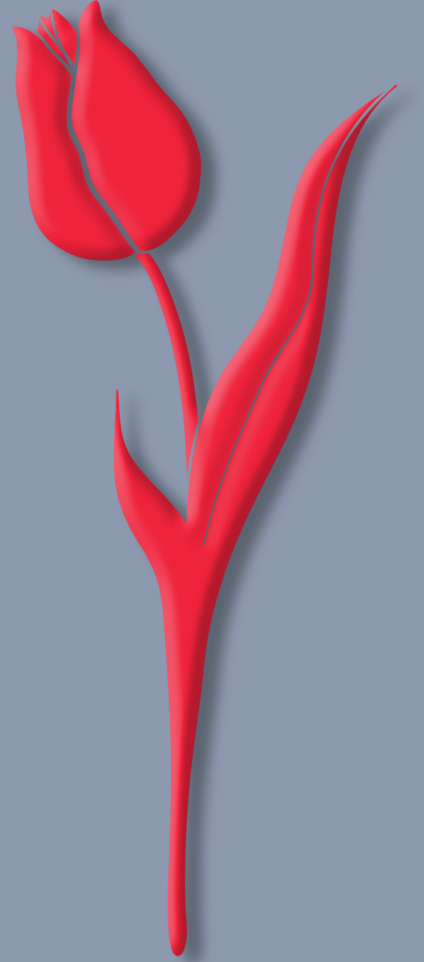
*ters madde

Türk Müziği

Ulusal Hakemli Dergi

ISSN:2822-3195

Cilt 4 No 1 Mart 2024 (Bahar)



Genç Bilge
Yayıncılık

ISSN 2822-3195



9 772822 319004