ISME
INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION

MÜZED
1999

TÜRKSOY
ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ TEŞKİLATI
INTERNATIONAL ORGANIZATION OF TURKIC CULTURE

Ministry of Culture
of the Republic of Azerbaijan

easme
European Association for Music in Schools

Ministry of Education
Republic of Azerbaijan

AMK
AZƏRBAYCAN
MİLLİ KONSERVATORİYASI

AZERBAIJAN
CONVENTION
BUREAU

BAKU

ISME2018

33rd World Conference of International Society for Music Education

Life's journey through music...

July 15-20, 2018
BAKU / AZERBAIJAN

www.isme2018.org

ISME – 2018

INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION

33rd World Conference

Turkic Session

July 15-20, 2018
Baku /Azerbaijan

ISME – 2018

ULUSLARARASI MÜZİK EĞİTİMİ BİRLİĞİ

33. Dünya Konferansı

Türk Dünyası Oturumu

15-20 Temmuz 2018
Bakü / Azerbaycan

ISME – 2018

BEYNƏLXALQ MUSİQİ TƏHSİLİ CƏMİYYƏTİ

33-cü Dünya Konfransı

Türk Dünyası Oturumu

İyul 15-20, 2018
Bakı / Azərbaycan

ISBN: 978-9952-29-110-0

Turkic Session Science and Art Committee

Prof. Siyavush Karimi
The rector of the Azerbaijan National Conservatory, People's artist of the Republic of Azerbaijan. Baku, Azerbaijan

Prof. Dr. Lala Huseynova
Vice-Rector for Science work of the Azerbaijan National Conservatory. Baku, Azerbaijan

Professor Dr. Ugur Alpagut
Conference Chair, Baku 2018
ISME Board Member and Turkic World Representative in ISME, Bolu Abant Izzet Baysal University – Bolu / TÜRKİYE

Assist. Prof. Dr. Başak Gorgoretti
Eastern Mediterranean University. Faculty of Education. Department of Music Education. Famagusta, TRNC

Scientific Committee

Prof. Dr. Abbasgulu Najafzade
Head in Laboratory of National Music Research of the Azerbaijan National Conservatory. Baku, Azerbaijan

Prof. Dr. Ali Uçan
Gazi University. Faculty of Gazi Education. Department of Music Education. Ankara, Turkey (Retired). Honorary Chairman of Turkish World Music Education Association Turkey

Prof. Dr. Fattakh Khaligzade
Department of Music History and Theory of the Azerbaijan National Conservatory. Baku, Azerbaijan

Prof. Dr. Hanefi Özbek
Medipol University. Turkish Music Department. Istanbul,Turkey

Prof. Dr. Magali Kleber
Universidade Estadual de Londrina. Brazil

Prof. Dr. Masafumi Ogawa
Yokohama National University. Faculty of Education and Human Science. Japan

Prof. Suna Çevik
Gazi University. Faculty of Gazi Education. Department of Music Education. Ankara, Turkey (Retired)

Prof. Dr. Ulker Aliyeva
Laboratory of National Music Research of the Azerbaijan National Conservatory. Baku, Azerbaijan

Doç. Dr. Fakhraddin Bakhshaliyev
Laboratory of National Music Research of the Azerbaijan National Conservatory. Baku, Azerbaijan

Assoc. Prof. Patrick Schmidt
University of Western Ontario, Canada.

Yrd. Doç. Dr. Yavuz Durak
Abant Izzet Baysal University. Faculty of Education. Department of Music Education. Bolu, Turkey

Arthur Gill
Music Teacher Special Education Centre VHC PHC Pakistan. Special Ed Teaching Assistant for Prospero Teaching Manchester.

Specialist Meral Mete
Hacettepe University Faculty of Education. Department of Elementary Education. Primary Education. Ankara, Turkey

Refik Saydam
MÜZED President of the Association of Music Educators. Ankara, Turkey

Richard Hallam
Hallam Creative Enterprises. United Kingdom.

Timur Davletov
TURKSOY International Turkish Culture Organization

The Working Group:

Lala Huseynova – Vice-Rector for Science work of the Azerbaijan National Conservatory. PhD, Prof. Dr.
Ulkar Aliyeva – Senior scientist in "Laboratory of national music research", Doctor of Art Study, professor
Gulnara Manafova – Scientist in "Laboratory of national music research", ANC's candidate for a degree
Fazila Nabiyeva – Researcher of scientific laboratory "İmprovement of national musical instruments", PhD
Fardin Mammadli – Junior scientist in "Laboratory of national music research", PhD student of ANC

Turkish Editor Group:

Prof. Dr. Ugur Alpagut – Bolu Abant Izzet Baysal University
Assist. Prof. Dr. Başak Gorgoretti – Eastern Mediterranean University. Department of Music Education.
Refik Saydam – MÜZED President of the Association of Music Educators. Ankara, Turkey

Abbreviations used in the publication

AMEA – Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası
НАНА – Национальная Академия Наук Азербайджана
ANAS – Azerbaijan National Academy of Sciences
ADMİU – Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət universiteti
BMA – Bakı Musiqi Akademiyası
БМА – Бакинская Музыкальная Академия
BMA – Baku Music Academy
AMK – Azərbaycan Milli Konservatoriyası
АНК – Азербайджанская Национальная Консерватория
ANC – Azerbaijan National Conservatory

ISME – 2018, International Society for Music Education.The materials of 33rd World Conference, Turkic Session. Baku/Azerbaijan, July 15-20, 2018, 522 p.

ISME – 2018, Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği, 33. Dünya Konferansı, Türk Dünyası Oturumu Materyalı. Bakü / Azerbaycan, Temmuz 15-20, 2018, 522 s.

ISME – 2018, Beynəlxalq Musiqi Təhsili Cəmiyyəti. 33-cü Beynəlxalq Konfransın materialları, Türk Dünyası Oturumu. Bakı / Azərbaycan, İyul 15-20, 2018, 522 s.

Articles are published in author's edition.
Makaleler yazarın baskısında yayımlandı.
Download from: URL: http://www.konservatoriya.az/ISME/2018.pdf

Contents:

Plenary speeches:

Siyavuş Kərimi *Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru, professor, xalq artisti*

Alpagut Uğur *Prof. Dr.Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi A.B.D.*

Saydam Refik *Müzik Eğitimcisi, Müzik Eğitimcileri Derneği MÜZED (TÜRKİYE) Genel Başkanı*

Uçan Ali *Prof. Dr. TÜRKMEB (Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği) Onursal Başkanı*

Alexandra Kertz-Welzel *is professor and department chair of music education at Ludwig-Maximilians- Universitaet in Munich (Germany)*

Schwarzenbach Sylvia

Tariyel Məmmədov *əməkdar incəsənət xadimi, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, BMA-nın professoru*

Articles:

Abdullazadə Gülnaz *Azərbaycan, BMA, fəlsəfə elmləri doktoru, professor*
Millətlərarası dialoqda muğam sənətinin ümumbəşərimahiyyəti 21

Abdulla Yalçın *Azərbaycan, BMA, fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
Bektaşi cemevlərindəkeçirilən mərasimlərin dini, sosial və mədəni dəyərləri..... 24

Abdullayeva Züleyxa *Türkiyə*
Müzikle terapi alanında deneyimlerim 28

Abduləliyev Ariz *Azərbaycan, BMA-nın baş müəllimi və böyük elmi işçisi*
Azərbaycan Respublikasında müasir musiqi təhsilinin yaranması 29

Ağca Derya Ahmet qızı Şimşek *Azərbaycan-Türkiyə,* sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru**,** *Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın post doktorantı*
A.Adnan Saygun'un "Köroğlu" operası ve Niyazi Tağızadə 38

Axundova-Dadaşzadə Zümrüd *Azərbaycan, BMA, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor*
Azərbaycan musiqisində milli və qlobal cəhətlərin dialektikasi (müasir mərhələdə milli bəstəkarlıq məktəbinin təcrübəsindən) 45

Axundova Pikə *Azərbaycan, ADMİU-nın doktorantı*
Muğamin tədrisində qeyri-xətti inkişaf prinsiplərinin tədbiqinə dair 50

Akgül Barış Dolunay *Türkiye,* Prof. Dr. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi A.B.D.***; Alpagut Uğur** *Türkiye,* Prof. Dr. *Bolu Abant İzzet*

Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi A.B.D.; **Karageyik İlknur** *Türkiye,* Öğr. Gör. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Resim İş Eğitimi A.B.D.*; **Akkaya Öznur***Türkiye, Bolu Bağışçılar Vakfı Genel Sekreteri*
Bolu Çocuk Sanat Atölyeleri Projesi 53

Aliyeva İmina *Azerbaijan, School-studio under the Baku Musical Academy named after U. Hajibayli*
On Auditory Thesaurus, Piano Technique AndChahargah Scale 60

Alpagut Uğur *Türkiye,* Prof. Dr, *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi A.B.D.;* **Kurtoğlu Çağlayan,** *Türkiye, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi A.B.D.Yüksek Lisans Öğrencisi, (Bolu/Seben Ortaokulu Müzik Öğretmeni)*; **Demirpek Özgün,** *Türkiye, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi A.B.D.Yüksek Lisans Öğrencisi, (Göynük Orhan Çalı şÇok Programlı Lisesi)*
Küresel Akışlarin Etkisi Altındaki Eğitim Sanat Anlayışı Ve Türkiye'de Iraklı / Suriyeli Çocukların Sorunları Çerçevesinde Verilen Eğitimde Müzik Eğitiminin Rolü. (Bolu Örneği) 65

Амирова Джамиля *Азербайджан, Диссертант БМ А им.Узеира Гаджибейли*
Эволюция интерпретации в джазовой истории Азербайджана 72

Babayeva Aydan *Azərbaycan, PhD student of ANC*
Sourse Study Issuses In Middle Ages Eastern Treatises 76

Babayeva Əfsanə *Azərbaycan, AMEA, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
Azərbaycanda islam dini musiqili-poetik janrlarin etno-lokal xüsusiyyətlərinə dair 80

Bağırova Aysel *Azərbaycan, AMK*
"Arşin mal alan"operettasinin Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri fəaliyyətində keçdiyi yol 89

Baxşaliyev Fahreddin *Azerbaycan, AMK, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
Ortadoğu Makam Musikisi Ve Divan Edebiyatı 92

Beşevli Solmaz Pınar *Türkiye, Öğr. Gör. Dr. Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı*
12 Mart (1971) Muhtırası'ndan, 12 Eylül (1980) Darbesi'ne Kadar Türkiye'de Hükümet Politikalarında Müzik 96

Bəkirova Günel *Azərbaycan, BMA-nın doktorantı*
Pedaqoji təcrübədə ornamental etüdlərin rolu və fortepiano texnikasinin inkişafinda əhəmiyyəti 103

Büyükgönen Alime *Türkiye,* Arş. Gör. *Akdeniz Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Fizyoterapi ve Rehabilitasyon Bölümü;* **Temel Aksu Neriman** *Türkiye,* Arş. Gör. A*kdeniz Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Fizyoterapi ve Rehabilitasyon Bölümü*; **Yağışan Nihan** *Türkiye, Prof.Dr. Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı;* **Sarıkçıoğlu Levent** *Türkiye, Prof. Dr. Akdeniz Üniversitesi Tıp Fakültesi Anatomi Abd.*

Simetrik ve asimetrik pozisyonda çalan müzisyenlerin kas-iskelet ağrı ilişkisinin incelenmesi 108

Bulut Seyhan *Türkiye,* Doç. Dr. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı*
Barok Dönem Flüt Müziğinin Dönemsel Stil Özellikleri Ve Yoruma Etkisi "Müzik Notada Değil Altinda Yatan Bilgide Gizlidir" 109

Bruseldorff von Alexandria Sultan-zade (Sevindj Chingiz qizi) *USA, Azerbaijan, ANC, PhD. candidate,*
Alim Qasimov, World Renowned Khanende-An Acoustic And Physiological Analysis Of The Voice While Singing Azerbaijani Mugham 118

Çevik Suna *Türkiye, Prof. G.Ü GEF Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Emekli Öğretim Üyesi*
Birleşmiş milletler "sürdürülebilir kalkınma hedeflerive 2030 gündemi"nde yer alan "nitelikli eğitim" hedefi kapsamında müzik/sanat eğitiminde yenilikçi ve özgün yaklaşımlar 123

Çiftçi Kibele Kıvılcım *Türkiye, Doktor Öğr. Gör***,** *Ankara Hacıbayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı*
Zekâi Dede'nin Hüzzâm Bestelerinin XVIII Yüzyil Makâm Anlayişi Içerisinde Değerlendirilmesi 144

Dadaşzadə Kamilə *Azərbaycan, ADMİU, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor*
"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının bəzi koqnitiv modellərinə dair 150

Durak Yavuz *Türkiye, Dr. Öğr. Üyesi Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi A.B.D.***; Cevahir ÜNAL Cevahir** *Türkiye, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi A.B.D.Yüksek Lisans Mezunu*
Müzik Öğretmeni Yetiştiren Kurumlardaki Öğrencilerin Müziksel İşitme Okuma Yazma Gelişimlerinin Çeşitli Değişkenlere Göre Incelenmesi 154

Елеманова Саида *Казахстан, кандидат искусствоведения, доцент, Руководитель Лаборатории казахского народного музыкального искусства НИИ имени Коркыт-ата Казахского национального Университета Искусств*
Музыкальное образование традиционных музыкантов в Казахстане: к постановке проблемы 159

Elhan Aynur Nayir *Azərbaycan, Prof.Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi***; Rahimova Aytac** *Azərbaycan,* Prof. Dr. *Bakü Müzik Akademisi*
Batı müzik teorisinde mod tetrakordları ve onların Azerbaycan ve Türk müziği makam dizilerindeki yeri 163

Esen Biçer Beste *Türkiye,* Öğr. Gör. *Ankara Hacıbayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı*
Türk Müziğinde Gelenekten Günümüze Taksim Formu Ve Özellikleri 172

Əsədzadə Firuzə *Azərbaycan, AMK*
Urmiyada aşiq musiqisi ənənələri 178

Əsədzadə Gülxanım *Azərbaycan, AMK*
Zikr musiqisi Şamaxi regionunda 182

Əzizova Sevinc *Azərbaycan, ADMİU-nun müəllimi və dissertantı*
Azərbaycan muğamlarında geniş miqyaslı invariantlığın funksional əhəmiyyətinə dair 187

Göklen Ayşegül *Türkiye,* Arş. Gör. *Aksaray Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı* **(***Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi A.B.D.Doktora Öğrencisi);* **Dinçer Sezer***Türkiye,BoluAbant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi A.B.D.Doktora Öğrencisi (Çankırı Karatekin Ortaokulu Müzik Öğretmeni)***; Durak Yavuz** *Türkiye*, Dr. Öğr. Üyesi *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi A.B.D.*
Carmina Burana Sahne Kantatının "O Fortuna" Bölümü Orkestra Partisyonlari Ile Piyano Eşliğinin Karşilaştirilması 191

Hacızadə Hicran *Azərbaycan, AMK-nın baş müəllimi və dissertantı*
Ramiz Mirişlinin yaradiciliğinda Azərbaycan xalq mahnı ənənələri 203

Hüseynova Lalə *Azərbaycan, AMK, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor*
Türk xalqlarının musiqisində ortaqlıq və fərqlilik amilləri 207

Hüseynova Nərgiz *Azərbaycan, BMA, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
Müasir vokal təliminin metodik problemləri 213

Hüseynova Zülfiyyə *Azərbaycan, AMK-nın müəllimi və doktorantı*
Şirvan aşiq havalarinin ritm məsələlərinə dair 218

İsmayılov Şamil *Azərbaycan, Türkiyə Kars Kafkas Üniversitesi Devlet Konservatuarının müəllimi, AMK-nın dissertantı*
Segah muğamı tarixi mənbələrdə 223

İsmayılova Güllü *Azərbaycan, ADMİU, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
Müasir dövrdə mədəniyyət siyasəti və bəstəkar yaradıcılığında milli ideologiyanın rolu 229

Исмаил-заде Нурида *Азербайджан, БМА, доктор философии по искусствоведению, доцент*
Модель первоисточника народной музыки в творчестве русского композитора Р.М.Глиэра-как один из компонентов изучения национальных музыкальных образцов 238

Kaplan Ayten *Türkiye, Prof.Dr. Hacettepe Üniversitesi, Ankara Devlet KonservatuvarıMüzik Bilimleri Bölümü Müzikoloji Anabilim Dalı Öğretim Üyesi*
Karacaoğlan'in Bestelenmiş Şiirlerinde Söz Ve Müzik Uyumu 243

Kargı Ebru *Türkiye, BMA-nın doktorant öğrencisi, Bakü Türk Okulları, Müzik öğretmeni*
Türk bestecilerinin viyola eserleri ve Nejat Başeğmezler'in bestecilik özellikleri 249

Kaseinov Düsen *Kazakistan, prof., TÜRKSOY Genel Sekreteri*

Традиционная музыкальная культура и музыкальное образование в Тюрских странах: Современное состояние и проблемы (Traditional Music Culture and Music Education in Tukric Countries: Present Status and Problems).....253

Küçük Duygu *Türkiye, Arş. Gör. Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı;* **Koçaslan, Giray** *Türkiye,* Arş. Gör.*Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,*
Türk Operalarında Tarih Öncesi Anadolu Medeniyetlerinin İzleri: Gilgameş Ve İnanna Operaları.....264

Qulamova Jalə *Azərbaycan, AMK, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
Arif Babayevin muğam ifaçılıq ənənələri 270

Qulamova Nairə *Azərbaycan, BMA*
XX əsr Azərbaycan musiqisində Şərq və Qərb ənənələrinin sintezi 275

Quliyev Akif *Azərbaycan, AMK, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor*
Azərbaycan professional musiqi təhsilində saz alətinin tədrisinə dair 278

Mahmudova Ceyran *Azərbaycan, ADMİU, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor*
Azərbaycan muğamının inkişafında "əruz" fənninin tədrisi məsələləri 283

Manafova Gülnarə *Azərbaycan, AMK-nın "Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi və dissertantı*
Əski türk dastanlarının yeni balet təcəssümü: "Oğuznamə" baleti 286

Məmmədəli Məmmədov *Azərbaycan, AMK-nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" laboratoriyasının rəhbəri və dissertantı*
Azərbaycanda yeni milli musiqi alətlərinin yaradılması zərurətləri 293

Məmmədli Fərdin *Azərbaycan, AMK-nın "Milli musiqinin tədqiqi" elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi və doktorantı*
Azərbaycan muğamında "Bərdaşt" şöbəsinin yaranma şərtləri və əhəmiyyəti ..301

Məmmədova Həbibə *Azərbaycan, BMA, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent*
Azərbaycanda muğam ifaçılığı 306

Məmmədova Rəna *Azərbaycan, AMEA-nın müxbir üzvü, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor*
Funksionalliq nəzəriyyəsi baxımından Azərbaycan muğamının tədrisi metodikası 310

Мурадова Сабина *Азербайджан, диссертант БМА*
Педагогические принципы Зохраба Адыгезалзаде 313

Nemətli Yavər *Azərbaycan, AMMDM-nin aparıcı elmi işçisi, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*
Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında violin konsertinin inkişafı və ifaçılıq problemləri 318

Nəbiyeva Fazilə *Azərbaycan, AMK, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru*
Dairəvi rəqslər türk xalqlarının ortaq mənəvi dəyərlərindən biri kimi 325

Nəcəfzadə Abbasqulu *Azərbaycan, AMK, sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor*
Zurna Türkçe Konuşan Halkların Ortak Müzik Aletidir 336

Нурлыбаева Фатима *Казахстан, руководитель Отдела науки Казахского Национального Университета искусств*
Формирование музыкальной науки Казахстана в первые десятилетия XX века: Специфика, проблемы и пути развития 347

Oter Tolga *Türkiye, Dr.Öğr. Gör.Ankara Hacıbayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı*
Türk Müziğinde Ahenkve MakamMeselesi 352

Serda Türkel Oter *Türkiye, Doç. Dr. Gazi Üniversitesi*
Klâsik türk mûsikîsi'nde üslûp-tavır 359

Özbek Hanefi *Türkiye, Prof.Dr.İstanbul Medipol University, Medical School Department of Pharmacology Faculty of Art Designing and Architecture, Turkish Music;* **Gidiş Volkan** *Türkiye, Doktor Öğretim Üyesi Volkan GİDİŞ İstanbul Medipol Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Türk Müziği Bölümü*
Composition Education In Turkish MaqamMusic 365

Özeke Sezen *Turkey, Prof.Dr. Music Education Department, Uludag University, Bursa, Turkey*
One-Two / One-Two-Three, Can You Count With Me?: An Approach To Teach Irregular Meters 379

Özgür Canan *Turkey, Doctorate Student at Istanbul University - Academician at Biruni University*
The Relation Between Text And Music In The Work *Hayalimdeki Bahçe* Of Nazife Güran 385

Rahimova Aytac *Azərbaycan*, prof. Dr *BMA Tarih ve Nazariyyat Bölümü;* **Elhan Aynur Nayir** *Azərbaycan*, prof. Dr. *Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi ABD*
Müzik eğitiminde renklerin etkisi 392

Sözen İsmail *Türkiye,* Dr.Öğr. Üyesi *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi A.B.D.***; Durak Yavuz** *Türkiye,* Dr.Öğr. Üyesi, *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi A.B.D.*
İşbirlikli öğrenme yaklaşımı ile yapılan toplu bağlama öğretiminin performans ve tutuma etkisi..... 398

Таптыгова Егяна *Азербайджан, БМА, доктор философии по искусствоведению, доцент*
Музыкальное развитие ученика в процессе раннего арфового образования 405

Tufan Enver *Türkiye, Prof. Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı*
Yaşam Bir Akorun Içinde Gizli..... 413

Tufan Selmin *Türkiye, Prof. Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi, Anabilim Dalı Öğretim Üyesi*
Lisans Üstü Programlarda Piyano Pedagojisi Dersinin Önemi 419

Tuncel Emrah *Türkiye,* Öğr. Gör**.** *Ankara Hacıbayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı*
Abdülbâki Nâsir Dede'nin Makâm Tarifleri Doğrultusunda Klasik Kemençe Ile Taksim Kabiliyetini Geliştirmeye Yönelik Bir Çalişma 425

Uçan Ali *Türkiye, Prof. Dr. TÜRKMEB (Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği) Onursal Başkanı*
Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk"Un Başlangıcında İnsanlığın İlk Doğal-Temel-Ortak Müziksel Donanımı 431

Uçan Ali *Türkiye,Prof. Dr. TÜRKMEB (Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği) Onursal Başkanı*
Müzikte Üniversiter Eğitim Dünyada, Türk Dünyasında Ve Türkiye'deki Genel Durum..... 444

Uçan Ali *Türkiye, Prof. Dr. TÜRKMEB (Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği) Onursal Başkanı*
Türk Dünyasi Müzik Eğitimi Birliği'nin Kuruluşu, işlevi ve önemi 457

Uz, Abdullah *Türkiye,* Prof.*, Akdeniz Üniversitesi, Emekli Öğretim Üyesi*
Yükseköğretim Kurumlarindaki Azerbaycanli Müzik Eğitimcilerinin Türkiye Müzik Eğitimi Sürecine Etkileri 473

Xalıqzadə Fəttah *Azərbaycan, AMK, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor*
Türk xalqlarının musiqisində axsaq ritmlərin öyrənilməsi perspektivləri (məsələnin qoyuluşuna dair) 482

Ханбекова Вафа *Азербайджан, АНК, доктор философии по искусствоведению, доцент*
Традиционные формы восточного музицирования на различных историче-ских этапах 488

Юсифова Марьям *Азербайджан, Магистр музыковедения, концертмейстер БМА*
О взаимодействии композиторской, исполнительской и педагогической дея-тельности на примере творчества Эльмиры Назировой..... 494

Yükrük Serap *Türkiye, Doç. Dr. Van YYÜ Eğitim Fakültesi, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı***; Uçar Metin** *Türkiye,Dr. Öğr. Üyesi Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi*
Okul Öncesi Öğrencilerde Müziksel Algının Görsel Algı Üzerine Etkisi 498

Zeynalova Nuranə *Azərbaycan, BMA-nın müəllimi və dissertantı*
Azərbaycan milli məqamları və xalq musiqisinin fortepiano işləmələrinin ifaçılıq problemləri 506

M. Nevra Küpana *Türkiye, Assist. Prof. Dr. Sakarya University State Conservatory*
Examınatıon Of The Mındfulness Levels Of Musıc Teacher Candıdates 514

Greeting

Əziz qonaqlar, hörmətli musiqiçilər və alimlər!

Hamınızı Azərbaycanda keçirilən 33. ISME 2018 Bakı dünya konfransında salamlayıram. Ötən il Azərbaycan Milli Konservatoriyasında keçirilmiş "Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri" adlı I Beynəlxalq konfrans ISME-nin 2018-ci ildə Bakıda keçirilən 33-cü Dünya Konferansı çərçivəsində "Türk xalqlarının musiqi dünyası" ilə bağlı xüsusi Sessiyanın keçirilməsinə bir vəsilə oldu.

ISME dünya konfransına ev sahibliyi etdiyimiz və mədəniyyətlərin qovuşuğu olan Bakı şəhərində dünyanın müxtəlif yerlərindən təşrif buyurmuş musiqiçiləri və alimləri gördüyümüz üçün böyük qürur və məmnunluq hissi duyuruq. Musiqi insanı bütün həyatı boyu müşayiət edir və onun necə tədris olunmasından müsiqi zövqünün formalaşması çox asılıdır. Türk dünyasının musiqi ənənələri zəngin və qədimdir. Bu ənənələr indi də yaşayır və yeni davamını tapır. Konfransın Azərbaycanda keçirilməsinə göstərdiyi təşəbbüsə və dəstəyə görə ISME daxilində türk dünyası təmsilçisi, Türkmeb Baş Katibi, Prof. Dr. Uğur Alpaguta, ISME-nin Türkiyə təmsilçisi MÜZED-ə (Türk Müzik Eğitimcileri Derneği), TÜRKSOY-a (Beynəlxalq türk mədəniyyəti təşkilatı) dərin təşəkkürümü bildirirəm.

Əminəm ki, bu konfrans çərçivəsində tarixdə ilk dəfə Bakıda keçirilən "*Turkic Session*" bütün türk dünyasını bir-birinə sıx tellərlə bağlayacaq və ISME-nin yayılma arealını daha da genişləndirəcəkdir.

Mən 33. ISME 2018 Bakı konfransının iştirakçılarına uğurlar diləyir və onlara yeni-yeni elmi-yaradıcılıq axtarışları arzu edirəm.

Siyavuş Kərimi
Azərbaycan Milli Konservatoriyasının rektoru,
professor,
Azərbaycan Respublikasının xalq artisti

Dear guests, respected musicians and scholars!

I welcome all of you at the 33rd Baku World Conference on ISME 2018 in Azerbaijan. The first International Conference "Music Traditions in a Globalizing World", held last year at the Azerbaijan National Conservatory, was endorsement in holding a Special Session on the "Music World of Turkic Nations" within the framework of the 33rd World Conference of ISME in Baku in 2018.

We are very grateful and proud to see musicians and scholars from the different parts of the world, in the vicinity of cultures – in Baku that hosts the ISME World Conference. Music accompanies a human for lifelong, and development of the sense of music is highly dependent on how it is instructed. The musical traditions of the Turkic world are very rich and ancient. These traditions still live and find new ways. I express my deepest appreciation to the Turkic World representative within the ISME, Turkmeb Secretary General Prof. Dr. Ugur Alpagut, ISME Turkey representative MÜZED (Turkish Music Educators Association) and TURKSOY (International Turkish Culture Organization) for the initiative and support of the conference in Azerbaijan.

I am confident that within this conference held in Baku for the first time, "Turkic Session" will connect all Turkic worlds closely together and further expand the range of ISME.

I wish success to the participants of the 33nd ISME 2018 Baku conference and wish them new scientific and creative exploration.

Siyavush Kerimi
Rector Azerbaijan National Conservatory,
professor,
Peoples Artist of the Azerbaijan Republic

---

33. ISME 2018 Bakü Dünya Konferansı Açılış Konuşması

Bu rüya, 31. ISME 2014 Porto Alegre (Brezilya) Dünya Konferansında; 33. ISME Dünya Konferansının İstanbul'da gerçekleşmesi kararının alınmasını duymamız ile başladı.

Bu Konferansı o kadar çok istiyorduk ki! Önce benim kişisel girişimlerimle, daha sonra da, MÜZED'den (Türk Müzik Eğitimcileri Derneği) bir ekip olarak, 2006'da Malezya'da gerçekleşen Kuala lumpur Dünya Konferansından günümüze konferansı takip etmiştik.

Tek isteğimiz, Türkiye'nin özelinde ISME Dünya Konferansına ev sahipliği yapmak ve ileride bu Dünya çapındaki buluşmayı, giderek Türk Dünyası'nın üzerinde barındırdığı eşsiz coğrafya ve kültürle tanıştırmaktı.

2016 Temmuz ayında, 32. ISME İskoçya Glasgow Dünya Konferansında TÜRKSOY (Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı) ile Kapanış Seremonisini gerçekleştirmemiz öncesinde bir karar alındı. ISME ile ortak alınan bu karar, Türkiye'nin layık olmadığı ve o sırada içerisinden geçtiği olumsuz koşullar nedeniyle; konferansın dost ve kardeş ülkemiz Azerbaycan'ın Başkenti Bakü'ye alınmasıyla sonuçlandı.

Bu aslında, bizim Türk Dünyası'na yönelik, ileriye dönük amaçlarımızın öne alınması anlamına da geliyordu.

Böylece, Türk Dünyası'nın ve Dünyanın müzik kalbi bugün Bakü'de atmaktadır. Sevgi, müzik ve tarihin Dünyanın orta yerinde ve en derininde buluştuğu, kültür ve ruha dair en değerli enerjilerin biriktiği Azerbaycan'ın dünya güzeli şehri Bakü'nün 33. ISME Dünya Konferansının ev sahibi olması; Dünya Müzikçileriyle birlikte oluşan kültürel alevler, meşaleler ışığında, ISME Dünya Konferansının tüm ihtişamıyla bir mücevher gibi parıldamasına yol açıyor.

İşte, şimdi sizlere binlerce yıllık, kadim müzik ve sanat kültürüyle Azerbaycan'ı ve Bakü'yü sunmaktan bizler büyük bir gurur ve memnuniyet duyuyoruz. Eminim ki, Azeri müziğiyle ortaya konulan ince duygular, hepinizin belleğinde eşsiz izler bırakacaktır.

İlişkilerimiz ileriye dönük olarak da Bakü'de Dünyayı ve Türk Dünyasını birbirine adeta kenetleyecektir. Biz şanslı insanlar, burada tüm bu güzelliklere tanıklık edeceğiz. Daha sonra ise, bu önemli gelişmeleri tüm Dünyaya aktaracağız.

İnsanlığın nasıl bir kazanım içerisinde olduğunu, müziğin sınır tanımayan rolünü, Dünyada barışın, kardeşliğin ve paylaşımın önemini, insanlığın üstün yönleriyle birlikte pekiştireceğiz. Ve bununla gurur duymanın hazzına hep birlikte erişeceğiz.

Bu yolda çalışmalarımıza katkı sağlayan, ISME Yönetim Kuruluna, ISME'nin Türkiye temsilcisi MÜZED'e (Türk Müzik Eğitimcileri Derneği), TÜRKSOY'a

(Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı), Bakü Müzik Akademisine, Azerbaycan Milli Konservatuvarı'na, Azerbaycan Kültür ve Milli Eğitim Bakanlıklarına sonsuz teşekkürlerimizi sunarım.

Bizler 2015'de Ankara'da TÜRKSOY himayesinde kurduğumuz TÜRKMEB (Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği) ile Türk Müzik Eğitimi sistemi ve Türk Dünyası Müzik Konferansları sistemini, zaman zaman ISME ile de koordineli olarak daha fazla ve düzenli olarak hayata geçirmek istiyoruz.

Bunun en önemli adımlarının, ISME Dünya Konferansı içerisinde yer alan ve tarihinde ilk kez düzenlenen "Turkic Session" içerisinde Bakü'de atılacağını umuyorum.

Sizleri, bahsettiğim etkinliklerin ilki olan ve İstanbul'da 2019'un Eylül ayında gerçekleştirmeyi planladığımız "Üç Deniz" isimli ISME İstanbul Bölge Konferansına davet etmek istiyorum. Böylece Bakü'den İstanbul'a çalışmalarımız tüm verimliliği ile devam edecektir.

Dünyanın orta ve en derin yerinde atan müziğin kalbi sayesinde; müziğe ve insanlığa dair gerçekleşecek olağanüstü değerlerle baş başa kalmanız dileğiyle! Saygı ve sevgilerimi sunuyorum.

Prof. Dr. Uğur ALPAGUT
Konferans Başkanı, Bakü 2018,
ISME Yönetim Kurulu Üyesi ve ISME içerisinde Türk Dünyası Temsilcisi.
Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi - TÜRKİYE

33rd ISME 2018 Baku World Conference Opening Speech

This dream started when we heard at 31st ISME 2014 Porto Alegre (Brazil) World Conference that 33rd ISME World Conference was decided to be held in İstanbul.

We so much wanted to have this conference! First with my personal attempts afterwards as a team from MÜZED (Turkish Music Educators Association) we followed the World Conference held in Malesia, Kuala Lumpur, in 2006 up to present.

Our only wish was to host ISME World Conference in Turkey and in future to make this world-wide meeting meet with unique geography and culture accommodated by Turkic World.

In July 2016 at 32nd ISME Scotland Glasgow World Conference a decision was taken prior to the closing ceremony with TÜRKSOY (International Turkic Cultural Organization). This decision taken jointly with ISME resulted in shifting the conference to be held in the capital of friend and sister country Azerbaijan, Baku because of undesired and undeserved conditions that Turkey has been going through.

Indeed this also meant bringing our future objectives for our Turkic World forward.

Thus, music heart of Turkic World and the World beats in Baku, today. Baku, outstanding beauty of Azerbaijan where love, music and history meet in the center and in the very deep of the World, the most valuable energies of culture and spirit are accumulated and being the host of the 33rd ISME World Conference causes ISME World Conference to glitter like a jewelry with all its magnificence in the light of cultural flames and torches formed with the World Musicians.

Now we have the pleasure and honor to present Azerbaijan, Baku with its thou-

sands years of old music and art culture. I am sure that tender feelings revealed with Azerbaijani music will leave unique traces in the minds of all of us.

Our relations will clench the World and the Turkic World in Baku for future. We, lucky humans, will witness all these beauties here. And afterwards, we will convey these important developments to all the World.

We will together consolidate achievement of humanity, no limit role of music, peace of the World, importance of brotherhood and sharing with superior aspects of humanity. And we will together achieve the pleasure of feeling honored.

I like to extend my endless thanks to Board of Management of ISME, MÜZED (Turkish Music Educators Association) representative of Turkey, TÜRKSOY (International Turkic Culture Organization), Baku Music Academy, Azerbaijan National Conservatory, and Azerbaijan Ministry of Culture and Ministry of National Education which have contributed to our endeavor.

With TÜRKMEB (Turkic World Music Education Association) which we established in 2015 under auspices of TÜRKSOY in Ankara we want to activate Turkic Music Education system and Turkic World Music Conferences system more and regularly and occasionally in coordination with ISME.

I believe the most important steps of this will be taken in Baku within "Turkic Session" which will be organized for the first time in the history of ISME World Conference

I would like to invite you to one of the first events I mentioned to you, ISME İstanbul Regional Conference namely "Three Seas" which we plan to execute in İstanbul in September 2019. Thus, our endeavors will continue with efficiency from Baku to İstanbul.

Thanks to the heart of music beating in the very center and deep of the World I wish you to be with values of humanity and music.

With all my respect and love.

Professor Dr. Uğur Alpagut
Conference Chair, Baku 2018. ISME
Board Member and Turkic World Representative in ISME.
Bolu Abant Izzet Baysal University –TÜRKİYE

Refik SAYDAM
Müzik Eğitimcisi,
Müzik Eğitimcileri Derneği
MÜZED (TÜRKİYE) Genel Başkanı

GELİŞEN DÜNYANIN MERKEZİNDE YER ALAN TÜRK DÜNYASINA VE BAKÜ'YE HOŞGELDİNİZ

Saygıdeğer konuklar, Azerbaycan Cumhuriyeti'nin çok değerli yöneticileri, müzik eğitimcisi, besteci, yorumcu, araştırmacı ve elbette en başta müziksever olarak dünyanın bütün anakaralarından, ülkelerinden bu çok önemli konferansa anlam katan değerli katılımcılar, **ISME 2018 Bakü 33. Dünya Konferansı Türk Oturumu**na hoşgeldiniz. Sizleri Türkiye Cumhuriyeti müzik eğitimcilerinin meslek kuruluşu **Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED)** adına sevgiyle, saygıyla selamlarım.

Türk müzik eğitimcileri ISME Dünya konferanslarına uzun yıllardır katılıyordu.

Müzik Eğitimcileri Derneğimiz (MÜZED) de 2012 yılında Yunanistan'ın Selanik Kentinde yapılan 30. Dünya Konferansında ISME üyeliğini tamamladı ve ISME'nin Türkiye'deki ulusal ortağı olarak 2018 Dünya Konferansını gerçekleştirme isteğinde bulundu. Bu isteğimiz 2014 yılında Brezilya'nın Porto Alegre kentinde yapılan 31. ISME Dünya Konferansında karara dönüştü. Büyük bir mutluluk ve heyecanla 2018'de İstanbul'da dünya müzik eğitimcilerini, sanatçılarını ağırlamaya hazırlanırken 2016'da İskoçya'nın Glasgow Kentinde yapılan 32. Dünya Konferansında alınan karar Türk müzik eğitimcilerinin bu hevesini yarım bırakmıştır. Bu süreçte her onurlu ve uygar ülke gibi Türkiye Cumhuriyeti, dış destekli terörü, bölücülüğü ve yıkıcılığı yenilgiye uğratmıştır. Gerek İstanbul ve gerekse Türkiye'nin bütün kentleri önümüzdeki yıllarda siz dünya müzikçilerini ağırlamaya hazırdır, isteklidir.

Bu etkinliğimizi şimdi yine **kendi evimizde, Bakü'de** yapıyoruz. Biz Türkiye ve Azerbaycan yurttaşları, ülkelerimizi, halklarımızı **"Bir millet iki devlet"** diye tanımlıyoruz. 33. ISME Dünya Konferansı, TÜRKSOY'un da yakın desteğiyle Bakü'de bütün **Türk Dünyası**nın ev sahipliğinde yapılmaktadır. Bugün Asya'da **gelişen dünya**nın merkezinde bulunan; içinde Türkiye ve Azerbaycan'ın da bulunduğu Türk cumhuriyetleri, toplum ve toplulukları, derin tarihsel, kültürel bağlarıyla birbirine bağlanarak Avrasya'dan dünyaya bir dostluk köprüsü oluşturmaktadır. 21. Yüzyılda, gelişen Asya'nın ve Türk Dünyasının dünya ülkeleriyle barış ve dostluk içinde ekonomik, siyasal, kültürel ve sanatsal yönden hak ettiği yere öncülük konumuna geleceği ve şimdiden gelmekte olduğu görülmektedir. Büyük Türk şairi Nazım Hikmet Ran bu tarihsel gelişimi şu dizelerle anlatmıştır:

"Dörtnala gelip Uzak Asya'dan/ Akdeniz'e bir kısrak başı gibi uzanan/ bu memleket bizim."

Bu çok önemli dünya konferansında dünyanın çok sayıda farklı ülkesinden gelerek katılan müzik eğitimcileri, sanatçıları, araştırmacıları, müzikseverler olarak **"Yaşam boyu müzikle yolculuk"** temasıyla gerçekleştirilecek olan birbirinden ilginç müzik etkinliklerini, bildirileri, açıkoturumları, konferansları, konserleri dinleme; uygulamalı çalışmaları izleme fırsatını bulacağız. Birbirimizi karşılıklı dinleyecek, birbirimizden öğrenecek müzik eğitimi ve sanatı alanında yeni yaklaşımları, gelişmeleri tanıyacak, müzik aracılığıyla bütün dünya ülkeleri ve halkları arasında karşılıklı yarar, dayanışma temelinde dostluk, barış köprüleri oluşturacağız. İnanıyoruz ki bugüne kadar gerçekleştirilmiş olan ISME Dünya konferansları gibi 33. Bakü Dünya Konferansı da gerçekleştireceği etkinliklerle ve varacağı sonuçlarla müzik eğitimi, sanatı alanında dünyaya ışık tutacaktır.

Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED) olarak müzik eğitimi ve sanatı alanındaki bu çok önemli dünya konferansının düzenlenmesinde, gerçekleşmesinde aldığı sorumluluklar nedeniyle Dünya Müzik Eğitimi Birliğine (ISME'ye), Uluslararası Türk Kültür Teşkilatına (TÜRKSOY'a), Azerbaycan Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığına, Azerbaycan Kültür ve Millî Eğitim Bakanlıklarına, Azerbaycan Milli Konservatuvarı yöneticilerine ve çalışanlarına, Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliğine, konferansı onurlandıran, anlam katan siz değerli katılımcılara ve tüm emeği geçenlere en içten teşekkürlerimizi sunarm.

Verimli, başarılı oturumlar, konserler, uygulamalı çalışmalar gerçekleşmesi dileğiyle ve 2019 Eylül ayında İstanbul'da gerçekleşmeyi amaçladığımız ISME/ MÜZED Bölge Konferansında sizlerle bir arada olmak umuduyla tüm katılımcılara sevgiler, saygılar sunarım.

Baku, July 18, 2018

Prof. Dr. Ali UÇAN

MÜZİKTE ÜNİVERSİTER EĞİTİMİN DÜNYADAKİ DURUMU PANELİNİ AÇIŞ KONUŞMASI

Çok Değerli Konuşmacılar, Katılımcılar ve Sevgili İzleyiciler!

Müzikte Üniversiter Eğitimin Dünyadaki Durumu konulu Panelimize hoş geldiniz! Kurucu Onursal Başkanı olduğum Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği (TÜRKMEB) ve temsil ettiği Türk Dünyası Müzik Eğitimi Ailesi adına hepinizi saygıyla selamlıyor, sevgiyle kucaklıyorum.

İki eş moderatör olarak açmakta olduğumuz bu Panel, *ISME 33. Dünya Konferansı*mızda büyük bir yeri olan *Türk Dünyası Oturumu* kapsamında çok önemli bir etkinliktir. Hatta en önemli etkinliklerden biridir. Çünkü bu panel, konu olarak *tüm dünyayı içeren ve ilgilendiren bir panel*dir. Buna karşın, konferansın *Genel Oturumları* kapsamında değil, *Türk Dünyası Oturumu* kapsamında yer almaktadır. Bunun birçok anlamı, nedeni ve gerekçesi vardır. Biraz sonra panelist olarak yapacağım konuşmamda ayrıntılı belirteceğim gibi Türk Dünyası ve onun bir üyesi olan Türkiye *müzikte gerçek anlamda üniversiter eğitim* ve özellikle *gerçek müzik üniversitesi* olgusu ile yakın zamanlarda tanışmaktadır. Bu bakımdan *müzikte üniversiter eğitimin dünyadaki durumunu bilme*yi, *irdeleme*yi, *tartışma*yı daha çok gereksinmektedir. Bu nedenle konunun dünyadaki durumunu yansıtan yönleriyle konferansın genel oturumlarından çok *Türk Dünyası Oturumu*nda ele alınması, görüşülmesi ve tartışılması daha uygun görülmüştür. Ayrıca panel Azerbaycan Halk Cumhuriyeti (AHC) kurulurken ülkede *Üniversite Kurulmasına İlişkin İlk Tarihî Kararın Alınışının 100'üncü Yılı*'na rastlamaktadır. Bu görüş ve anlamlı tarihsel rastlantıdan yola çıkılarak düzenlenen Panelin bizler (TÜRKSOY'lular ve TÜRKMEB'liler) açısından daha gerekli, verimli ve yararlı olacağı düşünülmüştür.

Programda da görüldüğü gibi panelimizde iki (2) moderatör ve altı (6) panelist bulunmaktadır. Moderatörlerden biri TÜRKMEB'den, diğeri ISME'dendir. Ancak iki moderatörden biri aynı zamanda panelist olarak da konuşacaktır. Buna göre panelistlerin dördü TÜRKMEB'den, ikisi ISME'den belirlenmiştir. Böyle bir dağılım, bölüşüm ve görevlendirimle konunun çeşitli yönleri, ana çizgileri ve önemli ayrıntılarıyla yeterince ortaya konulup irdeleneceği, görüşüleceği, tartışılacağı ve yararlı bir sonuca bağlanacağı beklenmektedir.

Bu beklentiyle Panelimizin moderatörler, panelistler, katılımcılar ve izleyiciler olarak hepimiz için, Türk Dünyası ve tüm Dünya için etkili, verimli ve yararlı olmasını diliyorum.

Bakü, 17 Temmuz 2018

Prof. Dr. Ali UÇAN

TÜRK DÜNYASI MÜZİK EĞİTİMCİLERİ BİRLİĞİ (TÜRKMEB) PANELİ AÇIŞ KONUŞMASI

Çok Değerli Konuşmacılar, Seçkin Katılımcılar ve Sevgili İzleyiciler!

Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği (TÜRKMEB) Paneli'mize hoş geldiniz. Kurucu Onursal Başkanı olduğum TÜRKMEB ve temsil ettiği Türk Dünyası Müzik Eğitimi Ailesi adına hepinizi saygıyla selamlıyor, sevgiyle kucaklıyorum.

Panel, çoğu kez, seçilmiş bir konuşmacı grubunun bir konuyu dinleyiciler önünde tartışması amacıyla düzenlen *Toplantı* olarak anlaşılır. Ancak bu *Panel*imiz "Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği" yapılanmasının çoğu kurucu konuşmacılar tarafından siz katılımcılar ve dinleyiciler önünde tanıtılarak, görüşülerek ve tartışılarak perçinlenmesi ve

sizlerden de gelecek katkılarla daha da güncelleştirilmesi amacıyla düzenlenmiş bir *Açık Oturum* niteliğindedir.

Bu bakımdan Panelimiz, başka bir deyişle Açık Oturumumuz, *ISME 33. Dünya Konferansı* kapsamında büyük yeri olan *Türk Dünyası Oturumu*nun önemli bir etkinliğidir. Hatta en önemli etkinliklerinden biridir. Çünkü üç yıl önce 3 Nisan 2015'te Türkiye'nin başkenti Ankara'da TÜRKSOY ve MÜZED'in önderliğinde TÜRKSOY Genel Sekreterliği salonunda TÜRKSOY Müzik Eğitimi Yüksek Kurum Yöneticileri Toplantısı'nı yapmış, oybirliğiyle TÜRKMEB'in kuruluş kararını almış ve Kuruluş Bildirgesi'ni kabul etmiştik. Hemen ardından bu kuruluşu ve bildirgeyi çeşitli iletişim kanallarıyla ilgililere, Türk Dünyasına ve tüm Dünyaya duyurmuştuk. Böylece o zaman TÜRKMEB'i kurarken bir bakıma "*Kuruluş ve Etkinleştiriş*" toplantısını gerçekleştirmiştik. Aradan üç yıl geçtikten sonra bugün 18 Temmuz 2018'de kardeş Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de bu kez bir bakıma TÜRKMEB'in "*Perçinleyiş ve Güncelleştiriş*" toplantısını gerçekleştiriyoruz.

Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği'mizin 2015 yılındaki kuruluşu ve etkinliğe geçişi deyim yerindeyse "*İlk Kuruluş ve İlk Etkinliğe Geçiş*" niteliğindeydi. Bunu bugün buradaki yeniden buluşmamız, perçinleyici çalışmalarımız, güncelleştirici açıklamalarımız ve ilerletici önerilerimizle, deyim yerindeyse "*Kurumsal Yapıyı Tam Pekiştiriş* ve *Tam Atağa Geçiriş*" aşamasına eriştiriyoruz. Aradan geçen üç yılda girişilen, yapılan ve başarılanlar da gösteriyor ki *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği*'mizin *kurumsal yapısını tam pekiştirmesi ve tüm işlevleriyle tam atağa geçmesi* Türk Dünyamız için olduğu kadar *Asya, Avrasya, Afro-Avrasya* ve tüm *Dünya* için de büyük anlam ve önem taşımaktadır.

TÜRKMEB'in kuruluş ve üç yıldır işleyiş öyküsünü, biraz sonra yapacağım konuşmamda tarihsel aşamalarıyla yeterince ayrıntılı olarak anlatacağım. Panelimizin, başka bir deyişle Açık Oturumumuzun hepimiz için çok verimli ve yararlı olmasını diliyorum.

Bakü, 18 Temmuz 2018

Alexandra Kertz-Welzel

Unity and diversity: German perspectives on the global music education community

Internationalization plays an important role in higher education in various areas, including music education. While internationalization is often seen as a positive development, it also has its downsides, particularly regarding equaling Americanization. Due to the dominance of the Anglo-American music education and research culture, the diversity of music education worldwide is often overlooked. In view of the richness of music education globally and the tendency to reduce it to Anglo-American standards, critical perspectives on internationalization are much needed in music education. The notion of a united yet diverse global music education community, where various music education and research cultures are appreciated, can function as a vision guiding necessary transformations in music education. This includes a culturally sensitive internationalization of music education, where the global diversity of music education is seen as strength, which could help addressing the challenges that the global community currently faces. While it might not always be easy to cope with different music education and research traditions worldwide, including policies and practices in higher education, it is the time to appreciate the diversity of the global music education community. This concerns developing a global mindset in music education, which could facilitate an open dialogue and acquiring

intercultural knowledge and skills, not only with regard to the music education profession in general, but also with regard to individual music educators and researchers. This presentation offers a new vision for music education internationally by utilizing perspectives from international and German music education.

Sylvia Schwarzenbach

Health Prevention in Music Education
33 ISME World Conference Baku. Panel Turkish Day 17 July 2018

Instrumentalists and singers are top athletes of music, but compared with the top athletes of sport they are still missing the same support and advises from a team of specialists in the field of medicine and health. Already during their studies, more than half of the instrumental and vocal students suffer more or less of symptoms of pain or physical or psychical problems related to performing. In the last 20 years many efforts have been made in the field of Musicians Health and Physiology, but still many musicians are not conscious of how important a healthy body is to be fit to perform; to have healths problems is still a tabou for many musicians. An instrumentalist takes good care of his instrument and only the best instrumental maker is allowed to handle and repair his instrument, but what about taking care of the own body and health? Let us have a look back in the 20th century when musicians health became an issue thanks to 2 pioneers: Prof. Dr.med. Kurt Singer in Berlin and Zoltan Kodaly in Hungary.

In 1923 Dr med. Kurt Singer (1885-1944) conductor, musician, musicologist and neurologist founded the Institut für Musikergesundheit at the Hochschule für Musik Hans Eisler in Berlin. Three years later appeared his book Die Berufskrankheiten der Musiker. At the beginning of the 2nd World War Dr. Singer had to flee from the Nazis to Amstedam and died in february1944 in the concentration Camp Theresienstadt. The Institut in Berlin reopend only in May 2002. The Hungarian composer, musicpedagogue and musicologist Zoltan Kodaly (1882-1967) together with Dr. med Géza Kovacs (1916-1999) a specialist and researcher in sportmedicine developed a method to prevent musicians injuries. Dr. Szusza Pastor the assistent of Dr. Kovacs still teaches and trains future teachers in this method in Hungary and has given workshops on various ISME world conferences. More and more the subject of Musicans Health and Wellness gained importance and associations for Musicians Health appeared in Europe, America and Australia organising more or less every year conferences and symposias. Thanks to this events, informations and researches of this associations many Music Universities in Europe specially in Germany but also abroad startet to include Musicians Health and Wellnessprogramms for Prevention in their Curriculum, working together with special Instituts like Hannover and Dresden, with medical faculties and specialists in the field. At the latest during the professional studies health prevention could help to avoid most of the diseases related to playing an instrument or singing and to be fit for performing during the whole professional career of even longuer. But to ensure this support Music Universities have to integrate Health Prevention in their Curriculum and future instumental and vocal teachers have to be trained for this new task, because Health Prevention starts in the first lesson and should become a non missing part in any kind of instrumental and vocal music education. For this reason ISME has established in 2010 at the Conference in Beijing a Special Group for Musicians Health and Wellness **ISME SIG MHW** and could start 2012 at the conference in Thessaloniki. In the Committee are well known specialist from all over the world like Prof. Dr. med. Eckart Altenmüller from germany an expert in the field and advisor in this SIG.

Plenary Speeches

Tariyel Mammedov

Electronic textbook as a didactic means of learning

The analysis of the content of the research results devoted to the problem of using electronic textbooks in the educational process, leads to the conclusion that there are no general concepts that would allow in a single system of concepts to cover and present many facts accumulated in the practice of training and education. In pedagogical science, and especially in the practice of domestic teaching, there is an underestimation of the possibilities of computer learning tools, including electronic textbooks. This is primarily due to the complexity and lack of development in the theory of the concept of an electronic textbook as a didactic tool.

Tariyel Məmmədov

Elektron dərslik – didaktik tədris vəsaiti kimi

Təhsil-tərbiyə prosesində elektron dərsliklərin istifadə probleminə həsr olunmuş tədqiqatların nəticələrinin təhlili belə bir qənaətə gəlməyə imkan verir ki, tədris və təlim təcrübəsində toplanmış çoxsaylı faktların vahid sistemdə əhatə olunması və təqdim edilməsi üçün ümumi konsepsiyalar mövcud deyil.

Pedaqogika elmində və xüsusilə də yerli təhsil təcrübəsində kompyuter tədris vasitələrinin imkanlarının, o cümlədən, elektron dərsliklərin dəyərləndirilməməsi müşahidə olunur. Bu, hər şeydən əvvəl, elektron dərsliyin özünün didaktik vasitə kimi mürəkkəbliyindən və kifayət qədər işlənilməməsindən irəli gəlir.

Ümumiyyətlə, hazırkı dövrdə təsbit etmək olar ki, dərslik nəzəriyyəsi inkişaf mərhələsindədir. Yaradılmış konsepsiyalar təcrübədə öz məntiqi tətbiqini tapmır, bu da tədris ədəbiyyatında təqdim olunmuş məlumatın keyfiyyətinə mənfi təsir edir.

Müasir dərsliyin yaradılması çoxsaylı problemlərlə bağlıdır ki, bunlardan biri də elektron dərsliyin işlənmə metodikasıdır. Bu zaman metodika anlayışı altında üsulların (vasitələrin, yolların) müəyyən olunması nəzərdə tutulur ki, bu da praktiki olaraq, keyfiyyətin yüksək göstəricilərinin təmin olunmasını təmin edir.

Son onilliklər əhzində təhsil sahəsində baş verən əhəmiyyətli dəyişikliklər informasiya-kommunikasiya texnologiyalarının (İKT) dərs prosesinə hərtərəfli tətbiq edilməsi ilə xarakterizə olunur.

Ümumi mobillik və informasiyalaşma şəraitində ənənəvi klassik tədris cəmiyyətin müasir tələblərinə daha az cavab verir. Ali məktəbdə mütəxəssis hazırlığının modernləşdirilməsinin ən əhəmiyyətli üsullarından biri müasir informasiya texnologiyalarının istifadə olunmasından, bilavasitə tədris prosesinə elektron informasiya tədris resurslarının, o cümlədən, elektron dərsliklərin (ED) daxil edilməsindən ibarətdir ki, bu da tədris fəaliyyətinin distant şəkildə, fasiləsiz və fərdi qaydada həyata keçirilməsinə imkan verməklə, tələbələrin müstəqil axtarışlarına, elmi-tədqiqat fəaliyyətinə, onların peşəkar marağının inkişafına yol açır.

"Elektron dərslik" termini son dövrdə bizim leksikonumuza möhkəm daxil olmuşdur. Bu halda o, bir neçə cəhətdən təqdim oluna bilər:

- Tipik dərs proqramına uyğun olaraq, tələbənin müstəqil surətdə və ya müəllimin köməkliyi ilə tədris kursunu və ya onun bir bölməsini mənimsəmək imkanını təmin edən proqram-metodik tədris kompleksi kimi;

- Qrafik, mətn, rəqəmsal, nitq, musiqi, video, foto və digər informasiyanı, həmçinin istifadəçinin çap sənədlərini özündə cəmləşdirən elektron tədris nəşri (ETN) kimi; ETN müvafiq elmi-praktik bilik sahələri üzrə sistemləşdirilmiş materialı əhatə edərək, tələbə və şagirdlərin bu sahədə bilik, bacarıq və vərdişlərin yaradıcılıqla və fəal mənimsənilməsini təmin etməklə yanaşı, yüksək səviyyədə bədii tərtibatı, məlumatın dolğunluğu, metodik mükəmməlliyi, texniki icranın keyfiyyəti, əyaniliyi, ifadə tərzinin məntiqiliyi və ardıcıllığı ilə fərqlənir.

- Tədris olunan fənnin və ya onun bir bölməsinin sistematik ifadəsinə əsaslanan, dövlət standartına və dərs proqramına uyğun olan və həmin fənn üzrə rəsmi təsdiq olunmuş tədris nəşri kimi;

- Elektron formada təqdim olunmuş və bir fraqmentdən digərinə, fraqmentlərin ierarxiyası nəzərə alınmaqla, ani keçid imkanları verən şaxələnmiş əlaqə sistemi ilə təchiz olunmuş mətn kimi;

Bu terminin çoxsaylı izahları göstərir ki, elektron dərsliyə olan maraq daha çox əhəmiyyət kəsb edir.

Göstərilən variantları inkar etməyərək, biz tədqiqatımız aspektində elektron dərsliklə bağlı şəxsi təyinatımızı təqdim edirik: elektron dərslik – tədris kompleksi olub, dövlət təhsil standartına uyğundur, tələbələrin təhsil fəaliyyətinin fərdiləşdirilməsini və tələbə hazırlığında peşəkarlığı təmin edən səriştəli yanaşmanı nəzərdə tutur.

Təhsilin fərdiləşdirilməsi, tələbəyə maraqlarına, bacarığına, imkanlarına və biliyinə uyğun olaraq öz təhsil istiqamətini seçmək imkanının verilməsi, zamanın tələblərindən biridir.

Ali məktəbin mühüm vəzifəsi təhsil prosesinin humanistləşdirilməsindən ibarətdir ki, bu da tədrisin pedaqoji məqsədləri ilə yanaşı, tələbələrin inkişafına, onların şəxsiyyətinin formalaşmasına böyük diqqət yetirilməsində öz ifadəsini tapır.

Bu gün tələbələrin informasiya mədəniyyətinin formalaşmasına tələbatın tədricən dərk olunması baş verir. Tədris prosesinin informasiyalaşmasının davamlı olaraq yüksəlməsi şəraitində qeyd olunan tələblərin təmin olunmasının vacibliyi müəllimdən ən yeni pedaqoji texnologiyaların tətbiqi sahəsində bilik və bacarıqlara, müasir elmin mütərəqqi metod və vasitələrinə yiyələnməyi tələb edir. Şəxsi istiqamətli təhsilin təşkili İKT vasitələrinin istifadəsini əsaslandırmağa yol açа bilər ki, bu da açıq tədris üçün xarakterikdir. Açıq tədris müəyyən fəlsəfi mahiyyətə malik olub, təhsil prosesində şəxsi seçimin və əlverişliyin genişləndirilməsini təmin edir.

Bütün bunlar elektron dərsliyə də tətbiq olunur, belə ki, tədris prosesinin biliklərin ötürülməsi vasitələri ilə bağlı olduğunu nəzərə alsaq, elektron dərsliyin ənənəvi çap dərsliyindən bir sıra üstünlüklərinin mövcud olduğunu qeyd etməliyik. Bunların sırasında:

- məlumatın yüksək sürətlə təqdim olunmasını, onun əldə olunmasını, yəni istənilən bilgiyə çox qısa zamanda yol açılmasını;

- multimedia vasitələrinin (audio və video fraqmentlərin, animasiya kadrlarının) istifadə olunması imkanlarını;

- yeni biliklərin praktiki olaraq istənilən vaxtda və yerdə (mütləq olaraq İnternet şəbəkəsinin mövcudluğu şərtilə) əldə olunmasını;

- tədqiq olunan proseslərin və hadisələrin modelləşdirilməsini, real eksperiment-lərin çox çətin və ya sadəcə mümkünsüz olduğu insan bilikləri sahələrində "kompyuter eksperimentlərinin" aparılması imkanlarının üzə çıxarılmasını;

- Öz fəaliyyətinin təşkili sisteminin, öz biliklərinin yoxlanılmasının, vaxtaşırı yoxlama sisteminin, elektron imtahan sistemi ilə uyğunluğunun mövcud olmasını;

- öz təhsil yolunu keçmək imkanı göstərmək olar.

Beləliklə, elektron dərslik müasir didaktik tədris vasitəsi hesab olunur.

ABDULLAZADƏ Gülnaz Abutalıb qızı
Azərbaycan, Bakı
Azərbaycan Respublikasının əməkdar incəsənət xadimi,
fəlsəfə elmləri doktoru, professor
gabdullazade@rambler.ru

MİLLƏTLƏRARASI DİALOQDA MUĞAM SƏNƏTİNİN ÜMUMBƏŞƏRİ MAHİYYƏTİ

Xülasə: *Müsəlman incəsənətinin başqa növlərinin olduğu kimi, məqamların (muğamatların) əsasında yeni priyomların seçilməsinə və möhkəmlənməsinə imkan verən üsullar sistemi durur. Muğamların sabitliyi, onların arxaik strukturunun saxlanılması həm də belə bir kanonik fikrə əsaslanır ki, muğamlar ülvi vəhylərdir. Allahın əta etdiyi musiqidir. Muğamlarda dəyişiklik etmək, onlara əlavələr etmək və yeniliklər etmək hüququna yalnız ilahi sirlərdən hali olanlar malikdirlər. Muğamların musiqi strukturu kosmosun quruluşu kimi qoyulmuş qaydalardan kənara çıxmağa imkan vermirdi. Muğamlar müəyyən qədər bu kanonik fikrin sərhədlərini aşsalar da, lakin məhz onun sayəsində onlar öz çoxəsrlik tarixinə baxmayaraq, öz ilkin əlamətlərini saxlamış oldular: bitkinlik, bütövlük, qapalılıq, lakoniklik, məzmun dərinliyi, forma sadəliyi. Üzeyir Hacıbəylidən qaynaqlanaraq, demək olar ki, muğam və onun pərdələrinin tərkibi məsələsi müsəlman musiqi nəzəriyyəçiləri və estetikləri arasında diskussiya predmeti olmuşdur. Bu diskussiyalarda məqsəd muğamların saflığını və özgünlüyünü saxlamaq olsa da, bununla yanaşı, vaxt keçdikcə bir xalqda əvvəllər müstəqil sayılan bir muğam sonradan muğamın şöbəsi oldu və ya əksinə, əvvəllər şöbə adlandırılan, müstəqil muğam oldu. Həmçinin, eyniadlı muğamlar müxtəlif xalqlarda müxtəlif anlayışları ifadə edirdi. Məqamın (muğamın) ekstatik təranələrində humanist dünyagörüşün qübbələrindən biri-insanın ülviyyətə yüksəlmək, haqqa çatmaq, məhəbbət, azadlıq və yaradıcılıq istəyi öz əksini tapır. Başqa qütbdə isə-müşahidə və meditativlik, insanın dərinliyə meyl etməsi durur. Bu müvafiq melodiyalarda - kədərli, qəmli, ürəkdən gələnlərlə əks olunur. İnsanı Allah hesab etmək olmaz, lakin o, ilahi təbiətə malikdir. İnsan da ilahi olanı axtarmaq sufimistik humanizminin pafosunu təşkil edir. Musiqidə ilahilik axtarır. Allaha doğru yol açan musiqini yaratmaq və ondan istifadə etmək – sufi musiqi praktikasının və musiqi estetikasının üç göstəricisi bunlardır.*

Açar sözlər*: muğam, mədəniyyət, müqayisə, musiqi, nəzəriyyə*

Üzeyir Hacıbəylidən qaynaqlanaraq, demək olar ki, muğam və onun pərdələrinin tərkibi məsələsi müsəlman musiqi nəzəriyyəçiləri və estetikləri arasında diskussiya predmeti olmuşdur. Bu diskussiyalarda məqsəd muğamların saflığını və özgünlüyünü saxlamaq olsa da, bununla yanaşı, vaxt keçdikcə bir xalqda əvvəllər müstəqil sayılan bir muğam sonradan muğamın şöbəsi oldu və ya əksinə, əvvəllər şöbə adlandırılan, müstəqil muğam oldu. Həmçinin, eyni adlı muğamlar müxtəlif xalqlarda müxtəlif anlayışları ifadə edirdi. Məqamın (muğamın) ekstatik təranələrində humanist dünyagörüşün qübbələrindən biri – insanın ülviyyətə yüksəlmək, haqqaçatmaq, məhəbbət, azadlıq və yaradıcılıq istəyi özəksini tapır. Başqa qütbdə isə müşahidə və meditativlik, insanın dərinliyə meyl etməsi durur. Bu müvafiq melodiyalarda-kədərli, qəmli, ürəkdən gələnlərlə əks olunur. İnsanıAllah hesab etmək olmaz, lakin o, ilahi təbiətə malikdir. İnsanda ilahi olanı axtarmaq sufi mistik humanizminin pafosunu təşkil edir. Musiqidə ilahilik axtarır. Allaha doğru yol açan musiqini yaratmaq və ondan istifadə etmək sufi musiqi praktikasının və musiqi estetikasının üç göstəricisi bunlardır.

Muğam sənətində təcəssüm edən estetik ideal özündə kamillik, harmoniya, gözəllik, xeyir, həqiqət (bilik), məhəbbət, inam, qəhrəmanlıq, kişilik kimi elementləri də birləşdirir.

Muğamın monodiyasının islam monoteizmini təmsil etməsi ehtimalı da əsaslıdır. Doğrudur, musiqi nəzəriyyəçilərinin mətnlərində bu ehtimal üçün əsas tapmaq uğurla nəticələnməmişdir.

Sufizmə görə, muğam, haqqa çatmaq yolunda, Allahla qovuşmaq yolunda pillələrdir ("dayanacaqlardı"). Hər bir muğam bir neçə mənəvi keyfiyyətləri, kamil (mütləq) şəxsiyyətin bir neçə səviyyəsini özündə təcəssüm etdirir.

Bizim fikrimizcə, muğamların təriqət haqqında sufi təlimi ilə əlaqəsi ideyası maraqlı və diqqətəlayiqdir, lakin hər bir muğamı bir "dayanacaq"la bağlamaq da olmaz, çünki birincisi, bu barədə heç bir yazılı dəlillər yoxdur və ikincisi, muğamların özü bu cür ciddi bölgüyə malik deyillər (müqavimət göstərirlər). Bizim fikrimizcə, bütün muğamlar hamısı bir yerdə və hər biri ayrıca bütün mistik yoldan və bu yolda "dayanacaq"dan daha zəngindir.

Belə ki, məqam (muğam) bir janr kimi təqribən X-XII əsrlərdə formalaşmışdır. Onun meydana gəlməsinin ilkin şərtləri tarixçilərin şərti olaraq "Müsəlman İntibahı" adlandırdıqları hadisələr kompleksi olmuşdur: bu Ərəb xilafəti ölkələrində ümumi ictimai-iqtisadi yüksəliş, şəhərlərin və kübar şəhər mədəniyyətinin inkişafı, doqmatik müsəlman ilahiyyatçiliyinə müxalifətdə olan fəlsəfi ("şərq peripatetizmi") və mistik-panteist cərəyanlar (sufizm), peşəkar musiqiçilərin (xanəndələrin və sazəndələrin-ifaçıları) mövcudluğudur.Məqamların muğamların meydana gəlməsində sufizm və həmçinin, poeziya, o cümlədən sufi poeziyası xüsusi rol oynamışdır.

Müsəlman incəsənətinin başqa növlərinin olduğu kimi, məqamların (muğamatların) əsasında yeni üsulların seçilməsinə və möhkəmlənməsinə imkan verən üsullar sistemi durur. Muğamların sabitliyi, onların arxaik strukturunun saxlanılması həm də belə bir kanonik fikrə əsaslanır ki, muğamlar ülvi vəhylərdir. Allahın əta etdiyi musiqidir. Muğamlarda dəyişiklik etmək, onlar əlavələr etmək və yeniliklər etmək hüququna yalnız ilahi sirlərdən hali olanlar malikdirlər. Muğamların musiqi strukturu kosmosun quruluşu kimi qoyulmuş qaydalardan kənara çıxmağa imkan vermirdi. Muğamlar müəyyən qədər bu kanonik fikrin sərhədlərini aşsalar da, lakin məhz onun sayəsində onlar öz çoxəsrlik tarixinə baxmayaraq, öz ilkin əlamətlərini saxlamış oldular: bitkinlik, bütövlük, qapalılıq, lakoniklik, məzmun dərinliyi, forma sadəliyidir. Muğamın coğrafi məsafəsi Azərbaycandan Çinə qədər uzun İpək yolunu əhatə edir.

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında elmi araşdırmasını aparan və sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsini qazanan Nuri Mahmutun "Uyğur 12 muğamı" və Türkiyə – Azərbaycan muğamlarına dair müqaisəli təhlil" adlı tədqiqatına istinad edərək:

Türk boylarının mukam musiqisi özünəməxsus janrları ilə bir-birindən fərqli, eyni zamanda bir-birinə bağlı iki kateqoriyadır. Fərqli türk boylarının mukam mədəniyyəti geneoloji xüsusiyyət və şifahi-ənənəli milli musiqi mədəniyyətinin üzərinə inşa edilmiş, mukam, "muğam", "makam", "mekem", "dəstigah" adı altında özünəməxsus və ortaq mukam mədəniyyətidir.

Bu ortaqlıq;

- Şifahi ənənəli professionallığındakı ortaqlıq.
- Vokal-instrumental bölməsinin araşdırılmasındakı ortaqlıq.
- Temperasiya səs sistemindəki ortaqlıq.
- Növ və formalardakı ortaqlıq.
- Mukamların meydana gəlməsi və səslərin işlənmiş formasındakı oxşarlıq.
- "Lad"ları strukturu və sistematik ortaqlığı.
- Poeziyalarındakı ortaqlıq.

Bu ortaqlıqlar özündə birləşən fərqliliklər (haslik) üzərinə qurulmuş ortaqlıqlar olub hər Türk boyunun öz mukamları üzərindəki ifa fərqlilikləri, estetik görüşlərindəki fərqlər mukam musiqisinin tarixlərarası dövrlərinə əlaqəsi əmələ gəlməsi, inkişaf mərhələsi üzərindəki fərqliliklərdir. Bu fərqləri aşağıdakı kimi sıralaya bilərik:

- Mukam sözünün işlənməsi ilə bağlı fərqliliklər;
- Türk boyları mukamlarının öz içindəki eyni adı daşıyan mukam növlərindəki fərqliliklər;
- Mukam saylarının az-çoxluğundakı fərqlər;
- Klassik mukamlarla xalq mukamlarının kəskin cizgilərlə araşdırılmasındakı fərqliliklər;

- Mukam janrlarında (klassik mukam və xalq makamlarının)
- Növ və formalardakı fərqlər;
- Mukam nəğmələrinin adlandırılmasındakı fərqlər;
- Mukamların meydana gəlməsində səs sisteminin işlənmiş formasındakı fərqlər;
- Lad quruluşundakı fərqlər;

Türk boyları mukam musiqisinə xas xüsusiyyətlərinin meydana gəlməsində vacib səbəblərdir. (Bax: Nuri Mahmut. Sən. üz. Fəl. dok. Dissertasiya).

Hind raqalarından söhbət açarkən tədqiqatçılar mütləq qeyd edirlər ki, Hindistanın Moğol imperatorluğu dövrü 1221-1327-ci illər ərzində Hindistan yarımadası ətrafında məskunlaşan Moğollar bir çox islahatlar aparmışlar. Hansı ki, Hind mədəniyyətinə gələcəkdə böyük təsir göstərmişdir. Bu sırada Hind raqalarının muğam qanunlarına uyğunlaşması Türk dünyasının muğam ənənələrinin gəlib çıxmasından xəbər verir. Muğam ənənəsinin Çinə gəlib çıxması yalnız orada yaşayan Uyğurlara aiddir. Ənənəvi musiqidə belə bir faktın mövcudluğu böyük sual doğurur. Antropoloji baxımdan uyğurlar çinlilərdən seçilməyərək Çağdaş Şərqi Türküstan Qazaxıstanla, Qırğızıstanla, Monqolustanla, Tibet, Hindistan, Pakistanla sərhəddir. İlk dəfə "uyğur" etnonimi Çin mənbələrində bizim eradan 200 əvvəl çəkilir, adı yazılı mənbələrdən keçir. O dövrdən başlayaraq uyğurlar və uyğur qəbilələri əsasən Şərqi Türküstanda və monqol səhralarında yerləşirdi.

Maraqlısı odur ki, Orta Asiya türkdilli dövlətlə həmsərhəd olaraq onların dili Azərbaycan dilinə daha yaxındır. Bu mənada onların muğam və mukam sənəti daha çox Azərbaycan muğamlarına yaxınlaşır.

Təəccüblü haldır ki, orta asiya respublikaları xüsusilə Qazaxstan Çinlə həmsərhəd olaraq Uyğur mədəniyyətinə xüsusilə muğam sənətinin müqayisəli şəkildə öyrənilməsinə imkan əldə edə bilməyib. Bu da Uyğurlara qarşı Çində baş verən ictimai-siyasi qarşıdurmadan irəli gəlir. Bu səbəbdən Çini tərk edən Türkiyəyə daşınan Nuri Mahmut ilk dəfə olaraq Azərbaycan-Uyğur-Türk muğamlarının müqayisəli təhlilini dissertasiya şəklində Bakı Musiqi Akademiyasında təqdim edərək elmi dərəcəni qazanmışdır. Çin musişünasları öz tədqiqatlarında Çin muğamından bəhs edərək çox nadir hallarda Uyğur muğam mədəniyyətinə mənsub olduğunu dilə gətirirlər. Bunu bir sıra Beynəlxalq simpoziumlarda izləmək olar.

Bu araşdırma nəticəsində Uyğur muğamlarının şöbəarası rənglər, havalar, giriş xüsusiyyəti daşıyan dəraməd həm ritmik, həm də üslub baxımından demək olar ki, Azərbaycan muğam ifaçılıq ənənəsi ilə üst-üstə düşür və İpək yolu müxtəlif coğrafi arealda yerləşməsinə baxmayaraq, belə bir yaxınlığı biz Kərkük İraq Türkmanları və Suriya Türkmənləri arasında da izləyə bilərik. Bu, Çin, Ərəb və Azərbaycan türklərinin eyni mədəni mənsubiyyətə aid olması böyük bir tədqiqat obyektinə çevrilə bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullazadə G.Qədimvəortaəsrlərinmusiqimədəniyyəti. B.: Şərq-Qərb, 2009.
2. Mahmut N. "Uyğur 12 mukamı" və Türkiyə - Azərbaycan muğamlarına dair müqayisəli təhlil. Sən.üz.fəl.dok. Dissertasiya. Bakı, 2008.
3. https://az.wikipedia.org/wiki/Uy%C4%9Furlar

Gulnaz Abdullazade Abutalıb
Dr.Prof.
gabdullazade@rambler.ru

UNIVERSAL NATURE OF MUGHAM ART IN THE INTERNATIONAL DIALOGUE

Summary: *As the other types of the Muslim art, the methods that enable the selection and consolidation of new ways, lay the foundation of the eastern melody (mugham). As per canonic views, the constancy of mughams and maintenance of their archaic structure are derived from transcendental revelations. Music is a present of God. Only those who are aware of divine secrets are entitled to make changes and additions or innovations to mugham. Mugham was structured in a way that could not go beyond the*

established rules as the structure of space. Though mughams go beyond these canonic views, they could have maintained, through such views, their initial properties, such as completeness, integrity, and conciseness, depth of content and simplicity of form despite a long history. Based on the Uzeyir Hajibayli's music, the content of mughams and their pieces have always been the subject of discussion for music theorists and aestheticians of the Muslim world. Though the purpose of such discussions was to maintain the purity and originality of mughams, a nation's mugham that has been deemed independent before turned to be a branch of mugham or otherwise. Besides, the same mughams expressed different meanings for different nations. The ecstatic melodies of the mugham reflect the willing of human to rise up to holiness, find the truth, love, freedom and creativity. The other point is observation and meditation and a human's tendency to depth. Such melodies reflect sorrow, sadness and the feelings coming from the deep inside of heart. Human cannot be deemed Allah, but he has a divine nature. The pathos of the sufi mystic humanism is to find the divine nature of human. It searches divinity in music. To establish music that lead to God and to use it are principal properties of sufist musical practice and musical aesthetics.

Key words: *mugham, culture, comparison, music, theory*

ABDULLA Yalçın Abutalıb oğlu
Azərbaycan, Bakı
Ü.Hacıbəyli adına BMA,
Dosent, fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru.
yalchin74@hotmail.com

BEKTAŞİCEMEVLƏRİNDƏ KEÇİRİLƏN MƏRASİMLƏRİN DİNİ, SOSİAL VƏ MƏDƏNİ DƏYƏRLƏRİ

Xülasə: Anadolunun bir çox yerində Alevi Bektaşi mərkəzləri var. Bektaşilik təriqətinin ənənələrini yaşadan mərkəzlərdən biri olan Hüseyn Qazi Türbəsi, Ankaranın Mamak ilçəsində yerləşir. 2 Avqust 2004-cü il tarixində aparılan ekspedisiya zamanı Hüseyn Qazi Cemevində keçirilən mərasimdə bir qrup tədqiqatçı iştirak etmişdir.

Hüseyn Qazi Dərnəyi və Fondu tərəfindən idarə olunan kompleks 1450 metr yüksəklikdədir. Burada Hüseyn Qazi Türbəsi və Cemevi daxil olmaqla 10000 kvadrat metrlik bir sahə vardır. Cemevində keçirilən mərasimdə iştirak etmək üçün Anadolunun müxtəlif şəhərlərindən ələvilər buraya gəlmişdir. Bu mərasimdə məqsəd sadəcə ibadət deyil. Mərasimə qatılanların ictimai problemləri də burada həll edilir. Tək-tək insanlar və ya ailələr barışdırılır, bununla bərabər cəza məsələlərinə baxılır. Bu cəmiyyətdə qardaşlıq münasibətləri təmin edilir və maliyyə problemlərinin də həlli yolları axtarılır.

Bu mərasimlərdəki ənənələrin Anadolu əhalisinin müəyyən bir qisminin həyatında əhəmiyyətli yeri vardır. Osmanlı dövründə Türk dilinin öyrənilməsində və öyrədilməsində mühüm rol oynayan bu təkkələr cümhuriyyət dövründə bağlanmış, lakin dövlət ələvilərin işlərinə, burada keçirdikləri mərasimlərə qarışmamışdır. Hal-hazırda Cemevlərində təşkil edilən mərasimlər dini, mədəni və ictimai məqsədlərə xidmət etməyə davam edir. Bu mərasimlərdə insanlar öz inanclarına uyğun olan ənənələri qoruyur, eyni zamanda əsrlər boyu sosial həyat tərzində davam edən ənənələri unutdurmurlar. Mərasimlərdə yaşadılan mədəni irs burada istifadə olunan şeirlərdə və musiqidə öz əksini tapır. Ələvi aşıqların, ozanların həyatında bu mərasimlərin əhəmiyyətli rolu vardır.

Açar sözlər: Bektaşilik, Cemevi, mərasim

Bektaşiliyi yarıməfsanəvi türk sufisi xorasanlı Hacı Vəli Bəktaşın adı ilə bağlayırlar. Monqollar Səlcuqilər dövləti və xilafətin qalıqlarını dağıdandan sonra o, Kiçik Asiyaya mühacirət etmişdir. Hacı Bəktaş öz ruhani silsiləsini Əhməd Yəsəvidən götürdüyü və onun vasitəsilə imam Museyi-Kazıma çıxdığı deyilir. Hacı Bəktaşın əsərləri qalmadığından onun təlimi haqda əsaslı bir fikir yürütmək çox çətindir. Ərəb dilində "Məqalət" adlı əsərin müəllifi olduğu iddia edilir. Amma bu əsərin orijinalı qalmayıb.

Bəktaşiliyin islam öncəsi türk inanclarından olan şamanizm, buddizm və İran dinlərindən bir sıra ayin və ərkan elementləri götürdüyü haqda məlumatlar var. Yəsəviyyə vasitəsilə əski türklərdən ər-arvadlardan ibarət cütlərin iştirak elədiyi kımız içmə mərasimi bəktaşilikdə qorunurdu. Manixeyçilikdən isə təriqətə yeni daxil olan kişi və qadın-

ları təriqətin üzvlərinə təqdimetmə mərasimi götürülmüşdü. Tənasüx (ruhun bir bədəndən çıxıb başqa bir bədənə girməsi) və bir sıra başqa dinlərdən gəlmə inancların olduğunu görürük. Bəktaşilərin çox güclü təbliğat maşınları olub. Onlar getdikləri yerlərdə yerli inancları tezliklə islamlaşdırır, onlara hörmətlə yanaşaraq təriqətlərini yayardılar. Rumıniya, Bolqarıstan, Yunanıstan və Albaniyada belə olmuşdu. Yerli xristianları asanlıqla islama gətirmişdilər. Yuxarıda qeyd edilən və bir sıra başqa inanclardan ayrı-ayrı detalları qəbul edərək bəktaşilik bir inanclar xəlitəsinə çevrilmişdi. Bəktaşilikdə məhərrəmlik mərasimi də xüsusi qeyd olunardı. Sazın müşayiəti ilə nəfəs deyilən ilahilər oxunurdu. Həzrət Əlini yüksək tutar, şiə bayram və ayinlərini icra edirdilər. Bəktaşilərin Şah İsmayıl Xətainin şeirlərini təbliğ etməsi haqda məlumatlar da var. Anadoluda xalq arasında Cəlaləddin Rumi və Hacı Bəktaşın nüfuzu o qədər böyük olmuşdur ki, onların hansının daha yüksək olması ətrafında mübahisələr gedirmiş. Müsəlman edilmiş xristianların da çox vaxt üzlərini bəktaşiliyə tutduğu deyilir. Bəziləri Hacı Bəktaşın xristian uşaqlarından təşkil olunan yeniçəriləri xeyir-dua etdiyini də yazar. Yeniçərilər dərviş libasına bənzəyən libas geyinir, bayraqlarında isə şiə nişanı: Həzrət Əlinin zülfüqarı və əl təsvir olunmuş nişan gəzdirirdilər. Hacı Bəktaşın özü böyük mütəsəvvüf idi. Başına dördkünc tac qoyurdu. Bəktaşilikdə bu dörd əsas: təsəvvüfün dörd qapısı – şəriət, təriqət, mərifət və həqiqət kimi qəbul olunmuşdu. Təriqətin maliyyə işləri vəqflər vasitəsi ilə həyata keçirilirdi. Başqa sufi təriqətlərindən fərqli olaraq, bəktaşilərin yalan şəbəkələrinin olduğu da yazılar. Nəqşbəndilikdən fərqli olaraq, bəktaşilik əsasən Kiçik Üsyankara ərazisində yayılmışdı. Sultan I Mahmud tərəfindən təşkil edilən yeniçəri korpusları ilə əlaqələr yarananda sonra isə güclü inkişafa başlamışdı. Bir çox Qərb müəllifləri bütün sufi təriqətlərini orden hesab etsələr də, əslində az-çox bu anlama uyğun gələn bəktaşilik və səfəvilik idi. Çünki başqa sufi təriqətlərinin əksəriyyətində katolik ordenlərinə xas olan ierarxiya nərdivanı olmamışdır.

Ələvilik haqqında İldırım Bəyazid Universitetinin müəllimi, dosent Özcan Güngörün ekspert rəyini misal gətirərək qeyd edə bilərik ki, Ankaranın hazırda apardığı Ələvi siyasəti daha çox sivilləşmə və demokratikləşmə təməllidir. Türkiyədə Ələvilik mövzusu hər zaman danışılıb fikir yürüdülməsi asan olmayan bir mövzu olub. Doğrusu, uzun bir dönəmdən bəri ələvilər eyni din, dil, mədəniyyət, hiss və şüur daşıdığı qardaşları tərəfindən yanlış anlaşılmış, iftira mahiyyətində hekayələrə mövzu edilmiş bir qrupdur. Bu mövzuda müzakirələr bir şəkildə dini sahəyə aid olsa da, tarixdən bu yana daha çox siyasi bir mövzu olmuşdur. Bu günə qədər Ankara həm daxildəki tələblər, həm də dünyada demokratik imicini qorumaq üçün uzun müddətdir davam edən Ələvilik müzakirələrini real fəaliyyətə keçirməyə hazırlaşır [1].

Anadolunun bir çox yerlərində Ələvi Bektaşi mərkəzləri vardır. Bektaşilik təriqətinin ənənələrini yaşadan belə mərkəzlərdən biri olan Hüseyin Gazi Türbəsi Ankaranın Mamak ilçesinde yerləşir. 2 Avqust 2004-cü ildə orada aparılan ekspedisiya Hüseyin Gazi Cemevinde təşkil olunan mərasimdə bir qrup tədqiqatçı iştirak etmişdir.

Hüseyn Qazi Dərnəyi və Fondu tərəfindən idarə olunan kompleks 1450 metr yüksəklikdədir. Burada Hüseyn Qazi Türbəsi və Cemevi daxil olmaqla 10000 kvadrat metrlik bir sahə vardır. Cemevində keçirilən mərasimdə iştirak etmək üçün Anadolunun müxtəlif şəhərlərindən ələvilər buraya gəlmişdir. Bu mərasimdə məqsəd sadəcə ibadət deyil. Mərasimə qatılanların ictimai problemləri də burada həll edilir. Tək-tək insanlar və ya ailələr barışdırılır, bununla bərabər cəza məsələlərinə baxılır. Bu cəmiyyətdə qardaşlıq münasibətləri təmin edilir və maliyyə problemlərinin də həlli yolları axtarılır.

Bu mərasimlərdəki ənənələrin Anadolu əhalisinin müəyyən bir qisminin həyatında əhəmiyyətli yeri vardır. Osmanlı dövründə Türk dilinin öyrənilməsində və öyrədilməsində mühüm rol oynayan bu təkkələr cümhuriyyət dövründə bağlanmış, lakin dövlət ələvilərin işlərinə, burada keçirdikləri mərasimlərə qarışmamışdır. Hal-hazırda Cemev-

lərində təşkil edilən mərasimlər dini, mədəni və ictimai məqsədlərə xidmət etməyə davam edir. Bu mərasimlərdə insanlar öz inanclarına uyğun olan ənənələri qoruyur, eyni zamanda əsrlər boyu sosial həyat tərzində davam edən ənənələri unutdurmurlar. Mərasimlərdə yaşadılan mədəni irs burada istifadə olunan şeirlərdə və musiqidə öz əksini tapır. Ələvi aşıqların, ozanların həyatında bu mərasimlərin əhəmiyyətli rolu vardır.

Bu cemevi ve ibadet binası 1947-ci ildə Yozgat Abazakışla kəndində doğulmuş Ali oğlu Huseyin Yakışıklı tərəfindən inşa edilmişdir.

Cem mərasimlərini Dedelər idarə edir. Dede ve ya Pir deyirler onlara, onlar Alevi-İslam anlayışında dini iyerarxiyanın başında gəlirlər. Dedenin araşdırma zamanı söylədikləri və mərasim:

"Burası Ankara'nın 1450 metre yukselikde cemevine ait bir alandır. Daha önceden Türkler Anadolu'ya gelmeden önce, Hüseyin Gazi (kaynaklar farklı bilgiler veriyor) Abbasiler döneminde – islamla kaynaşan bir dönemde Anadolu'ya geliyor ve şehit düşüyor. Onlar Anadolu'ya Bizans'la savaş zamanında, 13. yüzyılda gelmeye başladıkları zaman Horasan bölgesi, Seyyidlerin yetişdiyi bir bölge, Alevilerin oluştuğu bir mekan idi. Bağdat ise sünni alimlerin yetişdiyi bir mekan idi. Moğollardan kaçan alimler - Hacı Bektaşiler ve Sarı Saltuklar Anadolu'ya geldikleri zaman Anadolu'da Selcuklu devlet yapısının Türklere etibar edilmediyini görüyorlar. Burada Arapça ve Farsça eğitim var idi, ama türkçe eğitim vermek için onlar bu tür yapılar (cemevi), kutsal kişilerin türbeleri üzerinde tekkeler yapıyorlar. Daha sonra burası türk dilinde okul olarak çalışıyor, 13. yüzyıldan 1925 yılına kadar burası çok geniş bir Bektaşi tekkesi olmuştur. Bu kadar yüksekde yapılması - Osmanlı devletinin zülmünden kaçılması sebebindendir.

1925'de Cumhuriyet kuruldukdan sonra artık bu tür eğitim sistemine ihtiyaç kalmadı. Artık okullar açılıyordu, ama okullar olmayan dönemde sadece bu tekkelerde türkçe eğitim veriliyordu. Dedeler, seyyidler çocukları burada yetişdiriyor, eğitim bitdikden sonra her kese bir görev verilerek Anadolu halkını aydınlatmak için tüm Anadolu'ya gönderiliyordu. Sadece burası değil, Anadolu'nun bir çok bölgesinde böyle yapılar vardır. 1484 yılında Sultan Yıldırım Beyazıt döneminde burası büyük mekandı. Burada ocaklar vardı, yemekhane, aş evleri, at evleri, külliyeler, okul-eğitim alanları vardı. 1925 yılına kadar burası iki kez kapatılmıştır. Kapatılma nedeni, birincisi, Kanuni Sultan Süleyman döneminde 1526 yılında Sultan Süleyman Macarıstan seferine gittiyinde Anadolu'da halk Sultana karşı isyana kalkıyor, Kanuni seferini keserek geri dönüyor. Halk açlık, sefalet içindeydi. Sultan tekkeleri kapatıyor ve tekkeler 42 yıl kapalı kalıyor. 1551'de tekkeler yeniden açılıyor, Sultan Süleyman'ın enişteşi Bektaşi oluyor. Daha sonra, 1826'da İkinci Mahmut döneminde dehşetli zulüm yapılıyor, o zaman da tekkeler kapatılıyor. Oğlu Abdülmecid tekkeleri tekrar açıyor ve 1925 yılına kadar bu tekkeler okul görevi yapıyor.

1925 yılında Atatürk'ün tekkeler yasası ile tekkeler tamamen kapatılıyor. Ancak insanlarımız aşik oldukları için inançlarını yaşatmağa devam ediyorlar. Yasaklı bölge olmasına rağmen insanlar burada kurbanlar kesiyorlar. Buraya gelenler inançlarını yaşatmağa devam ediyorlar ve devlet buna göz yumuyor, kimse tutuklanmıyor.

1997 yılında Huseyin Gazi Derneği kuruldukdan beri buranın geçmişine sahip çıkıldı, burası yapılandırıldı. Daha sonra, dernek Huseyin Gazi Vakfı kurdu. Bu iki kurum buranı yönetmeğe başladı. İnsanlar buraya geliyor, ibadetini yapıyor, inançını yaşatıyor, halk burada kaynaşıyor.

Cemevinin kapısından girildiyi zaman, kapının sağ kolunda cemevi, sol kolunda mescit vardır. Hüseyin Gazi laiklik yuvasının başlangıcıdır, burası Atatürk'ün kalesi olarak algılanıyor. Burada hafta sonları kurbanlar kesiliyor, dilekler dileniyor, halk inancını yaşatıyor. Burada kimsenin inancına, ibadetine karışılmaz, kimin başı açık, kimin başı kapalı fark etmez...

Cemevlerinde nasıl ibadet yapıldığını şimdi kısa olarak göstereceğiz. Bizde, Alevi Bektaşi ibadetlerinde kadınların bazıları başı açık, bazıleri başıkapalı oluyor ve buna kimse bir şey söylemiyor, çünki burada laiklik vardır, kimsenin ibadetine karışılmıyor. Burada her kes eşitdir. Burada ritüel farklıdır, çünkü Alevi Bektaşilik bütün dinlerden faydalanmıştır, bütün dinlerden özellikler almıştır. Bektaşilik şamanizmden, hristianlıktan, buddizmden, zerdüştlükten beslenmiş ve kendine özgür bir inanç sistemi yaratmıştır.

Alevi Bektaşi sisteminde ayrıca müsahiplik vardır, bu çok önemlidir. Yani bir toplumu kardeş yapan sistemdir. Cem töreni eskiden sadece ibadet için yapılıyordu, ilerleyen zaman içinde çağa ayak uydurmuş, toplumun ihtiyaçlarına cevap vermeye başlamıştır. Cem töreninde bu toplum kendi yasalarını ve kendi sistemini kuruyordu. Suçlunu kendilerinin yargılaması gerekiyordu ve bu işlemin hepsi cem töreninde yapılıyordu. Devletle ilişkisi olmadığı için, bu toplumun dayanışma yapması gerekiyordu, bunun için her alevinin müsahibi olmak zorundadır ve dolayısı ile toplumun hepsi kardeş oluyor, bir birine yardımçı oluyorlar."

Tören zamanı seyyidler hüsusi yerde- makamda oturuyor. Cem töreninin başlaması için insanlar dairevi şeklinde yüz yüze oturuyorlar. Sonra her kes ayağa kalkıyor, ellerini yanlarına koyarak sağ ayakları sol ayağın baş parmağının üzerine koyarak dua etmeye başlıyorlar. Cemevinde iki rekat namaz kılıyorlar. Namazları böyledir: iki kere secde yapıyorlar, secdeler arasında sol elini göksüne koyuyor sağ elini ayağına uzatıyorlar. Kadınlar bunu yapmıyor, yani eğilmiyorlar.

Sonra lokma duası okunuyor. Lokma duasının okunması: Elinde lokması olan varsa lokması ile meydana gelip lokma duası ala bilirler. Kendileri ile lokma (kurabiye, meyve) getirmiş insanlar ortaya duruyorlar ve bunlardan her kesin yemesi için dua okuyorlar: "Allah! Allah! Lokmanız kabul olur, muradınız kabul olur...". Lokmaları niyet edip ortaya bırakıyorlar. Bir erkek ve bir kadın ortaya su getiriyor ve her kes abdest duası okuyarak tarikat abdesti alıyor. Sonra tören yöneticisi, yani Dedelokma yemeği her kese teklif ediyor. İnsanlardan bir birine küs olanlar varmı, bir birinden şikayeti olan var mı diye soruyor, çünki lokmalardan yemek için her kesin barış içinde olması gerekiyor. Sonra Ali (s.a.) nuruna mum yakılıyor.

Dədə İki nəfər küsülünü barışdırır. Sonra mərasimdə aşıq bağlama ilə türkü söyləməyə başlıyır. Aşıq daha ritmik şəkildə ifa edir və camaat da oynayır. Sonra oturaraq dizlərinə vura-vura aşığa ritm tuturlar. Daha sonra Dədə qurban kəsmək üçün dualar oxuyur.

Aşığın adı Sadıxdır, 1947-ci ildə doğulmuşdur. Aşıq sülaləsindəndir, yəni ataları aşıq olmuşdur. Aşığın oxuduqları Deyiş Duaz İmam adlanır (Duaz, cem ayinlərində oxunan və On İki İmamın adının keçdiyi deyişlərdir. Bu deyişlərdə On İki İmamlarla bərabər başda Hz. Peyğəmbər və Hacı Bektaş Veli olmaqla Alevi ululariının adları keçir. Deyiş; Aleviliyə aid hər melodiyanın adıdır. Türkü, nefes, duaz bunlar da alt adlardır.).

Azərbaycanda bu mövzuya diqqət artmışdır. Ələvilik əsasında bəzi şiə ünsürləri durur. Bu mövzuda ön sırada gedənlərdən biri Türk vətəndaşı Qani Pekşen 2003-cü ildə "Ələvi mərasimlərində musiqinin səciyyəvi xüsusiyyətləri (Türkiyə və Azərbaycan dini musiqisinin müqayisəli kontekstində)"dissertasiya işini Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasında müdafiə etmişdir. Beləliklə, Ələvi Bektaşi mövzusu Sufiliyin bir qolu olaraq həm elmi, həm dini təriqət kimi son dövrdə tədqiqatçıların araşdırma mövzusuna çevrilmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. http://ahlibeyt.az/news/a-4308.html
2. http://www.huseyingazi.org.tr/
3. İslam Ansiklopedisi, cild 5, s. 371; Bektaşi Musikisi. Ali Rıza Başkan Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1992.
4. Ziya Gökalp, Türk Töresi. 176 səh. Ötüken neşriyat,İstanbul, 2016.

ABDULLA Yalçın
Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi,
Dr. Doçent, yalchin74@hotmail.com

BEKTAŞICEMEVLERINDE DÜZENLENEN TÖRENLERIN DINI, SOSYAL VE KÜLTÜREL DEĞERLERI

Özet: *Anadolu'nun bir çok yerlerinde Alevi Bektaşi merkezleri vardır. Bektaşilik tarikatının geleneklerini yaşatan böyle merkezlerden biri olan Hüseyin Gazi Türbesi Ankara'nın Mamak ilçesinde yer alıyor. 2 Ağustos 2004 yılında orada yürütülen alan araştırmasında Hüseyin Gazi Cemevinde düzenlenen törene bir grup araştırmacı katılmıştır.*

Hüseyin Gazi Derneği ve Vakfı'nın yönettiği külliye 1450 metre yukseliktedir. Burada Hüseyin Gazi Türbesi ve Cemevini de kapsayan 10000 metre karelik bir alan vardır. Cemevinde yapılan cem törenine katılmak için Anadolu'nun uzak ve yakın illerinden olan aleviler buraya geliyorlar. Bu törende amaç sadece ibadet değildir. Törene katılanların sosyal problemlerine de burada çözüm bulunuyor. Tek tek insanların ve ya ailelerin arasında barış sağlanıyor, barışın yanı sıra ceza meselelerine de bakılıyor. Kendı toplumları içerisinde kardeşlik sağlanıyor ve maddi problemlere de çözum aranıyor.

Bu törenlerde yaşatılan geleneklerin Anadolu'nun belli bir nüfusunun hayatında önemli yeri vardır. Osmanlı döneminde türk dilinin öğrenimi ve öğretiminde önemli rol oynamış bu tür tekkeler Cümhuriyet döneminde kapatılmış olsalar da, alevilerin burada yaptıkları törenlere devlet karışmamıştır. Günümüzde Cemevlerinde düzenlenen törenler dini, kültürel ve sosyal amaçlara hizmet etmeye devam ediyor. Bu törenlerde insanlar inançlarına ait olan gelenekleri yaşatmakla beraber, aynı zamanda toplumsal yaşam tarzındakı yüzyıllarla devam eden gelenekleri unutturmuyorlar. Törenlerde yaşatılan kültürel miras burada kullanılan şiirlerde ve müzikte kendini gösteriyor. Alevi aşıkların, ozanların hayatında bu törenlerin önemli yeri vardır.

Anahtar kelimeler: *bektaşilik, Cemevi, tören*

ABDULLAYEVA Züleyha
Türkiye
zuleyha56abd@gmail.com

MÜZİKLE TERAPİ ALANINDA DENEYİMLERİM

Günümüzde pek çok üniversitelerde müzik terapisi eğitimi verilmektedir. Fikrimce, yirmi yılı aşkın süre içerisinde biriktirdiğim deneyimlerim bu alanda çalışan eğitmenlere de faydalı olabilir.

Eskiden itibaren günümüze dek gizemli ayinleri ile dikkati çeken şamanlara göre, evrendeki her bir canlının içinde belirli bir ezgi saklanır. Şamanlar, ağaçların, toprağın, suyun, rüzgârın bile sesleri duyulabiliyor kanaatinde idiler. Bununla ilgili Orta Asya'dan Kafkasya'ya ülkelerine kadar, Anadolu topraklarında Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde kurulan birçok tedavi edici kuruluşlarda müzik aracılığıyla şifa çalışmaları uygulanmaktaydı.

1800 yılların ikinci yarısında nerdeyse unutulmaya başlayan bu uygulamalar çağdaş dönemde artık farklı şekillerde devam etmeye başladı.

Bakü'deki Azerbaycan Devlet konservatuarında 1981-1986 yıllarında müzikoloji bölümünde aldığım eğitim sırasında müzikle terapi ile ilgili herhangi bilgim yoktu. Fakat çocukluğumdan beri evde yalnız kaldığım saatlerde nedense beni rahatlatan doğaçlamalar çalardım, lakin bunun sebebi nedir diye farkında değildim.

Konservatuarı bitirirken diploma işimin konusu, Bakü'nün unutulmuş ve uzun zamandır sakinler tarafından terk edilmiş "Gala Köyü'nün Müzik Medeniyeti" oldu. Bu araştırmalarım beni, o zaman yaşam tarzları ile faaliyetlerini saklı tutan dervişlerle karşılaştırdı. Sürekli huzur bulduğum doğaçlamaların neden çaldığımı anlamaya

başladım. Bu da beni derviş müzik merasimleri ile ilgili daha derin araştırmaların yapılacağına motive etti ve bu konuda doktora tezimin yapılmasına vesile oldu.

1996 yılında Türkiye'ye: İstanbul'a ailemle taşındığımda yeni yaşam koşullarından kaynaklanan icra ettiğim improvizelerin birçok sırrı daha çok benim dikkatimi çekmeye başladı, çünkü bu müziği artık tek kendim için değil, arkadaşlarımla buluştuğumda, özellikle onlar, kendilerini iyi hissetmedikleri zaman çalmağı denemeğe başladım. Çaldığım her bir doğaçlama bir öncekini hiçbir zaman tekrar etmezdi, sadece belirli kişinin, o an yaşadığı hallere, bulunduğu duruma uygun olarak içimde oluşup piyano tuşlarına yansımaktaydı. Gittikçe insanların talepleri arttığı durumda ben, bu çalışmalar safhasında ortaya çıkan halleri araştırmağa can attım. Bu yol beni biyoenerji, Reiki, değişik nefes teknikleri, özde şifa, akupunktur, gezegenlerin ürettiği frekanslarına göre ayarlanmış diyapazon aletlerine, müziğin psikolojisi alanına getirip ulaştırdı.

Çaldığım improvizelerin etkisinden faydalanan kişilerin çevresi genişleyince, İstanbul'un değişik kültür merkezlerinin konser salonlarında "Sana Seni Çalayım" adı altında şifa seanslarımı yapmağa başladım.

Bu seanslarda, ilk önce konu ile ilgili bazı teorik bilgiler verirdim ve şunları aktarmağa çalışırdım;

Çevremizde bulunan her şey sonuçta belirli bir titreşimdir. Her birimizin çok derin katmanlarda saklanan ve uyum halinde olmayan, direnç gösterdiğimiz bir şeyler var, onlarla karşılaştığımızda da titreşimlerimizin dengesi bozulur. Sonuçta yaşadığımız her ne baş verirse, 'Hard diski'mize kaydedilir ve bu diskteki veriler bir biriyle uymadığı takdirde arızalanabilir. Her bir organımızda yer alan hücrelerin belirli bir ritmi var ve bunların birinde normal ayar değiştiği halde onunla bağlı diğer organı da etkiler. Bu gibi bozukluklar gittikçe hastalığa dönüşebilirler. Müzik direkt ruhla temas edebilmekte ve bu vesile ile hücrelerdeki birçok süreçleri toparlar, dengeler. Etrafımızda daima değişik sesler vardır, yalnız insanlar tüm bunları duyacak olursa, çeşitli rahatsızlıklar ortaya çıkabilir. Çaldığım improvize, dinleyicinin kendi kendine duyamayacağı titreşimlerden kaynaklan sesler şeklinde tarafımdan duyulur, ve dinleyicinin işitilebilir müzik şeklinde piyano ile ona aktarılır. Sonuçta iç titreşimlerden oluşan bu müzik, DNA kodundan geldiği için, bağışıklık sistemini güçlendirir. Dinleyici de bu müziği kabul ettiğinde yapısında aranan dönüşüm baş verir.

İstersiniz, yukarıda anlattığım süreci sizlerle beraber gerçekleştirebiliriz.

ABDULƏLİYEV Ariz Əli oğlu
Azərbaycan, Bakı
Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın baş müəllimi və böyük elmi işçisi
ariz-abdulaliyev@mail.ru

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASINDA MÜASİR MUSİQİ TƏHSİLİNİN YARANMASI

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan Respublikasında müasir musiqi təhsilinin yaranması və inkişaf tarixi tədqiq olunur. Mövzunun aktuallığı ilk növbədə müstəqil dövlətçiliyin və milli inkişafın prioritet sahəsi olan təhsilin müasirləşməsi, demokratikləşməsi, təkmilləşdirilməsi və inkişafı ilə bağlıdır. Təhsil sahəsində musiqi təhsilinin xüsusi yer tutması, onun zəngin inkişaf tarixinə, nailiyyətlərə və musiqi incəsənəti ilə əlaqələrə malik olması da mövzunun aktuallığını şərtləndirir. Məqalədə müasir musiqi təhsilinin yaranması və inkişafı prosesləri müəllif tərəfindən dörd tarixi mərhələdə araşdırılmışdır. Birinci mərhələ 1895-ci ildən Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinə qədərki dövrü, ikinci mərhələ AXC dövrünü (1918-1920), üçüncü mərhələ sovet dövrünü (1920-1991), dördüncü mərhələ müstəqillik dövrünü əhatə edir. Bütün mərhələlərdə Avropa tipli musiqi təhsili həyata keçirilmişdir. Qeyd edilir ki,*

müstəqilliyin ilk illərində təhsilin müasirləşməsi və yeniləşməsi istiqamətində həyata keçirilən islahatlar, çoxistiqamətli tədbirlər və layihələr musiqi təhsilinə də şamil olunmuşdur. Azərbaycan Respublikası dövlət müstəqilliyi əldə edəndən sonra Prezident, Ulu Öndər Heydər Əliyevin apardığı mütərəqqi quruculuq siyasəti və məqsədyönlü islahatlar nəticəsində müasir musiqi təhsilinin yaranması, təkmilləşməsi və inkişafı baş vermişdir. Musiqi təhsili keçmişin müsbət nailiyyətlərini ehtiva etməklə bərabər, beynəlxalq təhsil standartlarına uyğunlaşdırılmışdır. Musiqi təhsilində ikipilləli sistemə keçilmiş, Boloniya prosesi tətbiq olunmuş, yeni təhsil proqramları və qəbul qaydaları tətbiq edilmişdir. Azərbaycanda neft kapitalının insan kapitalına çevrilməsi sahəsində həyata keçirilən uğurlu dövlət siyasəyi nəticəsində müasir musiqi təhsili öz davamlı inkişafının yeni perspektivlərini qazanmışdır.

Açar sözlər: *Müasur musiqi təhsilinin tarixi təşəkkülü və inkişaf mərhələləri, Avropa musiqi-təhsil metodları, müstəqil Azərbaycan Respublikasında təhsil islahatları, Prezident Heydər Əliyevin müasir təhsil haqqında mühüm sərəncamları, müasir musiqi təhsilinin inkişafı və nailiyyətləri*

Azərbaycan Respublikasında 18 oktyabr, 1991-ci il tarixdə "Dövlət Müstəqilliyi haqqında Konstitusiya Aktı" qəbul olunduqdan sonra müstəqil dövlət quruculuğunda davamlı şəkildə mütərəqqi və demokratik təhsil siyasətihəyata keçirildi. Dövlətçiliyin təməl prinsiplərindən olan müasir təhsil quruculuğunun ayrılmaz tərkib hissəsi kimi müasir musiqi təhsilinin də yaradılması istiqamətində məqsədyönlü islahatlara və yeniliklərə başlanıldı. Kompleks və çoxtərəfli yanaşma tələb edən müasir musiqi təhsilinin milli-mütərəqqi maraqlara və beynəlxalq standartlara uyğun qurulması, formalaşması, təkmilləşməsi və inkişaf etməsi, bu sahədə innovasiyaların tətbiqi, keyfiyyətin yüksəldilməsi, əlaqələrin genişlənməsi və s. bu kimi proseslər mərhələvi şəkildə öz uğurlu həllini tapdı.

"Müasir (modern) musiqi təhsili" birmənalı anlayış olmasa da, ilk növbədə, Avropa tipli musiqi təhsilini, tədris metodlarını və texnologiyalarını nəzərdə tutur. Bu baxımdan, Azərbaycanın müasir musiqi təhsili müstəqillik dövründə yeni tarixi, siyasi, iqtisadi, sosial və mədəni şəraitə və inkişafa uyğun olaraq, müasir məzmun və forma daşımaqdadır.Eyni zamanda, musiqi təhsilinin keçmişdən irs qalan mütərəqqi ənənələri, müsbət təcrübəsi və nailiyyətləri davam etdirilir.

Azərbaycanda müasir musiqi təhsili keçmişdən - XIX əsrin sonlarından başlayaraq, müasir zamana – XXI əsrin əvvəllərinə doğru zəngin tarixi inkişaf yolu keçmişdir. Bu tarixi inkişafı araşdırmadan müstəqil Azərbaycanın müasir musiqi təhsilinin mahiyyətini dərindən və hərtərəfli öyrənmək olmaz. Beləliklə, Azərbaycan Respublikasında müasir musiqi təhsilinə dörd tarixi mərhələdə yanaşırıq: 1. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinə qədərki müasirmusiqi təhsili (1895-1918-ci illər); 2. Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dövrünün müasir musiqi təhsili (1918-1920-ci illər); 3. Sovet dövrünün müasir musiqi təhsili (1920-1991-ci illər); 3. Müstəqil Azərbaycan Respublikasında yaradılan və həyata keçirilən modern musiqi təhsili (1991-ci ildən hal-hazıra kimi). Bu mərhələlər fərdi və fərqli xüsusiyyətlərə malik olsalar da, hamısında Avropa tipli musiqi təhsili həyata keçirilmişdir. Bu ümumi xüsusiyyət, ilk növbədə, tədrisin Avropa not yazısı əsasında aparılmasından, Avropa, Rusiya və digər xarici ölkələrlə yanaşı, Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin və milli-ənənəvi musiqinin tədris proqramına daxil olunmasından ibarətdir. Müasir musiqi təhsili hər mərhələdə öz dövrünün ictimai münasibətlərinə, siyasi və iqtisadi məzmununa, bədii-estetik tələbatlarına görə spesifik xüsusiyyətlərə, nailiyyətlərə və nəticələrə malik olsa da, hamısında tədris Avropa not yazısı ilə aparılmış, Avropa musiqitədris metodları həyata keçirilmişdir. Bu mərhələlər arasında obyektiv olaraq tarixi-mədəni, pedaqoji, tədris-metodik, nəzəri və təcrübi varislik əlaqələri yaşanmışdır.

Birinci mərhələ. Azərbaycanda ilk Avropa tipli musiqi təhsili XIX əsrin sonlarında -1895-ci ildə yaranmışdır. XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərinin musiqi tarixi haqqında görkəmli musiqişünas-alimlərdən Q.Qasımov, K.Səfərəliyeva, E.Abasova, M.Dilbazova, O.Abasquliyev, F.Əliyeva, N.Kərimov, N.İsmayılzadə və b. tərəfindən maraqlı araşdırmalar aparılmış, bu dövrdə musiqi təhsilinin yaranmasının siyasi, iqtisadi, sosial,

mədəni səbəbləri göstərilmiş, təhsillə bağlı faktlar, dövrün konsert həyatı, Bakı mədəni mühitinin rus yaradıcı mühiti və musiqisi ilə əlaqələri öyrənilmişdir.

XIX əsrin II yarısından başlayaraq, Bakıda neft kapitalizminin, özəl sahibkarlığın və ticarətin sürətli inkişafı, xarici sərmayəçilərin və iş adamlarının Bakıya axını bu şəhərdə və onun ətrafında rusdilli, əcnəbidilli təhsilin, mətbuatın, eləcə də konsert həyatının, rəsm sərgilərinin, kübar məclislərinin meydana gəlməsinə səbəb olmuşdu. Mövcud siyasi, iqtisadi və sosial vəziyyətlə əlaqədar olaraq, Bakının milli tərkibi müxtəlif idi. Avropadan, Rusiyadan, Zaqafqaziyadan, Asiya ölkələrindən olan sahibkarların Bakı neftinə iqtisadi maraqlarının və kapital qoyuluşunun artması, şəhərdə yerli və xarici iş adamları tərəfindən sahibkarlığın genişləndirilməsi, bisnez və kommersiya rəqabətinin güclənməsi ilə əlaqədar olaraq, bu sahədəki insanların və ailələrin bədii-estetik maraqlarına, onların istirahət və əyləncələrinə real şərait yaranmışdı. Bakıda keçirilən konsertlərdə, kübar toplantılarında yerli, eləcə də Tbilisidən, Rusiyadan gələn əcnəbi musiqiçilər çıxış edirdilər.

Belə fəal musiqi-mədəni mühitdə ilk özəl musiqi dərsləri təşkil olunur. "Bəzi bakılı pedaqoq-musiqiçilər respublikada professional musiqi təhsilini qurmağa cəhd göstərirlər" [10, s.277]. Tbilisi musiqi texnikumunu və Moskva konservatoriyasını fortepiano ixtisası üzrə bitirən, əslən bakılı A.N.Ermolayeva 1895-ci ildə zadəgan və sahibkar övladları üçün ibtidai musiqi kursları təşkil edir və 1901-ci ilə qədər fərdi qaydada ödənişli dərslər verir. A.N.Ermolayeva 1901-ci ildə İmperator Rusiya Musiqi Cəmiyyətinin (RMC) Sankt-Peterburqdakı rəhbərliyinə, Bakının rəsmi idarəetmə dairələrinə müraciət edərək, RMC-nin Bakı filialının və onun nəzdində ödənişli "Musiqi sinifləri"nin yaradılmasına nail olur. Musiqi məktəbi kimi fəaliyyətə başlayan "Siniflər"də tədris əvvəlkinə nisbətən təkmil idi, Tbilisidən, Rusiyadan gələn müəllimlər, eləcə də Bakıdakı qeyri-azərbaycanlı musiqiçilər dərs verirdilər. Məktəbdə tərdricən ixtisaslar artırılaraq, piano, skripka, violonçel, kontrabas, vokal, fleyta, klarnet, truba, valtorna, trombon, musiqi nəzəriyyəsi dərsləri öyrədilirdi. Hər tədris ilinin sonunda - may ayında yekun musiqi gecələri keçirilir, müəllim və şagirdlərin ifası dinlənilirdi. "Siniflər"in konsert həyatında və tədrisdə müvəffəqiyyətlərinin, eləcə də şagird və müəllim heyətinin xeyli artması nəticəsində 1916-cı ildə onun bazasında RMC-nin musiqi texnikumu təşkil olunur. Harmoniya, musiqi ədəbiyyatı, ümumi fortepiano dərsləri aparılır, şagirdlərdən ibarət xor və orkestr yaradılır. Siniflərə və musiqi texnikumuna müxtəlif illərdə ali təhsilli və təcrübəli əcnəbi musiqiçilər rəhbərlik edirlər.[9, s.10-20].

Qeyd edək ki, 1900-1910-cu illərdə Bakıda digər özəl musiqi məktəbləri və texnikumları da fəaliyyət göstərirdilər. Bu məktəblərin bəzi təhsilli və təcrübəli müəllimləri qarşıdakı onilliklərdə musiqi texnikumlarında, məktəblərdə və konservatoriyada pedaqoji fəaliyyətlərini davam etdirdilər.

İkinci mərhələ. XX əsrin əvvəllərindən etibarən Bakıda yaradılan bəzi musiqi məktəbləri və texnikumları Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti (AXC) dövründə də (28.05.1918 – 28.04.1920) mövcud idilər. O cümlədən, əsası A.N Ermolayeva tərəfindən qoyulan musiqi texnikumu fəaliyyətini davam etdirirdi.Gəncə şəhərində görkəmli ifaçı, müəllim və musiqi xadimi Məşədi Cəmil Əmirovun yaratdığı notlu musiqi məktəbi, xalq çalğı alətləri ansamblı da faəliyyət göstərirdi.Bakıda təşkil edilən "Şərq konservatoriyası"nda piano, orkestr alətləri ilə yanaşı, muğam da tədris olunurdu.Lakin AXC-nin siyasi-tarixi mövcudluğunun qısa (cəmi 23 ay) olması və bu qısa müddətdə dövlət quruculuğunun bir çox mühüm məsələləri ilə əlaqədar musiqi təhsili istiqamətində rəsmi qərarların qəbul edilməsinə vaxt imkanı yox idi. Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli həmin illərdə AXC-nin ictimai-ideoloji işlərində bir jurnalist kimi iştirak edirdi. Dövrün musiqi təhsilində və konsert həyatında yenə də xarici və yerli əcnəbi musiqiçilər aparıcı rol oynayırdılar. Bununla belə, AXC hakimiyyətində Bakı Dövlət Universiteti və bir sı-

ra təhsil müəssisələri də yaradılmışdı, bəzi ibtidai siniflərdə, məktəblərdə az da olsa, nəğmə və xor dərsləri verilirdi.

Üçüncü mərhələ. 1920-ci il, aprelin 28-də Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulur və 1924-cü ildə Azərbaycan müttəfiq respublikalardan biri kimi SSRİ adlı dövlətin tərkibinə daxil olur. 1920-ci ildən Azərbaycanda sovet hakimiyyəti tərəfindən yaranan yeni siyasi, iqtisadi, sosial və mədəni tarix 1991-ci il, oktyabrın 18-nə qədər – Azərbaycan Respublikasında Dövlət Müstəqilliyi haqqında Konstitusiya Aktının qəbuluna qədərdavam edir. Bu tarixi dövrün müsbət cəhətlərindən biri də məhz təhsillə, o cümlədən, müasir musiqi təhsili ilə bağlı olmuşdur. XX əsrin böyük hissəsini əhatə edən yeni təhsilin qurulmasında və inkişafında başda Ü.Hacıbəyli olmaqla, Azərbaycanın maarifçi-yaradıcı ziyalılarının, elm, mədəniyyət və incəsənət xadimlərinin, müəllimlərin böyük əməyi var idi. Musiqi təhsilinə gəlincə, əvvəlki illərdən fəaliyyət göstərən musiqi texnikumu 1920-ci ilin may ayında "Xalq konservatoriyası"na çevrilir və oktyabr ayında fəaliyyəti dayandırılır. 1921-ci ildə digər musiqi təhsili qurumlarının da fəaliyyəti dayandırılır və ilk Avropa tipli, mükəmməl ali musiqi məktəbi - Azərbaycan Dövlət Konservatoriyası, 1922-ci ildə Dövlət Türk Musiqi Məktəbi (Dövlət Musiqi Texnikumu) fəaliyyətə başlayır. Tədricən Bakıda və digər şəhərlərdə, rayonlarda 5-illik və 7-illik uşaq musiqi məktəbləri yaradılır. Ü.Hacıbəyli 1924-cü ildə yazdığı "Azərbaycanda musiqi təhsili" məqaləsində Türk (Azərbaycan – A.A.) balalarına musiqi təhsili almaq imkanı verilməsini alqışlayır, Dövlət Türk Musiqi Məktəbinin tədris qaydasından, fənlərdən və ixtisaslardan razılıqla bəhs edir və bir sıra məqsədləri açıqlayırdı: "Məktəbin ən yaxın məqsədi türkləri musiqi sənətinə alışdırmaqla bunlar üçün yeni bir sənət qapısı açmaq, əlavə məxfi qalmış olan məharət və təb'i sahibləri zühurə çıxarmaqla bəşəriyyətə bu yolla xidmətlər göstərməkdir. Digər bir qayəyi-əməl var ki, o da Şərq musiqisini məktəb vasitəsilə tərəqqi etdirib Qərb musiqisinin bu gün işğal etməkdə olduğu uca mərtəbələrə qədər irəlilətməkdir." [8, s.206]. Azərbaycan Respublikasında geniş vüsət alan maarif, təhsil, mədəniyyət irəliləyişləri sayəsində musiqi təhsili və mədəniyyəti "uca mərtəbələrə" qədər inkişaf etməyə başladı. 1930-cu illərdə respublikada musiqi təhsili verən məktəblərin şəbəkəsi genişləndi. Respublikada üç pilləli musiqi-təhsil sistemi qərarlaşdı: uşaq musiqi məktəbləri - ilk (ibtidai) təhsil; orta ixtisas musiqi məktəbləri və musiqi texnikumları – orta təhsil; konservatoriya - ali təhsil. Konservatoriya təhsilini bitirənlər istəklərindən asılı olaraq, aspirantura mərhələsində təhsillərini davam etdirir və elmi dərəcə alırdılar. Qeyd etmək vacibdir ki, XX əsrdə Azərbaycanda mövcud olan musiqi təhsili ümumən SSRİ (Sovet Sosialist Respublikaları İttifaqı) ölkəsində qurulan musiqi təhsilinin tərkib hissəsi idi. Bu təhsil, xüsusilə konservatoriya təhsili SSRİ ölkəsinə daxil olan bütün müttəfiq və muxtar respublikalarda əsasən vahid proqramlara, fənlərə, dərsliklərə, tədris metodlarına, məqsəd və vəzifələrə malik idilər.

Azərbaycanda həyata keçirilən müasir musiqi təhsili XX əsrdə musiqi mədəniyyətinin və incəsənətinin inkişafında mühüm amillərdən biri olmuşdur. Belə ki, məhz bu təhsilin sayəsində respublikamızın bütün bölgələrində məktəb yaşlı uşaqlar ibtidai musiqi təhsili ala bilmiş, gənclər professional musiqi təhsilinə yiyələnmişlər. Nəticədə respublikada onilliklər ərzində ali musiqi təhsilli bəstəkar, ifaçı, musiqişünas nəsilləri yetişmiş və bu nəsillər arasında təhsil, təlim-tərbiyə, elmi-pedaqoji varislik əlaqələri yaranmışdır. Sovet musiqi təhsilindəki müsbət xüsusiyyətlərdən biri də bu idi ki, orta və ali musiqi təhsili almış məzunlara öz ixtisası üzrə müəllim işləmək hüququ verilirdi.

XX əsr boyunca davam edən Avropa tipli musiqi təhsili Azərbaycanda milli bəstəkarlıq məktəbinin, professional ifaçılığın, musiqişünaslıq elminin inkişafını və nailiyyətlərini təmin etmişdir. Digər tərəfdən, peşəkar bəstəkarların, ifaçıların və musiqişünasların elmi-pedaqoji fəaliyyəti, SSRİ müttəfiq respublikarı ilə qurulan mədəni əlaqələr müasir musiqi təhsilinin inkişafının vacib amillərindən olmuşdur. SSRİ-də müttəfiq

respublikalar arasında iqtisadi, sosial, humanitar əlaqələr elə qurulmuşdu ki, hər hansı respublikanın gənci başqa respublikada təhsil ala, yaxud təhsilini davam etdirə bilərdi. Məsələn, Azərbaycandan Moskva Dövlət Konservatoriyasında və Leninqrad şəhərində ilk təhsil alan məşhur musiqiçiləri – Q.Qarayevi, C.Hacıyevi, Niyazini, S.Hacıbəyovu, T.Quliyevi, Ə.Bədəlbəylini, Ə.Abbasovu, E.Nəzirovanı, Q.Almaszadəni və b. nümunə göstərə bilərik. Azərbaycan gəncləri üçün Rusiyanın, Ukraynanın nüfuzlu ali məktəblərində təhsil almaq, dissertasiya müdafiə etmək imkanları xüsusilə 1970-1980-ci illərdə daha geniş vüsət almışdı. Gənclərin başqa respublikalarda müxtəlif ixtisaslara yiyələnməsi Azərbaycanda mütərəqqi təhsil siyasəti olaraq həyata keçirilirdi. O cümlədən, istedadlı gənclərin Moskvada, Leninqradda, Kiyevdə incəsənət yönümlü təhsil (məsələn, kino və teatr rejissorluğu, kinosenarist, kinooperator, aktyorluq, bəstəkarlıq, dirijorluq, musiqişünaslıq, memarlıq, rəssamlıq və s.) almaq inkanları artmışdı. SSRİ dövründə Azərbaycanda professional orkestlər, Opera və Balet teatrı, Bəstəkarlar İttifaqı, Musiqi Fondu, orkestr ifaçıları birliyi, konsert-qastrol birliyi fəaliyyət göstərirdi və bu qurumlarda təhsilli musiqiçilərlə yanaşı, ənənəvi-peşəkar muğam və aşıq ifaçıları işləyirdilər. Əldə olunan nailiyyətlərdən biri də Azərbaycan bəstəkar əsərlərinin, muğamların, xalq mahnı və rəqslərinin xarici ölkələrə qastrol səfərində ifası və təbliği idi. Azərbaycanda bu dövrdə tar, kamança, qanun, saz, balaban, nağara, xanəndə sənəti musiqi məktəblərində həm ənənəvi-şifahi metodla, həm də not sistemi ilə tədris olunurdu. Musiqi məktəbləri, ali təhsil müəssisləri, peşə məktəbləri və texnikumlar nəzdində xor, orkestrlər yaradılmışdı. Müsabiqələr, festivallar ənənə halını almışdı. Bütün bunlar isə bilavasitə musiqi təhsili ilə bağlı inkişaf prosesləri idi.

Nəticə olaraq, deyə bilərik ki, Azərbaycan Respublikasının Sovetlər Birliyinin (SSRİ-nin) tərkibinə daxil olduğu 1920-1991-ci illərdə musiqi təhsili tədricən təkmilləşmiş, onun sayəsində professional musiqiçi nəsilləri yetişmiş, musiqi incəsənəti inkişaf etmiş, musiqi-bədii dünyagörüşü, musiqi-estetik tərbiyə, musiqisevərlik cəmiyyətin bütün sosial və yaş təbəqələrini əhatə etmişdi. Sovet musiqi təhsilinin bir çox mütərəqqi xüsusiyyətləri və ənənələri Azərbaycan Respublikası dövlət müstəqilliyi əldə edəndən sonra, yəni 1991-ci ilin oktyabrından etibarən davam etdirilmişdir.

Dördüncü mərhələ. 1991-ci ildən hal-hazıra kimi Azərbaycanda müasir musiqi təhsilinin yeni tarixi mərhələsi yaranmış, təkmilləşmiş və inkişaf etmişdir. "Müasir musiqi təhsili" anlayışı yaşadığımız müstəqillik dövrünün keyfiyyətcə yeni siyasi məzmununa, müstəqil dövlətin iqtisadi, sosial və mədəni inkişaf proseslərinə rəğmən tamamilə fərqli və müasir mahiyyət daşımağa başlamışdır.

Dövlət müstəqilliyinin ilk illərində təhsil sahəsində bir sıra müsbət tədbirlər həyata keçirildi. Lakin bəzi imperialist siyasi qüvvələrin SSRİ-nin siyasi bəprasına yönələn cəhdləri, təxribatçı qüvvələrin milli zəmində törətdiyi münaqişələr, o cümlədən, Qarabağ savaşı, iqtisadi və sosial böhran, siyasi qruplaşmalar arasındakı hakimiyyət çəkişmələri və s. bu kimi hadisələr təhsilin yeniləşməsinə mənfi təsir göstərirdi. Təhsilin idarə olunmasında, tədris proseslərinin yenidən qurulmasında, müəllimlərin peşə fəaliyyətinin sosial, professional və mənəvi təminatında, məktəblərin maddi-texniki bazasının möhkəmləndirilməsində ciddi problemlər yaşanırdı. Xüsusilə sovet dönəmindən qalan yaxşı nə varsa, hamısının birdəfəlik ləğvi, eləcə də əksinə - təhsilin yalnız milli mentallığa uyğun qurulması haqqında çağırışlar musiqi təhsilinin taleyi üçün arzuolumaz nəticələr vəd edirdi. Müstəqil ölkədə təhsilin yeniləşməsi və davamlı inkişafı üçün dövlət siyasətinin qurulmasına, dövlətin təhsil strategiyasının hazırlanmasına, yeni siyasi şəraitə uyğun köklü təhsil islahatlarının aparılmasına zəruri ehtiyac yaranmışdı. Təhsil quruculuğunun üzləşdiyi bütün böhran və problemlər 1993-cü ildən sonra tədricən öz həllini tapdı, təhsil sabit vəmütəqqiinkişaf yoluna qədəm qoydu. Müstəqil Azərbaycan dövlətinin ilk Konstitusiyasının qəbulu, siyasi və iqtisadi sabitliyin bərqərar olması, ilk parla-

ment seçkilərinin keçirilməsi, müstəqil dövlətin mühüm qanunvericilik sənədlərinin qəbulu, o cümlədən, yeni "Təhsil haqqında" qanunun hazırlanması, "Gənclər siyasəti haqqında" sərəncamın verilməsi, xarici ölkələrlə və beynəlxalq təşkilatlarla çoxtərəfli əməkdaşlıq əlaqələrinin qurulması, Azərbaycanın bir sıra mühüm beynəlxalq konvensiyalara qoşulması, xarici ölkələrlə diplomatik münasibətlərin normallaşması, neft strategiyasının uğurlu həlli – bütün bu kimi yeniliklər və quruculuq faktları təhsilin inkişafının hüquqi, demokratik, iqtisadi, sosial, təşkilati və maliyyə təməllərini yaratdı. Müstəqil dövlət quruculuğunda təhsilə xüsusi əhəmiyyət verən və milli təhsilin təməl sütunlarını yaradan Ulu Öndər Heydər Əliyevin dövlət rəhbəri kimi apardığı mütərəqqi, demokratik siyasət nəticəsində milli maraqlara və beynəlxalq standartlara uyğun müasir təhsil sistemi formalaşdı. Keçmişin müsbət təhsil nailiyyətlərinə və təcrübəsinə münasibət məhz Heydər Əliyevin müasir təhsil quruculuğuna yönələn demokratik siyasət nəticəsində öz ədalətli həllini tapdı. Eyni zamanda, müasir təhsil quruculuğunun bütün sahələrində, təhsilin idarə olunmasında demokratikləşmə, dünyəvi təhsil təcrübəsi, müasir tədris və ixtisaslaşma proqramları, təkmil texnologiyalar tətbiq olunmağa başladı. Azərbaycan Respublikasının Avropa Şurası, BMT, UNESCO, İSESCO, Dünya Bankı kimi nüfuzlu beynəlxalq təsisatlara üzv olması və onlarla fəal əməkdaşlıq qurması müstəqillik dövründə müasir təhsilin yaranması və inkişafının əsas amillərindən birinə çevrildi.

Müstəqil Azərbaycanda müasir təhsil sistemini yaratmaq məqsədilə Azərbaycan Respublikası Prezidenti tərəfindən bir sıra mühüm qərarlarla yanaşı, 30 mart, 1999-cu il tarixdə **"Azərbaycan RespublikasındaTəhsil İslahatları üsrə Dövlət Komissiyası haqqında"** sərəncam imzalandı [4]. Bu komissiya təhsil sahəsində ilk İslahat Proqramını işləyib hazırladı, təcrübəli müəllimlərin, qabaqcıl təhsil işçilərinin təklifləri nəzərə alındı, işçi qrupları tərəfindən müzakirələr aparıldı. Görülən məqsədyönlü işlərin məntiqi davamı olaraq, Prezident tərəfindən 15 iyun, 1999-cu il tarixdə **"Azərbaycan Respublikasında təhsil sahəsində İslahat Proqramının təsdiq olunması haqqında"**168 saylı sərəncam verildi[6].Təsdiq olunmuş İslahat Proqramı girişdən, "İslahatın məqsədi və prinsipləri", "Mərhələlər", "Başlıca istiqamətlər", "İslahatın əsaslandırılması", "İslahatın həyata keçirilmə mexanizmi", "Gözlənilən nəticələr" adlı bölmələrdən və bu bölmələrin müvafiq yarımbölmələrindən ibarət olmaqla, qarşıdakı təhsil islahatlarını tam əhatə edirdi [5, s.3-5]. "İslahat Proqramının əsas məqsədi məktəbəqədər, ümumi, texniki peşə, ali təhsil sahəsində toplanmış potensialı saxlamaq və inkişaf etdirmək, təhsil sistemini tənzimləyən normativ-hüquqi bazanı yaratmaq, Azərbaycan Respublikasının Konstitusiyasında təsbit olunmuş, cəmiyyətin tələblərinə əsaslanan təhsil siyasətini həyata keçirmək idi. Proqrama əsasən Azərbaycanda təhsil islahatlarının 3 mərhələdə həyata keçirilməsi nəzərdə tutulmuşdu" [2, s.11]. Heydər Əliyev İslahat Proqramının tətbiqinin sürətlənməsi, müəllimlərin yeni təkliflərinin nəzərə alınması, ikipilləli təhsilə keçidin təkmilləşdirilməsi, təhsildə konstitusiya hüquqlarının təmin olunması üçün daha bir mühüm qərar da verdi - **"Azərbaycan Respublikasında təhsil sisteminin təkmilləşdirilməsi haqqında"** sərəncam imzaladı [7]. Bu sərəncamlar respublikada müasir təhsilin mərhələlərlə qurulmasında tarixi əhəmiyyətli rol oynadı və müstəqil dövlətdə müasir musiqi təhsilinin prioritetlərini yaratdı.

Islahat Proqramının əsas konseptual ideyalarını və müasir təhsil quruculuğunun (o cümlədən, müasir musiqi təhsilinin) əsas prioritet istiqamətlərini Heydər Əliyevin irəli sürdüyü aşağıdakı təməl prinsiplər təşkil edir:

- Təhsil millətin gələcəyidir; Təhsil müstəqil dövlətin təməl təsisatıdır;

- Cəmiyyət təhsilsiz inkişaf edə bilməz; Təhsil ölkənin sosial və iqtisadi həyatının bütün sahələrindəki uğurlarda təməl ünsür olmalıdır;

- Təhsli sistemində hər bir yeniləşmə, hər bir islahat inqilabi yolla deyil, yalnız təkamül yolu ilə aparılmalıdır; Təhsilin inkişafı keçmişin müsbət nəticələri ilə müasir

beynəlxalq təcrübənin inteqrasiyasına əsaslanmalıdır;

- Milli təhsil quruculuğu prosesində inkişaf etmiş dövlətlərin təhsil sistemində aparılmış islahatların nəticələri dərindən öyrənilməli və qabaqcıl təcrübələr nəzərə alınmalıdır; Heç bir ölkənin təhsil sisteminin eynilə Azərbaycanda qurulmasına yol vermək olmaz;

- Milli təhsil quruculuğunda xalqımızın milli-mənəvi xüsusiyyətlərindən, milli mentaliletindən, xüsusən də təhsil sahəsində XX əsrdə Azərbaycanda formalaşmış mütərəqqi ənənələrdən səmərəli istifadə olunmalıdır; Azərbaycanın müasir təhsil sisteminin formalaşmasında, milli təhsil quruculuğunda milli və ümumbəşəri dəyərlər qorunub-saxlanılmalıdır;

- Təhsil məzmunca müstəqil dövlətçilik prinspilərinə uyğunlaşmalıdır; Cəmiyyətin gələcək tərəqqisi indi təhsil alanlara nəyi və necə öyrətməyimizdən asılıdır; Gənclər Azərbaycanın gələcəyidir. Gənclər təhsilə və elmə yiyələnməli, dövlət quruculuğunda, inkişaf proseslərində yaxından iştiak etməli və Azərbaycanı daim irəli aparmalıdırlar.

Ulu Öndər Heydər Əliyevin irəli sürdüyü bu mütərəqqi ideyalar təhsil islahatlarında öz real əksini tapdı və müstəqil dövlətin müasir təhsilində təməl prinsiplərə çevrilərək, onun davamlı inkişafını və uğurlarını təmin etdi. "Azərbaycan dövlət müstəqilliyi əldə edəndən sonra prezident Heydər Əliyevin təhsil islahatları, təhsilin inkişafı və demokratikləşməsi, ali təhsil şəbəkəsinin genişlənməsi və təkmilləşməsi, təhsilin müasir beynəlxalq standartlara inteqrasiyası istiqamətində həyata keçirdiyi uğurlu siyasət və reallaşdırdığı konkret tədbirlər, verdiyi fərman və sərəncamlar, öz növbəsində ali və orta ixtisas musiqi təhsili sahəsində də köklü islahatlara, irəliləyişlərə, yeniliklərə və nailiyyətlər səbəb olmuş, ali musiqi təhsilinin təkmilləşməsinə və beynəlxalq təhsilə inteqrasiyasına zəmin yaratmışdır. Məhz Heydər Əliyevin müstəqil və demokratik dövlət quruculuğu prosesində dövlət başçısı olaraq həyata keçirdiyi təhsil siyasəti, dövlət gənclər siyasəti respublikada gənclərin xarici ölkələrdə musiqi təhsili almasına və yaxud onların təhsillərini xarici ölkələrin nüfuzlu musiqi akademiyaları və konservatoriyalarında davam etdirmələrinə real şərait yaramışdır. Qeyd etmək vacibdir ki, Azərbaycanın yaxın və uzaq xarici ölkələrlə təhsil, elm, mədəniyyət və incəsənət sahəsində fəal əməkdaşlığı, digər tərəfdən təhsil siyasətində özəl təhsil sektoruna, ödəniş əsaslı təhsilə yer verilməsi nəticə etibarilə ali musiqi təhsilində beynəlxalq əlaqələri gücləndirmiş və genişləndirmişdir." [1, s.10].

Ulu Öndər Heydər Əliyevin dövlət başçısı olaraq müasir musiqi təhsilinin inkişafına diqqət və qayğısı konkret faktlarda öz təsdiqini tapır. 1994-cü ildə Heydər Əliyevin sərəncamı ilə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasına "musiqi akademiyası" kimi yüksək təhsil-tədris statusu verildi və ölkənin ilk ali musiqi təhsili ocağı "Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası" kimi fəaliyyət göstərdi. Bu qərar müstəqil respublikada müasir musiqi təhsilinin formalaşması və inkişafı yolunda çox mühüm addım oldu. Digər önəmli fakt budur ki, Prezident Heydər Əliyev 8 aprel, 1995-ci ildə Bakı Musiqi Akademiyasında müstəqil respublikanın ilk laureatları və diplomantları ilə görüş keçirdi. [3]."Heydər Əliyevin bu görüşdəki çıxışı, həqiqətən də müstəqilliyin ilk illərində onun istedadlı gənclərə səmimi ürək sözləridir. Bu görüşdə Heydər Əliyev beynəlxalq müsabiqələrin qaliblərini təbrik etmiş, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında fitri istedadların rolunu yüksək qiymətləndirmiş və dövlətin, şəxsən özünün istedadlı insanlara hər zaman qayğı göstərəcəyini söyləmişdir." [1, s.10,12]. Heydər Əliyevin gənc laureatlara müraciətlə dediyi "əmin ola bilərsiniz - dövlət çalışacaq ki, sizin kimi istedadlı adamların inkişaf etməsi üçün yollar açılsın və qarşınızda duran çətinliklər aradan götürülsün" bəyanatı müasir musiqi təhsilinin inkişaf proseslərində və gənclərin yeni nailiyyətlərində real əksini tapdı. Musiqi təhsilinin daim yeniləşməsi istiqamətində atılan addımların real nəticəsi kimi Bakı Musiqi Akademiyasının piano, skripka, vokal,

nəfəs alətləri, bəstəkarlıq şöbələrində təhsil alan bakalavr və magistr tələbələri mütəmadi olaraq müxtəlif beynəlxalq müsabiqələrə və festivallara qatıldılar, laureat adını qazandılar, xarici ölkələrdə konsert proqramları ilə uğurlu çıxışlar etdilər.

Mütərəqqi təhsil islahatları nəticəsində uşaq musiqi və incəsənət məktəblərinin, orta ixtisas və ali musiqi təhsili müəssisələrinin maddi-texniki bazası gücləndirildi, yeni 7-illik, 11-illik musiqi və incəsənət məktəbləri, konservatoriya, musiqi kollecləri yaradıldı,, pedaqoji heyətin professional səviyyəsi yüksəldi, təhsilalanların mütəxəssis hazırlığında keyfiyyət dəyişiklikləri baş verdi. Xarici ölkələrdə təhsil almaq üçün xüsusi dövlət proqramları qəbul edildi. Əlaçı tələbələr və təhsildə fərqlənənlər üçün "Prezident təqaüdü" təsis olundu. İstedadlı gənclərə dövlət qayğısı daha da artırıldı və bu istiqamətdə yeni qərarlar həyata keçirildi. Ən önəmlisi isə aparılan islahatlar nəticəsində ali təhsil müəssisələrində, o cümlədən, Ü.Hacıbəyli adına BMA-da 1997/1998-ci tədris ilindən ikipilləli təhsilə qədəm qoyuldu. Bakalavriat və magistratura pillələrinin təsis olunması musiqi təhsilində mütəxəssis hazırlığının müasir beynəlxalq standartlara uyğun qurulmasında mühüm addıma çevrildi. İkipilləli ali musiqi təhsilinin tətbiq olunması yeni tədris proqramlarının, metodik vəsaitlərin, dərsliklərin və not ədəbiyyatlarının yazılmasına, eləcə də musiqi tarixinə, musiqi nəzəriyyəsinə, etnomusiqişünaslığa, ifaçılıq sənətinə dair yeni ixtisasların və fənlərin tədrisə daxil olunmasına imkan verdi. 2003-cü ildən etibarən müasir təhsil quruculuğu yeni inkişaf fazasına qədəm qoydu. Belə ki, 2005-ci ildə ali təhsil müəssisələri Boloniya prosesinə qoşuldular. Bu keçid musiqi təhsilində və tədrisində, tədrisin səmərəliliyində bir sıra keyfiyyət dəyişmələrinə gətirib çıxardı. İlk növbədə təhsilalanların kreativliyi, kadr hazırlığı, bilik və informasiya səviyyəsi beynəlxalq təhsil sistemlərinin tələb etdiyi səviyyəyə yüksəldi. Bu hadisə onballıq qiymətləndirmə sisteminə keçilməsinə, ixtisaslaşmaya dair müasir elmi ədəbiyyatlara və dərsliklərə marağın artmasına, tədris metodlarının elmi əsasda yenişləşməsinə, informatika texnologiyalarının tətbiqinin sürətlənməsinə səbəb oldu.

Musiqi təhsilinin müasirləşməsi istiqamətində dövlət siyasətinin daha bir tarixi uğuru ikipilləli doktoranturanın yaradılmasıdır. Daha bir əsaslı addım – təhsildə İKT-nin tətbiqi təhsilalanların ixtisaslaşmasında elektron tədris vasitələrinin, kompüter proqramlarının tətbiqini aktuallaşdırdı və informatika üzrə nəzəri-praktik biliklər ixtisaslaşmada mühüm rol oynadı. Bir faktı da qeyd edək ki, müstəqillik illərində müasir musiqi təhsilinin yaradılması nəticəsində doktorluq müdafiəsi üzrə ixtisaslaşdırılmış Elmi Şura fəaliyyətə başladı. Bakı Musiqi Akademiyasında fəaliyyət göstərən müdafiə şurasında təkcə yerli mütəxəssislər deyil, Türkiyədən, İrandan, Rusiyadan, Avropadan musiqişünaslar da dissertasiya müdafiə edirlər. Bu nailiyyətin kökündə Azərbaycanın xarici ölkələrlə təhsil və mədəniyyət sahəsində daim artan dostluq və əməkdaşlıq münasibətləri dayanır.

Azərbaycan Respublikası Prezidentinin sərəncamı ilə 2000-ci ildə Azərbaycan Milli Konservatoriyası təsis olundu və 2001-ci ildən fəaliyyət başladı. Bu təhsil ocağı milli musiqi alətlərinin və xanəndəlik sənətinin müasir proqram və metodlar ilə tədrisində nailiyyətlər qazandı.Artıq neçə ildir ali musiqi təhsili verən tədris müəssisələrində "musiqi müəllimiyi" ixtisasına da tələbə qəbulu həyata keçirilir. Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasında isə ali musiqi təhsili verən fakultələr yaradılıb. Ölkəmizdə neft kapitalının insan kapitalına çevrilməsi istiqamətində aparılan müasir elm, təhsil, mədəniyyət siyasətinin uğurlu nəticələri sayəsində musiqi təhsili öz gələcək nailiyyətləri üçün real perspektivlər əldə etmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abduləliyev A.Ə. Heydər Əliyev və Azərbaycan Respublikasında musiqi təhsilinin inkişafı //"Musiqi dünyası". – 2012. - N 2 (51). – S. 8-17.
2. Mərdanov M.C. Azərbaycan təhsil tarixi. III c.: Müstəqillik illəri. – Bakı: Təhsil, 2016. – 672 s.
3. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyevin beynəlxalq müsabiqələr laureatları və diplomantları ilə görüşdə nitqi. - Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası, 8 aprel, 1995-ci il. //

"Azərbaycan", 9 aprel, 1995-ci il.
4. "Azərbaycan Respublikasında təhsil sahəsində islahatlar üzrə Dövlət Komissiyası haqqında" Azərbaycan Respublikası Prezidentinin sərəncamı. – Bakı şəhəri, 30 mart, 1998-ci il il. //"Azərbaycan", 31 mart, 1999-cu il.
5. Azərbaycan Respublikasının Təhsil Sahəsində İslahat Proqramı. - Bakı, "Çaşıoğlu", 1999. - 72 s.
6. "Azərbaycan Respublikasında təhsil sahəsində İslahat Proqramının təsdiq edilməsi haqqında" Azərbaycan Respublikası Prezidentinin sərəncamı. – Bakı şəhəri, 15 iyun, 1999-cu il. // "Azərbaycan", 16 iyun, 1999-cu il.
7. "Azərbaycan Respublikasında təhsil sisteminin təkmilləşdirilməsi haqqında" Azərbaycan Respublikası Prezidentinin sərəncamı. – Bakı şəhəri,13 iyun, 2000-ci il. // "Azərbaycan", 14 iyun, 2000-ci il.
8. Hacıbəyov Ü.Ə. Azərbaycanda musiqi təhsili //Seçilmiş əsərləri. IV c. – B.: Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1965. - S.204-207.
9. Керимов Н.А., Керимова А.Н. Летопись современного музыкального образования Азербайджана (1895-1995 гг.) – Баку, 1999. - 197 с.
10. Сафаралиева К.К. Музыкальное образование в Азербайджане. //Музыка Азербайджана. Сб.статей. – Москва, Музгиз, 1961. – С. 277-294.

Abdulaliyev Ariz Ali oglu
The senior teacher and main scientific employee of the BMAnamed after Uzeir Hajibeyli

CREATION OF MODERN MUSIC EDUCATION IN AZERBAIJAN REPUBLIC

***Summary**: The article studies the formation and development of modern musical education in the Republic of Azerbaijan. The relevance and importance of the topic lies in the long historical development and important achievements of modern music education. The second aspect of the relevance of this article is the newest historical stage of modern music education in the independent Azerbaijan Republic. The author shares the history of modern music education in four periods. The first period of modern music education continues until the formation of the Azerbaijan People's Republic (1895-1918); The second period is the Azerbaijan People's Republic (1918-1920); The third is the Soviet period (1920-1991); The fourth is the sovereign Republic of Azerbaijan. Each period has its own educational features, achievements and experiences. But, in all these periods, European types and methods of musical education were realized.*

After the establishment of state independence in Azerbaijan in 1991, one of the most important problems of the state was the creation of a modern education system. President Heydar Aliyev established the State Commission on Education to address this complex task. Positive achievements and traditions in education of the past periods were resumed, democratized and adapted to the standards of modern international education. The structure of the Ministry of Education has been improved, and the management of education has been democratized in accordance with European standards. The President of the Republic signed important decrees for the formation, sharing and development of modern music education. The network of musical education institutions has expanded. The rules for admitting students to the conservatory and all music colleges have completely changed. Students were taught new music programs in accordance with the needs of developed European countries. In 1997, a two-stage system of music education was introduced - bachelor's and master's degrees. Two-level doctoral studies were organized in higher educational institutions with music education: Doctor of Philosophy and Doctor of Arts. In 2000, President Heydar Aliyev signed a decree on the establishment of the Azerbaijan National Conservatory. This Conservatory was created for a new education in the field of traditional music. Students and teachers of the Baku Musical Academy take an active part in international festivals, competitions and become laureates. The policy of transforming oil capital into human capital is actively working in the Republic. In this way, music education acquires new perspectives for future development.

***Key words:** Historical stages of formation and development of modern music education, European music educational methods, progressive reforms in the sphere of education in the sovereign Azerbaijan Republic, important orders of President Heydar Aliyev, development and achievement of modern music education*

AĞCA Derya Ahmet qızı Şimşek
Azerbaycan, Bakü
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Ü.Hacıbəyli adına BMA.
Post doktorant
deryaagca12@yahoo.com

A.ADNAN SAYGUN'UN "KÖROĞLU" OPERASI VE NİYAZİ TAKİZADE

Ahmet Adnan Saygun'un "Köroğlu " operası, Türk-Azerbaycan kültürel işbirliğinin opera alanında ortaya çıkan güzel örneklerinden biridir. Türkiye ve S.S.C.B. arasındaki ilk kültürel ortak çalışma olan bu opera Türkiye'de epik opera janrında yazılan ilk eserlerdendir.

Bu çalışmanın amacı 23 Haziran 1973 tarihinde I. Uluslararası İstanbul Festivalinde Cemil Topuzlu Açıkhava Tiyatrosu'nda sahnelen Türk beşlilerinden Ahmet Adnan Saygun'un yazdığı üç perdelik "Köroğlu" operasının prömiyeri için Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti'den gelen Azerbaycanlı ünlü şef Niyazi Tağızade'nin besteciyle olan işbirliği ve bunun esere yansımasını incelemektir. Hem Azerbaycan hem de Türk milli opera tarihlerinde özel yere sahip bu eser ele alınmıştır.

Tağızade ve Saygun'un "Köroğlu" operası ile ilgili provaları ve sahnelenmesindeki dayanışmaları, ünlü şefin gösterdiği olağanüstü çaba o güne ait Türkiye ve Azerbaycan'da yayınlanan gazete ve dergilere verdikleri demeçler, röportajlar süreli yayınlar ile tanıkların hatıraları gözden geçirilmiştir.

Türk Dünyasının ortak folklorik değerlerinden biri olan Köroğlu Destanı opera janrında 23-25 Haziran 1973 tarihinde iki kez büyük bir başarıyla sahnelenmiştir. Büyük beğeni kazanmıştır. Adnan Saygun son temsil günü yazdığı bir mektupta Tağızade'ye minnettarlığını bildirmiştir. "Köroğlu" operası 1977 yılında tekrar sahnelenmek istenmiş ve bu gayeyle orkestra şefi Tağızade İstanbul'a yeniden davet edilmişse de bu temsil son anda gerçekleşmemiştir. Bu husus Saygun'un hatıralarında üzüntüyle dile getirilmiştir.

Sonuçta, Saygun'un bu eserinin Türk opera eserleri arasında özel bir yeri vardır. Türk-Azerbaycan kültürel işbirliğinin güzel bir sonucu olan bu eser öncelikle Türkiye ve sonra Azerbaycan ve nihayetinde Türk dünyası kültür ve müzik çevrelerinde hak ettiği yeri almalıdır. Neredeyse gündemden tamamen düşmüş görünen bu eser her iki ülke operalarının repertuarlarına girmeli ve sahnelenmelidir.

Anahtar kelimeler: *A. Adnan Saygun'un "Köroğlu" operası, A. Adnan Saygun, Niyazi Tağızade, opera, prova*

Ahmet Adnan Saygun'un "Köroğlu" operası, Türk-Azerbaycan kültürel işbirliğini opera alanında ortaya koyan güzel örneklerden biridir. Aynı zamanda Türkiye ve S.S.C.B. arasındaki ilk kültürel ortak çalışmalardan olan opera Türkiye'de epik opera janrında yazılan ilk eserlerdendir.

Osmanlı Devletinden sonra kurulan yeni Türkiye Cumhuriyetinde birçok alanda olduğu gibi müzikte de köklü yeniliklere gidilmiştir. Mustafa Kemal Atatürk'ün "yeni ulusun yeni müziği köklerini kendi tarihinden, geleneklerinden alacaktır" sözleri esas olmuştur. Yeni eserlerde milli olmak ve çağdaşlaşmak ilkeleri Cumhuriyetin kurucusu Atatürk tarafından belirlenmiştir. Bu amaçla ilk operaları Saygun Türkiye Cumhuriyetinin kurulmasından sonra Atatürk'ün siparişi ile 1934 yılında librettosu Münir Hayri Egeli'nin ilk "Özsoy" (1934) ve daha sonra "Taş Bebek" operasını yazmıştır[10, s.8-12]. Böylece Türkiye de ilk Türk kültürü ve mitolojisinden alınan temalarla operalar yazılmıştır. Bundan sonra Saygun, yine Türk ulusal hikayesi Aslı ve Kerem'i konu alan "Kerem" (1952) operasını bestelemiş Gılgamış (1962-1983) adlı epik dramını 1962 yılında bestelemeye başlamışsa da eseri ancak 1983 yılında tamamlamıştır. Besteci bu ara dönemde librettosu Selahattin Batu'nun "Köroğlu" operasını yazmıştır. "Bestecinin 1971 yılında ..Vedat Nedim Tör'ün , Yapı Kredi Bankası adına bir opera istemesi üzerine yazmaya başladığı eser Türkiye Cumhuriyetinin kuruluşunun 50. yılında I.Uluslararası İstanbul Festivalı açılışı için düşünülür [8, s.136]. Bu amaçla eserin prömiyeri 23 Haziran 1973 tarihinde Cemil Topuzlu Açıkhava Tiyatrosu'nda gerçekleştirir. Üç perde dokuz tablodan oluşan eserin librettosunu Selahattin Batu yazar, Aydın Gün sahneye

koyar. Operanın ilk dünya prömiyerini yapmak için ise SSCB'nin ünlü orkestra şefi ve bestecisi Niyazi Tağızade (Türkiye'de Niyazi Takizade olarak bilinir) davet edilir. Azerbaycan Türkçesi konuşan ünlü şef eseri yalnız yönetmekle kalmaz, son halini almasında da önemli rol oynar.

Niyazi Tağızade (Tağızade) (1912-1984).
(Fot:1- Niyazi Müzesi Bakü-Azerbaycan)

SSCB'de yetişen en önemli sayılı birkaç orkestra şefinden biri olan TağızadeTürk bestecilerinin eserlerine yabancı değildir. "İlk kez 1963 yılının başında Ocak ayında Bakü'de, Şubat'ta da Moskova'da Adnan Saygun'un 3. senfonisi ile piyano konçertosunu, Ulvi Cemai Erkin'in 2. senfonisi ile keman konçertosunu yönetmiştir. Bu konserler Sovyet müzik çevreleri tarafından da çok iyi karşılanmıştır. Daha sonra Türkiye'ye davet edilen Tağızade, 27-30 Kasım 1963 tarihlerinde Ankara'da Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ile Çaykovski'nin 4. Senfonisi ile "Romeo ve Juliet" uvertür-fantezisini, Borodin'in "Prens İgor" operasından bazı bölümler ile Venyavski'nin keman konçertosunu ve Saygun'un 3. senfonisini ve piyano konçertosunun ilk Türkiye'de seslendirilmesini gerçekleştirir. Saygun, basına Tağızade ile ilgili olarak: *"Niyazi, ülkemize gelen ilk Sovyet orkestra şefidir. Olağanüstü bir yeteneğe ve derin bir sanat anlayışına sahiptir. Bunun böyle olduğunu ben, Sovyetler Birliği'ndeki turnem esnasında onun konserlerinde benim eserlerimi canla başla yönettiği bir sırada tanık oldum. Benim bestelerimi gereğince çaldığı ve onları üstün bir ustalıkla yorumladığı için Niyazi'ye minnettarlığımı bildirmek isterim"* demiştir [7, s.72-74].

Azerbaycan'dan Kars demiryoluyla İstanbul'a gelen Tağızade'yi ilk Festival'in dış ilişkilerden sorumlu baş viyolacı Panayot Abacı, gazeteci-yazar Hayati Asılyazıcı birkaç yetkili ile karşılar.) Araştırmacı-gazeteci konu ile ilgili hatıralarında şöyle aktarır: *"İstanbul'a gelir gelmez… Panayot Abacı, "Köroğlu" operasını Maestro Niyazi'ye verdi. O, gece "Köroğlu" partisyonunu incelediği zaman biraz şaşkınlıkla operanın sahnelenmesinin ve orkestrasyonunun ne kadar güç olduğunu anladı. Ertesi gün Panayot Abacı'ya: 'Allah'tan bul! Bu partisyonu bana, Bakü'ye gönderseydin "Köroğlu" operasının sahnelenmesi ve orkestrasyonunun düzenlenmesinin ne kadar sorunlu ve içinden çıkılmaz derecede karmaşık olduğunu göreceğim için bu operayı sahneye koymak için İstanbul'a gelmezdim.' dedi"*. Sayt.2]. Fakat Tağızade ülkesine dönmez ve Saygun'la buluşur.

1986 yılının Şubat ayında "Moskova Radyokomite" Baş Müzik Redaktör Yardımcısı Nelli Elekberova'nın, Saygun ile yaptığı röportaj bestecinin "Köroğlu" operası ile ilgili Tağızade ile yaşadıklarına ve onun eser üstündeki emeğine birinci ağızdan ayrıntılı olarak açıklık getirir:

Saygun: "*Niyazi, Ankara'ya gelir gelmez benden "Köroğlu" operasının notalarını istedi. Notaları aldıktan sonra bana: "Lütfen bir hafta beni hiç arama. Gerekirse ben kendim seni ararım" dedi.* "Köroğlu" operasını Niyazi'ye daha önce vermediğini belirten besteci onun bu süre içinde bazen kendisini telefonla arayarak operanın partitürü hakkında bilgi aldığını söyler ve: *"Bir hafta sonra bana notaları getirdi. Baktığımda gözlerime inanamadım: O sanki her bir notayı, her işareti okumuştu, her yerde hatta bemollere kadar onun notları vardı. 800 sayfalık "Köroğlu" operasını o sanki ezberlemişti. Benim unuttuğum bütün detayları o kaydetmişti. Notalar üstünde çalışmayı bitir-*

dikten sonra biz İstanbul'a gittik ve provalara başladık" [6, s.160].

Niyazi Tağızade ve A. Adnan Saygun (1907-1991) çalışma esnasında.
(Fot:2- Niyazi Müzesi Bakü-Azerbaycan)

Maestro Niyazi, "Köroğlu" operasının üzerinde iki ay daha çalışır. "Köroğlu" operası üzerindeki redaksiyon provalarda da devam eder. Nitekim operanın ilk performansından bir-iki gün önce genel provaların fotoğraflarını çekmek için gelen Ozan Sağdaç, orada gördüklerini şöyle anlatır:

"Niyazi Tağızade orkestra şefiydi… Adnan Bey operayı sahneye koyan Gün'ün yanında yakın bir yerde izliyordu… Tağızade koyun postundan bir ceketle orkestra çukurundaydı. Bazı bölümleri biraz çalıştırdıktan sonra arkaya dönüp önce ahenkli bir şekilde "Adnan Beeey" diye sesleniyordu. Saygun oturduğu yerden kalkıp yanına yaklaşınca da kendisine özgü hoş Azeri ağzıyla örneğin: "Bu soprano bu mahnıyı diyebilemez, iştirah edirem" ya da "Bu koro bu parçayı bacaramaz, bunu da iştirah edirem" diyordu. Yani iptal ettiğini söylüyordu. Saygun:"Biraz daha deneseydik" dese de Niyazi artık zamanın kalmadığını söyleyince akan sular duruyordu. Böylece, Wagner operası gibi altı saati bulacak eseri kısaltıp 3,5 saate indirdi. Adnan Bey büyük tepki göstermedi. Çünkü Niyazi Takiğızade' ye büyük saygı, sevgi ve en önemlisi de güveni vardı [11, s.117-118].

"Köroğlu" operasını sahneye koymak kolay olmamıştır. Rejisör Aydın Gün, gazeteci Zeynep Oral ile bir söyleşisinde eserle ve Tağızade ile ilgili olarak:

"*…Köroğlu partisyonu şimdiye kadar gördüğümüz en zor partisyondur. Bütün arkadaşlarım iki-üç aydır bu güçlüğü yenip başarıya ulaşmak için olağanüstü bir çalışma yapıyor. Eserin Niyazi Tağızade gibi gerçekten usta bir şefin eline düşmesi büyük bir destek ve şans oldu bizim için*" [5].

Niyazi Tağızade ve A.Adnan Saygun provalar sırasında
(Foto:3- [Sayt1].

Adnan Saygun'un yetiştirdiği öğrencisi olan ve Niyazi Türkiye'ye geldiğinde onu orkestrada yakından izleme ve birlikte çalışma şansı yakalayan ünlü Türk orkestra şefi Gürer Aykal yıllar sonra asistanlık yaptığı "Köroğlu" operası ve Maestro ile ilgili yaşağı hatıraları şöyle akrarır: *"Şeflik tahsilim için İngiltere'den sonra 1973 yılında İtalya'ya okumaya gittiğimde sarı bir*

zarfta bana bir mektup geldi. Bu mektup Aydın Gün tarafından yazılmıştı. Burada, Niyazi yönetiminde Adnan Saygun'un "Köroğlu" operasının dünyadaki ilk seslendirilişinin yapılacağı, asistan şef olarak beni belirledikleri yazıyordu. Ben bu mektubu okuyunca inanın dizlerim titremeye başladı. Çünkü eseri bilmiyordum fakat Niyazi'nin ne kadar iyi ve titiz olduğunu çok iyi biliyordum ve hocamı da çok iyi tanıyordu. Bir asistanlık görevi beni çok korkuttu.

Neyse Türkiye'ye geldim. Bana partisyonu verdiler. Ben partisyonları çalışmaya başladım sonra Niyazi de geldi. Çalışmalar başladı O nasıl eseri yönetiyorsa not alıyorum, o kaç vuruyorsa ben de onu vuruyorum o nerelere antre veriyorsa oraları işaretliyorum. Elimden geldiği kadar Niyazi'nin bu eserle ilgili neler yaptığını kendimce not alıyor bilgi sahibi olmaya çalışıyordum. Bir de Niyazi'nin arada bir durduğu indiği yerler oluyor. Yani nerede neyi ne yapacağım belli değil bir korku yaşıyorum içimde ama nasıl saygı içinde bir korku bu. Sanata saygı, orkestra şefine saygı, besteciye saygı. Yani bütün bunların verdiği bir korkuyla ben o provaları yapıyordum. Adnan Bey de provalara geliyordu. Ayrıca bu provalarda Adnan Bey'den de bir şeyler alıyordum. "Şurada şöyle yap burada böyle yap". Provalar böyle geçiriyoruz. orkestra ile artık temsile çıkacağız.

O gün açık hava tiyatrosunda orkestrada çalışanlar bir şey yaptı. "Biz paramızı almadan çalmayız!" dediler. Bu orada olan herkes üstünde büyük bir şaşkınlık yarattı. Ben de iyi bir orkestracıyım orkestra çalmak istemezse ne olur biliyorum. Orkestracılarla tabii ki konuştum. Bana rahatça söylediler: Aydın Gün bizim paramızı vermez. Biz paramızı alalım çalarız." Adnan Bey bunu duyunca çok üzüldü. Aydın Gün çare bulmaya çalıştı. Ben nasıl para bulayım diye. Orkestrada yaşananlardan tabii ki Niyazi'nin haberi oldu. Bunun üzerine Niyazi bana izin verin dedi. Ben geleceğim dedi. O zaman telefon bile yoktu. Gitti. Kaldığı otele. Ben de tabi peşinden gittim. Orada birisine telefon etti. Sonra birisi geldi. Sanki Niyazi ile dost değiller gibi konuşmuyorlar bile… Onun kim olduğunu bilmiyorum Adını bilsem onu da söylerim. Üstelik bu olay cumartesi gibi bir günde oluyordu. Azeri birisi idi. Ondan bir yarım saat sonra odaya bir bavul geldi. O bavulu Niyazi açmadı, onu da yanına aldı ve biz Açıkhava tiyatrosuna geldik. Bizle birlikte o bavulu taşıyan iki kişi daha vardı. Ama o otelde görüştükleri adam oraya gelmedi. Sonra orkestranın yetkililerini Aydın Bey çağırdı. Bavulu açtılar. Bir bavul Türk parası. Kimse bavula dokunmadı. Paradan almadı. O bavul tekrar kapandı. Sonra Niyazi onlara tekrar verdi. Götürün dedi. Parayı o adamlar oteldeki adama tekrar götürdüler. Biz provaya devam ettik. Orkestra para almadı. Ben hayatımda bu kadar para görmedim. Ama Niyazi'nin yüzü çok asıktı. O kimdi. Ama herhalde konuşmadığı bir arkadaşıydı. Belki bu arkadaşı Azerbaycan'ı terk etmiş çok zengin bir iş adamı olabilir. Konuşmadıkları halde Niyazi ona telefon edebildi. Her halde büyük bir derdi olduğunu söyledi. Herşeyi Adnan üzülmesin diye … Adnan'ın üzülmesini hiç istemezdi. Bu olay Türkiye'de bir daha hiç olmamıştır. . İşte böyle bir sorunu ancak Niyazi çözebilir. Nasıl bir orkestra şefi nasıl bir partisiyonculuğu vardı. Bütün zorlukları bir bir üstesinden gelen olağan üstü bir şefti. Ve biz iki "Köroğlu" temsili yaptık. Bu temsiller Çok başarılıydı" [1].

Tağızade aylarca süren bu çalışma temposundan ve yaşadıklarından şikâyet etmemiş aksine: "*Zevkli bir çalışma temposu içinde, zevkli bir müzik yarattığımıza inanıyorum. …"* sözleriyle destek vermiştir.

Köroğlu, Azerbaycan ile Türkiye'nin ortak kahramanı ve kültürüdür. Bu nedenle Tağızade eser için özel çaba harcamıştır. Konuşmasının devamında bunun nedenini şu sözlerle açıklar:

En Sağda Niyazi Tağızade ve en solda Gürer Aykal
Niyazi Müzesi- Bakü

"... Köroğlu'nun atmosferi bana çok yakın olduğu için bu operaya ayrı bir hisle sarıldım. Amcam da 1937 yılında Azerbaycan'da bir Köroğlu operası bestelemişti. Bu yıl 1000'inci temsili yapılacaktır bu operanın." Konuşmasını "Köroğlu" operasını çok yakın ve pek sevdiği dostu Saygun'un yazmış bulunmasından mutluluk duyduğunu belirterek sürdüren Tağızade, onun eserdeki başarısını şu sözlerle vurgular: "*Saygun bu operasını öylesine bir Türkiye ikliminde yazmıştır ki, operanın tümü burcu burcu Anadolu kokmaktadır. Samimi olarak söylüyorum Avrupa'nın pek çok ülkesinde Türklerdeki kadar iyi kompozitörler yoktur. Türklerin sanat alanında elde edecekleri bir zafer beni de memleketimin insanlarını da bahtiyar kılar. Köroğlu operasının sanat dünyasında bir Türk zaferi şeklinde tecelli edeceğine inancım tamdır. Büyük profesyoneller zirvesinde bir eser olan Köroğlu sanat dünyasında Türk'ün en güçlü bir örneği olacaktır*" [4].

23 Haziran 1973 tarihinde ilk kez açık havada sahnelenen opera dışarıdan gelen bütün gürültüye rağmen halk arasında beğenilir ve büyük coşku yaratır. Birçok gazete gibi Milliyet Sanat Dergisi de: *"Üç saat sürmesine ve yerlerin çok rahatsız olmasına rağmen opera ilgi çekiciydi. Azerbaycanlı Niyazi Tağızade şefliğindeki orkestra Adnan Saygun'un müziğini o kadar iyi çaldı ki halk dakikalarca ayakta alkışladı"* [5].tespitini yapar.

"Köroğlu" operası temsilinden sonra (sağdan sola) Adnan Saygun, Aydın Gün,
Niyazi Tağızade ve eseri icra eden sanatçılar izleyicileri selamlarken
(Fot:4-"Niyazi Müzesi", Bakı, Azerbaycan).

Saygun 25 Haziran 1973 tarihinde Tağızade'ye yazdığı mektupta eserine olan bu yardıma şu satırlarla teşekkür eder:

"*Sevgili Kardeşim Niyazi,*

Köroğlu'nun son temsili bugün olacak. Bu yazımın üstün bir şekilde, her türlü

kötü şarta rağmen üstün bir şekilde gerçekleşmesi hususunda senin göstermiş olduğun, hatta sıhhatini dahi düşünmeyerek sarf etmiş olduğun, gayret ve hizmeti büyük bir heyecanla ve minnetle düşünüyorum. Naçiz eserime karşı göstermiş olduğun yakın ilgi ve eserimi yorumunda göstermiş olduğun derin sanatkârane vukufu hayatım boyunca unutmayacağım ve daima gözyaşlarımla hatırlayacağım. Senin engin sanatkâr ruhun önünde hürmetle eğilir ve sonsuz şükran ve minnetlerimi en içten sevgilerimle tekrarlarım. Aziz kardeşim Efendim."

İmza A. Adnan Saygun (Azerbaycan Tarih Müzesi, [3, s.75].

"Köroğlu" operası ikinci kez 1977 yılında Atatürk Kültür Merkezi'nin açılışında sahnelenmek istenir. Bu amaçla Tağızade tekrar davet edilir ve provalar başlar. Çalışmalar oldukça rahatsızlık veren havasız küçük odalarda yapılır. Büyük salon olmaz.. Tağızade, biraz çalışıp biraz ara vererek provaları sürdürür. Bir süre sonra sahne provaları da başlar. Dekorlar, kostümler hazırlanır. Fakat ilk çalışmanın üzerinden aylar geçmesine karşın bir cevap gelmez. Kültür Bakanlığı'ndan nihayet ses gelir ve yangın hortumu daha yerine konulmadığı gerekçe gösterilerek reddedilir. Saygun'un dediğine göre: "*… Ve her şey kaldı: ayların emeği, kostümler, dekorlar uçtu gitti. Niyazi de dört aylık titiz ve yorucu çalışmalardan sonra gözlerinde acı bir hüzünle Bakü'ye uçtu… Ondan sonra bir daha çok sevdiği Türkiye'ye gelmedi ve bir süre sonra ölüm haberini aldık"* [2, s. 214].

Sonuçta Saygun'un "Köroğlu" eseri, Türkiye'de az sayıdaki milli epik operalardan bir tanesidir. 1977 yılında tekrar sahnelenmek istenmişse de bu girişim gerçekleştirilememiştir. Müzik araştırmacıları milli operalar kapsamında eserin adı ve bestecisini ansalar da eser bugüne kadar tekrar sahnelenememiştir. Türk kültürü ve müziğinin özgün bir parçası olan Köroğlu operasına ülkemizin sahip çıkması gerekir. "Köroğlu" operası milli folklorun ve müziğin tanıtımı açısından kıymetlidir ve Türkiye'de her sezon operalarda sahnelenmesi gereken temel bir eser olmalıdır.

Saygun'un izniyle Niyazi'nin "Köroğlu" operasını yönetmekle kalmayıp, son halini almasında rol oynaması eşine ender rastlanabilecek güzel bir örnektir. Saygun'un Tağızade'ye bu izni vermesi tam anlamıyla bir güven ve takdir ifadesidir.

Bunun yanında, Tağızade'nin Türk kültürel değerlerini benimsemiş bir Azerbaycan Türk'ü olduğu göz ardı edilmemelidir. Bu durum Saygun'un kendi eserine Tağızade tarafından müdahale edilmesini kabullenmesini kolaylaştırmıştır. Tağızade'nin İstanbul'a geldiğinde eser ile ilgili olarak Panayot Abacı'ya söylediği yergi dolu sözler yerini daha sonra Saygun ile gerçekleşen güzel ve başarılı bir işbirliğinden duyulan memnuniyete bırakmıştır. Saygun, eserine yapılan müdahalelere başlangıçta itiraz etmişse de daha sonra bu değişiklikleri muhtemelen Tağızade'nin üstün yeteneklerine duyduğu saygıdan ötürü kabul etmiştir. Bu, kayda değer bir husustur. Bestecinin "Moskva Radyokomite"ye verdiği röportajda değindiği gibi Tağızade, Saygun'un unuttuğu detayları bile bulmuş ve üzerinde çalışmıştır. Tağızade'nin düzeltmeleri provalarda da devam etmiştir. O sıralarda provaların fotoğrafını çeken Ozan Sağdaç'ın sözleri eserin altı saatten üç buçuk saate indirilmesi ve soprano ve koro için yazılan bazı bölümlerin Tağızade tarafından çıkartıldığı yönündedir. Bu bilgiler Tağızade'nin esere müdahalesinin kapsamlı olduğuna delalet etmektedir.

Sağdaç'ın da belirttiği gibi Saygun bu değişikliklere büyük tepki göstermemiştir. Çünkü Tağızade'nin sanatına derin saygısı vardır. Bestecinin o günlerin gazetelerine verdiği demeçler Maestro'nun eserini kendisinden daha iyi anladığını ve hatta düşünemediklerini bile en iyi şekilde dile getirdiği yönündedir.

Operanın rejisörü Aydın Gün ve Niyazi'nin asistanlığını yapan ünlü orkestra şefi Gürer Aykal da eser sahnelenmeden önce partisyonda ve orkestra ile yaşadıkları güçlükleri Tağızade ile aştıklarını belirtmiş, eserin ünlü şefin eline düşmesini büyük bir

şans olarak nitelemişlerdir. Bu sözler Türkiye'de o dönemde Tağızade çapında bir şefin eksikliğine de bir gönderme olmuştur.

Saygun'un 25 Haziran 1973 tarihinde yazdığı bir mektup eserini redakte eden Tağızade'ye katkılarından dolayı teşekkür ederken gösterdiği tevazu ve iltifatların nezaketen edilmiş sözlerin ötesinde gerçek anlamda takdir ve şükran duygularının ifadesi olduğu görülmektedir.

Bir daha vurgulamak gerekir ki, Saygun'un "Köroğlu" operasının n Türk opera eserleri arasında özel bir yeri vardır. Türk-Azerbaycan kültürel işbirliğinin güzel bir sonucu olan bu eser öncelikle Türkiye ve sonra Azerbaycan ve nihayetinde Türk dünyası kültür ve müzik çevrelerinde hak ettiği yeri almalıdır. Neredeyse gündemden tamamen düşmüş görünen eserin her iki ülke operalarının repertuarlarına girmesi ve müzik tarihi derslerinde ele alınması önemlidir.

Bu bağlamda 2019 yılında tamamlanacak Atatürk Kültür Merkezi'nin (AKM) açılışı vesilesiyle Türk ve Azeri sanatçıların bu eseri Saygun ve Tağızade anısına sahnelemeleri bu yönde iyi bir başlangıç olabilir.

KAYNAKÇA:

1. Ağca Derya., (Makale Yazarı) Görüşme orkestra şefi Gürer Aykal "Niyazi Ve "Köroğlu"Operası Görüşme Ankara, 15 Nisan 2017
2. Aracı, E., Ahmed Adnan Saygun Doğu- Batı Arası Müzik Köprüsü, İstanbul, YKY, 2007
3. Azerbaycan Milli Elimler Akademisi.Azerbaycan Tarih Müzesi,, Maestro Niyazi Kataloq, Mektup No:201-25, Bakı, Elm., 2002
4. Cumhuriyet Gazetesi, Türkiye, 16 Haziran 1973
5. Erduran,L.,Milliyet Sanat Dergisi, , Sayı: 71 Türkiye,Temmuz 1973
6. Hacıbeyli, H. Hüseyinov, A., Maestro Niyazi, Hatıralar, Makaleler, Mektuplar, Bakı: Işıq neşriyatı , 1987
7. Kerimov, S., Olağanüstü Yetenekli Büyük Sanatçı, İstanbul, Sinan Yayınları, 1973
8. Küçük, K.,Türk Müziğinin Kutup Yıldızı Adnan Saygun" İstanbul, Doğuş Grubu, 2007
9. Oral, Z., Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:37, Türkiye, 15 Haziran 1973
10. Refiğ, G., Özsoy Operası: Bir Perdelik Efsane-Atatürk ve Adnan Saygun, İstanbul, Boyut Yayınları, 1986
11. Yedik, S., Anılardaki Adnan Saygun, İstanbul, Pan Yayıncılık.,2012

İnternet

1. https://www.google.az/search?q=Niyazi&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjp1tLs7eXUAhXGxRQKHd5XBogQ_AUIBigB&biw=1366&bih=672&dpr=1#tbm=isch&q=Niyazi+ve+Adnan+Saygun&imgrc=qcYTobAm1LPf8M:)
2. http:www.aydinlikgazete.com / adnan-saygunun-koroglu-operasinin-ilk-seslendirilis-oykusu-ve-maestro-niyazi-tagızade-tamami-makale,8472.html adresinden erişildi. (E.T:19.09.2016). Asılyazıcı H, (04.02.2012), "*Adnan Saygun'un Köroğlu Operasının İlk Seslendiriliş Öyküsü ve Maestro Niyazi Tağızade*", Aydınlık Gazetesi

Derya Ağca Şimşek
Ph.D.
deryaagca12@yahoo.com

ADNAN SAYGUN'S "KÖROĞLU" OPERA AND NIYAZI TAĞIZADE

Ahmet Adnan Saygun's "Köroğlu" opera is one of the best examples of the Turkish-Azerbaijani cultural collaboration that emerged in the opera field. The first cultural collaboration between Turkey and U.S.S.R. is this opera work written in the genre of epic opera in Turkey.

The aim of this work is to review the cooperation between Saygun who is the Turkish Five and Tağızade who is the conductor and composer of the Azerbaijan Soviet Socialist Republic regarding three-act Köroğlu Opera performed at the Cemil Topuzlu Open Air Theater on June 23, 1973 at the 1st International Istanbul Festival. The work with a special place in Turkish and Azerbaijani national operas' histories is being discussed.

Saygun and Tagizade's rehearsals on "Koroglu" opera and their solidarity in this respect together

with Tağızade's extraordinary efforts have been explained upon testimonials and newspaper and magazine interviews given to the Turkish and Azerbaijani media.

The Köroğlu Epic, one of the common folkloric values of the Turkish world, was staged twice with great success on 23-25 June 1973 in the opera genre. It got great acclaim. Saygun conveyed his gratitude to Tağızade in the letter he wrote on the last day of the performance. "Köroğlu" opera was asked to be staged again in 1977, although Tağızade was invited back to İstanbul, this performance was not realized at the last moment. This issue has been expressed sorrowfully in the memories of Saygun.

As a result, Saygun's work has a special place among the Turkish opera works. It is an important consequence of the Turkish-Azerbaijani cultural cooperation and should certainly take the place it deserves in Turkey and Azerbaijan and then finally in the Turkish world. It seems to have fallen almost entirely from the agenda of the two countries and should be included in the repertoires of both sides' opera houses.

***Key words**: A. Adnan Saygun's "Köroğlu" opera, A. Adnan Saygun, Niyazi Tağızade, opera, rehearsal*

AXUNDOVA-DADAŞZADƏ Zümrüd Araz qızı,
Azərbaycan, Bakı
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
Ü.Hacıbəyli adına BMA,
professor
zdadashzade@mail.ru

AZƏRBAYCAN MUSİQİSİNDƏ MİLLİ VƏ QLOBAL CƏHƏTLƏRİN DİALEKTİKASI
(müasir mərhələdə milli bəstəkarlıq məktəbinin təcrübəsindən)

***Xülasə:** Universal dil axtarışları müasir akademik musiqinin leytmotivlərindəndir. Bu mövzu Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi üçün də aktualdır. Muğamın nəhəng potensialını üzə çıxaran ilk Avropa tipli əsər – Üzeyir Hacıbəylinin "Leyli və Məcnun"operasından (1908) başlayaraq, Azərbaycan bəstəkarları iki – Şərq və Qərb musiqi dili sistemlərinin üzvi simbiozu sorağındadırlar. Milli mədəniyyət ideyaları ilə sıx bağlı olan bu dil eyni zamanda coğrafi sərhəd asılılığından azad olmalıdır. Məqalədə həmin yaradıcılıq vəzifəsinin həllinə müxtəlif yanaşmalar sərgilənir. Bu məqsədlə üslub və estetika baxımından fərqli bəstəkarların əsərləri müqayisəli şəkildə nəzərdən keçirilir. Qeyd olunur ki, Qərb avanqardının ifadə vasitələrinə bələdlilik musiqi yaradıcılarına milli sənətin köklü xüsusiyyətlərini keyfiyyətcə yeni bədii səviyyədə təcəssüm etdirmək imkanı verir.*

***Açar sözlər:** Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin diffuziyası, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbi, muğam, avanqard, "qlobal" musiqi, bədii kəşf*

"Qərb Qərbdir, Şərq isə Şərq. Onlar heç zaman bir araya gəlməyəcəklər". R.Kiplinqin bu geniş intişar tapmış və coşqun mübahisələr mövzusu olmuş fikrini XX əsr musiqi təcrübəsi dəfələrlə təkzib etmişdir: Şərqdə bəstəkarlıq məktəblərinin təşəkkülü, sürətli inkişafı, müxtəlif təfəkkür sistemlərinin fəal mübadiləsi və diffuziyası tezliklə həmin fikrin tərəfdarlarının ifrat qətiyyətini zəiflədib, mövqelərdə əsaslı təshihlərin icrasını labüdləşdirdi.

Mədəniyyətlərin plüralizminə dayaqlanan müasir dünyada onların dialoqu, ümumi məxrəcə gətirilməsi yollarının aranıb tapılması çox önəmli idi. Aydın oldu ki, mədəniyyətlərin qarşılıqlı təması onların hər birinə öz potensialını üzə çıxarmaq imkanı verir: yalnız dialoq, "ünsiyyət" əsasında fərqlər əyaniləşərək dərk oluna bilər. Həmin mövqe tez-tez sitat gətirilən aşağıdakı deyimdə öz dolğun ifadəsini tapdı: "Şərqsiz Qərb yoxdur və Qərbsiz Şərq yoxdur – biri digərini anlamağa kömək göstərir. Bir-birini tamamlayaraq, Şərq və Qərb biri digərində özünü dərk edir" [6, c.9].

Ümumi dil axtarışları Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin elə ilk addımlarını səciyyələndirir. Burada müəllifi Üzeyir Hacıbəyli olan milli musiqi mədəniyyətinin inkişaf konsepsiyasının əhəmiyyətinə toxunmamaq olmaz. "Vəzifəyi-musiqiyyəmizə aid məsələlər" məqaləsində Ustad "... musiqimizin elmi əsaslarını arayıb tapıb, bu əsaslar

üzərində musiqimizin tərəqqisinə çalışmaq və onu həqiqətən nəcib və nəfis bir sənəti-aliyyə məqaminə yetirib, bu yolla ümum üçün yeni bir mənbəyi-zövq və mənşəyi-feyz açmaqla Azərbaycan türkləri tərəfindən mədəniyyət və insaniyyətə xidmətlər göstərmək" məqsədini bəyan edir [2, s. 200].

Məhz Ü.Hacıbəylinin titanik səyləri nəticəsində uzun əsrlər boyu Şəqr və Qərb arasında mövcud Çin səddi laxlayıb uçdu, onun əvəzində fərqli sistemlər arasında körpü quraşdırmağa cəhd göstərildi. Ü.Hacıbəylinin elə ilk bəstəkarlıq yaratması milli təfəkkürün musiqidə ən dərin təzahürü - muğamın və Avropa akademik musiqisinin ali nailiyyəti – operanın maraqlı simbiozunu təklif etdi. Opera bir növ nəhəng dəstgah şəklini aldı. Burada qəhrəmanların müəyyən muğam şöbələri üstündə solo çıxışları ariyaların, xor və orkestr epizodları təsnif və rənglərin funksiyasını icra edirdi. İlk dəfə opera səhnəsinə gətirilən muğam, opera tamaşasının dramaturgiyasına tabe olundu. İlk dəfə muğam bəstəkar qayəsinin açılmasına xidmət etdi: məhz bəstəkar rejissortək muğamları seçib onların tətbiqi qaydalarını müəyyənləşdirdi.

Elə ilk opusda Üzeyir bəy iki sistemin dialoqunun mümkün yollarından birini sərgilədi. Demək olar ki, sonra yazılan ən önəmli əsərlərdən hər biri müəyyən mənada "Leyli və Məcnun" operası mövzusunda variasiya adlandırıla bilər.

Azərbaycan bəstəkarlarının həmin "variasiyaları" sırasında simfonik muğamların yeri xüsusidir. Fikrət Əmirov ötən əsrin 40-cı illərinin sonunda muğamı orkestrə transplantasiya edib, ona yeni keyfiyyət bəxş etdi: orkestrin boyaları ilə bərq vuran ulu muğamlar parlaq konsert əsərləri qismində təqdim olundu.

Bəllidir ki, müxtəlif təfəkkür tiplərinin münasibətləri heç də paritet əsasında qurulmurdu: bir ənənə digərini üstələyir, liderliyi ələ alırdı.

Azərbaycan simfonizminin təşəkkülü mərhələsində zərərçəkən tərəf çox zaman milli ənənə olurdu. 60-80-ci illərdə vəziyyət əsaslı şəkildə dəyişməyə başlayır. Burada bir neçə faktorun rolu nəzərə alınmalıdır.

Birincisi, SSRİ və Qərb dünyası arasında "dəmir pərdə"nin aradan götürülməsi ilə siyasi iqlimin xeyli mülayimləşməsi faktoru qeyd olunmalıdır. Bu şəraitdə, nəhayət, Qərb avanqardının əsas ideyaları – dodekafonya və serializm SSRİ adlı məkanın sahillərinə yetişir.

Ümumi kontekst – Şərq və Qərb mədəniyyətlərinin diffuziyası prosesinin güclənməsi, "yeni folklor dalğası" hərəkatının geniş intişar tapması, ədəbiyyatşünasların "milli yaddaşın oyanması", "folklora qayıdış" ifadələri ilə səciyyələndirdiyi ictimai-mədəni durumun özü də diqqətsiz qalmamalıdır.

Nəhayət, Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin əldə etdiyi uğurların miqdarının keyfiyyət sıçrayışı gerçəkləşdirmək üçün real şərait yaratması amili də vurğulanmalıdır.

Üzeyir bəyin ideyalarının həyata keçirilməsi naminə çalışan Q.Qarayevin pedaqoq kimi fəaliyyətinin nəticəsində nəsillər estafetinin davamı, yeni janr, forma, musiqi texnologiyalarının cəsarətlə mənimsənilməsi, üslub, əda müxtəlifliyi innovasiyalar üçün münbit zəminin yaranmasını təmin etdi.

Bu kontekstdə Qara Qarayevin mövqeyi maraq kəsb edir. Əldə olunan nailiyyətlərin bütün əhəmiyyətini anlayıb qiymətləndirən bəstəkarın aşağıdakı çağırışı səciyyəvidir: "Biz başqalarının əsrlərlə qət etdiyi yolu bir neçə onillik ərzində keçmişik. Buna baxmayaraq, biz dünya təcrübəsini daha dərindən öyrənməliyik. Lakin "bu, bizik, bu isə dünya nailiyyətləridir", - belə düşünmək səhvdir. Axı biz də dünyanın bir hissəsiyik və bizim bugünkü işimiz ümumbəşər işinin bir hissəsidir" [7, s. 402-403].

Beləliklə, daim yeni sahillərə can atan Q.Qarayevin yaradıcılığında avanqard texnologiyaların milli təfəkkür tərzi ilə uzlaşdırılması üsulları sərgiləndi. O, bəstəkarlardan məhz bunu - "milli musiqi təfəkkürü prinsiplərinin müasir professional sənətin inkişaf etdirilmiş vasitələri ilə ifadəsini" tələb edirdi.

Bəstəkarın Üçüncü simfoniyasında (1964) 12-tonluq texnika milli musiqi çərçivəsinə daxil edilir. "Bu isə o deməkdir ki, müasir bəstəkar üçün fuqa ancaq musiqi prosesinin müəyyən bir şəkildə quraşdırılması sistemi olduğu kimi, eynilə on iki ton vasitəsi-

lə bəstələmək texnikası da onun üçün ancaq texnikadır" [3, s. 53].

Avanqard musiqinin ideyaları Şərq musiqisinin əsas xüsusiyyətləri ilə səsləşirdi. Tembr sonorluğu, sintaksisin sərbəst quruluşu, məxsusi modal, qeyri-temperasiyalı səs yüksəkliyi sistemləri, mikrointervalların tətbiqi, materialın şərhində improvizasiya cizgiləri, zamanın statik təbiəti, formanın kontinuallığı - bütün bu istilahlar əslində Azərbaycan ənənəvi musiqisinin səciyyələndirilməsi üçün yararlı ola bilərdi.

Məsələn, seriya, serial texnikalar nə qədər düşünülmüş, ölçülüb-biçilmiş tərzdə istifadə olunsa da, variantlılığın tətbiqi üçün geniş imkanlar açırdı.

Aleatorika isə öz improvizasiya imkanları ilə Azərbaycan musiqisinin təbiətinə daha çox uyğun idi. Aleatorika zəminində musiqi toxumasının total surətdə muğam intonasiyaları ilə zənginləşməsi baş verirdi. Nəticədə yaranan səslənmələr sonoristikanın məxsusi tipi – "muğam sonoristikası" hadisəsi və onu əks etdirən müvafiq termini (müəllifi R.Fərhadovdur) doğurmuşdur.

70-80-ci illərdə "muğam simfonizmi" məcrasında ərsəyə gələn əsərlər milli musiqinin köklü qanunauyğunluqlarının təcəssümü nümunələrini sərgiləyirdi.

Bəstəkarlar Avropada təşəkkül tapmış formalardan, musiqi fikrinin qəlibləşmiş cərəyanından özlərini kənarlaşdıraraq, avanqardın nailiyyətləri əsasında milli ənənəvi sənətin mahiyyətini ifadə etməyə çalışırdılar. Burada V.Yunusovanın "Şərqdən Şərqə - Qərb vasitəsilə" formulunu xatırlamaq yerinə düşərdi.

Ən səciyyəvi örnəklərdən biri "Azərbaycan simfoniyası tapmaq" istiqamətində çalışan Aqşin Əlizadənin Dördüncü simfoniyası ("Muğamvari"; 1984) oldu. Burada əsas dialektik determinant- səbəb və nəticənin qarşılıqlı asılılığı əhəmiyyətini itirdi. Bəstəkar improvizasiyanı modelləşdirərkən "mövzu-onun inkişafı" ardıcıllığını pozub, məxsusi "çevrilmiş forma" qurur. Musiqi dramaturgiyasının belə relyefi - bütün intonasiya prosesləri əsərin axırına, el nəğməsinin səslənməsinə yönəlib – simfonizmə xas olduğu qədər muğama da xas olub, hər iki təfəkkür tipinin təbiətindən irəli gələn prosessuallığı təcəssüm etdirirdi.

Arif Məlikov isə öz Dördüncü simfoniyasında (1977) müxtəlif musiqi üslublarını – monodiya və polifoniyanı, homofoniya və dodekafoniyanı qarşılaşdıraraq, hadisələrin vaqe olduğu məkanı - keçmiş və müasirlik, arxaika və bu gün, müvəqqəti və əbədi əsərdə sıx vəhdət halında çıxış edir – daim dəyişdirərək dövrümüzün səslənən mənzərəsini yaradır[1]. Bu əsərdə improvizasiya "qəfil elementlər"in çoxluğunda, "mövcud stereotiplərdən kənara çıxmaq" (M.Aranovski) hallarının dönmədən artırılması nəticəsində reallaşdırılır.

Q.Qarayev yaradıcılığı milli akademik musiqinin inkişafında iki şaxəni açıq-aşkar nümayiş etdirir: milliliyin görümlü təfsiri və üzdə görünməyən dərin təfsiri.

Sonuncu təmayülə illüstrasiya Fərəc Qarayevin əsərləridir. Muğama bir ekzotika kimi yanaşmadan, onun idiomlarının "istismar"ından kənarda duran bu bəstəkarda muğam çox zaman "bir ideya, bir emosiya, zaman duyumu, bəlkə də melodik modellərlə işin abstrakt prinsipi kimi" [4, s.181] özünü göstərir.

Şərqdə Qərbin, Qərbdə isə Şərqin aşkarlanması istiqamətində çalışan F.Qarayev, R.Fərhadovun sərrast müşahidəsinə görə, muğam və Avropa musiqisinin köklü, hər ikisinə xas əlamətlərini üzə çıxarıb bu əsasda öz əsərlərini qurur. Həmin əlamətlər sırasında variantlıq və improvizasiyalılıq - F.Qarayev musiqisinin əsas xüsusiyyətləri – Qərbi də, Şərqi də eyni dərəcədə səciyyələndirir [9, s. 106].

Məsələn, iki ifaçı üçün Sonatanı (1976) dinləyərkən forma-prosesin zahiri improvizasiyalılığı təsəvvürü oyanır. Sanki formanın özü də, onun hər bir fraqmenti də açıq, qeyri-qapalıdır. Belə bir formanı, habelə onun təcrid olunmuş istənilən epizodunu sonsuz olaraq davam etdirmək olar. Burada Pyer Bulezin aşağıdakı fikrini sitat gətirmək

[1] Zaman-məkan yerdəyişmələri müasir ədəbiyyata (M.Bulqakov, Ç.Aytmatov) çoxdan bəlli olan bədii vasitədir. Azərbaycan ədəbiyyatında Y.Səmədoğlunun "Qətl günü" romanının kompozisiyasının simasını bütövlüklə bu üsulun tətbiqi müəyyənləşdirir. Əlbəttə, A.Məlikovda belə bir konsepsiya sırf musiqili-estetik tutum kəsb edir.

məqsədəuyğundur: "... Biz Qərb musiqisinə aid əsərlərin "bitkinliyinə", onun silsiləsinin qapalılığına ehtiramla yanaşmışıq. Lakin biz Şərq musiqisinin "şansını", onun inkişaf açıqlığını daxil etdik" [5, s. 131].

F.Qarayevin Sonatası Şərq musiqisinin həmin "şansının" gerçəkləşdirilməsinə əyani nümunədir.

Seriya texnikasında yazılmış orkestr və violin üçün Konsertdə (2004) bəstəkar variantlılıq prinsipini əsərin quruluşunun başlıca ideyasına çevirir. Konsert üçün ənənəvi olan üç hissənin (ənənəvi olan elə bununla da bitir) hər birinin musiqi toxuması total variantlılıq prinsipinə tabe olunub. Hissələrin adları da kifayət qədər səciyyəvidir: mövzusuz variasiyalar (I hissə), mövzular və allüziyalar (II hissə), variasiyalar və mövzu (üçüncü hissə). Finalda mövzunun (Qriqin "Vətən həstəri" piano pyesi) yalnız sonda peyda olması da kifayət qədər simptomatikdir.

Bəstəkarın milli ənənəvi sənətlə münasibətlərinin başqa bir "qəfil" nümunəsi "Muğam, xütbə və surə" (1997) əsəridir. XX əsrin sonunda F.Qarayev muğamın gözəllik və harmoniyasına hər hansı bir müdaxiləsi ilə xələl gətirməkdən özünü kənarlaşdıraraq tarın autentik ifasında "Şüştər"in, demək olar ki, tam şəkildə səslənməsi üçün şərait yaradır. Əsərdə həmin tar improvizasiyası ilə "Xütbə"nin ciddi strukturlaşmaya məruz qalan musiqi toxuması, bəstəkarın "öz" musiqisi "özgə"material ilə qarşı-qarşıya qoyulur. Final 75-ci əl-Qiyamə surəsindən ayələrin (*tape*) və müəllifin "kosmik" musiqisinin dəqiq periodikliklə növbələşməsi əsasında qurulub. Burada bəstəkar "iki musiqi"nin prinsipial olaraq rabitəyə girməməsi ideyasını nümayiş etdirir. Postmodernist estetika məcrasında bir-biri ilə əlaqədar olmayan "musiqi dünyalarını" - muğamı, 12-tonluq texnikanı, Quranın avazla oxunmasını cəsarətlə bir araya gətirmək və orijinal konsepsiyaya xidmət edən, özəl keyfiyyətlərə malik *yeni bədii tam* yaratmaq mümkün olmuşdur.

Başqa bir özgün simalı bəstəkar Rəhilə Həsənovanın yaradıcılığında tədqiqatçılar çox zaman XX əsr musiqisinin son əhəmiyyətli ideyası – minimalizm və repetitiv texnikanın inikasını görürlər. Lakin bu, bəstəkarın üslubunun mahiyyətini axıracan açıqlamır. Əlbəttə, onun əsərlərində cəlb olunan vasitələrin "minimuma qədər reduksiyası", habelə ostinato prinsipinin ardıcıl tətbiqinin nəticəsində repetitiv texnika ilə yaranan paralellər danılmazdır . Lakin R.Həsənova başlanğıc materialın son dərəcə yığcamlığı şəraitində əsərin konstruksiyasını böyük gərginləyə malik dalğa (bir və ya bir neçə dalğa) şəklində ucaldır. Beləliklə, bəstəkarın təqdim etdiyi musiqinin dramaturji relyefi və emosional təsir qüvvəsi "klassik" minimalistlərin (Yanq, Rayli, Rayç, Qlass) mexaniki təkrar əsasında yaratdığı ovqatdan çox fərqlidir. Təsadüfi deyil ki, Almaniyanın "*Zeitung Für Moers*" qəzetinin müxbiri Rəna Rzayevanın ifasında R.Həsənovanın Piano sonatasını dinlədikdən sonra yazırdı: "Burada sanki F.Qlassın minimalist musiqisi E.Brekstonun yeni mürəkkəb cazı ilə birləşib elə bir nəhəng eyforiya yaradırdı ki, Raxmaninov musiqisinin partlayışları müqayisədə qüvvəsini itirir, sakit, sönük səslənirdi" (3 noyabr, 1993).

Bu sitat Mazelin bədii kəşf haqqında məşhur tərifini yada salmağa sövq edir. Alimin fikrincə, həmin kəşfin məğzi önəmli, lakin çətin bir araya gətirilən xüsusiyyətlərin keyfiyyətcə yeni tərzdə uzlaşmasındadır [8, s. 156].

R.Həsənova da əsərlərində, o cümlədən Sonatasında, minimalizm, caz və Raxmaninov kimi tam fərqli "hadisələr"i görüşdürüb yeni bədii keyfiyyət əldə edir. Bu sırada Raxmaninovun adının yer alması azərbaycanlı müəllifin yığcam ritm-intonasiya formulları əsasında geniş nəfəsə malik – özü də dalğavari relyefli – "tikililər" qurmaq bacarığının təsbit olunmasıdır.

XX əsrin ikinci yarısında akademik yönlü Qərb musiqisində oriyentalizmdən "Dünya musiqisi" konseptinə modulyasiya baş verir. Messianın "*World music*", Ştokhauzenin "*Weltmusic*" ideyalarını xatırladaq. Berio isə bütün dillər arasında ümumiliyin axtarıb tapılması mümkünlüyünə inam ifadə edir.

"Arzum total, qlobal, mütləq – adın bir o qədər əhəmiyyəti yoxdur – musiqi yaratmaqdır" [1, s. 105] - deyən azərbaycanlı Cavanşir Quliyevin fikirləri XX əsr musiqisi-

nin öndərlərinin mövqeyi ilə üst-üstə düşür.

Həmin total musiqiyə yaxınlaşmaq cəhdlərini onun bir sıra əsərlərində görmək olar. Məsələn, bəstəkarın Üçüncü simfoniyasının (1981) I hissəsinin özgün tematizmində İ. Stravinskinin erkən əsərlərinin ruhu, Amerika müzikllərinin xüsusi enerjiyə malik sinkopalı ritmləri, *jazz* harmoniyaları və milli folklorun arxaik formalarına xas məqam (pentatonika) və melos uzlaşdırılır: onların "bərabərliyi" nəticəsində yaranan eklektika karıxdırmır, ahəngdar və təbii təsir bağışlayır.

Bəstəkarın "qlobal musiqi" istiqamətində axtarışlarının bir qədər paradoksal təzahürünü onun Yo-Yo Manın "*Silk Road*" layihəsi çərçivəsində fleyta, saz və violonçel üçün bəstələdiyi "Karvan" kompozisiyasında (2000) görürük. Əsərin sonunda aşıq musiqisi üslubunda yazılmış əsas mövzu- refrenin rəsmində azacıq dəyişiklik edən C.Quliyev onun intonasiya məzmununu "*country-music*" üslubuna yaxınlaşdırır. Sonda violonçelçalanın öz alətində gitarasayaq çalması parlaq teatral effekt yaratmaqla yanaşı, bəstəkarın "qlobal musiqi" ideyasını bir növ əyaniləşdirir.

Araşdırdığımız mövzu ilə bağlı Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığından nümunələrin sayını artırmaq olardı. Lakin burada hələlik son durğu işarəsini qoyub vurğulamalıyıq: "estetik materialın qlobal genişliyi" (Y.Xolopov) şəraitində Azərbaycan bəstəkarlarının fəaliyyəti böyük maraq kəsb edir. Ümid etmək olar ki, həmin parlaq, rəngarəng estetik materialla milli ənənələrin Azərbaycan bəstəkarları tərəfindən "təşkil edilən" görüşü hələ neçə-neçə yeni bədii kəşflərin yaranması ilə əlamətdar olacaq.

ƏDƏBİYYAT:

1. Dadaşzadə Z.A. Cavanşir Quliyevin total musiqi axtarışları // Dadaşzadə Z.A. Biz də dünyanın bir hissəsiyik... Bakı: Nurlan, 2004 .- s.104-116.
2. Hacıbəyov Ü.Ə. Vəzifəyi-musiqiyyəmizə aid məsələlər. Üzeyir Hacıbəyov. Əsərləri. İkinci cild /tərtibat, şərhlər və lüğət Q.Qasımovundur. Bakı: Azərbaycan Elmlər Akademiyasının Nəşriyyatı, 1965. - s.199-203.
3. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979. – 287 с.
4 Барский В.М. Фарадж Караев: GENUG or not GENUG // Музыка из бывшего СССР. М.: Композитор, 1994. – с.173-186.
5. Булез П. ALEA. Ориентиры I. Избранные статьи. М.: Логос-Альтера, Eccehomo, 2004. – 200 с.
6. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М.: Главная редакция восточной литературы. Издательство «Наука», 1979. – 368 с.
7. Караев К.А. Беседа башкирского писателя Р.Хакимова с Кара Караевым // Кара Караев. Научно-публицистическое наследие /Составитель, автор вступительного слова и комментариев З.Сафарова. Баку: Элм, 1988. – с. 401-406.
8. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор,1978. – 352 с.
9. Фархадов Р.Я. Почитайте, послушайте или посмотрите // Музыкальная академия, 2012, №3. – с.106-107

Akhundova-Dadashzade Zumrud Araz gizi,
PhD in musicology, Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli,
History of Music Department, professor
zdadashzade@mail.ru

DIALECTICS OF THE NATIONAL AND THE GLOBAL IN AZERBAIJANI MUSIC (BASED ON THE CREATIVE EXPERIENCE OF THE CONTEMPORARY AZERBAIJANI COMPOSERS)

Summary: *Searching for the universal language is one of the leitmotifs of contemporary academic music. This problem is common for Azerbaijani composer's school as well. Beginning from the first Azerbaijani opera by Uzeyir Hajibeyli "Leyli and Majnun" (1908), which reveals the enormous potential of mugham, Azerbaijani composers are still searching for an organic symbiosis between two musical language systems - the Western and Eastern. This language, tightly bound with ideas of national culture, at the same time should be regarded completely free ofgeographical boundaries. Present article deals with diverse approaches to solution of this creative task, for which comparative study of works by various*

composers in terms of method and aesthetics had been held. It is also mentioned, that knowledge of tools of Western avant-garde music gives an opportunity to embody native features of national art in their musical works at a qualitatively new artistic level.

Key words: *diffusion of the Eastern and Western cultures, Azerbaijani composer's school, mugham, avant-garde, "global" music, an artistic discovery*

AXUNDOVA-TALIBLI Pikə Mirzəağa qızı
Azərbaycan, Bakı
ADMİU-nın doktorantı
E-mail:
pikeaxundova@gmail.com

MUĞAMIN TƏDRİSİNDƏ QEYRİ-XƏTTİ İNKIŞAF PRİNSİPLƏRİNİN TƏTBİQİNƏ DAİR

Xülasə: *Məqalədə Sinergetik yanaşma tərzi və onun tərkib hissəsi olan bifurkasiyaların muğam dəstgahlarda tətbiqindən bəhs edilir. Lakin əsas istiqamət muğamların tədrisi prosesində qeyri-xətti inskişaf prinsiplərinin roludur. Dünya təcrübəsində tez-tez müraciət olunan qeyri-xətti metodoloji yanaşma əslində birbaşa tələbənin yaradıcı təbiətinin inkişafına yönəlmişdir və improvizə sənəti olan, eyni zamanda şifahi şəkildə tədris olunan muğam sənəti ilə bir sıra ortaq cəhətlərə malikdir. Bu cəhətlərin bəziləri məqalədə tədqiq olunmuşdur.*

Açar sözlər: *Muğam, Şərq, qeyri-xəttilik, tədris, improvizə, variativlik, bifurkasiya, metodologiya*

Şərq təfəkkürü özündə bir sıra qeyri-xətti çalarlar daşıyır. Əslində qeyri-xəttilik XX əsr paradiqması olsa da bu nəzəriyyənin yaradıcıları (G.Xaken, S.Kurdyumov) sözügedən düşüncə tərzinin məhz Şərqdən qaynaqlandığı faktını irəli sürmüşlər. Həqiqətən də, Şərq fəlsəfəsi, arxitektura nümunələri, miniatür sənəti və təbii ki, Şərq təfəkkür tərzinin bariz nümunəsi olan qədim muğam sənəti özündə bir çox qeyri-xətti tərəfləri ehtiva edir. Qeyri-xəttilik paradiqmasını özünün əsas istiqaməti təyin edən Sinergetika və Muğam sənəti arasında paralellər apardıqca həqiqətən də muğam-dəstgahların quruluşunda qeyri-xətti inkişaf prinsiplərini sezmək olur.

Sinergetik yanaşma tərzinin bir sıra tərkib hissələrini araşdırsaq da tədqiqat işimizin əsas istiqamətini bifurkasiyalar-yəni muğamlardan digər muğamlara, eləcə də onların şöbə və güşələrinə keçidlər təşkil edir. Bu da ilk əvvəl muğamın qeyri-xətti təbiətindən xəbər verir və bilavasitə bu qeyri-xətti qatların bifurkasiyalar vasitəsilə açılmasına imkan yaradır. Məsələn: Öz başlanğıcını "Rast" muğam dəstgahından götürən muğam-kompozisiya məhz bifurkasiyaların nətincəsində "Rast" ailəsinə mənsub olan, eyni zamanda da "Rast"la qohumluq təşkil etməyən muğamlara keçidlərlə zəngindir. Belə ki, burada Şüştər, Dəşti, Çoban bayatı, Şur, Segah, Dügah, hətta Bayatı-Şiraz muğamlarına bifurkasiyalar mövcuddur. Onu da qeyd edək ki, keçilən hər bir yeni muğam öz şöbələri ilə birlikdə ifa oluna bilər ki, bu da dəstgah daxilində mikrosilsilələrin yaranmasına səbəb olur. Beləliklə, qeyri-xətti qatlar daha çoxşaxəli və dərin şəkildə araşdırıla bilir.

Çağdaş dövrümüzdə sözügedən anlamın qavrama spektri xeyli genişləndirilsə də qeyri-xətti təfəkkür tərzi olduqca dərin və çoxşaxəli bir yanaşmadır ki, hələ də tam mənasıyla araşdırılmamışdır.

Sinergetikanın tədqiqatçılarından olan V.Q. Budanov "qeyri-xətti təfəkkür tərzi"ni gözəl metafora hesab edərək məhz qeyri-xətti metodologiyadan danışmağı təklif etmişdir. [5, 26]

Bu problemi daha geniş araşdırmaq üçün qeyri-xətti təfəkkür tərzinin metodologiyada təzahürlərini muğam metodologiyası ilə qarşılıqlı surətdə təhlil etmək istərdik:

İlk öncə nəzərə alaq ki, muğamlar şifahi şəkildə tədris olunur və bir halda ki burada dəqiq çərçivələr yoxdur, o zaman tədris prosesində"oxşarlıq", "bənzərlik" kimi an-

lamları rədd edən qeyri-xətti metodoloji yanaşmadan daha əminliklə danışmaq olar.

Əslində qeyri-xətti metodoloji yanaşma insanın və onu əhatə edən ətraf aləmin bütövlükdə qavranılmasına yol açır. Eyni zamanda özündə pedoqoji prosesin çoxvariantlılığını da ehtiva edir ki, bu da məsələlərin qeyri-xətti məzmunlu situasiyalarda həlli üçün şərait yaradır.

Əlbəttə ki, improvizə sənəti olan muğam-dəstgahlar da məhz variativ prinsiplər əsasında qurulub inkişaf etdiyinə görə bu xüsusiyyətləri rəhbər tutaraq pedoqoji prosesə daha çoxşaxəli yanaşmaq olar.

Sözsüz ki, qeyri-xətti təfəkkürə malik pedoqoq öz metodoloji yanaşmasında yetirməsinin qeyri-xətti təbiətinin inkişafına xidmət edəcək və "tədris prosesinin hamı üçün eyni olmaması" fikrini qəbul edəcəkdir [5, 26].

Muğam dəstgahlar da dəqiq çərçivəyə əsaslanmadığı üçün istər ifa zamanı, istərsə də tədris prosesində fərqlilik xüsusiyyətini özündə ehtiva edir. Təbiidir ki, fərqli potensiala malik tələbələrlə işləyən pedoqoq hər bir tələbənin fərdi potensialından çıxış edərək muğamı eyni formada tədris etmir və bununla da özünün metodoloji yanaşmasında bir sıra variantlıqlara yol verir. Bu variantlıqların daha dərin qatlara getməsi bilavasitə informasiyanın ötürüldüyü qarşı tərəfdən asılıdır ki, məhz geniş düşüncə, yüksək yaddaş və təbii ki, yaradıcı təfəkkürə malik tələbə əsrarəngiz muğam sənətinin qatlarında gizlənən yeni improvizə imkanlarını açacaqdır. Bu imkanlardan açılmasına xidmət edən mühüm proseslərdən biri də məhz bifurkasiyalardır.

Maraqlısı bundadır ki, muğam-dəstgahların bu şəkildə ifa olunmasının tarixi əslində əsrlər öncəyə aparır. Belə ki, uzun illər öncə muğam-dəstgahlar məhz bu şəkildə-digər muğamlara keçidlərlə ifa olunurdu. Lakin təəssüflər olsun ki, son illər bu ənənə unudulmuş və muğam-dəstgahların ifası bir qədər sxematik xarakter almağa başlamışdır. Muğam dəstgahlar daxilində belə geniş bifurkasiya potensialı daşıdığına görə daha geniş şəkildə-keçidlərlə ifa olunması onun tədrisi prosesində də tətbiq oluna bilər. Belə ki, muğam-dəstgahların pedaqogikasında da bu müddəalar xüsusi önəm daşıyır.

Təbii ki, burada çox vacib məqam-yaradıcı təfəkkürdür. Belə ki, muğamların ifasında çox mühüm yeri məhz yaradıcı təfəkkür tutur ki, bu da qarşıya qoyulan bu və ya digər məsələnin "yeni", başqa sözlə desək, "yenilənmiş" həllini özündə ehtiva edir.

Yaradıcı və qeyri-xətti təfəkkürü strukturlarındakı ümumi cəhətlər yaxınlaşdırır. Bunu həm də "kəsişən məqamlar" anlamı ilə ifadə etmək olar. Burada "kreativlik", "mütəhəkkirlik" kimi xüsusiyyətlər olduqca böyük önəm daşıyır. Belə ki, muğamda hər hansı bir improvizəni etmək üçün ilk öncə ona dərindən bələd olmaq, eyni zamanda ifaçılıq tarixində iz qoymuş görkəmli ustadların ifa metodları, ifaçılığa gətirdikləri yenilikləri bilmək lazımdır. Yalnız bu zaman yuxarıda sözügedən və qeyri-xətti metodoloji yanaşmada mühüm əhəmiyyət kəsb edən "kreativlik", "mütəhəkkirlik" kimi anlamlardan danışmaq olar ki, məhz möhkəm baza bilikləri və yaradıcı təbiət muğam-dəstgahların strukturunda mövcud olan müəyyən pillələrin təkanı sayəsində digər muğamlara, eləcə də söbə və guşələrə bifurkasiya potensialını duyacaqdır.

Eyni zamanda qeyri-xətti təfəkkür özündə "yeniliyin yarasnmasına hazırlıq" cəhətini də ehtiva edir ki, bu da "inkişaf üçün imkan" anlamı ilə də ifadə olunur [5, 26]. "Yeniliyin yaranmasına hazırlıq" və ya "inkişaf üçün imkan"anlamını muğam-dəstgahların daxilində mövcud olan improvizə elementləri ilə ifadə etmək olar. Belə ki, muğamın melodik quruluşunda mühüm əhəmiyyət kəsb edən imrpovizə potensialı musiqi inkişafının istənilən məqamında tamamilə yeni bir qatın yaranmasına gətirib çıxara bilər ki, bu təkan özü-özlüyündə yeni muğama keçidi ehtiva edəcəkdir. Çox zaman eyni bir pillə bir yox, bir neçə muğama keçid üçün əlverişli ola bilər. Bu zaman təbii ki, ifaçının individual yanaşması ön plana çəkilir ki, burada daha bir vacib məqam keçiləcək yeni muğamın sonrakı inkişaf və bifurkasiyalar üçün uyğun olmasıdır. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, məhz inkişafın çoxvariantlılığı krizis situasiyalarında ümumi məxrəcə gəlmək üçün əsas vasitə kimi çıxış edir.

Sadalananan cəhətlərin məhz tədris prosesinə şamil olunması bilavasitə pedoqoq üçün özünün potensial imkanlarını realizə etməyə də şərait yaradır ki, bu da "yaradıcılığa daha bir addım" kimi də xarakterizə oluna bilər. Çünki, qeyri-xətti təfəkkürün metodologiyada tətbiqi hər şeydən öncə pedoqoqdan da qeyri-müəyyənliyə qarşı tolerantlıq, yeniliyin yaranmasına hazırlıq və təbii ki, kreativlik tələb edir. [5,27] Yalnız hər iki tərəfdə bu cəhətlər bir-birini tamamladıqda yeni yaradıcı axtarışlar üçün imkanlar yaranır. Muğam sənəti isə yaradıcı tapıntılar üçün bugün də özündə böyük potensial daşıyan sənət növüdür.

Burada refleksiya amilini də xüsusən qeyd etmək lazımdır. Belə ki, məhz müəllimin reflektiv yaddaşı prosesin variativ imkanlarını görməyə şərait yaradacaq və refleksiyası inkişaf etmiş hər bir tələbə tədris prosesində daha inamlı improvizə edərək daha dərin qatları açа biləcəkdir.

Göründüyü kimi, "qeyri-xətti təfəkkür" termini Sinergetik metodologiyanın əsas, aparıcı istiqamətini təşkil edərək, bu təfəkkür tərzini elmin bir sıra sahələrində, o cümlədən tədris prosesində tətbiq etməyə imkan yaradır. Xüsusən muğamların qeyri-xətti metodologiya ilə uzlaşmasının əsas səbəbi bu sənət növünün improvizəli başlanğıca malik olması və şifahi şəkildə tədris olunaraq yaradıcı təfəkkürlə sıx bağlı olmasıdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan xalq musiqisi (oçerklər). Bakı, Elm, 1981.
2. "Muğam aləmi" II Beynəlxalq Elmi Simpoziumunun Materialları, 15-17 mart, 2011, Şərq-Qərb Bakı, 2011
3. Üzeyir Hacıbəyli. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Yazıçı, 1985
4. Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Синергетика: начала нелинейного мышления // Обществ. науки и современность. 1993.
5. Митина Л. М. Психология профессионального развития учителя. М.: Моск. психол.-социал. ин-т, 1998.
6. Мукушев Б. А. Синергетическое образование // Стандарты и мониторинг в образовании. 2006.
7. Нелинейное мышление и его проявления в профессиональной деятельности учителя//Алёна Давиденко. Учёные записки ЗабГУ. 2016. Том 11, № 2

Akhundova-Talibli Pika Mirzaagha gizi
Azerbaijan State University of Culture and Art (doctorant)

ON THE APPLICATION OF NONLINEAR DEVELOPMENT PRINCIPLES IN MUGHAM TEACHING

Summary: *Eastern thinking embraces nonlinear shades. Although the nonlinearity is the paradigm of the XX century, the creators of this theory (H. Haken, S. Kurdyumov) claim that this way of thinking originates from the East. Indeed, Eastern philosophy, architectural examples, miniature wealth and, of course, an ancient mugham art, an obvious example of eastern thinking, contains many nonlinear aspects. When drawing parallels between synergetic, that defines the nonlinearity paradigm its basic direction, and the mugham art, it is possible to perceive the nonlinear development principles in mugham modesstructure.*

Even if we investigate some parts of the synergetic approach, the main aspect of our research is the bifurcations, i.e., transitions from one mugham to another, as well as to its departments and corners.

A number of analyzes based on the "Rast" mugham mode once again prove the vast potential of bifurcation in this mugham. Thus, in the dissertation, to be written on this thesis, take place the transitions to the "Rast" family mughams, as well as to the mughams, unrelated with "Rast".

The mugham-compositions as Shushtar, Dashti, Choban-Bayaty, Shur, Segah, Dugah, even Bayaty-Shiraz and others, which take their start from the Rast, are rich with the transitions to the mughams. It should be also noted that, each new mugham can be performed together with its departments, which in turn creates micro chains inside the mode.

Interestingly, the history of the performance of mugham modes in this way goes to many centuries ago. Thus, many years ago mugham modes were performed in this way, i.e., with transitions to other mughams. Unfortunately, in recent years, this tradition has been forgotten and the performance of mugham modes began to acquire a schematic character. Because of the extensive bifurcation potential

inside the mugham modes, its performance in a wider way, i.e., with transitions, can also be used in its teaching process. These provisions are especially important in the pedagogy of mugham modes, too.

Key words: *Mugham, Earst, non-linearity,education,improvisation, variation, bifurcation, methodology*

Prof. Dr. Dolunay Akgül Barış
Türkiye
BAİBÜ Eğit. Fak. Güz. San. Eğit. Böl. Öğretim Üyesi
dolunayakgul@hotmail.com

Prof. Dr. Uğur Alpagut
Türkiye
BAİBÜ Eğit. Fak. Güz. San. Eğit. Böl. Öğretim Üyesi
alpagutugur@yahoo.com

Öğr. Gör. İlknur Karageyik
Türkiye
BAİBÜ Eğit. Fak. Güz. San. Eğit. Böl. Öğretim Görevlisi
ilknurkarageyik@hotmail.com

Öznur Akkaya
Türkiye
Bolu Bağışçılar Vakfı Genel Sekreteri
o.akkaya@bbv.org.tr

BOLU ÇOCUK SANAT ATÖLYELERİ PROJESİ

Özet: *Toplumların çağdaş dünyanın gereklerini yakalayabildiklerinin en önemli göstergesi; toplumun sanat eğitiminde fırsat eşitliği sağlanması, sanatın, geniş kitlelere ulaştırılarak yaygınlaştırılması ve güzel sanatlar alanına verilen önemdir diyebiliriz. Güzel Sanatlar, bir toplumu besleyen, büyüten, genişleten yaşam öğelerinin en önemlilerinden biridir. Türkiye Cumhuriyetinin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk de "Güzel sanatlarda muvaffak olamayan milletler ne yazık ki, medeniyet alanında yüksek insanlık sıfatı ile yer almaktan ilelebet mahrum kalacaktır." diyerek toplumsal hayatta güzel sanatların önemini açıkça ifade etmiştir. Bu yüzdendir ki güzel sanatlar eğitimi, zorunlu eğitim sistemi içinde etkin bir şekilde yer almalıdır.*

Bu anlayış ve inançla sanat eğitiminde yeni bir yaklaşımı öngörerek tasarlanan "Bolu Çocuk Sanat Atölyeleri", "MEB Okullar Hayat Olsun" projesi kapsamında Prof. Suna Çevik önderliğinde, 2013 yılında uygulamaya konulan özgün bir projedir. Bolu İl Milli Eğitim Müdürlüğü, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, MÜZED (Müzik Eğitimcileri Derneği), Bolu Belediyesi ve Bolu Bağışçılar Vakfı işbirliği ile sürdürülmektedir.

Proje, Bolu'da İl Milli Eğitime bağlı toplam 8 okulda, öğrencilerin istekleri doğrultusunda katıldıkları atölyelerde sürdürülmektedir. Diğer illerden farklı olarak vakıf destekli yürütülen bu proje, sosyal sorumluluk projelerine çok önemli katkılar sağlayan "Bolu Bağışçılar Vakfı" tarafından maddi olarak desteklenmektedir.

Çalışmada, Amaç, Kurumsal Yapılanma, Eğitim Stratejileri, Atölyelerin Yapılandırılması, Proje Yürütücü Ekibi (Yönetim Kurulu) Eğitmen Kadrosu, Kaynak Geliştirme, Sunum, Bütçe, öğretim programları gibi alt başlıklarla, projenin bir model olarak tanıtılmasına yer verilmiştir.

Çalışma betimsel bir çalışma olup, bu tür arayışlara örnek teşkil etmesi ve sanatsal bir köprü oluşturması bakımından önemli görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Sosyal Sorumluluk, Sanat Eğitimi, Müzik Eğitimi, Görsel Sanatlar*

GİRİŞ

Toplumsal kültürün tüm özelliklerini içeren ve o toplumu tüm öğeleriyle açık ve net bir şekilde yansıtan temel olgu sanattır diyebiliriz. O yüzdendir ki Sanat Eğitimi tüm toplumlarda eğitim sistemi içerisinde zorunlu olarak yer almalı ve toplumun her kesimi için ulaşılabilir olmalıdır.

Uçan 1996'a göre Sanat Eğitimi "Bireye kendi yaşantısı yolu ile amaçlı olarak be-

lirli sanatsal davranışlar kazandırma ya da bireyin sanatsal davranışlarında kendi yaşantısı yolu ile amaçlı olarak belirli değişiklikler oluşturma sürecidir."

Soykan 2002' ye göre ise; sanat dalları toplum yapısı içinde birbirinden bağımsız düşünülemez. Buna en güzel örnek sanat kavramının kendisidir. (akt. Yıldırım. Koç. 2003 s.23)

Milli eğitimimizin genel amaçlarından biri olarak tanımlanan " Türk Milletinin bütün fertlerini beden, zihin, ahlak, ruh ve duygu bakımından dengeli düşünme gücüne, geniş bir dünya görüşüne sahip, insan haklarına saygılı, kişilik ve teşebbüse değer veren, topluma karşı sorumluluk duyan, yapıcı, yaratıcı ve verimli kişiler olarak yetiştirmek" bu kültürel ortamı yaratmak ve belli bir talep potansiyeli sağlamak şeklinde yorumlanabilir. Bu kültürel ortamı hazırlamak devlet olmanın kaçınılmaz zorunluluğu olduğuna göre, önce sanatın farkına varan, sonra sanatın hazzını alan ve nihayet sanat üreten bireyler yetiştirilmesi ve bu yolla hem mutluluk, hem de kişilik sağlamak önce devletin eğitici görevi olarak tanımlanmalıdır. (Erinç. 2004. s. 88)

Sanat bizi güzele ve güzel olan her şeye ulaşmada yardımcı olan en güzel yollardan biridir. Çocuklarımızın zihinsel, ahlaki ve duygusal yönden dengeli ve sağlıklı olarak yetişmesinde kötü alışkanlıklardan uzaklaşıp, özgüvenli bireyler olarak hayata hazırlanmalarında en önemli ve etkili yol sanat eğitimidir.

Güler 2008'e göre; günümüz koşullarında, bir toplumun gelişmişlik düzeyi o toplumun çocuklarına, erken yaşlarda sağladığı eğitim olanakları ile ölçülmektedir.

İnsan yaşamının şekillendiği en önemli yıllar ilköğretim dönemidir. Bu dönemlerde çocuklarımıza sanatsal açıdan zengin eğitim olanakları sunulması onları daha sonraki yaşamlarında bir daha asla elde edemeyecekleri gelişim fırsatları ile karşılaştırmış olacaktır.

Bu nedenle toplumsal refahın ve gelişmişliğin yakalanmasında Sanat Eğitiminde fırsat eşitliği olgusu ön plana çıkmaktadır. Böylelikle dezavantajlı konumdaki öğrencilerin Sanat eğitimi olanaklarından yoksun kalmalarının önüne geçilmesi ve bu konuda toplumsal farkındalık yaratılması gerekmektedir.

Konuya toplumsal adalet yönüyle baktığımızda, Sanat Eğitiminin bir kolu olan müzik eğitimi için Elliott, 2007, s.84*;* de"*Müzik Eğitimini aynı zamanda bir sosyal hareket alanı olarak düşünmek mümkündür. Müzik Eğitimini bir sosyal hareket alanı olarak düşündüğümüzde, Müzik Eğitimi toplumsal adaletin yerleşmesinde etkin bir rol oynamaktadır/oynayabilir. Özellikle dışlanmış grupların, müzik aracılığıyla (kültürel adaleti kurmak adına; kendi müzikleriyle) kendilerini ifade etmelerine olanaklar müzik eğitimi içerisinde sağlanabilir".* Şeklinde ifade etmiştir. (akt. Akkol 2016)

Günümüzde Eğitimde fırsat eşitliğine yönelik ya doğrudan devlet aracılığı ile yürütülen ya da sivil toplum kuruluşları, yerel yönetimler ve vakıflar tarafından desteklenen sosyal sorumluluk projeleri yaygınlaşmaktadır.

Bunlara en güzel örneklerden biri olarak gösterilebilecek MEB Okullar Hayat Olsun projesi kapsamındaki "Bolu Çocuk Sanat Atölyeleri Projesi" Sanat eğitimi her çocuğun hakkıdır" sloganıyla yola çıkmış ve 5 yıldır maddi durumu yetersiz dez avantajlı çocukların sanat eğitimi yolu ile hayata hazırlanmaları genel amacı ile çalışmalarını sürdürmektedir.

MEB Okullar Hayat Olsun Bolu Çocuk Sanat Atölyeleri Projesi

MEB Okullar Hayat Olsun Projesi

Okullar Hayat Olsun Projesi ile Milli Eğitim Bakanlığına bağlı olarak faaliyet gösteren okulların eğitim ve öğretim saatleri dışında belediyelerle işbirliği yapılması suretiyle velilerin ve mahallelinin hizmetine açılması, öğrenciler ve yetişkinler için birer hayat boyu öğrenme merkezi ile yaşayan güvenli alanlar haline dönüştürülmesi; belediyelerin yeni bir mekân oluşturmaksızın meslek ve beceri kazandırma, spor, kültür, sosyal hizmetleri için okulların çok amaçlı kullanılabilmesi ve ağaçlandırılmasıdır.

*(*http://okullarhayatolsun.meb.gov.tr/)

Çocuk Sanat Atölyeleri

Çocuk Sanat Atölyeleri Projesi; MÜZED proje tanıtım kitapçığı (2014) 'da şu şekilde yer almaktadır. Bolu'da da aynı hedefler doğrultusunda çalışmalar sürdürülmektedir.

Amaç ve Kapsamı: Proje ile göre 6-13 yaş grubunda öncelikle alt sosyo-ekonomik koşullara sahip, risk altında yaşayan, engelleri bulunan ve sanat eğitimine ulaşma olanağı bulamayan çocukların, müzik ve sanat eğitimi yolu ile psiko-sosyal ve kültürel gelişimlerine katkıda bulunmak amaçlanmaktadır. "Çocuk Sanat Atölyeleri", projesi, müzik ve görsel sanatlar alanında çocuklara kendi okullarında, okul yöneticilerinin sağladığı ortam ve mekanlarda eğitim olanağı sunmakla, hem kaliteli bir müzik /sanat eğitimi ortamı yaratmakta, hem de toplumla uyumlu, katılımcı, başkalarının düşüncelerine saygılı, kendini ifade edebilen, böylece yaşamla ilgili pratiklerini geliştiren bireylerin yetişmesini desteklemektedir.

Kapsam: Kentin İmkanları dahilinde, dezavantajlı çocukların (sanat eğitimine doğrudan ulaşamayan çocukların eğitim gördüğü okullar) eğitim gördüğü okullarda, çocuk koroları, bireysel çalgı eğitimi, Orff Çalgıları ve Görsel Sanatlar Eğitimini kapsamaktadır.

Sosyal sorumluluk ve gönüllülük anlayışını benimseyen müzik ve görsel sanatlar eğitimcilerinin, alan uzmanlarının rehberliğinde el ele verdiği bu proje ile çocuklarımızın katılımcı, girişimci, özgüvenli, kendini rahatlıkla ifade edebilen, paylaşan ve estetik bakış açısına sahip bireyler olarak topluma hizmet edeceklerine inanılmaktadır.

Hedef Kitle:

- 6-13 yaş aralığında, yetersiz sosyo- ekonomik şartlara sahip ve okul dışı sanatsal aktivitelere katılma imkanı bulamayan çocuklar,
- Kırsaldan kente göç etmiş, uyum zorluğu yaşayan çocuklar,
- Engelleri bulunan dezavantajlı çocuklar

Eğitim Yaklaşımı

- Yeteneklerini sonuna dek kullanabilen, çevreye ve topluma saygılı, sorumluluk bilincine sahip, dengeli, akıllı ve duyarlı insanlar yetiştirerek, topluma kazandırmak
- Yapılan çalışmalarla çocuklarımızın kötü alışkanlıklar edinme ve suça yönelmelerini önlemek. Bu çalışmalara aktif katılımlarını sağlayarak yaratıcı güçlerini ve potansiyelini geliştirmek, üretken paylaşımcı bireyler yetiştirmek.
- Takım çalışması, ortaklık iletişim konularında bilinçlenmelerini kolaylaştırmak.
- Sanatsal düzeyi olabilecek en yüksek kaliteye ulaştırmak. Ama öncelikle her çocuğu sanatın o renkli, aydınlık yaşam sevinci veren dünyasıyla tanıştırmak,
- Toplumda, ruhsal bakımdan sağlıklı, katılımcı, girişimci, özgüvenli, kendini ifade edebilen, estetik değer yargıları gelişmiş bireyler yetiştirmek.
- Çocukların samimi, mutlu, özgür ve destekleyici bir atmosferde kendilerini geliştirmelerine fırsat vermek. Sanat alanıyla ilgili özel yeteneklerini geliştirebilecekleri planlı, programlı bir eğitimin uygulanması sonucunda, sanatı meslek olarak seçenlerin yanında estetik algı ve yargıları gelişmiş, sanatsal birikimi olan kültürlü bireyler yetiştirmek.
- Bu proje ile doğu ve Batı arasında müzik- sanatsal bir köprü oluşturmak.

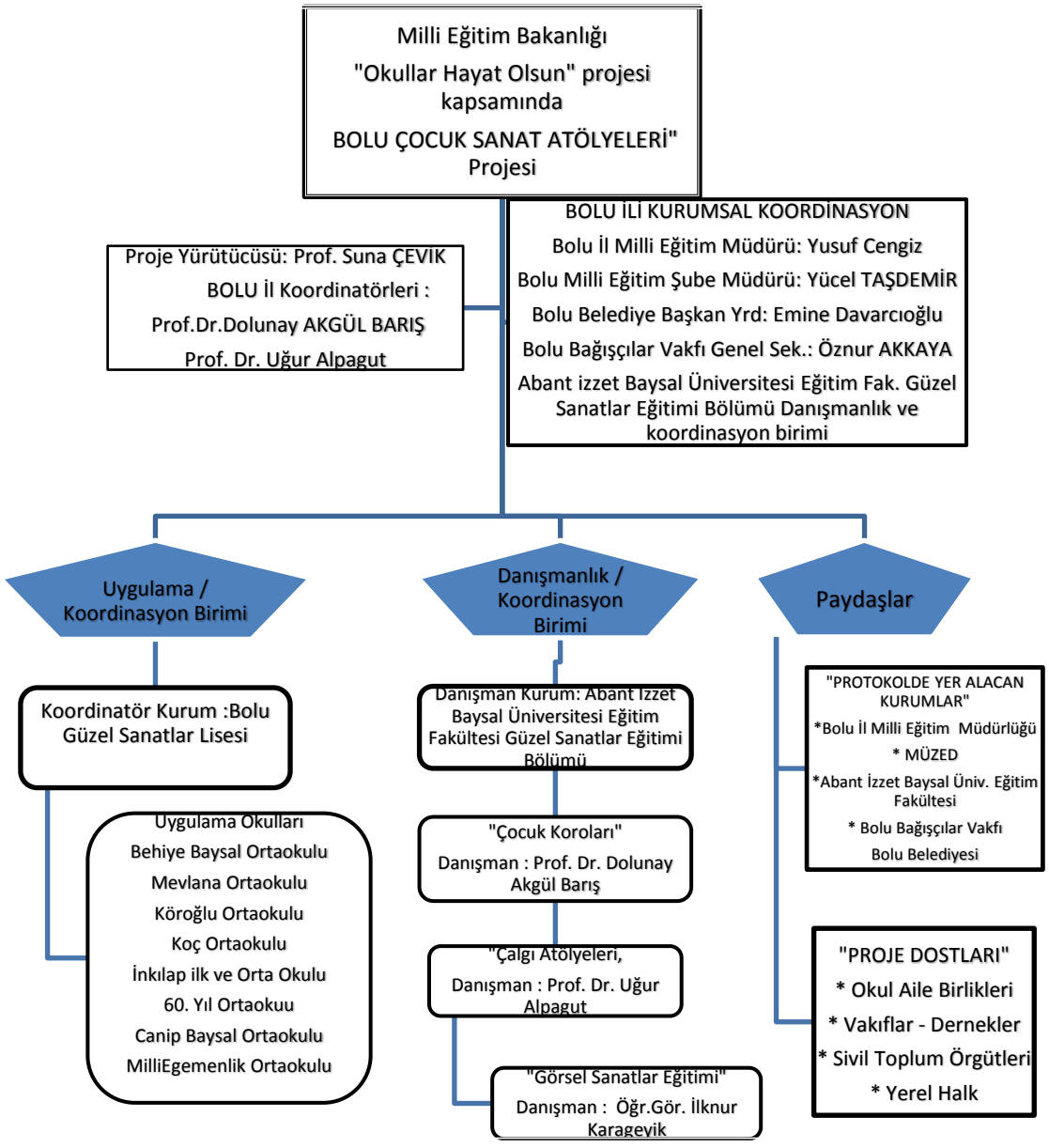
Bolu Çocuk Sanat Atölyeleri

Projenin genel hedefleri doğrultusunda Bolu'da 2013 yılı Eğitim öğretim yılı başında Bolu İnkılap İlköğretim Okulu Salonunda paydaş kurumların yöneticilerinin ve yaklaşık 1000 kişilik bir öğrenci grubunun katılımı ile ilk 5 yıllık protokol imzalanmıştır. Protokole MÜZED yönetim Kurulu Üyeleri, BAİBÜ Eğitim Fak. Güzel sanatlar Eğitimi Bölümü Öğretim Üyeleri, Bolu İl Milli Eğitim Müd. Bolu Belediye Başkanı ve

Bolu Bağışçılar Vakfı Başkanı katılmıştır.

Bu süreç içerisinde proje, Bolu'da sistemli bir şekilde kurumsal bir örgütlenme ile Türkiye' de örnek sayılabilecek bir düzeye ulaşmıştır. Şu an ilgili çevrelerin, halkın ve müzik öğretmenlerinin imrenerek saygı duyduğu bir proje haline gelen "MEB Okullar Hayat Olsun Bolu Çocuk Sanat Atölyeleri Projesi" öğrencilerin sanat gereksinmelerini gidermede ve onların bireysel özelliklerini gelişimine çok yönlü katkılar sağlamada hızla gelişimini sürdürmekte, kentin kültürel ve sanatsal anlamda kökten gelişimine önemli yararlar sunarak diğer illere örnek olmaya devam etmektedir (Alpagut, 2014).

Kurumsal Yapılanma



Atölyelerin Oluşturulması ve Eğitmen Kadrosu

Proje kapsamında oluşturulan sanat atölyeleri, Milli Eğitim Müdürlüğü tarafından tespit edilen Bolu ilindeki merkez okullarında (sanat eğitimine ulaşma imkanı kısıtlı de-zavantajlı çocukların yer aldığı bölgelerdeki okullarda) Milli Eğitim Müdürlüğünün ve Okul Müdürlüklerinin imkanları dahilinde okullardaki uygun mekanlarda oluşturulur.

Öncelikle Okulun kadrolu Müzik ve Görsel Sanatlar Öğretmenlerinin projede görev alıp alamayacakları sorulduktan sonra çevre okullardaki öğretmenler olmak üzere

BAİBÜ Güzel sanatlar Eğitimi Lisans 3-4 sınıf ya da lisans üstü öğrencilerinden gönüllü eğitmen olarak görev almak isteyenler tespit edilerek, okullardaki açılacak atölyelerde görevlendirilir.

Her bir atölye, özelliğine uygun sayıda çocuğun, nitelikli eğitim alabilmesi ilkesine göre düzenlenmiştir. Tamamen ücretsiz ve gönüllülük esasına dayalı olarak gerçekleştirilen projede çocuklar, yetenekli olup olmadıklarına bakılmaksızın kendi tercihleri doğrultusunda istedikleri atölyelere katılmaktadır.

Kaynak Geliştirme

Proje 2013yılında TC. İçişleri Bakanlığından destek almış, alınan destekle proje dahilindeki tüm okullara, Çalgı ve Görsel Sanatlar Atölyeleri için gerekli malzemeler alınmıştır.

Bolu'da Milli Eğitime bağlı okullarda açılan kurslar genellikle gönüllük ilkesi ile yürümekte ise de eğitmenler Bolu İl Halk Eğitim Müdürlüğü, MÜZED ve Bolu Bağışçılar vakfı tarafından maddi olarak desteklenmektedirler.

Bolu Bağışçılar Vakfı tarafından tüm okullara dijital piyanolar tahsis edilmiştir. Yine bağışçılar Vakfı tarafından Bolu İnkılap İlkokuluna tam donanımlı bir müzik sınıfı yapılmış ve Orff Çalgıları alınmıştır. Her yıl İl Milli Eğitim Müdürlüğü ve BAİBÜ Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü koordinatörlerinin başkanlığında paydaş kurumların da katılımları ile periyodik değerlendirme toplantıları ile ihtiyaçlar belirlenmekte ve bütçe planlaması yapılarak bir yol haritası belirlenmektedir.

Çocuk sanat Atölyeleri Projesi Bolu'dan ayrı olarak Ankara, Van ve Batman'da da yürütülmektedir. Fakat Bolu'da bu projeyi farklı kılan kurumsal bir yapıya dönüştürülmesi ve Bolu Bağışçılar Vakfı tarafından hibe desteği almakta olmasıdır.

Proje Hibe Destekçisi Olarak Bolu Bağışçılar Vakfı

Bağışçılar vakıfları, belli bir bölgede yaşayanların refahını arttırmak, güncel ve uzun vadeli ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla birçok bağışçıdan az veya çok miktarlarda fon toplayan, bunları kaynak havuzunda bileştirerek ana varlık oluşturan, ana varlık geliri ile kar amacı gütmeyen kuruluşların inisiyatiflerini hibe tahsisi yoluyla destekleyen, bağışçılara özel hizmetler sunan ve yerel liderlik faaliyetleri yürüten kuruluşlardır. Sosyal yatırım vakfı modelinde işleyen Bolu Bağışçılar Vakfı şahıs, şirket veya konu odaklı bir vakıf değildir. 35 sektör liderinden oluşur ve yıl içerisinde Bolu yararına olacak (yönetim kurulunca kabul edilen) başvurulara hibe desteği, teknik destek verebilir.

Dünya genelinde 1500 noktadan fazla bağışçılar vakfı modeli olmakla beraber Türkiye'de şu ana kadar sadece Bolu'da kurulmuştur.

Hibe desteği, Teknik Destek, Bağışçılar için danışmanlık hizmetleri, Kurumlar arası liderlik ve birleştirici güç, Savunuculuk vb alanlar başlıca destek konularıdır.

Bolu Bağışçılar Vakfı "MEB Okullar Hayat Olsun Bolu Çocuk Sanat Atölyeleri" Projesine genel ilkeleri doğrultusunda başlangıcından itibaren gerek eğitim ödenekleri gerekse malzeme ve her türlü konuda maddi ve manevi destek sağlamaktadır.

Bolu Uygulama Okulları (2017-2018 Eğt.- Öğr. Yılı)

- Koç Ortaokulu

Müzik Öğretmeni: Müge Yetiş Gitar kursu 59 öğrenci, Bağlama Kursu 86 öğrenci, Keman Kursu 28 öğrenci Toplam:178 öğrenci

- Mevlana Ortaokulu

Müzik Öğretmeni: Buket Sevimsoy: Koro sınıfı 35 öğrenci

Güzel sanatlar Lisesi Müzik öğretmeni Celal Gülçelik, Gitar kursu 15 öğrenci

- Behiye Baysal Ortaokulu

Müzik Öğretmeni: Gülşah Yılmaz Soysal keman Kursu 9 öğrenci

- İnkılap İlkokulu

Müzik öğretmenleri: Gülcan Demirel ve Özge Er, piyano kursu 13 öğrenci
AİBÜ Lisans 3 Öğrencisi Esra Altunyurt keman kursu
Görsel Sanatlar öğretmeni: Nihal Büyük Görsel sanatlar Atölyesi

- Köroğlu Ortaokulu

Müzik Öğretmeni: İbrahim Yeğen Koro ve Ritm grubu atölyeleri 80 öğrenci

- 60. Yıl Ortaokulu

Müzik Öğretmeni: Özge Er Yan flüt kursu, 5 öğrenci
Görsel Sanatlar öğretmeni Nevriye Karagöz Görsel Sanatlar Atölyesi

- Canip Baysal Orta Okulu

Müzik öğretmeni :Sevcan Ak, Sedef Demir Sançar Keman kursu 10 öğrenci
Koro atölyesi 30 öğrenci Toplam: 40 Öğrenci
Görsel Sanatlar öğretmeni Meral Balcı Görsel Sanatlar Atölyesi:

- Milli Egemenlik Orta Okulu

Müzik Öğretmeni: Evren Doyran Keman kursu 5 öğrenci
Görsel Sanatlar öğretmeni Fatma Soygök Görsel Sanatlar atölyesi

Açılan Atölyeler ve Kapsamı

Çocuk Koro Atölyeleri:

- Koro da Ses Eğitimi
- Müziksel İşitme ve okuma eğitimi
- Eğitsel oyun uygulamaları
- Şarkı- Türkü öğretimi ve oyunlaştırma

Çalgı Eğitimi Atölyeleri (Keman- Gitar- Bağlama- Yan Flüt):

Bu Atölyelerde imkanlar dahilinde öğrenci sayısına ve çalgının özelliğine göre haftalık ders saatleri 2-4 veya 6 saat olarak düzenlenmektedir. Öğretim bireysel ya da toplu olarak gerçekleştirilmektedir.

Çalgı eğitiminde,

Temel çalma tekniklerini öğretme, müziksel işitme okuma becerisi kazandırma, seviyeye uygun repertuarı çalma becerisini geliştirme amaçlanmaktadır.

Orff Öğretisi ve Beden Müziği eğitiminde,

- Ritm- Dans ve Müzik Yaratma çalışmaları
- Dil- Müzik ve Dans ilişkisi kuma çalışmaları
- Ritmik duygunun ve yaratıcılığın geliştirilmesi uygulamaları
- Beyin ile duyular arasında koordinasyonu geliştirme çabaları

amaçlanmaktadır.

Görsel Sanatlar Eğitimi Atölyeleri,

Bu atölyelerde en az 10 kişilik gruplar halinde ve haftada 2- 4 saat eğitim verilmektedir.

Görsel Sanatlar Eğitimi ile,

- Gözleme dayalı çalışmalar
- Röprodüksüyon inceleme çalışmaları
- Çocukların algılama, biçimlendirme, estetik duygu kazandırma, malzemeyi tanıma becerilerini geliştirme
- Yaratıcılığı geliştirme, estetik duygu kazandırma
- Üç boyutlu çalışmalarla el, bilek, parmak kaslarını kuvvetlendirme
- El ve göz koordinasyonunu geliştirme
- Sergi çalışmaları yapma

amaçlanmaktadır (Müzed Çocuk Sanat atl. Tanıtım Kitapçığı 2014).

Okullar Hayat Olsun Çocuk Sanat Atölyeleri Projesinin Görsel Sanatlar Eğitiminde öncelikle her yıl Eylül ve Ekim aylarında Görsel Sanatlar koordinatörlüğünün

başkanlığında BAİBÜ Eğitim Fakültesinde Görsel sanatlar öğretmenlerine İstanbul'dan Talens, Ponart, Pepeo vb firmalarla iletişime geçilerek güncel sanatsal malzemelerin ve tekniklerin yer aldığı atölye çalışmaları gerçekleştirilmektedir. İkinci adım olarak yıl boyunca uygulanılacak yöntem ve teknikler tartışılarak malzeme listesi hazırlanır. Bağışçılar Vakfının desteği ile her yıl dönemin başında malzemeler temin edilerek öğretmenlerimizin özverili çalışmaları ile uygulamaya geçilir. Yıl sonunda da görsel bir şölenle sergi açılışı ve gelen konuklar, katılımcı çocuklarla birlikte dönem içinde uygulanmayan sürpriz atölye çalışmaları uygulanır.

Bolu' da Proje Kapsamında Yapılan Etkinlikler

2013- Proje Protokol İmza Günü, Konser ve Sergi

2014- Bolu Ulusal Çocuk Koroları Şenliği ve Görsel Sanatlar Sergisi

2015- Bolu Ulusal Çocuk Koroları Şenliği ve Görsel Sanatlar Sergisi, Prof. Dr. Yücel Elmas-Prof. Suna Çevik " Çocuk Koroları Eğitimi Çalıştayı

2016- Uluslararası MÜZED 2. İpek Yolu Müzik Konferansı Kapsamında Çocuk Koroları şenliği ve Görsel Sanatlar Sergisi ayrıca kongre kapsamında Polonyalı Sanatçılarla Keçe ile sanatsal çalışmalar, BAİBÜ Seramik Bölümü öğretim üyeleri ile seramik Atölyesi, Ebru sanatçıları ile Ebru Atölyesi, Görsel Sanatlar Koordinatörü ve PONART firmasının desteği ile Kolay Baskı tekniği, kolay ebru tekniği ve küçülen kağıt tekniğinde atölye çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

2016 - Behiye Baysal Ortaokulu Keman Dinletisi

2017 - Ankara Milli Eğitim Vakfı Okulları Salonu Konser ve Sergi

2018 - Proje Konser ve Sergisi

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Projemiz, Üniversite-İl Milli Eğitim Müdürlüğü-Kent/Kent Yönetimi ve İşadamları (Bolu Bağışçılar Vakfı) işbirliğiyle beş yıldır sürdürülebilir olduğunu kanıtlamış, bu süreçte kalıcı değerler üretme ve geleceğe umutla bakma vizyonunu elde etme başarısını kanıtlamıştır.

Yeni dönemde, projenin başlangıcından bugüne, eğitim anlamında tetikleyicisi olan MÜZED'in üzerine düşen görevi başarı ile yerine getirmesinden sonra; artık Bolu İlindeki hali hazırdaki proje ortaklarıyla çalışmaların yürütülmesine karar verilmiştir.

İmzalanacak yeni bir protokolle, ileriye dönük daha güçlü ve daha verimli adımlar atılması, projeye Bolu İlimizin kendi içinden ürettiği yeni paydaşların ve katılımcıların katkıları beklenmektedir. Daha şimdiden proje içerisinde yer almak isteyen, kişi, kurum veya sanata dönük kuruluşlar gözlenmektedir.

İçerisinde bulunduğumuz ve uluslararası anlamda çeşitli gözlemler yapma fırsatı yakaladığımız, 33. ISME Bakü Dünya Konferansının ve Türk Dünyasının müzik ve sanat kültürüyle, eğitimde en iyi örneklerinden birisi olan Azerbaycan ile onun başkenti Bakü'nün üzerimizde sağladığı motivasyon ve yaratıcı güçler sayesinde, yolumuza çok daha güçlü biçimde devam edeceğimizi rahatlıkla söyleyebiliriz.

KAYNAKÇA:

Akkol, M. L. Müzik Eğitiminde Toplumsal Adalet Kavramı. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 16(İpekyolu Özel Sayısı), 2153-2164.

Alpagut, U. 2014. MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri Tanıtım Kitapçığı. Ankara

Erinç.S,M. 2004. Kültür Sanat sanat Kültür. Ütopya Yayınevi. Ankara

Güler, N. 2008. Müzikle Çocuk Eğitimi. Hepsi Çocuk Yayınevi. İstanbul

MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri Tanıtım Kitapçığı. 2014.Ankara

Uçan, A. 1996. İnsan ve Müzik insan ve Sanat Eğitimi. Müzik ansiklopedisi Yayınları. S.125. Ankara

Yıldırım, V. Koç, T. 2003. Müzik Felsefesine Giriş. Bağlam Yayıncılık. İstanbul

http://okullarhayatolsun.meb.gov.tr/

THE PROJECT OF ART WORKSHOPS FOR CHİLDREN İN BOLU

Summary: *The most important indicator of a modern society may be its ensuring equal opportunities in arts education. Similarly, within modern society, the importance of fine arts are widely accepted and emphasized in every stage of life. Also, fine arts is one of the most important aspects human life in order to nourish or nurture the society. According to Mustafa Kemal Ataturk, founder of Republic of Turkey, 'Nations that can not succeed in fine arts will, unfortunately, be deprived forever from their place in civilization'. Therefore; fine arts education should be included in compulsory education system effectively.*

Designed with this understanding and belief in anticipating a new approach to art education, 'the Project of Art Workshops for Children in Bolu' is a unique project under the programmed called 'Schools Become Life' by Turkish Ministry of Education (MEB). This Project is run in cooperation with Provincial Directorate of National Education (Bolu), Department of Fine Arts Education at Abant İzzet Baysal University, MÜZED and Bolu Donors Foundation (Bolu Bağışçılar Vakfı). This project initiated by Prof. Suna Çevik in 2013.

The project is being carried out in 8 schools in Bolu, which are affiliated to National Education, in the workshops where students participate in the direction of their wishes. Unlike others, this project, funded by the foundation, is financially supported by the Bolu Donors Foundation (Bolu Bağışçılar Vakfı) which provides very important contributions to the projects.

In the present study, with the subheadings such as Institutional Structure, Aim, Educational Strategies, Structuring of Workshops, Project Executive Team (Board of Directors) Trainer Cadre, Resource Development, Presentation, Budget, Curriculum will be introduced as a new model.

This study is a descriptive study and it is considered important to form an artistic bridge and to set an example for such researches.

Key words: *Social Responsibility, Arts Education, Music Education, Visual Arts*

ALIYEVA Imina Haji
Azerbaijan, Baku
School-studio under the BMA
named after U. Hajibayli
imina.alieva@gmail.com

ON AUDITORY THESAURUS, PIANO TECHNIQUE AND CHAHARGAH SCALE

Summary: *Can the scales of oriental modes be used to develop the technique of piano playing the same way as major and minor scales are used? The scales of the main Azerbaijani modes are examined and compared with the major and minor ones. The report found that the chahargah scale is of special interest and useful for the development of piano technique and extending auditory experience of students.*

Key words: *musical perception, scales and arpeggios, piano technique, scales of Azerbaijani modes*

Piano training cannot go without practicing scales and arpeggios, which help to develop the most important elements of piano performing. This practice improves hand flexibility, finger strength and dexterity, evenness, fluency, rapidity, accuracy as well as contributes to synchronization of ear and movement. These exercises have not only technical but also artistic meaning and should be equally directed both to the development of the technique and achievement of expressive and artistic performing.

Paradoxically, but playing scales should develop musicality. Boring, "soulless" scales are a great material for teaching intoning and "singing" on the piano. Scales return us to the starting point of the music — to the sound, and are the first step to understanding absolute music. They reveal the objective beauty of the modes and our sensibility to this beauty.

Nevertheless among a lot of different scales, only chromatic, major and minor (natural, harmonic and melodic) ones were chosen to be the basis of piano practice. Ma-

jor and minor modes, their scales, piano tuning as well as our perception and musical ear all together evolved and developed simultaneously. They are consistent with each other — both the design and tuning (twelve-tone equal temperament — 12TET) of the piano keyboard correspond to major and minor modes, which can be played from any key because of 12TET. Their seven-step scales with the tonic on the first step and its octave repetition allow using the same fingers in all octaves which means an acquisition of automatism in movement and performing and achieving a significant result in a technic development.

Can the scales of oriental modes be used to develop piano technique and modal hearing? To answer this question let us compare Azerbaijani modes with the major-minor system and piano keyboard.

With regard to tuning and using 12-step equal temperament of the piano, as it was studied in [2], a zone character of musical hearing allows accepting minor deviations of the pitch: Azerbaijani modes (traditionally 17-step in *mugham*) retain their characteristic intonations and can be distinguished and recognize by ear when they sound on piano.

Meanwhile Azerbaijani modes have essential differences from major-minor system.

Unlike major and minor, the number of steps of the scale is not seven. According to Uzeyir Hajibeyli's theory, scales of Azerbaijani modes contain from 8, like in *shushtar* mode (tonic A) [4, p. 67] (fig. 1), to 11 steps, like in *chahargah* mode [4, p. 70].

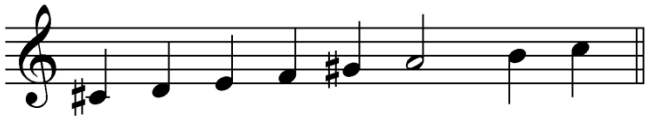


Fig. 1. A shushtar scale

The tonic of Azerbaijani mode is in the middle of the scale. For example, *segah* mode with tonic E [4, p. 62] (fig. 2).

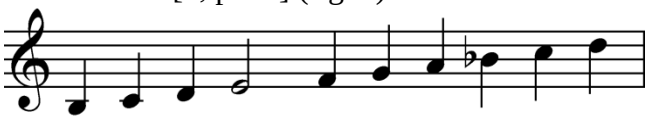


Fig. 2. E segah scale

Modes and scales in Azerbaijani traditional music are non-octave. One and the same sound in different octaves holds different positions and functions differently; it can be represented in the neighbouring octaves by different sounds. For example, h and b1 in *rast* mode with tonic C in the middle of the scale[4, p. 37] (fig.3):

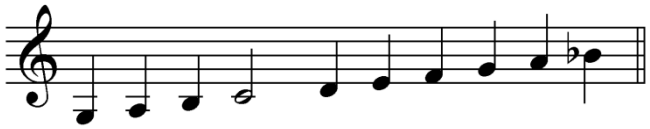


Fig. 3. C rast scale

These peculiarities of the scales of Azerbaijani modes deprive them of the regular order of fingering when playing in two or more octaves. In different octaves, the keys of the same name may have different fingers. For an example, one can try to pick up a convenient systematic fingering for the scale of the *shur* mode with the tonic D [4, p. 49] (fig. 4):

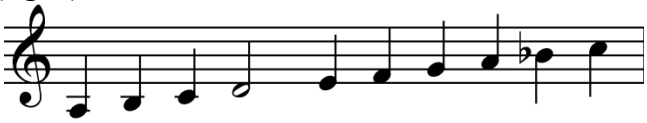


Fig. 4. D shur scale

Another distinction of Azerbaijani modes from major and minor is that when their scales sound separately, they do not create a modal tension. U. Hajibeyli in *The Principles of Azerbaijani Folk Music* writes clearly: "The scale without the defined functional relations of its steps remains a scale. When one of the stages occupies the position of the tonics, the functional significance of the other steps is determined, and the scale becomes a mode" [4, p. 27].

The isolated playing of the scales of the Azerbaijani modes not only fails to convey their beauty and individuality, but even produces a completely indefinite, unsatisfactory impression.

As an example, the scales of the *rast*, *shur* and *segah* modes are given (fig. 5-7).

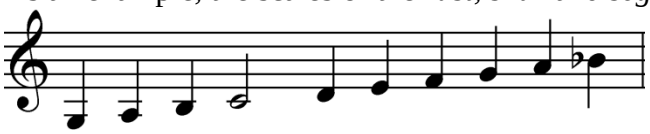


Fig. 5. C rast scale

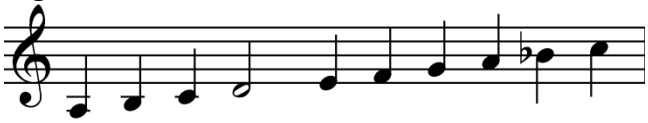


Fig. 6. D shur scale

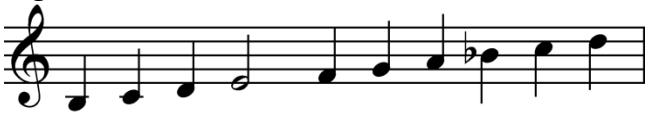


Fig. 7. E segah scale

But there is a scale that can be used on an equal footing with major and minor in piano training — it is the scale of *chahargah* mode with augmented seconds [4, p. 70] (fig. 8).

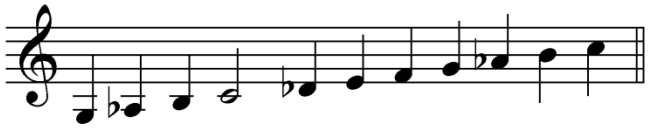


Fig. 8. C chahargah scale

According to U. Hajibeyli, the scale of *chahargah* is formed of three tetrachords built on the formula *half — one and a half — half*.Tetrachords of chahargah are combined this way: the last tone of the lower tetrachord coincides with the first tone of the middle one; the last tone of the middle one and the first tone of the upper tetrachord form the interval of the major second.

Y. Kholopov defines modes with augmented second like "hemiolika" (from ancient Greek ἡμιόλιος — "one and a half"). I. Sposobin proposed the term "dominant mode" for such kind of scales. European musicians can find him an analogy in the so-called double harmonic major. The scale with two augmented seconds is found in the music of many European and Asian nations, which is known by its names: Arabian scale, Andalusian mode, Gypsy major scale, Hungarian scale, Jewish scale; it finds application both in composer's works (F. Liszt, G. Bizet, S. Rachmaninoff, F. Chopin, and others), and in traditional music. This is an essential circumstance, which means that this scale as a technical exercise will be in demand.

Meanwhile, *chahargah* mode has its own intonational peculiarities which are conveyed with the model of this mode presented below [1, p. 39] (fig. 9).

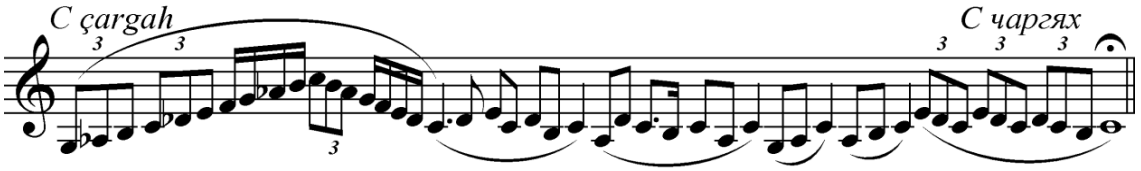


Fig. 9. The model of chahargah mode with tonic C

The *chahargah* scale can be played in two and four octaves with fixed in the first octave fingering. The following are *C, D, E, F, G, A chahargah* scales (fig. 10-15). The fingering for the right hand is indicated from above, for the left - from below. To preserve the intonations of *chahargah* mode, the scale should be completed with the cadence (indicated in parentheses).

The *chahargah* scale is a good finding for the technical development of pianists. Piano teachers know that the fourth finger is the weak point of many students, and what a hard task is to develop it, make it obey, to "unstick" the fourth finger from the third.

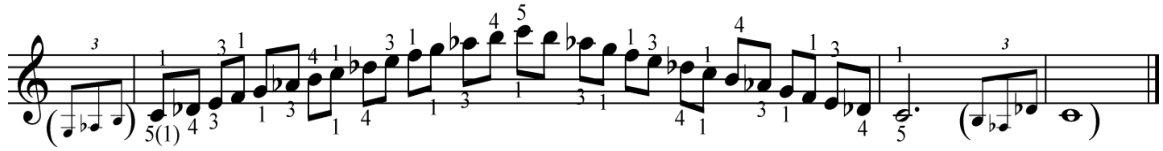


Fig. 10. C chahargah scale

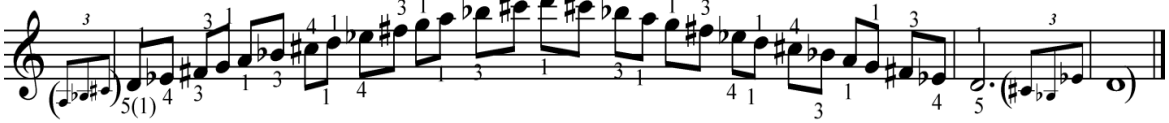


Fig. 11. D chahargah scale

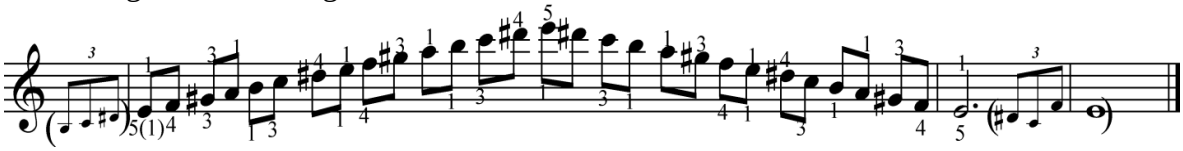


Fig. 12. E chahargah scale

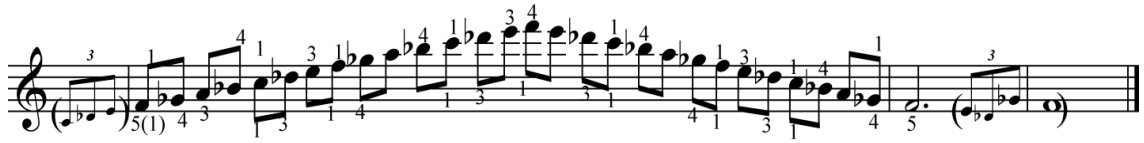


Fig. 13. F chahargah scale

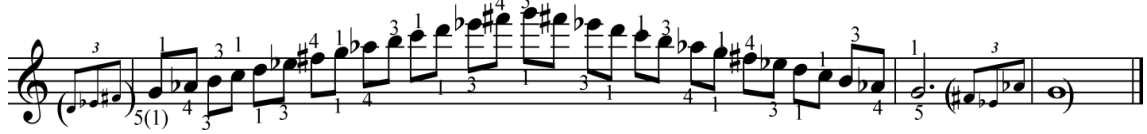


Fig. 14. G chahargah scale

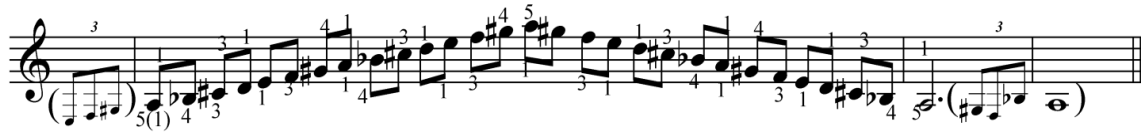


Fig. 15. A chahargah scale

Chahargah not only adds new intonations to the sound palette of the student, turns to be useful for the development of the fourth finger of the left hand.

Jozsef Gat in *The Technique of Piano Playing* writes:

"The fourth finger is connected with the third and fifth fingers by junctures, i. e.

tiny bridges between the tendons. If the third and fifth fingers remain unmoved, the junctures will greatly impede the motion of the fourth finger. Hence the view that the fourth finger is weak and slow. Nothing could be further from the truth! The striking force of this finger is proportionate to its length, and its agility even surpasses that of the other fingers. However, this striking force and agility will develop only if we give it the opportunity and use it to the same degree as the other fingers. The fourth finger is hardly used in everyday life, and thus we have to take special care to develop it in the piano playing. It is a senseless and even harmful view that employing the fourth finger must be avoided as far as possible in velocity playing" [3, p. 192-193].

The fourth finger experiences special loads when playing a harmonic minor. In c-moll, d-moll, e-moll g-moll, a-moll, and h-moll the augmented second between the 6th and 7th raised degrees promotes stretching between the third and fourth fingers of the right hand and the independence of the fourth.

That is significant, there are various combinations of keys that make up the augmented second: white-black (in e, a, h minor), black-white (in C minor), black-black (in d and g minor).

But it applies only to the right hand. In the left hand an augmented second in a harmonic minor is played with the fourth and third fingers only in B-minor and only in one option - a combination of black (ges) and white (a) keys. In this meaning the fourth finger of the left hand is deprived of attention.

C, D, E, F, G and A *chahargah* scales containing two augmented seconds with different combinations of black and white keys remove this injustice.

The unexpected combinations of keys — two augmented seconds (II-III and VI-VII degrees), as well as two minor seconds in a row (VII-I and I-II degrees), challenge the stereotype worked out on the major and minor scales.

The search for other adaptive movements, the change in the position of the brush on the keyboard to ensure accuracy and stability, and, as a result, new skills and stereotypes contribute to the development of the piano technique. In addition, it sounds amazing and extends auditory experience of students.

REFERENCES:

1. Aliyeva, I. *A Practical Guide for Studying Azerbaijani Modes and Developing Modal Hearing.* Baku: Adiloghlu, 2010, 244 p.
2. Aliyeva, I. Theory of Zone Nature of Musical Hearing of N. A. Garbuzov and the Significance of European Notation for Azerbaijani Modes. Musiqi dünyası, 2012, № 2/51, pp. 20–25. (in Russian).
3. Gat, J. The Technique of Piano Playing. London: Collet's, 1968, 284 p.
4. Hajibeyov, U. Osnovi azerbaydzhanskoy narodnoy musyki [The Principles of Azerbaijani Folk Music]. Baku: Azmuzqiz, 1957, 116 p.

Алиева Имина Гаджиевна
Школа-студия при БМА
им. У. Гаджибейли
imina.alieva@gmail.com

О СЛУХОВОМ ТЕЗАУРУСЕ, ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКЕ И ЛАДЕ ЧАРГЯХ

Резюме: *В докладе анализируется возможность использования звукорядов восточных ладов как основы для развития фортепианной техники. Звукоряды основных азербайджанских ладов рассматриваются в их сравнении с мажорными и минорными гаммами и сопоставлении с фортепианной клавиатурой. Показано, что звукоряд лада чаргях представляет особый интерес для развития фортепианной техники и расширения слухового опыта обучающихся музыкантов.*

Ключевые слова: *гаммы и арпеджио, фортепианная техника, музыкальное восприятие, звукоряды азербайджанских ладов*

ALPAGUT Uğur, Prof. Dr
Türkiye
Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi A.B.D.
alpagutugur@yahoo.com

KURTOĞLU Çağlayan
Türkiye
Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi A.B.D.
Yüksek Lisans Öğrencisi,
(Bolu/Seben Ortaokulu Müzik Öğretmeni)
caglayankurtoglu@hotmail.com

DEMİRPEK Özgün
Türkiye
Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi A.B.D.
Yüksek Lisans Öğrencisi,
(Şanlıurfa /Siverek Vakıf Ortaokulu Müzik Öğretmeni)
ozgunfender@gmail.com

KÜRESEL AKIŞLARIN ETKİSİ ALTINDAKİ EĞİTİM SANAT ANLAYIŞI VE TÜRKİYE'DE IRAKLI / SURİYELİ ÇOCUKLARIN SORUNLARI ÇERÇEVESİNDE VERİLEN EĞİTİMDE MÜZİK EĞİTİMİNİN ROLÜ (BOLU ÖRNEĞİ)

Özet: *Uluslararası müzik eğitiminin biçimlenmesinde, küresel akışların örtülü, yarı örtülü veya tamamen açık olarak somut ve önemli etkileri olduğu bilinen bir durumdur. Günümüz koşullarında bu durumun incelenmesi ve her ülkenin kendine özgü eğitsel stratejiler gerçekleştirmesi ile beklenen olumsuz gelişmelerden uzaklaşmak ve çocukların yaşam biçimlerine eğitim yoluyla yapıcı katkılar sağlanması önem taşımaktadır. Türkiye'de son dönem göçlerle yaşanan güçlüklerin ve buna karşın mülteci öğrencilere ülkenin sağladığı eğitim imkanlarının ortaya konulması ile Iraklı, Suriyeli Öğrencilerin, ülkemizdeki ve özel olarak Bolu'daki eğitim durumlarının ve verilen Müzik Eğitiminin sorunların aşılmasında genel eğitimdeki rolünün irdelenmesi, bu çalışmanın esas konusunu oluşturmaktadır.*

Bolu örneğinden hareket edilerek, Bolu'daki eğitim öğretim ortamı ve Mülteci çocukların eğitim gördüğü İlköğretim düzeyindeki çeşitli okullarda çalışma yapılmıştır. Araştırmada Değerlendirilmek İstenilen Değişkenler, İlgili kurumlar ve Araştırılacak Müzik öğretmenlerinin Iraklı/Suriyeli çocuklarla ilgili yaşadıkları güçlüklerin ortaya konulması, Mülteci çocukların müzik eğitimi ve genelde sanat eğitimine ilişkin gereksinimleri ile son olarak bu konuda müziğin işlevsel yönlerinin ortaya konulması ve özelde müzik eğitiminin katkılarına yönelik çeşitli önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *Müzik Eğitimi, Mülteci, Bolu*

Günümüze özgü süreç içinde yaşam koşullarının değişimi, o güne özgü dayatmalar ve gerçekler nedeniyle, ülkelerin kendine özgü stratejilerine ilişkin belli duyarlılıklar içermesi beklenir. Bu nedenle halk kavramına ilişkin pek çok yaklaşımın geliştirilmesi doğal bir durumdur.

"Aynı ülkede yaşayanlara, aynı soydan gelenlere, farklı soylardan gelip aynı ülkede yaşayanlara, belli bir bölgede veya çevrede yaşayanların bütününe, yöneticilere göre bir ülkede yaşayan yurttaşların bütününe, aydınların dışında kalan topluluğa halk tanımlamasında özel olarak yer verilir."(TDK 1988: 601) (1). Bu saptamaların dışında yeni düşüncelerin de geliştirilebileceğini vurgulamalıyız. Kültürel, sosyo-ekonomik, siyasal anlamda günümüze ilişkin yaşam koşullarının da göz önünde bulundurulduğu, tarihsel/güncel, soyut/somut, maddi/manevi paylaşımda bulunan herkesi kapsayıcı ve

farklı disiplinlerle birlikte geliştirilebilecek anlayışlarla, bu konuda daha doğru tanımlamaların yapılabileceği düşünülmektedir.

Halk kavramına ilişkin çok boyutlu değerlendirmeler, ancak çok yönlü ve derinlikli incelemeler sonunda ortaya konulabilir. Kültürel sınırlarını Türk kültürü ile doğrudan veya dolaylı biçimde etkileşerek çizen her türlü gelişme, Türk halkının kültürel kapsamını etkilemiştir. Günümüzde göçlerin etkisi, iletişimin önemli ölçüde artması, ülkesel yapıların ve coğrafyaların değişimi ve bu değişkenlerin yanı sıra; küresel akışların etkisindeki kültürel boyutların da göz önünde bulundurulması sonucunda, Türk halkının kapsamına ilişkin yeni değerlendirmelerin ve tanımlamaların gerekli olduğu söylenebilir (2).

Sözlü ve yazılı kültür ile bunlar arasındaki geçişimler; yaşayan toplumun birincil zenginliklerini oluşturduğu gibi, aynı zamanda birincil sorunların kaynaklarını da oluşturmaktadır.

Müziğin doğuşuna ilişkin teorilerde tartışıldığı gibi, müziğin evrimi toplumun evriminden ayrı tutulamayacağı için, bireysel başarıların düzeyi yüksek olsa bile, bu başarıların ortaya çıkışının toplumsal nedenleri mutlaka vardır. Müzik duyumunun, birikimle ve çalışmayla yetkinleşen becerinin, insanoğluna tanrı ya da doğa tarafından verildiğini kabullensek bile, müzik tek başına bir uğraş olmaya insanoğlunun toplumsal gelişmesiyle başlamıştır. Günümüzde toplum ölçüsünün kültürel anlamda yalnızca "Batı"ya dayandırılamamasının pek çok gerekçesi vardır. Modernizm anlayışının insanoğlunu taşıdığı nokta; küçülen dünyaya karşın, "Batı" ile sınırlandırılmayacak zenginliklere kaçınılmaz biçimde ulaşan insanoğlunun sorgulaması ve yeni yönelimlere doğru gitmesi gereken çizgiyi çoktan aşmış gözükmektedir. Adı ne olursa olsun, modernizm karşısında yer alıyor gibi gösterilen, sanatsal ve eğitimsel yaklaşım biçimlerinin; toplumun geçmişi, bugünü ve yarınıyla ilintili olduğu ve çağı bütünsel bakımdan kavrayıcı, iyi planlanmış tasarımlar oluşturduğu sürece, şimdiye değin görülmemiş ölçüde değerleneceği anlaşılmaktadır (3),

Günümüz koşullarında, kültürlerarası yabancı düşmanlığına son vermenin yolu, ülkelerin kendi kültürlerine sahip çıkmaları ile onları etkili yöntemlerle diğer kültürlerin ilgisine sunmaktan geçmektedir.

Yine bu saptamaların altının çizilerek yordanması, bizlere günümüz eğitsel, sanatsal ve politik stratejilerinin ülke ve insanlık yararına, birlikte anlaşılması ve çözümlenmesi eyleminin gerekliliğini duyumsatmaktadır. İnsancıl ve başkalarına saygı gösteren demokratik açılımların özlü olması ve doğu ile batının iç içeliği ile gelişerek, günümüzde yeniden değerlendirilmeye ve değerlenmeye başlayan medeniyet ölçülerinin kültürel boyutlarında, sağlıklı ve olumlu tepkiler verilmesi giderek daha fazla önem kazanmalıdır (4).

KÜRESEL AKIŞLARIN ETKİSİNDE EĞİTİM / SANAT ANLAYIŞI

1960'lardan sonra Avrupa'da sömürge dönemi sonrası göçlerle birlikte hızla değişen sosyal doku, farklı kültürlerle iç içe gelişen öngörülemez gelişmeleri de beraberinde getirdi. Bu yeni doku diğer kültürlerin tartım (ritim) farklılıkları ile zenginliklerinden popüler müzik türlerine değin açılım gösterebilen yoğun bir paleti içermektedir. Toplumsal gelişmelerin zorlamasıyla Avrupa müzik eğitimi uygulamalarının içerisine son 30–40 yıl içerisinde yeni müzik öğeleri kaçınılmaz biçimde girmiştir. Böylece Avrupa müzik eğitimi içerisinde giderek yabancı müzik öğelerinin çeşitli yöntemlerle harmanlanması olağan bir durum haline gelmiştir. Söz konusu gelişmeler farklı kültürlerin paylaşımını ve her geçen gün artan ölçülerde ortak eğitim paydası içerisinde değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Türkiye'de ise iletişim dünyasındaki tüm gelişmelere karşın nüfus yapımızın ve yaşam koşullarımızın farklılığından kaynaklanan nedenlerle, yabancı kültürlere göre kendimize özgü kültürel özelliklerimiz daha çok öne çıkmaktadır. Bu durum, Avrupa

kültürü ile aynılık taşımayan Anadolu'ya özgü medeniyet katmanlarını üzerinde taşıyan çarpıcı karakteristik özelliklerimizden ve komşu ülkelerle tarihe dayalı sosyolojik ilişkilerimizden kaynaklanmaktadır. Anadolu'nun doğu ve batı arasındaki kültürel rüzgarların etkisinde öteden gelen özgün bir müzik kültürüne sahip olduğu bilinen bir durumdur. Günümüzün önlenemez koşullarında ise yabancı unsurların müzik kültürümüzdeki etkilerinin göz ardı edilmesi olanaksızdır.

Avrupa'dan çok farklı özellikler taşıyan toplum ve kültürel yapımız nedeniyle müzik eğitimimizin otantikten klasiğe, moderne ve popülere uzanan kendine özgü hedefler ve yönelimler üretmesi kaçınılmaz bir gerçektir. Ülkemize özgü olmayan ve bireysel gelişimimizi eğitim ilkeleri doğrultusunda gözetmeyerek dışarıdan olduğu gibi transfer edilen her türlü eğitim yaklaşımının ayrıca dikkatle değerlendirilmesi gerekir. Ne yazık ki, bu yönde moda, taklit vb. gerekçelerle yerleştirilmek istenen basit yönelimlerin göz boyayıcı sunuşlarla okullarımız içerisine süzülmeden sokulması giderek artan bir ivme izlemektedir.

Kültürel paylaşım süreçleri ve kendi kültürünün derinliklerine girebilme yetisi hiç kuşkusuz öğrencilerin okul yaşantısına dayalı bütüncül eğitim anlayışından geçmektedir. Bu noktada dayatılmaya çalışılan parçalanmış eğitim modellerinin sorgulanması gerekir (5).

1992'de Seul'de "Dünya Müziğini Paylaşmak" konulu 20. Dünya Uluslararası Müzik Eğitimi Konferansı düzenlenmiştir. Dünya Müzik Eğitimcileri Birliği'nin (International Society for Music Education) üstlendiği bu konferansta çok sayıda müzik eğitimcisi ve araştırmacısı kültürlerarası müzik ilişkilerine ve kültür çeşitliliğine ilişkin belirlemeler ile bu konudaki sorunların çözümüne yönelik bildiriler sunmuşlardır. (ISME, 1992) (6).

Batı merkezli, "küresel" seyir özelliğine sahip ve postmodern yapılaşma içeriğine sıkıca bağlı "çok kültürlü" eğitim modeline dayandırılan son gelişmeleri, adeta büyük bir otobanda batıdan doğuya görülmemiş biçimde ilerleyen tek yönlü bir trafiğe benzetebiliriz.

Bu stratejinin ve çabanın derinlerine inildiğinde ne tür ilişkiler söz konusudur? Bu çalışmaların olumlu ve olumsuz yönleri nelerdir? Üzerinde durulacak bu tür sorular, söz konusu küresel gelişmelerin değerlendirilmesini ve sürekli gözden geçirilmesini önemli kılan duyarlılıklar içermektedir.

Günümüz koşulları, küresel kültürün etnik, teknolojik, finansal, medya ve ideolojik akışları/dalgaları karşısında müzik eğitimcilerini pasif seyirci konumunda tutmamalıdır (7).

Sorunların temelini oluşturan başlıca etmenler arasında, göçlerden kaynaklanan sorunlar ile izinsiz biçimde Batı ülkelerine kaçan göçmenlerin yarattığı ortam; genç nüfus özelliğini giderek yitiren Batı ülkelerinin iş gücüne olan gereksinimi nedeniyle bu ülkelere yabancı işçilerin yerleşmesi, sömürge döneminin yirminci yüzyılın ortalarında uğradığı değişikliklerden kaynaklanan nüfus yapısındaki sosyolojik değişimler sayılabilir.

Sözlü kültüre dönük çalışmalarda önemsenmesi gereken notasyonun olmaması konusu, öğrencilerin yaratıcılık, duyumsama ve bireysel kolaylıklarının geliştirilmesi gibi konularda çok yararlı ve gerekli olan bir yöntemdir. Bu yolla, öğrenciler çalışmalar yoluyla içine girdikleri kültüre daha fazla yaklaşabilirler. Örneğin, üzerinde çalışılan konu "Türk halk ezgileri" ise eksene alınan ve üzerinden soyutlamalar yapılması gereken "bağlama" gibi bir çalgının ve Türk halk ezgilerinin kendine özgü müziksel öğelerinin çok büyük önemi vardır. Kuşkusuz, yabancı kültürden gelen öğrencilerde "kendisine yabancı olan dil bilgisi", "benlik" ve "bellek" gibi bulunması gereken temel kültürel özelliklerin olmaması, başlı başına engelleyici bir konudur.

Tüketim kültürünün müzik alanında en önemli temsilcisi ve simgesi sayılabilecek pop müzik çalışmalarını merkez alan bir müzik eğitimi anlayışı, ne derece kalıcı veya iz

bırakıcı olabilir? Doğu ve batı etkileşiminde otantik ve klasik yönelimlerle evrilerek gelişen binlerce yıllık müzikal birikim; yeni eğitim ortamını oluşturan yapılandırılmış pop kültürü içerisinde nasıl algılanabilir? Sosyal, politik, ekonomik ve tarihsel gerçeklikler içerisinde çatışmalar, uzlaşmalar veya alışverişler içerisinde yoğrulan kültürel hareketler; post modern yönelimlerle biçimlenen popüler kültür içerisinde nasıl bir potada eritilebilir? Çocuklarımız ve gençlerimiz, müzik yoluyla tüketmeleri gereken enerjiyi yalnızca tüketim kültürünün ve yüzeyselliğin bir parçası olarak gerçekleştirmek zorunda mıdır? Bu gelişimi etkileyen diğer etkenler neler olabilir?

Bu sorular, müzik eğitimi ve müzik kültürü bakımından belki de 21. yüzyılı kapsayıcı çok önemli bir süreç içerisinde bulunduğumuzu göstermekte ve cevaplandırılması için kapsamlı araştırmalara ve stratejiler geliştirmeye gereksinim duyduğumuzu vurgulamaktadır(8).

Günümüzün önlenemeyen savaş koşullarında, Türkiye'deyaşayanMülteci Çocuklarının Eğitim Sorunları (Bolu Örneği)

Sayıları 3.5 Milyonu bulan mülteciyi barındıran Türkiye'de; mülteci çocuklarının yeni geldikleri veya içine doğdukları ülkede baş edilmesi gereken önde gelen sorunlarının merkezinde 'Örgün Eğitim' uygulamaları bulunmaktadır.

Mülteci çocuklardan yaklaşık üç yüz bini Türkiye'de doğmuştur. Bu sayılara her yıl ortalama yüz otuz bin yeni doğmuş bebeğin katıldığı düşünüldüğünde, konunun önemi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Bolu ili, Ankara ve İstanbul arasında Doğal güzellikleriyle ünlenmiş bir ildir. Mültecilerin belli oranlarda yerleşimine izin verilen Bolu'da, diğer şehirlerimizde olduğu gibi son üç yılda giderek artan bir Mülteci akınına tanık olunmaktadır.

MÜZED (Müzik Eğitimcileri Derneği), Bolu İl Milli Eğitim Müdürlüğü, Abant İzzet Baysal Üniversitesi ve Bolu Bağışçılar Vakfı ile birlikte yürüttüğümüz ve desteğe muhtaç çocuklar için sürdürülen (Okullar Hayat Olsun projesi kapsamında Çocuk Sanat Atölyeleri) Sosyal sorumluluk projesi dışında Mülteci çocukların genel eğitimlerini içeren bir takım değişkenlere bakılmasına gereksinim duyulmuştur.

Araştırmada Değerlendirilmek İstenilen Değişkenler, İlgili Kurumlar ve Araştırılan Konular / Sorular şunlardır:

1-Mülteci öğrencilerin Bolu'da Nicel durumları.

Bolu'daki mülteci çocukların çoğu Iraklıdır. Diğerlerini ise, başta Suriyeliler olmak üzere, Afganistan ve İran gibi çeşitli ülkelerden gelen çocuklar oluşturmaktadır.

İl Milli Eğitim Müdürlüğü'nden alınan verilere göre; Bolu ilinde ilk, ortaokul ve lise seviyesinde eğitim gören 47000 öğrencinin 1146'sını yabancı uyruklu öğrenciler oluşturmaktadır. Çocukların okullara yerleşmesi konusunda Türk çocuklarına yapılan aynı uygulama gerçekleştiriliyor.

Adresleri e-okul sistemine tümü kayıtlanan çocukların, hangi ayda gelirse gelsin hiçbirisi okul dışında kalmamaktadır. Devlet tarafından öğrenci başına maddi yardım yapıldığından, çocukların öğrenci belgelerini alabilmeleri için, aileler tarafından okullara kayıt edilme oranlarının ise oldukça yüksek olduğu görülmektedir.

Bolu ilindeki bu durumu daha iyi yorumlayabilmek için; ülkemize gelen mülteci çocukların büyük bir çoğunluğunun giriş yaptığı sınır bölgelerinden Şanlıurfa iline bağlı Siverek ilçesinde öğrenim gören mülteci çocukların nüfus yoğunluğunun, Bolu iline oranla karşılaştırılmasının, incelenen konunun farklı bölgesel özelliklere ve şartlara göre ne gibi değişiklikler gösterebileceğinin anlaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Şanlıurfa/Siverek İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü'nden alınan verilere göre; ilk, ortaokul ve lise seviyesinde eğitim gören 74848 öğrencinin 565' ini yabancı uyruklu

öğrenciler oluşturmaktadır. Bu öğrencilerden; 259'u birinci, 130'u ikinci, 45'i üçüncü, 22'si dördüncü, 54'ü beşinci, 16'sı altıncı, 4'ü yedinci, 2'si sekizinci sınıfta bulunmaktadır. Lise düzeyinde ise hazırlık sınıfında ve onikinci sınıfta öğrenci bulunmamakla birlikte, dokuzuncu sınıfta 21, onuncu sınıfta 9, onbirinci sınıfta ise 3 öğrenci vardır.

Bu bilgiler ışığında, Bolu ilinde her 47 öğrenciden 1'ini mülteci öğrenciler oluştururken, Şanlıurfa ili Siverek ilçesinde bu oran 150 öğrencide 1'e düşmektedir. Araştırma yapılan iki bölgedeki oransal farklılıklar göz önünde bulundurulduğunda, araştırma kapsamındaki sınır bölgesinde mülteci öğrenci sayısının Bolu iline oranla azlığı bölgedeki sosyo-ekonomik durum, yaşam standartları, savaş bölgesinden uzaklaşma isteği, devlet politikaları vb. gibi şartların mülteciler üzerinde etkisi olabileceğini düşündürmektedir. Elde edilen bulgulara göre bu değişkenlerin mülteciler üzerindeki etkilerinin araştırılması için daha kapsamlı ve derin araştırmalar yapılmasının bu konunun daha sağlıklı aydınlatılabileceği ve yorumlanabileceğini ortaya koymaktadır.

Tablo 1

This table shows the number of ***refugee students*** enrolled according to their grades in Bolu province.	
Kindergarten	58
1st Grade	150
2nd Grade	137
3rd Grade	139
4th Grade	85
5th Grade	95
6th Grade	102
7th Grade	86
8th Grade	71
9th Grade	77
10th Grade	59
11th Grade	46
12th Grade	41
A total of 1146 refugee students as of November 2017.	

Tablo 2

Bu tablo Bolu ili genelinde sınıflarına göre kayıt işlemleri yapılan mülteci öğrenci sayısını göstermektedir.	
Anasınıfı	58
1.Sınıf	150
2.Sınıf	137
3.Sınıf	139
4.Sınıf	85
5.Sınıf	95
6.Sınıf	102
7.Sınıf	86
8.Sınıf	71
9.Sınıf	77
10.Sınıf	59
11.Sınıf	46
12.Sınıf	41
Kasım 2017 tarihi itibariyle toplamda 1146 mülteci öğrenci.	

2-Bolu İl Müdürlüğünün baş etmek zorunda olduğu eğitsel konular ve zorluklar.

Mülteci çocukların genelinde okula devam sorunları olduğu görülmektedir. Ayrıca kayıtlar konusunda gelen ve giden öğrenciler bazında sürekli bir değişkenlik gözlenmekte, okul idareleri ve Bolu İl Milli Eğitim çocukların devam durumlarını sürekli kontrol etmektedir. 7. Gün-12. Gün-17. Gün ve 20. Gün olmak üzere, çocukların ailelerine uyarı amaçlı mektuplar gönderildiği, 20. Gün ise, kronik devamsızlığın

nedenini anlamak üzere çocukların evlerine ziyarette bulunulduğu öğrenilmiştir.

Bolu İl Milli Eğitim içerisinde iletişim sorunlarına çözüm bulmak amacıyla Rehberlik ve Araştırma kapsamında okullara rehberlik hizmetini vermek üzere, Arapça bilen öğretmen ve memur bulundurulmaktadır. Ancak, bu uygulama yaygınlaştırılamadığından yetersiz kalmaktadır. Okul Aile Birlikleri gerektiğinde çocukların ihtiyaçları doğrultusunda maddi ve manevi yardımlarda bulunmaktadır.

Çocuklarda genel olarak sınıf ve okul kurallarına uymama, rahat davranışlar, "hiperaktivite" gibi davranış farklılıkları veya kültürel farklılıklar ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Mülteci çocuklar bir araya geldiklerinde özgüvenleri yüksek, ancak davranışlarda eğitim ortamına göre kontrolsüz bir tutum izlemekte, Türk çocuklarıyla kaynaşma gerektiğinde ise, özgüvensiz bir yapıya büründükleri gözlenmektedir. O nedenle, eğitim sayesinde çocukların davranışlarında kurallara uymak ile rahatlığı ayırt etmelerinin sağlanması önem kazanmaktadır. Ayrıca, velilerle okul idaresi arasında iletişim sorunları dikkat çekmektedir. Sosyo-ekonomik yapısı daha üst düzeyde olan ailelerin okul yönetimleriyle ilişkilerine daha fazla dikkat ettikleri, çocuklarının eğitim ve sanat konularıyla yakından ilgilendikleri tespit edilmiştir.

3-Okullarda ve Halk Eğitimde mülteci öğrencilerin, ailelerinin kültürel ve işlevsel açıdan uyumları çerçevesinde, Türkçe eğitimi almaları ve müzik eğitiminin bu öğretime olabilecek katkılarının ortaya konulması.

Okul idarecileri ve öğretmenlerle yapılan görüşmeler sonucunda, Mültecilerin en önemli sorununun Türkçe bilmemelerinden kaynaklandığı anlaşılmaktadır. Yabancı dil (Türkçe) eğitim veren bir okula ara sınıflar dahil koşulsuz kabul edildiklerinden, derse ve Türk arkadaşlarına uyum sorunu başlamaktadır.

Dil öğreniminde, mülteci çocuklar açısından ilk sınıfların ve görece mülteci öğrencisi az olan sınıfların daha başarılı oldukları bilinmektedir. Bunun başlıca nedenini, sınıf içerisinde bir grup oluşturabilen mülteci çocukların, kendi aralarında sürekli Arapça konuşmaları ve Türkçe öğrenmelerini geciktirmesine bağlamak mümkündür. Diğer yandan Halk Eğitim Merkezinde ise, öğrenci velilerine isteğe bağlı kurslar verilmekte, özellikle Türkçe Öğretimine yönelik çalışmalar yapılmaktadır.

Müzik eğitimi gibi beceri gerektiren ve dil kullanmalarını gerektiren şarkı öğretimi ve Koro gibi diğer müzik aktivitelerinin Türkçe öğrenimine olan katkıları bilinmektedir. Ancak, bu konularda çocukların dikkat dağınıklığı, uyum sorunları, öğretmenlerin dil, kültür ve seviye farklılıkları arasında bocalamaları, bu konuya ilişkin özel öğretim yöntemlerini bilmemeleri istenilen düzeyde davranışları kazandırmayı ve sınıfla birlikte bütünleştirmeyi zorlaştırmaktadır.

4-Çocukların Türk öğrencilerle kaynaşma sorunun üstesinden gelinmesinde müzik eğitiminin rolü.

Müzik öğretmenleri tarafından, özellikle, ritm çalışmaları, ortak şarkı söyleme ve "Orff" çalgılarıyla etkinlik yapma gibi uygulamalı dersler içinde, mülteci çocukların arkadaşlarına çok daha fazla uyum sağlamaya çalıştıkları öğretmenler tarafından belirtilmektedir. Ancak aynı isteği ve ilgiyi nota öğretimi, müzik öğretimine ilişkin kuralların öğrenilmesi gibi teorik konularda gösterememektedirler. Yine çabuk sıkılma, kendi kabuğuna çekilme gibi sorunlu bir tablo çizilmekte, genel iletişimde olan sıkıntılar ve bireysel farklılıklar nedeniyle derste misafir gibi oturdukları gözlenmektedir. 10 çocuktan 2'sinin okula nota bilerek geldiği gözlenmiştir. Kaynaşma sorununun giderilmesinde okullardan birinde gerçekleştirilen bir uygulamanın yararlı olduğu gözlenmiştir. Buna göre; öğrencilere ayrıca Türkçe kursu açılmış, bu kursa devam edenlerin ilk dönemlerine göre ikinci dönemde okula olan uyumlarının arttığı, derslere ilgi gösterdikleri, diğer Türk öğrencilere daha çok anlaştıkları için uyum problemlerinin oldukça azaldığı, derslerde olan başarılarının arttığı tespit edilmiştir. Bu durum, müzik derslerinin de Türkçe dersleriyle olan koordinasyonunun artırılmasının önemini vurgulamaktadır.

5-Kültürlerarası ortak şarkıların ve eğitim materyallerin saptanması.

Kültürlerarası ortak şarkıların ve eğitim materyallerinin saptanmasına yönelik bir soru sorulduğunda, müzik öğretmenlerinin popüler şarkılara yönelik cevaplar verdikleri anlaşılmaktadır. Oysa farklı kültürlerin ortak beğenilerine hitap etmiş şarkıların da olduğu bilinmektedir. Örneğin "Ada Sahillerinde", Erkin Koray "Şaşkın" gibi bilinen birkaç ortak şarkı yaklaşık on yıl önce Uğur Alpagut'un grup lideri olduğu Anadolu Güneşi Müzik Grubuyla birlikte Ürdün ve Suriye'de farklı kentlerde seslendirilmiştir.

Ayrıca Ankara'da, Sığınmacılar ve Göçmenler Dayanışma Derneği'nin (ASAM) oluşturduğu, yalnızca mülteci çocuklardan oluşan Mülteci Çocuklar Korosu, bu ortak şarkılardan Erkin Koray "Şaşkın", Deniz Seki "Böyle Gelmiş Böyle Geçer Dünya" gibi popüler şarkıları kendi dillerinde seslendirmişlerdir.

6- Sonuç ve Öneriler

Dil öğrenimine yönelik müzik aktivitelerinin genel sınıf ortamında gerçekleşmesinin zorluğu gözlenmekte, bu konuda müzik eğitimini de kapsayıcı veya müzik eğitiminin öne çıktığı yeni eğitim olanaklarının Mülteci öğrencilere uygulanmasında yarar görülmektedir.

Mülteci çocukların ayrı sınıflarda eğitilmesinden kaçınılmasının başlıca nedenlerinin; eğitimin "yabancılaştırma" ve "ayrımcılık yapma" gibi tehlikeli yönlere gitmesi gibi zararlarıyla ilgili olduğu anlaşılmaktadır. Bu durumda, mevzuatın yeniden gözden geçirilerek düzeltilmesi ve kişilere, gruplara özel etüt saatlerinin konulması sayesinde, bu tür tehlikelerden uzaklaşılmasıyla, genel olarak eğitimde niteliğin artırılabileceği düşünülebilir.

Ortak şarkı ve eğitim materyallerinin geliştirilmesine ilişkin, uzmanlardan ve konuyla ilgili eğitimcilerden oluşan ortak çalışma gruplarınca daha titiz bir çalışmanın yürütülmesi ve öğretmenlere geri dönütler verilmesinde fayda görülmektedir.

Öğretmen, enstrüman, araç, gereç ve materyal gibi desteklerin sağlanmasıyla, konunun öneminin iyi anlaşıldığı ve çözümlendiği işe dönük eğitim ortamlarının yaratılması gerekmektedir.

Göçmen öğrencilerin müzik eğitimi dersi yoluyla yaşadıkları çevreyle daha fazla uyumlu bir duruma gelebilmeleri için, bahsedilen konuların üzerine gidilmesi ve çok sayıda mülteci çocuğun ülkeye gelişi ile mevcut durumda ortaya çıkan sorunların çözümü için, daha kapsamlı ve detaylı çalışmaların yapılması önerilmektedir.

*Konuya ilişkin sayısal verilere ve okullara ulaşmamızda, verilen araştırma izniyle katkı sağlayarak, konuyu 33. ISME (International Society for Music Education) Bakü 2018 Dünya Konferansının ilgisine taşımamıza olanak sağlayan "Bolu İl Milli Eğitim Müdürlüğü"ne teşekkürlerimizi sunarız.

REFERENCES:

1) Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1988.
2) Alpagut U. "Extending The Music Education During The First Years Of The Republic", Milli Folklor, 2013, Year 25, Number 97. http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=97&Sayfa=207
3) Alpagut U. Journal of Science and Utopia (Bilim ve Ütopya Dergisi) October 2005, [Issue: 136, Page: 51-55]
4) Alpagut U, Journal of Science and Utopia (Bilim ve Ütopya Dergisi) September 2006, [Issue: 147, Page: 62-66]
5) Alpagut U. Müzik Sorunlarına Bakışta Atatürk'ün İzleri. Birinci Basım. İstanbul: Bilim ve Ütopya Kitaplığı, 2010
6) **Isme. (1992).** Isme Proceedings of the 20th World Conference of the International Society for Music Education. Seoul, Korea.
7) **Aslanoğlu, R. (1998).** Biri Kültürel Karışım Olarak Küreselleşme, A. Yaşar Sarıbay, E. Fuat Keyman, (Der.), Küreselleşme, Sivil Toplum ve İslam, Vadi Yayınları, Ankara.
8) Alpagut U. "Dünya Müziği"nde Son Yirmi Yıla İlişkin Değerlendirmeler: Hollanda Örneği", Folklor / Edebiyat [cilt:16, sayı:62, 2010/2]

UNDERSTANDİNG OF EDUCATİON/ART UNDER THE İNFLUENCE OF GLOBAL FLOWS AND THE FACT OF EDUCATİON İN THE FRAMEWORK OF THE PROBLEMS OF REFUGEE CHİLDREN (IRAQİ / SYRİAN) İN TURKEY

Summary: *In the formation of international music education, it is well known that global influences are concrete and significant influences as covered, semi-covered or completely open. It is important to examine this situation in today's conditions and to avoid the negative developments expected from each country's own educational strategies and to provide constructive contributions to children's life style through education. The main subject of this study includes the need to analyze the education opportunities Turkey provides with the refugee children despite the hard times due to migrations in the last few years and to look into the role of education on overcoming the problems of music education and those of the Syrian students in Bolu in particular. Moving from the Bolu example, studies have been conducted on the educational environment in Bolu and various schools in the primary education level where refugee children are trained. Variables to be evaluated in the research, relevant institutions and subjects / questions to be investigated:*

Supported by the Bolu Provincial Directorate of National Education, the topics such as Teacher, Student, Public Education and Family Education were examined, quantitative and qualitative situations of refugee students in Bolu, taking Turkish education in the context of cultural and functional harmony of Iraqi / Syrian students and their families in schools and in public education and putting forth the possible contributions of music education to this education, the role of music education in the development of refugee children from the top of the problem of fusion with Turkish students, identification of cross-cultural common songs and educational materials, demonstrating the difficulties that music teachers have with Iraqi / Syrian children, the requirements of refugee children's music education and generally art education, and finally the presentation of the functional aspects of music in this respect and the contributions of music education specifically have been included in the study.

Key words: *Music Education, Refugee, Bolu*

АМИРОВА Джамиля Таир гызы
Азербайджан, Баку
Диссертант БМА им.Узеира Гаджибейли
djamaamirova@mail.ru

ЭВОЛЮЦИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В ДЖАЗОВОЙ ИСТОРИИ АЗЕРБАЙДЖАНА

Резюме: *В статье даётся информация о джазовой истории в Азербайджане. Обзор интерпретации с позиции «нового» направления. Основная цель статьи показать эволюцию джазовой интерпретации, как фундамента исполнительства.*

Ключевые слова: *джаз, интерпретация, мугам*

Мировая практика развития джазового образования достаточно неоднозначна. Очень долгое время бытовало мнение, что передача знаний в джазовой импровизации, возможно только практическим путём. Педагоги академического направления исключали возможность развития джазовой культуры в рамках классического образования. Очень долгое время джазовая музыкальная культура находила пути для совершенствования и передачи навыков благодаря энтузиастам и любителям джазовой культуры. История джазовой интерпретации, как основы исполнительства, прошла огромный путь развития. Она расширила границы мышления музыкантов-исполнителей, так как сумела раскрыть дотоле неизведанные пласты исполнительского искусства. Однако, неоднозначность понятия «интерпретация» в джазе создаёт достаточно размытую картину её истории. Эта неоднозначность обусловлена сложной исторической подоплёкой её развития. Середина XX века дала джазу таких исполнителей, как Дюк Эллингтон, Билл Эванс, Ленни Тристано, Чик Кориа, Херби Хенкок, чьё творчество дало определённое размежевание и определение понятию «интерпретация». До этого «интер-

претация» не рассматривалась как неотъемлемая часть джазового творчества. Причиной тому, сложный исторический путь джаза,который получил свою научную обоснованность достаточно поздно. (Регтайм, Свинг, Би-Боп, Фьюжн). Каждый стилистический этап привносил что-то новое в формирование искусства джазового пианизма.

В классической музыкальной истории, каждый композитор-интерпретатор очень часто отожествлялся только с определённой страной, представителем которой он является, так как он является носителем характерных черт своей национальной культуры. Однако, исключительность джазового искусства таиться в это эклектичной природе. Он может ассимилировать в совершенно чуждой музыкальной среде, и при этом не потерять своё «авторское» лицо. История джазового пианизма при более близком рассмотрение, имеет достаточно много параллелей в мировой практике. Учитывая различные факторы немузыкального характера,влияющие на развитие джаза, он смог раскрыть свой потенциал с полной мере. Джаз смог проложить свой путь не только в Америке, но и в странах достаточно далёких от континента. (Страны Скандинавии, Азии, Европы, Кавказа). История развития джазового пианизма в **Азербайджане** не такая длинная и сложная, как история Американского джаза. История джазового исполнительства Азербайджана имеет несколько **этапов становления,** которые формировали тенденции её развития в рамках определённого промежутка времени:

1922 год - проникновение первых ритмов, песен и танцевальных мотивов в музыкальную культуру Баку

1939 год - Тофик Кулиев и Ниязи были среди первооткрывателей джаза в Баку. Тофик Кулиев (как участник джазового оркестра Александра Цфасмана) сформировал свой первый оркестр в 1939 году, что стало знаковым явлением в истории джаза в Азербайджане.

1946 год - был организован оркестр «Джаз-миниатюр» под руководством Александра Певзнера и Барушина

1952 год - Эстрадный оркестр при филармонии под руководством Александра Горбатых

1955 год - организован джаз-квартет Тофика Ахмедова (саксофонист).

60-е годы - Усилиями Фараджа Караева и Вагифа Садыхова был организован Джазовый оркестр при АГК (Рауф Фархадов-книга)

История развития джаза в Азербайджане вначале также стояла на пути практической передачи знаний, также как и в Америке. Появление первых оркестров и коллективов стали своеобразной школой для наших музыкантов. Однако, формируя историческую хронологию истории джаза в Азербайджане, следует также отметить положительные и отрицательные факторы,которые мешали развитию джаза в стране.Среди определённых положительных тенденций был интерес профессиональных музыкантов к джазу. Именно Тофик Кулиев и Ниязи подготовили фундамент для популяризации джазового искусства.Тофик Кулиев был первым,кто предпринял попытку соединения джаза и мугама. Благодаря Тофику Ахмедову и Рауфу Гаджиеву были предприняты первые попытки создания джазовых коллективов. [2 с.78, 79, 92]. Музыка, которая звучала в исполнении оркестров по своей стилистике была схожа с оркестрами Бенни Гудмана и Гленна Миллера. **Среди отрицательных факторов** тормозивших расцвет джаз в Баку,было отсутствие так называемого обмена опытом между странами. Следовательно, первый опыт игры в оркестре был построен на знаниях подчерпнутых из случайных записей и собственной интуиции. Первые оркестры были лишены нотных записей знаменитых произведений, которые исполнялись на мировом уровне.Несмотря на то, что годы существования этих оркестров были непродолжительными,именно они дали определение тому, что се-

годня называют азербайджанский джаз. Азербайданский джаз приобрёл своё профессиональное лицо с появлением на музыкальной арене Вагифа Мустафазаде и Рафика Бабаева. Именно с них начинается отсчёт профессиональной практики джаза.

Среди талантливых джазовых пианистов интерпретаторский стиль Салмана Гамбарова имеет уникальные качества.Пианизм **Салмана Гамбарова** можно охарактеризовать как сложный сплав интеллектуального джаза,(новаторства и традиций). Это пианист, который умеет сочетать фольклорные звучания с национальными инструментами. Достаточно интересным и новаторским является его работа с Фаридой Мамедовой. Проект под названием *Lieder Leaders* представляет собой дуэт фортепиано и вокала.За основу взяты девять романсов (песен) немецких композиторов (Франц Шуберт, Иоганнес Брамс, Густав Малер). Каждая группа романсов предстаёт в джазовой обработке.В данном случае совершенно по-новому построено фортепианное сопровождение,а также образы некоторых романсов подвергаются обработке,при этом текст романсов остаётся без изменений. Выбор романсов С.Гамбаровом не случаен, так как он хотел выдержать свой цикл в определённом образном настроение.Кроме этого, каждый новый романс гармонически всё больше отходит от оригинала в сторону импровизации (использование техника «страйд», блюзовые тона).

Первыми выступают романсы Шуберта, где на первый план выступают, лёгкие, воздушные, светлые, местами грустные, но в целом овеянные духом романтики характеры. *«Ты мой покой»(«Du bist die Ruh»)* Джазовый и классический варианты практически идентичны в гармоническом и эмоциональном плане. Некоторые импровизационные штрихи не особо меняют композицию. Шуберт выдержан в жанре джазовой баллады и в выразительной системе мэйнстрима джазовой лирики. Пианист смело очерчивает в более ясные гармонические контуры композицию, и тем самым ярко подготавливает настрой песни**.** ***«Блаженство» («Seligkeit»)*** Начиная с этого романса, начинается усложнение гармонического и композиционного начал. Всё больше джазовая версия обособляется от классической и становится более импровизационно свободной. *«Блаженство»* - сама в оригинале жизнерадостная зарисовка, на фоне которой на первый план переданы чувства счастливой, радостной натуры. Но романтический настрой, который изначально акцентируют Гамбаров и Мамедова, создаёт новый акцент на ритмо-метрическую организацию сопровождения. Гамбаров выходит за рамки вальсово-бытовой жанровости песни, насыщая ее более динамичной, насыщенной гармонической фактурой. Сосредоточенность на самом эмоциональном содержании и настроении песни передаётся агогическими контрастами, а также более насыщенными, застывшими аккордовыми оборотами. Эти обороты, изложенные секвентно, в полутоновых интервалах, что и помогает настроить слушателя на главное настроение и содержание песни. В *«Серенаде» ("Ständchen")* происходит трансформация образа к трагичному, чувствуется безысходность и отчаяние, которые передаёт левая рука в аккомпанементе *(bassoostinato).* Это ощутимо в размытых первых долях трехдольного размера, а также в остинатном проведении гармонического оборота на основе тонического квартсекстаккорда, который как бы дополняет, колорирует чувство одиночества героя. Подголосные вкрапления пианиста являют собой как бы эхо, отголоски переживаний и чувств героя.

Романсы И.Брамса - это вторая группа романсов, где происходит образное и гармоническое углубление композиций. В *«Все глубже моя дремота»(«Immer leiser wird mein Schlummer»)* ещё больше импровизации. С.Гамбаров использует атональные аккорды и гамообразные пассажи,напоминающие «волнующееся» мо-

ре. Глубина лирики Брамса подчеркнута углублением психологической стороны содержания песни. Партия фортепиано намного свободнее привносит импровизационное начало, который выражается в первую очередь в гармонии. Гармонический язык здесь более атонален, и есть элементы фри-джаза, которые вносят новые штрихи к портрету одинокого, отчаянного героя. Это выражается в свободно импровизированной середине, который являет собой монолог пианиста. *«В зеленых ивах дом стоит»(Dortinden Weidenstehtein Haus)* – самая смело трактованная песня в цикле. Пружинистый, гибкий джазовый аккомпанемент не мешает ее классическому образу: своеобразная лирика, непритязательно выраженная на бытовом фоне, воспринимается еще острее, благодаря мощно сооруженному аккомпанементу. Партия фортепиано здесь подобно оркестру, ибо в респонсорное (принцип вопрос-ответ) строение фактуры и нескончаемый ритмический пульс, полностью дополняют напевную мелодию, в которой неприхотливо выражены любовные грезы, мечтанья образа героини. В *«Напрасная серенада» («'Vergebliches Ständchen»)* вокальная партия подвергается образному изменению, и звучит более ярко, дерзко и достаточно гротескно. При этом фортепианная партия отвечает скупыми аккордами. Паузы и «пульсирующий» бас придают достаточно настороженный характер. Таким образом, здесь возникает контраст характеров между фортепиано и вокалом**.** «Серенада» - это уже второй номер цикла «Песни»,куда проникает импровизационное начало. Вновь, в средней части фортепианный монолог звучит в остроритмическом бэкграунде, который насыщает драматизмом композицию перед репризой. *«Колыбельная» ("Am Sonntag Morgen")* маленький романс-интерлюдия в трёх частной форме. Фортепианная партия очень яркая и масштабная. Оркестровая трактовка материала создаёт контраст к середине. Вступление-очень зыбкое. Основная тема, изложенна в сугубо джазовой манере,основанной на триолях, наложенных на вступление вокала. В конце фортепианная партия гармонически трактована совершенно свободно, привнося элементы стилей «блюз» и «кантри».

Третью группу составляют романсы Густава Малера**.** *«Рейнская сказочка» (G.Mahler "Rheinlegendchen")*. Фортепианная партия гармонически трактована совершенно свободно, но сохраняя метрический костяк. *Фантазия ("Phantasie")* основан на гармоническом обороте, который пронизывает всю фактуру и повторяясь в мелодической партии аккомпанемента,обрамляет всю композицию. Ближе к концу, он трансформируется в пассажи, которые охватывают всю клавиатуру и придает определенную настойчивость и неистовость образу. Мгновенный переход к *«Если ты любишь за красоту»("Liebstduum Schönheit")* подчеркивает контраст к Фантазии.Конец цикла завершается в той первоначальной романтической стихии образов, в центре которых – образ светлой печали и ожидания.В конце романса вместо коды использован фрагмент из *«Ты мой покой» ("Dubistdie Ruh")***,** тем самым замыкая цикл и возвращая его к светлому началу.

Исполнительский стиль С.Гамбарова можно охарактеризовать, как новаторский, местами лаконичный, но в тоже время гармонически наполненный оркестровым звучанием, что придаёт ему должную законченность,как исполнителю.

Таким образом, несмотря на достаточно молодую историю развития джаза в Азербайджане, её успех обусловлен яркими музыкальными личностями, каждый из которых имеет свою творческое лицо. Их самобытность, как личностей и исполнителей, ярко раскрывается через их композиции. Все они отличаются разным подходом в трактовке фортепиано. В цикле «Песни» создаемом С.Гамбаровым и Ф.Мамедовой, происходит удивительное взаимопроникновение двух совершенно различных стилистических пластов – классической музыки и джаза. При сохранении образов и настроения содержания лирики романтиков 19 века, артисты 21 века

– С.Гамбаров и Ф.Мамедова различными средствами дополняют и расширяют их восприятие. Выстраивая образную перекличку классической и джазовой стилистики, Гамбаров путем переосмысления партии аккомпанемента, переосмысления ее фактуры, вносит новые штрихи к портретам отчаянных, мечтательных, одиноких, печальных или жизнерадостных, харизматичных образов лирики романтизма.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Фархадов Р, Бабаева Ф. Рафик Бабаев. От темы к импровизу.-Баку.,ООО Letterpress 2010.-241стр.-с.78,89,92.
2. Salman Gəmbərov / Fəridə Məmmədova - Lieder Lieders https://www.youtube.com/watch?v=3pRKndYE6zs

Amirova Jamila Tahir
Uzeir Hacıbeyli'nin adını taşıyan Bakü Müzik Akademisi öğretmeni.

AZERBAYCAN CAZ TARİHİNDE EVRİM YORUMU

***Özet**: Makale Azerbaycan'da caz tarihine ilişkin bilgi, hem de "yeni" yönünde perspektifinden yorumlama genel bir bakış sağlar. Makalenin temel amacı - vakıf gerçekleştirerek olarak caz yorumuyla evrimini göstermek içindir.*

***Anahtar Kelimeler**: caz, yorumlama, mugham*

BABAYEVA-RASHIDOVA Aydan
Azerbaijan, Baku
PhD student of ANC
aidanbabayeva@gmail.com

SOURCE STUDY ISSUES IN MIDDLE AGES EASTERN TREATISES

***Summary**: Well-known, music and music perception has always been in the center of attention of scientists of all historical epochs. Evidence of this - rich in its musical and artistic traditions of the musical heritage of the people. For many centuries listening and listening to music, their artistic and historical values were in the orbit of attention of many Muslim scholars East, with different scientific directions, and art.*

Scientific and musical source study is the formation of the idea of the development in musicology of historical-theoretical science, philosophical knowledge and aesthetic directions.

***Key words:** treatise, tradition, musical science, culture, musicology, source study, research, rhythm*

The period of Islamic music begins with the advent of Islam about 610 CE. A new art emerged, elaborated both from pre-Islamic Arabian music and from important contributions by Persians, Byzantines, Turks, Imazighen (Berbers), and Moors. The musical culture of the peoples of Central Asia during the Middle Ages is characterized not only a high level of the most musical practice (authentic, urban and court music), but also rich content of musical genres and their own scientific achievements, in particular, it is is due to the formation during the Eastern Renaissance of new genres and forms of traditional music (an example of that, makam), which led to the development of a higher level of musical thinking, to more significant results of musical science.

In the "Treatises on Music" of the Middle Ages, which represents a single succession process, the main trends and methods of research related to the perception of the magical world musical art. After all, it is the musical world of the East with its rich miracles and regularities is characterized by scientific and theoretical foundations. And each instrumental melody or a sample of the songwriting of the musical heritage to

more developed vocal and masquerading works that differ in their local-artistic and aesthetic features, represent the greatness and richness of the music world of the East.

In musical source study methods are used both of source study and musicology. It is important to highlight historical, theoretical and comparative methods when talking about musicology methods. At the same time, it is also significant to study the medieval musical treatises as well as the use of *"zahir-batin"* and *"asl-far"* philosophical methods from the oriental philosophical models.

Ẓāhir (Arabic: - ظاهر obvious etc.) - ***Bāṭin*** (Arabic: - باطن "inner", "inward", and "hidden" etc.) are Arabic terms in some *tafsir* (interpretation of the Quran) which literally means internal and external treatises. ***"Asl-far"*** (base-branch) is understood as the latter's attitude to the former. This does not mean an attitude toward the general concrete or unit. It means - part as whole unit, and unit as a whole part.

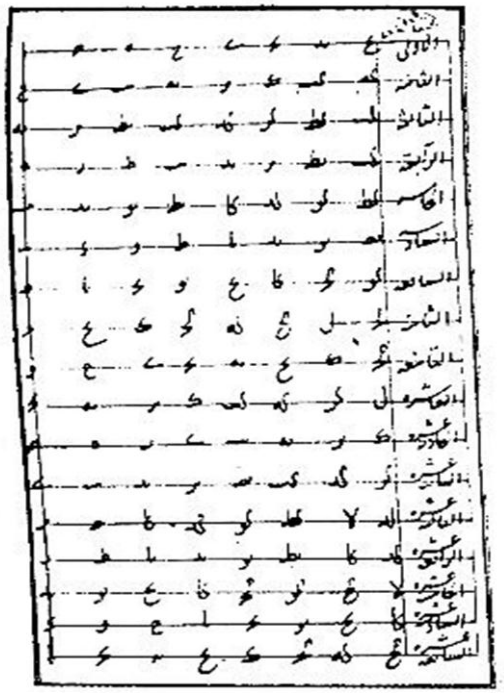
In order to understand the principles of the musical language grammar in medieval science, it must have an understanding about the relation of sounds to each other, the graphic models used in their description, the "zahir-batin" and "asl-far" meta-categories that are the theoretical thinking of Islamic culture.

Islamic music is characterized by a highly subtle organization of melody and rhythm, in which the vocal component predominates over the instrumental. It is based on the skill of the individual artist, who is both composer and performer and who benefits from a relatively high degree of artistic freedom. Melodies are organized in terms of *maqāmāt* (singular *maqām*), or "modes," characteristic melodic patterns with prescribed scales, preferential notes, typical melodic and rhythmic formulas, variety of intonations, and other conventional devices.

It is also necessary to take into account the notation system in eastern musical treatises. In the medieval eastern musical treatises, the *abjad* alphabet was used during the writing of the notes. An abjad is a type of writing system where each symbol or glyph stands for a consonant, leaving the reader to supply the appropriate vowel. The name "abjad" (*abjad* أبجد) is derived from pronouncing the first letters of the *Arabic* alphabet in order. The ordering (*abjadī*) of Arabic letters used to match that of the older Hebrew, Phoenician and Semitic alphabets; *a b c d*.

In the musical notation abjad have been used merging configurations the words - **abjad** (أبجد), **hevvez** (وهّز), **hutt?** (حطّئ), **kelemen** (نملك).

We find information about mugham abjad in works - *Safi al-Din al- Urmawi al-Baghdadi - "Kitāb al-Adwār", Abd al-Qadir al-Maraghi – "Sharh al-Adwar", Ibn Sīnā – "Kitab al-Shifa" and "Risaletun fil-Musiga", Nasir al-Din Tusi – "Risaleyi musigi", Mevlana Fathullah Shabrani – "Mejelletun fil Musika" etc.*

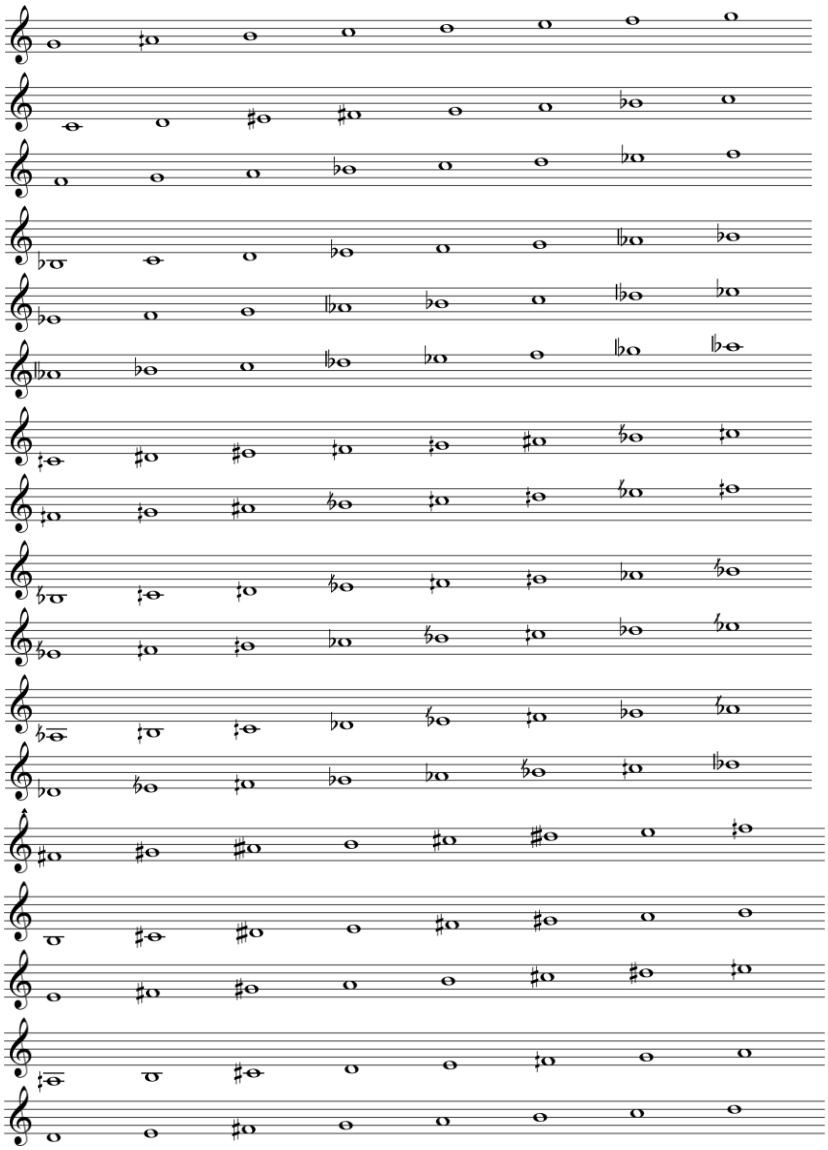


Each of the 12 mugham frets have 17 layers and each of them gave 24 (8x3) and 27 (9x3) notations on the curtain. For example: ا - c, ب - des, ج -dis, د - d,ص - e, ح-f, ط -ges, ى -gis, يا -g, ية -as, يج -ais, يذ - a,يه -b,يى- his, يض - h,

يخ – c ***etc.***

And now let's decipher one of the medieval mugham:

Mevlana Fathullah Shabrani – "Mejelletunfil Musika"



Rhythms are organized into rhythmic modes, or *īqāʿāt* (singular *īqāʿ*), cyclical patterns of strong and weak beats. There are reputed to be over 100 *iqa'at* (ramal, hajaz, fākhit etc), but many of them have fallen out of fashion and are rarely if ever used in performance.

A rhythmic pattern or cycle in Arabian music is called a "wazn" (Arabic: وزن; plural أوزان / *awzān*), literally a "measure", also called *darb*, *mizan*, and *usul*.

Regarding the rhythm writing technique, the main indivisible unit of time in the Greek theory is given as "chronos protos", and the smallest metroritmic unit in Arab theory is called "nikrah." By joining groups, they create nakrat or rukhne in accordance with poetic patterns. The basis of the combination nikrah called a "tan" (t+n). There are two nikrah and this equals one quarter or two eighth notes.

In Middle Ages Eastern Treatises rhythmic modes are different. Consider some treatises to explain this idea. For example fakhti rhythmic cycle (P.S.: Fäkhti: ancient rhythmic cycle consisting of four different versions: Fäkhti asgar, which consists of five

nagardt (Tanan Tan); Fäkhti faqir, which is made up of ten nagarät (Tan Tananan Tananan); Fakhti moza`af, composed of twenty nagarät (Tananan Tan Tananan Tananan Tan Tananan); and Fakhti az `af built upon forty nagarät (by the double performance of the pattern of Fäkht moza`af):

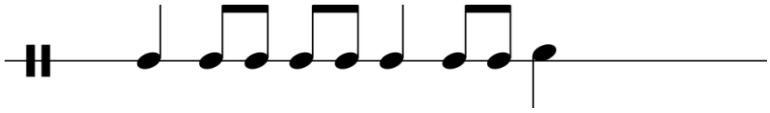
Mevlana Fathullah Shabrani – "Mejelletun fil Musika"

Tan ta-na-nan ta-na-nan tan ta-na-nan ta-na- nan

Safi al-Din al-Urmawi al-Baghdadi - "Kitāb al-Adwār"

Tan ta-na-nan ta- na- nan tan ta- na -nan

Behjatar-Ruh



Tan ta-na ta-na tan da-ra- dim

REFERENCES:

1. Ritm Dar Musigi-i Irani (Rhythm in Iranian Music Part 5). Majaleh Musigi. (TheMusic Journal) 117 (3): 1968, 50-54.
2. Farhat, Hormoz. Review of the Recording Musical Anthology of the Orient: Iran. Ethnomusicology 6. 1962, 239-241.
3. Fassler, M. Accent, Meter, and Rhythm in Medieval Treatises "Dc rithmis". JM V: 1987, 164-90.
4. Urməvi Səfiyəddin. red., ön söz və şərhlərin müəl. Z.Səfərova.Bakı: Şərq-Qərb, 2006, 107 + [100] s.
5. Musiqi məcəlləsi: musiqi haqqında risalə /F. Şirvani. Bakı: Şərq-Qərb, 2006, 119+[100] s.
6. Шамилли, Гюльтекин Байджан кызы, Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики (диссертация ВАК 17.00.02, доктор искусствоведения). Моссква, 2009, 410 стр.
7. ШамиллиГ.Б. Архитектоника иранской классической музыки: смысл в аспекте грамматики музыкального языка. http://iphras.ru/uplfile/smirnov/ishraq/1/shamilli.pdf
8. Abjad - https://en.wikipedia.org/wiki/Abjad
9. Islamic artshttps://www.britannica.com/topic/Islamic-arts/Music

Резюме: *Известно что, музыка и музыкальное восприятие всегда находилось в центре внимания ученых всех исторических эпох. Свидетельство тому - богатые музыкальными и художественными традициями музыкального наследия народов. На протяжении многих веков слушали и слушают музыку. Художественные и исторические ценности произведений находились в орбите внимания многих мусульманских ученых, исследующих различные направления науки и искусства.Научное и музыкальное исследование источников - это формирование идеи развития в музыковедении историко-теоретической науки, философских знаний и эстетических направлений.*

Ключевые слова: *трактат, традиция, музыкальная наука, культура, музыковедение, источниковедение, исследование, ритм*

BABAYEVA Əfsanə Ağayar qızı
Azərbaycan, Bakı
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMEA Memarlıq və İncəsənət İnstitutu,
aparıcı elmi işçi
afsanababayeva@mail.ru

AZƏRBAYCANDA İSLAM DİNİ MUSİQİLİ-POETİK JANRLARIN ETNO-LOKAL XÜSUSİYYƏTLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Məqalədə islam dini mərasimlərində geniş istifadə olunan musiqili-poetik janrların xalq mahnı yaradıcılığı ilə bağlılığı və bu əlaqələrin islam universalları fonunda öyrənilməsinin aktuallığı göstərilir. "Xalq" ünsürünün dini sahəyə daxil olması musiqili-portik janrlarda, xüsusilə də mərsiyə janrında həm etniküstü –ümummüsəlman mədəniyyəti üçün ənənəvi olan əlamətlərin (məzmun, obrazlar aləmi, klassik şeir forması olan əruzun dəqiq kvantitativ ölçüsü) çıxış etməsi ilə yanaşı, həm də etnik eyniyyət yaradan ritmointonasiyaların, ladintonasiya dönmələrinin, ifaçılıq üsullarının (xalq, dərviş, muğam) qorunub saxlanılmasını şərtləndirir. Bu da öz növbəsində musiqili-poetik janrların musiqi sintaksisi və formaquruluşu baxımından etno-lokal xüsusiyyətlərini nümayiş etdirir.*

Açar sözlər: *islam, dini mərasim, mərsiyə, ağı, janr, dərviş, etnomədəniyyət*

Azərbaycanda dini musiqili-poetik janrlar islam dini mərasimlərinin icrası şəraitində milli özünəməxsusluğun təzahür xüsusiyyətləri ilə əlamətdardır. Məlumdur ki, islam müxtəlif etnomədəni mühitlərdə yerli ənənələrlə qovuşaraq məhz həmin yerli mədəniyyətə xas olan cizgilər qazanmışdır. Belə bir sintezin hesabına dinşünaslıqda "xalq"-, "etnik"-, "məişət"- islamı anlayışları meydana çıxmışdır.

Orta əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixində də özünün ictimai əhəmiyyətinə görə nadir proses baş vermişdir. Azərbaycanın zəngin musiqi sənətinin ictimai genetik materialı dini sahəyə düşərək transformasiya olunmuş, dini mərasimin tərkib hissəsinə çevrilərək yeni məqsəd, yeni ideya llə birləşmişdir.

İslam mədəniyyətində etnik-regional elementin güclənməsi prosesi gec orta əsrlərə (XVI-XIX) təsadüf edir. Bu dövr Yaxın və Orta Şərq xalqlarının mədəniyyətində ümummüsəlman incəsənətinin, o cümlədən, musiqi irsinin differensiasiyası və ənənələrin fərdiləşməsi ilə xarakterizə edilir. Tədricən etnik regionların formalaşması prosesi sürətləndikcə uzun əsrlər boyu hakim olan universal bədii-estetik prinsiplərin də milli-etnik əlamətlərlə zənginləşməsi güclənir.

İslamda, xüsusi olaraq "Məhərrəmlik" matəm mərasimlərində istifadə olunan musiqili-poetik formalar orta əsrlərdə, xüsusən də, Səfəvilər dövründə Azərbaycan musiqi ənənəsində geniş inkişaf edən və bu günədək mərsiyə, növhə, qəsidə, əfrad və s. bu kimi müstəqil sənət sahəsi olaraq yaşayan klassik janrlarda təmsil olunur.

Məlumdur ki, islam müxtəlif xalqlar arasında yayılmağa başladığı ilkin mərhələdə həmin xalqlara məxsus qədim inam və adətlərin heç cür unudulmaması problemi ilə toqquşduğu zaman müəyyən güzəştlərə getməyə məcbur olmuşdur. Belə güzəştlərdən biri də müəyyən tarixi şəxsiyyətlərin müqəddəsləşdirilməsinə inam idi. "Məhərrəmlik" matəm mərasiminin məğzini də elə müqəddəs əzabkeşlərin ölümünü ağlamaq təşkil edirdi.

Maraqlıdır ki, özünün dini ibadət formalarında musiqini ciddi surətdə məhdudlaşdıran və nizama salan islam, həmin dini mərasimlərdə xalq melodiyalarından istifadə edilməsinə böyük səbrlə yanaşırdı. "Məhərrəmlik" mərasimlərində milli bədii təfəkkürün özünəməxsusluğu (istər ədəbi, istərsə də musiqi səviyyəsində) dini həddi aşıb, demək olar ki, onun "çərçivələrini" dağıdırdı. Xüsusi olaraq, dini mərasimlərin tərtibatın-

da ağı, növhə, oxşama, bayatı tipli oxumaların istifadəsi isə onları tatamilə milliləşdirirdi. Nümunələrə müraciət edək (Nümunə № 1 "Axtarıram")

Xalq ağlama intonasiyaları üzərində qurulan bu növhədə qardaşı Hüseynin faciəli ölümünü ağlayan Zeynəbin ürək yanğısı ifadə olunmuşdur. Növhədə ağıların melodik məzmununa uyğun olaraq nitq intonasiyalarının, xüsusilə də, kiçik tersiya çərçivəsində aşağı doğru istiqamətlənən sekundalı intonasiyaların üstünlüyü xalq ağlama melodiyalarının sərbəst improvizasiyalı ifa tərzi ilə eynilik yaradır. Burada poetik mətnin hər misrasının müxtəlif heca sayında olması melodik ifadənin improvizasiyalı quruluşuna da əhəmiyyətli təsir göstərir.

Digər nümunədə isə əksinə, poetik misraların 7 heçalı olması melodik strukturun da periodluluğunu törədir (Nümunə №2 "Hüseyn, vay"). Bununla belə, ağlamanın intonasiya məzmununda sekundalı qırıq, yanıqlı frazaların aramla oxunması həlak olmuş oğlunu oxşayan ananın hönkürtüsünü əks etdirir. Hər iki nümunədə şurun ladintonasiya məzmunu vasitəsilə qəm və kədər hisslərinin lirik təcəssümünə nail olunur.

Xalq ağı-oxşama melodiyalarının daha çox əsaslandığı segahın həzin qüssəli, dərin emosional təsirli intonasiyaları dini mərasim şəraitində də səslənərək eyni əhval-ruhiyyə yaradır. Məsələn, Zeynəbin dilindən səslənən "Hüseynim olsan əgər" oxşaması (Nümunə №3) və ya Hüseynin qızı Ruqəyyanın dilindən oxunan lirik xarakterli "Qırmızı gül" (Nümunə №4) ağlama melodiyası sırf xalq matəm oxumalarının üslub cizgilərini özündə daşıyır. Bu oxşarlıq, hər şeydən öncə, oxumaların lirik elegiya xarakterində olmasında; dərin qəm, qüssə, kədər hissini doğuran ifa tərzində; sadə musiqi dilində; kiçik həcmli (əsasən tersiya, kvarta intervalı çərçivəsində) melodik diapazona malik olmasında; poetik formanın ağı mətnləri ilə uyğunluğunda (poetik misraların heca sayının müxtəlifliyi, dəyişkənliyi ilə yanaşı, dəqiq ölçülü kiçik şeir formalaından istifadədə); poetik mətnin xüsusiyyətindən asılı olaraq sərbəst improvizasiyalı melodik və metrirotmik təşkildə; variant inkişaf prinsipində; lirik-qəmli əhval doğuran segah ladından fəal istifadə olunmasında və s. özünü göstərir.

Beləliklə, "Məhərrəmlik" islam dini mərasimlərində qədim tarixi hadisələrdən gələn köhnə süjetlər (sərkərdələrin, qəhrəmanların ölümü,müharibə faciəsi) yeni ideya və məzmunla birləşib yeni məna qazandığı kimi, oxunan havalar da ağıların yerinə yetirdiyi analoji funksiyanı təkraralayaraq öz intonasiya-formullarını şəraitə uyğun yeni məzmun və forma ilə zənginləşdirirdi.

Həqiqətən, islam matəm oxumalarının melodik materialının ən əlamətdar xüsusiyyəti - onların xalq mahnı mənbələrilə yaxınlığındadır. Oxunan dini musiqili-poetik janrların üslub, lad ahəngi, melodik fakturası, ritmik xüsusiyyətləri onların xalq yaradıcılığı ilə əlaqəsini təsdiq edir. Bununla bağlı dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin çox maraqlı fikri diqqəti cəlb edir. O, "Azərbaycanın bəzi yerlərində oxunan mərsiyə və növhələrin heç bir dini üslubu olmayıb, toylarda icra edilən dəstgah və təsniflərdən heç bir fərqi" olmadığını göstərmişdir [3, s. 221].

Dini matəm mərasimlərində aparıcı və geniş yayılmış musiqili-poetik janr olan **mərsiyə** isə özündə həm universal (ümummüsəlman), həm də milli-lokal özünəməxsusluğu (musiqili sintaksis nöqteyi-nəzərindən) əks etdirən aspektləri uzlaşdıraraq xüsusi musiqili qat yaradır. Bu oxumalarda üniversal üslub onların etniküstü əlamətlər kompleksində (ideya-məzmununda, obrazlar aləmində, poetik formadan irəli gələn kompozisiya prinsiplərində, poetik ölçünün doğurduğu ritmik qəliblərdə), milli özünəməxsusluq isə xalq mahnı yaradıcılığının melodik təşkili xüsusiyyətlərini əks etdirən lad-intonasiya əsasında, xalq mahnı, dərviş və muğam ənənəsindən irəli gələnifaçılıq üsullarında çıxış edir.

Əvvəla qeyd edək ki, dini mərasimlərdə mühüm təsiredici funksiya daşıyan mərsiyə - poetik janr kimi dəbdəbəli, təntənəli üslubu ilə seçilən qəsidənin bir növüdür. Qəsidənin məzmununa görəəsasən aşağıdakı növləri mövcuddur:

1.Tövhid - Allahın birliyinin tərənnümü;
2.Münacat - Allaha yalvarış;
3.Nət - Peyğəmbərin tərifi;
4.Mədhiyyə - Hökmdarın tərifi;
5.Fəxriyyə - Şairin özünün şairlik qüdrətindən bəhs etməsi;
6.Mərsiyə - müqəddəs şəxslərin və ya yaxın qohumun ölümü münasibəti ilə yazılan şeir növü.

Azərbaycanda matəm mərasımlərində (istər dini, istərsə də məişət şəraitində) geniş istifadə olunan mərsiyələrin islamdan xeyli əvvəl adi mahnı-ağlama formasında mövcud olmasını, ağılardan irs almasını onların üslub eyniliyi, intonasiya oxşarlığı da təsdiqləyir. Məlumdur ki, melodiya-ağlamalar qədim dövrlərdən bütün xalqların mədəniyyətində mövcud olmuş və kədəri göz yaşlarında, iniltidə ifadə edən ümumbəşəri tələbdən yaranmışdır. Məhz bu ümumbəşəri prinsiplər fonunda hərbir xalqa aid özünəməxsusluq, fərdi keyfiyyətlər də mövcud olmuşdur.

Tədqiqatçılar mərsiyənin poetik janr olaraq sağur, ağı və bayatılardan təşəkkül tapdığını göstərirlər. Janrın prototipi kimi bayatıların mərsiyəyə transformasiyası tədricən baş vermişdir. Əvvəlcə xalq yaradıcılığının ən sadə, bəsit forması olan bayatıların bir neçə bəndi birləşərək primitiv mərsiyə şəklində təqdim olunmuş (oxunmuş), sonralar isə mərsiyə üçün xarakter olan ilk iki misra (məqtəsi) və növbəti dördmisralı bəndlər meydana gəlmişdir. Getdikcə mərsiyə forması daha da mürəkkəbləşirdi. Belə ki, onun bəndləri arasına qəsidə formasında olan və həddən artıq qəmli xarakterə malik ***fərdlər*** daxil edilirdi.

Bu baxımdan, mərsiyələrin milli musiqi mədəniyyəti ilə genetik bağlılığı da heç bir şübhə doğurmur. Əvvəlcə ağı-oxşama tipli melodiyalarla sıx əlaqədə yaranan mərsiyələrə tədricən muğam elementlərin, muğamın inkişaf prinsipinin tətbiq edilməsi onların fərdi xüsusiyyətlərinin mürəkkəbləşməsinə və genişlənməsinə səbəb olur. Xüsusilə də, mərsiyələrin kompozisiya quruluşunda fazalı inkişafın çıxış etməsi muğamın dramatruji inkişaf prinsipi ilə uyğunluq yaradır.

Mərsiyələr xalq ağı tipli dini oxumalardan əruz vəzninə əsaslanan poetik formalarına, geniş diapazonlu (oktava,bəzən oktava yarım həcmdə) melodik strukturuna, inkişaflı motiv işləməsinə və ən əsası, dəqiq vurğulu ostinat ritmik şəklinə görə son dərəcə fərqlənir (Nümunə №5 “Bacı qardaşa kəfən axtarır”).

Mərsiyələri özünə cəlb edən başlıca cəhət onların ritmik quruluşuur. Mərsiyə poetik janrının əsasını əruz təşkil edir. Poetik mətnin əsaslandığı əruz vəzninin kvantitativ bəhrlərindən əmələ gələn müxtəlif ritmik qəliblər isə təsirli sözlər və emosional- musiqili ifa tərzi, həmçinin, mərsiyələrin məzmunundan doğan emosional-psixoloji əhval-ruhiyyə ilə vəhdətdə insan vücudunu cuşa, vəcdə gətirən çox güclü təsir qüvvəsinə malikdir. Təsadüfi deyil ki, rus alimi S.M.Marr hələ XX əsrin əvvəllərində “Məhərrəmlik” mərasimini müşahidə etdikdən sonra aldığı təəssüratın nəticəsində “Kim bu vaxtadək şəbihlərdə ifa olunan həzin oxumaların üslub və ritmi üzərində işləmiş?... Kim şəbeh tamaşalarını müşayiət edən rəqs, mahnı və şeirin vəhdəti, bir-birinə qarşılıqlı təsirini müntəzəm şəkildə tədqiq etmiş? “suallarını qaldırır və özü də böyük təəssüflə - “çox heyflər olsun ki, bu hədsiz önəmli sahədə heç bir iş görülməmişdir”, - deyə nəticə çıxarır [2]. Alim belə bir unikal və zəngin mənbənin araşdırılmamasında özünü də günahkar bilir. Həqiqətən, təəssüflə demək olar ki, dini və xalq yaradıcılığı arasında orta mövqe tutan dini musiqili-poetik janrların genetik, tarixi, tipoloji cəhətlərini tədqiq edən elmi araşdırmalaırn aparılmamasını nəzərə alaraq bu problemin etnomusiqişünaslığın aktual problemlərindən biri kimi bu gün də öz həllini gözləyir.

Qeyd olunduğu kimi, məhz ritmik əsas mərsiyələri xalq arasında sevdirən və cəlb edən mühüm amil olmuşdur. Belə ki, mərsiyə melodiyalarının əsaslandığı ritmlər çox fərqli, parlaq və yadda qalandırlar. Dəqiq və sabit ritmik fiqurlar oxumalara xüsusi güc,

enerji verərək onların dinamikasının artmasında mühüm rol oynayır. Sanki hər bir şey mərsiyənin ritminə tabe olur, hətta söz və səs tükənəndə belə, ritmik vurğuların "ritmik pauzalar" zamanı davam etdirilməsi (iştirakçıların sinə və dizlərə xüsusi hərəkətlərlə zərbələrini davam etdirərkən) oxunan mərsiyənin ritmik aurasını, onun obrazlar aləmini və ruhunu qoruyub saxlayır.

Bundan əlavə, mərsiyələrin dinamikliyini yaradan cəhətlərdən səs materialının getdikcə sıxlaşmasını, melodiyanın yuxarıya doğru istiqamətlənərək yeni yüksək səslərin əldə edilməsini, səsin tembr ahənginin dəyişdirilməsi (bəm-zil) ilə təzadlığın güclənməsini və s. göstərə bilərik. Bütün bu cəhətlər, şübhəsiz, mərsiyələri son dərəcə unikal və eyni zamanda, milli özünəməxsusluğu qoruyub saxlayan musiqili-poetik janr kimi təqdin edir.

Milli özünəməxsus keyfiyyətlər sırasında dil faktoru da böyük əhəmiyyətə malikdir. Belə ki, mərsiyə poetik janr olaraq XII-XIII əsrlərdə yaranmağa başlasa da, xüsusi olaraq, XVIII-XIX əsrlərdə Azərbaycanda bu sahədə böyük nailiyyətlər əldə olunmuşdur. Məhəmməd Füzuli şiə şairi kimi XVI əsrdə türkcə ilk mərsiyəni ***tərkibbənd*** formasında yazmışdır. Azərbaycanda mərsiyə janrının ən yüksək zirvəyə çatmasında XIX əsr Azərbaycan şairlərindən - Şəms Səttar Ərdəbilinin (1805-1839), Hacı Əbülhəsən Racinin (1831-1876), Mirzə Məhəmməd Təqi Qumri Dərbəndinin (1819 -?), Hacı Məhəmməd Dilxunun (?-?), Hacı Rza Sərraf Təbrizinin (1853-1907) və b. bu janrda yazdıqları şeirləri mühüm rol oynamışdır. "Şairlər tacı" adlanan digər mərsiyə şairi – Hacı Əbbasqulu Yəhyəvi Ərdəbili isə Azərbaycan mərsiyə ədəbiyyatında yeni məktəb yaratmışdır. Daha sonralar Həsən bəy Hadi, Məşədi Əyyub Baki, Molla Əli Xəlifə, Molla Məhəmməd Qazi, Məhəmməd Əli bəy Məxfi, Mehdi Qulu xan, Mirzə İbrahim Səba, Cəfərquluxan Cavanşir, Molla Hacı Nəcəfqulu Qarabağı və başqaları öz mərsiyələri ilə məşhur olmuşlar. Məhz Azərbaycan dilində yazılan mərsiyələr janrın musiqi dilinə, xüsusilə də, onun melodik başlanğıcına güclü təsir göstərirdi.

Görkəmli Azərbaycan maarfçisi, ədəbiyyatşünas və pedaqoqu Firudin bəy Köçərli Azərbaycan ədəbiyyatı haqqında öz araşdırmalarında XIX əsr mərsiyə şairlərini xarakterizə edərək onların hər birinin fərdi keyfiyyətlərə malik olduğunu belə dəyərləndirir: "Dəxildən sonra Raci Kərbəla Günəşinin ən suznaq növhəxanı hesab edilir. Raci Kərbəla faciəsinin hansı qissəsini nəzmə çəkibsə, tamamında böyük məhəbbət biruzə veribdir...

....Sərrafın mərsiyələri dinlənilən zaman dinləyiciyə təsirsiz ötüşmür, onları bəzən xəyala qərq edir, bəzən cuşa gətirir, bəzən də düşmənlərə qarşı qəzəb hissi oyadır" [1]. Təsadüfi deyil ki, məhz bu cəhətlərinə görə onların mərsiyələri Azərbaycanda, İranda, Qafqazın türkdilli əhalisi arasında dillər əzbəri olmuş, nəsildən-nəslə keçərək bu günədək qorunub saxlanılmışdır.

Mərsiyə öz məzmununa görə çox geniş diapazona malik olan janrdır. Xarakter etibarilə onlar iki növə bölünür: I - lirik-elegiya tipli ***sədayi*** və II - sərt, kəskin pafosu, dinamik və dəqiq ritmi ilə seçilən ***cuşi*** (bunlara bəzən sinəzən də deyilir) Azərbaycanda islam dini mərasimlərində oxunan mərsiyələrin hər iki tipinə aid çox sayda nümunələr göstərmək olar. Məsələn, sədayi mərsiyələrdən: "Ey şiələr, gəlin şuri nəvayə", "Vay, Hüseyn!", "Qəm yemişəm, Hüseyn", "Ya Hüseyn", "Gəlmişəm ağlayam gedəm", "Belə əhd eyləmişəm"; cuşi mərsiyələrdən: "Əli Əkbər", "Xeyli şücaət olub", "Ya Hüseyn, vay Hüseyn", "Yarəb, Yezid əlindən", "Saldı Hüseyn cahana", "Ondan sonra kim oldu?" və s. göstərə bilərik.

Bununla bağlı Firudin bəy Köçərlinin janrı çox dəqiq və düzgün səciyyələndirən fikirləri diqqəti cəlb edir. O yazır: "Əgər iradü etiraf olunsa ki, kədər ilə səfa və qəm ilə sürur və yas ilə nur bir yerdə ola bilməz, bunlar bir yerdə olduğu halda uyuşmaz, onda deyə biləsən ki, bəli İmam Hüseyn müsibətində bir feyz vardır, bir yandan ağladır, bir yandan nuriyyət bəxş edib şad edir, bir yandan qəmləndirir, bir yandan qüssədən azad edir. Bir yandan şikəstəvü pərişanhan edir, bir yandan ica məqamlarda dövr etməyə pərüvan verir.

Bu feyzü bərəkət, bu qeyri-adi halət və xüsusiyyət ancaq Seyyidün -şühəda müsibəti əzasına müxtəsdir, ancaq mahi-mühərrəmdə tərtib olunan təziyələrdə hiss olunur...” [1].

İslam dini mtəm mərasimlərinin ayrılmaz tərkib hissəsi olan mərsiyələr, həqiqətən, uzun zaman geniş xalq kütlələri arasında islamın təbliğində və qorunub saxlanılmasında böyük rol oynamışlar. İnsanlar məhz mərsiyələr vasitəsilə islam dini, onun əsasları, Kərbəla hadisələri, İmam Hüseynin şəxsiyyəti haqqında məlumatlar əldə etmişlər.

Mərsiyə musiqili-poetik janrında bir tərəfdən, klassik islam mədəniyyətinin əlamətləri (klassik islam poeziyasının normaları, əruzun qanunauyğunluqları), digər tərəfdən, xalq musiqisi və poeziyasının etnolokal xüsusiyyətləri eyni dərəcədə çıxış etdiyinə görə onları unikal edir. Bu oxumaların məhz özünəməxsus ladintonasiya əsası və poetik dili onları digər qohum (qonşu) etnomədəniyyətə aid musiqi ənənəsindən fərqləndirir. Məhz ladintonasiya əsası janrın musiqi dilinin etnolokal özünəməxsusluğunu göstərir.

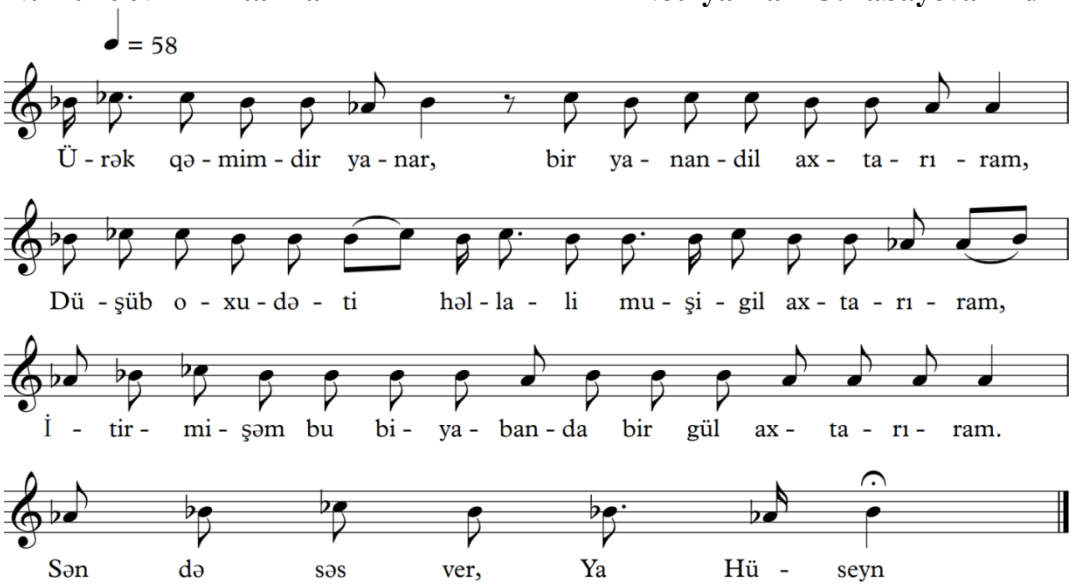
Beləliklə, Azərbaycanda “Məhərrəmlik” dini oxumalarının özünəməxsusluğunu yaradan amillər sırasında onların xalq yaradıcılığı ilə sıx bağlılığı mühüm yer tutur. Bu oxumalarda həm folklor (ağı, şivən, oxşama, bayatı), həm dərviş, həm də muğam ənənələrinin üslub cizgilərinin çıxış etməsi onlara orta əsrlər musiqi professionalizminin əsas sahəsi kimi baxmağa haqq qazandırır. Azərbaycanda dini musiqili-poetik janrların inkişafı onların xüsusi ifaçılıq ənənələrinin (dərvişlik, mərsiyəxanlıq, rövzəxanlıq) formalaşmasına və inkişafına da şərait yaradır. Bütün bunlar şifahi ənənəyə əsaslanan və orta əsrlər Azərbaycan professional musiqisininin müəyyən qolunu - “xalq-dini musiqisi” qatını təşkil edən islam dini mərasim oxumalarını milli-etnik mədəniyyətin daşıyıcısı kimi qiymətləndirməyə əsas verir.

Aparılan araşdırmanın nəticəsi ilk növbədə, islam dini mərasimlərində milli özünəməxsusluğun təyin edilməsindən, digər tərəfdən, islamın sintezedici rolu fonunda bu sistemin mədəniyyətqoruyucu və mədəniyyətötürücü finksiya daşımasını göstərməkdən ibarətdir.

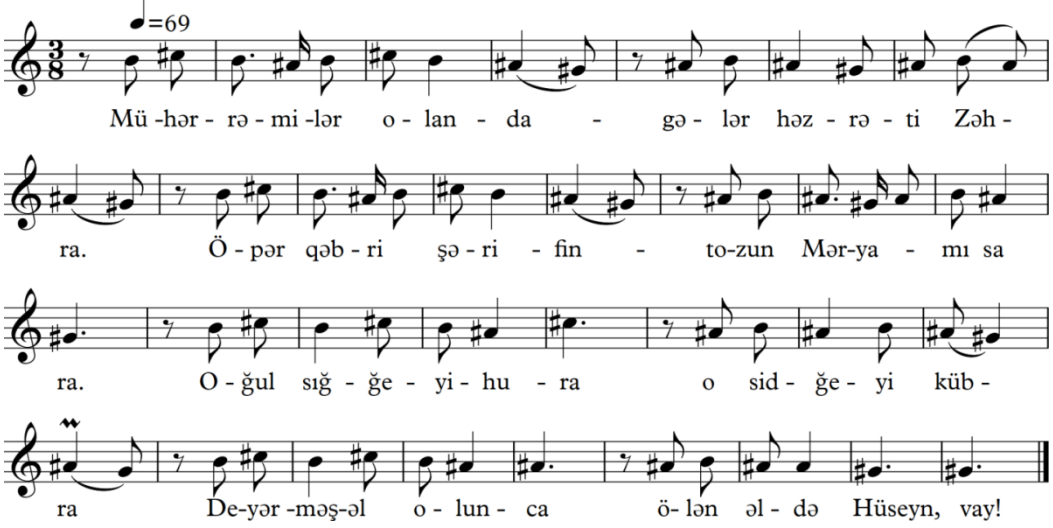
ƏDƏBİYYAT:

1.Köçərli F. Azərbaycan ədəbiyyatı. B.: Elm, 2 cilddə, I c. 1978, 596 s.; II c. 1981, 459 s.
2.Мapp С.М. Мохаррам (шиитские мистерии как пережиток древних переднеазиатских культов) // - Традиционная культура Передней и Средней Азии. Л.: 1970, с. 311-366.
3.Hacıbəyov Ü. Əsərləri. Bakı, 1968, c.II.

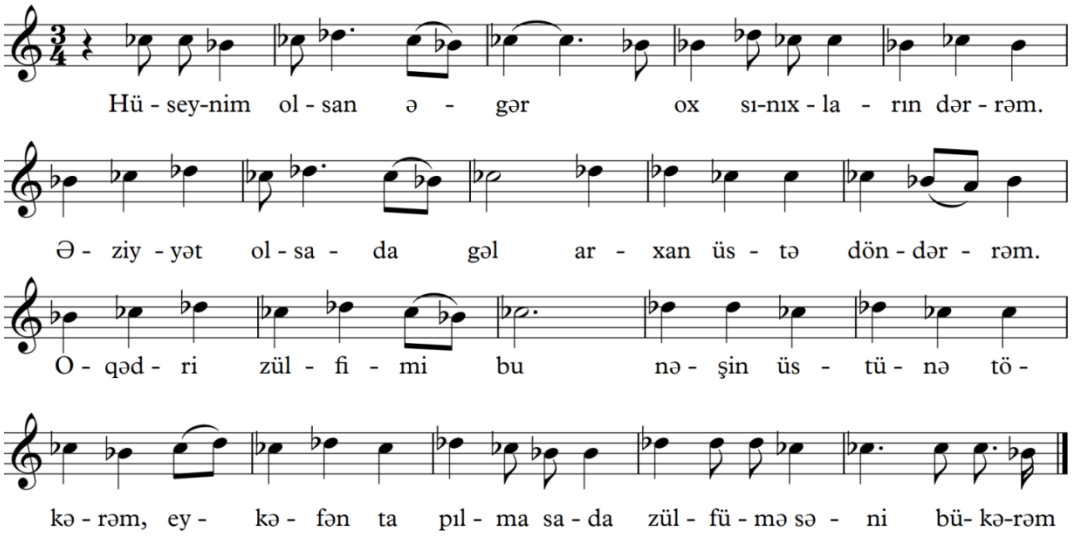
Nümunə №1 “Axtarıram” **Not yazıları Ə.Babayevanındır**



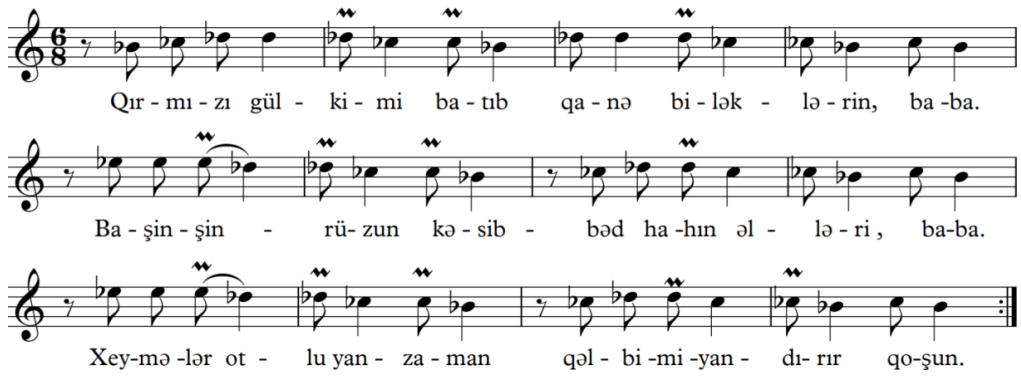
Nümunə №2 "Hüseyn vay!"



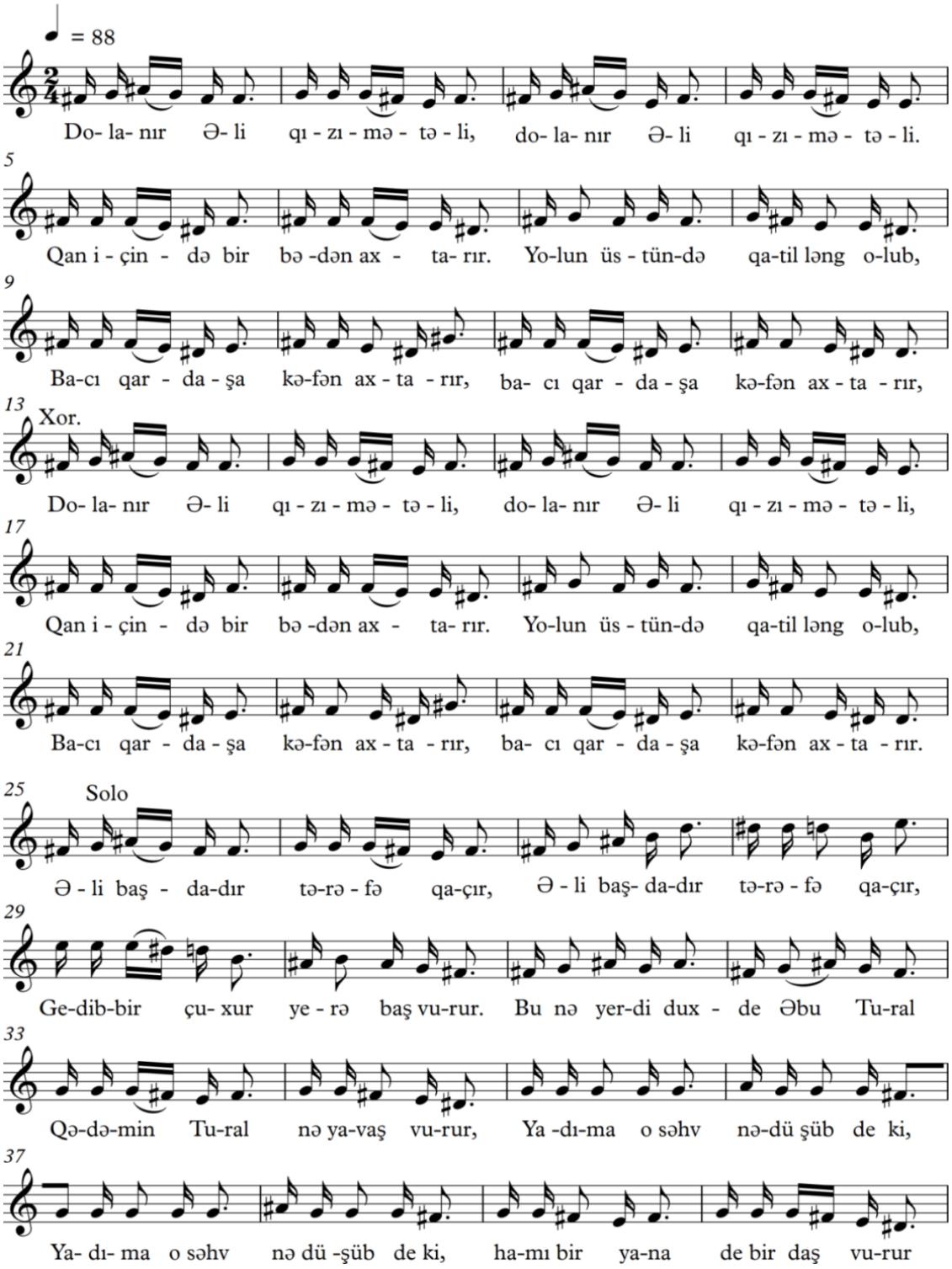
Nümunə №3 "Hüseynim olsan əgər"



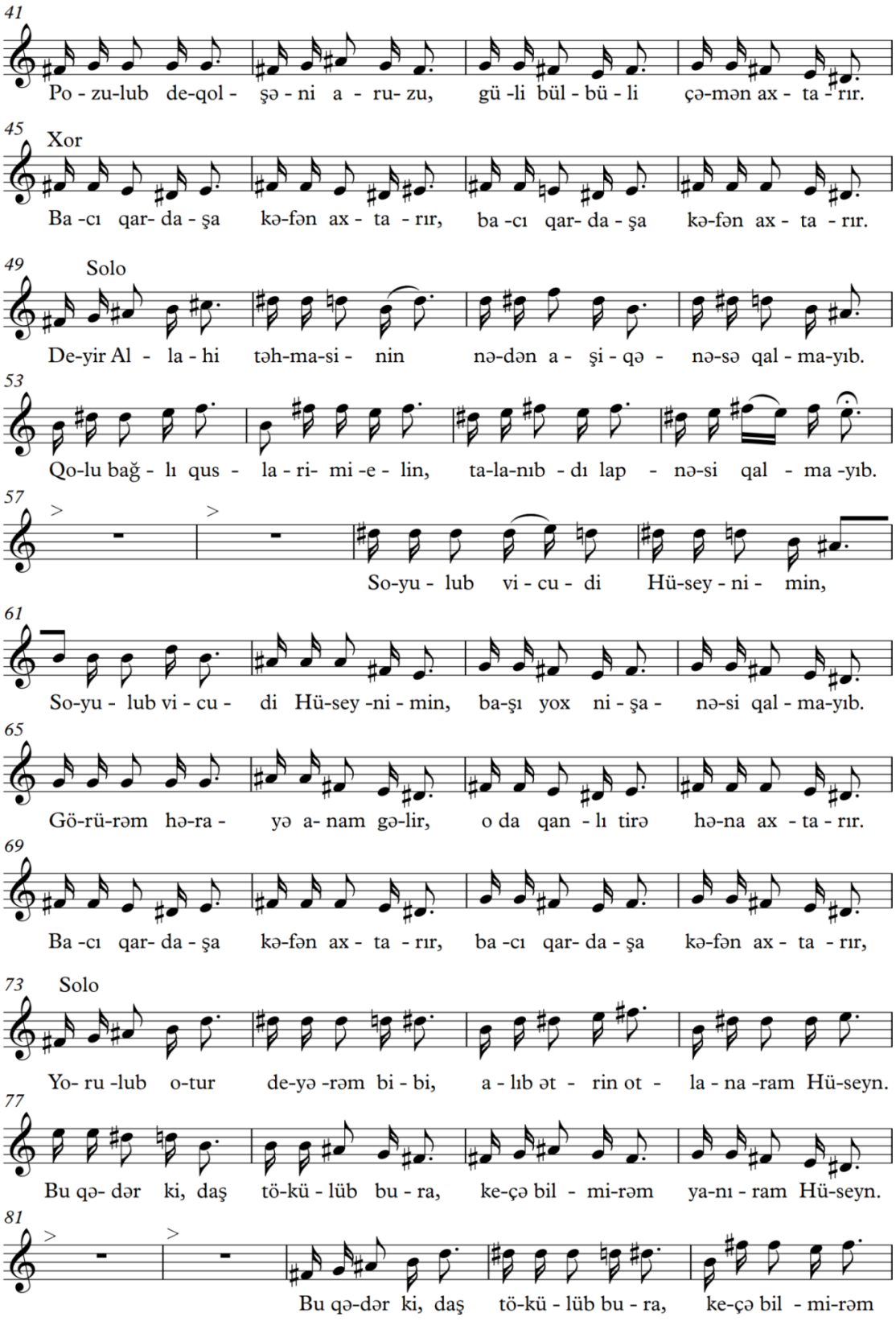
Nümunə №4"Qırmızı gül"

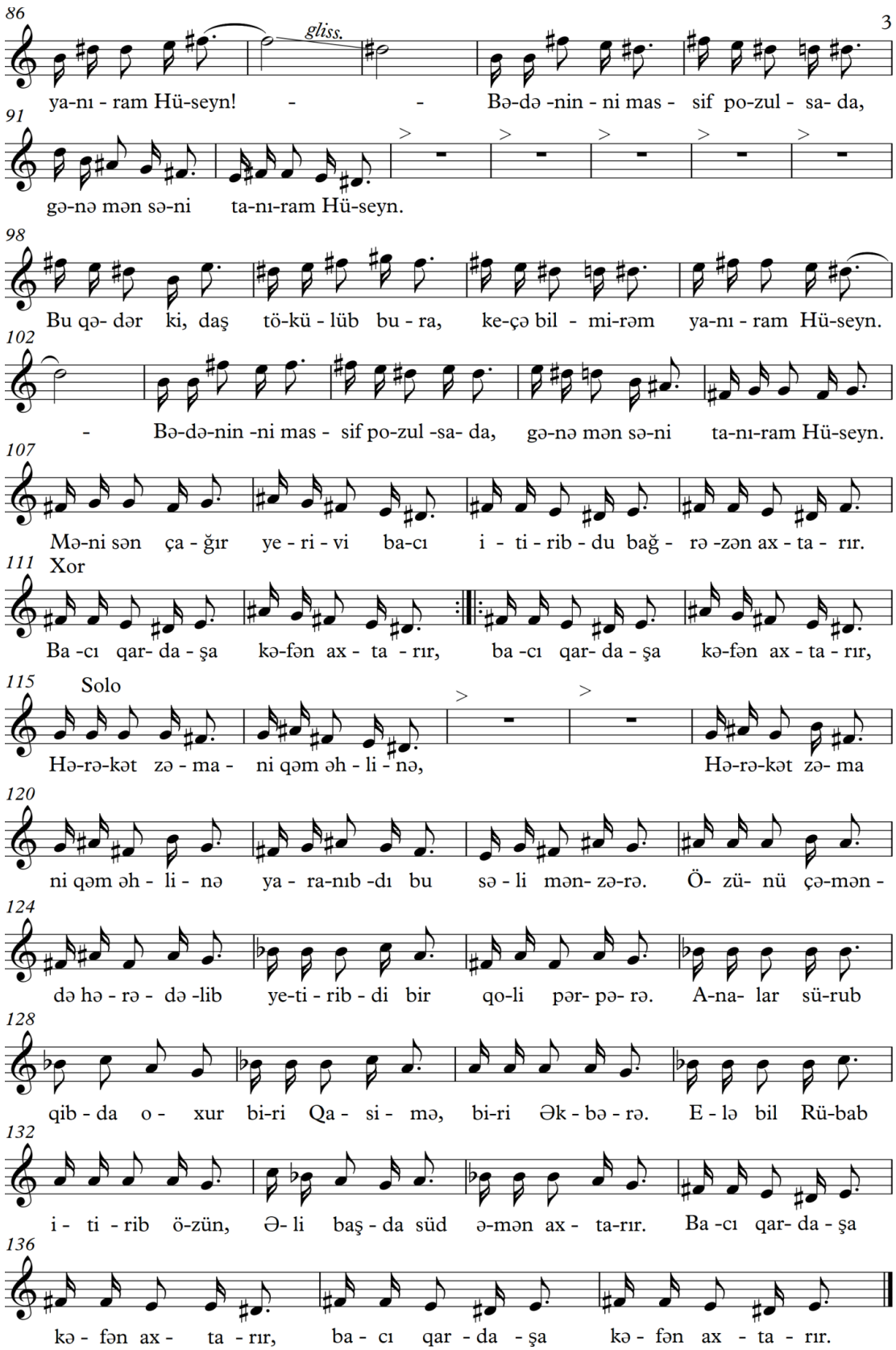


Nümunə №5 “Bacı qardaşa kəfən axtarır” mərsiyəsi



2


41
Po - zu-lub de-qol - şə - ni a - ru- zu, gü -li bül - bü - li çə-mən ax - ta - rır.
45
Xor
Ba -cı qar- da - şa kə-fən ax - ta - rır, ba -cı qar- da - şa kə-fən ax - ta - rır.
49
Solo
De-yir Al - la - hi təh-ma-si - nin nə-dən a - şi - qə - nə-sə qal - ma-yıb.
53
Qo-lu bağ - lı qus - la - ri- mi -e - lin, ta-la-nıb - dı lap - nə-si qal - ma -yıb.
57
So-yu - lub vi - cu - di Hü-sey - ni - min,
61
So-yu - lub vi - cu - di Hü-sey -ni - min, ba-şı yox ni - şa - nə-si qal - ma-yıb.
65
Gö-rü-rəm hə-ra - yə a- nam gə-lir, o da qan - lı tirə hə-na ax - ta - rır.
69
Ba -cı qar- da - şa kə-fən ax - ta - rır, ba -cı qar- da - şa kə-fən ax - ta - rır,
73
Solo
Yo- ru -lub o-tur de-yə -rəm bi - bi, a - lıb ət - rin ot - la - na -ram Hü-seyn.
77
Bu qə- dər ki, daş tö-kü - lüb bu - ra, ke-çə bil - mi-rəm ya-nı - ram Hü-seyn.
81
Bu qə-dər ki, daş tö-kü - lüb bu - ra, ke-çə bil - mi-rəm


86
gliss.
3
ya-nı - ram Hü-seyn! - - Bə-də -nin - ni mas - sif po-zul - sa- da,
91
gə-nə mən sə-ni ta-nı-ram Hü-seyn.
98
Bu qə- dər ki, daş tö-kü - lüb bu - ra, ke-çə bil - mi-rəm ya-nı - ram Hü-seyn.
102
- Bə-də-nin -ni mas - sif po-zul -sa- da, gə-nə mən sə-ni ta-nı-ram Hü-seyn.
107
Mə-ni sən ça - ğır ye - ri - vi ba-cı i - ti - rib - du bağ - rə -zən ax - ta - rır.
111
Xor
Ba -cı qar- da - şa kə-fən ax - ta - rır, ba -cı qar- da - şa kə-fən ax - ta - rır,
115
Solo
Hə-rə-kət zə - ma - ni qəm əh - li - nə, Hə-rə-kət zə- ma
120
ni qəm əh - li - nə ya - ra-nıb -dı bu sə - li mən- zə-rə. Ö- zü- nü çə-mən -
124
də hə - rə - də -lib ye-ti - rib - di bir qo-li pər- pə- rə. A-na- lar sü-rub
128
qib - da o - xur bi-ri Qa - si - mə, bi-riƏk - bə - rə. E - lə bil Rü-bab
132
i - ti - rib ö-zün, Ə- li baş - da süd ə-mən ax - ta-rır. Ba -cı qar- da - şa
136
kə - fən ax - ta - rır, ba - cı qar - da - şa kə - fən ax - ta - rır.

Babayeva Afsana Aghayar
Azerbaijan, Baku
PhD in art, assistant professor
ANAS Institute of Architecture and Art,
Leading scientist
afsanababayeva@mail.ru

ETNO-LOCAL FEATURES OF ISLAMIC RELIGIOUS MUSICAL POETIC GENRES IN AZERBAIJAN

Summary: *The article highlights the connection of musical-poetic genres widely used in Islamic religious ceremonies and folk song creativity, and the relevance of study of these relations in the background of Islamic universalists. The inclusion of the national element in the religious sphere conduces not only the manifestation of features (content, world of images, exact quantitative dimension of the aruz which is a classical poem form) being traditional for the supraethnic common Muslim culture, but also the preservation of rhythmic intonations, subtonations, performing techniques (folk, dervish, mugham) that creates ethnic identification. This, in its turn, demonstrates ethno-local characteristics of musical-poetic genres in terms of music syntax and prologue.*

Key words: *Islam, religious ceremony, marsiya, akghi, dervish, ethnocentrism*

BAĞIROVA Aysel Gülağa qızı
Azərbaycan, Bakı
AMK-nın müəllimi
bagirova.aysel@bk.ru

"ARŞIN MAL ALAN"OPERETTASININ AZƏRBAYCAN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ ORKESTRİ FƏALİYYƏTİNDƏ KEÇDİYİ YOL

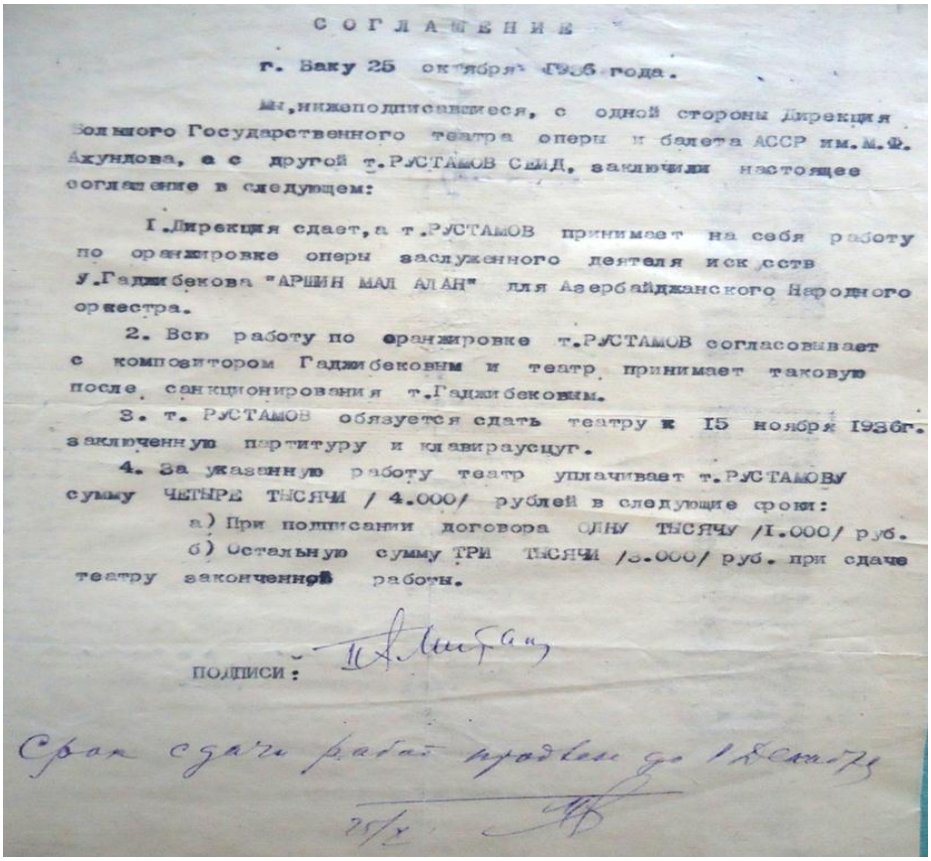
Xülasə: *Üzeyir Hacıbəylinin "Arşın mal alan" operettasının xalq çalğı alətləri orkestrində ilə ilk ifası 1938-ci ildə Moskva şəhərində keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongünlüyündə müvəffəqiyyətlə səslənmişdir. Qeyd edək ki, Üzeyir Bəy "Arşın mal alan" operettasını xalq çalğı alətləri orkestri üçün köçürmək vəzifəsini Səid Rüstəmova həvalə etmişdir."Arşın mal alan" operettası xalq çalğı alətləri orksrinin ifasında inkişaf yolu keçərək müasir dövrümüzdə də orkestrin repertuarında müvəffəqiyyətlə ifa olunur.*

Açar sözlər: *"Arşın mal alan", Moskva, qəzet, orkestr, xalq çalğı alətləri, operetta, dekada, dirijor*

Azərbaycan klassik musiqisinin banisi, publisist, ictimai xadim, Şərqdə ilk operanın yaradıcısı dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyli üzərində uzun zaman düşünərək xalq çalğı alətləri orkestrini Avropa not sisteminə uyğunlaşdırmışdır. Orkestr rəsmi olaraq 1932-ci ildə fəaliyyətə başlasa da onun repertuar məsələləri bir problem kimi bəstəkarın qarşısında dayanırdı. İlk dövrlərdə qərb bəstəkarlarının əsərlərinə müraciət olunaraq, orkestr üçün işləmələr repertuarda yer alırdı. Lakin Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin qarşısındakı əsas məqsəd xəlqilik prinsipini, milli alətlərimizi təbliğ etmək və milli musiqini geniş dinləyici kütləsinə çatdırmaq idi. Bu baxımdan, orkestr konsert proqramı ilə xalq qarşısında mütəmadi çıxışlar edirdilər. Yarandığı erkən dövrlərdə əsasən açıq konsertlərlə çıxış etmələri 1934-cü ilə aid arxiv sənədində öz əksini tapmışdır: "Azərbaycan xalq çalğı alətlərindən ibarət dövlət notlu orkestri musiqi tələbatını ödəyən yeganə istehsalat müəssisəsidir: bütün fəhlə klublarında, mədəniyyət saraylarında, Bakıda və rayonlarda kolxozçular qarşısında və radioda mütəmadi olaraq konsertlər vermişlər" [1].

Üzeyir Hacıbəylinin "Arşın mal alan" operettasının xalq çalğı alətləri orkestri ilə ilk ifası1938-ci ildə Moskva şəhərində keçirilən Azərbaycan ədəbiyyatı və incəsənəti ongünlüyündə müvəffəqiyyətlə səslənmişdir. Qeyd edək ki, Üzeyir Bəy "Arşın mal

alan” operettasını xalq çalğı alətləri orkestri üçün köçürmək vəzifəsini Səid Rüstəmova həvalə etmişdir. Orkestr hələ iki il əvvəl konsertə hazırlaşmağa başlayır. Belə ki, 1936-cı ildə Üzeyir Hacıbəyli ilə Səid Rüstəmov arasında “Arşın mal alan” operettasını Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinə aranjeman etməsi üçün razılaşma imzalanmışdır. (Nümunə 1)



С О Г Л А Ш Е Н И Е

г. Баку 25 октября 1936 года.

Мы, нижеподписавшиеся, с одной стороны Дирекция Бакинского Государственного театра оперы и балета АССР им.М.Ф. Ахундова, а с другой т.РУСТАМОВ СЕИД, заключили настоящее соглашение в следующем:

1. Дирекция сдает, а т.РУСТАМОВ принимает на себя работу по оранжировке оперы заслуженного деятеля искусств У.Гаджибекова "АРШИН МАЛ АЛАН" для Азербайджанского Народного оркестра.

2. Всю работу по оранжировке т.РУСТАМОВ согласовывает с композитором Гаджибековым и театр принимает таковую после санкционирования т.Гаджибековым.

3. т. РУСТАМОВ обязуется сдать театру к 15 ноября 1936г. законченную партитуру и клавираусцуг.

4. За указанную работу театр уплачивает т.РУСТАМОВУ сумму ЧЕТЫРЕ ТЫСЯЧИ / 4.000/ рублей в следующие сроки:

а) При подписании договора ОДНУ ТЫСЯЧУ /1.000/ руб.

б) Остальную сумму ТРИ ТЫСЯЧИ /3.000/ руб. при сдаче театру законченной работы.

ПОДПИСИ:

Срок сдачи работ продлен до 1 Сентября

Razılaşmada qeyd olunmuşdur: “Biz aşağıda qeyd olunanlar bir tərəfdən M.F.Axundov adına Azərbaycan SSR Dövlət Opera və Balet teatrının rəhbərliyi, digər tərəfdən isə yoldaş Səid Rüstəmov aşağıdakı razılaşmanı imzaladılar:

1. Müdiriyyət əməkdar incəsənət xadimi Üzeyir Hacıbəyovun “Arşın mal alan” operettasını Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün aranjeman etmə işini yoldaş Səid Rüstəmova həvalə etmişdir.

2. Bütün aranjeman işində Səid Rüstəmov Üzeyir Hacıbəyov ilə razılaşır və Hacıbəyovun razılığından sonra teatr tərəfindən qəbul edilir.

3. Rüstəmov 15 noyabr 1936-ci il tarixində partitura və klaviri teatra təqdim etməyi öz üzərinə götürür.

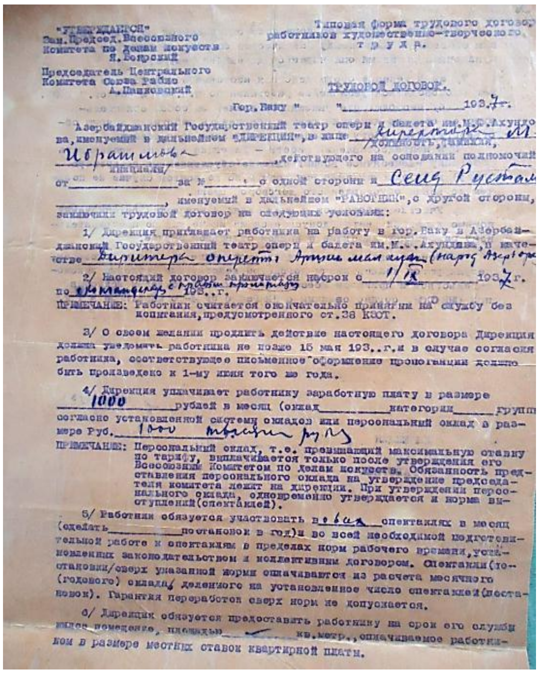
4. Teatr bu işə görə aşağıda göstərilən qayda üzrə Rüstəmova 4000 rub. ödənilməsini qərara almışdır.

a) Müqavilə imzalalan zaman 1000 rub.

b) Qalan 3000 rub. isə iş tamamlanandan sonra ödənilməli idi”.

Sənədin sonunda əl yazma ilə müddətin dekabr ayının 1-nə kimi uzadılması imza ilə verilmişdir.

1937-ci il sentyabr ayının 1-də “Arşın mal alan” operettası artıq M.F.Axundov adına Azərbaycan dövlət Opera və Balet teatrının səhnəsində qoyulmuşdu. Arxiv sənədinə əsasən, direktor M.İbrahimov Səid Rüstəmovu “Arşın mal alan” operettasının Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrinin dirijoru vəzifəsinə dəvət etmişdir. Göstərilən bu müqavilə 1 sentyabr 1937-ci ildən qeyri-müəyyən vaxta qədər verilmişdir. (Nümunə 2)



"УТВЕРЖДАЮ"
Зам. Председ. Всесоюзного
Комитета по делам искусств
Я. Боярский

Председатель Центрального
Комитета Союза Рабис
А. Пашковский

Типовая форма трудового договора работников художественно-творческого труда.

ТРУДОВОЙ ДОГОВОР.

Гор. Баку "_____" __________ 1937 г.

Азербайджанский Государственный театр оперы и балета им. М.Ф. Ахундова, именуемый в дальнейшем "ДИРЕКЦИЯ", в лице директора М. Ибрагимова /должность, фамилия, инициалы/, действующего на основании полномочий от __________ за № _____ с одной стороны и Сеид Рустам[ов] __________, именуемый в дальнейшем "РАБОТНИК", с другой стороны, заключили трудовой договор на следующих условиях:

1/ Дирекция приглашает работника на работу в гор. Баку в Азербайджанский Государственный театр оперы и балета им. М.Ф. Ахундова, в качестве дирижера оперетты Аршин мал алан (народ. Азерб. ор[кестр])

2/ Настоящий договор заключается на срок с 1/IX 1937 г. по __________ 193.. г.

ПРИМЕЧАНИЕ: Работник считается окончательно принятым на службу без испытания, предусмотренного ст. 38 КЗОТ.

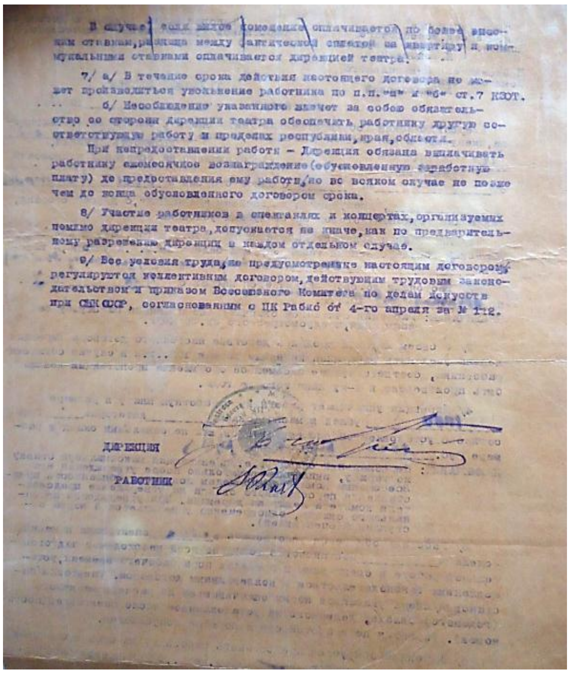
3/ О своем желании продлить действие настоящего договора Дирекция должна уведомить работника не позже 15 мая 193.. г. и в случае согласия работника, соответствующее письменное оформление пролонгации должно быть произведено к 1-му июня того же года.

4/ Дирекция уплачивает работнику заработную плату в размере 1000 рублей в месяц (оклад _____ категории _____ групп[ы] согласно установленной системы окладов или персональный оклад в размере Руб. 1000 тысяча руб.

ПРИМЕЧАНИЕ: Персональный оклад, т.е. превышающий максимальную ставку по тарифу, выплачивается только после утверждения его Всесоюзным Комитетом по делам искусств. Обязанность представления персонального оклада на утверждение председателя комитета лежит на дирекции. При утверждении персонального оклада, одновременно утверждается и норма выступлений (спектаклей).

5/ Работник обязуется участвовать в ______ спектаклях в месяц (сделать __________ постановок в год) и во всей необходимой подготовительной работе к спектаклям в пределах норм рабочего времени, установленных законодательством и коллективным договором. Спектакли (постановки) сверх указанной нормы оплачиваются из расчета месячного (годового) оклада, деленного на установленное число спектаклей (постановок). Гарантия переработок сверх норм не допускается.

6/ Дирекция обязуется предоставить работнику на срок его службы жилое помещение, площадью __________ кв. метр., оплачиваемое работником в размере местных ставок квартирной платы.



В случае если жилое помещение оплачивается по более высоким ставкам, разница между фактической оплатой за квартиру и коммунальными ставками оплачивается дирекцией театра.

7/ а/ В течение срока действия настоящего договора не может производиться увольнение работника по п.п. "а" и "б" ст. 7 КЗОТ.

б/ Несоблюдение указанного влечет за собою обязательство со стороны дирекции театра обеспечить работнику другую соответствующую работу в пределах республики, края, области.

При непредоставлении работы – Дирекция обязана выплачивать работнику ежемесячное вознаграждение (обусловленную заработную плату) до предоставления ему работы, но во всяком случае не позже чем до конца обусловленного договором срока.

8/ Участие работников в спектаклях и концертах, организуемых помимо дирекции театра, допускается не иначе, как по предварительному разрешению дирекции в каждом отдельном случае.

9/ Все условия труда, не предусмотренные настоящим договором, регулируются коллективным договором, действующим трудовым законодательством и приказом Всесоюзного Комитета по делам искусств при СНК СССР, согласованным с ЦК Рабис от 4-го апреля за № 112.

ДИРЕКЦИЯ

РАБОТНИК

Orkestrin dekadada iştirakı bütün kollektiv, o cümlədən rəhbərlik üçün önəm daşıyırdı. Milli arxivdən tapılan sənəddə, dirijor Səid Rüstəmov bu barədə qeyd edir: "*Hal hazırda Moskvada keçiriləcək Azərbaycan inəsənəti dekadasının hazırlıq işləri gedir. Lakin biz hələ də Azərbaycan incəsənətinin təqdim olunmasında iştirak edəcəyimizi dəqiq bilmirik.*

Mənim fikrimcə Azərbaycan notlu orkestrinin Azərbaycan incəsənəti ongünlüyündə iştirakı vacibdir. Ona görə ki, bu orkestr Azərbaycan SSR yetişdirməsidir. Bu orkestri nümayiş etdirmək bizim borcumuzdur. Əgər bu belədirsə, onda təxir olunmadan bu tədbirə hazırlaşmaq lazımdır" [1].

Həmin dövrdə orkestrin dekadaya hazırlığı barədə qəzetlər fərəh hissi ilə məqalələr dərc etdirirdilər:

- 1937-ci il "*Vışka*-31" qazetində "Azərbaycan musiqi və incəsənəti dekadası Moskvada" adlı məqalədə qeyd olunur: "M.F.Axundov adına Dövlət Opera və Balet teatrı Moskvada keçirilən Azərbaycan musiqi incəsənəti dekadasına 3 opera və bir musiqili komediya hazırlayır".

"*Bakinskiy raboçi*" qəzetinin 1937-ci il 31 dekabr № 304 (5408) buraxılışında Zaxar Setlnikin "M.F.Axundov adına teatr Moskvadqa keçiriləcək dekadaya hazırlaşır" adlı məqaləsində qeyd olunur:"Nəhayət Respublikanın xalq artisti Üzeyir Hacıbəyovun "Arşın mal alan" musiqili komediyası da nümayiş olunacaq. Bu tərtibatın xüsusi maraqlı cəhəti ondan ibarət idi ki, tamaşa gənc dirijor Səid Rüstəmovun rəhbərliyi ilə 75 nəfərlik xalq çalğı alətləri orkestrinin müşayiəti ilə"

1938-ci il Komunist qəzetinin aprel buraxılışında İ.İ.Dzerzinski "Gözəl tamaşa, Azərbaycan incəsənət dekadası böyük müvəffəqiyyətlə keçir" adlı meqaləsində yazır: "Dirijor Səid Rüstəmovun idarəsi altında xalq instrumentləri orkestrinin səsi çox gözəl çıxırdı. Ahəngdar əsl xalq musiqisi, səhnədəki hərəkətlərlə orqanik surətdə qarışaraq tamaşanın milli koloritini artırırdı. Xalq instrumentləri orkestri səhnədə hər nə edilirsə hamısına tamamilə təbii səslənirdi. Orkestrin son dərəcə nizamlı olması, gözəl və ahəngdar sələnməsi insanı sevindirir. Bu şübhəsiz dirijorun xidmətidir".

1938-ci il Komunist qəzeti 9 fevral Səid Rüstəmovun "Xalqın "Arşın mal alanı" adlı meqaləsində qeyd olunur. Əsəri müşayiət edən xalq çalğı alətlərinin notlu orkestri (dirijor Səid Rüstəmov) əsərin kolorit və orijinallığını bir qat daha artırır. Bu orkestr "Arşın mal alanı"ın yeni quruluşuna orqanik bir surətdə bağlı və onun ayrılmaz hissəsidir".

Dekadada uğurlu çıxışı kollektivin Sovet Respublikaları arasında tanınmasına yol açdı. Konsertdən sonra istər Azərcaycanda, istərsə də onun hüdudlarından kənarda bir çox qəzetlər orkestrin uğurlu çıxışından yazırdılar.

"Arşın mal alan" operettası xalq çalğı alətləri orksrinin ifasında inkişaf yolu keçərək müasir dövrümüzdə də orkestrin repertuarında müvəffəqiyyətlə ifa olunur. İlkin yarandığı quruluşdan fərqli olaraq, hal hazırda operettanın partiturasında müəyyən dəyişikliklər aparılaraq bir çox Avropa alətləri partituraya əlavə olunmuşdur. Qeyd etmək istərdik ki, "Arşın al alan" operettasının xalq çalğı alətləri orkestrində ifa olunması nəyin ki, orkestrin tarixində, eləcə də Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin həyatında böyük hadısə olmuşdur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azərbaycan Dövlət Milli arxivi. Fond 136. Op.1
2. Abdullayeva S; Ələsgərov S. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri üçün orkestrləşdirmə. B.: İşıq, 1985. 46 s.
3. Kazımov N. Səid Rüstəmov və Azərbaycan xalq çalğı çalğı alətləri orkestri. / "Musiqi Dünyası" jurnalı. N 3-4/33, 2007, 78-81 s.
4. Quliyev O. Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestri. B.: İşıq, 1980. 83 s.

Bağırova Aysel Gülağa qızı
Azərbaycan, Bakı
AMK-nın müəllimi

ARŞIN MAL ALAN"OPERETTASININ AZƏRBAYCAN XALQ ÇALĞI ALƏTLƏRİ ORKESTRİ FƏALİYYƏTİNDƏ KEÇDİYİ YOL

Özet: *Üzeyir Hacibeyli "Arşın mal alan" opereti halk müzik aletler iorkestrası ile ilk sahne gösterisi 1938 yılında Moskova şehrinde düzenlenen Azerbaycan edebiyatı ve sanatı on gün içinde başarıyla geçirilmiştir. Üzeyir Bey Seyid Rüstamov'a "Arşın mal alan" opereti halk müzik aletleri orkestrasına aktarmakla görevlendirmiştir. "Arşın mal alan" opereti halk müzik aletleri orkestri icra olunmasında gelişim yolunnu geçerek günümüzde de orkestra repertuvarında başarıyla icra olunmaktadır.*

Anahtar kelimeler: *"Arşın mal alan", Moskova, qazeta, orkestra, halk müzik aletleri, operet, dekada, dirijor*

BAHŞALIYEV Fahreddin Elşad oğlu
Azerbaycan, Bakü
Dç. dr. Azerbaycan Milli Konservatuarı
salimhak@mail.ru

ORTADOĞU MAKAM MUSİKİSİ VE DİVAN EDEBİYATI

Özet*: Bu makalede yakın ve Ortadoğuda en çok yaygın olan makam musiki sanatının divan edebiyatı şiiri ile vahdet teşkil etmesinden bahsediliyor. Dokunulan meseleler güftelerin, gazellerin ve diğer şiir parçalarının makam sanatı ile uymunu isbat edecek delillere dayanır.*

Anahtar kelimeler: *Makam, musiki, gazel, şiir, divan, edebiyat, behr, vezn, takti, güfte, felsefe, tasavvuf, irfan*

Doğu makam sanatı musiki ile şiirin ortak bölgüsünden ve beraberliğinden yaranan bir anlayıştır. Bazen böyle bir soru ortaya çıkabilir: acaba makam muziğinin icrası ayrılıkta bir musiki sanatı mıdır, değil midir? Çünkü "makamat" dediğimiz zaman musiki ve onun yeri en başta gibi gözüküyor. Musiki olmazsa, ayrıca şiir metninin makam olmadığı gayet aydındır. Fakat, gerçekden mi makam sanatı ayrıca bir musiki sanatıdır? Mesele şu ki, diğer müzik dallarını, diyelim ki, sözle sıkı alakada yaranan şarkları, yahut da bestekar işinin mahsulu olan vokal-enstrumental musikiyi ele alırsak, onları şiir-

siz de ifade etmek mümkündür. Açıkcası, vokal sanatının üstün olduğu müzik dallarında bile musiki her zaman öndedir. Biz kabul etsek de etmesek de sözle şiir burada her zaman apka plandadır. Hatta büyük hacımlı bestekar eserlerinde bile libretto, oda (büküy korodan oluşan eser) edebi örneklerinin ehemiyeti yalnızca müzikten sonra ortaya çıkar. Çünkü o eserler musiki için yazılır. Lakin bağımsız şiir parçalarından şarkı veya diğer müzik türlerinin yaranması için daha sonradan kullanıldığı zaman da o şiir metinleri müziğe kavuştuğu zaman arka plana geçer. Herhangi bir operanın, kantatanın, oratorinin, müziklin ve diğerlerinin şiirsel metninin bir yazarı olsa da o eserler o yazarın değil, bestekarın adıyla anılır. Gerçi o yazarın çektiği zahmet hiç de bestekarın zahmetinden az değil. Fakat müziğin üstünlüyü burada da kendini gösterir ve o eserler yalnızca musiki eserleri olarak tannır. Bunu biz birtek profesionel bestekarların gördükleri işlerde değil, halk sanatında – folklorda da görebiliriz. Mesela, herhangi bir bayatı (hoyrat tipli dörtlükler) manzum bir parça olarak, bayatıdır – şiiridr. Ancak musikyle kavuştuğu zaman o bayatı ya bir ninnidir, ya ağıtdır, ya okşamadır, yada başka bir şey --- nasıl ki, bunların hepsi musikili folklor örnekleridir ve folklor araştırmalarında musiki materyeli gibi kayda alınmıştır. Biz bunu Türk dünyasının ozan-aşık sanatında da görebiliriz. Mesela, herhangi bir koşma (her misrası onbir hiceden oluşan aşık şiiri şekli), divani, geraylı, tecnis müzikle birleştikten sonra o bir saz müziği, aşık deyişlerinin bir parçasıdır.

Tüm bunları eleştirirken biz sözün, şiirin musiki qarşısındakı ehemiyetini azatmak veya onu bilerekten az göstermek niyetinde değiliz. Ancak bu bir gerçek ki, çeşitli sanat dallarını, o sıradan edebiyat eserlerini son anda birleştiren, sanki onlara sanatsal-felsefi sonuç getiren şey muskidir. En güzel, en ince ve zevklerden süzülmüş en estetik metinler sonda nuhakkak müziğe dönüşüyor, tabiri caizse müzikleşir. Bu yalnızca küçük hacımlı eserlere aid değil. Bahusus, Doğu edebiyatında öyle büyük manzum metinler mevcut ki, onlar başından sonuna musikiyle okunmuştur. Burada iki önemli faktör vardır: birinci bu ki, musikileşme deyilen şey metnin hacmına değil, onun mana yüküne ve ahenginde bağlıdır. İkinci ise, bazı manzum metinlerin kasıtlı olarak, musikiyle okunmak için yazılmasıdır. Bunun en güzel örneği klasik tasavvuf felsefsinin taşıyıcıları olan sufi derviş sektalarında zikir ve ibadet için okunan şiirlerdir. Bu manzum parçalar muhakkak ve istisnasız bir şekilde musikiyle okunur. O eserler mana ve içerik bakımından, hatta forma olaraktan ne kadar güçlü ve ehemiyetli olsalar bile, onların kabulu, idrakı ve kullanışı yalnızca müzikle kolaylaşır ve gerçekleşir. Burada büyük Türk edebiyyatçı-filozofu Rıza Tevfikin yazdıklarına baş vurmak istedik. O, semahlar, yani tasavvuf musikisi ayinleri baresinde ilginc makamlara dokunur: **"Semailer ekseriya mevzundur ekseriya bahr-i Hecezdendir. Her mısraı dört kere "Mefailün" ahengi üzre gider. Nitekim gazellerin ekserisi de mevzundur ve ekseriya bahr-i Remeldendir; her mısral üç "Failatün" bir "Failün" gibidir. Böylü şiierler edebiyat-ı atıkamıza göre adeta bir gazel sayılır, fakat aşık onu divan veya koşma olsun diye söylemiştir. Anlaşılıyor ki, mahiyyet-i şiiri tayin eden şekli yahut vezni, kafiyesi değil, yalnız musikisidir. Bu da şiirin henuz sulta-yı musikiden kurtilmamış bulunduğu bir devr-i ibtidaiyi gösterir [1, s. 95-107].**

Ancak makam icrası zamanı biz bu beraberliğin, yani musikiyle sözün aynı hukuklu münasebetinin kati şekilde bozulmadığını görüyoruz. Makam icrasının bir eğlence veya geçici, kısa bir sanat gösterisi olmasına izin vermeğen şey budur. Kesin bir dille söylersek, tüm başka müzik türlerinden ayrı olarak, makamatın ifasını sözsüz ve sessiz (vokalsiz) icra ettiğimizde genel anlamda bir eksiklik oluşuyor, asıl mana ve içerik ortadan kayboluyor. Daha önce de söylediğimiz gibi, bir şarkı sözsüz olarak seslendiyi zaman onu belki de daha farklı ve daha derin bir manayla ifade etmek mümkün. Hatta öyle şarkılar var ki, onların güftesi musikisinden bir haylı zayıf. Bahusus bazi halk (belki de anonim) türkülerin gerçek şiir metninn günümüze kadar gelip çıkmadığı veya tahrif olunduğu hiç kimseye sır değil. Bazen ise söz ve özellikle bir şai-

rin çok anlamlı ve derin kavramlı şiiri zayıf ve kendisiyle uyuşmayan müzikle birleştiği zaman çekisini ve ağırlığını kaybeder. Yine de görüyoruz ki, o şiiri "yücelten" ve "alçaltan" nesne müziktir.

Makam sanatı ise bu anlamda belki de Dünyada tek istisnadır. Enstrumental icra makamatın felsefesini ve asıl mahiyetini ifade edemediği gibi, makama dönüşmeğen herhangi bir gazel de kendi güzelliğini ve mana derinliğini sözlerin arasında gizlemiş olur. Sanki o gazeller musikiyle imtahan edildikten sonra kendine yaşam hakkı bulmuş oluyor. Bazen garip düşünceler oratya çıkıyor; sanki her iki sanat dalı bir-biri için ve bir-biriyle temasda yaranmıştır. Çünkü burada öyle kaçınılmaz şeyler vardır ki, istesek de istemesek de düşünüyoruz ki, galiba orta çağlardan bu tarafa müzisyenlikle şairlik vahdet halinde, hatta aynı şahsiyetlerin vucudunda yaranmış ve yaaştılmışdır. Özellikle orta çağ alim ve filozoflarının hayatına ve eserlerine baktığımız zaman görüyoruz ki, aynı kişi hem alim, hem tabip, hem müzisyen, hem astronom hem de şair olmuş. Bu noktadan bazı ince ve çetin fomuller ortaya çıkıyor. O formulleri kısaca özetlersek, felsefi başlangıcı mantık ilmiyle devam ettiren, ruhani ve akli vahdete yetiştikten sonra, onların bilimin çerçivelerinden çıkaran, onu şiirsel bir şekilde, yani şairlikle ifade ederek, bu sonucu şiirin en üst temsilcisi olan müzikle nezeri bakımdan birleştiren kamil bir tefekkür insanının obrazı yaranar.

Genellikle Doğu makam musikisinin söze, şiiriyete bu kadar bağlılığı hem de onun batını, iç ahengini yüze çıkaran bir faktördür. Batını ahenk ise bir anlamda batını ritm demektir. Bu ritm vurmasız, ölçülü ve anlaşıla bilen behriz bir şekilde gerçekleşse de sözün ve onun vezninin hissedilmesi makam icrasının kendisine bir ritm katar. Öyle şiir parçaları da var ki, onlar genellikle herhangi bir makam şubesini veya onun herhangi küçük parçasını somut ritmik ölçülerle ifade eder. Böylesine manzum parçalar çoğu zaman sufi-irfani tekye musikisinin ifade elementleridir. Biz bundan önce de ısrarla söyledik ve her zaman keskin deliller ve mantıksal bağlantılara isnad dayanarak altını çizmşiz ki, makam sanatı genel manada Doğu mistik düşüncesinin İslam sonrası kendine özgün bir tarzda ve bunu real felsefi ünsürlerle tamamlayan tasavuf dünyagörüşünün temsilcisidir. Böyle olmasaydı, tasavvuf şairi olan ve kendileri de büyük çoğunlukla mutasavvuf şahsiyetler olan divan edebiyatı şairlerinin gazelleri bu gün bile tüm doğuda makam sanatının esasını teşkil edemezdi. Mesele şu ki, makamların şiiriyeti (güfteleri) yalnızca onun behrine, veznine, ahengine, taktisine göre deyişilmez kalmıyor ve bu kadar konservativ bir şekillde korunmuyor. Bunun esas sebebi o şiirlerin betnindeki ve o şiirselliğin mustakim olarak hizme ettiği sufi-irfani felsefedir.

Söyledik ki, Doğu divan edebiyatında yazılan ve Doğu makam sanatçıları tarafından bu gün de ısrarlı bir biçimde kullanılan gazeller ve diğer manzum parçaların içinde bazıları var ki, onlar ritmik zikirler ve tekye ayinleri için mahsus yazılmışlar. Onların yazarı belki de bu şiirleri içsel bir siparişle yazmıştır. Mesela, büyük Mevlana Celaleddin Ruminin "Divan-Şems"indeki meşhur bir gazele dikkat edelim:

یار مرا غار مرا عشق چگرخار مرا
یار توی غار توی خواجه نگهدار مرا

نوح توی روح توی قاتح مفتوح توی
سینه مشروح توی بر در اسرار ما

نور توی سور توی دولت منصور توی
مرغ که طور توی خسته بمنقار مرا

قطره توی بحر توی لطف توی قهر توی
قند توی زهر توی بیش میازار مرا

(Yar mera, ğar mera, aşk-ı ciğerxar mera,
Yar toyi, ğar tori, hace negahdar mera.

Nuh toyi, ruh toyi, fatehi-meftuh toyi,
Sineyi-meşruh toyi, ber seri esrar mera.
Nur toyi, Sur toyi, devlet-i Mansur toyi,
Murğ-i kuh-i Tur toyi, hasta bemengar mera.
Katre toyi, behr toyi, lütf toyi, kahr toyi,
Kand toyi, zehr toyi, biş meyazar mera) **"Benim yarım, benim mağara gibi sığındığım, ciğerimi yiyen aşk, sevgili yar da sensin, mağara da sensin, ah, ağalar ağası, beni koru, Nuh da sensin, ruh da sensin, aşılan da sensin, açan da sensin, bana sırlar kapısında yarılıp açılan gönül de sensin, nur da sensin, düğün-dürnük de sensin, yardım görüp üst olan devlet de sensin, gagasıyla beni yaralayan Tur dağındakı kuş da sensin, damla da sensin, deniz de sensin" [2].** Bu mısraların latın alfabesiyle verilen taalffuzuna bile bakıldığı zaman görüyoruz ki, buradakı mısraiçi kafiyeler, ritmin ve ahengin oynaklığı onun bir semah şiir olduğunun göstergesidir. Lakin arap alfabesiyle orjinal metni okuduğumuz zaman biz daha ince noktaları görebiliriz. Şöyle ki, harflerin dizilişi, uzun saitlerin kusursuz (imalesiz, takti ilminin tüm kanunlarına uyan) nizamı kendi kendiliyinde bir musikidir. Bunu ve bu gibi şiir parşalarını makam musikisi icrasında veya vurmalı sazların bulunduğu semah ayinlerinde gerçekleştirmek artık bin ile yakın bir süre devam eden gelenektir.

Özellikle makam musikisinin yaygın olduğu İran ve farsdilli diğer halklarda kesin irfani bağlılık Mevlana gibi şair ve mutasavvufların muhtaşem sanat hazinesinden faydalanmış ve bugün de faydalanmaktadır.

Ortadoğunun diğer büyük şairi olan Hafız Şirazi de Doğu makam repertuarının önemli aktörlerinden biridir. Genellikle makam sanatını (özellikle de İranda) Hafızsız düşümmek mümkün değildir. Yukarıda vurgu yaptımız fikre tekrar dönmek isterdik; eğer makamlarda okunan gazeller yalnızca güzel ve belağatlı nezm toplusu olsaydı, o zaman Mevlana, Hafız, Baba Tahir Üryan, Saadi, Nesimi, Fuzuli, Hatai gibi şairlerin yerini dolduracak ve onlara alternatif olacak birileri bulunurdu. Fakat şöyle malum oluyor ki, mesele sözün güzelliğinde veya belağatta-filanda değilmiş. Söylediyimiz gibi, esas mesele fikrin ve mananın derimliğinde, taşıdığı yükde ve irfani hedeftedir.

ساقی بنور باده بر افروز جام ما
مطرب بگو که کار جهان شد بکام ما
ما در پیاله عکس روخ یار دیده ام
ای بخبر زه لزت شرب مدام ما

(Saki, benur bade ber efruz cam-i ma,
Motrib, begu ki, kar-i cihan şod be kar ma.
Ma der piyale aks-i ruh-i yar dideem,
Ey bihaber ze lezzet-i şürb-i müdam ma)

"Ey saki, badenin nuruyla kadehimizi ışıklandır. Ey müzisyen, hadi oku, dünya muradımız üzere devrediyor, biz kamımızı aldık. Kadehimizde o yarin yüzünün aksini gördük, ey bizim şarabımızın lezetinden habersiz olan" [3]. Görüyoruz ki, Hafız burada remzlerden ve sufi sembollerinden rindane bir tarzda istifade ediyor. O devirde de, şimdi de irfani edebiyat hep remzlerle, sembollerle ifade edilmiştir.

Musiki ve şiir vahdetinin ehemiyeti baresinde Türkiyeli araştırmacı Ali Cançelik ilginc bilgiler verir**: "Musiki, İbn-i Sînâ'ya göre, "Birbiriyle uyumlu olup olmadığı yönünden sesleri ve bu sesler arasındaki zaman sürelerini araştıran riyâzî bir ilim…"; Emmanual Kant'a göre "Sesler vasıtasıyla birbirlerini takip eden güzel hisleri ifade etme sanatı…"; Abdülkadir Merâgî'ye göre, "İka' devirlerinden biriyle tertip edilip kulağa yumuşak gelen nağmelerin bir araya getirilmesi…" ve Kantemiroğlu'na göre, "Çıkardığımız seslerin ölçülü bir zamanda bir usulün düzenine uyarak hareket edip belirli bir yerde karar kılıp durması ve işitme gücümüze zevk vermesi…" dir.**

Fuzûlî'ye göre, "Şiir kabiliyeti insana Allah tarafından ezelde bağışlanmıştır. Ve onun yardımı olmaksızın da kusursuz şiir söylenemez." 6 Şiirin bu hususiyeti, musiki için de geçerlidir. Luther, "Musiki, Allah'ın bir ihsanıdır." derken, Alfred de Musset, "Musiki bende Allah'a inanışı meydana getirdi." 7 demektedir. Musiki ve şiirin gerek doğu gerekse batı medeniyetlerinde ilahî bir menşei olduğu inanışı mevcuttur" [4].

Tüm bu izahlar mahiyetçe divan edebiyatının sanki makam musikisi için tayin ediliyini gösteriyor. Bu mahiyet elbette ki, şiirle müziğin ve özllikle de Yakın ve Orta-doğu sanat musikinin (sünneti musiki) vahdetine keskin bir işarettir.

KAYNAKÇA:

1. Tevfik R. Türkçede şiirler: aşikane ve kalenderane, RIZA TEVFİKİN TEKKE VE HALK EDEBİYATI İLE İLGİLİ MAKALELERİ, Hazırlayan:Abdullah Uçman, Birnci baskı:EKİM 1982, Hacettepe Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi Döner Sermaye İşletmesi ANKARA
2. http://gumusdis.com/mohsen-namjoo-yar-mara-ghar-mara-sozleri-ve-cevirisi/
3. http://www.farsdili.org/node/297
4. http://dergipark.gov.tr/download/article-file/173091

Fakhreddin Bakhshaliyev Elshad oglu
Azerbaijan Baku
Dch. dr. Azerbaijan National Conservatory
salimhak@mail.ru

MIDDLE EAST MUSIC AND DIVINE LITERATURE

Summary: *It is mentioned that the art of makam music, which is most common in this and the Middle East, constitutes divan literature with poetry. The touched matters are based on the proofs to prove that they fit into the makam art of ghouls, gazelles and other poetic pieces.*

Key words: *makam, music, gazel, poem, divan, literature, behr, vezn, tactic, lyfe, philosophy, mysticism, lore and p.*

Dr. Pınar BEŞEVLİ SOLMAZ
Türkiye
Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Öğr. Gör.
pbsolmaz@omu.edu.tr

12 MART (1971) MUHTIRASI'NDAN, 12 EYLÜL (1980) DARBESİ'NE KADAR TÜRKİYE'DE HÜKÜMET POLİTİKALARINDA MÜZİK

Özet: *Bu dönem Türkiye'de siyasal çekişmelerin en yoğun olduğu, siyasi ve ekonomik açıdan en zorlu zamanlardan biridir. Dolayısıyla Türkiye'nin yakın geçmişindeki bu siyasi hareketlilik, ülkenin yaşayışındaki pek çok şeyi etkilemiş ve bu etki müzik politikalarına da yansımıştır. Bu zaman diliminde değişen her hükümet, yeni politik yaklaşımlarını da beraberinde getirmiştir. Her yaklaşımın ülkenin kültür politikasına, dolayısıyla müzikal yapılanmasına etkisi farklı olmuştur. Bu süreçte müzik adına alınan kararlar ve uygulamalar, günümüzde de varlığını sürdüren kurum ve kuruluşların oluşumunun başlangıcı olması açısından önem taşımaktadır. Hükümetlerce müzik adına alınan kararlar ve bu doğrultuda yapılan uygulamaların, Türkiye'nin müzik tarihine etkileri ele alınacaktır.*

Anahtar Kelimeler: *Müzik, Politika, Türkiye, Kültür, Sanat*

Giriş:

1960'ların siyaset yaşamı tüm dünya için karmaşık bir dönemdi. Bir yandan ekonomik olarak büyümenin getirdiği geçici varlık, diğer yandan emek göçleri, öğrenci hareketleri ve *soğuk savaş*ın süre gelişi ile iki kutupluluğun diğer ülkeler üzerindeki baskısı kaçınılmaz olarak kendini göstermekteydi. Böylece hem siyasal hem ekonomik hem de teknolojik dönüşümler söz konusuydu. Araç kullanımının çoğalması, televiz-

yon, telefon hatta bilgisayarın günlük yaşamda yerini alması, tüm bunların yanında aya ayak basılması ve bunun gibi pek çok etken toplumsal yaşayıştaki dönüşümlere hız veriyordu. 60'lı yılların sonuna doğru Türkiye'deki ekonomik krizlerin aşılamaması, işçi ve öğrenci hareketlerinin durdurulamaması, Demirel Hükümeti'nin yıpranmasına ve güvenilirliğini yitirmesine yol açmıştı. Ülkedeki sosyal ve ekonomik huzursuzlukların yanında hükümetin bu olayların önüne geçememesinin, ülkenin geleceğini tehlike altına soktuğu düşüncesiyle, ordu bir muhtıra yayınlayarak hükümete müdahalede bulunmuş ve iktidarın geri çekilmesini istemişti. 12 Mart emir komuta zincirinde muhtıra verilmiş, tüm bu olanlar üzerine Başbakan Demirel istifa etmişti. Bu koşular içinde CHP'den istifa eden Nihat Erim, Cumhurbaşkanı tarafından başbakanlığa atandı. Bütün bu ekonomik ve siyasi değişimlerden kültür, sanat ve müzik tarihinin seyri de etkilendi.

1. 12 Mart (1971) Muhtırasından Sonra Hükümet Politikalarında Müzik

1.1 33. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti'nin (26.03.1971 – 11.12.1971) Müzik Politikaları ve Uygulamaları

1.2 Kültür Bakanlığı'nın Kurulması

2 Nisan 1971 tarihinde yapılan meclis oturumunda, Kocaeli bağımsız milletvekili, Nihat Erim tarafından teşkil olunan hükümetin programında, *Millî Eğitim Reformu* başlığı altında konumuzla ilgili olarak *TRT* ve *Kültür Bakanlığı* kurulmasıyla ilgili konular yer almıştı. Ayrıca kamuoyunda da sıklıkla gündeme taşınan ve tartışılan bir konu haline gelmiş yine anayasanın öngördüğü kültürel kalkınmanın daha etkin biçimde gerçekleştirilebilmesi için ise; eğitim ve kültür işlerinin birbirinden ayrılması üzerinde durulmuş ayrı bir bakanlık olarak Kültür Bakanlığı'nın kurulması konusunun önemle ele alınacağı bildirilmişti. [6, s. 502] Böylece kabine içinde Kültür Bakanlığı ilk kez yer aldı ve ilk Kültür Bakanı ise Talat Halman oldu.

I. Erim Hükümeti kısa süreyle görev yapmış, dolayısıyla Kültür Bakanı ve bu bakanlık da kısa süreyle vazife başında kalabilmişti. 17 Kasım 1974 tarihine kadar görev yapan diğer hükümetlerin de kabinesinde Kültür Bakanlığı yer almayacaktı.

1.3. Devlet Sanatçılığı Unvanının Verilmesi

Tüm bu siyasal değişimler sürerken, 15 Mart 1971 tarihinde Resmi Gazete'de Milli Eğitim Bakanlığı Talim ve Terbiye Dairesi Başkanlığı'ndan, *"Devlet Sanatçısı" Olacak ve Bu Haktan Faydalanacak Sanatkârlar ve Bunların Niteliklerine Dair Yönetmelik* yayınlanmıştır.[8, s.3]

Devlet Sanatçısı olabilme hakkından faydalanacak kimseler, *Devlet Tiyatrosunda, Devlet Opera ve Balesinde, Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrasında sanatçı olarak görevlendirilmiş bulunanlar ile Devlet Konservatuvarında öğretmen olarak görevlendirilmiş sanatçılar ve bu müesseselerin kuruluş kanunlarında belirtilen esaslar dâhilinde sanatçılık ve sanatçı öğretmenlik vasıflarını haiz olanlardır* biçiminde tanımlanmıştır.

Devlet Sanatçılarında, çalışma alanlarının özellik ve icaplarına göre, aranacak nitelikler belirtilmiştir. Üstün yeteneklerin belirtilen alanlarda virtüozitelerinin ve alanlarındaki yeteneklerinin yanında "*öncelikle kişiliği ve çalışmalarıyla Türk toplumunun kültür miras ve değerlerinin yaşatıcı ve yüceltici katkıda bulunmuş, bütünü ile Türk kültürüne ve sanatına çağdaş değer ölçüleri içinde hizmet etmiş olmak"* unsurlarının önem taşıdığı belirgindi. Bütün sanatçılardan istenen diğer önemli husus ise yurt içinde ve dışında, önemli sanat merkezlerinde başarı sağlamış olmak ve milletlerarası seviyede kendisini değerli bir sanatçı olarak kabul ettirmiş bulunmaktı. Bu yönetmeliğe göre ilk devlet sanatçıları müzik alanından besteci, kemancı ve piyanistlerden seçilmiştir.[2]

[2] T.C. İlk devlet sanatçıları: *Prof. A.Adnan SAYGUN (1907 – 1991)Kompozitör, Necil Kazım AKSES(1908 – 1999) Kompozitör, Ulvi Cemal ERKİN (1906 – 1972) Kompozitör, Mithat FENMEN*

Aynı yıl yapılan bir diğer değişiklik ise 12 Ağustos 1971 tarihinde, 3829 Sayılı Devlet Konservatuvarı Hakkında Kanun'a, *"Devlet Konservatuvarlarında sözleşme ile yerli ve yabancı uzman ve öğretmenler görevlendirilebilir"* hususunun eklenmesiydi.[7, s.618] Bu ek madde öğretmen açığının giderilmesinde atılan bir adımı işaret etmekteydi.

2. 1971- 1973 Arası Siyasi Gelişmeler ve Müzik

Erim Hükümeti, 26 Mart 1971 – 3 Aralık 1971 tarihleri arasında ancak 8 ay görevde kalmış oldu. Ardından 11 Aralık 1971 tarihinde İkinci Erim hükümeti kuruldu ve o da Erim'in istifasına kadar görevde kalabildi. 22 Mayıs 1972 tarihinde Milli Savunma Bakanı Ferit Melen Başbakan olarak göreve gelmişti.

Bu hükümet döneminde Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 15 Temmuz 1972'de "Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Konservatuarı Yönetmeliği" çıkartılmıştır. [9, s.1-12] Bu yönetmelikte birinci maddede genel hükümler başlığı altında *"Türkiye Cumhuriyeti Millî Eğitim Bakanlığına bağlı olan Ankara Devlet Konservatuvarı Orta ile Yüksek İhtisas öğretimi yapan bir Meslek Okuludur"* tanımı yapılmış, ikinci maddede, *"Devlet Konservatuvarının kuruluşundaki amaç, yurtta müzik ve sahne sanatları terbiyesinin yerleşmesi için kültürlü ve her çeşit meslekî vasıf ve şartları taşıyan sanatçılar yetiştirmektir."* tanımı yapılarak okulun amacı belirtilmiştir. Bu yönetmelik MEB'ce bu okulun eğitim ve öğretim programlarının durumunu bildirir ve düzenini oluşturur nitelikte ayrıntılı olarak hazırlanmıştır. Yönetmelik on dört başlık altında ele alınmıştır. X. başlık *Avrupa 'ya Gönderilecek Mezunlar'*dır. Bu başlığa ait altmış birinci maddede *"Konservatuvarın herhangi bir bölümünü pekiyi derece ile bitiren mezunlar arasından Müşavir Heyetçe tavsiye edileceklerin Avrupa'ya gönderilmesi, Konservatuvar Müdürlüğü tarafından Bakanlığa teklif olunabilir."* ibaresi bulunmaktadır. Bu durumda yetenekli öğrencilerin yurt dışında eğitime gönderilebilmesi için imkânların 6660 Sayılı Yasa'yla sınırlı kalmadığı anlaşılmaktadır.

6 Nisan 1973 tarihinde Fahri Korutürk'ün Cumhurbaşkanı seçilmesiyle Melen, Başbakanlık görevinden çekilmek zorunda kalmış, yerine yeni cumhurbaşkanı tarafından Naim Talu atanmıştı. Türkiye'yi genel seçimlere hazırlayan geçici bir seçim hükümeti niteliği taşıyan Naim Talu Kabinesi, Kültür ve sanat konularında politika belirleyecek fırsatı bulamadı. [4, s.269] 14 Ekim 1973 tarihindeki genel seçimler sonucu, 26 Ocak 1974 tarihinde Bülent Ecevit'in liderliğinde CHP-MSP karma hükümeti kuruldu.

3. 37. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti'nin (26.01.1974 – 17.11.1974) Müzik Politikaları ve Uygulamaları

28 Ağustos 1974 tarihinde Resmi Gazete' de yer alan yönetmelik [10, s. 4-7] Başbakanlık Kültür Müsteşarlığı'ndan, *"Devlet Konservatuarları Kuruluş, Örgütlenme ve İşleyiş Yönetmeliği"* adıyla yayınlanmıştır.[3] Devlet Konservatuvarları, müzik ve sahne sanatları alanlarında, kuramsal ve uygulamalı meslek eğitimi vererek yaratıcı öğretici, yorumcu, araştırıcı, yapımcı sanatçılar yetiştiren, araştırmalar yapan orta ve yüksek meslek okullarıdır, denilerek, daha önce 15 Temmuz 1972 yılına ait yönetmelikteki yalnızca Ankara Devlet Konservatuarı'nı öne çıkaran tanım değiştirilmiş ve geliştirilmiştir. Aynı maddenin "b" kısmında ise bu yönetmeliğin devlet konservatuarlarının kuruluş, örgütlenme ve işleyiş esaslarını kapsadığı ve Ankara, İstanbul ve İzmir Devlet Konservatuarları ile bölge kültür ve sanat merkezlerinde açılacak devlet

(1916 – 1982) Kompozitör, Prof. İlhan USMANBAŞ (1921 –) Kompozitör, Gülay UĞURATA (1940 – 1995) Piyano Sanatçısı, İdilBİRET (1941–) Piyano Sanatçısı, Suna KAN (1936 –) Keman Sanatçısı, Ayla ERDURAN (1928 –) Keman Sanatçısı, Ayşegül SARICA(1935–)Piyano Sanatçısı.

[3] Bu yönetmelik, Ecevit Hükümeti zamanında, Başbakanlık Kültür Müsteşarı, Bozkurt Güvenç kanalıyla, yayınlanmıştır. Bu yönetmeliğin hazırlanışında özellikle Kompozitör Muammer Sun'un konuyla ilgili pek çok çalışma yaptığı ve yönetmelik için bu çalışmalardan yararlanıldığı, hatta yönetmelik hazırlama komisyonunda bizzat yer aldığı bilinmektedir. [5, s.176]

konservatuarlarının da bu yönetmelik tarafından kapsandığı belirtilerek, işleyişi rahatlatan yapısıyla yeni konservatuarların açılacağının da müjdecisi olmuştur. Aynı zamanda var olan konservatuarların işleyişinin yenilendiği ve bundan sonra açılacakların da işlerliklerini bu yöntemle sürdürecekleri konusunda bir düzenleme getirilmiştir. Bu düzenlemeye bir göz atacak olursak daha önceki yönetmelikte var olmayan amaçlar ve görevler kısmının eklendiğini görülmekteydi.

Yönetmeliğin ana amaçları *Müzik ve sahne sanatlarının çeşitli dallarında, bütün yurt yüzeyindeki çocuklara ve gençlere fırsat eşitliği içinde seçilme, yetişme ve gelişme olanakları sağlamak; Yetiştirilen sanatçılarla, müzik ve sahne sanatlarının yurt yüzeyine yayılmasına çalışmak, gelişmesine kaynak olmak, katkıda bulunmak* olarak belirtilirken, devlet konservatuvarlarının görevleri dört madde halinde sıralanmıştır: En büyük sıkıntı olan öğretmen açığı gibi sorunlar da, elde olanı değerlendirme yoluna gidilmesi ile aşılmaya çalışılarak, bu alandaki kalkınmanın önü açılmak istenmiştir. Ayrıca maddelerde yer alan *"Sanat toplulukları, sanat eğitimine katkıda bulunmak ve toplum yaşamında Konservatuarı daha işlevsel kılmak amacıyla, programa bağlanır"*ve benzeri ifadelerin yer almasıyla, yapılan tüm çalışmalara işlevsellik kazandırılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Her meslek ve sanat bölümü içinde bulunan dallar, kollar ve bunların giriş koşulları, öğrenim süreleri, programlar, sınavlar vb. konular, öğretim ve sınav yönetmeliğinde belirtilerek hepsine ortak bir düzen getirilmiştir. Bunula birlikte belli kurullar oluşturularak, organize çalışma sistemi getirilmiş, programlı ve bu programa dayalı ortak, bilinçli bir uygulama sağlamaya yönelik gayret içinde olunduğu da belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır.

Ayrıca konservatuar içinde Derleme ve Belgelendirme Merkezi, on yedinci maddede belirtildiği üzere Müzik ve Sahne Sanatları Belgeliği ve Folklor Arşivi bulunur ifadesiyle yer almış ve işlevi belirtilmiştir. Bu maddeler, arşivcilik, tanıtım ve yayım açısından, pek çok değeri, korumak belgelemek ve gün yüzüne çıkartmak bakımından büyük önem taşımaktadır. Tüm bunların yanında gelişmiş ülkelerde de var olan bir üretimin gerçekleşmesi ve yayılmasını sağlayan en önemli birimlerden olan Çalgı Onarım ve Yapım Merkezi ve Nota Yazım ve Basım Merkezi ile ilgili maddeler de ayrıntılı bir biçimde yer almaktadır. Genel bir değerlendirmeyle, Bu yönetmelikle birlikte konservatuarların yeniden yapılandırıldığı, Türkiye'deki sahne sanat uygulaması çalışmalarının ulusal ve evrensel kültür sanat değerleriyle temellendirilmesi amaçlandığı vurgulanmakta,bunun yanında "*sanat ve kültür uygulaması çalışmalarıyla ilgili konularda her düzeydeki eğitim kurumlarıyla ve ilgili sanat kurumlarıyla işbirliği yapılır ve yapılacak işbirliği bir programa bağlanır"* şeklindeki maddelerle yapılanlara işlevsellik kazandırılmaya çalışıldığı anlaşılmaktadır. Böylece belli kurullar oluşturularak, organize çalışma sistemi getirilmiş olup, programlı hareket sağlamaya yönelik gayret, belirgin bir şekilde göze çarpmaktadır. Daha önce buna benzer ayrıntılı bir çalışma yapılmadığı için hazırlanan bu yönetmelik, Türk müzik hayatı açısından büyük önem taşımaktadır.

4. 38. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti'nin (17.11.1974 – 31.03.1975) Müzik Politikaları ve Uygulamaları.

Diğer yandan siyasi çalkantılar artmaktaydı. 20 Temmuz 1974'te Kıbrıs'taki sorunları çözmek amacıyla barış harekâtı başlatıldı. Koalisyon hükümeti ancak 17 Kasım 1974 tarihine kadar görevde kalabildi. Dönemin şartlarında iktidarda kalma süresinin kısalığı ve Kıbrıs Barış Harekâtına, ekonomik sorunlar da eklenince kültür sanat ile ilgili sorunlarda çözüm arayışlarının istenildiği gibi olmaması beklenen bir durum olarak algılanabilir. Diğer yandan Cumhurbaşkanı Korutürk, Ecevit'in yerine kontenjan senatörü Ord. Prof. Dr. Sadi Irmak'ı hükümeti kurmakla görevlendirdi ancak Irmak, güvenoyu alamadığı halde yerine başka hükümet kurulamadığından dolayı

beklenildiğinden daha uzun süre görevde kaldı [4, s. 273].

4.1 İzmir Devlet Senfoni Orkestrası'nın Kurulması

1975 yılından önce de İzmir'de bir senfoni orkestrası kurulması düşünülmüş fakat bu istenildiği gibi başarılamamıştı.[16, s.6] İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, dönemin Kültür Bakanı Nermin Nefçi'nin onayı ile Devlet Sanatçısı Prof. Hikmet Şimşek önderliğinde 1975 tarihinde bir oda müziği topluluğu niteliğinde kurulmuş ancak kısa süre içerisinde senfonik bir orkestra hacmine kavuşmuştur.[4] Muammer Sun, *"İlk zamanlar senfoni çalacak kadar büyük bir kadrosu olmayan orkestrayı, daha sonra Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'ndan ücretli elemanlargetirterek, takviye ettiler."* diyerek günün koşullarını aktarmaktadır [5, s.187-188].

5. 39. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti'nin (31.03.1975 – 21.06.1977) Müzik Politikaları ve Uygulamaları

12 Nisan 1975 günü AP-MSP-CGP-MHP- Bağımsızlardan oluşan ortak hükümet kuruldu. Bu hükümet, Milliyetçi Cephe olarak da anılmaktaydı. Sağı temsil eden hükümetin programında özellikle millileştirme düşüncesini vurgulanarak toplum bilincine yönelik yaklaşımı, daha önceki hükümet programlarından farklı olarak ilgi çekiciydi. Hükümet programını açıklayan Demirel, ekonomi, işsizlik dış ülkelerle ilişkiler gibi konulardan önce kültür ile ilgili politikalarını dile getirdi.

5.1 İlk Türk Musikisi Konservatuarı'nın Kurulması

Yapılan ilk işlerden biri *Devlet Konservatuvarları Kuruluş, Örgütlenme ve İşleyiş Yönetmeliği'*nin yeniden ele alınmasıydı.[11, s.7] Böylece konservatuarların işleyişi ile ilgili bakanlığın doğrudan müdahalesi söz konusu olmuştu ve bu yeni bir konservatuar açılacağının habercisiydi.[5] Bu yönetmelik değişiminin özellikle Türk Müziği Konservatuarı kurulmasını hızlandırmak amacıyla yapıldığı açıkça anlaşılmaktadır. Bu yeni konservatuar, ilk Türk Müziği Devlet Konservatuarı'dır. Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı bir "Türk Musikisi Konservatuarı" kurulması hakkındaki ilk resmi teşebbüs, zamanın Milli Eğitim Bakanı Ali Naili Erdem'in 28.05.1975 tarihli yazısı ile başlamıştı, Bunu takiben zamanın Kültür Bakanlığı Müsteşarı Prof. Dr. Emin Bilgiç'in, 02.06.1975 tarihli yazı ile Ercüment Berker'den 1975 ders yılı başında faaliyete geçebilmesi için talimat vermiş *Bu talimat doğrultusunda yapılan çalışmalar sonucunda 13.10.1975 gün ve 15382 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanarak yürürlüğe giren "İstanbul Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Kuruluş Yönetmeliği" ile konservatuar kurulmuş ve 3 Mart 1976'da eğitime başlamıştır.* Böylece Konservatuar sayısı yurt çapında dörde ulaşmıştı.

5.2 İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nun ve Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun Kurulması

1975 yılında Kültür Bakanlığı tarafından İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korosu kuruldu ve koro 1976 yılında faaliyetlerine başladı. "*Ulusal kültürümüzün, dilimizle birlikte en önemli dalı olarak değerlendirilen Klasik Türk Musikisini en üst düzeyde icra etmek, gelecek kuşaklara aktarmak ve klasik musikimizi yurt içinde ve yurt dışında tanıtmak ve yaygınlaştırmak amacıyla"* kurulan bu koro Türkiye Cumhuriyeti tarihinde devlet tarafından yapılandırılan ilk Türk Musikisi icra kurulu olma özelliğini taşımaktadır. [14, s.57]

[4] http://www.izmirsenfoni.gov.tr/hakkimizda (07.06.2018) Ancak Sinemis Adige Sun'un kitabında konuyla ilgili İzmir'de orkestraya duyulan ihtiyaçla ilgili Muammer Sun'un bir rapor hazırladığını ve burapora dayanarak, dönemin Güzel Sanatlar Genel Müdürü Mehmet Özel tarafından bu oluşumun başlatıldığı, Sun'un orkestra kurulması ile ilgili teklifi arkadaşı Tuncay Olcay'a götürdüğü, onun da Ankara'daki bu hazır orkestranın birkaç kişi dışındaki birçok elemanını İzmir'e gelmeye ikna etmiş olduğu, kalan eksik elemanların da başka orkestralardan tamamlandığı ve böylece İzmir Senfoni Orkestrası'nın kurulmuş olduğu açıklanmıştır. Aynı kaynakta ilk Orkestra müdürü olarak da Tuncer Olcay'ın tayin edildiği belirtilmiştir. [5,s. 187-188].

[5] Bu yönetmelik, 1. MC Hükümeti döneminde Rıfkı Danışman Kültür Bakanı iken yayınlanmıştır.

Ayrıca bu hükümet zamanında, daha önce Ecevit Hükümeti döneminde 3 Haziran 1974 tarihinde *Halk Dansları Sanat Kurulu* olarak teşkil edilen topluluk, 17 Mart 1975 tarihinde Devlet Halk Dansları Topluluğu adı altında resmen kuruldu. [14, s. 67]

5.3 Üstün Yetenekli Çocuklar İçin Devlet Konservatuarına Özel Statü

1976 yılında, 6660 Sayılı *Güzel Sanatlarda Fevkalade İstidat Gösteren Çocukların Devlet Tarafından Yetiştirilmesi Hakkında Kanun'* un bütçe konusu da dâhil çeşitli sorunlar nedeniyle yürürlükte olmasına rağmen uygulanamaması nedeniyle, Ankara Devlet Konservatuarı hocalarından İlhan Baran ve Mithat Fenmen, bu konuda bir formül geliştirdi. Üstün yetenekli ve çok duyarlı kulağı olan çocuklara Ankara Devlet Konservatuvarı içinde özel eğitim verilmesi için kurallar geliştirilip bir program hazırlandı. Böylece Bakanlar Kurulu'ndan *Müzik Alanında Özel İstidat Ve Kabiliyetli Çocukların Devlet Konservatuvarlarında Yetiştirilmesine Dair Geçici Yönetmelik* çıkarıldı. [2, s.140] Yönetmeliğin amacı müzik alanında özel istidat ve kabiliyet gösteren çocukların, özel programlarla, icra ve kompozisyon dallarında sanatçı olarak devlet konservatuvarlarında yetiştirilmelerini sağlamaktı.[12, s.2] Özel yetiştirme programına icracılık ve kompozisyon dalları için alım şartları düzenlendi. Ancak bir zaman sonra yasa tekrar işletilemez hale geldi. [2, s.214]

5.4 1976 Yılı Programının Uygulanması, Koordinasyonu ve İzlenmesine Dair Karar

1975 yılı hükümet programında en baştaki konular arasında geçen kültür ve sanat, 1976 yılı hükümet programında ele alınan konular kısmında en alt sıralarda kalmıştı. Hükümet Programının Sosyal sektörler bölümünün IV. kısmı eğitim ve kültür başlığı altında toplanmıştı. Kültür başlıklı bölümünün 623. maddesinde durum tespiti yapılmıştı ve bu tesbit, günün sosyolojik koşullarını da ortaya koymaktaydı. Köyden kente göçün arttığı altmışlı yıllardan bu yana şehir ve köylerdeki kültürel ve ekonomik dönüşümün sosyal hayattaki yansıması gözler önüne istatistiklerle serilmekteydi. 624. maddede ise çözüm önerileri sunulsa da 625. maddede konuyla ilgili yetersizlikler gündeme getirilmişti: "*Kültür hizmetlileri ve sanatçıların yetiştirilmesi, desteklenmesi, özendirilmesi ve ödüllendirilmesi konusundaki faaliyetler ve çabalar yetersiz kalmakta, bu çabaların etkinliğini artıracak yasal ve örgütsel tedbirler alınamamaktadır*." ifadesiyle durum açıkça ortaya koyulmaktaydı. [13, s.89]

1977 yılında TRT - Ankara Oda Orkestrası (AOO) şef Gürer Aykal yönetiminde solist Suna Kan ile Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası, Ankara Devlet Opera ve Balesi Orkestrasından ve Ankara Devlet Konservatuarı öğretmenlerinden oluşan 17 kişilik bir yaylı çalgılar orkestrası olarak kuruldu. Bu orkestra 1985 yılına kadar hem yurt içinde hem yurt dışında çok sayıda konser vererek geniş dinleyici kitlelerine ulaştı. [3, s. 187]

6. 1977 Genel Seçimleri ve Sonuçları

Ekonomik sıkıntıların yanı sıra can ve mal güvenliğinin gün geçtikçe azaldığı, işsizliğin arttığı bu ortamda hükümetin bu sorunlara çare olamaması 5 Haziran 1977' de erken seçim kararının alınmasını gündeme getirmiştir. Seçimlerde en çok oy alan parti CHP olduğu için hükümeti kurma görevi Bülent Ecevit'e verildi. Böylece, Türkiye'nin ilk azınlık hükümeti kurulmuş oldu ancak güvenoyu alamadı. Ardından AP Genel Başkanı Demirel'den hükümeti kurması istendi. Demirel 2. Milliyetçi Cephe denilen hükümeti kurdu. Ancak bu hükümetin ömrü de uzun olamadı. Gensoru ile düşürülen ilk hükümet olmuştur. 5 Ocak 1978'de AP'den istifa eden 11 milletvekili ile Ecevit 42. Türkiye Cumhuriyeti Hükümeti'ni kurdu.

Bu hükümet zamanında Gürer Aykal'ın Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü olmasının ardından, otuz yıl sonra ilk kez Devlet Opera ve Balesi yurt dışı turnesine çıktı. Bu turnede Ferit Tüzün'ün bestelediği *Midas'ın Kulakları* adlı opera ve Duygu

Aykal'ın koreografisini yaptığı "Bulutlar Nereye Gider" eserleri sunuldu. [15, s.10]

Aynı dönemde Antalya'da bir konservatuar oluşturmak için girişimde bulunduğunu anlatan Muammer Sun, kendisine konservatuardan arkadaşı olan, Güzel Sanatlar Genel Müdür Yardımcısı Koral Çalgan'ın, Antalya Belediye Başkanı Selahattin Tonguç'un, Antalya Valisi Güngör Aydın'ın ve İl Genel Meclisi'nin kendisine çok destek verdiğini belirtmiştir

Aynı zamanlarda dönemin Kültür Bakanı Ahmet Taner Kışlalı'nın, Güzel Sanatların her dalında çalışmalar yapacak kurullar oluşturulmasını istediğini açıklayan Sun, bu kurullarda yaklaşık 110 kişinin görev aldığını belirtmiştir. Muammer Sun, müzik ile ilgili kurula, daha önce de bu konuda çalışmaları bulunduğu için, 36 maddeden oluşan önerilerini rapor halinde sunduğunu ve tüm maddelerin oybirliği ile kabul edildiğini belirtmiştir. [5, s. 197]

Bu toplantıyı ve konuşmayı izleyen günlerde ara seçimler yapıldı. Ecevit Hükümeti istifa etti. Demirel yeniden Hükümet kurdu, bakan ve üst düzey bürokratlar yine değişti. Dolayısıyla Antalya Devlet Konservatuarı kurma girişimi 20 yıl sonraya kaldı.

Sonuç:

Ülkenin o dönemde uğraştığı sorunlar oldukça zorluydu. Ancak tüm bu zorlukların yanında yine de Hükümetlerin kültür, sanat ve özellikle de müzik ile ilgili faaliyetlerini çeşitli yollarla sürdürmeye çalışmış oldukları görülmektedir. Günün koşulları ve siyasi anlayışları doğrultusunda yapılabilecekleri ya da uygun gördüklerini uygulamaya geçirmişlerdi. Yapılan uygulamalar, kurulan kurumlar gibi çalışmaların bir kısmının, işlerliğini günümüzde de sürdürdüğü ya da başka oluşumların nüvesini oluşturmuş olduğu bilinmektedir. Yine de görülen odur ki dönemin getirdiği istikrarsızlık her alana yansımıştır. Neredeyse 10 yılık bir süreçte 11 hükümetin değiştiği görülmektedir. Her hükümet kendi politikasını uygulamaya çalışırken bir yandan da kadrolaşma sorunu gündeme gelmiştir. Ayrıca 1970'lerde şiddet Türkiye'de siyasal hayatın bir parçası haline gelmiş, 1976'da ölümler ve yaralanmalar meydana gelmişti. Ecevit Hükümeti zamanında da şiddet olayları artarak devam etti. Hükümet terörizm ve ekonomiyle başa çıkamayınca, 13 ilde sıkıyönetim ilan edilmesi bile terör hareketlerini engelleyemedi. Ayrıca Ekim ayında yapılan kısmi senato ve ara seçimlerde büyük oy kaybı yaşayınca, Bülent Ecevit, 16 Ekim 1979 'da istifa etti. Bu durum üzerine Süleyman Demirel 12 Kasım 1979'da azınlık hükümeti kurdu.

Tüm bu olanların yanında *"Devamlı artan hayat pahalılığı, can ve mal güvenliğinin ortadan kalkması, geniş toplum kesimlerini ümitsizliğe sevk ederken, Avrupa'nın yabancı işçileri geri göndermeye başlaması, yeni iş sahaları yaratamayan Türk ekonomisinin uğraşmak zorunda kaldığı yeni problemlerdi."* [15, s. 626] Diğer yandan köy ve kentlerdeki kültürel dönüşümün sosyal hayata yansımalarının etkilerinin de barizleştiği ülke için oldukça karışık ve zor günlerdi. Hem ekonomik hem de siyasal sorunların gün geçtikçe arttığı bu dönemde geniş kesimlerin kültür ve sanat yaşamına katılmalarının imkânı hemen hemen yok gibiydi. Dolayısıyla hükümet politikaları da bundan nasibini almakta gecikmedi.

Öte yandan ekonomik zorluklardan da güç kazanan anarşi meydanları tutmuş yolları geçilmez hale getirmişti. Ancak tankların sokaklara inişi durumun acımasız boyutunu daha da derin ortaya koydu. Tüm bu olanların sonucunda sanat, özellikle de bir türlü hedeflenen kadar canlandırılamayan çağdaş müzik ışığı, 12 Eylül 1980 darbesiyle yeniden belirsizliğe savruldu.

KAYNAKÇA:

1. ERARSLAN, Cezmi, "Atatürk'ten Sonra Türkiye'nin İç Politikası" *Türkiye Cumhuriyeti Tarihi II*, Ankara: AKDTYK Atatürk Araştırma Merkezi, 2002, ss. 519-641.
2. KAHRAMANKAPTAN, Şefik; *İsmet İnönü ve Harika Çocuklar- İdil Biret- Suna Kan,* Ankara:Ümit Yayıncılık, 1998.
3. OKYAY, Erdoğan; *Atatürk Devrimlerinin Simgesi Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na Armağan,* Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Onur Ödülü Altın madalyası Sahipleri Dizisi No:21, 1. Basım, 2009.
4. ÖZDEMİR, Hikmet; "Siyasal Tarih (1960-1980)", *Türkiye Tarihi 4 Çağdaş Türkiye Tarihi 1908 – 1980,* Sina Akşin (Yay. Yön.), İstanbul: Cem Yayınevi, 8. Basım, 2005 ss. 227-286.
5. SUN, Sinemis Adige; *Karnında Güneş Olan Adam MUAMMER SUN,* Ankara:Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Onur Ödülü Altın madalyası Sahipleri Dizisi No:23, 1. Basım, , 2011.
6. Cumhuriyet Senatosu, Tutanak Dergisi., C: 64, T:10, B : 57, 2.4.1971 O : 2, s: 502,
7. Cumhuriyet Senatosu, Tutanak Dergisi, D.66, C:101, 12.8.1971, s.618.
8. T.C.Resmi Gazete, 15.03.1971, S:13779, s. 3. *«Devlet Sanatçısı» olacak ve bu haktan faydalanacak Sanatkârlar ve Bunların Niteliklerine Dair Yönetmelik.*
9. T.C. Resmi Gazete, 15.07.1972, S: 14246, s. 1 -12. *"Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Konservatuarı Yönetmeliği"*
10. T.C.Resmi Gazete, 28.08.1974, S. 14990, ss. 4-7 *"Devlet Konservatuvarları Kuruluş, Örgütlenme ve İşleyiş Yönetmeliği"*
11. T.C.Resmi Gazete, 28.07.1975, S.15309, s.7 *"Devlet Konservatuvarları Kuruluş, Örgütlenme ve işleyiş Yönetmeliği"*
12. T.C. Resmi Gazete, 05.10 1976, S.15725, s. 2. "*Müzik Alanında Özel İstidat Ve Kabiliyetli Çocukların Devlet Konservatuvarlarında Yetiştirilmesine Dair Geçici Yönetmelik"*
13. T.C. Resmi Gazete, 31.01.1976, S.15485, s. 89. 1976 Yılı Programı, "*1976 Yılı Programının Uygulanması Koordinasyonu ve İzlenmesine dair Karar "*
14. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü, Sanat Kurumlarının 2009-2010 Sanat Sezonu Konser Programı, 2009
15. *Cumhuriyet*, "Sanat kesimindeki canlılık !", (04.06.1978), s.10.
16. *Milliyet*, "İstanbul ve İzmir'de Devlet Orkestrası Kuruluyor" (15.06.1971), s. 6.

BƏKİROVA Günel Məmmədrasul qızı
Azərbaycan, Bakı
Üzeyir Hacıbəyli adına BMA-nın doktorantı
Email: ludwig.beethoven.88@mail.ru

PEDAQOJİ TƏCRÜBƏDƏ ORNAMENTAL ETÜDLƏRİN ROLU VƏ FORTEPİANO TEXNİKASININ İNKİŞAFINDA ƏHƏMİYYƏTİ

"Barmaqların maşına bənzər işi ilə heç nəyə nail olmaq olmaz;... əgər məşğələlərdə ilk növbədə zehin işi yoxdursa bu məqsədyönsüz və mexaniki bir prosesdir".
Rubinşteyn

Fortepiano texnikasının və texniki ustalığın inkişafı musiqiçiləri daima maraqlandırmış, texniki mükəmməlliyin inkişaf yolları, texnikanın inkişafı üçün müxtəlif mülahizələr yürütmüşdürlər. Texniki ustalığın problemləri erkən dövrdən musiqiçiləri maraqlandırmış və bir çox metodoloji vəsaitlərində bu problemə toxunmuşdurlar. 1724 - cü ildə Ramonun "Barmaq texnikasının metodları" kitabı çıxmış və burada klavirdə sürətli ifa problemlərinə, o cümlədən barmaqların sürətli hərəkətinə geniş yer verilir. Bununla yanaşı, D.Diruta "Transilvaniyalı", J.Deli "Spinetin köklənməsi haqqında traktat və onun vokal musiqisi ilə müqayisəsi", M.Sen-Lember "Klavesin prinsipləri", K.F.E.Bax

"Klavirdə ifa incəsənəti təcrübəsi haqqında", H.S.Leleyn "Klavikord məktəbi", D.Q.Türk "Klavir məktəbi", İ.Praç "Fortepiano üçün ümumi məktəb", F.Kalkbrenner "Fortepianoda ifa metodu haqqında", İ.Hummel "Fortepiano ifasının nəzəri və praktiki rəhbərliyi", F.Kalkbrenner "Fortepianoda ifa metodu haqqında", K.Çerni "Nəzəri və praktik fortepiano məktəbi", S.Talberq "Oxuma incəsənətinin fortepianoya tətbiqi", F.Fetpis və İ.Moşeles "Fortepiano üçün metod", F.Şopen "Metodik qeydlər" adlı traktatlarında da bu və ya digər dərəcədə fortepiano texnikasının müxtəlif problemləri işıqlandırılır. XVII əsrin sonu və XVIII əsrin əvvəllərindən başlayaraq bəstəkarlar sırf pedaqoji məqsədlər üçün hər hansı bir vərdişlərin inkişafı üçün əsərlər yazmağa başlayırlar. Misal olaraq görkəmli italyan bəstəkarı D.Skarlattinin klavesin üçün yazdığı virtuoz sontalarını göstərmək olar. Bəstəkar özü bunları *məşğələ* adlandırmışdır və pedaqoji məqsədlər üçün nəzərdə tutmuşdur. Onun əsərləri elə indi də yüksək bədii məzmunlu instruktiv məşğələ nümunəsi kimi göstərilə bilər. XVIII əsrin əvvəllərindən başlayaraq instrumental ifaya daha da böyük önəm verilməsi instrumental alətdə ifa incəsənətini formalaşdırdı və bu alətlərin inkişafına, təkmilləşməsinə səbəb oldu. Daha sonralar klavir və klavesin musiqisi öz yerini yeni bir alətə, geniş klaviaturalı və mexaniki cəhətdən daha da mükəmməl bir alət olan fortepianoya verdi. Beləliklə, bu yeni ifa çətinlikləri, yeni texnika növlərinin formalaşmasına təkan verməklə yanaşı, ifaçı qarşısında daha böyük ifa imkanlarının yaranmasına gətirib çıxartdı. XVIII əsrin sonu və XIX əsrin əvvəlləri fortepiano musiqisi incəsənətinin qızğın inkişaf edir.

Fortepiano aləti ifaçılar qarşısında yeni texniki tələblər qoyurdu. Həmin dövrdə dövrün bir çox görkəmli ifaçıları, müəllimləri pedaqoji məqsədlə çoxlu əsərlər bəstəyir, traktatlar yazırdılar. Burada bir çox texniki problemlərin müxtəlif yanaşmalarla aradan qaldırılması üçün məşğələlər verilir və ifaçıdan onları dəqiq və düzgün yerinə yetirilməsi tələb olunur. Fortepiano ifası üzrə bir çox kitablar, sonsuz sayda məşğələ opusları, etüdlər yazılır və burada virtuozluq sənətinə qısa bir zamanda sahib olmaqdan ötrü ən münasib *açar* məşğələlər verilir. Həmin dövrdə bəstəkarlar əsasən özləri müəllimlik edirdilər və özləri bilavasitə pedaqoji ədəbiyyat formalaşdırırdılar. Xüsusilə çoxlu sayda etüdlər bəstələnmişdir.

Pianoçunun texniki inkişafı ifaçılıq ustalığının bir hissəsidir. Güc, dəqiqlik, rəvanlıq, dözümlülük, təmizlik, aydınlıq və çeviklik bədii ifaçılığın ən vacib komponentlərindən biridir. Amma fortepiano texnikası məhdudiyyətsiz bir anlayışdır, bu musiqiçinin istədiyi hər bir şeyi klavişlərdə səsləndirmə bacarığıdır. Bu alətdə bacarıq, vərdiş və ifa fəndləridir ki, ifaçı onlardan istifadə edərək əsərdə bədii nəticəyə nail olur. Bu baxımdan, etüdlərin pedaqoji təcrübədə yeri böyükdür.

Etüd fransız dilindən tərcümədə "öyrənirəm", "dərs məşğələsi" deməkdir. Bu təkcə musiqidə deyil incəsəntin bütün sahələrində istifadə olunur. Bu hər hansı bir böyük bir sənət əsərinin hazırlıq prosesində istifadə olunur. Musiqidə kiçik etüdlər hər hansı bir texniki məqsəd üçün yazılır və ifa texnikasının hər hansı bir elementi, fakturanın müəyyən növü işlənilir.

Tamamilə başqa bir müstəvidən baxsaq etüd bir janr deyildir. Bu Baxdan, hətta ondan da daha əvvəl bəstəkarlardan başlamış müasir dövrün bəstəkarlarının əsərlərində də rast gəlmək olar. Qətiyyətlə desək hər bir musiqi əsəri öz özlüyündə bir musiqi məşğələsidir. Burada üslub, ifadə və ya texniki iş cəmləşir. İstər Baxın fuqaları, Bethovenin sonataları və ya Listin rapsodiyaları olsun onların hər birində bədii elementlərlə yanaşı texniki elementlər də vardır.

Etüd bir müstəqil janr kimi XIX əsrdən başlayaraq inkişaf etməyə başlamışdır. Bu həmin dövrdə vürtuoz ifaçılığın inkişafı ilə bağlı idi. Demək olar bütün dövrlərdə bəstəkarlar etüd janrına müraciət etmişdirlər və bu baxımdan, etüd janr kimi tarixi bir inkişaf yolu keçmişdir. XVIII əsrin sonu XIX əsrin əvvəllərində yazılan etüdlarda daha çox işin texniki tərəfi ön planda idisə, F.Şopendən başlamış etüdlərdə texniki ilə bədiilik birləşərək etüd janrını sadəcə məşğələ üçün yazılmış kiçik janr çərçivəsindən çıxardır.

Demək olar bütün görkəmli Avropa bəstəkarlarının yaradıcılığında etüd janrına böyük yer verilmişdir. K.Çerni, M.Klementi, İ.Kramer, T.Kullak, M.Moşkovski, H.Bertini, F.Şopen, F.List, İ.Brams, Y.Sibelius, K.Debüssi, R.Şuman, S.Raxmaninov, L.Şitte, A.Lyadov, A.Arenskiy, O.Messsian, A.Skriabin və s. tərəfindən yazılan etüdləri misal göstərmək olar. Bu etüdlar həm pedaqoji, həm də ifaçının bədii texniki göstəricilərinin inkişaf etdirilməsi məqsədi ilə yazılmışdır.

Etüdlərin təyinatı müxtəlifdir. Onlar pianoçunun texnikasının müxtəlif tərəflərinin inkişafı üçün nəzərdə tutulur. Misal olaraq xromatik gedişlərdən, oktavalardan, triollardan, tersiyalardan, arpeciolardan, akkordlardan, qammavari passajlardan, bəzəklərdən istifadə olunaraq yazılan etüdlər vardır. Bəzəklərdən və ya ornamentikadan istifadə olunaraq yazılan etüdlər (ornamental etüdlər) daha çox xırda barmaq texnikasının inkişafına, əsərlərdə bəzəklərin daha da səlist ifası üçün nəzərdə tutulmuşdur. Bu, ifaçıdan həm səslənmə, həm də dəqiqlik baxımdan pianoçudan yüksək eşitmə bacarığı və yüksək texniki hazırlıq tələb edir.

Ornamentum, yəni *ornament* latın sözü olub bəzək deməkdir. İnsan və sosium tərəfindən qəbul edilmiş predmetin, hər hansısa bir hadisənin estetik məqsədlər üçün harmonik tamamlanmasıdır. Elementlərin ritmik yerləşməsini xarakterizə edən bədii bəzək ornament adlanır. Bəzəklər ciddi riyazi qanunlara əsaslanır. Bəzək yaradıcılığın subyektiv formasıdır, bununla belə o tətbiq olunduğu əşyaya vacibliyinə görə ikinci dərəcəlidir. Estetik məqsədlərdən başqa bəzək informasiya daşıyıcısıdır.

Ornamentika incəsənətin elə bil sahəsidir ki, o incəsənətin digər növləri ilə sıx bağlıdır. Əgər ornamentikanın az rol oynadığı mədəni abidə tapmaq çətindirsə, istənilən dünya xalqların mədəniyyətində dekorativ sənətin tətbiq olunmadığı mədəniyyət nümunəsi yoxdur. Əgər müxtəlif xalqların mədəniyyətinə diqqət yetirdikdə görürük ki, hər hansı bir əşyanın ornamentləşdirilməsi təsadüfi deyildir. Əgər müxtəlif xalqların mədəniyyətinə diqqət yetirdikdə görürük ki, hər hansı bir əşyanın ornamentləşdirilməsi təsadüfi deyildir: o tabe rolunu oynayır. Hər bir xalqın incəsənətinin özünəməxsus xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirir.

Ornamentika musiqidə isə melodiyanın bəzədilməsi vasitəsidir. Həmçinin, melodiyanın xüsusi musiqi fəndləri ilə bəzədilməsi təliminə deyilir. Verilmiş melodiyanın bəzədilməsi ornamentləşdirmə adlanır. Musiqidə ornament konkret hər hansı bir bəzəyə deyilir. Ornamentika isə əsas melodik şəkli bəzəyən xırda notlardır. Bu zaman müxtəlif bəzəklərdən, o cümlədən *trel, forşlaq, qrupetto, mordent, arpecio* və s. istifadə olunur.

Ornamentikadan danışarkən bir çox elmi mənbələrdə ornamentika anlayışına, onun növlərinə müxtəlif cür aydınlıq gətirilir. Fikirlər fərqli yöndən izah edilsə də, yenə də ümumi bir mənanı təfsir edir.

Ornamentikanın növlərini ayırd etməyə çalışarkən Böyük Sovet Ensiklopediyasına da müraciət etmək lazımdır. Məsələn, Böyük Sovet Ensiklopediyasında (tom 31, səh 216) ornamentikanın növlərini aşağıdakı kimi göstərir: "1) Melizmlər və 2) Azad (sərbəst) ornamentika.

Melizmlər forma baxımında dayanıqlı kiçik melodik bəzəklərdir. Buraya *qrupetto, mordent, forşlaq, trel* və s. aiddir. Xırda notlar şəklində bütövlüklə, ya da işarələr şəklində verilir.

Azad ornamentika isə geniş fiquralı fiorituralar, əsas melodik səslərin qammavari və daha mürəkkəb passajlar vasitəsilə ifasıdır. Daha çox xırda notlarla qeyd olunur".

Musiqi ensiklopedik lüğətində (1990) isə ornamentikaya *melizmlər, tiratalar, passajlar, koloratura*, müxtəlif növ fiqurasiyalı akkordlar (*arpecio* və s.) və ritmik dəyişilmələr aid edilir. Burada ornamentikanı aşağıdakı kimi fərqləndirilməsi verilir: 1) notda qeyd olunmayan və ifaçı tərəfindən improvizə edilən ornamentika; 2) xüsusi işarələrlə qeyd olunan ornamentika; 3) tamamilə nota yazılan ornamentika.

Göründüyü kimi, fikirlər müxtəlifdir. Ancaq müxtəliflik olmasına baxmayaraq fikirlər bir-birinə yaxındır.

Musiqi arxitektonikasında ornamentikanın əvəzsiz rolunu qeyd etmək lazımdır. Nəzəri baxımdan ornamentika musiqi yaradıcı faktorlardan biridir. Buna iki cür baxmaq olar:1) faktura yaradan bir element kimi; 2) musiqi fakturasının bir növü kimi.

Beləliklə, ornamentikadan bəstəkarlar öz əsərlərində daima müxtəlif məqsədlər üçün istifadə etmişdirlər. Janrdan, dövrdən və üslubdan asılı olaraq bu bəzəklərin məzmunu dəyişilir. Ornamentikadan həm bədii, həmiçinin də texniki məqsədlər üçün istifadə edilə bilər. Texniki məqsədlərdən daha çox etüd janrında istifadə olunur.

Ümumiyyətlə, buradan etüdlərdə ornamentikanın istifadəsi ilə bağlı bir çox suallar meydana gəlir. Bunlardan etüdlərdə ornamentikanın yeri, etüdlərdə ornamentikadan istifadə, pedaqoji təcrübədə əhəmiyyəti kimi sualları qeyd etmək olar. Bəzən etüdlərdə ornamentikanın nə kimi rol oynaması qaldırılmış ən başlıca problemlərdən biridir.

Suallara cavab olaraq demək olar ki, pianoçunun texniki göstəricilərinin inkişafında xüsusilə ornamental etüdlərin yeri böyükdür və pedaqoji təcrübədə geniş istifadə olunur. Burada xırda barmaq texnikasının inkişafına böyül önəm verilir. Bu pianoçunu gələcəkdə əsərdə veriləcək hər hansı bir ornamental parçanı dəqiq və çətinlik çəkmədən yerinə yetirilməsinə hazırlayır.

Ümumiyyətlə, ornamentikaya heç vaxt dar çərçivə arasında baxmaq olmaz. Ornamentika incəsənəti, onun ifası problemləri daim hər bir dövrün musiqiçilərinin qarşılaşdığı, kitablarında böyük önəm verdiyi bir sahə olmuşdur. Xüsusilə barokko dövrününü bəstəkarları, fransız, ingilis klavesinistləri hər bir məcmuənin əvvəlində bəzəklərin necə ifa olunacağı haqqında qaydaların verilməsini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Həmçinin, hər bir bəstəkarın özünün ornamentika cədvəlinin, hətta traktatlarının olmasını da qeyd etmək lazımdır. Ornamentika reqlamentləşdirildikdən sonra belə bəstəkarlar ornamentikanın ifa və onun pianoçunun texniki göstəricilərinin mükəmməlləşdirilməsində rolundan istifadə etməyə başladılar. Bütün bunlar ornamentikanın musiqidə tutduğu mövqenin başlıca göstəricisidir.

Etüd məcmuələrində ornamentikaya müxtəlif müstəvidən qiymətləndirmək olar. Vizual olaraq qiymətləndirsək etüdlərdə ornamentika iki cür ola bilər: 1) məcmuədə bütün etüdlərdə ornamentikadan istifadə olunur; 2) hər hansı nömrə və ya nömrələrdə bəzəklərdən istifadə olunur. Etüdləri qiymətləndirən zaman onların hansı dövrdə və nə məqsədlə yazıldığını, həmçinin, etüdlərin keçdiyi inkişaf tarixini də unutmaq olmaz. Çünki K.Çerni, M.Klementi, İ.Kramer, M.Moşkovski və başqa bəstəkarların yazdığı etüdlər daha çox texniki tərəf ön plandadır və sırf tədris üçün nəzərdə tutulmuşdur. Ancaq F.Şopendən başlayaraq etüd kiçik bir məşğələ konsepsiyasından çıxaraq konsert zallarına gətirilir.

Yalnız barmaqların inkişafı, texniki məqsədlər üçün yazılmış və məhz ornamentikadan ibarət olan etüd toplusuna K.Çerninin "ornamentika incəsənəti" op.355 adlı etüdlər toplusu, H.Berensin op88 I və II hissəli etüd kitabını göstərmək olar. Kiçik etüd nümunələri sağ və sol əldə təkrarlanan müxtəlif melodik fiqurasiya məşğələlərindən ibarətdir. Belə tip etüdlərdə ornamentika burada melizm kimi çıxış edir. *Trel, forşlaq, qrupetto, mordent, arpecio* və başqalarında istifadə olunur.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, ornamentika melizm və ya sərbəst ornamentikadan ibarət olduğu kimi faktura yaradan və musiqi arxitektonikasının əsas bir elementi kimi də çıxış edə bilər. Etüdlərin təyinatı ornamentika anlayışının geniş və ya dar mənada işlədilmə miqyasını şərtləndirir. Başqa sözlə desək texniki tələblər dərinləşdikcə, bədiiləşdikcə ornamentika da ona bağlı olaraq mürəkkəbləşir.

Bundan başqa bəstəkarlar etüd məcmuələrində sırf bəzəklərdən ibarət olan bəzi etüd nömrələrinə yer verirlər. K.Debüssinin 12 etüd (L136) toplusundan VIII nömrəni, İ.Bramsın etüd məcmuəsindən bəzi nömrələri göstərmək olar. Təbii olaraq yuxarıda adları çəkilən etüd nömrələri sırf texniki göstəriciləri yaxşılaşdırmaq məqsədi güdmür. Burada ən azı tamamilə başqa cərəyanlara məxsus olan, tamamilə başqa səslənməni,

ekspressiyanı tələb edən bəstəkarların adları yanaşı qoyulur. Bu olduqca çox maraqlı bir müqaisədir. Təbii olaraq bu pianoçudan yüksək texniki vürtuoz hazırlıq tələb edir.

Bununla yanaşı, F.Listin, R.Şumanın, S.Raxmaninovun, A.Skryabinin, F.Şopenin və həmçinin, K.Debüssi və İ.Bramsın etüdlərində ornamentikaya tamamilə başqa bir müstəvidən baxılır. Burada melizmlərlə yanaşı, ornamental fakturaya da, ornamental qatlara, ornamentikadan istifadə etməklə əldə olunan səslənməyə böyük önəm verilir. Burada R.Şumanın simfonik etüdlərinin özünə məxsus ornamentallığı diqqəti cəlb edir. F.Listin etüdlərin ornamental qatlardan, melizmlərdən, ornamentikadan bədii obrazların qurulmasında məharətlə istifadə olunmasını vurğulamaq lazımdır. F.Şopenin sırf ornamental fakturalı və arpeciodan ibarət op.25 n12 c-moll etüdü, op10 n1 C dur, xromatik gedişlərdən istifadə olunduğu op 10 n4 e moll etüdü, "İnqilabi" adı ilə tanınan op10 n 12, op25 N 1 etüdü isə ornamental qatlardan ibarətdir. Bu bəstəkarların etüd yaradıcılığında ornamentika tamamilə öz dolğunluğu ilə əks olunmuşdur. Ona görə ornamentikadan istifadə edilmiş etüdlər pianoçunun təkcə texniki imkanlarının inkişaf etdirilməsinə xidmət etmir, pianoçudan yüksək bədii və estetik bacarıq tələb edir. Bu baxımdan, etüdlərin yüksək pedaqoji əhəmiyyəti vardır. Ona görə tədris prosesində etüdlərin öyrənilməsi ilk əvvəl sadədən mürəkkəbə doğru ierarxik qaydada olmalıdır. Yeni ilk öncə K.Çerni, İ.Kramer, M.Klementi və başqa bəstəkarların etüdləri tanış olunmalı və verilmiş texniki çətinliklərin öhdəsindən gəldikdən sonra növbəti pillə olan daha mürəkkəb etüdlərin tədrisinə başlamaq olar. Bu həm də pedaqoji prosesi asanlaşdırar və ifaçıda bir çox vərdişlərin formalaşmasına yardımcı olar.

Гюнель Бекирова Маммедрасул кызы
Азербайджан, Баку
Докторант в БМА им. У. Гаджибейли

О РОЛИ ОРНАМЕНТАЛЬНЫХ ЭТЮДОВ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОПЫТЕ И В РАЗВИТИИ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ

Резюме: *Цель этюдов различна. Они предназначены для разработки различных аспектов техники пианиста. Этюды включают в себя хроматизмы, октавы, триолы, арпеджио, аккорды, проходы, орнаменты и т. д. Декоративные этюды предназначены для развития пальцевой техники и для более точного выполнения орнаментов в этюдах. Это требует от пианиста слуха и высокого технического обучения.*

Ключевые слова: *Техническое развитие пианиста, этюды для фортепиано, орнаментика, мелизмы, украшение, виды мелизмов, драматургия и структура этюдов*

Gunel Bekirova Mammadrasul gizi
Azerbaijan, Baku
Candidate for a degree of BMA named after Uzeyir Hajibeyli

THE ROLE OF THE ORNAMENTAL ETUDES AND İMPORTANCE OF FORTEPİANO TECHNICAL DEVELOPMENT İN THE PEDAGOGİCAL EXPERİENCE

Summary: *The purpose of the etudes is different. They are intended for the development of various aspects of pianist technique.Etudes include chromatics, octaves, triols, arpeggios, chords, passages, ornaments and etc. Ornamental etudes are intended for the development of small finger techniques, and for the more precisely performance of ornaments in etudes. It requires from pianist high hearing ability and high technical training.*

Key words: *The technical development of the pianist, piano etudes,ornamentation, melisms, embellishments, types of melisms, dramaturgy and structure of etudes*

Büyükgönen Alime
Türkiye,
Arş. Gör. *Akdeniz Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Fizyoterapi ve Rehabilitasyon Bölümü*

Temel Aksu Neriman
Türkiye,
Arş. Gör. A*kdeniz Üniversitesi Sağlık Bilimleri Fakültesi Fizyoterapi ve Rehabilitasyon Bölümü*

Yağışan Nihan
Türkiye, Prof. Dr. Akdeniz Üniversitesi Antalya Devlet Konservatuvarı

Sarıkçıoğlu Levent
Türkiye,
Prof. Dr.
Akdeniz Üniversitesi Tıp Fakültesi Anatomi Abd.

SİMETRİK VE ASİMETRİK POZİSYONDA ÇALAN MÜZİSYENLERİN KAS-İSKELET AĞRI İLİŞKİSİNİN İNCELENMESİ

Yüksek fiziksel performans gerektiren çalışmaları içeren müzisyenlik, sağlık problemlerinin gelişmesi açısından risk taşıyan meslek gruplarının içinde yer alır. Bu risklere enstrüman çalarken yapılan tekrarlı hareketler, uygun olmayan duruş pozisyonları ve uzun süreli oturma ya da ayakta durma gibi nedenler eklenince kas iskelet sistemi rahatsızlıklarının gelişmesi yanında; çevresel şartların da eklenmesiyle uykusuzluk, yorgunluk, performans anksiyetesi..vb. problemler de görülmekte ve bireylerin yaşam kalitesi ve mesleki kariyerleri ciddi şekilde etkilenmektedir. Uzayan çalışma saatleriyle ve yanlış postürlerle ilişkili kas iskelet sistemi problemleri ağrılı süreçlere yol açmakta, ancak çoğu müzisyen pratikler sonrası bu ağrıların normal olduğunu kabul etmektedir. Normal kabul edilen ağrılar zamanla kronikleşmekte ve kalıcı hasarlara yol açmaktadır.

Profesyonel müzisyenlerde görülen kas iskelet sistemi problemleri yanında bu problemlerin enstrüman çalmadan kaynaklı bozulduğu düşünülen postüre yansımasından yola çıkılan bu araştırmada; küçük yaşlardan itibaren çalınan simetrik (klarnet, obua, fagot, trompet, piano, perküsyon...vs) ve asimetrik (keman, çello, flüt, gitar, saz, kontrabas...vs) çalma pozisyonu olarak gruplandırılan enstrümanların müzisyenlerin kas iskelet sistemi üzerindeki etkilenimini araştırmak çalışmanın amacını; simetrik ve asimetrik çalınan enstrümanların müzisyenlerde kas iskelet istemi ağrılarına olan etkisini incelemek ise çalışmanın özgün yanını oluşturmaktadır.

Materyal ve Metot: Bu araştırma en az 10 yıldır enstrüman çalan 15- 55 yaş arası Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuarı'ndaki müzisyen akademisyenler ve öğrenciler ile Antalya Devlet Senfoni Orkestrası sanatçıları ile yürütülmüştür. Çalışmaya katılan 50 müzisyene sosyodemografik özelliklerini, ağrı lokalizasyonunu ve şiddetini, gözlemsel postür analizini içeren araştırmacılar tarafından oluşturulmuş bir gözlem ve değerlendirme formu ile birlikte Genişletilmiş Nordic Kas İskelet Sistemi Anketi (Dawson vd. 2009) uygulanmıştır. Nordic Kas İskelet Sistemi Anketi boyun, omuz, sırt, dirsek, el, el bileği, bel, kalça, uyluk, diz, ayak, ayak bileği olmak üzere dokuz bölgeyi kapsayan kişinin beyanına dayalı kas iskelet sistemi rahatsızlıklarını

değerlendirmek için kullanılmıştır.

Çalışmaya katılan müzisyenlerin postüral düzgünlükleri gözlemsel olarak incelendiğinde simetrik (klarnet, obua, trompet, piano, perküsyon...vs.) ve asimetrik (keman, çello, flüt, gitar, fagot, kontrabas...vs.) çalma pozisyonu olarak sınıflandırılan enstrümanları kullanan müzisyenlerin omurga postürleri arasında anlamlı bir fark gözlenmemiştir ($p<0.05$). Fakat simetrik ve asimetrik çalınan enstrümanları kullanan müzisyenlerin kas iskelet sistemi ağrılarına bakıldığında anlamlı farka rastlanmıştır ($p<0.05$). Çalışmanın sonucuna göre asimetrik pozisyonda çalınan enstrümanların daha çok ağrıya neden olduğu; bununla birlikte asimetrik pozisyonda performans gösteren müzisyenlerin sırt, el, bel ve kalça bölgesinde simetrik pozisyonda çalan müzisyenlere oranla anlamlı derecede ağrı problemi yaşadığı görülmüştür. Bu sonuç, enstrümanın kullanım biçiminin (asimetrik ya da simetrik oluşunun) müzisyenin ağrı şiddetini etkilediği sonucunu düşündürtmektedir. Bu kapsamda ağrının etiyolojisinin anlaşılması yönünde enstrümandan kaynaklanan ve/veya fiziksel ve teknik farklılıkların daha detaylı araştırmasının gerektiği kanaati oluşmuştur.

Elde edilen sonuçlardan hareketle, profesyonel anlamda enstrüman eğitimi veren kurumlar başta olmak üzere çalgı eğitim-öğretim yaklaşımlarının içine fizyoterapistler ve egzersiz uzmanları tarafından yönetilecek, öğrencileri ve eğitmenleri çalmanın biyomekaniği konusunda bilinçlendirme çalışmaları ile kas-iskelet sistemi problemlerini önlemeye yönelik fiziksel egzersiz programlarının alınması ve çalma yaşıyla birlikte postüral farkındalığın oluşturulması önerilmektedir.

Seyhan BULUT
Türkiye
Doç.Dr. Ondokuz Mayıs Üniversitesi,
Devlet Konservatuvarı, seyhanbulut@hotmail.com

BAROK DÖNEM FLÜT MÜZİĞİNİN DÖNEMSEL STİL ÖZELLİKLERİ VE YORUMA ETKİSİ "MÜZİK NOTADA DEĞİL ALTINDA YATAN BİLGİDE GİZLİDİR"

Özet: *Seslendirilecek eserin notasında icracıyı yönlendiren ifadeler mevcuttur. Besteci bu ifadelerle eserinin nasıl seslendirilmesi gerektiğini belirtir. Barok, klasik, romantik gibi farklı dönemlere ait flüt eserleri incelendiğinde eserin tonalitesi, formu, karakteri, tempo ya da tempo terimleri, nünans işaretleri, çarpma, trill, basamak, grubetto tarzı arnamentler, çeşitli artükülasyon uygulamaları, aliterasyon işaretleri, giderek hızlanma veya yavaşlamaları belirten ifadeler, aksan işaretleri, yoruma yardımcı olması amacıyla genellikle İtalyanca yazılan belirleyici kelimelerle gösterilir. Modern ya da günümüz yeni müzik öğeleri içeren flüt eserlerine bakıldığında flütün tınısal ve teknik olanaklar açısından gelişme göstermesi besteciler tarafından tercih sebebi olmaktadır. Yeni müzik eserlerinde avand-garde olarak nitelendirilebilen ve ileri flüt tekniklerini kapsayan, daha çok renk ve efekt sesleri yaratımında kullanılan yönlendirme ifadelerine rastlanmaktadır. Bunlar arasında multifonik sesler, tuş klik sesleri, armonikler, ıslık sesleri, jet sesleri, glisandolar, söyleyerek çalma veya şarkılama, mikroton-çeyrek ton kullanma, nefes sesleri ifadeleri, dil pissicatosu gibi yeni müzik flüt teknik ifadeleri yer alır. Bu çalışmada barok döneme ait flüt eserlerinin icrasında yer alan karakteristik stil özelliklerinden bahsedilecek iyi bir yorumcu olabilmek için yeni bakış açıları kazandırılarak notaların ötesinin keşfine çıkılacaktır.*

Anahtar Kelimeler: *Flüt, Stil, Yorum, Barok Dönem.*

Amaç

Bu çalışmanın amacını, flüt icrasında sadece nota çalmayı bilmenin yeterli olmayacağı, bunun yanında notanın altında yatan bilginin öneminin anlaşılması gerekliliği vurgulanmış, bu bağlamda barok döneme ait flüt eserlerinin icrasında yer alan karakteristik stil özelliklerinin bilinerek çalınmasının önemi örneklerle açıklanmıştır.

Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma teknikleri kullanılarak hazırlanmış betimsel bir araştırmadır. Belli bir döneme ait, uluslararası önde gelen flüt eserlerinin belli bölümleri incelenip elde edilen bulgular analitik yöntemler ile bu çalışmada kullanılmıştır. Flüt eserleri icrasında sadece flüt çalış tekniğinin yeterli olmadığı bununla beraber yorumsal bilincin farkındalığının önemi açıklayan bilgilerin sistematik olarak aktarılması amacıyla hazırlanmış bu çalışma öğrencilere, öğreticilere ve ilgili kişilere yol gösterici bir işlev yüklenmektedir.

Giriş

Yüzyıllardır elle yazılarak, daha sonraları basılarak çoğaltılan ve günümüzde internet aracılığı ile multimedya kaynaklarını kullanarak rahatlıkla ulaşılabilen müzik eserleri sadece kağıdın üzerinde gözüken notalardan mı ibarettir? Seslendirmek istediği müziğin notalarına ulaşan bir kişi sadece kağıt üzerindeki notaları çalarak kendisi ve çevresi için ne kadar tatmin edici olabilir? Profesyonel ile amatör icracılığı birbirinden ayıran sayısız bilgi birikimi ve deneyimin yanında ilk akla gelen seslendirilecek eserin bestelendiği dönem özelliklerini taşıyan stil ve üslubuna[6] uygun bir şekilde icra edilmesi gerekliliğinin farkında olunmasıdır. Profesyonel icracılık anlayışında notaların arasında kalmadan, ötesine geçerek yorumlama yatar. Teknik çalışmalarının yanında sistematik biçimde öğretilen müzik tarihi, form ve analiz, genel müzik bilgisi, solfej ve dikte, eşlikli çalma dersleri bir binayı ayakta tutan temeller gibi icracının çalışını ve yorumunu şekillendirir. Bu sebeple, profesyonel olma yolunda ilerleyen bir icracının tüm zamanını sadece teknik çalışmalara ayırarak geçirmesi yeterli değildir. Bunun yanında farklı kayıtlardan müzik dinleme, belgesel izleme, konuyla ilgili kitap okuma, profesyonel öğreticilerin workshoplara katılma, ya da multimedyadan yararlanarak kaydedilmiş veya online çalgı dersleri izleme, kendi çalışını kaydederek dinleme ve yorumlama, canlı konser programlarına dinleyici olarak katılma... gibi aktivitelerin yorumculuğu olumlu yönde etkileyen unsurlar olduğu söylenebilir.

Profesyonel bir icracı bir eseri çalarken o eserin bestelendiği dönemin tarihini, yaşamsal karakterini, bestecinin stil özelliklerini müziğinde yansıtabilmelidir. Farklı dönemlere ait eserleri faklı icra etmesi bilincinde yorumlamalıdır. Bunun için o döneme ait belgesel, film ve videoları seyretmek görsel bellekte hatırlanır imajlar bırakabilir, döneme ait tarihsel bilgi kaynaklarından yararlanmak hafızada soyut imgelerin somutlaşmasını sağlayabilir, böylece seslendirilecek eser daha anlaşılır bir şekilde yorumlanabilir.

Bu çalışmada barok dönemin flüt literatürüne girmiş flüt eseri olan Bach'ın si minör süitinin belli bölümlerine odaklanılmış, öğrenci ve öğreticilere faydalı bir kaynak olması için ele alınan bölümler örneklendirilerek açıklanmıştır.

1. BAROK DÖNEM (1600-1750) - J.S.Bach si minör Orkestra Süiti, No.2, BWV 1067

Si minör Orkestra Süitinin Bestelenme Yılı: 1738-1739 Yaklaşık süre: 20 dakika, Orkestra: Flüt, yaylı çalgılar ve sürekli bas (harpsikord) oluşmaktadır (www.imslp.org, erişim tarihi 05.06.2018).

Müzik tarihinde çalgı müziği alanında büyük yeniliklerin yaşandığı yaklaşık yüzelli yıl süreyi kapsayan Barok dönemde konçerto, süit ve sonat gibi temel müzik formları ortaya çıkıp şekillenmiştir (Delikara, 2010:200). İ.Mimaroğlu'ya göre (1995:38) orkestrada kullanılan çalgıların yetisinin artması ile 17.yy.da çalgılar eşlik pozisyonundan solo ve çalgı toplulukları içinde çalabilme becerisine erişmesi bestecileri etkilemiş, böylece farklı çalgılar için artan sayıda müzik yazmalarına ve müziğe yeni

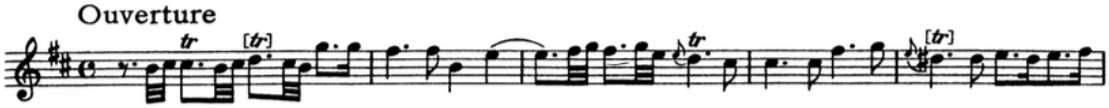
[6] Üslup: Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil (www.tdk.gov.tr).

biçimler kazandırmalarına olanak sağlamıştır. Barok dönemde konçerto dışında ortaya çıkıp şekillenen süit ve sonat biçimi, sonraki yüzyıllarda çalgı müziğine yön veren iki temel müzik formudur (Delikara, 2010:201).

Süit formu kısaca; kökeni orta çağa kadar uzanan, şarkı formunda temelde halk dansıdır. 16.yüzyıldan itibaren saraylarda yer alan, özellikle Barok dönemde çok kullanılan bir biçimdir. Aynı tonda ve çoğu zaman aynı karakterde olan dans parçalarının birbiri ardına dizilmiş çalgısal müzik formlarının en eskisidir. Sonradan ortaya çıkacak olan "senfoni" biçimine zemin hazırlamış, halk danslarının ve şarkılarının bir derlemesi denebilecek sonatın doğmasında da çok etkili olmuştur (Delikara, 2010:205). Bölüm adları yavaş, orta hızda, hızlıca ve hızlı olmak üzere genelde dört ayrı tempoyu yansıtır (Fenmen, 1991:51-52).

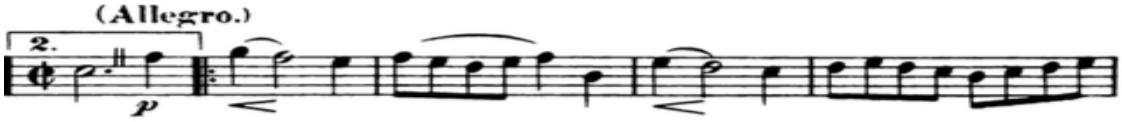
J.S. Bach'ın bu eseri aslında flüt, yaylılar ve sürekli bas (harpsikord) için yazılan bir orkestra süitidir. Ancak flüte yazılan belirgin sololar nedeniyle icracılar bu eseri flüt konçertosu gibi yaylıların önünde çalmayı tercih ederler (Si minör süitte 9 başlık vardır ancak temelde 7 ana bölümden oluşur). Bölümler: 1.Ouverture, 2.Rondeau, 3.Sarabande, 4.Bourre I ve II, 5.Polonaise ve Double, 6.Menuet 7.Badinerie başlık altında toplanır.

On sekizinci yüzyılın ilk yarısı Almanya'sında Bach'ın si minör süiti gibi pek çok eserde Fransız milliyetçiliğinin baskıcı etkisi göze çarpar. J.B Lully tarafından kullanılan ve belli bir ritmik kalıp yapısı üzerine kurulu Fransız Ouvertürü tarzı J.S.Bach'ın ciddi ve ağırbaşlı bir girişle başlayan "Ouverture" bölümünde belirgin bir şekilde kullanılmaktadır (Bkz. Şekil 1).



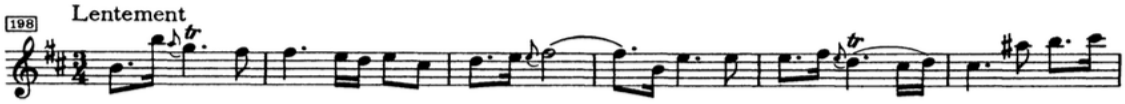
Şekil 1. Ouverture Bölümü, Fransız Uvertürü kalıbından gelen belirgin ritmik yapı

Vakur başlayan bölüm kendini Allegro temposunda sebare[7] olarak çalınması istenen hızlı bir füg akışına bırakır (Bkz.Şekil 2).



Şekil 2. Ouverture Bölümü, Allegro tempoda sebare gelen füg kısmı

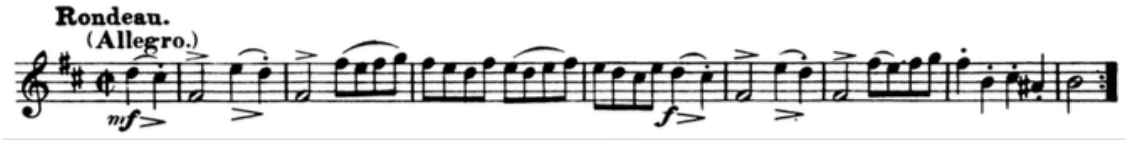
daha sonra girişin cömertliğine geri dönülerek *"lentement"* başlığıyla ağır başlı bir şekilde ilk bölüm sonlanır (Bkz. Şekil 3).



Şekil 3. Ouverture Bölümü, bölüm sonu

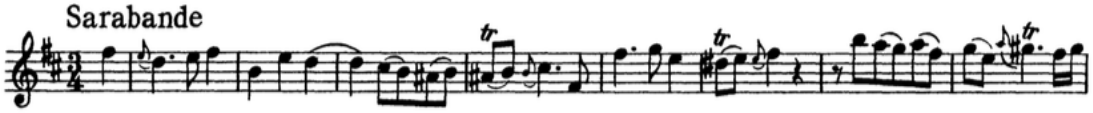
İlk bölümü sebare ve eksik ölçü başlayan canlı bir Rondeau izler. Bu bölümde dikkat edilmesi gereken husus zayıf zaman ve kuvvetli zaman ayrımıdır. Ölçü başı kuvvetli olsa da müzik cümlesinin yapısı açısından zayıf çalınmalı, zayıf zaman da kuvvetli çalınmalıdır. Ancak bu şekilde Rondeau'nun müziği ortaya çıkar (Bkz. Şekil 4).

[7] Sebare (Alla Breve) (İt.): Eserin başında yer alan ve zaman donanımını belirten süre değerinin yarı değerinde çalınmasıdır (Say, 2002,s.27).



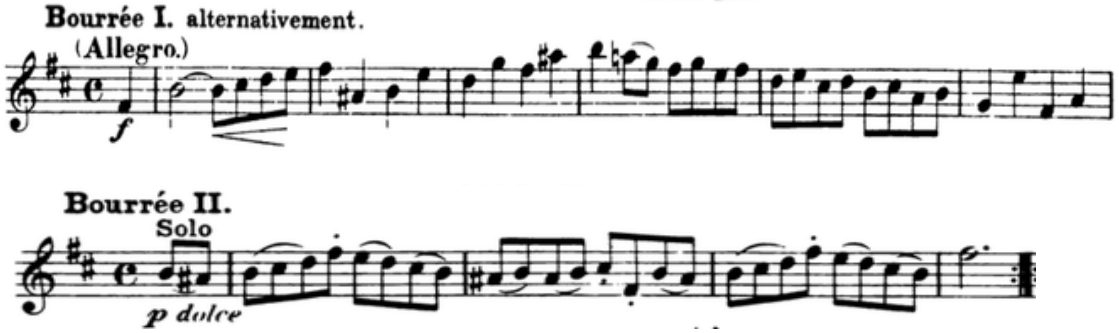
Şekil 4. Rondeau Bölümü

Ardından durgun ve etkileyici gelen Sarabande bölümünde basamak notalarının değerine dikkat edilerek seslendirilmelidir (Bkz. Şekil 5).



Şekil 5. Sarabande Bölümü

Bouree I ve II Allegro tempoda, sebare çalınması istenilen iki kısımlı bir bölümdür, iki başlık bir bölüm altında toplanır (Bkz. Şekil 6).



Şekil 6. Bouree I ve II Bölümü

Ardından dans karakteri taşıyan Polonaise ve Double bir bölüm altında toplanır çünkü Double kısmı Polonaise'nin varyasyonudur. Ana tema piyanoda seslenirken flütte başarılı bir varyasyon eşliği vardır. Süit neşeli ve mükemmel bir sonuçla Menuet ve Badinerie dansları ile sona ermektedir (www. Youtube.com Jaroslav Dvorak, orkestra şefi, erişim tarihi 05.06.2018).

Çalışmada yedi bölümden oluşan süitin belirgin Barok dans karakteri taşıyan son üç bölümü "Polonaise-Double, Menuet ve Badinerie" bölümlerinin nasıl çalınması gerektiği örneklerle açıklanacaktır.

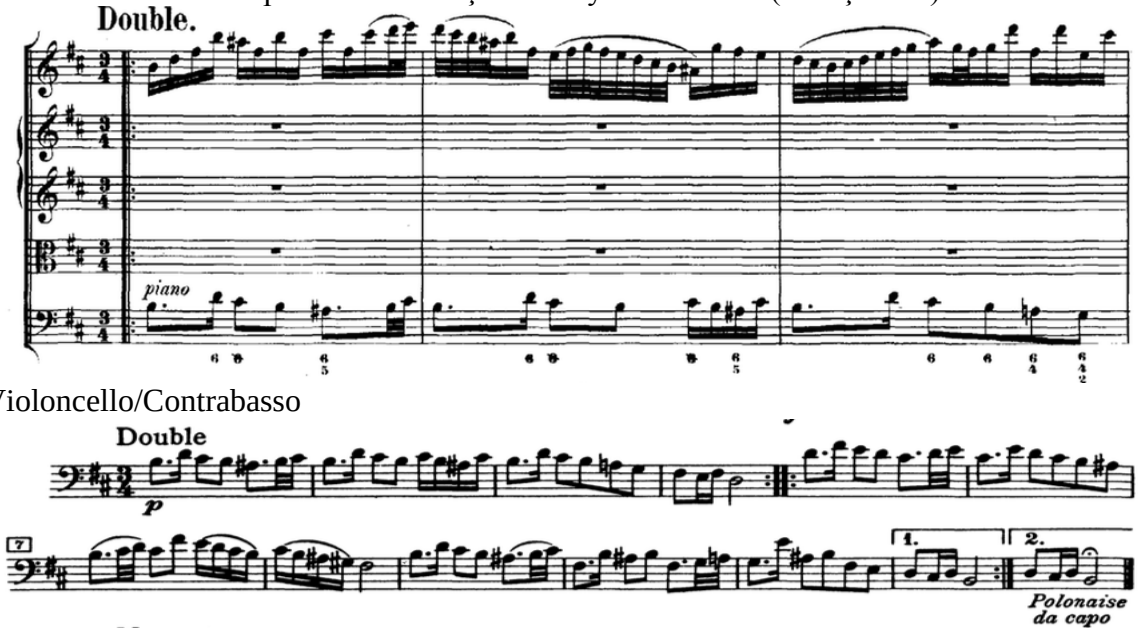
1.1.Polonaise-Double: Dans karakterinde, güçlü ve yavaş tempodadır.

Orkestra süitinin içinde, dans karakteri taşıyan bir bölüm olduğu bilinciyle dans karakterine uygun biçimde çalınmalı böylece dinleyende güçlü bir etki bırakmalıdır. Bu yüzden tüm bölümün en belirgin karakteri, barok dansa uygun, zıplatılarak, kibarca çalınması gerekliliğidir. Unutulmamalıdır ki o dönemde saraylarda icracıların yaptığı müzik eşliğinde abartılı barok kıyafetleri içinde baylı bayanlı dans edildiğidir. İnternet ve multimedya aracılığı ile Barok dönemde yapılan saray dansları bunun en güzel görsel ve işitsel örneğini oluşturur (www.youtube.com/how to dance through time/the elegance of Baroque, Erişim tarihi 05.06.2018). Böylece barok dönem dansları hakkında bir fikri olan icracı zıplatılarak çalınmasının ne anlama geldiğini daha iyi anlar.

Barok müziği çalma ile ilgili yazılarda noktalı notaların abartılı bir şekilde çalınması gerektiği fikri sıklıkla karşılaşılan, çoğu yerde ve durumda geçerli olan bir fikir olsa da bu müzik temelde dans karakteri içerdiğinden dikkatli olunmalı ve dans karakterinin vereceği his açısından balans dışına çıkılmadan seslendirilmelidir. Bu sebeple nüaslar ve noktalı notalar gereksiz abartılmamalı, kuru ve kısa değil de, dans karakterine uygun çalınmalıdır. Polanaise'nin açılışındaki ana tema ilk dört ölçüde flütte gelir (Bkz. Şekil 7).

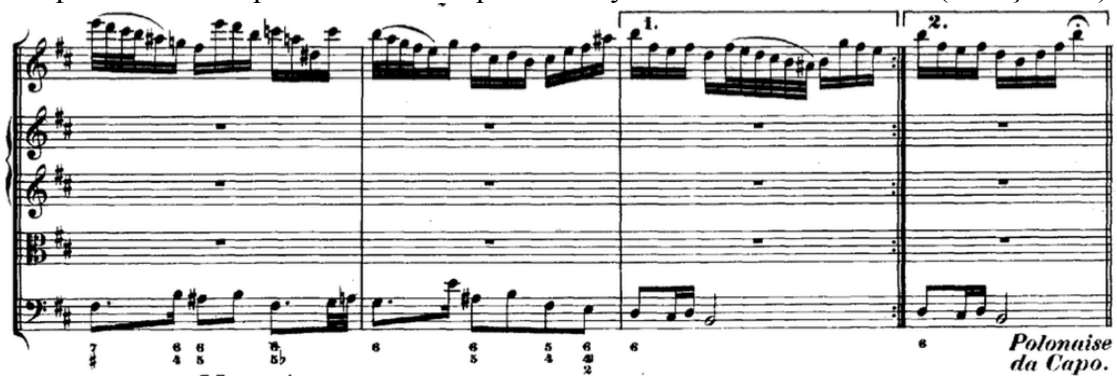
Şekil 7. Polonaise bölümü, flütte gelen ana tema

Aynen yazıldığı şekilde, nota değerlerini uzatıp kısaltmadan tam değerinde çalınmalıdır. Ayrıca tempoyu çok hızlı almadan, orta hızda ve net olmalı, bölüm içinde gereksiz hızlanmalar ve yavaşlamalar olmadan, metronomik "sabit" bir şekilde çalınmalıdır. Çünkü aynı tema daha sonra polonaise'nin varyasyonu olan double' deki basso continuo[8] (harpsikord ve çello) partisinde aynen tekrarlanacağından Polonaise ile double arasındaki bağı, bütünlüğü ve sadeliği bozmamak adına tempo, ritmik yapı ve nüanslar dikkatli bir şekilde çalınmalıdır. Double boyunca sadece flüt ve sürekli bas seslenir. Sürekli bas partisi daha önce polonaise'de duyulan ana temayı çalarken flüt onaltılık ve otuzikilik notalardan oluşan varyasyonu temanın üstüne çalar. Temponun orta hızda olması flüt partisinin rahat çalınmasıyla orantılıdır (Bkz.Şekil 8).



Şekil 8. Double'deki sürekli bas ve flüt yürüyüşü

Polonaise'den sonra gelen Double, polonaise'nin bas partisindeki varyasyonudur ve "polonaise da capo" ile tekrardan polonaise'ye dönülerek tamamlanır (Bkz.Şekil 9).

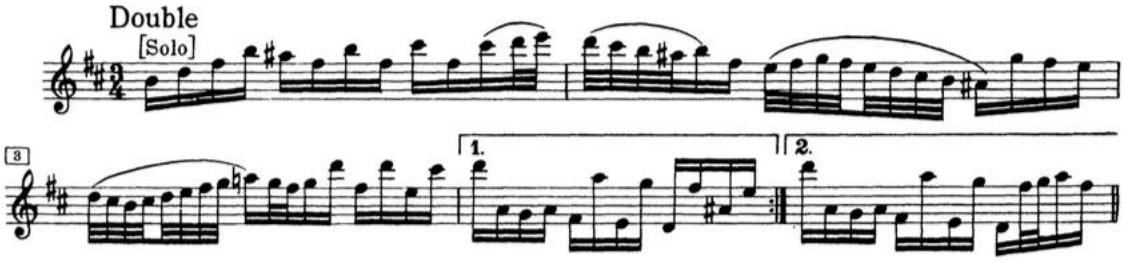


Şekil 9. Double'deki sürekli bas ve flüt partisi ve "polonaise da capo" gösterimi

[8] Basso Contunuo (İt.) Sürekli Bas: 16. yy. sonlarında klavsenci veya orgcuların çok ses müziğine eşlik etmelerini kolaylaştırmak amacıyla geliştirilmiş nota yazım kuralıdır (kemansitesi.wordpress.com/ muzik-terimleri-sozlugu).

Genel anlamda Barok müzikte nüanslar fazla belirtilmez. İcracının yorumuna bırakılır. Genelde tekrar edilen motif, cümle veya pasajlar "güçlü-zayıf" ya da "zayıf-güçlü" etkisini ortaya çıkaracak şekilde fark yaratmak için zıt nüasta çalınır. Adeta bu durum barok müziğine kendiliğinden yerleşmiş bir gelenektir. Polonaise bölümünün nüans yapısına bakıldığında 2. ve 10. ölçüler tema tekrarı olduğundan tüm orkestra düşük nüasta çalacaktır. Flüt de bu ölçülerde ana temayı tekrarladığı için orkestraya uyarak ***P*** nüansta çalmalı, ilk duyumla ikinci duyum arasındaki nüansı fazla abartmadan ancak fark edilecek şekilde güçlü ve zayıf duyumu vererek nüans zıtlığı yaratarak çalınmalıdır (Bkz. Şekil 7).

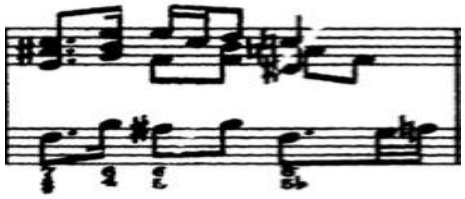
Barok dönem resimlerinde kullanılan ton çeşitliliği ve binalarındaki şekil çeşitliliği, icra sırasında Barok dönem müziğine de yansıtılmalıdır. Bu da farklı ton ve artikülasyon renkleri ve çeşitliliği kullanılarak olur. Kullanılması istenen artikülasyonlar nota üzerinde bağlı, bağsız gibi birçok farklı şekilde yazılmış olsa da önemli olan bu yazılı artikülasyonu müziğin akışına göre kısa, çok kısa, biraz uzun ya da uzun tutarak (önemseyerek) şekillendirmektir. Yani notanın altında yatan müziği ve dönem ruhunu ortaya çıkarmaktır. Barok müzikte tekrarlayan notalara, ritmik yapılara, sekvens tarzı melodik iniş ya da çıkışlara sıkça rastlanır. Tekrarlayan notalar armoninin temel çizgisini duyurur. Bu yüzden tekrarlanan notalara fazla önem vermeyerek kısa, vurgusuz yani düz çalmalı, asıl olan tekrarlayan notalar arasında duyulması gereken melodik gidişi duyurmaktır. Bu gidişi duyurmak yerli yerinde doğru artikülasyon kullanımı ve ton üretimiyle olur (Bkz. Şekil 10).



Şekil 10. Tekrarlanan fa diyez notası hattında "la diyez-si-do diyez" melodik hattı, sıralı notaların inişler ve çıkışlarda yükselip alçalmalar yapılması

Barok müzikte sıralı notalar sıklıkla kullanılır. Figürün yukarı hareketi desteklenmeli, notaların yukarı doğru tırmanışı otomatik olarak güç artışına neden olduğundan nüansta da artış yaratacak, notaların aşağı doğru hareketi de rahatlama sağlayacağından nüansta da azalma olacaktır. Bunun yanında geniş aralıklı ve sıralı atlamalar birbirine cevap gibi olduğundan ritmik yapıyı verir eşit ve kısa çalınmalıdır (Bkz.Şekil 10).

Armoninin değiştiği yerlere dikkat edilmeli, önemli değişiklikleri hissettirerek çalmalıdır. Bazı kantat ve passionların en dramatik anlarında nadiren kullanılan ve çok büyük bir dramatik etki yaratan eksik yedili akorunun gelmesi ifade (dramatizm) açısından çok önem taşır ve bunun bilinciyle akorun önemini veren ton rengini yakalayarak çalmak gerekir. Bu eserde ekdik yedili akorunun geldiği cümle double'nin 10. ölçüsüdür ve ilk çalınışında yeden sesi ana tona bağlar gibi güçlü ve önemsenerek çalınmalı ancak ikinci tekrarında farklılık yaratması adına *"pp"* nüansta çalınabilir (Bkz.Şekil 11).

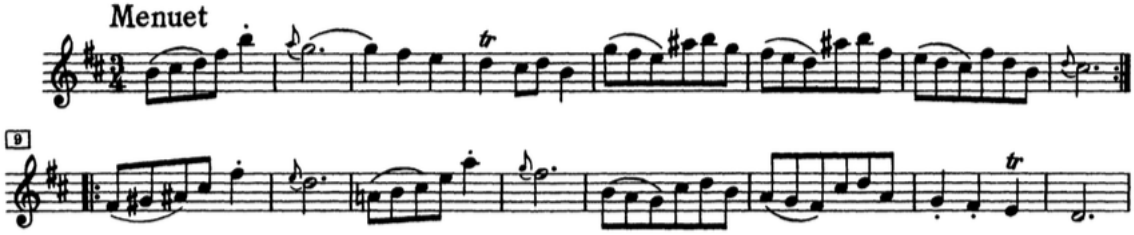


Şekil 11. Harpsikord da gelen eksik yedili akoru

Double'nin sonu sesin uzaktan gelirmiş gibi bitirilmeli, böylece *"polonaise da capo"* ile polonaise'ye tekrar giriş güçlü duyrulmalıdır. Böylece yaratılan zıtlıkla güçlü çalınan Polonaise son gelişinde tekrarsız çalınarak menuete bağlanır. Süit birbiri ardından gelen dans parçaları demeti olduğu için bir sonraki bölüm olan menuete fazla beklemeden geçilmelidir. *"Menuet ve Badinerie"* bölümleri arasında fazla beklemeden ard ardına çalınması gerekmektedir.

1.2.Menuet: (Fr.) 17. ve 18. Yüzyıllara ait eski bir Fransız halk dansıdır. ¾'lük ölçüde ağır tempodadır. Zarif adımlı, incelikli, yumuşak bir danstır (Say, 2006. s.209). Bir önceki güçlü ve nispeten ağır tempolu polonaise'den sonra menuet daha hafif, canlı ve hızlı çalınmalıdır. Karakteri açısından ¾'lük ölçü sayısında yazılan bölüm ölçü başına bir vurularak çalınırsa dans karakterini gösterir. Diğer türlü çalınması ağır ve hantal duyulmasına sebep olabilir.

Bu bölümde apajiyatür[9] (basamak) notaları olduğundan bu notaları ve ölçü sayısını değerinde çalmak çok önemlidir. Menuetin bir ölçüsünde birbirine eşit altı tane sekizlik nota değeri baz alınmalıdır. İlk olarak menuetin ikinci ölçüsünde aşağı inen basamak notası ile karşılaşılır. Bu ölçü, notada yazıldığı değerde çalınırsa (basamak notanın üzerinde kesik çizgi olmadığından) notanın değeri sekizlik ve bağlandığı nota da üç vuruş olduğundan üç buçuk vuruşa tekabül eder ki bu da ölçü sayısından fazladır. Ya da ölçü içinde üç vuruşluk süre değeri içinde kalmak gerektiğinden sekizlik değerde yazılan basamak notası çarpma gibi çalınır ki bu da yanlış duyuma yaratacağından bir diğer hatadır. Bazı edisyonlarda basamak notanın üzerinde kesik çizgi vardır. Ancak yine de çarpma şeklinde çalınmaması gerekir. Bach'ın duyurmak istediği çarpma değildir. Nota içine bakıldığında nasıl çalınacağını gösteren bir açıklama da yoktur. Bu noktada yazılanın nasıl çalınacağını bilmek çok önemlidir. Peki Bach notayı niçin duyulması istediği şekilde yazmamış basamak notası şeklinde yazmıştır? İlk akla gelen yazım kolaylığıdır. İkincisi kuvvetli zamana denk gelen vuruşun armoniyi etkilemesi düşünülebilir. Aksi taktirde Bach basamak notasını sekizlik nota, yanına iki buçuk vuruşluk notaya bağlayacak şekilde yazarak üç vuruşa -yani altı tane sekizlik değerine-tamamlardı. Ama burada sekizlik basamak notasına üç vuruşluk notayı bağlamış, icracıdan üç vuruşluk süre değeri içerisinde buna uygun çalmasını beklemektedir. İcracı gördüğünü çalar ve bilmeyen biri için bu apajiyatürleri tam değerinde çalmak zor olabilir (Bkz.Şekil 12).

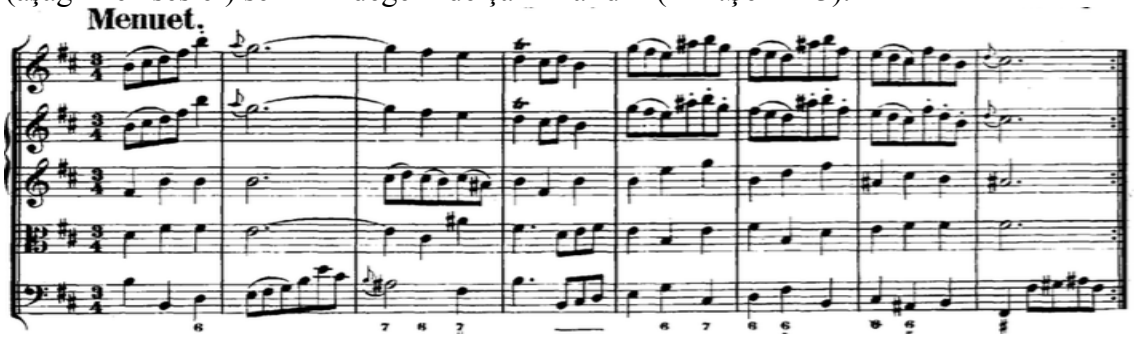


Şekil 12. Basamak notalarının yazım şekli

Apajiyatürler bulunduğu yerdeki işlevine göre çalınmalıdır. Burada ikinci ölçüde karşılaşılan ilk apajiyatür 1. aşağı inen bir yapıda 2. Harpsikord da (basta) devam eden sekizliklere uyum sağlaması açısından çok uzun tutulmadan, sekizlik değerinde çalınmalıdır. Partisyona bakıldığında flüt, yaylılar ve baslar birbirine sekizlik döngüsü ile bağlanmaktadır. Bu sebepledir ki flütteki basamak notası sürekli bas partisinde yer alan sekizliklerle uyuşmalıdır. Basamak notası sekizlik değerinde çalınmalı, olması gerektiğinden fazla ya da az çalınması partiler arası geçiş bütünlüğü bozabilir. Aynı kullanım şekli 10. ve 12.ölçülerde de vardır (aşağı inen sese bağlanan basamak notası ve bas partisinde yer alan sekizlik nota değerleri). Bu ilk iki cümlede yer alan basamak no-

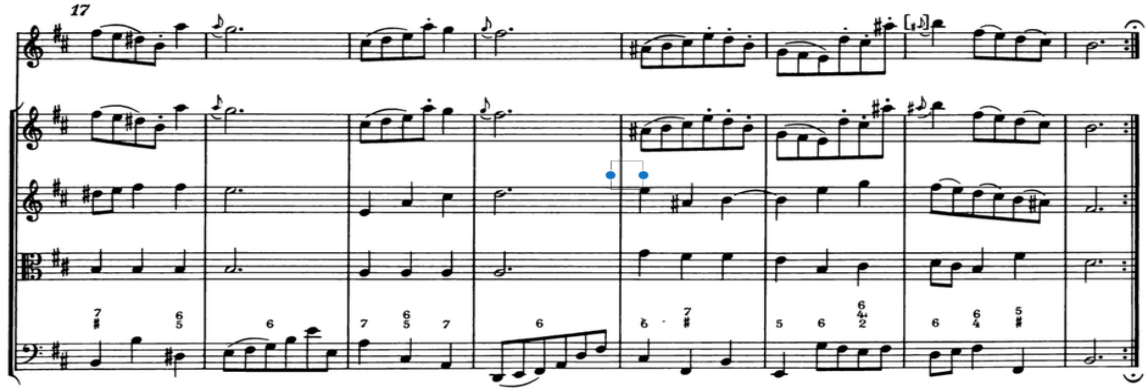
[9] Apajiyatür (Appoggiatura) (İt.): Esas sese bir üst ya da alt derecesine dokunarak geçme. Basamak. (www.muzikdunyasi.net)

taları bir önceki ölçünün son vuruşuyla da müzikal anlamda bağlantılı olduğundan (aşağı inen sesler) sekizlik değerinde çalınmalıdır (Bkz.Şekil 13).



Şekil 13. Flütteki basamak notalarına karşı gelen bas partisindeki sekizlik nota yürüyüşü

İlk cümlenin sonunda 8. ölçüde gelen apajiyatür biraz daha geciktirilebilir. Çünkü müzikal anlamda bir çözülüm vardır. Ancak bir sonraki cümlede (ölçü 18 ve 20) kullanılan apajiyatürler bir önceki notayı onayladığından işlevi biraz daha farklıdır. O yüzden biraz daha önemsenerek sekizlik değerinden uzun çalınabilir. Ancak 23.ölçüde gelen basamak notası tam bir sekizlik değerinde çalınmalıdır (Bkz.Şekil 14).



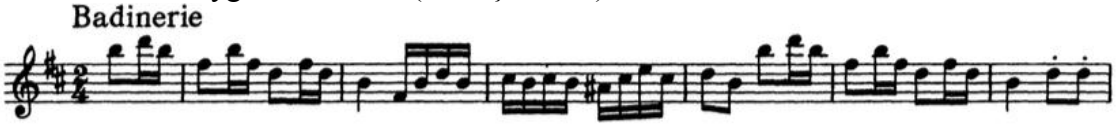
Şekil 14. Basamak notalarının çalınışı

Apajiyatür İtalyanca kökenli bir kelimedir. Apajiyatürlerin süresel değeri tamamen kaynağa bağlıdır. İşlevleri farklı olabilir. Süsleme notalarının çok çeşitl tipleri vardır. Bazısı notaya dayanır, yaslanır bazısı da süsleme olarak kullanılarak hızlıca geçer gider. O dönemde icracı çoğu zaman nota üzerinde doğaçlama yaparak çaldığından çoğu süsleme tarzındaki geçişler Bach tarafından yazılmamış, J.S.Bach kendi müziğinde apajatürlerin süresini belirtmek için hiçbir şey yapmamıştır (Dik, s.124). Menuet 'ten Badinerie geçişin fazla beklemeden, adeta sürpriz bir geçiş gibi duyulması istenir.

1.3.Badinerie: Fransızca "şaka, takılma, alay" anlamında kullanılan "badinage" kelimesinden gelen Badinerie, Barok Müzikte kullanılan süit formunun içinde yer alır. 2/4'lük ölçü biriminde, hızlı ve rahat bir karakter parçasıdır. Süitteki *Badinerie* bölümü dans karakterini olarak uçarı, neşeli, hareketli ve dinamik olarak nitelendirilebilir.

Badineri'nin Fransızcadaki anlamı oyuncu, şakacıdır. Flütçüler için gösteri parçası ama aynı zamanda çok hızlı çalınmaması gereken bir bölümdür. Çünkü olması gerektiğinden hızlı çalındığında dans karakterini kaybeder. Bu dans zamanında herkesin kalkıp oynamak istediği, zıplama hissi veren bir danstır. Badineri'nin ilk yarıyla ikinci yarının temposu değişmemelidir. Bölüme çok hızlı başlanırsa ikinci yarıda daha fazla süsleme notaları olduğundan triller ve süslü dekorasyon notaları kendini gösteremez, yutulur. Eksik ölçüyle başlayan bölüm daha önce Rondeau bölümünde gelen yapıyla aynıdır. Yani kuvvetli zamanlarda zayıf, zayıf zamanda kuvvetli zaman etkisi yaratılarak çalınmalıdır. Müzik cümleleri bu yapıyla çalındığı zaman anlam kazanır.

Tekrarlanan kısımlarda parçanın özünü bozmadan ornamentler[10], virtiözik pasaj geçişleri yapılabilir. Önemli olan eklenecek fikirlerin stile uygun olmasıdır. Örneğin süitin Double kısmındaki duyulan otuzikilik nota geçişleri gibi iniş ve çıkışlar bu bölümün tekrarlanan cümle yapılarında kullanılabilir. Önemli olan yapılacak geçişlerin süitin üslubuna uygun olmasıdır (Bkz. Şekil 15).



Şekil 15. Badinerie bölümü ve eksik ölçü yapısı

Barok dönemi müziğinde vibrato kullanımı oldukça limitlidir. Bach kantatalar ve oratoryolardaki vokal müzikleri ya da Pergolesi'den Vivaldi'ye vokal için yazılan eserler dinlendiğinde uzun notalarda etkileyici vibratolar duyulur ancak bu vibrato kullanımı sistematik bir kullanım değildir. Barok müzikte çoğu zaman vibrato kullanılmaması yerinde bir ifade olarak kabul edilir. Yeterli zaman ve fırsat varken çalınan her uzun notada otomatik olarak vibratoyu müziğin içine katmak özellikle de Bach müziğine yakışmaz. Vibratoyu yerinde ve zamanında yapmak, bestecinin müziğinde duyurması gereken yerde içten hissederek duyurmak önemlidir. Hatırlanırsa polonaise'de ya da double'de temayı çalan harpsikord sesi titretemez. Stil olarak ve duyum olarak birbiriyle bütünlük yaratması için flütün de buna uyum sağlaması gerekir. Menuet kısmında apajiyatürlerin yer aldığı ölçülerde uzun sesler vardır. Buralarda vibrato kullanılır ancak sert ve sık titreşimli vibrato yerine kibar ve canlı vibrato kullanılmalıdır ki flüt sesi hoş ve pırıltılı duyulsun. Diğer seslerde vibrato kullanılmazken uzun seslerde bir anda vibratonun sebepsiz, sık titreşimlerde kullanılması rahatsızlık vericidir. Badinerinin içinde vibrato yapacak fazla nota yoktur ancak özellikle son notasında yapılacak titreşim doğal olarak yapılmalı, ses adeta havada titreşmelidir. Zorlayıcı ve sarsıcı bir şekilde yapılacak vibratoyla eser sonlandırılmamalıdır.

SONUÇ

Bir eserin dönemsel stil özelliklerine göre çalınması gerekliliği icracının profesyonelliğini ortaya çıkaran en önemli unsurdur. Bu görüş her enstrüman için geçerli olan ve dünyaca kabul gören bir görüştür. Örnek vermek gerekirse Hollanda'daki Amsterdam Konservatuvarı (Conservatorium van Amsterdam) gibi bazı konservatuvarlarda enstrüman eğitimi sınıflandırılmış, nasıl jazz müziği ayrı bir ana sanat dalı başlığı altında toplanıyorsa erken müzik bölümü de klasik müzik sanat dalı altında ayrı bir ana sanat dalı olarak yer almaktadır. "*Bölümün mükemmel performans seviyesi, kapsamlı tarihsel araştırmalar ve tarihsel kaynaklarla çalışma konusundaki en son bilgilerle desteklenmektedir*" (conservatoriumvanamsterdam.nl erişim tarihi 7.6.2018). Bu örnekte görüldüğü üzere öğrenciler lisans öğrenimi boyunca erken müzik dönemi performans eğitimi alanında yetiştirilirler. Kısaca bu konu çok derin, detaylı ve uzun solukludur. Bu çalışmada konuya dair kısa bir giriş yapılmış, Barok dönemi bestecilerinden sadece bir bestecinin bir eserinin son üç bölümüne odaklanarak çalma tarzına yönelik fikir paylaşımında bulunulmuştur. Müzik yazısının sadece notalardan oluşmadığına, yazılan her notayı olduğu gibi çalmanın müzik olmadığına değinilmiş, müzik dilini bilmenin müziği ortaya çıkaran en önemli unsurlardan biri olduğu örneklerle desteklenerek açıklanmıştır.

KAYNAKÇA:

Delikara, A. (Ekim, 2010). Barok Dönemi Çalgı Müziğinde Seslendirme ve Yorumlama Özellikleri. *E-Journal of New World Sciences Academy Fine Arts, 199-211, vol.5, Nr.4, ISSN. 1306-3111.*Dik, C. ('015). Barok Dönem Müziği Süslemelerinin İncelenmesi.İstanbul Ünv. Sosyal Bilimler Enst. Müzik

[10] Ornament: Süsleme notaları

Anasanat Dalı, Flüt Sanat Dalı, Sanatta Yeterlik Tezi
Fenmen, M. (1991). *Müzikçinin El Kitabı.* Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
Mimaroğlu İ. (1995). *Müzik Tarihi*, (Altıncı basım) İstanbul: Varlık Yayınları.
wwwyoutube.com/how to dance through time/the elegance of Baroque (Erişim tarihi 05.06.2018).
www.play with a pro (erişim tarihi 07.06.2018)
www.conservatoriumvanamsterdam.nl (erişim tarihi 07.06.2018)
www.ipslp.org(erişim tarihi 07.06.2018) www.muzikdunyasi.net(erişim tarihi 07.06.2018)
www.kemansitesi.wordpress.com (erişim tarihi 07.06.2018) www.tdk.gov.tr(erişim tarihi 07.06.2018)

BAROQUE ERA PERİODİC STYLE PROPERTİES OF FLUTE MUSİC AND EFFECT OF INTERPRETATİON "MUSİC İS HİDDEN NOT ON THE NOTES UNDER THE KNOWLEDGE"

Summary: *In the note of the work to be performed there are expressions directing the performer. The composer states how his work should be performed in these expressions. When the flute works of different periods such as baroque, classical and romantic are examined, tonality, form and analyisis, character, tempo or tempo terms, dinamic signs, multiplication, trill, step notes, grubetto style ornaments, various articulation applications, aliteration signs, increasing acceleration or deceleration, accent marks, accented adjectives usually found in italian to help interpret. Looking at modern or contemporary flute works, it is preferred by composers that the flute has improved in terms of technical and timbral possibilities. In new musical works, directional expressions which can be described as avande-garde and used in creation of more color and effect tones, including advanced flute techniques are encountered. These are new musical flute technical expressions such as multiphonic sounds, key clicks, harmonics, whistle tones, jet sounds, glissandos, singing while playing, using microtones-quarter tones, breath sounds, tongue pissicatos. In this study, beyond the notes will be explored in order to be a good commentator who will talk about the characteristic stylistic features involved in the production of flüte Works of baro cperiods.*

Key words: *Flute, Style, Interpretation, Baroque Period*

Alexandria Sultan-zade von Bruseldorff (Sevindj Chingiz qizi)
(USA, Azerbaijan)
PhD.,candidate, Azerbaijan National Conservatory.
E-mail: alexandriasultan@outlook.com

ALIM QASIMOV, WORLD RENOWNED *KHANENDE*-AN ACOUSTIC AND PHYSIOLOGICAL ANALYSIS OF THE VOICE WHILE SINGING AZERBAIJANI MUGHAM

***Abstarct*:** *Alim Qasimov is the world renowned Mugham Singer-Khanende, Peoples Artist of Azerbaijan who was awarded in 1999 with the International Music Council-UNESCO Music Price. According to the New York Times, "Alim Qasimov is simply one of the greatest singes alive, with a searching spontaneity that conjures passion and devotion, contemplation and incantation." Going through all his life with music, Alim Qasimov gave us a gift of enjoying and getting closer to understand the complexity of mugham by the means of his own voice. Motivated by the ISME 2018 World Conference's credo "Life's Journey through the Music", this empirical research reveals Alim Qasimov's voice from inside and how it works. Applying qualitative and quantitative methodologies with the use of instrumentation, interview, observation, perceptual study and cross referencing the scholarly literature in musicology, voice science, vocal pedagogy, including Journal of Voice, and Journal of Singing, and scientific data in voice research of (e.g.J.Sundberg, Hollien, Seidner, Schutte, Wendler &Rauhut, D. Miller, G. Miller Bloothooft & Plomp' Burns), this study of acoustic and physiological analysis of Alim Qasimov's voice is part of the larger doctoral work, that in turn is considered to be groundbreaking and aiming to fill the gap in the voice science and pedagogy providing full empirical theory of the mugham singers voice formation and sound extraction of the voice apparatus during singing that can be measured and evaluated through analysis instruments. Instrumentation: using unique non-invasive software Voce Vista, EGG; an*

omnidirectional microphone with flat response curve up to 20 000Hz; Magnetic Resonance Imaging; Endoscopic High-speed Video my research examines and demonstrates the voice functions including vocal production, voice qualities, and registration, breathing techniques, position of the larynx during singing in low-pitched Bam or high-pitched Zil registers, vocal track resonance, rate of vibrato during the emission of sound, frequency of the vibratory pattern of vocal folds and ventricular folds, presence or absence of the singer's formant, during singing mugham by Alim Qasimov. Recently UNESCO designated Azerbaijani mugham, for the list of Intangible Cultural Heritage of Humanity. The unique sound produced by a mugham singer is one of the important components of Azerbaijani mugham, it is the 'DNA,' the building block, the heart and soul, of Azerbaijani vocal heritage. Understanding acoustic and physiological properties of mugham singers voices will provide an objective explanation and will create the preserving vehicle for this ancient form of human expression.

Key words: *Azerbaijani vocal-instrumental mugham, Alim Qasimov, khanende, singer's formant, bam, zil, voice science, acoustic parameters, magnetic resonance imaging, endoscopic high-speed video, vibrato, registers, laryngeal position, throat, voice mode, vocal pedagogy*

Motivated by the ISME 2018 World Conference's credo "Life's Journey through the Music", this empirical research reveals the acoustic and physiological properties of the voice of the world renowned Mugham Singer-Khanende, Peoples Artist of Azerbaijan, Alim Qasimov. The aim of this groundbreaking research which is part of the larger PhD is to investigate the theory of mugham singer voice production through a systematic, comparative, and empirical survey. My task is to unlock a growing desire to understand how mugham singers use their voices from a stand point of vocal pedagogy and voice science, and to contribute in to preservation of the vocal tonal ideals of both ancient art forms. According to the Anthology of Azerbaijani Mugham, Azerbaijani mugham, also spelled mugham is the general term describing the genre of Azerbaijani traditional instrumental and vocal-instrumental music is an important branch of modally-based traditional Azerbaijani music. Recently UNESCO designated Azerbaijani mugham, for the list of Intangible Cultural Heritage of Humanity. Azerbaijani mugham reflects Azerbaijani identity. The unique sound produced by the singer is one of the important components of Azerbaijani vocal-instrumental mugham. The vocal sound is the 'DNA,' the building block, the heart and soul, of Azerbaijani vocal heritage.In spite of the abundance of scholarly material detailing a comprehensive investigation of nearly every facet of vocal mugham, little is known about acoustic and physiological properties of the mugham singer voices.The human voice is one of the complex and versatile musical instruments of all. The first voice investigators in the frame of the historical vocal pedagogy were Pope Gregory the Great, Jerome de Moravie, Nicola Porpora, Marchetto da Padua, Caccini, Tossi, Farinelli, Mancini, Manfredini, Lamperti, Marchesi Garsia I, Garsia II, Stockhousen, Shakespeare, who relied on subjective-perceptual method of investigation with immediate sensory experiences of the sound. Similar to the organoleptic method, this method relied on the individual experiences of the sound via the senses such as intuition, observation, feelings of the sound. In 1854, Manuel Patricio Rodríguez García the II who was a Spanish singer, music educator, and vocal pedagogue invented a laryngoscope, He was interested in movements connected with the production of the singing voice. In 1855 he published observations of his own larynx and vocal cords made with a small dental mirror introduced into the throat and using sunlight reflected by another mirror. (Manuel Garsia).At the down of 20th and the beginning of 21st centuries the vocal arts has arrived at the important crossroads, a time and place where the art of singing and the historical voice pedagogy, meets the science. The scientific ability to identify unprecedented tasks of human voice with all sound-relate acoustic and physiological dimensions has provided to us an objective explanation about the vocal mode functions of many vocal styles. The modern scholarly scientific literature on the singing voice is based predominantly on the studies of classically trained (opera) voices. The world renowned scientist, Ph.D., professor of music acous-

tics at the Royal Institute of Technology in Stockholm, Johan Sundberg who was accredited with the discovery of the singer's formant in "The Acoustics of the Singing Voice" writes that "the voice organ is an instrument consisting of a power supply (the lungs), an oscillator (the vocal folds), and a resonator (the larynx, pharynx and mouth) and that singers adjust the resonator in special ways." Sundberg writes that the "sound generated by the airstream chopped by the vibrating vocal folds is called the vocal source." This vocal source is used for speech and for singing. He explains that the vocal source consist out of complex tone that in turn composed of a fundamental frequency and the large number of higher harmonic partials (overtones). Then Sundberg explains that the vocal tack is a resonator and that "the transmission of sound through an acoustic resonator is highly depended on frequency". Sundberg was particularly curious about which acoustic component amplifies the voices of opera singers, since classically trained singers do not use microphones, but can be heard over a large orchestra. Johan Sundberg, in his research, "The Source Spectrum in Professional Singing; Articulatory Interpretation of the Singing;" and in "Level and Center Frequency of the Singer's Formant," explains that singer's formant which is a particular acoustic phenomenon that is recognized as an integral component of the acoustic signal of classically trained voices, specifically in bass, baritone, tenor or alto, which allows these voices, to be heard in the presence of a loud orchestra. The strong spectral peaks that are identified as a singer's formant appear in the upper part of the acoustic spectrum, between 2.5 and 3.3 kHz, depending upon voice classification. Sundberg writes, that this acoustic phenomenon is a prominent sound energy peak, which occurs as a result of the clustering of the third, fourth, and fifth formants. The ideal techniques that are applied in the production of the operatic sound require flexibility of vocal apparatus, a lowered larynx and the ability to integrate natural registers. Sundberg further explains that singer's formant is a result of the lowering of the larynx that in turn creates the conditions for a clustering of the upper formants. Thus, the lowering of the larynx, contributes towards the ring in the sound of classical singers. Sundberg consider the voice organ as a generator which make the voice sound by the means of three major units power supply (the lungs), an oscillator(the vocal folds) and a resonator (the vocal track). While the glottis is closed and the airstream issuing from the lungs, the excess pressure beneath the glottis forces the vocal folds apart. While air passing between the folds it generates the Bernoulli effect which along with the mechanical properties of the folds closes the glottis. Sundberg writes that the higher the lung pressure is the more stretched the vocal folds, and consequently the "higher is the frequency at which the folds vibrate and emit air pulses". This fast pulses create the "oscillating air pressure in the vocal track: in other words, a sound. Its pitch is a manifestation of the vibratory frequency".This cycle of opening and closing of the vocal folds creates the air pulses that in turn are forced in to the vocal tack. The frequency of the vibration of the vocal folds is determined by the air pressure in the lungs and the focal folds mechanical ability of the complex structure of the laryngeal muscles. M.D., Rabotnov in The bases of physiology and pathology of voice of singers, writes that during production of the sound, larynx of the voice apparatus, play an important and complex part in it, since it gives rise to the sound of a voice. During the formation of sound the ability of the vocal cords to close up to a narrow slit and to perform oscillatory movements under the influence of air is coming from the trachea. It is important to point that the vocal cords which commonly called vocal folds that are housed in the larynx (vocal box) are controlled by the group of 10 intrinsic muscles. There are 5 paired muscles on each side of larynx, such as thyroarytenoid (TA), lateral chricoarytenoid (LCA), posterior cricoarytenoid (PCA), cricothyroid (CT), interarytenoid (IA). Each of them play an imperative role in changing the position, length, and tension of the vocal

cords. Let us look at functions of the aforementioned muscles. The (LCA) lateral cricoaretynoid muscle which is attached to the outer end of the arytenoid cartilage and functions as a lever, brings the vocal cords from an open breathing position together to a close position and preparing for making sound. The (IA) inter arytenoid muscles that are attached from one side and the other side, holding the vocal cords in a closed position after they have been brought together by the (LCA) muscles for phonation. The (PCA) posterior cricoarytenoid muscle pulls on the arytenoid cartilage to open the vocal cords for breathing. (PCA) locate on the back of the larynx, and lateral to the arytenoid cartilage. If we take a quick breath through the nose, (PCA) muscles contracts and the size of the glottis increases. The most important muscles that execute the pitch are (TA) and (CT) muscles. The (TA) thyroarytenoid muscles locate through entire length of the vocal cord. (TA) have ability to tighten to increase pitch by isometrically tensioning the vocal cords. (CT) cricothyroid muscle that is located on the exterior of the larynx. When the singer sings in a low range then uses (TA) muscle and when the singer sings in a high range primarily uses the (CT) muscle. Ordinary person need about one or even lees then one octave range to speak, however the professional singers, especially classically trained need to have full control over the pitch range, in general two to three octave. To understand the most important muscles that execute the pitch which are (TA) and (CT) muscles we need to turn to Donald Gray Miller, book, Resonance in Singing: voice building through acoustic feedback, where he explains the function of the chest and head registers. Dr. Miller writes that chest register is thyroarytenoid muscle (TA) dominant and at that mode vocal folds are shortened and thickened. Head register on the other hand is cricothyroid muscle (CT) dominant and the vocal folds are stretched and stiffened. In classical singing, singers attempt to smooth the transition between chest and head registers to unify for the purpose of legato, beauty, and evenness of the vocal line. However, certain types of singers, while aiming to unify the registers, produce sounds with either the thyroarytenoid muscle (TA) dominant or the cricothyroid muscle (CT) dominant mode. Miller explains that muscular adjustments that occur during transition from one mode to another are important in creating the balance and unification of the two described registration modes. At the same time, he points out that the acoustic factors also have important and interdependent influence on unification of the modes, as well as, transition through the passagio area of the voice. Inexperience students have a little control shifting from one mode to another without an obvious notable break in the sound. However, the professional singers who are trained effortlessly navigate between two modes. They are also able to use one mode over another for artistic purposes. In vocal pedagogical terminology, this preference of choosing one mode over another is called mixing. During mixing, for the purpose of the vocal balance, singers often have to make a choice, whether to employ more of (TA) dominant or (CT) dominant approach. In some cases, it is also dependent upon the vocal repertoire, the key signature, the tessitura, and the lyrics of the vocal material. Classical singers, in order to express the heighten emotions of the lyrics often employ strong 'chest' voice the (TA) dominant approach.

Methods and Instrumentation:

The subject of the research is world renowned mugham singer, khanende, Alim Qasimov. This research examines and demonstrates the voice functions including vocal production, voice qualities, and registration, breathing techniques, position of the larynx during singing in low-pitched Bam or high-pitched Zil registers, vocal track resonance, rate of vibrato during the emission of sound, frequency of the vibratory pattern of vocal folds and ventricular folds, presence or absence of the singer's formant, during singing mugham, and the singing vocal mode of Alim Qasimov.

Using omnidirectional microphone with flat response curve up to 20 000Hz, the voice of Alim Qasimov singing Zabul Segahi mugham was recorded.

1. Sample 1. The following instrumentation is used: non-invasive software Voce Vista, EGG. Downloaded file with assistance of Ph.D., professor of music acoustics at the Royal Institute of Technology in Stockholm, Johan Sundberg was analysed by Long-Tern-Average Spectrum (LTAS) to compare it with the operatic baritone and a musical theater singers. The operatic baritone has a peak that is about 15 dB stronger than of the mugham singer and the peak of mugham singer is comparable to the peak that we found in musical theatre singers.

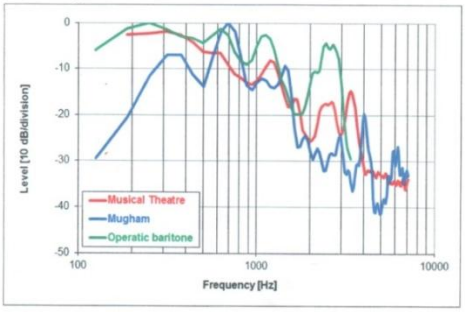
2. Sample 2. Using SPAX (1) with assistance of Pr. Kharuto this research investigates acoustic parameters, looking for common factors in the distribution of energy across frequency spectrums of the Alim Qsimov voice singing Zabul Segahi. The SPAX (1) computer software that can produce acoustic and spectral analysis, developed by Alexander Kharuto. Ph.D. in Engineering, Associate Professor of Moscow Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia. The share of energy above 2000 Hz, which determines the high singing formant, is only 1.1%. Above the frequency of 500 Hz, is the upper boundary of the lower singing formant, 95.1% of the energy is found, in the lower singing formant contains 4.9% of the energy. (On the influence of high and low singing formants can be read in more detail from V.P. Morozov.

3. Sample 3. With assistance of radiologist Doctor of Medicine, Farkhad Garaev at the Hayat hospital, Baku Azerbaijan, Magnetic Resonance Imaging (MRI) was performed. Using GE Optima MR 450 W1.5 T MR, Saggital Cine Fiesta, and T2-sequence with Sagittal projection was done.

4. Sample 4. A.B.C. With assistance of otolaryngologist doctor of Phoniatrie, Fakhriya Asadova, LOR, Phoniator, at the Medi-Planet hospital, Baku Azerbaijan, the Endoscopic High-speed Video was done during vocal production by Alim Qasimov. Endoscopic High-speed Video, Sample 4. A.B.C., reviled the motion of the vocal folds during performance of Zabul Segah mugham by Alim Qasimov.

Analysis

sample1.



sample2.

sample3.

Sample 4. A.

Sample 4. B.

Sample 4. C.

BIBLIOGRAPHY:

American Otological Society (1905). The Laryngoscope. Volume 15, pp. 402-403
Manuel García (1855). "Observations on the Human Voice". Proceedings of the Royal Society of London. 7: 399–410.
Miller, Donald Gray. Registers in Singing: Empirical and Systematic Studies in the Theory of the Singing Voice. Roden, the Netherlands: 2000.
Miller, Donald Gray. Resonance in Singing: Voice Building through Acoustic Feedback, Princeton, New Jersey, USA: Inside View Press, 2008.
Naroditskaya, Inna. Song from the Land of Fire: Continuity and Change in Azerbaijani Mugham. New York, London: Routledge, 2002.
Sundberg Johan. Level and center frequency of the singer's formant. J Voice. 2001 Jun;15 (2):176-
Sundberg Johan. The Acoustics of the Singing Voice. Scientific America, 236. 1977
M.D., Rabotnov, *The bases of physiology and pathology of voice of singers*. St. Petersburg, Moscow, Krasnodar, Planeta Myzeka 2017

Prof. Suna Çevik
Türkiye
G.Ü GEF Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
Emekli Öğretim Üyesi
sunacevik44@gmail.com

BİRLEŞMİŞ MİLLETLER "SÜRDÜRÜLEBİLİR KALKINMA HEDEFLERİ VE 2030 GÜNDEMİ" NDE YER ALAN "NİTELİKLİ EĞİTİM" HEDEFİ KAPSAMINDA MÜZİK/SANAT EĞİTİMİNDE YENİLİKÇİ VE ÖZGÜN YAKLAŞIMLAR

Özet: *20. yüzyılın sonlarına doğru dünya ülkeleri, "Nasıl bir dünya istiyoruz?" sorusuna yanıt aramak amacıyla, gelecek kuşaklara miras olarak refah içinde, yaşanabilir bir dünya bırakmak için neler yapabiliriz konusu üzerinde düşünmeye başladılar. Bu düşünceden hareketle, gelişme ve kalkınmayı*

hedefleyen toplumları inşa etmek amacıyla, Birleşmiş Milletler'e üye olan 192 ülke tarafından, Eylül 2000'de Birleşmiş Milletler'in New York Binyıl Zirvesi'nde, "Birleşmiş Milletler Binyıl Kalkınma Hedefleri" (BKH) belirlendi. 2015'e kadar yerine getirilmesi planlanan sekiz hedef onaylanarak resmileştirildi.

BKH'ne ulaşma konusundaki on beş yıllık deneyimden yola çıkarak, bu defa 2015 sonrası için Birleşmiş Milletler Genel Kurulu'nda kabul edilen ve UNESCO tarafından da benimsenen "Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri ve 2030 Gündemi" kapsamında on yedi hedef belirlendi.

"Sürdürülebilir Gelişim ya da Kalkınma" kavramı; sürdürülebilir eğitim, sürdürülebilir ekonomi, teknoloji, sürdürülebilir demokratik toplum, sürdürülebilir kültür/sanat v.d boyutlarıyla çok geniş bir çerçevede ele alınmakta ve sürekli gelişim, değişim ve dönüşümün iç içe geçtiği bir bütünü ifade etmektedir.

"Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri ve 2030 Gündemi"nin 4. hedefi olan "Nitelikli Eğitim" ile herkesi kapsayan, herkes için eşit derecede kaliteli eğitimin sağlanması ve herkese yaşam boyu öğrenme imkânının tanınması öngörülmektedir.

Bu çalışmada, ülkemizde nitelikli eğitimin gerçekleştirilmesinde karşılaşılan sorunların tespiti ve çözümleri doğrultusunda strateji geliştirmeye yönelik düşüncelerin paylaşılması amaçlanmaktadır. Bu bağlamda; mutluluk ve değer odaklı, yaratıcı bilim, teknik ve sanatı teşvik eden, yenilikçi, uygulamalı, yaşam boyu ve yaşamla iç içe öğrenme yaklaşımlarını özendiren bir eğitim sistemine ilişkin önerilerde bulunulacaktır.

"Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri ve 2030 Gündemi" çerçevesinde, sürdürülebilir yaşam tarzları için, insan haklarına ve toplumsal cinsiyet eşitliğine saygılı, barışçıl ve şiddete başvurmayan kültürün içselleştirilmesinde, müzik/sanat eğitiminin etkileyici rolü üzerinde durulacaktır. Bu bağlamda, Türkiye'de nitelikli müzik/sanat eğitimini toplumun tüm kesimlerine ulaştırmak amacıyla, Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED) tarafından uygulamaya konulan yenilikçi ve özgün bir sosyal sorumluluk projesi olan "MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri" tanıtılacaktır. Ankara, Bolu, Van, İstanbul ve Batman'da (Hasankeyf) uygulanmakta olan projenin uygulanması sürecinde kazanılan deneyimler izleyicilerle paylaşılacaktır.

***Anahtar Kelimeler**: Sürdürülebilir Kalkınma, Nitelikli Eğitim, Sanat Yoluyla Eğitim, MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri*

GİRİŞ

Konferansın "yaşam boyu müzikle yolculuk" temasına uygun olarak, bugün size, beş buçuk yıl önce müzik /sanat eğitimine erişim imkânı bulamayan çocuklarımızla birlikte çıktığımız "Çocuklarla Sanata Yolculuk" serüvenimizden söz edeceğim. Zorlu, ama bir o kadar da anlamlı, umut verici bir yolculuğun öyküsünü anlatacağım. Bu yolculukta Türkiye'mizin dört bir yanında çocuklarımız yepyeni bir dünya ile tanıştılar, koroların, çalgıların, resim, seramik, drama ve çocuk tiyatrosunun yer aldığı renkli bir dünyayı keşfettiler. Bu keşifle, çamurla oynayan minik eller, rengârenk desenler, müziğin iç disiplini ve uyumuyla buluşan sesler, tiyatro ve dramanın çekici dünyasında kurulan hayaller bir araya geldi. Çocuklarımızın sevgiyi, coşkuyu ve paylaşmayı büyütmeleri için gerekli ortamı sağlayan bu projenin (etkinliğin) adı; "MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri"dir.

Fakat bu renkli dünyaya geçmeden önce, gerçek dünyamızda olup bitenler, küresel çapta alınan kararlar, belirlenen hedefler, bu hedefler arasında, diğerlerine olan etkileri bakımından ön sırada yer alan "Nitelikli Eğitim" hedefinin önemine değineceğim. Bu bağlamda; Birleşmiş Milletler "Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri ve 2030 Gündemi" çerçevesinde genelde eğitimde niteliğin, özelde ise müzik/sanat eğitiminde niteliğin geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması amacına yönelik olarak; vizyon, farkındalık yaratma, eylem önceliği, savunuculuk, uygulama, izleme ve değerlendirme aşamaları üzerinde duracağım. İnovasyon, özgünlük perspektifi kapsamında, MÜZED tarafından geliştirilen bir stratejiyle uygulamaya konulan "MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri" projesine ilişkin deneyimlerimizi tüm katılımcılarla paylaşacağım.

Bilindiği üzere; Birleşmiş Milletler'e üye olan 192 ülke tarafından, Eylül 2000'de Birleşmiş Milletler'in New York Binyıl Zirvesi'nde, "Birleşmiş Milletler Binyıl Kalkınma Hedefleri" (BKH) kapsamında 2015'e kadar yerine getirilmesi planlanan

sekiz hedef belirlenerek resmileştirilmişti.

Genel Kurula katılan delegeler, 2015 yılına kadar dünyadaki yoksulların ekonomik, çevresel ve sosyal şartlarında anlamlı bir ilerleme, iyileşme kaydetme konusunda fikir birliğine vardılar. Uluslararası toplum, 21. y.y. başlangıcına kadar görülmemiş derecede ortak bir kararlılık içinde dünya yoksulluğuna karşı acil önlem alma konusunda birleşti. **(**Eşkinat, s. 272) Oysa ki; gelişkin toplumlar yüz yıllardır bu sorunları kendilerine bu denli dert edinmemişlerdi. R. Sharma'nın şu sözü acı gerçeğin anlamlı bir ifadesidir; **Hâlâ açlıktan ölen insanlar varsa dünyada, aslında ölen insanlar değil, İNSANLIKTIR.**

"2000 yılında, BM'in New York' ta gerçekleştirilen Binyıl Zirvesi'nde, ana hedef olarak aşırı yoksul nüfus yüzdesinin, 2015 yılına kadar yarıya indirilmesi hedefi ilan edildi.

Bu zirvede belirlenen hedefler;

Aşırı yoksulluğun ve açlığın yok edilmesi.

Evrensel ilköğretimin sağlanması.

Cinsiyet eşitliğinin teşvik edilmesi ve kadınların güçlendirilmesi.

Çocuk ölümlerinin azaltılması.

Anne sağlığının iyileştirilmesi.

HIV/AIDS, sıtma ve diğer hastalıklarla mücadele edilmesi.

Çevresel sürdürülebilirliğin sağlanması.

Kalkınma için küresel bir ortaklık geliştirilmesi. (Birleşmiş Milletler Binyıl kalkınma Hedefleri, http://www.un.org/milenium goals)

2014 Binyıl Kalkınma Hedefleri Raporunda; Binyıl Kalkınma Hedefleri'ndeki son gelişmeler ve bu hedeflerin insanların hayatlarında yaptığı önemli değişiklikler açıklandı. Hükümetlerin, uluslararası kurumların, sivil toplum kuruluşlarının (STK) ve özel sektörün birlikte gayret göstermesi dünya çapındaki insanların umudunun ve olanaklarının artmasını sağladı. Fakat süreci hızlandırmak için daha fazlasının yapılması, eksikliklerin ve eşitsizliklerin olduğu alanlarda daha cesur ve hedefe odaklı hareket etmenin gereği vurgulandı. (2014 Binyıl Kalkınma Hedefleri Raporu, s. 4)

"BM Eski Genel Sekreteri Ban Ki- Moon, "BM, BKH, 2015 Raporu'nun önsözünde, on beş yıl önce dünya liderlerinin yoksulluğa çözüm bulma kararlılığı ile başlatılan sürecin, insanlık tarihi boyunca gerçekleştirilmiş en etkin yoksulluk karşıtı mücadele olduğunu ifade etmiştir.

Ban Ki-Moon bu raporda, olumlu gelişmelere rağmen eşitsizliklerin hâlâ devam ettiğini ve gelişmelerdeki düzensizliğin farkında olduğunu da belirtmiştir. Problemlerin esas nedenlerine ulaşmak ve sürdürülebilir kalkınmanın ekonomik, sosyal ve çevresel boyutlarının daha ileri düzeyde entegrasyonunu sağlamak için gösterilen çabayı arttırmak gerektiğini vurgulamıştır. Böylece hedeflere ulaşma konusunda zamanla yarışa girilmiştir.

BKH ile açlığın giderilmesi, kızların okula erişmesi ve dünya kaynaklarının korunması konusunda kayda değer gelişmeler sağlanmış ve bir milyardan fazla insan için aşırı yoksulluk koşullarında iyileşme görülmüştür. Ancak, bölgesel ve yerel başarısızlıklar küresel başarıyı gölgelemektedir. Küresel sonuçlar, ülkeler ve bölgeler arasındaki açıkların kapatılması, düzensizliklerin ve eşitsizliklerin giderilmesindeki yetersizlikleri ortaya koymaktadır. Problemin daha büyük oranlarda çözümü için kanıta ve kaliteli verilere dayanan politikaların uygulanması ve sürdürülmesi gerekmektedir.**"** (Eşkinat, s. 272-273)

Birleşmiş Milletlerin "Binyıl Bildirgesi" ile ilan etmiş olduğu "Binyıl Kalkınma Hedefleri kapsamında ilerlemenin itici gücünün "eğitim" olduğu vurgulanmıştır. Gerçek anlamda demokratik ve gelişmiş toplumların yaratılabilmesi için tartışmasız bir

öneme sahip olan eğitimin, dünyada olduğu gibi bizde de ciddi sorunlarla karşı karşıya olduğu bir gerçektir.

Binyıl Kalkınma Hedeflerinden Sürdürülebilir Kalkınma Hedeflerine

Birleşmiş Milletler Binyıl Kalkınma Hedefleri ile kazanılan deneyimler, daha büyük adımların atılması ve yeni hedeflerin belirlenmesinde yol gösterici olmuştur. 2000-2015 yılları arasında yaşanan olumlu gelişmeler, tüm eksikliklere karşın BKH'ların başarılı olduğunu göstermektedir. Bunun devamında, dünyada değiştirici, dönüştürücü bir küresel kalkınma gündemi oluşturmak için, tüm ülke liderlerinin ve paydaşların yeni hedefler doğrultusunda kararlılıkla ve daha fazla çalışması gereği ortaya çıkmıştır.

Bu gereklilik üzerine, Binyıl Kalkınma Hedeflerinin devamı olarak, 25-26 Eylül 2015 tarihlerinde Birleşmiş Milletler Genel Kurulunda "**Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri (SKH) ve 2030 Gündemi"** 193 ülkenin imzası ile kabul edilmiş ve aynı yıl Kasım ayında, bu hedefler UNESCO tarafından da 38. Genel Konferansta benimsenmiştir.

Son yıllarda sürdürülebilirlik, gelecek üzerine düşünme biçimi olarak Birleşmiş Milletlerin kapsayıcı bir paradigması haline gelmiştir. (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, [UNESCO], 2012).* Heinberg, 2016, s.27 e göre; sürdürülebilirlik "zaman içinde muhafaza edilebilir olan" ya da "sürekliliği" ifade eden bir kavram olarak son yıllarda gündemi belirlemektedir.(Mamur, 2017 s.776)

Sürdürülebilirlik ve sürdürülebilir kalkınma kavramları dünyada 30-40 yıldır en çok tartışılan konuların başında gelmektedir. Tartışmaların başlangıçta özellikle ekonomi, çevre ve enerji konularını kapsadığı görülmektedir. Son yıllarda siyaset bilimciler, sosyal, fen ve çevre bilimciler ile resmi kurumlar ve STK' lar tarafından tartışılan "Nitelikli Eğitim" sürdürülebilir kalkınmada yeni bir boyut ve önemli bir bileşen olarak yer almaktadır. Sürdürülebilirlik kavramı, sürekli gelişim, değişim ve dönüşüm boyutlarının iç içe geçtiği bir bütünü ifade etmektedir.. Günümüzde "Sürdürülebilir Gelişme ya da Kalkınma" yı ifade etmek için kullanılan bu kavram sürdürülebilir eğitim, sürdürülebilir ekonomi, teknoloji, sürdürülebilir demokratik toplum, sürdürülebilir kültürel/sanatsal eğitim v.d boyutlarıyla çok geniş bir çerçevede ele alınmaktadır.

Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri ve 2030 Gündemi

"Bu yeni gündem; insanlar için yaşanabilir bir dünyayı ve toplumsal refahı yaratma amaçlı bir eylem planıdır. 17 sürdürülebilir Kalkınma Hedefi ile alt başlıklardan oluşmaktadır. Tüm katılımcı ülkeler ve paydaşlar işbirliği ile bu planı uygulamaya karar vermişlerdir.

Hedef 1. Her tür yoksulluğu, nerede olursa olsun sona erdirmek,

Hedef 2. Açlığı bitirmek, gıda güvenliğini sağlamak, beslenme imkânlarını geliştirmek ve sürdürülebilir tarımı desteklemek ,

Hedef 3. İnsanların sağlıklı bir yaşam sürmelerini ve herkesin her yaşta refahını sağlamak

Hedef 4. Herkesi kapsayan ve herkese eşit derecede kaliteli eğitim sağlamak ve herkese yaşam boyu eğitim imkânı tanımak,

Hedef 5. Toplumsal cinsiyet eşitliğini sağlamak ve kadınların ve kız çocuklarının toplumsal konumlarını güçlendirmek,

Hedef 6. Herkes için suya ve sağlıklamaya erişimi ve suyun ve sağlıklamanın sürdürülebilir yönetimini garanti altına almak,

Hedef 7. Herkes için erişilebilir, güvenilir, sürdürülebilir ve modern enerji sağlamak

Hedef 8. Sürdürülebilir ve kapsayıcı ekonomik kalkınmayı sağlamak, tam ve üretici istihdamı ve insan onuruna yakışır işleri sağlamak,

Hedef 9. Dayanıklı altyapı inşa etmek, sürdürülebilir ve kapsayıcı sanayileşmeyi ve yeni buluşları teşvik etmek,

Hedef 10. Ülkelerin içinde ve aralarındaki eşitsizlikleri azaltmak,

Hedef 11. Kentleri ve insan yerleşim yerlerini herkesi kucaklayan, güvenli, güçlü ve sürdürülebilir kılmak,

Hedef 12. Sürdürülebilir tüketimi ve üretimi sağlamak,

Hedef 13. İklim değişikliği ve etkileri ile mücadele için acil olarak adım atmak,

Hedef 14. Okyanusları, denizleri ve deniz kaynaklarını sürdürülebilir kalkınma için korumak ve sürdürülebilir şekilde kullanmak,

Hedef 15. Karasal ekosistemleri korumak, restore etmek ve sürdürülebilir kullanımını sağlamak, ormanların sürdürülebilir kullanımını sağlamak, çölleşme ile mücadele etmek, toprakların verimlilik kaybını durdurmak ve geriye çevirmek ve biyo çeşitlik kaybını durdurmak,

Hedef 16. Sürdürülebilir kalkınma için barışçıl ve herkesi kucaklayan toplumları teşvik etmek, herkesin adalete erişimini sağlamak, her seviyede etkin, hesap verebilir ve kucaklayıcı kurumlar inşa etmek,

Hedef 17. Sürdürülebilir kalkınma için küresel ortaklığın uygulama araçlarını güçlendirmek ve küresel ortaklığı yeniden canlandırmak." (BM Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri)

2030 Gündemi, Binyıl Kalkınma Hedefleri ile ilgili on beş yıllık deneyimden edinilen birikim ve katılımcı ülkelerin güç birliği ile eşitsizliklerin yok edildiği, insana ve doğaya saygılı, çok daha yaşanabilir bir dünya yaratılabileceği beklentisini güçlendirmektedir

Birleşmiş Milletler ve paydaşları, belirledikleri "Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri" ile dünyamızın ve hatta evrenimizin bugün karşı karşıya kaldığı büyük sorunların hiç olmazsa bir kısmını çözme yönünde ağır bir sorumluluk üstlenmiştir. On yedi hedefin tümü birbiriyle bağlantılıdır. Örneğin; iklim değişikliği tehdidine karşı önlem alarak, kısıtlı doğal kaynaklarımızı koruma ve doğru kullanma bilinciyle, ekonomik refahın artması sağlanabilir. Toplumsal cinsiyet eşitliğinin sağlanmasıyla kadınların iş gücüne daha fazla katılması, yoksulluğun ortadan kaldırılmasına yardım edebilir. Toplumsal barış ve adaletin sağlanması, eşitsizlikleri azaltır. Söz konusu hedeflere ulaşmada en temel etken ise 4. hedef olarak belirlenen "Nitelikli Eğitim" dir. Gelecek kuşaklara daha yaşanabilir bir dünya bırakabilmek için tüm paydaşlar öncelikle nitelikli eğitimin önemini vurgulamaktadırlar.

Bu nedenle "Birleşmiş Milletler, sürdürülebilir kalkınmanın eğitimle ilişkilendirilmesi ve bu vizyonun her eğitim programına (sanat eğitimi programlarına da) yerleştirilmesi için 2005-2014 yıllarını "sürdürülebilir Kalkınma İçin Eğitim On Yılı" olarak ilan etmiştir." (UNESCO, 2005)

Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri ve 2030 Gündemi'inde belirlenen "Nitelikli Eğitim"in açılımı; herkesi kapsayan ve herkese eşit derecede kaliteli eğitim sağlamak ve herkese yaşam boyu eğitim imkânı tanımaktır.Nitelikli eğitim konusuna değinmeden önce, çeşitli yaklaşımlara göre tanımlanan eğitim kavramı üzerinde durmak gerekir.

Eğitimin Tanımı

Toplumun değişimini gerçekleştiren ve değişimin sürekliliğini sağlayan temel ögelerden biri de eğitimdir. Bazen de toplum, olumlu ya da olumsuz, eğitimi yönlendiren koşulları belirleyen, değişimi ve gelişimi destekleyen veya engelleyen roller üstlenebilir. "Eğitim; toplumsal dayanışmanın esas olduğu bir toplumda, bu toplumun üyesi ve bireyi olarak, her insanda bulunması gereken, onun mükemmel olmasını sağlayacak davranışların gelişmesini destekleme eylemidir. Eğitim sosyal gelişmeden ayrılamaz veya sosyal gelişmeyi belirleyen önemli güçlerden birini oluşturur." (Izgar ve Gürsel ,

s. 2)

Gökçe'nin, (2000) bazı eğitimcilerin görüşlerine de dayanarak yaptığı kapsamlı tanıma göre eğitim; bireysel ve toplumsal hayatı biçimlendirmek, düzenlemek ve denetlemek amacıyla günümüze değin kazanılan tüm deneyimlerin bilinçli bir aktarımıdır.

Yaygın olarak kullanılan bir başka tanımla eğitim; bireyin kendi yaşantısı yoluyla kasıtlı olarak, önceden saptanmış amaçlar doğrultusunda, davranışlarında istendik değişmeleri meydana getirme sürecidir.

Eğitim, çok yönlü, çok boyutlu ele alındığında bu kavramı bir veya birkaç tanımla ifade etmek mümkün değildir**.**

Eğitim çok çeşitli alanlarda ve türlerde gerçekleştirilmektedir; Örgün, yaygın eğitim, genel eğitim, özel eğitim, okul öncesi eğitim, bireysel, kümesel ve toplu eğitim, sanat eğitimi, bilim eğitimi, teknoloji eğitimi, spor eğitimi, felsefe eğitimi, mesleki eğitim, yaşamboyu eğitim, üstün yetenekli çocukların eğitimi, müzik eğitimi, çalgı eğitimi v.d. boyutlarıyla bir bütün olan eğitim, ortak temeller üzerinde yapılandırılmakla birlikte, her birinin farklı plan, program ve yaklaşımları içeren özellikleri vardır.

Öğrenme ise; deneyimler ve yaşantılar sonucunda kafamızda oluşan düşünme modelidir. Bilginin demokratikleşmesi, yaygınlaşmasıdır. Katılımcılıktır. Yapılandırılmış eğitim sistemimizde, okullarımızda yapılan şey ise bilmedir**.** Eğitim bilimciler eğitim türlerini genellikle üç başlıkta gruplandırmaktadırlar;

Yapılandırılmış Eğitim

"Örgün eğitim olarak da tanımlanan, okul öncesinden başlayarak, yükseköğrenime kadar, kurumsal, kademeli (basamaklı) bir düzen içinde yapılandırılmış okul merkezli eğitim türüdür. Ulusal eğitim sistemi içinde, planlı, örgütlü, ölçme ve değerlendirmeler sonucunda belgeli, resmileştirilmiş, tam zamanlı bir eğitimdir.

Yarı yapılandırılmış Eğitim

Örgün eğitimin dışında, çocuk, genç ve yetişkinlere yönelik öğrenme olanakları sunan programlı ve sistematik eğitim etkinliklerini kapsar. Okul veya okul dışında verilen, programlı ve sürekli öğrenme etkinliği (yaygın eğitim) olup, ölçme- değerlendirme işlemlerinin zorunlu olmadığı bir öğrenme etkinliğidir.Yarı yapılandırılmış eğitim, yapılandırılmış eğitim sistemindeki eksikleri tamamlayıcı bir işlev üstlenmektedir.

Yapılandırılmamış Eğitim

Önceden belirlenen hedeflere ve amaçlara yönelik olmayan, yaşam deneyimleri ve çevreyle ilişkilerden edinilen bilgi, beceri, tutum, davranış ve sezgilerle desteklenen eğitim türüdür. Kitap, gazete, dergi, radyo, TV, internet, sinema, tiyatro, sergiler, geziler ve konserler v.d edinilen görgü, bilgi, deneyimler ve sosyal çevreyle ilişkilerle kazanılan davranış değişikliği sürecidir. Önemli olan bütün eğitim türlerinde niteliğin geliştirilmesidir.

1739 sayılı Milli Eğitim Temel Kanunu'na göre ise Türk Milli Eğitim Sistemi; Örgün ve Yaygın Eğitim olarak yapılandırılmıştır.

Örgün Eğitim; okul öncesi eğitim, ilköğretim, ortaöğretim ve yükseköğretim kurumlarını kapsar.

Yaygın Eğitim ise; örgün eğitimin yanında veya dışında düzenlenen eğitim etkinliklerinin tümünü kapsar.

"Yaygın eğitim, toplumu daha iyi yaşam koşullarına ulaştırmak için yarı yapılandırılmış bir sistem olarak gelişim, değişim, dönüşüm, kalkınma ve ilerlemeye katkıda bulunmaktadır. Örgün eğitimin eksiklerini tamamlayarak, çağın koşulları ile uyumlu çok yönlü ve iyi eğitilmiş insan gücünü yetiştirmeyi hedeflemektedir.

Yaygın eğitim; bireyin ilgi, istek ve yetenekleri doğrultusunda, ekonomik, toplumsal ve kültürel gelişmesini sağlayıcı nitelikte, yaşam boyu devam eden eğitim, re-

hberlik ve yetiştirme etkinliğidir.(Kılıç, s.469)

Kamu ve özel sektörün yanında, sivil toplum örgütleri ve gönüllü yurttaş girişimleri ile yapılan programlı çalışmalar ve geliştirilen projeler de örgün eğitimin eksiklerini tamamlamaya yönelik, yaygın eğitim niteliğinde etkinliklerdir. Okul veya okul dışında verilen, programlı ve sürekli öğrenme etkinlikleridir.

Nitelikli Eğitim

Kavramsal Çerçeve

Nitelikli eğitimi tanımlamadan önce, bazı nüansları içerse de dilimizde ve Türkçe sözlüklerde eş anlamlı olarak kullanılan nitelik veya kalite kavramı üzerinde durmak gerekir. TDK sözlüğünde kalite kelimesinin karşılığının "nitelik" olduğu belirtilmektedir. Nitelik ise; "bir şeyin nasıl olduğunu belirten durum, onu başka şeylerden ayıran vasıf, keyfiyet, kalite, mahiyet" olarak tanımlanmaktadır**.**

(Adams, 1993; Hesapçıoğlu,2006) na göre; eğitimde nitelik, etkililik, etkinlik, verimlilik, performans, yararlılık, çıktı, sonuç, süreç ve girdi gibi kavramlarla ilişkili olarak değerlendirilmektedir. (Ömür, s.3)

Nitelikli eğitim, çağın gerekleri doğrultusunda bireyin ve toplumun ihtiyaçlarını karşılayan davranışların kurum ve kuruluşlarca en üst düzeyde geliştirilmesi sürecidir. Demokratik bir ortamda, eğitimi yaygınlaştırabilen, demokratikleştiren eğitim sistemi niteliklidir.

"Bir başka yaklaşıma göre ; 21. y.y da bilim, teknoloji, sanat ve diğer alanlardaki gelişmelere uyum sağlayan, katkı veren, bu yüzyılın gerektirdiği üst düzey bilgi ve becerilerle donatılmış bireylerin oluşturduğu toplumları yaratmak için, 21.y.y becerilerini kazandırabilen eğitim, nitelikli eğitimdir.

Nitelikli eğitim, genel olarak çocukları, gençleri ve tüm öğrenenleri, içinde bulundukları toplumda varlık gösterebilmeleri için gerekli yeteneklerle donatan, özgür ve yaratıcı düşünmeye teşvik eden, kapsayıcı ve haklara dayanan bir eğitim yaklaşımıdır. Sanat eğitimi de eğitim sistemlerinde yapıcı dönüşümlerin sağlanması yolunda önemli bir araçtır". (İKSV Raporu, 2014 s.18)

Nitelikli eğitim, örgün eğitim kurumlarında olduğu gibi yaygın eğitim sisteminde de büyük önem taşımaktadır.

Eğitimde niteliğin arttırılması konusu, Avrupa Konseyi, UNESCO, Avrupa Birliği gibi uluslararası ve uluslarüstü kurumların gündeminde ve üniversitelerin bilimsel araştırmaları arasında da önemli yer tutmaktadır.

UNESCO tarafından yayımlanan "Herkes İçin Eğitim *(Education for All - EFA)*2006 Küresel İzleme Raporu"na göre; çoğu ülkede eğitime erişimi sağlanan çocuk sayısı artarken, eğitim kalitesinin gelişmediği belirtilmektedir. 2012 Küresel İzleme Raporu'nda okula giden milyonlarca çocuğun temel kavramları öğrenemediği, en düşük öğrenme standartlarında kaldığı belirtilmektedir.

Yirminci y.y. son çeyreğinde dünyamızda çok önemli değişim ve dönüşümlerin başladığı bilinmektedir. Kalkınmanın sürdürülebilir olması, amaçlı olarak belirli bir plan, program, yöntem ve teknikler yoluyla olumlu ve yenilikçi eğitim sistemlerini hayata geçirilebilmeyi zorunlu kılmaktadır.

Eğitimde niteliğin geliştirilmesi için, eğitim sisteminin yapılandırılması sürecinde tüm bileşenlerin katkısıyla birlikte, sistem amaçlarının, çağın gereklerine uygun olarak belirlenmesinin ön adım olduğunu düşünmekteyim. Nitelikli eğitim, ancak bir sistem bütünlüğü içinde ve sistem amaçlarının en üst düzeyde gerçekleştirilmesiyle sağlanabilir.

"UNESCO Türkiye Milli Komisyonu" (UTMK), danışmanlık rolünün oluşturulması ve güçlendirilmesi için UTMK Yönetim Kurulu üyesinin başkanlığında Sürdürülebilir Kalkınma 2030 Hedefleri İhtisas Komitesi kurulmuştur. Bu komitenin, konu kapsamında hazırladığı Türkiye perspektifini içeren raporunun çıktılarını değer-

lendirmek üzere "Genişletilmiş İhtisas Komitesi" toplantısı 17-18 Ağustos 2017 de Ankara'da gerçekleştirilmiştir. Benim de katılımcı olarak yer aldığım "Sürdürülebilir Kalkınma 2030 Hedefleri" toplantısında "**Nitelikli Eğitim"** hedefi ile ilgili tartışmalar sonucu belirlenen görüşleri ve önerileri aşağıda sizlerle paylaşmak isterim;

Nitelikli Eğitim *

1. Vizyon

Nitelikli eğitimin geliştirilmesi ve sürdürülebilirliği için vizyon önemlidir. Vizyon belirlemede, ortak akıl ve diyalogla üreten, çözüm odaklı, iletişime, uzlaşıma ve güvene dayalı, bütüncül dengeyi gözeten yaklaşımlarla çözüm üretilebilir. Bu bağlamda yaşam boyu ve yaşamın içinde öğrenme, yerel, ulusal ve küresel boyutta, yenilikçi, yaratıcı, çok düzlemli düşünme ve planlama önem taşımaktadır.

Sürdürülebilir kalkınma hedefleri doğrultusunda öğrenmede süreklilik ve doğa-toplum dengesini gözeterek ekonomi sağlayan bilim, teknik, sanat odaklı ekosistemler ve işbirlikleri yaratmaktır.

Her alanda, iletişim ve takım anlayışı içinde, eleştirel düşünceye ve gelişmelere açık bir yaklaşımla, birlikte çalışarak üretmek,

Medya okur- yazarlığı, iletişim teknolojilerini kullanma, bilim, kültür, sanat, spor, felsefe v.d. alanlarda okur -yazarlık becerilerine sahip insan tipini yaratmak,

Merak ve hayal gücünü canlı tutma, girişimcilik, sorumluluk, etik kurallara uyum, sosyo-kültürel değişimler bağlamında sağlıklı iletişim becerilerine sahip insan kaynağını geliştirmektir.

2. Farkındalık Yaratma

Yaşam boyu öğrenme ilgi ve isteği uyandırma,

Teşvik mekanizmaları geliştirme, başarı hikayelerini duyurma, yaygınlaştırma,

Toplumun farklı kesimleri için stratejiler belirleme ve deneyimleyerek öğrenmeyi teşvik etme,

Farkındalığı arttırma amaçlı STK projeleri ve girişimlerini işe koşma,

Çoğulcu yaklaşımlı kamu, yerel yönetim işbirliğini destekleme,

Yerel değerleri göz ardı etmeden, küresel ile yerelin iç içe (GLOKAL)olduğu uluslararası işbirliğini teşvik etme,

İfade ve iletişim özgürlüğü konularında toplumu bilinçlendirme.

3. Eylem Önceliği

Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri çerçevesinde, Türkiye gerçeklerini göz önünde bulundurarak, eğitim sorunlarını doğru tespit etmek ve uygulanabilirliğine ilişkin araştırmalar yapmak,

Eğitim sürecinde farklı paydaşların ve katılımcıların desteğini sağlamak,

Örgün eğitimle birlikte yaygın eğitimi daha da güçlendirmek, her iki alanda bilimsel ve sanatsal ölçütleri dengeli bir şekilde dikkate alarak, toplumun ihtiyaçları doğrulusunda eğitim politikaları oluşturmak.

4. Savunuculuk

Gençliğin sosyal yaşamıyla ilgili yaratıcı çözümler üretme, kamu spotları ve kampanyalarla madde bağımlılığı ve diğer sorunlarla başa çıkma girişimleri, STK' ların bu süreçlerde savunucu rol üstlenmesi, projeler geliştirmesi,

Uluslararası çalışma ve işbirlikleriyle toplumda eğitim, okur-yazarlık konularında genç nüfusu bilinçlendirme görev ve sorumluluğunu alma.

5. Uygulama

Farklı kuşaklara farklı yaklaşım yollarıyla ulaşıp, toplumun yapısına uygun tetikleyici ve uyarıcıların neler olduğunu çözümleyerek eğitimde özgün modeller ortaya koyma, *(1940 lı yılların özgün modeli Köy Enstitüleri ve 1960 yıllardaki Yüksek Öğretmen Okulları modeli gibi)*

Son yıllarda sıklıkla söz edilen STEM (bilim, teknoloji, mühendislik, matematik) ve Art (sanat) ın eklenmesiyle STEAM (hayal gücü ve tasarım odaklı) olarak

adlandırılan eğitim programlarını hayata geçirme, ***(STEAM, çocukların günlük yaşamda karşılaştıkları sorunlara, ellerindeki materyallerle çözüm üretmelerini sağlayan bir 21. yüzyıl öğrenme modelidir".***

Akademik ortamda yapılacak disiplinler arası ekip çalışmalarıyla gerçekleştirilecek, bize özgü örnek alan uygulamalarına yer veren, çağın koşullarına uygun yeni eğitim modellerinin yaratılması,

Eğitim alanında veri temelli politikaların üretilmesi,

Öğrenci klüplerinin üniversitelerde olduğu gibi ortaöğretimde de yaygınlaştırılması,

Eğitim politikalarının belirlenmesine katkı sağlamak üzere, yaratıcı çözüm merkezleri, düşünce kuruluşları, sivil toplum ve özel girişimcilerin önerilerinden yararlanılması,

Eğitim çağındaki çocuk ve gençlerin zararlı alışkanlıklara yönelimini önlemek amacıyla, destekleyici sanat ve spor etkinliklerinin arttırılması, **etkili okul** sistemleri kapsamında, bu etkinliklerin artı puanlarla akademik başarıya yansıtılması,

6. Ortaklıklar

Siyasi erk, kamu ve özel sektör, STK'lar, Uluslararası kuruluşlar (UNESCO BM, AB) yerel aktörler, kent konseyleri ve sade yurttaşların eğitime katkılarını bir araya getirecek ortaklıkların kurulması,

Paydaşlar olarak; MEB birim yöneticileri, okul yöneticileri, öğretmenler, veliler, STK'ların işbirliği,

Uzun vadeli ülke ve dünya perspektifi ve stratejileri oluşturacak ortaklıkların kurulması.

7. İzleme ve Değerlendirme

Eğitim programlarını izlemek üzere bağımsız ve uzmanlaşmış kurulların oluşturulması, (kamu ve özel, STK, akademi, uluslararası kurulların işbirliğinde)

Düzenli izleme ve değerlendirme mekanizmalarının oluşturulması, (ulusal ve uluslararası)

Siyasal etkilerden arındırılmış, toplumsal güven düzeyi yüksek izleme ve değerlendirme kurullarının oluşturulması,

Tüm paydaşların temsil edildiği izleme kurullarının objektif değerlendirmeleri.

Genişletilmiş İhtisas Komitesi Toplantısında "Nitelikli Eğitim" hedefi ile ilgili olarak yapılan beyin fırtınası sonucunda, ülkemizde eğitim sistemindeki yetersizliklerin tespiti ve buna yönelik stratejilerin belirlenmesi konusunda şu görüşler ileri sürülmüştür;

Tespitler

Millî eğitimde sıklıkla gündeme getirilen program değişiklikleri bilim ve sanattan uzaklaşılması ve ayrımcı yaklaşımlar,

Yaratıcılıktan uzak, ezbere dayalı sistem,

Eğitimle kazanılan yeterliklerin, uygulamada kullanılamaması,

Eğitimin piyasalaşması, özel okullara verilen teşv**ikler,**

21. y.y beceriler çerçevesiyle uyumlu olmayan eğitim- öğretim,

PİSA /OECD sınav sonuçlarındaki başarısızlık oranları,

Mesleki ve teknik eğitimde yetersizlik,

Sık sık değiştirilen eğitim sistemine uyumsuzluk,

Donanımlı öğretmen ve yönetici eksikliği,

Yüksek öğrenime aşırı talep,

Sürdürülebilir okur- yazarlıkta büyük ölçüde eksiklik.

Stratejiler

Bu tespitler doğrultusunda Genişletilmiş İhtisas Komitesi'nde yer alan çalışma grupları tarafından geliştirilen, ortaklaştırılmış karşılaştırmalı stratejiler ise şunlardır;

Öğretmen yetiştirme eğitiminde nicelik değil, niteliğe odaklanılması, öğretmenin saygınlığı ve sosyal şartlarının iyileştirilmesi,

Kaliteli müfredat programlarının hazırlanması ve geliştirilmesi. Bilim, sanat ve teknolojide yaratıcılıkla iç içe bir eğitim sisteminin kurulması ulusal ve uluslararası akreditasyonun sağlanması,

Eğitim sisteminin istihdama dönük şekilde iyileştirilmesi, iş gücü planlamasıyla tasarlanarak arz & talebin uyumlulaştırılması,

Sürdürülebilir kalkınmaya yönelik eğitim planlaması; mutluluk ve değer odaklı, sürdürülebilir yaşam kültürünün kazandırılması (örn; gereksiz akan su musluğunu ve elektriği kapatan ve nitelikli zaman geçirme alışkanlığını kazanan çocuklar),

Yenilikçi (inovatif) alanlarda eğitim planlaması,

Eğitimin siyasi tartışmalardan arındırılması,

Objektif bir performans değerlendirme sisteminin kurulması,

Bu saptamalardan hareketle;

İnovasyon / Özgünlük bakış açısıyla nitelikli eğitimi gerçekleştirmek için;

Şeffaflık ve iyi yönetişim çerçevesinde kamu dışı aktörlere de yer açarak, var olan yenilikçilik gücünün arttırılması ve yaygınlaştırılması,

Hem örgün hem de yaygın eğitim kapsamında nitelikli eğitimin gerçekleştirilmesi,

Yaşam boyu öğrenim programlarına ağırlık verilmesi. Uluslararası bağlantılarla, çocuk ve gençler için 21. y.y becerilerini kazandıracak eğitim modellerinin geliştirilmesi,

Eğitimde devamlılığa yatırım yapılması; mesleki eğitim, yetişkin eğitimi, yaşam boyu eğitim. Bu alanlarda halk eğitim merkezleri ve STK'lar tarafından eğitime yapılan katkı da önemlidir. Burada vurgulanması gereken konu, her eğitim alanında niteliğin arttırılmasıdır,

Örgün eğitimin eksik bıraktığı alanlarda, özellikle kültür–sanat alanında öncelikle alt sosyo-ekonomik seviyedeki çocuklar ve gençler için sanat eğitimi projeleri geliştirilmesi ve hizmete sunulması, (Okullarda uygulanmakta olan MEB Okullar Hayat Olsun Projesinin daha etkin hale getirilmesi)

"Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri ve 2030 Gündemi"inde belirlenen "Nitelikli Eğitim" hedefine ulaşma, eğitimin her tür ve basamağı ve her alanı için geçerlidir. Eğitim, örgün eğitimden yaygın eğitime, okul öncesinden, yüksek öğrenime, bilim ve teknolojiden, sanat, spor, felsefe alanlarına değin bir bütünü ifade etmektedir.

"Nitelikli Eğitim" kavramını, daha özelde, "nitelikli müzik/sanat eğitimi" alt başlığı çerçevesinde irdelemek ve uygulamalarımızı sizlerle paylaşmak isterim.

Müzik/Sanat ve Sanat Eğitimi

Konferans, panel, bildiri sunumunda veya derslerimizde konuşmacı olarak, konuya girmeden önce genellikle bir terimden veya bir kavramdan söz ettiğimizde, önce tanımlardan yola çıkarak, kapsamlı, tümel bir çerçeve çizmek isteriz. Genellikle, yaptığımız veya başkalarınca yapılan tanımların, ifade edilmek istenen, özne, nesne, eylem v.d ögeleri açıklamada yetersiz kaldığını düşünürüz. Özellikle zengin içerikli, çok türlü, çok boyutlu kavramların tanımlanması bir sorunsalı da beraberinde getirir ve tartışmaya açıktır. Sanat veya sanat eğitimi kavramı da bunlardan biridir.

Kavramsal Çerçeve

Varoluşundan bugüne, çok farklı yaklaşımlarla tanımlanan sanat, insanı zenginleştiren, geliştiren yaratıcılık yetisinin bir sonucu, bir ürünüdür. Hem sanatı yapan bireyi, hem de sanatın tüketicisini, yani toplumu geliştiren, yücelten birbirine yaklaştıran özellikleri nedeniyle de kültürün önemli bir bileşenidir. Hegel'e göre; "sanat, insan aklının ürünüdür", dolayısıyla yaratma ve başarma duygusunun dışa vurumudur.

Sanat tarihçisi Herbert Read'e göre ise; hoşa giden biçimler yaratma çabasıdır. Bu

biçimler bizim güzellik duygumuzu okşar.

Sanatsal açıdan değerli bir resim, bir heykel, bir roman veya bir senfoni tüm insanlığa gurur verir, giderek insanlığa ait bir değer olarak korunur el üstünde tutulur, kuşaktan kuşağa değerli bir miras olarak aktarılır. Sonuçta yaratıcısıyla birlikte insanlığa mal olur.

Sanat eğitimi kavramının tanımlanmasında da farklı yaklaşımlar öne çıkmakta ve bu kavramın, hangi sanat dallarını kapsadığı sorusu üzerinde tartışma ve savunmalar devam etmektedir. Bazı görüşlere göre; sanat eğitiminin, sadece görsel sanatları (plastik sanatlar) kapsayan bir eğitim süreci olduğu savunulmakta, diğer sanat dalları bu kavramın dışında tutulmaktadır. Öte yandan sanat eğitiminin, görsel sanat dallarıyla birlikte, sözel- işitsel (fonetik) sanatlar; tüm türleri ile müzik, edebiyat, tiyatro, opera, sinema, devinimsel sanatlar; bale, dans gibi sanat dallarını da kapsayan bir eğitim süreci olduğu görüşü ağırlık kazanmaktadır. Bu görüşe katıldığımı ve sanat kavramının tüm diğer sanatlar gibi müzik sanatını da kapsadığını belirtmekle birlikte, konuşmamın devamında, konu alanını sınırlamak veya belirginleştirmek için bu terimi müzik/sanat şeklinde kullanacağım.

Sanat Eğitimi, bireye kendi yaşantısı yoluyla, amaçlı olarak belirli sanatsal (estetik) davranışlar kazandırma sürecidir.

En kısa ve özlü anlamıyla; düzenlenmiş sesler bütünü olarak tanımlanabilen müzik, hem bir eğitim aracı hem de bir eğitim alanıdır.

Bir eğitim alanı olarak; müzik eğitimi, bireyin müziksel algılama, yaratma, üretme, seslendirme- yorumlama, doğaçlama, dinleme, eleştirme, değerlendirme, etkinliklerine bilinçle ve yaparak, yaşayarak katılabilmesi için gerekli davranışları (donanımları)kazandırma sürecidir.

Bütüncül bir bakışla nitelikli sanat eğitimi; sanatsal beceri kazandırmanın yanında, sanat, kültür, toplum ilişkileri, müzik tarihi, sanat ve kültür tarihi, müzik/sanat psikolojisi, müzik/sanat sosyolojisi, müzik/sanat kuramları ve müzik/sanat eleştirisi gibi "sanat- bilim" disiplinlerinin de katılımıyla çok yönlü çok boyutlu bir etki alanı yaratmaktadır

Müzik/Sanat Eğitimi Neden Gereklidir?

Müzik/Sanat eğitimi, öncelikle yaşama anlam katmak için gereklidir. Kendi benliğimizin sesi olmak, önce doğru sesi, çizgiyi, devinimi üretmek, sonra ise güzele ve etkileyici olana ulaşmak yani estetiği aramaktır. Belki, yeni sesler yaratmak. Kendi kültür coğrafyamızın seslerini, görüntülerini içselleştirip özenle sunarken, öte yandan, bu sesleri farklılaştırmayı yeni bileşimler yaratmayı, sentezi deneyimlemek. Bunun yanında dünyadaki sesleri dinlemek, imgeleri gözlemlemek, çağdaş müzik/sanat dillerini öğrenmek ve insanlığın ortak kültürüne katkıda bulunarak, biz de varız diyebilmek için yenilikçi ve özgün yaklaşımların peşinden gitmek gerekir.

Sanat eğitimcileri ve bilim insanları; müzik/sanatın, bireyin yaşamında yer alması sonucunda, davranışlarında değişim, dönüşüm; sağlıklı iletişim, topluma katılma, yaşam pratiklerini geliştirme gibi önemli kazanımlar sağladığını ifade etmektedirler. Özellikle erken müzik/sanat eğitimiyle, yeteneklerini keşfedip kullanabilen, özgüvenli, kendini ifade edebilen bireyler yetiştirmenin önemini vurgulamaktadırlar.

Müzik/Sanat eğitimi yoluyla birey, farklı kültürlere ait insanların düşünce yapılarını ve yaşam pratiklerini anladıkça, birlikte yaşamayı da öğrenecektir. Farklılıklarımızla eşit olduğumuzu, eşitliğimizin ise kültürlerimizin farklılığı ve çeşitliliğinden beslendiğini bize en iyi sanat anlatabilir. **Çünkü sanat vizyon, gelişme, ifade ve paylaşmak demektir.** Öğrenenlere, yeteneklerini geliştirme fırsatı sunarken, aynı zamanda kendilerini daha iyi ifade etmelerine ve dünyayı eleştirel gözle değerlendirmelerine de olanak sağlar.

Müzik/Sanat eğitimi, hem toplumculuğu hem de birey olma istek ve amacını

destekler. Sanat yoluyla eğitim, sosyal sorunlara da çözüm üretebilir, toplumun değişimi ve dönüşümünü destekleyebilir. Toplumdaki kültürel ve estetik değerlerin, kültürel çeşitliliğin, bireyler, toplumlar ve kültürlerarası diyaloğun gelişmesine uygun fırsatlar sunabilir.

"Sanat eğitiminin öncelikli amacı, sanatçı yetiştirmek değil, farklı yaş ve sosyal çevrelerden gelen bireylerde, kendi istekleri, deneyimleri ve pratikleri yoluyla estetik bilinç, hayal gücü ve yaratıcılığı geliştirmektir. "Herbert Read'e göre; bu bakış açısı "sanat yoluyla eğitim"i tanımlamaktadır." (San, 2017, s.25)

Ülkelerin ekonomik gelişme ve kalkınmalarında genellikle iki itici güçten söz edilir. BİLİM ve TEKNOLOJİ. Çok sık karşılaştığımız bir söylemdir bu. Veya "Bugün yaşamı bilim ve teknoloji şekillendiriyor." Acaba bu yeterli midir? Oysa ki; bilim - teknoloji odaklı eğitimin, sanat eğitimi, felsefe, spor eğitimi gibi disiplinler arası yaklaşımlarla, aynı önemde ve değerde sürdürüldüğünde her bir disiplinin diğerinden yararlandığı görülmektedir? Bilimsel keşiflerin ve inovasyonun, sanatla ilgilenen insanlarda sıkça görüldüğü tezi kabul görmektedir. Sanatsal becerilerin bilim ve teknolojideki yaratıcılığı da beslediği görüşünden yola çıkarak, akıl yürütme ve sezgilerin kullanımıyla, eleştiren, sorgulayan, diyaloğa ve işbirliğine açık bireyler yetiştirmek için yeni arayışları işe koşmak gerekmez mi? Kısa ve özlü bir anlatımla bilim ve sanat; akıl ve duygu bireşimidir.

İbn-i Sinâ; "Bilim ve sanat takdir görmediği yerden göç eder" derken bilim ve sanatı birbirinden ayırmaksızın, her iki disiplinin doğru politikalarla desteklenmesinin önemini vurgulamıştır.

M.Kemal Atatürk'ün de bilim ile kültür-sanatı eşdeğerde gördüğünü ifade eden şu veciz sözleri belleklerimize kazınmıştır; "Hayatta en hakiki mürşit ilimdir"ve "Yüksek bir insan topluluğu olan Türk Milleti'nin tarihi vasıflarından biri de güzel sanatları sevmek ve onda yükselmektir. Bunun içindir ki, milletimizin, yüksek karakterini, yorulmaz çalışkanlığını, doğuştan gelen zekâsını, ilme bağlılığını, güzel sanatlar sevgisini ve millî birlik duygusunu devamlı olarak ve her türlü vasıta ve önlemlerle geliştirmek millî idealimizdir.

Dünyada bu bakış açısının örnekleri çoktur. Örneğin: Leonardo da Vinci ve Dünya'nın en önemli bilim adamları; Ünlü bir doktor ve psikolog olan Walter Alvarez, İsveçli biyokimyacı Hans von Euler Chelpin, müzik, resim, el sanatları ile bilimler arasında meydana gelen etkileşimlerin altını çizmişlerdir. Bu bilim adamları, sanatla desteklenmiş bilim eğitiminin en tanınan temsilcileridir. 20 y.y'ın en seçkin bilim insanı Einstein, müzik yeteneğini, düşüncesiyle harmanladığını ifade etmiştir. Keman ve piyanoda doğaçlama yeteneği olduğu bilinmesine rağmen çok az insan onun büyük bilimsel görüşüne müziksel düşüncenin katkısı olduğunun farkındadır. (Bernstein & Bernstein, 2013, s. 16-21)

Einstein, "Görelilik teorisi, sezgilerimle ortaya çıktı ve müzik, bu sezginin arkasındaki yönlendirici güç oldu. Ailem 6 yaşımdayken keman dersi aldırdı. Yeni keşfim müziksel algının bir sonucudur" demiştir. (Suzuki, s.90).

(Mangione& Nieman,1999; Smith et al. 2006). e göre; müzik eğitimi almış doktorlar, göğüs ve karına yapılan vuruşlu muayene ve steteskop kullanımında bu eğitimi almamış doktorlara oranla çok daha iyidirler. Günümüzde müziksel ve işitsel becerilerin bilimsel eğitime olan etkisi çeşitli araştırmalarla ortaya konulmaktadır. (Bernstein & Bernstein, s. 16-21)

Araştırmalarla desteklenen veriler göstermektedir ki; yaşamları boyunca sanatla daha fazla ilgilenen bilim insanları, mühendisler ve girişimciler işlerinde daha büyük başarılar elde etmektedirler.

Robert Root-Bernstein ve Michele Root-Bernstein'a göre; "güzel sanat ve el sana-

tlarına ilişkin becerilerini geliştirerek, hayal gücünü zenginleştirenler, yeni bilimsel, teknolojik buluşlar, modeller, fikirler üretmeye daha yatkındırlar. En iyi bilimciler bunu her zaman vurgulamışlardır. Fevkalade bir piyanist olmasının yanı sıra bir de Nobel ödülü kazanan Max Planck (1949), otobiyografisinde şöyle yazmıştır; Yaratıcı bilim adamının artistik bir hayal gücüne ihtiyacı vardır."

"Kültür ve sanat, bireyin entelektüel, akademik, kültürel, sosyal ve kişisel gelişimini sağlayan kapsamlı bir eğitim programının vazgeçilmez bileşenidir. Her çocuğun ve gencin, sanat eğitimi yoluyla estetik duygusunu, yaratıcı ve eleştirel düşünebilme yeteneğini geliştirme ve her şeyden önce kendini ifade etme hakkı vardır. Sanat eğitimi politikaları, bir ülkenin yaratıcı ve kültürel sermayesinin gelişmesi ve büyümesi için çok önemlidir. 21. yüzyıl toplumları giderek daha yaratıcı, esnek, farklı şartlara uyum sağlayabilen yenilikçi iş gücüne ihtiyaç duymaktadır. Sanat ve sanat eğitimi, bilgi ekonomisine dayalı 21. yüzyıl koşullarında ihtiyaç duyulan yeteneklerin kazanılmasında çocuklara, gençlere ve tüm öğrenenlere yardımcı olur." (IKSV Raporu 2014, s.19)

Sanat Eğitiminde Uluslararası Örgütler ve Ağlar

"Dünya genelinde eğitim, kültür politikaları oluşturan, konferanslar, bilimsel araştırmalar gerçekleştiren Uluslararası kurumlardan Avrupa Konseyi ve UNESCO ile, uluslarüstü kurum olan Avrupa Birliği, sanat eğitimi politikalarının da belirleyici aktörleridir. Türkiye de, bu kurumlar tarafından alınan temel kararlar doğrultusunda, uluslararası sözleşmeleri imzalayarak kabul etmiştir.

UNESCO, eğitim ve kültür politikaları geliştiren, sanat eğitiminin gelişmesi ve yaygınlaşması konusunda uluslararası araştırmaları destekleyen konferanslar düzenleyerek raporlar hazırlayan öncü ve lider kurumlardan biridir. UNESCO, sanat eğitimi programının önemli etkinliklerinden biri olan "Herkes İçin Eğitim Dünya Konferansı", (1996) ile "Öğrenme; Eğitimin İçerisindeki Hazine" raporlarını hazırlayarak özellikle ilköğretim düzeyinde sanat yoluyla yaratıcı eğitimi destekleyen çalışmalar yapmaktadır.

1999 yılında Paris'te gerçekleştirilen UNESCO Genel Konferansı'nda dünyada barış kültürünün yaygınlaşması amacıyla, eğitim kurum ve kuruluşlarına ve tüm paydaşlara "Okullarda Sanat Eğitimi ve Yaratıcılığın Desteklenmesi için Uluslararası Çağrı" da bulunmuştur. Bu çağrıda, özellikle çocukların ve gençlerin, eğitim–öğretim dönemlerinde sanat eğitiminde farkındalık yaratmak ve bu yolla, insanlığın, özgürlükler, barış ilkeleri ve adalet duygularının gelişimine katkı sağlayacak program ve çalışmaların vazgeçilmezliği vurgulanmıştır."(İKSV Raporu, 2014 s.33-34)

Ayrıca, İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi, Birleşmiş Milletler Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Haklar Sözleşmesi ile Çocuk Hakları Sözleşmesi'nde de; kültür ve sanatın, kişisel gelişimi sağlayacak kapsamlı bir eğitim programının vazgeçilmez bileşeni, sanat eğitiminin ise; bu eğitimden yararlanma olanağı bulamayan gruplar da dahil olmak üzere tüm bireyler için evrensel insan hakkı olduğu açıkça ifade edilmektedir. (bkz: EK 1)

UNESCO, (2005)"Sürdürülebilir Kalkınma İçin Sanat Eğitimi" teması bağlamında biyolojik, sosyal ve kültürel çeşitliliğe duyarlılığı artırma, toplumsal adalet, ekolojik ve çevresel farkındalığı geliştirme konusunda sanat eğitiminin önemini, yenilikçi programların ve projelerin yapılandırılması gerekliliğini sıklıkla vurgulamaktadır.

Uluslararası sanat eğitimi sivil toplum kuruluşlarından biri olan ISME, 1953 yılında UNESCO tarafından düzenlenen bir konferansta, müzik eğitimini, genel eğitimin bir bileşeni olarak geliştirmek amacıyla kurulmuştur. Bu amacı gerçekleştirme yolunda hedefi; uluslararası müzik eğitimcileri topluluğu oluşturarak, mesleki gelişmeyi, dayanışmayı ve kültürlerarası işbirliğini desteklemektir.

Daha sonra UNESCO, **Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği – (International**

Society for Music Education) [ISME] nin de içinde bulunduğu uluslararası sanat eğitimi derneklerini (INSEA, IDEA, ISME, WDA) birleştirerek Dünya Sanatlar Eğitimi Birliği'ni kurdu. ISME, Bu konferansta da görüldüğü gibi müzik eğitimcileri arasında diyaloğu güçlendirme, müzik eğitimi sorunları üzerinde tartışma ve bu eğitimin yaygınlaşmasına katkıda bulunmaktadır.

Yenilikçi / Özgün Bir Proje

Eğitim kalitesinin arttırılmasında müzik/sanat eğitiminin önemi ve vazgeçilmez rolüne inanan çevrelerde giderek artan ortak bir arayış, strateji belirleme, kültür –sanat politikalarına ilişkin rapor hazırlama, sosyal sorumluluk projeleri geliştirme ve alternatif eğitim uygulamaları konularında etkin bir hareketlilik göze çarpmaktadır. Çünkü müzik/sanat eğitimi, yaratıcılığa, kültürel farkındalığa, sanatsal becerileri geliştirmeye duyulan ihtiyacın giderek arttığı 21. yüzyılda, daha büyük bir önem kazanmaktadır.

Sanat yoluyla eğitim uygulamaları, nitelik kazandıkça ve toplumun geniş kesimlerine ulaştıkça bireyi ve giderek toplumu değiştiren / dönüştüren bir sosyal hareketi destekleyebilir. Bu düşünceden hareketle Türkiye'de sivil toplum veya gönüllü girişimler yoluyla müzik/ sanat eğitimi projeleri gerçekleştirilmektedir. Bunlardan biri de yenilikçi ve özgün bir yaklaşımla hayata geçirilen ve beş buçuk yıldır devam eden M**ÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri"** etkinliğidir.

Bu Projeyi Tasarlama ve Uygulama Gerekçeleri Nelerdir?

Tespitler

Ülkemizde örgün eğitim kapsamında, sık sık yenilenen ve geliştirilen programlara, müzik ve sanat eğitimcisi yetiştirme konusunda sempozyum, kongre ve seminerler yoluyla sistemi iyileştirme çabalarına karşın, genel müzik /sanat eğitiminde, belirlenen hedeflere ulaşılamadığı ve yeterli kazanımların sağlanamadığı bir gerçektir,

İlk ve ortaöğretimde müzik/görsel sanatlar eğitimi derslerine ayrılan süre, niteliksiz programlar, dal öğretmeni ve donanım yetersizliği v.d. nedenler, ders amaçlarının gerçekleştirilmesine imkân vermemektedir,

Ders programları, toplumda yaşanan sosyo-kültürel değişimler bağlamında, çocuklara ve gençlere sanatsal algı, beceri, kültürel ve estetik değerler kazandırma konusunda yetersiz kalmaktadır.

Sıklıkla gündeme getirilen program değişiklikleri bilim ve sanattan uzaklaşılmasına ve ayrımcı yaklaşımlara sebep olmaktadır,

Müzik/sanat eğitiminde yaratıcılığı ve üretimi destekleyen motivasyonlar yetersizdir,

Çok sayıda açılan ancak, nitelikli öğretim elemanı yetersiz olan yükseköğrenim kapsamındaki müzik/sanat eğitimi kurumlarında nitelikli, donanımlı müzik/sanat eğitimcileri yetiştirilememektedir,

Genellikle okul yöneticilerinin müzik/sanat eğitimine bakış açıları, destekleyici değil, hatta engelleyici olabilmektedir.

Müzik/sanat eğitimi giderek piyasalaşmaktadır,

Pek çok ülkede olduğu gibi, Türkiye'de de büyük çoğunlukla çocukların ve gençlerin, nitelikli sanat eğitimine erişim imkânı ya çok sınırlı ya da hiç yoktur.

Nitelikli Müzik/Sanat Eğitimi için Stratejiler Nelerdir?

Bu tespitlerden hareketle; "**Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri ve 2030 Gündemi"** çerçevesinde, eğitimin bir bileşeni olan müzik/sanat eğitiminde niteliği geliştirme amaçlı yenilikçi, özgün yaklaşımlar ve izlenecek stratejiler şunlardır;

Nitelikli, donanımlı müzik/sanat eğitimcilerinin yetiştirilmesi,

Mesleki müzik/sanat eğitimi veren yüksek eğitim kurumlarında çağın gereklerine uygun müfredat programlarının hazırlanması, geliştirilmesi, yenilenmesi,

Müzik/sanat eğitiminin bilim ve teknolojiden daha fazla yararlanması,

yaratıcılıkla iç içe bir sanat eğitimi sisteminin teşvik edilmesi ve bu sistemin ulusal ve uluslararası düzeyde akredite edilmesi,

Sürdürülebilir kalkınmaya yönelik yenilikçi (inovatif) sanat eğitimi planlaması, sanat eğitimi yoluyla sürdürülebilir barışçıl bir yaşam kültürünün kazandırılması,

Örgün veya yaygın eğitim kapsamında ders programlarında, müzik/sanat eğitiminin, ideolojik bakış açılarından uzak, çok türlü, çok kültürlü, yaratıcı ve özgün nitelikli etkinliklere yer verilmesi,

Herkes için sanat eğitimine erişim imkânı sağlanması,

Kamu ve özel sektörün müzik/sanat eğitimini destekleyici projeler geliştirmesi,

Dünyada ve sayıları az da olsa ülkemizde olduğu gibi, sivil toplum ve gönüllü yurttaş girişimleri yoluyla yenilikçi, özgün sosyal sorumluluk projelerinin hayata geçirilmesi. Kamu ve özel sektör tarafından desteklenmesi.

Zaman zaman kendime sorarım; sürdürülebilir kalkınma hedefleri doğrultusunda, bir müzik eğitimcisi olarak toplumsal kalkınmaya yeterince katkıda bulunuyor muyum? Uzmanlık alanım olması dolayısıyla da en iyi bildiğim iş müzik eğitimidir. O halde topluma daha fazla katkıda bulunmak için bu alanda ne yapabilirim? Yaptığım işin anlamı nedir?

Siz kendinize sorduğunuzda ne gibi yanıtlar alıyorsunuz? Ülkemiz Türkiye'yi ve daha sonra Dünya'yı daha iyi, daha mutlu yaşanan bir çevre haline getirmek ve bugünle bağlantılı olarak yarını yaratmak için müzik/sanatın etkileyici gücünden yararlanabiliriz. Çocuklarımızın ve gençlerimizin mutluluğu için SANATIN GÜCÜNÜ ARKAMIZA ALABİLİRİZ. Çünkü sanat özgürleşmedir, katılımcılıktır, özgüveni geliştirir, mutluluk verir. Mutluluğu istemek, bulmak, yaratmak gerekir. Dışarıdan gelen olumsuz etkilere, engellere karşın, yaşamın devinimini olumluya çevirmek için sanattan alacağımız güçle, sanat eğitimine katkı sunabiliriz. Mutluluğun yolu kendimize duyduğumuz güvenden geçer. Mutlu insan ise, ahlaklı ve erdemli yaşamaya daha yatkındır. Çünkü, kültürel gelişim, genetik gelişimden daha hızlı ilerlemektedir.

Müzik/sanat eğitimi gelecekten yana sürdürülebilir insani gelişmeye hizmete eder. Bu bağlamda, "büyük değişimler küçük dokunuşlarla başlar" düşüncesinden hareketle; Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED) olarak, kaliteli müzik / sanat eğitimini yaygınlaştırmak ve fırsat eşitliği sağlamak için yola çıktık. Topluma hizmet uygulamaları çerçevesinde, "sanat yoluyla eğitim" hedefine yönelik stratejiler belirledik. Bu doğrultuda MÜZED Merkez Yönetim Kurulu üyesi olarak, yürütücülüğünü üstlendiğim, müzik ve sanat eğitiminden güç alan bir sosyal sorumluluk projesi geliştirdik.

Konferansımızın **"yaşam boyu müzikle yolculuk" (*Life's Journey Through Music)*** teması ve içeriğiyle de örtüşen, bu projenin adı "**MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri"** dir.2012 den günümüze devam etmekte olan buuygulamayı sizinle paylaşmadan önce, MÜZED'den söz etmek isterim.

MÜZED Hakkında

Ülkemiz genelinde 1000'in üzerinde üyesi bulunan Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED), müzik öğretmenleri, akademisyenler ve sanatçılardan oluşan bir sivil toplum örgütüdür. MÜZED'in amacı; bir meslek kuruluşu olarak, üyelerinin özlük haklarını savunmak, meslekî, sanatsal, kültürel gelişimlerini desteklemek, dayanışmalarını sağlamak ve müzik eğitiminin gelişmesine katkıda bulunmaktır. MÜZED, Türkiye'de çeşitli sivil toplum örgütleri, Avrupa ve Dünya ölçeğinde ise EAS ve ISME gibi uluslararası müzik eğitimi birliklerinin üyesi olarak, işbirliği içinde müzik eğitimine, kültüre ve demokratikleşmeye önemli katkılar sağlamaktadır.

Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED), ISME'nin Türkiye Ulusal Temsilcisi olarak, Uluslararası Türk Kültür Teşkilatı (TÜRKSOY) ve üniversitelerle işbirliğiyle, ilki 2014'te İstanbul'da; ikincisi 2016'da Bolu'da olmak üzere bölgesel konferanslar

gerçekleştirdi. Uluslararası İpek Yolu Müzik Konferansı'nın üçüncüsü 17-19 Temmuz 2017 tarihlerinde KKTC Gazimağusa Kentinde yapıldı. Uluslararası 3. İpek Yolu Müzik Konferansı Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED), Doğu Akdeniz Üniversitesi (DAÜ) ve TÜRKSOY işbirliğinde Doğu Akdeniz Üniversitesinin ev sahipliğiyle KKTC Cumhurbaşkanlığı'nın ve Gazimağusa Belediye Başkanlığının desteğiyle Gazimağusa'da yapıldı.

Bu önemli kültür etkinliklerinden başka, sayısız eğitim ve sanat etkinliği gerçekleştiren MÜZED, 2012 yılında bir sosyal sorumluluk projesi olarak "MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri"nin kuruluşunu gerçekleştirdi. Günümüzde Ankara, İstanbul, Bolu, Van ve Hasankeyf'de sürdürülen bu projenin amaçları, hedef kitlesi, misyon ve vizyonu nedir? Eğitim yaklaşımları, uygulamaları, paydaşları, öğrenci kazanımları nelerdir? Bu süreçte hangi deneyimleri yaşadık? İzninizle bunları sizlerle paylaşmak isterim.

Projenin Konusu

Müzik / Sanat Yoluyla Eğitim

Projenin Amacı

5-13 yaş grubu çocukların psiko-sosyal ve kültürel gelişimlerine müzik/sanat eğitimi yoluyla katkı sağlamak, toplumla kaynaşmalarını desteklemek, kaliteli müzik/sanat eğitimini yaygınlaştırmak ve fırsat eşitliği için çözüm üretmek.

Bu proje, müzik ve sanatı toplumun geniş kesimleriyle buluşturmayı, her çocuğun sanata erişim hakkı önündeki engelleri kaldırmayı hedeflemektedir. Bu bağlamda projenin öncelikli hedefi; müzik/sanat eğitimi yoluyla çocukların dünyasını aydınlatmak, mutlu çocuklar yetiştirmek, çocukların ve gençlerin suça eğilimlerini engellemek, sorumlu vatandaş, özgüvenli, birbiriyle barışık, toplumla uyumlu bireyler olarak yetişmeleri için çaba harcamak, katkı sunmaktır.

Projenin özel amacı ise; çocuklarımızı sanatın renkli dünyasına çekerek, sanatsal düşünme ve üretme becerileri kazandırmak, böylece yeteneklerini keşfedip kullanabilen, estetik değer yargıları gelişmiş bireyler yetiştirmektir.

Bu proje etkinliklerine katılan çocukların her biri belki beklenen düzeyde müzik, resim, tiyatro yapamayacaktır. Ama, çocuklarımıza sanat yoluyla eğitimin kazandıracağı iç disiplin, yaşam sevinci, empati ve uzlaşım duygusu gibi toplumsal yaşamla uyumunu sağlayacak davranışlar kazandırması çok önemlidir.

Projenin Hedef Kitlesi

Öncelikle yetersiz sosyo-ekonomik koşullara sahip ve /veya müzik/sanat eğitimine erişim fırsatı bulamayan çocuklar,

Taşımalı sistemle okula ulaşan, kırsaldan kente göç etmiş veya uyum zorluğu yaşayan çocuklar,

Misyon

5-13 yaş aralığındaki çocukların, müzik/sanat eğitimi yoluyla yeteneklerini geliştirmelerine ve topluma kazandırılmalarına katkıda bulunmaktır.

Vizyon

Özgün ve öncü bir model olan, MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri projesi ile; pilot illerden başlayıp, ülkemizde geniş bir coğrafyada yapılandırılan, katılımcı okul ve çocuk sayısını her geçen gün arttıran, nitelikli ve sürdürülebilir eğitimin gerçekleştirildiği bir sivil toplum etkinliği yaratmaktır.

Projenin Yenilikçi ve Özgün Niteliği

MÜZED "**Çocuk Sanat Atölyeleri"** projesi, sürdürülebilir kalkınmaya yönelik eğitimi, mutluluk ve değer odaklı, bilimsel, sanatsal yaratıcılığı ve yaşam boyu öğrenim yaklaşımını öngörmektedir.

Ayrıca bu proje, aileleri de kapsayan sosyal, kültürel değişim/dönüşüm hareketi

olarak, yenilikçidir.

Bir sivil toplum örgütü ve gönüllü eğitimciler tarafından, sosyal sorumluluk bilinci ile yürütülmesi, müzik, görsel sanatlar, drama ve tiyatro sanat dallarında eğitim olanağı sunması projeyi özgün kılmaktadır.

Öte yandan planlı, programlı ve sürdürülebilir nitelikli eğitimle, yetenekli-yeteneksiz ayrımı yapılmadan her çocuğun potansiyelini ve motivasyonunu geliştirmek temel yaklaşımdır. Böylece, hem sanatın tabana yayılmasında hem de erken müzik/sanat eğitimiyle, Güzel Sanatlar Liseleri ile Yükseköğrenim kurumlarındaki ilgili birimlerin öğrenci kaynağını hazırlamada etkin bir işlevi yerine getirmektedir.

Taşımalı sistemle okula ulaşan, kırsaldan kente göç etmiş, ülkemizde mülteci olarak bulunan (Iraklı, Afganistanlı, Suriyeli) ve toplumla uyum zorluğu yaşayan veya engelleri bulunan çocuklar için fırsat eşitliği yaratması da bu projeye yenilikçi ve özgün bir nitelik kazandırmaktadır.

Proje Nasıl Yapılandırıldı?

Bu projeyi tasarlamadan önce dünya genelinde çeşitli projeleri inceledik. Örneğin; Venezuela'da geliştirilen ve dünyaya da örnek oluşturan "El Sistema", Avusturya'da Superar ve benzerleri. Ülkemizde uygulanan Barış İçin Müzik, görsel sanatlar eğitimi alanında hizmet veren Türkiye Eğitim Gönüllüleri Vakfı (TEGV) ve Uluslararası Gençlik Vakfı (IYF) işbirliği ile geliştirilen Düşler Atölyesi Projeleri. Bunlardan başka, Eczacıbaşı 6-14 Yaş Görsel Sanat Eğitimi Projesi (www.eczacibasi.com.tr) gibi sosyal sorumluluk projeleri hakkında araştırmalar yaptık. Önce küçük ölçekli bir yapılanmayla işe başlayıp daha sonra yurt genelinde büyümeyi planladık.

Bu özgün çalışma, ilk olarak 2008 yılında Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin bir sosyal sorumluluk projesi olarak, Üniversitede Çocuk Sanat Atölyeleri (ÜÇSA) adıyla ve Rektörlüğün desteği ile hayata geçirildi. Bu bir çıkış noktasıydı. Burada kazandığımız deneyimler üzerine proje, MÜZED'in girişimiyle 2012 yılında Ankara, Bolu, 2014'de Van ve İstanbul 2017 de Hasankeyf'de uygulamaya koyuldu.

MÜZED Yönetici ve yürütücü ekibi olarak; Bolu'da, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Elemanları olan proje İl koordinatörü ve danışmanları ile Van 100. Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölüm Başkanı ve proje il koordinatörü, İstanbul'da MÜZED Şube Başkanı ile birlikte projenin uygulanması, illerin belirlenmesi konularında planlamalar yapıldı.

Ankara, Bolu, Van İl ve İlçe Milli Eğitim Müdürlükleri ve ona bağlı Halk Eğitim Merkez Müdürlükleri, Bolu Belediyesi ve Bolu Bağışçılar Vakfı Yöneticileri MÜZED İstanbul Şubesi Başkanlığı ve okul müdürleri ile Hasankeyf'de lise müdürüyle görüşmeler yapıldı. Daha sonra okullar belirlendi ve ilgili birimlerle protokoller imzalandı. Okul müdürlüklerinin hazırladıkları mekânlarda atölyeler oluşturularak eğitime başlandı.

Öncelikle 5-6 yaş grubu okul öncesi ve ilkokul çağında, erken müzik/sanat eğitimi deneyimleri olmayan öğrenciler kendi istekleri doğrultusunda, müzik, görsel sanatlar, drama–tiyatro atölyelerinden birine kaydedildi. Bu çocuklar büyüdükçe, ileri yıllarda projenin gençleri de kapsaması, böylece "Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk" vizyonuyla çalışma alanının genişletilmesi planlanmaktadır. Tamamen ücretsiz ve gönüllülük esasına dayalı olarak gerçekleştirilen projede açılan atölyeler şunlardır;

Atölyelerimiz

MÜZİK	**GÖRSEL SANATLAR**	**DİĞER**
Çocuk Koroları	**Resim**	**Drama**
Ritim Çalgıları	**Seramik**	**Çocuk Tiyatrosu**
Keman-Gitar-Yan Flüt-Bağlama		

Çocuk Sanat Atölyeleri projesi, uygulandığı okul ve çevre için, sosyo-kültürel dokuyla bütünleşen, sanat eğitimcilerinin, çocukların, ailelerin okul yönetici ve öğretmenlerinin aktif katılımlarıyla bir dayanışma ve paylaşım merkezi oluşturmaktadır. Çalışmalar çocukların okumakta oldukları okullarda, yapılmaktadır. Hedef kitlesi için hem kaliteli bir müzik /sanat eğitimi ortamı yaratmakta, hem de okul içi ve dışındaki çevreyle sağlıklı iletişim kurabilme, toplumla entegrasyonu geliştirebilme fırsatı sunmaktadır. Ayrıca, küçük yaş gruplarının atölye derslerinde, anne ve babaların dersleri izleme, kaydetme ve evde çocuğuna rehberlik etme yoluyla aktif katılımları, ebeveynlerin eğitimcilerle işbirliği içinde çalışmaları, hem öğrenimi hızlandırmakta hem de kendileri için, çocuklarıyla birlikte ortak bir sosyo-kültürel yaşam alanı oluşturmaktadır.

"MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri" projesini, ilk olarak Ankara Altındağ İlçesi'nde yetersiz sosyo-ekonomik koşullara sahip nüfusun yaşadığı Çin Çin mahallesi, Çalışkanlar İlkokulunda Aralık 2012 de yaşama geçirdik. Türkiye genelinde toplam 22 okulda (okul öncesi, ilk ve ortaokul), açılan yaklaşık yüzün üzerinde atölye, özelliğine uygun sayıda çocuğun, nitelikli eğitim alabilmesi ilkesine göre düzenlenmiştir. Projede çocuklar, yetenekli olup olmadıklarına bakılmaksızın kendi tercihleri doğrultusunda istedikleri atölyelere katılmaktadırlar. Çalışma süreleri atölyenin özelliğine bağlı olarak haftada 2 ila 4 saat arasındadır. Eğitimle ilgili tüm araç- gereç, İçişleri Bakanlığı Dernekler Dairesi Hibe Programı desteği ile paydaşlarımız, derneğimiz ve proje dostlarımızın bağış ve katkılarıyla karşılanmaktadır.

Eğitmen Kadrosu

Adı geçen kentlerimizdeki üniversitelerin güzel sanatlar eğitimi bölümlerinde görevli bazı akademisyenler, projede danışmanlık hizmeti vermektedir. Eğitimci kadro ise; sosyal sorumluluk ve gönüllülük anlayışını benimsemiş, deneyimli müzik/sanat eğitimcileri ile üniversitelerin ilgili bölümlerinde lisans ve lisansüstü eğitim görmekte olan genç eğitimci adaylarından oluşmaktadır.

Milli Eğitim Bakanlığı'nın yürüttüğü "Okullar Hayat Olsun" projesi kapsamında, kurumsal bir yapılandırmayla yaklaşık beş buçuk yıldır devam eden çalışma, özünde, müzik/sanat eğitimi yoluyla toplumsal değişimi / dönüşümü hedef alan bir "sosyal hareket" olarak da tanımlanabilir.

Çocuk Sanat Atölyeleri, 2014 yılında İçişleri Bakanlığı Dernekler Dairesi Başkanlığı tarafından desteklenmiştir.Ayrıca, KalDer Derneği'nin proje yararına düzenlediği Kemal Gök fotoğraf sergisi ve MÜZED'in düzenlediği piyanist Gülsin Onay resitali gelirleri, projeye önemli katkı sağlamıştır. Bunun yanında özel kurum ve kuruluşların ve proje dostlarımızın nakit ve çalgı bağışlarıyla çalışmalar sürdürülebilirliğini korumaktadır.

Projenin Yapılanma Modeli

Proje Sahibi Kurum: Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED)
Proje Genel Koordinatörlüğü (Proje Yürütücüsü)
İl Koordinatörlükleri
Danışmanlar
Gönüllü Eğitimciler
Okul Koordinatörlükleri

İşbirliği Yapılan Kurum ve Kuruluşlar

İl ve İlçe Millî Eğitim Müdürlükleri- Halk Eğitim Merkez Müdürlükleri
İlk ve ortaokul Müdürlükleri
Paydaşlar (Medya, Sivil Toplum Örgütleri, Gönüllüler, Bağışçılar, Veliler, Proje Dostları)

Projenin Uygulandığı Beş İlde;

Atölyelere Katılan Çocuk Sayısı:750 (2017-2018 eğitim- öğretim yılı itibarıyla)
Erişilen Toplam Çocuk Sayısı: 3500 (2012-2018 arası)
Projenin Uygulandığı Okul Sayısı: 22
Akademik Danışman Sayısı: 10 Gönüllü Eğitmen Sayısı: 75

Eğitim Felsefemiz; Atatürk İlke ve Devrimlerine sahip çıkan ulusal ve uluslararası değerleri kavrayan, katılımcı, sorgulayan, üretken, paylaşımcı, takım ruhuna ve özgüvene sahip, kendini ifade edebilen, özgür düşünen bireyleri ve "Geleceğin Sanatçılarını/Sanat Eğitimcilerini" topluma kazandırmaktır.

Eğitim Yaklaşımımız

Sürekli yenilenen ve geliştirilen özgün eğitim modeli üzerinde çalışılması,

Planlı, programlı bir eğitimin uygulanması sonucunda, sanatı meslek olarak seçenlerin yanında, yeteneklerini geliştirebilen estetik algı ve yargıları gelişmiş bireyler yetiştirme,

Çalışmalara aktif katılımlarını sağlayarak, çocuklarımızın kötü alışkanlıklar edinme ve suça yönelmelerini önleme, yaratıcı potansiyeli geliştirme, üretken, paylaşımcı bireyler yetiştirme,

Takım çalışması, ortaklık, iletişim konularında bilinçlenmelerini kolaylaştırma,

Bu proje kapsamında verilen erken müzik ve sanat eğitimi yoluyla, Güzel Sanatlar Liseleri ile Güzel Sanatlar Fakülteleri ve Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinin öğrenci kaynağını hazırlama,

Dayanışmacı, eğlendirici, destekleyici ve güdüleyici bir ortam sağlama

Okul yöneticileri, öğretmenler ve ailelerle işbirliği içinde gelişmeyi ve dayanışmayı destekleme,

4-5-6 yaş grubu çocukların çalgı eğitimine anne ve babaların katılımı, ders sürecini izleme, kaydetme ve evde çocuklarına rehberlik etmeleri,

Yaratıcılığı özendiren, sorun yaratan değil çözüm üreten anlayışı destekleme,

Çalışma sürecinde heyecan, neşe ve mutluluk verici, eğlendirici bir ortam hazırlama,

Çalışmalara odaklanma, müzik/sanata karşı sevgi ve tutku duygusunu geliştirme, motivasyonları kullanma ve yenileme,

Başarımda süreklilik bilinci kazandırmaya yönelik motivasyonlarla;konserler, gösteri ve sergilerle, çalma, söyleme, boyama, oynama ve çamuru biçimlendirmenin, yaşamın bir parçası olduğunu kavratma,

Psiko-sosyal ve kültürel gelişime katkı sağlama

Ailelerle yüz yüze ve bilinçlendirici iletişim ve geri bildirim alma,

Müzik/sanat eğitiminin bir sosyal değişim , dönüşüm hareketi olduğu bilincini kazandırma**,**

Çocukları merak etme ve sorumluluk alma konusunda teşvik etme

Empati kurma, özgüven geliştirme, kendini ifade etme bilinci kazandırma,

Bir topluluğun parçası olma, aidiyet duygusu kazandırma,

Toplumda, ruhsal bakımdan sağlıklı, katılımcı, girişimci, estetik değer yargıları gelişmiş kültürlü bireyler yetiştirme,

İhtiyaçlar

Geniş coğrafi alana ve çok sayıda çocuğa ulaşabilmek amacıyla en önemli ihtiyacımız, yeterli sayıda gönüllü eğitimci ve bu eğitimcilerin desteklenmesidir. Öğretmenler için hizmet içi eğitim seminerlerinin düzenlenmesi, atölye donanımları, müzik enstrümanları ve konser kıyafetleri, konser, tiyatro ve sergi etkinliklerinin düzenlenebilmesi için gerekli kaynağın yaratılması,

MÜZED Çocuk Sanat Atölyeleri projesi çalışanları ve paydaşları, aşağıdaki sütunlar üzerinde yükselen "ÇATI EV"de, hedeflenen değerlere sahip, mutlu ve

gelecekten umutlu çocuklar yetiştirmek için çalışmaktadırlar.

Her ebeveyn öncelikle kendine, ailesine, ülkesine "hayırlı, faydalı evlatlar yetiştirmeyi ister" Ama bu kolay bir iş değil, destek ister. Bunun için hep birlikte sağlıklı birey ve sağlıklı toplumun yetişmesine katkı sağlamamız gerekiyor. Biz bunu müzik/sanat eğitimi yoluyla yapıyoruz. STK lar ve farklı mesleklere mensup gönüllü yurttaş girişimleriyle toplumda değişim ve dönüşümün mümkün olduğuna inanıyoruz.

Bu proje ile, Birleşmiş Milletler Genel Kurulunda 193 ülkenin imzası ile kabul edilen ve UNESCO tarafından da benimsenen **"Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri ve 2030 Gündemi**"nin en etkileyici hedefi olan **"Nitelikli Eğitim"** in gerçekleştirilmesine sanat eğitimi yoluyla katkıda bulunduğumuzu düşünüyoruz.

Bu sosyal sorumluluk projesinde görev alarak, yoğun mesleki çalışmalarından artakalan sınırlı zamanlarını çocuklarımıza ayıran, özverili ve sevgi dolu yaklaşımlarıyla onların mutluluğu için çalışan değerli eğitimcilerimize, danışmanlarımıza, il ve okul koordinatörlerimize ve projeye katkı veren tüm paydaşlarımıza teşekkür ederiz. Özellikle de atölyelerimizde sanatla buluşmayı tercih eden, bilgi ve becerilerini geliştiren, çalışarak üreten çocuklarımıza sevgilerimizi ve takdirlerimizi sunarız.

Einstein'in dediği gibi başarı, kullandığımız enstrümanlarda değil, yaklaşımlardadır. 46 yıllık müzik eğitimciliği kariyerimde gördüm ki, büyük değişimler küçük bir dokunuşla başlıyor. Sosyal sorumluluk anlayışıyla bir insanın gelişimi için verebildiğimiz katkı, önce kendimizi mutlu ediyor, ruh sağlığımızı güçlendiriyor. Daha sonra bu çocukları yarının toplumla uyumlu, sağlıklı yetişkinleri olarak sosyal barışa hizmet ettiklerini görmek en büyük dileğimizdir. O halde insanlığa karşı sorumluluklarımızı yerine getirmek için, , GELİN ! "Sanat Yoluyla Eğitim"in gücünü arkamıza alarak hep birlikte, takım ruhuyla, ulusumuzun geleceğine katkı sunalım. Saygılarımla…

KAYNAKLAR:

Birleşmiş Milletler Binyıl Kalkınma Hedefleri, http://www.un.org/milenium goals
Bernstein, Robert Root, Bernstein, Michele Root. 2013, s.16-21) The Art & Craft of SCIENCE , Educational Leadership, Vol.70, No.5, February 2013. Çev. Dr. Yüksel Yeşilbağ Bilim Sanatı, https://yukselyesilbag.wordpress.com/2013/02/19/bilim-sanati/
Eşkinat R. 2016, s. 272-273 Binyıl Kalkınma Hedeflerinden Sürdürülebilir Kalkınma Hedeflerine, (Makale) Anadolu Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi Özel Sayı 3
Izgar, H. Gürsel. M 2001, s.2 "Eğitim Bilimlerinin Gelişimi (Kitap)" Nobel Yayın ve Dağıtım, Ankara
IKSV Raporu, 2014, s. 18- 19, "Türkiye'de Sanat Eğitimini Yeniden Düşünmek", İstanbul
İKSV raporu, 2014, s.34, "Türkiye'de Sanat Eğitimini Yeniden Düşünmek", İstanbul
Kılıç,E. 1983, s.469 "Yaygın Eğitim, Cumhuriyet Döneminde Eğitim" MEB Yayınları 91, Ankara
(Mamur N. 2017 s. 776-777) Sanat Eğitiminde Sürdürülebilirlik ve Çevre Eğitimi Üzerine Bir Çalışma" Ege Eğitim Dergisi
Ömür, F, 2017 s.3 **"**Eğitimde Niteliğin Sistem Yaklaşımı ve Eleştirel Eğitim Anlayışı Açısından Tanımlanması Üzerine Bir Tartışma", YILDIZ JOURNAL OF EDUCATIONAL RESEARCH journal website: www.eds.yildiz.edu.tr/yjer
San, 2017 s, 25) "Çocuk ve Sanat" (kitap) Tohum yayıncılık , İSTANBUL
Sustainable Development Goals (Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri) Esas Metin: https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/7891Transforming%20Our%20World.pd f

The Millenium Development Goals Report 2014, s.4 07 Tem 2014 -56 sayfa,
UNESCO, 2005, *Herkes İçin Eğitim (EFA) 2006 Küresel İzleme Raporu*, s.58
*****UNESCO Türkiye Milli Komisyonu (UTMK) **Sürdürülebilir Kalkınma Hedefleri ve 2030 Gündemi** Genişletilmiş İhtisas Komitesi Toplantısı Notları, (çoğaltım) 17-18 Ağustos, 2017 Ankara

EK 1

İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi

Madde 22: Her bireyin, (…) onuru ve kişiliğinin serbestçe gelişmesi için zorunlu olan ekonomik, sosyal ve kültürel hakların (…) gerçekleştirilmesine hakkı vardır.

Madde 26: Öğretim insan kişiliğinin tam gelişmesini ve insan haklarıyla ana hürriyetlerine saygının kuvvetlenmesini hedef almalıdır. Öğretim bütün milletler, ırk ve din grupları arasında anlayış, hoşgörü ve dostluğu teşvik etmeli ve Birleşmiş Milletler'in barışın idamesi yolundaki çalışmalarını geliştirmelidir.

Madde 27: Herkes, topluluğun kültürel faaliyetine serbestçe katılma, güzel sanatları tatma, ilim sahasındaki ilerleyişe iştirak etme ve bundan faydalanma hakkına sahiptir.

Birleşmiş Milletler Ekonomik, Sosyal ve Kültürel Haklar Sözleşmesi

Madde 15: Kültürel Yaşama Katılma Hakkı

1. Bu Sözleşmeye Taraf Devletler, herkese aşağıdaki hakları tanırlar: a) Kültürel yaşama katılmak (...)

2. Bu hakkın tam olarak gerçekleştirilmesi için "Sözleşmeye Taraf olan Devletler" tarafından alınacak önlemler, bilimin ve kültürün korunması, gelişmesi ve yayılması için gerekli tedbirleri de içerir.

Çocuk Hakları Sözleşmesi

Madde 29: Taraf devletler, çocuk eğitiminin aşağıdaki amaçlara yönelik olmasını kabul eder: (a) Çocuğun kişiliğinin, yeteneklerinin, zihinsel ve bedensel yeteneklerinin mümkün olduğunca geliştirilmesi (…)

Madde 31: Taraf devletler, çocuğun kültürel ve sanatsal yaşama tam olarak katılma hakkını saygı duyarak tanır ve özendirir.

Çocuklar için, boş zamanı değerlendirmeye, dinlenmeye, sanata ve kültüre ilişkin (etkinlikler) konusunda uygun ve eşit fırsatların sağlanmasını teşvik eder.

AN İNNOVATİVE AND UNİQUE APPROACH TO MUSİC AND ART EDUCATİON İN THE SCOPE OF THE QUALİTY EDUCATİON GOAL OF THE UNİTED NATİONS' "SUSTAİNABLE DEVELOPMENT GOALS AND 2030 AGENDA"

Summary*: Towards the end of the 20th century, the countries of the world, in order to seek answers to the question "What kind of world do we want?" have begun to think about what they can do to leave a livable and prosperous world to future generations. The United Nations Millennium Development Goals (MDGs) have been set forth at the United Nations Millennium Summit in New York in September 2000 by 192 member countries to build societies that aim sustainable development. Back then 8 targets were approved and formalized as MDGs to be fulfilled until 2015.*

Building on the experience of 15 years in reaching the MDGs, 17 targets were set out under the "Sustainable Development Goals and 2030 Agenda" and adopted by the United Nations General Assembly and UNESCO for the post-2015 period.

"Quality Education", is the 4th goal of "Sustainable Development Goals and 2030 Agenda". This goal envisages quality education for all, it is inclusive and it foresees life-long learning for all.

In this presentation the experiences and thoughts about the development of strategies towards solutions to problems encountered in the realizing the quality education. In this context; suggestions will be made about an educational system that focuses on happiness and values, encourages creative science, technique and art, innovative, practical and life-long learning approaches.

In the context of "Sustainable Development Goals and the 2030 Agenda", the role of music and arts education in sustainable lifestyles will be emphasized in internalizing peaceful and non-abusive cultures respecting human rights and gender equality. In this context, a social responsibility project implemented by the Association of Musical Educators (MÜZED) in Turkey, will be presented to the audience.

"MÜZED Children's Art Atelier" Project has been bringing quality music and art education to all segments of the society. The Project has been contributing to healthy, harmonious and happy individuals who communicate with each other peacefully. The highlights of this project's innovative and unique approach will be shared during the presentation.

Key words: *Sustainable development, Qualified Education, Education Through Art,MÜZED Children Arts Ateliers*

Kibele Kıvılcım ÇİFTÇİ
Türkiye
Doktor Öğretim Görevlisi
Gazi Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
Öğretim Görevlisi
kibel79@hotmail.com

ZEKÂİ DEDE'NİN HÜZZÂM BESTELERİNİN XVIII. YÜZYIL MAKÂM ANLAYIŞI İÇERİSİNDE DEĞERLENDİRİLMESİ

Özet: *Makâm oluşumunda etkili unsurlar içerisinde en önemlisi "seyir" dir ve makâmların seyir özellikleri ancak klâsik eserler üzerinde yapılacak olan uygulamalı çalışmalar sayesinde anlaşılabilmektedir. Klâsik form ve makâm anlayışı içerisinde bestelenmiş her eser, makâmın en iyi şekilde anlaşılabilmesinde kılavuz olma niteliği taşımaktadır.*

Zekâi Dede'nin Hüzzâm Bestelerinin makâm analizi ve 18. yüzyıl makâm anlayışının bu besteler üzerindeki etkilerinin belirlenmesi amacıyla hazırlanan bu araştırmada nitel araştırma modelinde durum saptamaya yönelik olarak doküman incelemesi/doküman analizi yöntemleri kullanılmıştır.

Klâsik Türk mûsikîsi tarihinde Zekâi Dede bir geçiş dönemi bestekârıdır. Yaşadığı dönem değişim dönemi olmasına rağmen usta-çırak ilişkisine verdiği önem, Zekâi Dede'yi klâsik üslûptan ayırmayan en önemli sebeplerden biri olmuştur. Zekâi Dede'nin eserleri incelenerek, yaşadığı dönemin ve kendinden önceki dönemin mûsikî özelliklerine ait genel fikir sahibi olabilmek bu bakımdan çok önemlidir.

Araştırmada ilk olarak Zekâi Dede'nin Hüzzâm makâmında bestelenmiş Beste formunda iki eseri üzerinde makâm incelemeleri yapılmıştır. Dijital ortamda notaları tekrar yazılan eserlerin, meyânhâne dışında kalan zeminhâne ve terennümhâne bölümleri dikkate alınarak her melodik cümlenin seyir özelliği tek tek anlatılmaya çalışılmıştır. Sonrasında perde hassasiyetine dayalı olarak ortaya konulan bir makâm anlatımı ile Zekâi Dede'ye göre Hüzzâm makâmı yeniden tarif edilmiştir.

18. yüzyıl Türk mûsikîsi dönemi içerisinde Kantemiroğlu, Tanbûrî Küçük Artin ve Abdülbâki Nâsır Dede'nin yapmış olduğu nazarî çalışmaların öne çıktığı görülmektedir. Bu çalışmalarda yer alan makâm anlatımları, dönemin makâm anlayışını yansıttığı düşüncesi ile araştırmanın makâm incelemeleri bölümüne kuramsal bir çerçeve oluşturmaktadır. Araştırmada eserlerin incelenmesi sonucu elde edilen bulgular, kuramsal çerçeve içerisinde yorumlanarak 18. yüzyıl makâm anlayışına göre mukayeseli bir anlatımla değerlendirilmiştir.

Araştırmanın bulgular ve yorumlar bölümünde elde edilen bilgilere göre; Zekâi Dede'nin Hüzzâm makâmını eserlerinde nasıl kullandığı ve kendinden önceki dönemin makâm anlayışını yansıtıp yansıtmadığı ortaya çıkartılmıştır.

Ortaya çıkan bu bilgiler doğrultusunda nazarî bilgilerin eksik veya yanlış yönlerinin tamamlanması açısından Hüzzâm Bestelerin önemli bir kaynak teşkil ettiği görülmüştür. Eserlerdeki makâm işleniş biçimlerinin, makâmların anlaşılabilir ve tanımlanabilir olmasına fayda sağlayacağı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Müzik, Makâm, Seyir, Zekâi Dede, Beste Formu*

1. GİRİŞ (INTRODUCTİON)

Makâm yapıları, pek çok unsurun bir araya gelmesiyle oluşan ve bundan dolayı karmaşık olduğu düşünülen yapılardır. Nazarî anlatımlarda çoğunlukla makâm yapılarının iskeletini oluşturan dizilere ve dizileri oluşturan seslere, dörtlü-beşlilere yer verildiği görülmektedir. Tura'ya gore makâm; "Diziden çok farklı, onunla özdeşleştirilemeyecek bir kavramdır". Karakteristik motif, ses sahası, yerleşim bölgesi

veya katı, genişleme şekli, seyir yönü, süsleyici ses veya sesler, tipik geçkilerin de makâm denen yapının açıklanmasında göz ardı edilmemesi gerektiğini söylemektedir [1, s. 41].

Makâma asıl hüviyetini kazandıran, makâmın duygusunu veren "seyir"dir. Tanrıkorur, seyir kavramını şöyle açıklamıştır:

"Ezgilerin geniş ses aralıklarıyla oradan oraya sıçrayan bir gelişigüzellik içinde değil de; giriş, gelişmesi ve bitişi belirli olan bir düzen içinde kullanılması Türk mûsikîsinin temel kurallarından birisidir. Buna bağlı olarak; ezginin dolaşımını düzenleyen bu kurallara 'seyir' adı verilmektedir. Makâm seyirleri, makâmın kişiliğini, lezzetini ve kokusunu vererek hayati önem taşımakta ve makâmı anlamanın yolu seyri anlamaktan geçmektedir" [2, s.131-132].

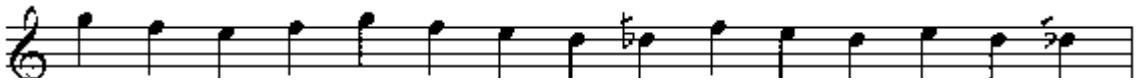
Makâmlar seyir özellikleri yönünden çeşitlilik ve değişkenlik gösteren yapılardır. Makâm tanımlamalarında, makâmın dizisi, dörtlüsü, beşlisinden ayrı olarak seyir özelliklerini öm planda tutmak ve makâmı ona göre tanımlamak gerekmektedir. "Eski edvârlarda makâmlar her zaman 'seyir' olarak tanımlanmaktadır" [3, 124-125].

Makâmların seyir özelliklerinin anlaşılmasında en büyük kolaylığı geçilen eserlerin sağladığı düşünülmektedir. Bu anlamda makâm öğreniminde, eserlerin genellikle klâsik form ve makâm anlayışı içerisinde seçilip uygulandığı düşünüldüğünde özellikle beste formundaki eserlerin makâm seyrini bütünüyle yansıttığı, bestekârların makâm seyri kurallarına beste formundaki eserlerinde daha bağlı oldukları görülmektedir. Bu araştırmanın temel ve öncelikli amacı; makâm ve seyir kavramlarının, genel kuram bilgileri dışında eserlerdeki işleniş biçimleriyle anlaşılabilirliğini ve tanımlanabileceğini ortaya koymaktır. Zekâi Dede'nin Hüzzâm bestelerinin bu araştırmaya temel olarak seçilmesinin amacı da XVIII. Yüzyıl makâm anlayışından bahsederek, Zekâi Dede'nin ve geleneksel makâm anlayışının, sonraki kuşaklara ve Türk mûsikîsinde makâm öğrenimine yönelik çalışmalara etkilerini belirleyebilmektir.

2. HÜZZÂM MAKÂMININ XVIII. YÜZYIL NAZARÎ ANLATIMLARI (THEORETICAL EXPRESSIONS OF HÜZZAM MAQAM IN 18th CENTURY)

Kantemiroğlu'na göre; "Hüzzâm terkibi, ses verme hareketine Hicâz gibi başlar; yani nevâ perdesinden hareket edip hüseyni perdesine çıkar. Oradan sonra acem perdesine basıp gene hüseyni perdesine döner ve oradan nevâya iner. Nevâdan da uzzâle inerek uzzâl perdesinde karar kılar"11 [4, s. 232] Kantemiroğlu, bütün terkîbler arasında, bir yarım perde üzerinde karar kılan bundan başka terkîb olmadığını da ifade etmiştir.

Tanbûri Küçük Artin, Hüzzâm makâmının seyri ile ilgili gezinimi şu şekilde göstermektedir: "Bir mızrap gerdâniye, acem, hüseyni, acem, gerdâniye, acem, hüseyni, nevâ, hicâz, acem, hüseyni, nevâ, hüseyni, nevâ, hicâz" [5, s. 39].



Şekil 1. Tanbûri Küçük Artin'de Hüzzâm makâmı seyri

Abdülbâki Nâsır Dede'ye göre Hüzzâm makâmı; "Gerdâniye perdesinden eski Hicâz ile başlayıp nevâya gelir. Nevâdan segâh perdesine dek Irâk karar verir. Bu bileşim sonrakilerin buluşudur" [6, s. 49].

3. MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN HÜZZÂM HAFÎF BESTESİNİN MAKÂM İNCELEMELERİ

AB) 1. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

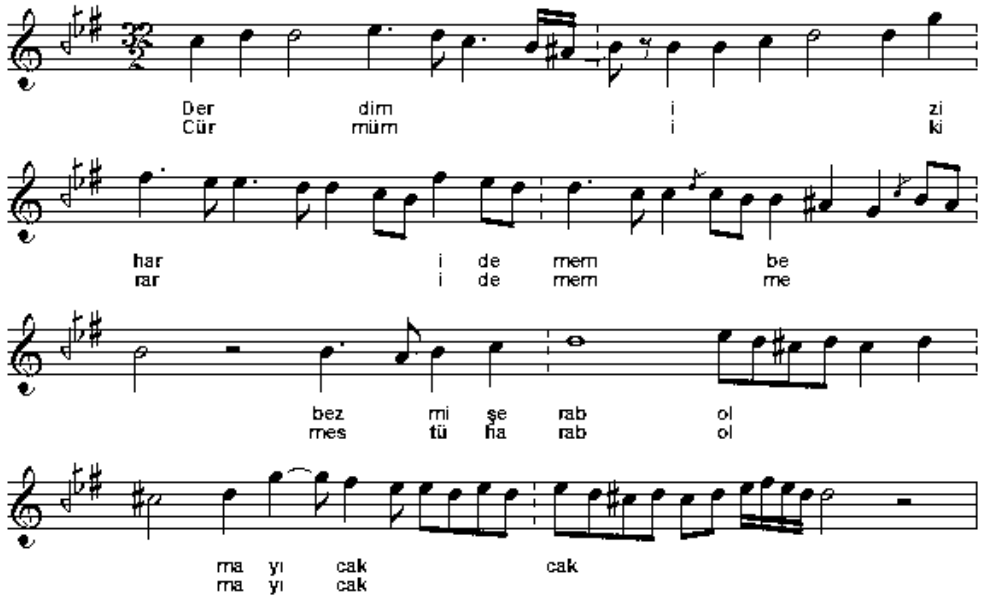
[11] Burada Hüzzâm'ın eski şekli anlatılmaktadır. Bkz. Tura, a.g.e., s. 232.

AB) 2. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

CB) 3. Mısrâ+ Terennüm (Meyân)

AB) 4. Mısrâ+ Terennüm (Zeminhâne)

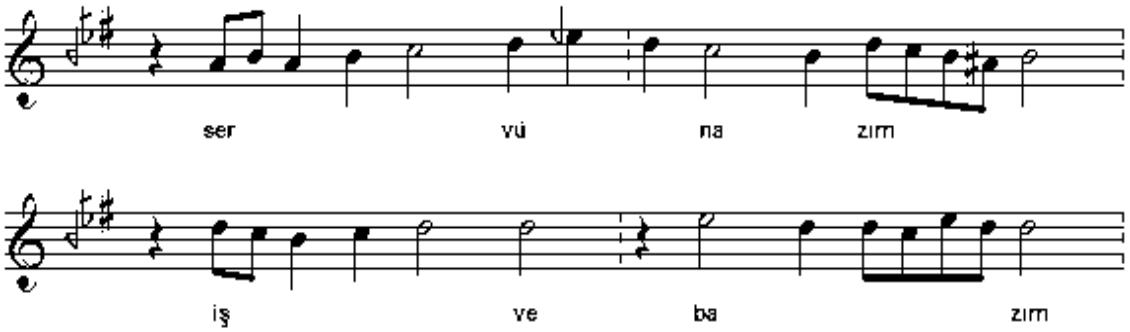
Zeminhâne: Nevâ ve segâh perdelerinde kalışlar, nevâ perdesinde nim hicâz yedenli kalış.

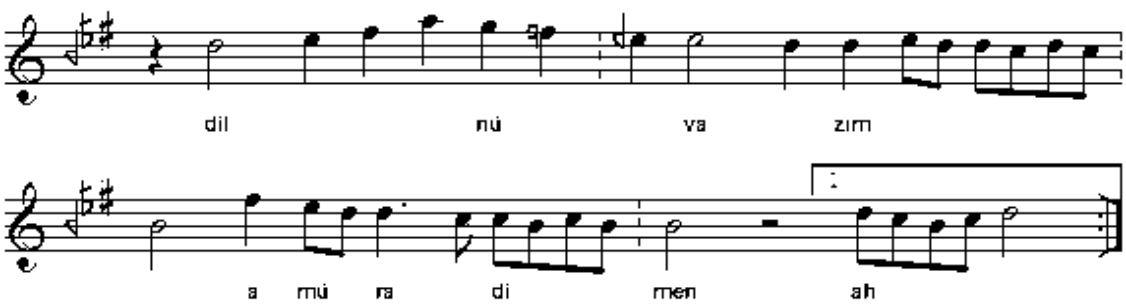


Şekil 2. Hüzzâm Hafîf Bestenin Zeminhânesi

Eserin zeminhânesi çargâh perdesinden nevâ tutularak başlamış ve nevâdaki kalışın hemen ardından segâh perdesine gelinip bu perdede yedenli olarak Segâh kalış gösterilmiştir. Segâh perdesinde yapılan vurgularla devam edilip nevâ perdesinde kalış gösterilmiş, sonra nevâ ve gerdâniye perdeleri arasında Hüzzâm sesleriyle gezinilip rast perdesine kadar gelinmiştir. Sonra yine segâhta Segâhlı asma kalınmıştır. Segâhtaki kalışın ardından aynı Segâh sesleriyle nevâ perdesine gelinerek bu perdede uzun bir kalış gösterilmiştir. Hüseyni ve nevâ perdeleri ile birlikte nim hicâz perdesi de kullanılarak Nevâ üzerinde Hicâz makâmı seyrinde devam edilmiş, nevâda Hicâzlı asma kalınmıştır. Hicâz seyri içerisinde nim hicâz perdesinde vurgu yapılarak kalındığı görülmektedir.

Terennüm: Segâh perdesinde Segâh çeşnili kalışlar, nevâ perdesinde kalışlar, dik hisâr perdesinde vurgu ve kalışlar.



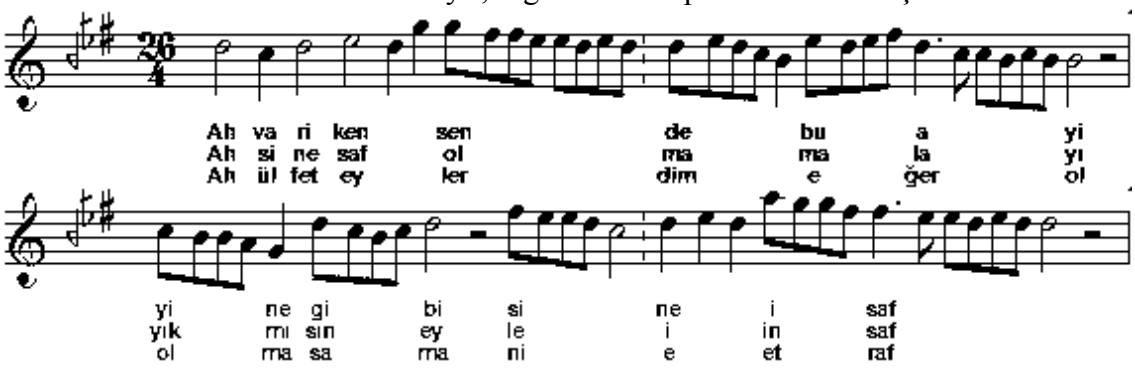


Şekil 3. Hüzzâm Hafîf Bestenin Terennümhânesi

Eserin terennüm bölümüne dügâh perdesinden girilmiş, çargâh perdesinde yapılan vurgularla hisâr yerine dik hisâr perdesi kullanılarak karar perdesi olan segâh perdesinde Segâh çeşnisiyle kalış gösterilmiştir. Nevâ perdesinden başlayarak devam eden seyirde önce nevâda uzun uzun kalındıktan sonra Hüzzâm sesleri içerisinde devam edilip Hisâr perdesi vurgulanarak nevâda asma kalınmıştır. Sonrasında nevâ perdesi tutulmuş nevâdan perde perde muhayyer perdesine kadar genişleme gösterilip acem ve dik hisâr perdeleriyle tekrar nevâya gelinmiştir. Nevâdan segâh perdesine gelinip segâhta gösterilen asma kalışın hemen sonrasında acem perdesinden Segâh makâmı sesleri içerisinde tekrar segâha gelinip tam karar verilmiştir.

4. MEHMET ZEKÂİ DEDE EFENDİ'NİN HÜZZÂM EVSÂT BESTESİNİN MAKÂM İNCELEMELERİ

A) 1. Mısrâ (Zeminhâne)
Bb) Terennüm+ 1. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
A) 2. Mısrâ (Zeminhâne)
Bb) Terennüm+ 2. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
C) 3. Mısrâ (Meyân)
Bb) Terennüm+ 3. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
A) 4. Mısrâ (Zeminhâne)
Bb) Terennüm+ 4. Mısrânın son yarısı (Terennüm)
Zeminhâne: Nevâda Hicâz seyri, segâh ve nevâ perdelerinde kalışlar.

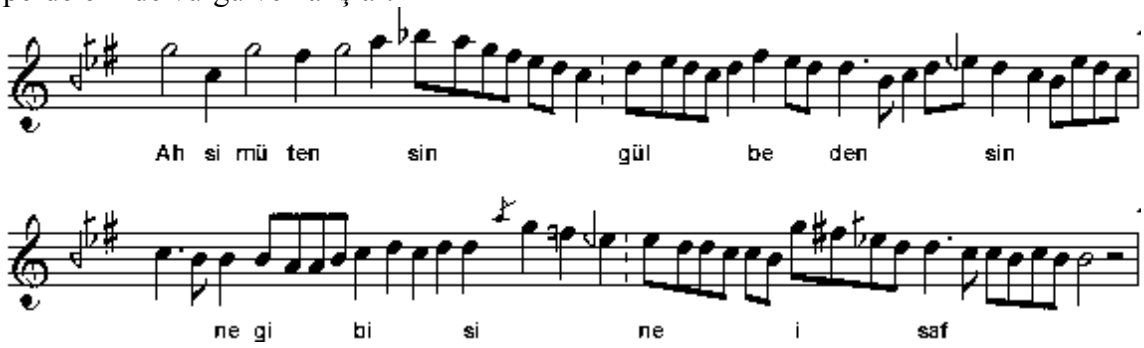


Şekil 4. Hüzzâm Evsât Bestenin Zeminhânesi

Eserin zeminhânesi nevâ perdesinden başlamış, nevâ ve hisâr perdelerinde yapılan vurguların sonrasında nevâ ile gerdâniye perdeleri arasında Hicâz seslerinde gezinilip segâhta Hüzzâm sesleriyle asma kalınmıştır. Segâhtaki kalışın ardından rasta gelinip bu perdede Rast çeşnisiyle vurgu yapılmış, sonra nevâya gelinerek nevâda asma kalış gösterilmiştir. Devamında çargâh perdesinde kalış gösterilmiş, nevâ ve muhayyer arasındaki Hicâz seslerinde gezinilip nevâda Hicâzlı kalınmıştır.

Terennüm: Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik sesleri, nevâ, çargâh ve segâh

perdelerinde vurgu ve kalışlar.

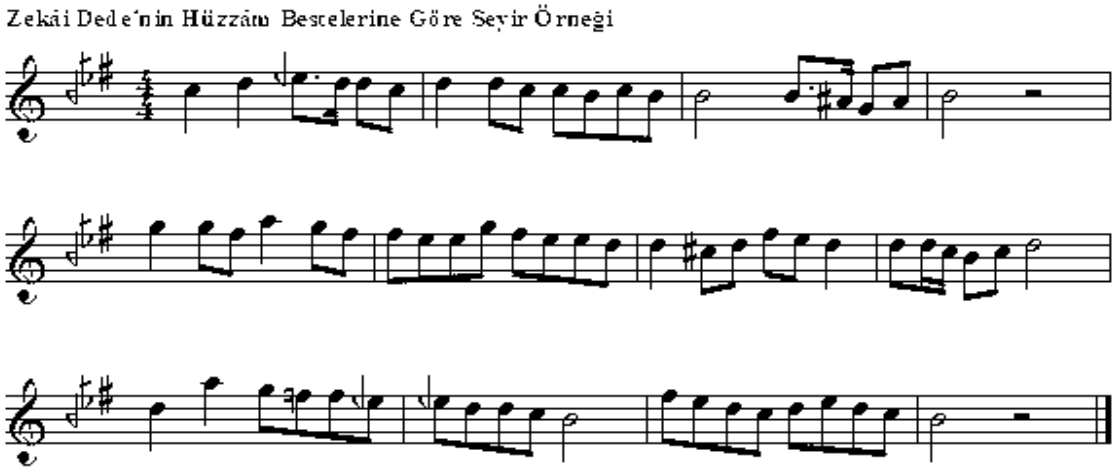


Şekil 5. Hüzzâm Evsât Beste'nin Terennümhânesi

Eserin terennüm bölümü gerdâniye-çargâh-gerdâniye perdeleri arasında atlamalar yapılarak başlamış, gerdâniye perdesinde ısrarlı vurgu ve kalışlar gösterilmiştir. Devâmında gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik makâmı sesleriyle gezinilip gerdâniyeden Hicâz sesleriyle çargâh perdesine gelinmiştir. Nevâ, evç ve segâh perdeleri arasında Hüzzâm seslerinde dolaşılıp karar seyrine girildiğinde hisâr yerine nim hisâr perdesi kullanılarak segâh perdesinde Segâhlı kalınmıştır. Sonrasında çargâh ve nevâ perdelerinden devam edilmiş gerdâniye perdesine çıkılıp gerdâniyeden acem ve dik hisâr perdeleriyle segâh perdesine gelinmiştir. Kararda yine gerdâniyeden bu sefer Hüzzâm sesleriyle birlikte gelinip segâhta Hüzzâmlı kalınmıştır.

Zekâi Dede'nin Hüzzâm bestelerine göre Hüzzâm makâmı şöyle anlatılabilir;

Makâmın karar perdesi segâhtır. Makâm, seyrine nevâ perdesi ve civarından başlar, nevâ perdesini tutarak bu perde civarındaki seslerde gezinir ve sonra segâh perdesine gelerek ilk kalışını segâh perdesinde tamamlar. Nevâ perdesi makâm seyri için önemli bir asma kalış perdesidir. Giriş seyrinde segâh perdesinde Hüzzâm kalışlar tamamlandıktan sonra nevâ üzerinde Hicâz çeşnili asma kalışlar gösterilir ve bu kalışlarda nim hicâz perdesi yeden olarak kullanılabilir. Nevâ civarındaki gezinimlerde muhayyer perdesine kadar genişleme gösterebilir. Makâm seyri için segâh perdesi karar perdesi olmasının yanında asma kalış perdesi olarak da kendini gösterir. Bu perde üzerinde Hüzzâm ve Segâh çeşnili kalışlar görülmektedir. Özellikle karar seyrinde acem ve dik hisâr perdeleri kullanılarak segâh üzerinde Segâhlı kalışlar gösterilir. Kararda segâhta Hüzzâmlı karar verilebileceği gibi Segâhlı da karar verilebilir ve yeden kullanılmamaktadır.



Şekil 6. Zekâi Dede'nin Hüzzâm Bestelerine Göre Seyir Örneği

Kantemiroğlu'nun Hüzzâm makâmı tarifinde belirtmiş olduğu uzzâl perdesi nevâ ile

çargâh arasında bir yarım perdedir. Buna göre kendisi bu yarım perdede karar eden bir Hüzzâm makâmını anlatmıştır. Bu tarif, Hüzzâm makâmının hiç kullanılmayan bir şeklini anlatmaktadır. Bu tarife uygun olarak bestelenip günümüze ulaşan bir eserin de olmadığı tahmin edilmektedir. Zekâi Dede'nin Hüzzâm besteleri bu tarif ile karşılaştırıldığında; verilen tarifin, eserlerin seyir özellikleriyle hiç örtüşmediği görülmektedir.

Artin'in vermiş olduğu Hüzzâm makâmı tarifi de Kantemiroğlu'nun tarifine benzemektedir. İki nazariyatçının birbirine yakın verdiği tarifler, o dönemlerde bu makâmın çok farklı bir şekilde icrâ edildiğini göstemektedir. Yine bu tarifin de, Hüzzâm bestelerde uygulanan seyir özellikleriyle örtüşmediği görülmektedir.

Abdülbâki Nâsır Dede, Hâşim Bey, Muallim İsmâil Hakkı Bey ve Kâzım Uz, Hüzzâm makâmıyla ilgili olarak birbiriyle benzer tarifler vermişlerdir. Bu tariflerin ortak yönü; Makâmın nevâ ve civarından Hicâz sesleriyle başlaması, tizlerde muhayyer perdesine kadar genişlemeler göstermesi ve en son kararı segâh perdesinde kürdî yedenli olarak vermesidir. Zekâi Dede'nin Hüzzâm besteleri bu tarifler ile karşılaştırıldığında; verilen tariflerin eserlerde uygulanan seyir özellikleri ile büyük ölçüde örtüştüğü görülmektedir. Zekâi Dede Hüzzâm bestelerin karar seyirlerinde, kürdî perdesini yeden olarak hiç kullanmamıştır.

5. SONUÇ (CONCLUSION)

Zekâi Dede'nin besteleri üzerinde yapılan makâm incelemeleri, araştırmayı Zekâi Dede'nin makâm anlayışını ortaya koyan bir sonuca götürmüştür. Makâm anlatımlarında makâmın güçlüsü olarak gösterilen perdelerin, Zekâi Dede'nin bestelerindeki seyir özellikleri içerisinde değişkenlik gösterebildiği görülmüştür. Zekâi Dede'nin Hüzzâm makâmında Beste formundaki eserleri kendi döneminin makâm anlayışını yansıtmaktadır. Günümüz Hüzzâm makâmı icrâlarında, makâmın giriş seyrinde, nevâ perdesi önem kazanmakta ve ilk seyir cümlelerinin nevâ perdesi etrafında toplandığı görülmektedir. Zekâi Dede'nin Hüzzâm bestelerinde ise makâmın giriş seyrinde önem kazanan perde segâh perdesidir. İlk seyir cümleleri segâh perdesi etrafında oluşturulmuş ve ilk kalışlar bu perde üzerinde gösterilmiştir. Zekâi Dede, meşk silsilesi içinde yetişmiş bir bestekârdır ve eserlerini ortaya koyarken de meşk yoluyla öğrenmiş olduğu makâm bilgilerinden faydalanmıştır. Dolayısıyla beste formundaki eserlerinin makâm seyirleri, nazarî bilgilere değil, çoğunlukla kendinden önce bestelenmiş aynı makâmdan eserlerin seyir özelliklerine dayanmaktadır.

Araştırmada ortaya çıkan bir diğer sonuç da; Zekâi Dede'nin Hüzzâm makâmındaki bestelerinin günümüz makâm tarifleri ve seyir özellikleri ile açıklanamayacağıdır. Makâm eğitiminde geçilen eserlerin kendi döneminin haricinde önceki dönem ve sonraki dönem nazarî bilgileriyle mukayese etme zorunluluğu doğmaktadır. Ayrıca geçilen her eserde, uygulanan makâm seyirlerinde bestecinin kendi makâm anlayışını da eserine yansıtmış olabileceği düşüncesi ile hareket edilerek, makâm seyirlerinin buna göre değerlendirilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA:

[3] Behar, C. (1987). Klasik Türk Mûsikîsi Üzerine Denemeler. İstanbul: Bağlam Yayınları
[5] Judetz, E. Popescu. (2002). Tanbûrî Küçük Artin, A Musıcal Treatise Of The Eıghteenth Century. İstanbul: Pan Yayıncılık.
Karasar, Niyazi. (2006). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel Yayın
[2] Tanrıkorur, C. (2003). Müzik Kültür Dil. İstanbul: Dergâh Yayınları
[1] Tura, Y. (1988). Türk Mûsikîsinin Mes'eleleri. İstanbul: Pan Yayıncılık
[4] Tura, Y. (2001). Kantemiroğlu Kitâbu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât (1. Bs., C.I). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
[6] Tura, Y. (2006). Tedkîk ü Tahkîk, Abdülbâki Nâsır Dede. İstanbul: Pan Yayıncılık.
Yıldırım, A. ve Şimşek, H., (2006). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri (6. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

THE EVALUATİON OF THE *BESTES* OF ZEKÂİ DEDE İN THE MAQAM HÜZZÂM WİTHİN 18th CENTURY MAQAM CONCEPTİON

Summary: *Seyir (melodic route) is the most important element amongst the ones that form a makâm and the seyir features of the makâms can only be understood via practical studies on classical compositions. Every work composed within classical form and makâm frame has the quality to lighten up that makâm.*

Document analysis method within a qualitative research model was used in this work prepared with the aim of analysing the bestes (a musical form in Turkish classical music) of ZekâiDede in the makâmhüzzâm and identifying the effects of 18th century makâm conception on these works.

Zekâi Dede is a transitory composer in classical Turkish music history. Although he lived in a period of change he gave importance on master-apprentice relationship, this is one of the reasons why he was so attached to classical style. Thus it is important to analyse his works and have a general idea regarding the musical qualities of his era and the one before.

As the first step in the research the two bestes that Zekâi Dede composed in the makâmhüzzâm were analysed in terms of makâm. The seyir feature of each melodic phrase was described based on zeminhâne (the first line of the verse) and terennümhâne (refrain) sections of the work whose scores were rewritten in digital media. Then, the makâmHüzzâm according to ZekâiDede was described via makâm description based on perde (pitch) sensitivity.

It is seen that in 18thcentury Turkish music the theoretical works by Kantemiroğlu, Tanbûrî Küçük Artin and Abdülbâki Nâsır Dede stand out. The makâm description in this work form a theoretical basis assuming that they reflect the makâm conception of the era. In the research, the theoretical data obtained via the analysis of the works were evaluated in comparison to the 18th century makâm conception.

In the findings and interpretations sections of the research how Zekâi Dede used the makâm Hüzzâm in his works and whether he reflected the makâm conception of the previous era or not were discussed.

As a result of the findings, it was seen that Hüzzâm Bestes constitute an important resource in terms of completing the missing or inaccurate parts of the theoretical information. It was concluded that the way the makâms are handled in the compositions will be beneficial for making the makâms understandable and definable.

Key words: *Music, Maqam/Mode, Seyir/Melodic Progression, Zekâi Dede, Beste Form*

DADAŞ-ZADƏ Kamilə Hüseyn qızı
Azərbaycan, Bakı
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru,
ADMİU-nun professoru
kamila. dadashzade@gmail.com

“KİTABİ-DƏDƏ QORQUD” DASTANININ BƏZİ KOQNİTİV MODELLƏRİNƏ DAİR

Xülasə:Türk dünyasının möhtəşəm epik abidələrindən biri olan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı etno-estetik konseptlərinin araşdırılması baxımından böyük maraq kəsb edir. Erkən orta əsrlərin zəngin musiqi mədəniyyətinin inikası olan “KDQ” dastanında o dövrün müxtəlif musiqi janrlarına (hərbi, məişət, dini və s.) xas olan müəyyən toposlar təzahür etmişdir. Bütün bu toposların özəllikləri dastanın musiqi dilində çulğalaşaraq türk epik musiqisinin zənginliyini şərtləndirən əsas amillərdən biri olmuşdur. Müəyyən semantik-sintaktik özəlliklərə malik olan bu topos və konseptlər sonrakı inkişaf mərhələlərində də aktuallaşaraq müxtəlif tarixi-ictimai kontekstlərdə də təfsir edilmişdir.

Açar sözlər: “Kitabi-Dədə Qorqud”, dastan, etno-estetik konsept, topos, koqnitiv model

Türk dünyasının möhtəşəm epik abidələrindən biri olan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanı etno-estetik konseptlərinin araşdırılması baxımından böyük maraq kəsb edir. Erkən orta əsrlərin zəngin musiqi mədəniyyətinin inikası olan “KDQ” dastanında o dövrün müxtəlif musiqi janrlarına (hərbi, məişət, dini və s.) xas olan müəyyən toposlar təzahür etmişdir. Bütün bu toposların özəllikləri dastanın musiqi dilində çulğalaşarak

türk epik musiqisinin zənginliyini şərtləndirən əsas amillərdən biri olmuşdur.

Fikrimizcə, qəhrəmanlıq eposunun musiqi dilinin öyrənilməsində koqnitiv paradiqmanın bəzi metodoloji prinsiplərinin tətbiqi səmərəli ola bilər.Məlum olduğu kimi, koqnitiv linqvistikanın əsas anlayışlarından biri olan konsept biliklərin mental səviyyədə tarixən formalaşmış təfəkkür vahidinə deyilir. Səciyyəvidir ki, konseptin quruluşunda, onun daxili strukturunda müxtəlif tarixi dövrlərin özəllikləri qorunub saxlanılır. E.Roşun gəldiyi qənaətə görə, obyektiv varlığın kateqoriyalar üzrə bölünməsi prosesi anlayışlar deyil, prototiplər səviyyəsində baş verir [1, s. 75].

Həmin nəzəriyyəyə əsasən, hər bir kateqoriyanın mərkəzində prototip, onun periferiyasında isə ikinci dərəcəli ünsürlər durur. Prototipik nəzəriyyənin bir çox problemləri öz mənşəyini konsept anlayışının klassik təfsirindən götürür [3, s. 18]. Konsept anlayışı ilə çox sıx şəkildə bağlı olan "freym" istilahı isə "biliklərin struktur baxımından təzahürünü" [5, s. 62] bildirir. Bu nöqteyi-nəzərdən müəyyən mürəkkəb konseptlər bir neçə freym şəklində də ifadə oluna bilər.

Orta türk dövrünün (bəzi hallarda isə hətta qədim türk dönəminin) musiqi mədəniyyətinin ayrı-ayrı səhifələrinin bərpası baxımından "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanı əvəzsiz mənbədir. Məsələyə müasir elmi paradiqma kontekstində yanaşdıqda qeyd olunmalıdır ki, musiqi qorqudşünaslığının inkişafı türk xalqlarının musiqi tarixinin erkən və orta əsr mərhələləriin araşdırılması üçün son dərəcə böyük önəm daşıyır. Özünəməxsus elmi problematikası və metodoloji mürəkkəbliyi ilə seçilən musiqi qorqudşünaslığın inkişafında bu günə qədər daha çox tarixi problemlər ön plana çəkilmişdir. Şübhəsiz ki, bütün bu araşdırmalar "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının musiqi dili ilə bağlı nəzəri problemlərinin çözülməsi üçün geniş faktoloji baza yaratmışdır.

Öz qnoseoloji mürəkkəbliyi ilə seçilən problemlər içərisində "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının musiqi topikası və koqnitiv modelləri ilə bağlı olan məsələlər xüsusi önəm daşıyır. Zənnimizcə, bu istiqamətdə aparılan araşdırmalar dastanın semantik müstəvisi haqqında daha geniş təsəvvür əldə etməklə yanaşı, həm də onun musiqi dilinin bərpası üçün zəmin yarada bilər. Məlum olduğu kimi, əksər hallarda təhkiyənin müəyyən məqamları ilə bağlı yaranmış epik havaların semantik məzmunu və özünəməxsus ifadə vasitələr sistemi bilavasitə diskurs zamanı biçimlənmişdir. Bu baxımdan, "Kitabi-Dədə Qorqud" oğuznamələrində müəyyən tipoloji situasiyalar ilə bağlı yaranmış toposların araşdırılması eyni zamanda onların musiqi kodunun açılmasına da yardım göstərə bilər.

Epik ənənənin fəaliyyət mexanizminin özəlliklərini nəzərə alaraq fərz etmək olar ki, bu sənət növünün erkən inkişaf mərhələsində təşəkkül tapmış müəyyən mifopoetik formullar və arxetiplər transformasiyaya uğrayaraq, yeni semantik çalarlar ilə zənginləşərək oğuznamələrin mətnində də öz ifadəsini tapmışdır. Başqa sözlə, orta türk dövrünə aid olan oğuznamələrinin mənayaranma prosesində əsrlərin sınağından çıxmış və yaddaşlarda oturuşmuş daha erkən koqnitiv modellər də iştirak etmişdir.

Bu məsələyə diaxronik baxış bucağından yanaşdıqda qeyd etməliyik ki, qəhrəmanlıq eposu ilə mifo-epik yaradıcılığında təşəkkül tapmış bəzi toposlar (məsələn,"öymə" /"gözəlləmə", "ağı", "savaş", "qudsallıq"/ "sakrallıq", "öyüd-nəsiyət", "xeyir-dua"/ "alqış" və s.) arasında müəyyən tarixi-semantik əlaqələr mövcuddur.

Bəzi alimlərin gəldiyi qənaətə görə, qəhrəmanlıq eposu "öymə" /"gözəlləmə" və "ağı" kimi janrlrın əsasında pərvəriş tapmşdır [4, s. 22]. Eposşünaslıqda mövcud olan digər nəzəriyyəyə əsasən isə, müstəqil şəkildə yaranmış qəhrəmanlıq eposu özü adları çəkilən janrların formalaşmasına təsir göstərmişdir. Zənnimizcə, bu proses heç də düzxətli yol ilə cərəyan etməmiş və qeyri-xətti inkişaf dinamikasına malik olmuşdur. Şübhə yoxdur ki, qəhrəmanlıq eposunun semantik məzmununda mifo-epik

yaradıcılığının bəzi ünsürləri tətbiq edildiyi kimi, öz növbəsində onun oturuşmuş formulları da eposdan kənarda inkişaf edən janrlara güclü təsir göstərmişdir. Bu baxımdan, biz oğuznamələrin musiqi konseptsferasını araşdırarkən "konsept" anlayışını hüdudsuz mental sahəsinin hüceyrəsi kimi təfsir edən kulturoloji yanaşma tərzinə üstünlük veririk. Belə olduğu halda geniş mədəni-tarixi fəaliyyət dairəsinə malik olan "konsept" məfhumuna epik mətnlərin diskursunda təşəkkül tapan bir neçə toposun da daxil edilməsi istisna deyil.

Qeyd etmək lazımdır ki, türk epik mətnlərində səciyyəvi semantik yükə malik olan müəyyən məna vahidlərinin mövcudluğu faktı tədqiqatçıların diqqətindən kənarda qalmamışdır. Məsələn, türk eposunu göstərilən kontekstdə araşdıran K.Vəliyevin təqdim etdiyi təsnifatda müxtəlif təbiətə malik olan ənənəvi formullar arasında semantik seqmentlər də qeyd olunmuşdur. Alimin gəldiyi qənaətə görə, "Semantik prinsipinin əsasında formullar aşağıdakı qrup və yarımqruplara bölünür: 1. Ayin formulları (toy; dəfn; hədiyyələrin təqdim edilməsi; mərasim və s.); 2. Savaş-müharibə formulları (hərbi səfərə çıxmaq; savaş; qələbə; silahlanma, yaraq və s.); 3. Kütləvi (döyüş) səhnələrinin formulları; 4. Mədh etmə formulları; 5.İbadət, sehr, and vermə formulları; 6. Məişət; 7. Təbiətə (heyvan və bitki aləminə) münasibət bildirən formullar; 8. Nəsiyətamiz formullar; 9. Yol formulları" [2, s. 90].

Oğuznamələrinin semantik qatında əski "oğuz zamanələrində" yaranmış konseptlərin izləri qorunub saxlanılmaqdadır. "Kitabi-Dədə Qorqud" konseptsferasının önəmli tərkib hissələrindən birini "öymə" konsepti təşkil edir. Koqnitiv semantikanın müddəalarından çıxış edərək qeyd edə bilərik ki, ümümtürk tarixi-mədəni kontekstdə həmin konsept kifayət qədər zəngin prototipik mənaya malikdir. Bu konseptin doğurduğu anımlar, allüziyalar içərisində ilk növbədə qədim türk abidələrini, Orxon-Yenisey yazılarını qeyd etmək lazımdır. "Kitabi-Dədə Qorqud" oğuznamələrdə "öymə" konsepti bir qayda olaraq igidlik göstərən qəhrəmanları vəsf edən situasiyalarda reallaşır. "Öymə" konsepti "Qanlı Qoca oğlu Qanturalının boyu"nda daha qabarıq şəkildə təzahür edir. Sözügedən boyda Qanturalın açıq meydanda döyüş səhnəsinin məzmun planında həmin konsept son dərəcə zəngin semantik yükə malikdir. Səciyyəvidir ki, həmin məqamda dastan mətnində bir neçə dəfə "öymə" ("öğmə") sözü istifadə edilir. Həmin anlayışın "qopuz" sözü ilə əlaqəli şəkildə qeyd edilməsi birmənalı şəkildə bu janrın musiqi-poetik təbiətindən xəbər verir. Boyun funksional quruluşunda həmin məqamın üç dəfə təkrarlanması epik diskursun səcəyyəvi əlamətlərindəndir.

"Öymə" konseptinin təzahür etdiyi boylardan biri də "Bamsı Bəyrəyin boyu"dur. Həmin boyun məzmununda türk eposunun ən arxaik klişelərindən biri olan "atın öyməsi" toposu təsadüf edir. Eyni zamanda qeyd etmək lazımdır ki, həmin boyun bəzi məqamlarında "öymək" sözü istifadə edilməsə də, mətnin məzmun planında tədqiq etdiyimiz konseptin özəllikləri özünü açıq-aşkar büruzə verir.

"Kitabi-Dədə Qorqud" boylarının semantik müstəvisində önəmli yer tutan konseptlərdən biri də qudsallıq (sakral) sfera ilə bağlıdır. Çoxfunksional ozan sənətinin yerinə yetirdiyi tarixi missiyalarından birinin tanrıçılığın tərənnümü, "qeybdən xəbər verməsi"ni nəzərə aldıqda, bu konseptin önəmi göz qabağında olacaq.

Dastanda "qudsallıq" konseptinin dolğun şəkildə təzahür etdiyi məqamlara "Duxa qoca oğlu Dəli Domrul"un boyunda təsadüf etmək olar. Məlum olduğu kimi, boyun dərin semantik qatlarında əski inanc sistemlərin, qədim əsatirlərin və İslam dininin inkişaf tarixinin erkən mərhələlərinin izləri qorunub saxlanılmışdır. Təbii ki, bu zəngin tarixi-mədəni qaynaqlar boyun özünəməxsus semantik məzmununun biçimlənməsinə də təsir göstərmişdir.

"Duxa qoca oğlu Dəli Domrul"un boyunda qudsallıq konsepti daha qabarıq şəkildə Dəli Domrulun söyləməsində özünü büruzə vermişdir:

" - Yucalardan yucasan,
Kimsə bilməz necəsən
Görkülü tanrı!"

Bu müraciət ilə başlanan söyləmənin mətndə iki dəfə təkrar olunması onun eyni musiqi müşayiəti ilə ifa olunması haqqında fərziyyə irəli sürməyə imkan verir. Üç misradan ibarət olan seqmentin dastanın "Bəkil oğlu İmranın boyını bəyan edər" boyunda da təkrar olunması onun refren səciyyəsi daşımasına dəlalət edir. Bu fakt dastanın musiqi qatının bərpası nöqteyi-nəzərdən böyük əhəmiyyətə malikdir. Ona əsaslanaraq fərz etmək olar ki, "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının semantik müstəvisi üçün səciyyəvi olan konseptlərin musiqi təcəssümü müxtəlif boylarda eyni məzmuna malik ola bilərdi.

"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarının konseptsferasında "savaş" konsepti xüsusi əhəmiyyətə malikdir. Boyların mətnində müxtəlif tipoloji situasiyalarda təzahür edən bu konsept ayrı-ayrı toposlar qismində təmsil olunmuşdur.

Bəzi hallarda "savaş" konsepti boyların təhkiyə hissələrində ifadə olunur. Bu zaman hər bir seqmentin sonunda təkrarlan cümlə-refren təhkiyəyə müəyyən bitkinlik gətirərək, onun ritmik quruluşunda mühüm təşkiledici funksiya yerinə yetirir. Məsələn, "Qazan bəg oğlu Uruz bəğin tutsaq olduğu boyınım bəyan edər xanım hey!" boyunun parçalarının birində "Çal qılıncın ağam Qazan, yetdim" cümləsi belə təşkiledici funksiyaya malikdir. Təhlil olunan boyda "savaş" konsepti müxtəlif toposlarda öz ifadəsini tapmişdir. Bəzi hallarda "qəhrəmanlıq" modusunun müxtəlif semantik çalarlarına malik olan bu fraqmentlərin bir-birinin ardınca yer alması dastanın diskursuna xüsusi gərginlik gətirir. Güman etmək olar ki, "savaş" konseptinə həm də müəyyən kinetik (hərəkət) başlanğıcı ilə bağlı topos da daxil idi. Digər tərəfdən çox böyük ehtimalla fərz etmək olar ki, bu konseptin musiqi təfsirində bioloji musiqinin ünsürlərinin (atın kişnəməsi, ayaqların yerə vurması və s.) önəmli rol oynamışdır.

Dastanın konseptsferasının tərkib hissələrindən biri olan "ağı" konsepti rəngarəng semantik çalarlara malik olan leksik vahidlər vasitəsilə ifadə olunmuşdur. Düşünürük ki, bu konsept sırf epik musiqi ifa tərzilə xalq musiqi janr sistemilə, daha konkret desək "ağı" janrı ilə komtaminasiyanın bariz nümunəsi ola bilər. Bu özünü dastanın müxtəlif fraqmentlərinin metr-ritmik təşkilində də büruzə verir. Məsələn, "Qambürənin oğlu Bamsı Beyrək boyını bəyan edər xanım hey" boyunda "Vay al duvağım iyası" melomisrası ilə başlanan fraqmentdə "ağı" janrının əsasını təşkil edən qısa şeirin, səciyyəvi semantik çalarlarn əlamətləti açıq-aydın özünü göstərir.

"KDQ" dastanında öz əksini tapmış müxtəlif konseptlər ilk növbədə məhz soylama vasitəsilə ifadə olunmuşdur. Təbii ki, hər konseptə məxsus olan soylamalar özəl quruluşa, koqnitivizm baxımından, səciyyəvi freymə malik idi. Çox böyük ehtimalla qeyd etmək olar ki, onların invariant xüsusiyyətləri sonrakı tarixi mərhələlərdə meydana gəlmiş havaların semantik sintaksisində də özünü büruzə vermişdir. Ümumiyyətlə qeyd etmək lazımdır ki, oğuznamələrin musiqi qatı haqqında təsəvvür yaratmaq üçün elmi bərpa üsullarının müxtəlif növlərinə müraciət etmək mümkündür. Lakin, heç şübhəsiz ki, bu üsullardan birinin əsasını bizim günlərə qədər gəlib çatmış türk xalqlarının epik musiqi nümunələrinin qrammatik qaydaları təşkil etməlidir, çünki xüsusi "mühafizəkarlığı" ilə seçilən epik havalarının semantik sintaksisində musiqi ifaçılığının erkən mərhələlərinin izləri qorunub saxlanılmışdır. Məsələn, çox böyük ehtimalla fərz etmək olar ki, "KDQ" dastanının konseptsferasında mühüm yer tutan "qudsallıq" konseptinin freymi sonrakı tarixi mərhələlərdə yaranan sakral, medidativ səciyyəli aşıq havalarının, və o cümlədən də "Baş divani" havasının invariant əsasını təşkil etmişdir. Bu mülahizəyə əsaslanaraq retrospektiv baxış bucağından qeyd etmək olar ki, "qudsallıq" konseptinin freymi dar diapazonda, bixord, və ya trixord həcmində inkişaf edən melodik modusa, ciddi reçitativ

ifa tərzinə, xüsusi prosodik intonemalara malik idi.

Hər boy özündə prosodik cəhətdən zəngin olan təhkiyə, deklamasiya, ayıtma (reçitativ), mahnıvarilik (kantilena) vokal ifa tərzlərini, instrumental musiqi janrları cəmləşdirən iri həcmli mürəkkəb kompozisiya olmuşdur. Müəyyən quruluşa malik olan bu kompozisiya sinergetik baxımından böyük maraq kəsb edir. Belə ki, onun daxilində koqerentlik prinsipi əsasında müxtəlif ifa tərzləri və prosodik xüsusiyyətlərə malik olan seqmentlər, oturuşmuş formullar (yum vermək, didaktik səciyyəli soylama, şadlıq və s.) uzlaşırdı. Müəyyən semantik-sintaktik özəlliklərə malik olan bu topos və konseptlər sonrakı inkişaf mərhələlərində də aktuallaşaraq müxtəlif tarixi-ictimai kontekstlərdə də təfsir edilmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Rosh, Eleanor (1975), "Cognitive representation of semantic categories", Journal of Experimental Psychology: General, Vol 104 (3), Sep.1975, 192 -233.
2. Vəliyev K. Dastan poetikası. Bakı, 1984
3. Wittgenstein, Ludwig (2001), *Philosphical investigations,* UK: Basil Blackwell
4. Боура С. Героическая поэзия. М., 2002
5. Стренева Н. Понятийный потенциал термина «фрейм» // Вестник ОГУ №11 (105), 2009

Kamila Dadash-zade Huseyn
Azerbaijan, Baku
Ph.D. on Art History
Azerbaijan State University of Culture and Art
E-mail: kamila-dadashzade@gmail.com

ON SOME COGNITIVE MODELS OF THE EPOS "BOOK OF DADA GORGUD"

Summary: *The "Book of Dada Gorgud", one of the first grandiose epic monuments of the Turkish is interesting from the standpoint of analysis of the cognitive functions of its ethno-aesthetic concepts. Some toposes are connected with different music genres (military, religious and so on) of the period of "Book of Dada Gorgud" epos, being a reflection of the rich music culture in the early Middle Ages. The peculiarities of all of these toposes which have been synthesized in the epics' musical language became one of the main factors proving the richness of the Turkic epic music. These topos and concepts having some semantic and syntax peculiarities have been restored in the different historical and social contexts thereafter.*

Key word: "*Book of Dada Gorgud", epos, ethno-aesthetic concepts, topos, cognitive models*

DURAK Yavuz Dr. Öğretim Üyesi
Türkiye
Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

ÜNAL Hüseyin Cevahir
Türkiye

MÜZİK ÖĞRETMENİ YETİŞTİREN KURUMLARDAKİ ÖĞRENCİLERİN MÜZİKSEL İŞİTME OKUMA YAZMA GELİŞİMLERİNİN ÇEŞİTLİ DEĞİŞKENLERE GÖRE İNCELENMESİ

Özet: *Bilindiği gibi lisans düzeyinde müzik eğitimi; eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği ana bilim dalları, konservatuarlar ve güzel sanatlar fakültelerinin müzik ve sahne sanatları bölümleri tarafından verilmektedir. Bu okulların eğitim öğretim programlarında enstrüman eğitimi, müzik teorisi eğitimi ve ses eğitimi yer alır. Gerek sanatçı gerek öğretmen veya müzik araştırmacısı yetiştiren kurumlar*

bu eğitimleri mutlaka programlarına alırlar.

Eğitim -öğretim sürecinde bilişsel, duyuşsal ve devinişsel faaliyetleri bünyesinde çok yoğun olarak barındırdığı için Müziksel İşitme Okuma Yazma dersinin, müzik eğitiminin en temel derslerinden biri olduğu bir gerçektir. Bu sebeple Müziksel işitme okuma yazma başarısındaki gelişim, öğrencinin müziksel gelişimine ışık tutan en büyük gösterge olduğu düşünülmektedir. Bu çalışmanın amacı; Müzik Öğretmeni yetiştiren kurumlardaki öğrencilerin Müziksel İşitme Okuma Yazma gelişimlerinin, çeşitli değişkenlere göre incelenmesi ve bu gelişime etki eden faktörlerin ortaya çıkarılmasıdır. Çalışmada, giriş özel yetenek sınavı ve mezun olma aşamasında, bu çalışma bünyesinde uygulanan sınav arasındaki gelişim, müziksel gelişim olarak adlandırılmış ve bu gelişimi etkileyebilecek değişkenler, analizlerle ortaya konulmuştur. Bu çalışma, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi 2016-2017 öğretim yılı Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı son sınıf öğrencileri ile sınırlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Müzik Eğitimi, Müziksel İşitme Okuma Yazma, Özel Yetenek Sınavı*

GİRİŞ

Bilindiği gibi lisans düzeyinde müzik eğitimi; eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği ana bilim dalları, konservatuarlar ve güzel sanatlar fakültelerinin müzik ve sahne sanatları bölümleri tarafından verilmektedir. Bu okulların eğitim öğretim programlarında enstrüman eğitimi, müzik teorisi eğitimi ve ses eğitimi yer alır. Gerek sanatçı gerek öğretmen veya müzik araştırmacısı yetiştiren kurumlar müzik eğitiminin bu boyutlarını mutlaka programlarına alırlar.

Müzik teorisi, müziğin kuramsal ve uygulamalı tüm alanlarına uzanır, tüm kollarına ve dallarına göndermelerde bulunur. Müzik teorisinin gerekliliği, müziğin yapısından ve insan-müzik ilişkisinin doğasından kaynaklanır. Yapı itibariyle müzik, bir insan kurgusudur ve bu kurgu yine bir insan kılgısıyla gerçeklik kazanır. İnsan temelinde oluşan müziğin kurgu yönü teorik yanını, kılgı yönü uygulamalı yanını vurgular. Bu durum, müzik teorisinin, müziğin varoluş temelinde bile ne denli gerekli olduğuna işaret eder (Uçan, 1996, s.165).

Müzik eğitim kurumlarının en temel dersi kabul edilen Müziksel İşitme Okuma Yazma dersinin, Eğitim fakültelerinin güzel sanatlar eğitimi bölümlerine bağlı müzik eğitimi anabilim dalları (MEABD) programında Müziksel İşitme Okuma Yazma I dersinin içeriği şöyle belirtilmiştir:

"Sesin fiziksel özelliklerine ilişkin temel bilgiler, müzik dilinin öğeleri (ritim, ezgi, hız, gürlük, ölçü, dizi, tonalite, biçim, tür, örgü, doku, anlatım–yorum- stil) yatay ve dikey aralıklar, ikişerli ölçülerde bir bemollü ve bir diyezli tonlarda birlik, ikilik, dörtlük, sekizlik, onaltılık sürelerde tek sesli ve düzeye uygun iki sesli ezgi okuma, yazma ve yaratma."

"Dersin kapsamında yer alan müziksel öğeleri tanıma, nota adlarını ayırt etme, nota yazımı, hız ve gürlük terimlerini tanıma, tonalite bilgisi, biçim bilgisi gibi konular bilişsel davranışlar sergilemeyi gerektirir. Seslerin tanınması, ayırt edilmesi, aralıklarının ve ilişkilerinin algılanması ve çözümlenmesi gibi konular duyuşsal davranışlara yönelik öğrenme alanlarının kapsamındadır. Yazılı bir müzik parçasını sesleri ve süreleri ile okuyabilme, çalınan bir müzik parçasını tüm öğeleri ile yazabilme gibi davranışlar hem duyuşsal hem de devinişsel davranışlar sergilenmesini gerektirmektedir. (BELGE, 2017). "

Hem duyuşsal hem devinişsel davranışlar sergilenmesini gerektirmesi sebebiyle, yazılı bir müzik parçasını sesleri ve süreleri ile okuyabilme(solfej) ve çalınan bir müzik parçasını tüm öğeleri ile yazabilme (dikte)nin, müziksel işitme okuma yazma dersinin, öğrencinin gelişimine olan etkisinin en belirgin göstergeleri olduğu düşünülmektedir.

Meslekî müzik eğitimi alan bireylere temel bilgi ve becerilerin kazandırılmasının yanında diğer alan derslerine de sağladığı katkılara yönelik olarak MİOY dersinin önemi aşağıdaki cümlelerle ifade edilmiştir:

Genel olarak ele alındığında müzik eğitimi alanının, müziksel işitme, çalma ve

söyleme ile müzik bilgisi ve kültürü alanlarından oluştuğu söylenebilir. Müziksel işitme ve okuma becerileri, müzikle uğraşan her birey için gerekli olan bir alandır. Bu derslerde yapılan çalışmalar, sesler arasındaki farkları algılamaktan, ezgisel algıyı geliştirmeye, müzikle ilgili çeşitli kuramsal bilgilerden işitsel belleği geliştirmeye kadar pek çok bilgi ve becerileri kazandırmayı amaçlamaktadır. Bu yönüyle özellikle mesleki müzik eğitimi açısından müziksel işitme, okuma ve yazma bir temel alan niteliğini taşımaktadır ve ders içeriğindeki bilgiler müziğin diğer alanlarının hazır bulunuşluğunu arttırıcı bir öneme sahiptir (Yıldız, 2013, s. 1).

Örneğin Müziksel İşitme Okuma Yazma dersinde fa majör tonunda bir tam kadansın uygulamalı olarak öğrenilmesi "Piyano" dersinde re majör bir tam kadansın nasıl çalınacağının daha kolay öğrenilmesini sağlayabilir. MİOY dersinde okunan bir solfejin basit bir şekilde armoni çözümlemesinin yapılması "Armoni" dersinde öğrenilmiş olan akor bağlanışlarının daha hızlı ve pratik bir şekilde uygulanmasına yardımcı olabilir. MİOY dersinde yazılmış olan bir çift sesli diktenin sınıf içerisinde iki gruba bölünerek okunması "Koro" dersine az da olsa bir katkı sağlayabilir.

Aynı şekilde MİOY dersinde bir geleneksel Türk müziği eserinin solfejinin yapılması ve esere ait makam, ayak, usul gibi özelliklerin öğrenilmesi "Geleneksel Türk Halk Müziği" ve "Geleneksel Türk Sanat Müziği" derslerinde öğrenilecek olan bilgiler için bir altyapı oluşturabilir. Bu etkileşimlere başka bir açıdan yaklaşılırsa bu alan derslerinde öğrenilmiş olan bilgi ve becerilerin daha sonra MİOY dersi ile pekiştirilebileceği ya da MİOY dersinde öğrenilecek olan bilgiler için bir zemin oluşturabileceği düşünülebilir. (Hasar, 2016).

Bu açıklamalar doğrultusunda MİOY eğitiminin ses ve ses grupları ile ritmik, melodik ve armonik yapıların algılanmasını; bu yapıların müziksel işaretlere dönüştürülmesini, müziksel hafızanın gelişimini, nota okuma ve yaratıcılık çalışmalarını kapsaması MİOY dersinin müzik eğitimi alanının temel dersi olduğunu tüm gerçekliği ile gözler önüne sermektedir (Bozkaya, 2000).

Bu durumdan hareketle, öğrencilerin müziksel işitme okuma yazma gelişiminin çeşitli değişkenler açısından incelenmesine yönelik bir araştırma yapılması gerekli görülmüştür.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada, müzik öğretmeni yetiştiren kurumlardaki öğrencilerin müziksel işitme okuma yazma gelişimlerinde, çeşitli değişkenlere göre farklılık olup olmadığının ortaya çıkartılması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu çalışmadaki yanıt aranan sorular bağlamında eğitimcilerin, müzik eğitim kurumlarındaki öğrencilerin müziksel işitme okuma yazma gelişimlerini, dolayısıyla Müziksel İşitme Okuma Yazma derslerinin içeriğini ve yeterliliğini sorgulayabilmesi açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın, Müziksel İşitme Okuma Yazma Dersinin içeriği, haftalık ders saati ve uygulanış şekli yönünden daha etkin ve verimli hale getirilmesi için çalışmalar yapılabilmesine olanak tanıması, ayrıca bu araştırmanın, ders içerikleri yönünden yapılacak olan program geliştirme çalışmalarına destek olması açısından da önemli olduğuna inanılmaktadır.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Bu araştırmada, Müzik Öğretmenliği Lisans programında öğrenim gören öğrencilerin, özel yetenek sınavı ile, bu araştırma kapsamında son sınıfta uygulanan sınav arasında kalan süreçteki gelişimlerinin çeşitli değişkenler açısından değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, Deneysel Desenler ana başlığında yer alan tek grup öntest-sontest desen uygulanmıştır.

"Bu desende deneysel işlemin etkisi, tek bir grup üzerinde yapılan çalışmayla test

edilir. Deneklerin bağımlı değişkene ilişkin ölçümleri uygulama öncesinde öntest, sonrasında sontest olarak aynı denekler ve aynı ölçme araçları kullanılarak elde edilir." (Büyüköztürk, 2017)

Aynı gruba, uygulama öncesi, görüşme formu uygulanmıştır.

Evren

Bu çalışmanın evreni, Türkiye'deki tüm Eğitim Fakülteleri Müzik Eğitimi Anabilim Dallarındaki son sınıf öğrencilerini kapsar.

Örneklem

Bu çalışmanın örneklemi, AİBÜ Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı son sınıf öğrencileridir.

Verilerin Toplanması

Bu çalışmadaki veriler toplanırken, lisans son sınıf öğrencilerine, dikte ve deşifre sınavı uygulanmış, 4 yıl önceki özel yetenek sınavından almış oldukları puanlar ile kıyaslanmıştır. Ayrıca aynı öğrencilere, demografik özellikleri, müziksel işitme okuma yazma dersiyle ilgili düşünceleri, okul dışı müziksel faaliyetleri ile ilgili görüşme formu uygulanmıştır. Ayrıca öğrencilerin Müziksel işitme okuma yazma dersi notları da değişken olarak tanımlanmış, böylece bu dersin, dikte ve deşifre başarısına etkisi olup olmadığı araştırılmıştır.

Öğrencilerin öntest, sontest puanları ve MİOY dersi transkript not ortalamaları

No	Ad Soyad	İlk Sınav	Transkript	Son Sınav		1
1	1 Numaralı Öğrenci	100.00	100	100.00		Erkek
2	2 Numaralı Öğrenci	100.00	100	100.00		Erkek
3	3 Numaralı Öğrenci	61.00	63.1	59.50		Erkek
4	4 Numaralı Öğrenci	100.00	100	100.00		Kadın
5	5 Numaralı Öğrenci	50.00	72.3	65.00		Kadın
6	6 Numaralı Öğrenci	80.00	50.8	77.00		Kadın
7	7 Numaralı Öğrenci	83.50	71	81.00		Erkek
8	8 Numaralı Öğrenci	89.00	81.5	68.50		Kadın
9	9 Numaralı Öğrenci	89.00	74.3	87.50		Kadın
10	10 Numaralı Öğrenci	66.50	57	100.00		Kadın
11	11 Numaralı Öğrenci	83.50	91.3	93.50		Kadın
12	12 Numaralı Öğrenci	64.00	81.5	87.50		Kadın
13	13 Numaralı Öğrenci	83.50	61.5	75.50		Erkek
14	14 Numaralı Öğrenci	89.00	70.8	87.50		Erkek
15	15 Numaralı Öğrenci	95.00	69.8	100.00		Kadın
16	16 Numaralı Öğrenci	78.00	74.8	64.50		Kadın
17	17 Numaralı Öğrenci	100.00	73.3	94.00		Kadın
18	18 Numaralı Öğrenci	89.00	69.5	81.00		Kadın
19	19 Numaralı Öğrenci	100.00	83.5	82.00		Erkek
20	20 Numaralı Öğrenci	100.00	74.3	100.00		Erkek
21	21 Numaralı Öğrenci	100.00	100	100.00		Erkek
22	22 Numaralı Öğrenci	77.50	94.6	88.00		Kadın
23	23 Numaralı Öğrenci	85.00	72.5	76.00		Kadın
24	24 Numaralı Öğrenci	83.00	70.6	80.00		Kadın

SONUÇ

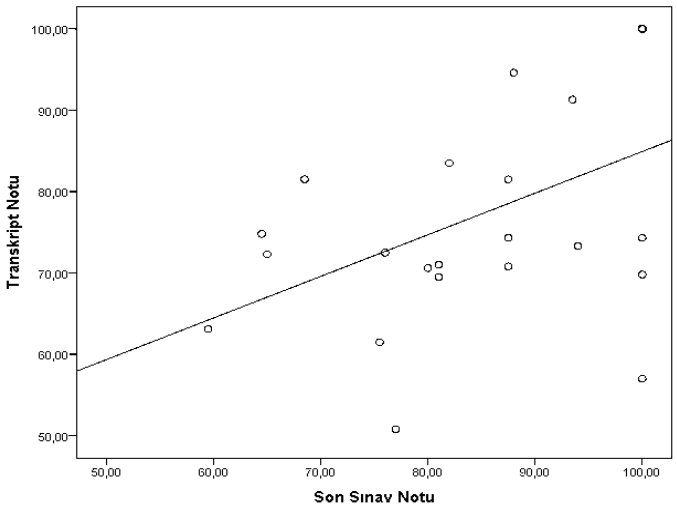
AİBÜ Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümündeki 24 öğrencinin girmiş oldukları son yetenek sınav puanı ile MİOY dersinden almış oldukları puan arasında istatistiksel olarak anlamlı bir ilişki olup olmadığını belirlemek amacıyla Pearson Korelasyon Analizi uygulanmıştır. Elde edilen sonuçlara göre bu iki puan arasında orta düzeyde, pozitif yönlü ve anlamlı bir ilişki söz konusudur (r_((24;0.05))=0.568,p=0.021). Dolayısıyla öğrencilerin son sınav puanları ile MİOY puanları birlikte artma veya birlikte azalma eğilimindedir.

Ayrıca MİOY dersinden alınan notlar son sınav notu üzerinde istatistiksel olarak anlamlı bir etkiye sahiptir, elde edilen regresyon modeli anlamlıdır, F(1,22)=6.177, p=0.021. Oluşturulan anlamlı model Son Sınav Notu = 52.139 + 0.429*Transkript Notu şeklindedir. Bu eşitlikten MİOY dersi sınav notunda ki her 1 puanlık artış son sınav notunda ortalama 0.429 puanlık artışa neden olmaktadır yorumu yapılabilir. Bunun yansıra söz konusu bu modelde $R^2 = 0.219$ bulunmuş olup bu değer son sınav notunda ki

değişkenliğin %21.9'u MİOY dersinden alınan not değerleri ile açıklanabilir sonucunu sağlar.

Öğrencilerin müziksel işitme okuma yazma dersi başarıları ile dikte deşifre başarısını ölçmek için uygulanan son test arasında pozitif yönde anlamlı bir ilişki olduğu görülmüştür.

Öğrencilerin son sınav puanlar ile MİOY dersinden almış oldukları not arasındaki ilişki



KAYNAKÇA:

Belge, O. (2017). Müziksel İşitme Okuma Yazma Dersinde Başarıyı Ölçmeye Yönelik Bir Model Önerisi.

Büyüköztürk, Ş.(2001). Öntest-Sontest Kontrol Grubu Desen ve Veri Analizi ANKARA Pagem Yayıncılık

Bozkaya, İ. (2000). Eğitim Fakülteleri Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerinde Uygulanmakta Olan Yeni Müzik Öğretmenliği Lisans Programı Üzerine Bir Değerlendirme. Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 13 (1), 125-133

HASAR, S. (2016). Müziksel İşitme Okuma Yazma Dersinde Uygulanan Geleneksel Türk Müziği Solfej Eğitiminin Değerlendirilmesi

Uçan, A. (2005). Müzik Eğitimi. Ankara: Evrensel Müzikevi

Yıldız, F. (2013). Müziksel İşitme Okuma ve Yazma Derslerindeki Makamsal Dizilerin Öğretiminde Sefai Acay Yaklaşımının Kullanılabilirliği (Yüksek Lisans Tezi).

Summary: *As it is known, music education at undergraduate level is given by education faculties' department of music teaching and music and Performing Arts departments of conservatories and Fine Arts faculties. These schools have instrument education, music theory education and voice education programs. Institutions that train artists, teachers or music researchers will absolutely take these trainings into their programs.*

It is a fact that musical hearing literacy is one of the most basic lessons of music education since it is very intensive in cognitive, affective and psychomotor activities during the education process. For this reason, the development of musical hearing, reading and writing is thought to be the biggest indicator of the student's musical development. The aim of this study is to examine the musical hearing, reading and writing development of students in the institutions that train music teachers according to various variables and to determine the factors affecting this development. In this study, entrance special talent exam and in the process of graduation, the development of the exam applied within this study was named as musical development and the variables that could affect this development were presented with analyses. This study was limited to the senior students from the department of Music Education of Abant İzzet Baysal University-Faculty of Education in 2016/2017 academic year.

Key words: *Music Education, Musical Hearing, Reading and Writing, Special Talent Exam*

ЕЛЕМАНОВА Саида Абдрахимовна
Казахстан
кандидат искусствоведения, доцент,
Руководитель Лаборатории казахского народного музыкального искусства НИИ имени Коркыт-ата Казахского национального Университета Искусств, Астана.
folklab@inbox.ru, syelemanova@gmail.com

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАНТОВ В КАЗАХСТАНЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Резюме: *Настоящая статья посвящена описанию ситуации с музыкальным образованием в Казахстане. Автор определяет как причины наследования системы музыкального образования, сформировавшегося на основе европейской письменной музыки, так и актуальное соотношение музыкального образования и музыкальной науки. Культурологический подход к проблемам музыкального образования позволяет определить «болевые» точки современной музыкальной исполнительской культуры и поставить/сформулировать важные направления дальнейшего изучения проблемы. В статье приводится небольшой фрагмент дискуссии о современном музыкальном образовании, которая прошла в рамках коллоквиума по музыкальному образованию в 2010 году.*

Ключевые слова: *музыкальное образование, музыкальный профессионализм, профессиональное искусство устной традиции, социология музыки*

Действующая в Казахстане система музыкального образования досталась нам в наследство от Советского Союза. В Советском Союзе музыкальное образование естественным образом продолжало традиции русского консерваторского (Московская и Петербургская консерватории, появившиеся еще в 19 веке) образования, не только потому, что здесь оно приобрело институциональные формы, но еще и потому, что в двадцатом веке считалось, что такое образование – ***единственно возможное*** профессиональное музыкальное образование. Эта профессиональная музыкантская подготовка (в основе своей – обучение композиторов технике письма) базировалась, соответственно, только на *европейской* и перенесенной на *русскую* почву европейской традиции.

Достоинства этой школы в формировании музыкального профессионализма европейского типа велики. В советское время они были приумножены тем, что это, чрезвычайно дорогостоящее, образование было бесплатным. Именно эта модель музыкального образования была импортирована во все союзные республики и везде дала очень высокие результаты – исполнителей и дирижеров мирового уровня, высокопрофессиональных композиторов. Советская музыкальная наука развивалась интенсивно, совершенствовала и углубляла как учебный процесс, так и собственные исследовательские, так и прикладные возможности. В двадцатые годы это академик Б.Асафьев, историк Р. Грубер, И.Соллертинский, в 70-80-90 – Е.Назайкинский, В.Медушевский, В.Холопова, М.Арановский, Г.Орлов и др.

В середине 20 века, несмотря на то, что Советский Союз был закрыт «железным» занавесом, в нашу страну стали проникать движения и умонастроения, связанные с расширением культурно-исторического кругозора европейцев. Великолепный обзор (не только структурный, по форме, но и по содержанию) этого процесса взаимообогащения и взаимодействия музыкальных культур дала выдающийся музыковед-историк В.Дж.Конен. В результате в общественном сознании и науке (не сразу и не без боя!) была поколеблена позиция *единственного* возможного типа музыкального профессионализма (европейского) и было признано, что существуют другие достойные и заслуживающие уважения виды музыкального искусства – на других континентах (в том числе и в Африке), на Востоке и т.д.

Для них были найдены термины – устно-профессиональное, народно-профессиональное искусство, профессиональное искусство устной традиции.

Кроме того, в нашей стране развивалась (не так интенсивно, как хотелось бы) *социология музыки*, в соответствии с научными установками которой было доказано: профессиональная музыка может существовать в обществе только в определенных случаях.

1. Если в обществе имеется система профессиональной подготовки музыкантов;

2. Если в обществе наличествуют специальные формы преподнесения этого искусства - концертные площадки, залы, филармонии, театры;

3.Социальный статус музыкантов должен быть профессиональным (оплачиваемым).

Внедрение одного из этих положений (требование профессиональной подготовки музыкантов неевропейской традиции) в имеющуюся систему музыкального образования проходило не всегда гладко. Первыми в систему профессиональной подготовки были включены музыканты-инструменталисты (домбристы, кобызисты). Их обучение проходило в целом аналогично обучению европейского инструменталиста – скрипача, трубача, пианиста и т.д, то есть в рамках нотной системы, с одним и тем же набором теоретических и исторических предметов, включая игру в оркестре народных инструментов. В результате был сформирован промежуточный – не народный, но и не академический тип исполнителя. Этот тип уже не имеет отношения к народному музицированию, к народной культуре, ее свободе, импровизационности и глубине[12]. В то же время тип музыканта-народника никак не может быть идентифицирован с классическим европейским музыкантом. То же касается и композиторов, этнических казахов, имеющих национальный культурный опыт и слух. Если композитор мыслит на родном музыкальном языке, то европейские жанры и формы освоены им лишь в самом общем приближении, то есть примитивно. Если же композитору удается освоить европейскую композиторскую технику, то это означает, что его однозначно не воспринимает национальный слушатель.

В 1987 году в Алма-Атинской консерватории им.Курмангазы была открыта кафедра народного пения, где впервые на уровне высшего музыкального образования была воссоздана /реконструирована подготовка *народно-профессионального* певца. Поскольку в подготовке этой кафедры к открытию участвовали этномузыковеды, этот опыт не повторил ошибок музыкантов-народников. Народно-профессиональные певцы учились и учатся не по нотам, а на слух или по аутентичным записям, что позволяет им сохранить преемственность традиции, а главное – ее неповторимый исполнительский стиль и смысл.

Другое дело, что консерваторское образование не может всем им обеспечить достаточный прожиточный уровень, что и является причиной «перемещения» некоторых из них на эстраду. Многие оказываются способными проявить себя творчески в современных условиях масс-медиа, что косвенно свидетельствует об успехе полученного ими образования.

Такое развитие национальных традиций – прорастание традиционной музыки в эстраду, современные музыкально-творческие виды - как будто бы не содержит в себе ничего дурного. Знаю, что подобные процессы происходят и в тех странах, которые были ранее союзными республиками. Во всяком случае, этот вид искусства близок национальной аудитории.

[12] Пожалуй, все-таки самым важным здесь является то, что у современных музыкантов-народников разрушается **само понятие о сакральности музыки**, присутствующее в народной музыкальной культуре, о том, что музыка в традиционном быту – это священнодействие.

Тем не менее, на наш взгляд, необходим строжайший подход к сохранению национального культурного наследия и создание условий для того, чтобы оно не искажалось. Сам по себе профессионализм тщательно охраняет свои завоевания и свои границы. Пафос профессионального искусства в том, чтобы не пропагандировать и не распространять дилентатизм и слабость мастерства. Если же этого не происходит, значит, в обществе не созданы условия для полноценного существования профессиональных музыкальных национальных традиций.

С другой стороны, в традиционной культуре, которая до сих пор существует (может быть, в скрытом, латентном виде) присутствуют «механизмы» приобщения членов общества к музыкальной, поэтической практике, к наследию, к духовности. Профессиональное искусство не отделено «непроходимой» стеной от простых людей. Любой человек может оценить произведение искусства и даже создать его. Но считать себя профессионалом может только тот, кто отвечает самым высоким требованиям, предъявляемым к музыкантам обществом.

Профессиональное музыкальное образование европейского типа в Казахстане также является «сейсмической» зоной. Мы так определяем его в силу объективных культурных обстоятельств, которые сложились в республике. Европейская музыкальная традиция не занимает *всего культурного пространства* в республике. Национальная аудитория обслуживает себя сама – сама сочиняет, сама исполняет, сама распространяет те песни, ту инструментальную музыку, которые ей близки.

Потребность в профессиональных музыкантах европейского типа, безусловно, существует, но она не совпадает с тем числом выпускников, которое мы имеем. Самое же существенное – это то, что громоздкое, трудоемкое, дорогостоящее музыкальное образование не окупает затрат на него, так как профессиональный музыкантский труд не может быть оплачен соответствующим образом. Для многого из того, что действительно имеет спрос – эстрадные аранжировки, звукорежиссура, музыка для телевидения, кино, клипов, рекламы и проч. – кадры готовятся стихийно, самостоятельно, самодеятельно.

Более подробный и мотивированный анализ состояния музыкального образования в Казахстане требует значительно большего времени и больших усилий, а точнее, специальной разработки - исследования этих вопросов.

В заключение приводим данные по Республиканскому коллоквиуму, посвященному проблемам музыкального образования в республике[13]. На семинаре присутствовали директора музыкальных и художественных школ. В процессе обсуждения были подняты следующие вопросы:

1. *финансирования музыкальных/художественных школ;*
2. *укрепления материально-технической базы школ;*
3. *повышения квалификации и переподготовки специалистов;*
4. *участия учеников в областных и республиканских конкурсах;*
5. *отсутствия преемственности (связи) между звеньями обучения;*
6. *отсутствия концепции музыкального образования;*
7. *отсутствия в министерстве образования специалистов по музыкальному образованию;*
8. *об отсутствии должной квалификации у тех, кто проверяет музыкальные школы и педагогов;*
9. *неравенство объемов отпусков у учителей общеобразовательных и музыкальных школ;*

[13] Коллоквиум был организован Национальной комиссией по делам Юнеско и Исеско РК в связи с подготовкой странового доклада (от Казахстана) по художественному образованию для Конференции по художественному образованию ЮНЕСКО в 2010 в Сеуле (Южная Корея).

10. о низкой заработной плате учителей;

11. об открытии в каждой области специализированных (по типу А.Жубановского интерната) музыкальных школ;

12. о пропаганде национального музыкального языка;

13. о введении в программу общеобразовательных школ урока «кюй тындау» (слушание кюя - казахская инструментальная пьеса) - урока национальной музыки;

14. о катастрофическом загрязнении музыкальной атмосферы и соответственно, духовной сферы общества;

15. о необходимости существования художественных советов;

16. об отсутствии программ (программы советского времени) и учебников для казахских музыкальных инструментов.

Все вопросы, прозвучавшие на коллоквиуме в ходе обсуждения можно разделить на четыре группы:

1.вопросы, возникающие в результате разрушения прежней (советской) системы музыкального образования;

2.вопросы, которые можно решить в каждом конкретном случае, пользуясь собственными возможностями и средствами, то есть всецело зависящие от компетентности и энергии руководителя;

3.вопросы перестройки системы музыкального образования, диктуемые реалиями сегодняшнего дня;

4.вопросы концептуального характера.

Обобщая данные по обсуждению вопросов коллоквиума с учителями музыкальных школ и колледжей, необходимо отметить, что в ходе беседы выявились очевидные черты кризисного состояния музыкального образования в республике.

Во-первых, это выражается в отсутствии преемственности (связи) между звеньями музыкального образования – школой, колледжем и вузом, так как в настоящее время не действует система распределения выпускников;

Выпускники музыкальных учебных заведений республики не только не распределяются по местам работы, но и, соответственно, не обеспечиваются никакими материальными условиями существования – жильем и достойным уровнем оплаты труда. Все это говорит о том, что Казахстан унаследовал систему и концепцию музыкального образования советского времени, но в новых социально-исторических условиях (смена идеологии и законы рынка) она дает сбой, она не может существовать по-прежнему. В советское время система музыкального образования была замкнута сама на себя – школа, училище и вуз постоянно воспроизводили кадры для самих себя же. Кроме того, эта образовательная система была бесплатной. В настоящее время громоздкое, трудоемкое, дорогостоящее музыкальное образование не окупает затрат на него, а у государства нет возможности продолжать выполнять прежний идеологический «заказ» - бесплатно распространять систему европейского музыкального образования. По тем же причинам профессиональный педагогический и исполнительский музыкантский труд не может быть оплачен соответствующим образом. Люди же платят за то, что им интересно и понятно.

Востребованность в профессиональных музыкантах большая, но, как правило, это востребованность в музыкантах не академического направления, а народного и эстрадного жанров. Отдельные директора музыкальных школ, следуя логике и учитывая потребности людей, пытаются узаконить те виды музыкально-творческой деятельности, которые востребованы. Они поднимают вопросы переподготовки учителей (например, не готовить учеников по классу гобоя или кларнета, а научить их игре на гитаре). На наш взгляд, это абсолютно законно и свое-

временно.

В то же время, совершенно очевидно, что давно назрела необходимость пересмотра концепции музыкального образования в республике, смены устаревших «конструкций», тормозящих живой творческий процесс и рост. В республике успешно развиваются альтернативные системы музыкального воспитания и образования (школа «Кокиль», программа «Мурагер»), основанные на устных методиках. Нельзя не сказать о яростном сопротивлении, которое оказывают воспитанники прежней системы, особенно так называемые музыканты-народники. Прежде чем принимать какие-либо директивные меры сверху, необходимо подготовить кадры для перестройки и предусмотреть «пространство» для маневра.

***Summary**: This article is devoted to the description of the situation with music education in Kazakhstan. The author defines both the reasons for the inheritance of the system of musical education, formed on the basis of European written music, as well as the actual balance of music education and music science. The culturological approach to the problems of musical education makes it possible to define the "painful" points of contemporary musical performing culture and to put / formulate important directions for further study of the problem. The article contains a small fragment of the discussion on contemporary music education, which took place within the framework of the Colloquium on Music Education in 2010.*

***Key words:** musical education, musical professionalism, professional art of oral tradition, sociology of music*

Prof.Dr. Aynur Elhan NAYİR
Türkiye
Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi
aynur4272@hotmail.com

Prof.Dr. Rahimova Aytac
Azerbaycan
Bakü Müzik Akademisi
aytach@live.com

BATI MÜZİK TEORİSİNDE MOD TETRAKORDLARI VE ONLARIN AZERBAYCAN VE TÜRK MÜZİĞİ MAKAM DİZİLERİNDEKİ YERİ

***Özet:** Eski Yunan modu olan tetrakord, içeriği ve kuruluşuna göre sadece Avrupa değil, aynı zamanda Şark halklarının musiki nazariyesi sistemlerinde de geniş bir biçimde kullanılmaktaydı. Şark halklarının makamsal müziğini tampere edilmiş sisteme göre ele alan müzikologlar, makamsal ses dizilerini tetrakordlara göre oluşturmaktaydılar.*

Bu çalışmada, Azerbaycan ve Türk müziğinin modal dizileriyle tonal müzik modlarının tetrakordları ve onların birleşme yöntemleri karşılaştırılmıştır. Aynı zamanda Azerbaycan ve Türkiye'nin önemli bestecileri ve müzik araştırmacılarından olan Üzeyir Hacıbeyli ve Ahmet Adnan Saygun'un mod teorileri incelenmiştir.

***Anahtar kelimeler:** Tetrakord, Tonalite, Mod*

1. Giriş. Mod, (Latince – *Modus*: tarz, yol, yöntem) sıralı seslerden oluşan ve belirli sayısal oranlara göre bir araya getirilmiş ses dizisidir. Bu dizileri oluşturan en önemli öğe, sesler arasındaki mesafelerdir. Modu oluşturan seslerin bir kısmı "durağan", bir kısmı ise "yürüyen" seslerdir. Bu sesler, aralıkların oranlarına göre belirlenebildiği gibi, eserdeki kullanışına göre de değişebilir. Aralık oranlarına göre belirlenmiş olan dizi sesleri tetrakordları oluşturur. Tetrakord – (Yunanca *Tetrachord*), Antik Yunan uygarlığında dört perdeden oluşan inici dizilerdir. Terim Yunanca *tetra* –

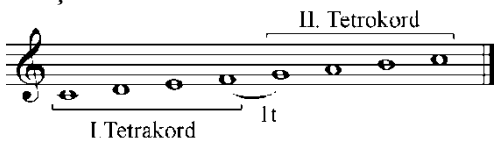
"dört" ve *chord* "tel" sözcüklerinden kaynaklanır (Say A. – 2005).

Kökleri İlkçağ Yunan uygarlığına uzanan modlar, Yunan soyundan toplumların adlarını taşıyordu: *Doryen, Frijyen, Lidyen, Miksolidyen.* Bunlar, tam ve yarım perdelerin "inici" olarak kendine özgü bir sayıda geldiği dizilerdi.

Ortaçağ modları içinde bulunan İonyen ve Eolyen modları, aslında doğal majör ve minör dizilerinden farksızdır. Bu nedenle de 16. yüzyıldan itibaren bu modlar kilise tarafından resmen kabul edilmiş ve 12 temel modlar bu şekilde oluşmuştur. Bu modlar arasında si'den si'ye ses dizisini oluşturmuş olan *Lokriyen* modu da mevcuttur ki, içerisinde eksik üç sesli akorunu oluşturduğu için fazla kullanılmamaktaydı. Böylece 16. Yüzyılda kabul edilen İonyen ve Eolyen modları daha sonralar modern majör minör sisteminin temelini oluşturmakta ve tetrakortlarla kurulmaktaydı (Vahromeev V. – 1971).

2. Tetrakordlar Sistemi. Eski Yunan modu olan tetrakord, içeriği ve kuruluşuna göre sadece Avrupa değil, aynı zamanda Şark halklarının musiki nazariyesi sistemlerinde de geniş bir biçimde kullanılmaktaydı. Şark halklarının makamsal müziğini tampere edilmiş sisteme göre ele alan müzikologlar, makamsal ses dizilerini tetrakordlara göre oluşturmaktaydılar.

2.1. Batı Müziği Dizilerinde Tetrakordlar. Batı müziği teorisinde, majör gamlarının kuruluşunu iki tetrakordun birleşmesi gibi değerlendirmektedir. Bu teoriye göre majör gamı *1 + 1 + ½* tondan oluşan iki tetrakordun 1 ton mesafe ile birleşmesinden ortaya çıkar.



2.2. Azerbaycan Makam Sisteminde Tetrakordlar."Şark'ın mod sisteminin ayrılmaz hissesi olan Azerbaycan modları mürekkep tarihi yol geçmiştir. Orta çağın erken döneminden günümüze kadar isimleri tarihe geçen ve geçmeyen âlimler kendi risalelerini müzik biliminin temeli sayılan mod nazariyesine adamışlardır. Bu da tabiidir. Çünkü müziği oluşturan tüm etkenler sonuç olarak mod kavramının oluşumuna hizmet etmektedir" (Babayev E. - 2000).

13. y.y. büyük Azerbaycan âlimi Safiyüddin *Urmevi'nin risalelerinde "kısım", Abdurrahman Cami'nin eserlerinde ise "cins" olarak isim alan tetrakordlar, onların "cemi" (toplamı) olan modların temelini oluşturmaktadır. Urmevi'nin "kısım"larının sadece tetrakord değil, aynı zamanda pentakordları da oluşturması ilgi çekmektedir. Böyle ki, "cem"in temeli olan dörtlüler aşağı, beşliler ise yukarı "tabaka"nı oluşturmaktadırlar (Seferova Z – 1998).*

Orta çağ âlimleri gibi Azerbaycan musikisinin kurucusu Üzeyir Bey Hacıbeyli de, Azerbaycan mod nazariyatını oluştururken Ortaçağ modlarının kuruluş özelliklerinden faydalanmıştır. Kuşkusuz, Üzeyir Bey gibi halk müziği bilgini, hiçbir teorik esası olmadan, mekanik bir şekilde dörtlüleri beşlilerle birleştirerek yedi perdeli ses dizisini oluşturamazdı. Böyle olmuş olsaydı uzun ömürlü mod sistemi, mod nazariyatı ortaya çıkmazdı (Babayev E - 2000).

Üzeyir Hacıbeyli Azerbaycan makam modlarının nazariyatını tampere edilmiş sisteme göre oluşturmuştur. Onu da belirtmeliyiz ki, Azerbaycan modları 2 ve 3 tetrakord birleşmesinden oluşmaktadır. Bu nedenle de Azerbaycan modlarında ses dizisi 8 ve daha fazla notadan da oluşabilmektedir.

Ü. Hacıbeyli Azerbaycan modlarını oluşturmak için aşağıdaki tetrakortları kullanmıştır:

1. 1 + 1 + ½ esas tetrakord – (İonyen modunun ilk tetrakordu ile aynı)

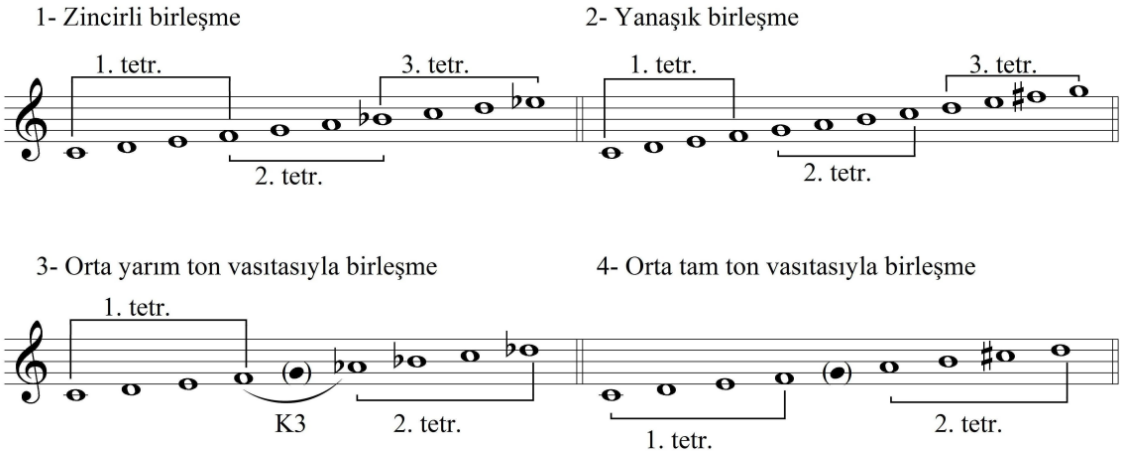
2. 1 + ½ + 1 ilave tetrakord – (Doryen modunun ilk tetrakordu ile aynı**)**

3. ½ + 1 + 1 ilave tetrakord – (Frijyen modunun ilk tetrakordu ile aynı)
4. ½ + 1 + ½ eksilmiş tetrakord
5. ½ + 1 ½ + ½ artırılmış ikili aralıklı tetrakord

Bu 5 tetrakord 4 birleşme usulü ile bağlantı yapmakta, fakat bu birleşmelerden ortaya çıkan 20 ses dizisinin sadece belirli bir kısmı Azerbaycan modlarını oluşturmaktadır.

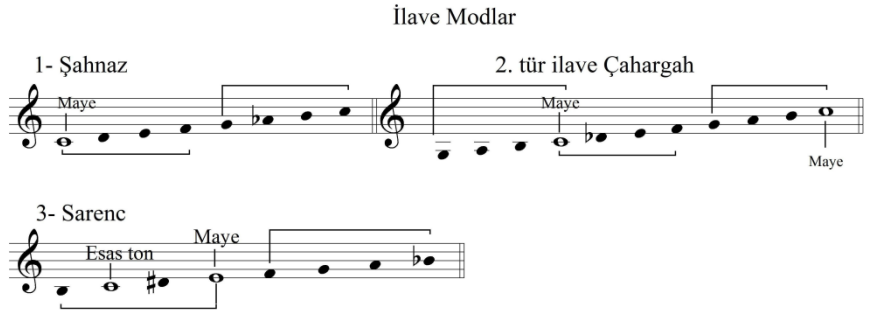
Azerbaycan modları aşağıdaki birleşme usulleri ile bağlantı yapmaktadır:

1. Usul – Zincirli birleşmedir. Burada ilk tetrakordun son notasıyla ikinci tetrakordun ilk notası aynı olmaktadır.
2. Usul – Yanaşık birleşmedir. Burada ilk tetrakordun son notasıyla ikinci tetrakordun ilk notası arasında bir ton mesafesi bulunmaktadır.
3. Usul – "Orta yarım ton vasıtasıyla birleşme" ismini almaktadır. Burada ilk tetrakordun son notasıya ikinci tetrakordun ilk notası arasında küçük üçlü aralığı (1 ½ ton) yer almaktadır.
4. Usul – "Orta ton vasıtasıyla birleşme" ismini almaktadır. Burada ilk tetrakordun son notasıya ikinci tetrakordun ilk notası arasında büyük üçlü aralığı (2 ton) yer almaktadır.



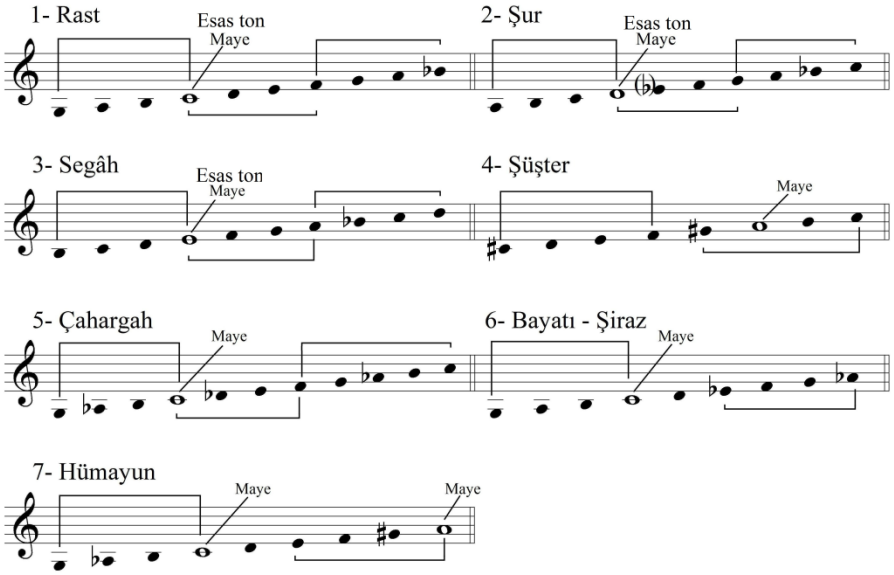
Yukarıda belirtildiği gibi 5 tetrakordu 4 birleşme usulü ile bağlantı yaparak ve Azerbaycan musikisinin uygun kurallarına göre birleştirerek Ü. Hacıbeyli 7 esas 3 ilave modu Azerbaycan musikisine uygun görmüştür. ***Esas modlar:*** Rast, Şur Segâh, Şüşter, Çahargah, Bayatı – Şiraz, Hümayun. ***İlave modlar:*** Şahnaz, 2. tür ilave Çahargah, Sarenc,

Esas modlarda, (ses dizileri birleşmelerini dikkate almazsak) aynı tür tetrakordların birleşmesi, ilave molar ise iki farklı tetrakordun birleşmesiyle ortaya çıkmaktadır.



Azerbaycan Makamsal Modları

Esas Modlar



2.3. Türk makam sisteminde tetrakordlar. Türkiye'de makam müziğinin ses sistemine ve ona bağlı olan notasyona, Batı sistemi doğrultusunda, yani tampere edilmiş sisteme temel kazandıran müzikolog besteciler Hüseyin Sadeddin Arel, Kemal İlerici, Necdet Levent, Muammer Sun vb. olmuştur.

Türk müziği makamları 3 grupta sınıflandırılmaktadır: Basit makamlar, Birleşik makamlar ve Şed makamlar (göçürülmüş makamlar).

Azerbaycan makam dizilerinde olduğu gibi Türk müziği makam modlarında da *durak* ve *güçlü* sesler mevcuttur. Azerbaycan modlarıyla kıyaslarsak burada *durak perdesi – maye perdesi* vazifesini, *güçlü perdeler* ise – *istinat perdeleri* vazifesini taşımaktadır. Fakat Azerbaycan makamlarından ve dolayısıyla da makam dizilerinden farklı olarak burada her makamın kendi yeri olarak kabul edilen belirli bir perdeler mevcuttur. Örneğin: Kaba Çargah makamı do perdesinden başlar. Fakat Azerbaycan makamlarından farklı olarak Türk makam dizileri veya makamlar kurulduğu perdeler dışında başka bir yerden icra edilirse bunlar farklı makamlara geçerek Şed makamları, yani göçürülmüş (aktarılmış) makamları oluşturur. Tabii ki, bu göçürülmüş makamlar sırf transpoze gibi değil, yeni özellikler ve durak perdeleriyle de önem taşımaktadır.

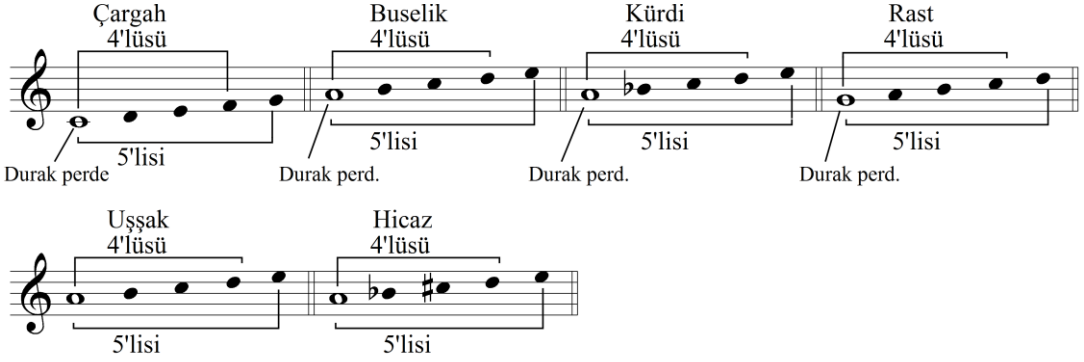
Türk müziği makam sisteminde kurulan modlar iki dörtlü ses dizisinin değil, dörtlü ses dizinin üzerine beşli ses dizisi veya tam tersi beşli ses dizisinin üzerine dörtlü ses dizisi eklemekle oluşmaktadır. Yani Türk müziğinde *tetrakordların* üzerine *pentakordlar* (beş sesli dizi) eklenmektedir. Türk müzik kuramında basit makamların dizileri bazı özel dörtlü ve beşlilerin birleşmesinden oluşurken birleşik makamların dizileri en az iki veya daha fazla basit makam dizisinin ya da makam dizisine ilaveten dörtlü ve beşlilerin bir araya gelmesiyle oluşmaktadır (Bulut F – 2012). Dolayısıyla Türk müziğinde de, Azerbaycan makam – dizi sisteminde olduğu gibi, modlar sadece iki değil, daha fazla tetrakord ve pentakord oluşumundan ortaya çıkmaktadır. Yani diziler 8 sesle sınırlandırılmamaktadır.

Türk makam dizilerini oluşturan özel dörtlüler ve beşliler bunlardır:

DÖRTLÜLER (TETRAKORDLAR)	BEŞLİLER (PENTAKORDLAR)
1. Çargâh Dörtlüsü	1.Çargâh Beşlisi
2. Buselik Dörtlüsü	2.Buselik Beşlisi
3. Kürdi Dörtlüsü	3.Kürdi Beşlisi

4. Rast Dörtlüsü	4.Rast Beşlisi
5. Uşşak Dörtlüsü	5.Hüseyni Beşlisi
6. Hicaz Dörtlüsü	6.Hicaz Beşlisi

Bu dörtlü ve beşlilerin ses dizilerini tampere edilmiş sisteme göre örneklendirirsek:

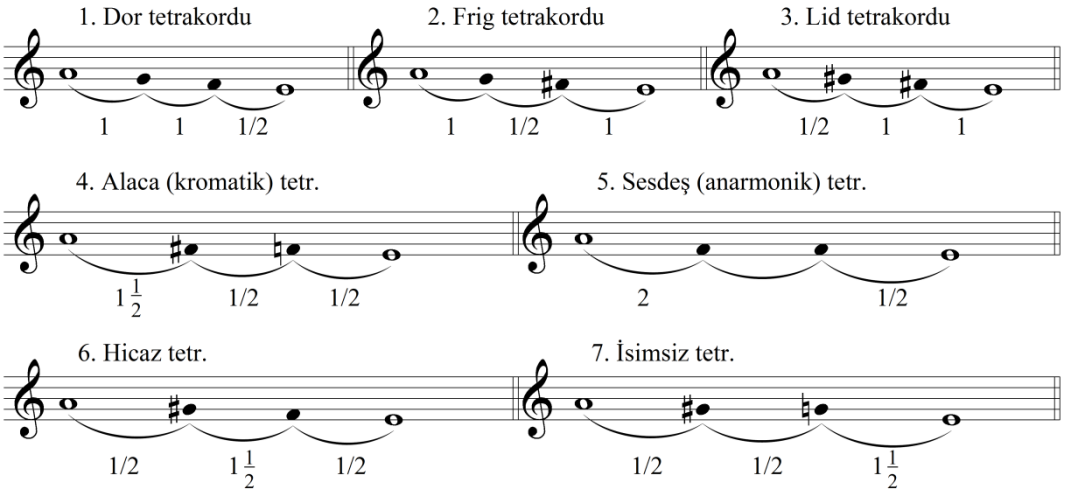


Bu bağlantılar 13 ***basit*** makamın ses dizilerini oluşturmaktadır. Azerbaycan makam sistemine göre bu modları 7 ***esas*** makamla da kıyaslayabiliriz. Türk müziğindeki basit makamlar bunlardır: *Çargâh, Buselik, Kürdi, Rast, Uşşak, Neva, Hümayun, Hicaz, Uzzal, Zirguleli Hicaz, Karciğar, Basit Suzinak, Hüseyni* (Özkan İ.H. - 2013).

Türk Müziği makam dizilerinin kuruluşunu, Çağdaş Türk bestecilik ekolünün temsilcisi olan Ahmet Adnan Saygun 4 ciltlik "Musiki nazariyatı" kitabında tamamen farklı bir şekilde ele almaktadır. Bu bakımdan A. Saygun'un ortaya koyduğu tetrakord sistemini, Ü. Hacıbeyli'nin Azerbaycan makam dizilerinin tetrakordlarıyla kıyaslayabiliriz.

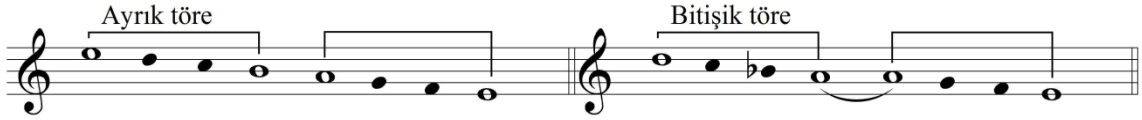
İsimleri geçen ve tampere edilmiş sistemi savunan eğitimcilerden farklı olarak A.Saygun makam dizilerini veya bestecinin değimiyle "töre"leri dörtlü ve beşlilerle değil (tetrakord, pentakord) sadece tetrakordlarla incelemektedir. Saygun: "Bir tam dörtlü aralığı ile sınırlanmış dört sesin meydana getirdiği birime tetrakord" adını vererek bu tetrakordları altıya ayırmaktadır. *1. Dor tetrakordu, 2. Frig tetrakordu, 3. Lid tetrakordu, 4. Alaca (kromatik) tetrakord, 5. Sesdeş (anarmonik) tetrakord, 6. Hicaz tetrakordu* ve son olarak bir tetrakord örneği de vermektedir ki, bu tetrakordun sadece Türk halk müziğine özgün türkülerde kullandığını belirtmiştir. Fakat A. Saygun bu son tetrakorda isim vermemiştir.

A. A. Saygun "Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı)"
kitabından dizi örnekleri



A.Saygun, bu tetrakordların "sınır sesleri"ni, başlangıç ve bitiş ses olarak belirterek hiç değişmediğini, aradaki sesleri ise "oynak sesler" gibi isimlendirerek

değişime uğradığını savunmaktaydı. İki tetrakordun birleşiminden ortaya çıkan birime ise araştırmacı - besteci, daha önce de belirttiğimiz gibi – ***"Töre"*** ismini vermekteydi. Dizi, hangi cins tetrakordla kurulmuş ise töre de o adı almaktaydı. Örneğin, Dor töresi, Frig töresi gibi. Aynı zamanda tetrakordların birleşmesinden ortaya çıkan şekli, Saygun *ayrık* ve *bitişik* olarak isimlendirmekteydi, yani *Ayrık töre* ve *Bitişik töre*. ***Ayrık töre***de iki tetrakord arasında bir ton aralığı, ***Bitişik töre***de ise tetrakordlar arasında mesafe bulunmamaktaydı.

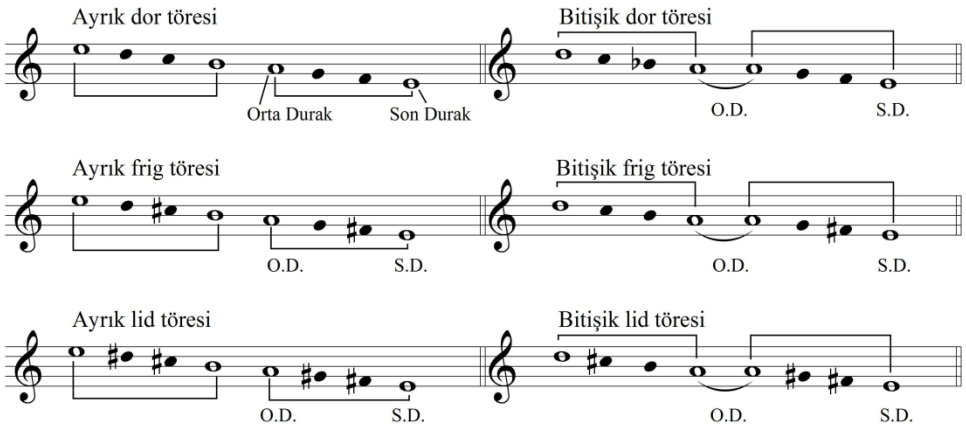


Bu durum, Ü.Hacıbeyli'nin *Zincirli birleşme* (arada mesafesi olmayan iki tetrakord) ve *Yanaşık birleşme* (arada bir ton mesafesi olan birleşme) usulleriyle aynıdır. Ayrıca Saygun'un ortaya koyduğu ilk üç tetrakordla, Ü. Hacıveyli'nin ilk üç tetrakordu da aralık bakımından benzerlik göstermektedir (1 + 1 + ½; 1 + ½ + 1; ½ + 1 + 1). Fakat aradaki fark, Saygun tetrakordlarının inici, Hacıbeyli tetrakordlarının çıkıcı olmasındadır. Her iki bestecinin ortaya koyduğu bir tetrakord ise tamamen aynıdır. Saygun'da bu tetrakord Hicaz, Hacıbeyli'de ise artırılmış ikili aralıklı tetrakord olarak isim almaktadır (½+ 1 ½ + ½).

Ayrıca, Saygun tetrakordların inici niteliği ile ilgili şöyle bir açıklama yapmaktadır: "Tetrakord musikisi hangi törede olursa olsun "incilik" niteliğine sahiptir: melodi inceden başlar ve yavaş yavaş kalına inerek en kalın seste sona erer. Melodi alt tetrakortla da başlayıp sonradan üst tetrakorda çıksa dahi, gene yavaş yavaş inerek törenin en kalın sesinde nihayet bulur. Dizilerin hep inici olarak yazılmasının sebebi budur" (Saygun A - 1961).

Saygun tetrakordlardaki durak perdelerini de "orta durak" ve "son durak" olarak isimlendirmekteydi. Saygun'a göre: "…alt tetrakordun üst sesi (örneklerdeki - la) bu törelerin gerek bitişik, gerek ayrık her türlüsünde daima "orta durak", alt sesi de (örneklerdeki mi) "son durak"tır" (Saygun A - 1961).

A.Saygun'un ortaya koyduğu modlar aşağıdakilerdir:



Bir sonraki aşamada A.Saygun mevcut tetrakordların çevrimlerini ele alarak onlara "alt ek" ve "üst ek" gibi ilave sesler de eklemiş ve Yunan modlarında olduğu gibi hipo ve hiper (alt ve üst) gibi kelimeleri ortaya koymuştur (***Ayrık töre hipodoru*** gibi).

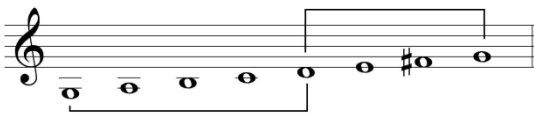
Son olarka da belirtmeliyiz ki, A. Saygun, tüm yapılan tetrakord birleşmelerine Türk makam isimleri vermemesine rağmen, onları halk türküleriyle örneklendirmiştir. Daha önceki Türk makam dizileriyle Saygun'un bu tetrakord birleştirmelerini kıyaslarsak Ayrık dor töresiyle Kürdi makamının ses dizisi, Ayrık frig töresiyle Hüseyni makamının ses dizisi, Ayrık lid töresiyle Çargâh veya Rast makamlarının ses dizileri,

Bitişik lid töresinin ses dizisiyle de Yegah makamının ses dizileri benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla, A. Saygun'un bu çalışması Türk halk müziğinin temelinden gelen tetrakord birleşmelerini ortaya çıkarmış ve aynı teoriye göre kurulan Ü. Hacıbeyli'nin Azerbaycan makam müziğinin dizileriyle de benzerlik oluşturmuştur.

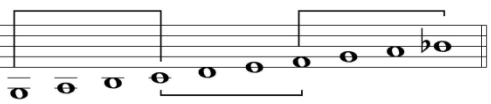
3.2. Azerbaycan ve Türk makam dizilerinin karşılaştırılması ve onların batı müziği modlarıyla benzer tarafları. Her iki sistemde mevcut olan Rast makamıyla ilgili olarak Ü. Hacıbeyli "Azerbaycan halk musikisinin esasları" isimli çalışmasında böyle yazmaktaydı: "Günümüze kadar zaman ve hadiselerin sarsıntısına karşı kuvvetli bir şekilde dirayet gösterebilen tek makam ***"Rast"*** olmuştur. Bu makam köklerinin sağlamlığı ve mantıklı olmasıyla ismini tam anlamıyla taşımaktadır. Rast – doğru, düzgün demektir. Eski musikişinaslar Rast'ı makamların anası olarak kabul etmekteydiler. "Rast" makamı, sadece ismini ve ses dizisini değil, hatta kendi toniğini (durak) bile günümüze kadar muhafaza edebilmiştir. Tüm Yakındoğu halklarında "Rast" makamının kuruluşu ve başlangıç perdesi aynıdır. Bu perde küçük oktav ***Sol*** sesine tekâmül etmektedir" (Hacıbeyli Ü. – 1985).

Fakat Azerbaycan ve Türk müziğinde Rast makamının ses dizisi aynı perdeden (yani sol perdesinden) başlamasına rağmen dizi kuruluşu farklılık göstermektedir.

Türk makam dizisinde Rast



Azerbaycan Makam dizisinde Rast

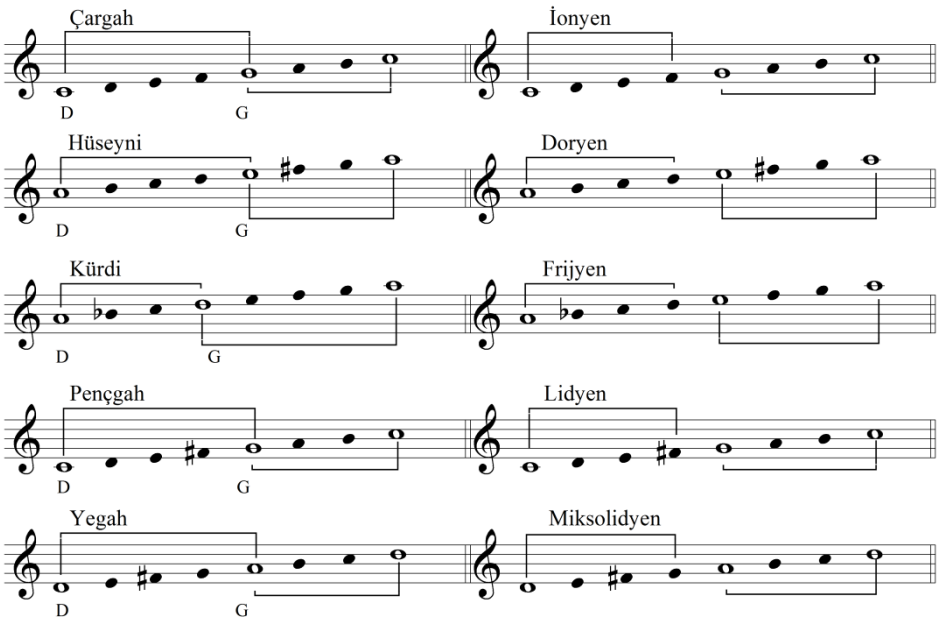


İncelediğimiz Türk ve Azerbaycan makam sisteminden ortaya çıkan modları batı müziği modlarıyla kıyaslarsak aşağıdaki sonuçları elde etmiş olacağız:

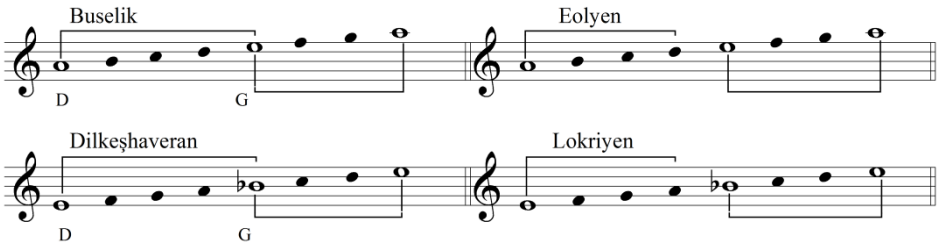
1. Türk makam dizilerinin ortaçağ modlarıyla hemen hemen aynı kuruluşta olan 7 ses dizisi mevcuttur. Bunlar: Çargâh (bazı kaynaklara göre de Rast) – İonyen, Hüseyni – Doryen, Kürdi – Frijyen, Pencgah – Lidyen, Yegâh – Miksolidyen, Buselik – Eolyen, Dilkeşhaveran – Lokriyen'dir[14].

Türk makamı dizileri

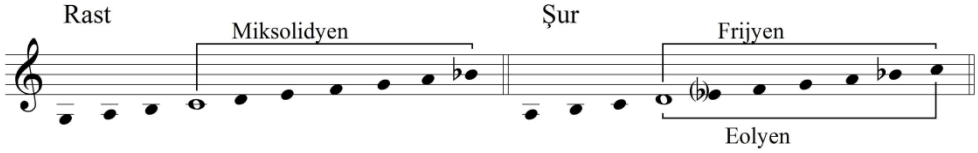
Batı müziği dizileri
ortaçağ modları



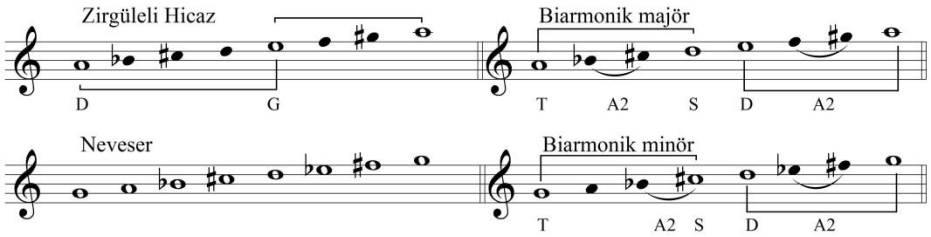
[14] N. Yavuzoğlu'ya göre ise: Rast – İonyen, Acemli Rast – Miksolidyen, Uşşak – Eoliyen, Segâh – Lokriyen moduna benzemektedir (Yavuzoğlu N - 2011).



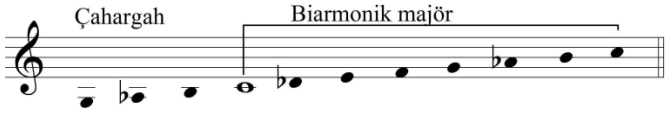
2. Azerbaycan makam dizilerine göre ortaçağ modları ise 2 ses dizisinin içeriğinde yer almaktadır. Bunlar: Rast – Miksolidyen ve Şur – Frijyen. Fakat Şur ses dizisinde mi sesinin hem bemol, hem de natürel gibi değişken olduğundan dolayı bu modu Eolyenle de kıyaslamamız mümkündür.



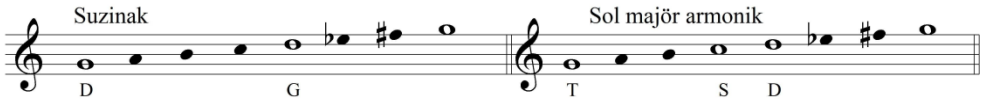
3. Türk makam dizilerinin batı dizileriyle daha bir benzer tarafı da biarmonik (yani iki kat armonik) olan modlardır. Örneğin, Zirgüleli Hicaz – majör biarmonik, Neveser – minör biarmonik dizileriyle benzerdir.



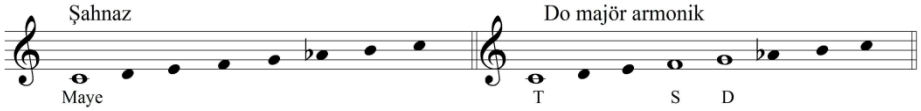
4. Azerbaycan makam dizilerinde de biarmonik majör modu Çahargah dizisiyle aynıdır.



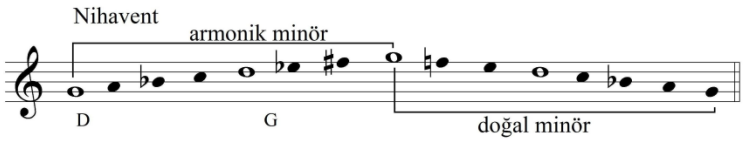
5. Türk makam dizilerinde mevcut olan Suzinak makamı da Batı müziğindeki armonik majöre benzemektedir.



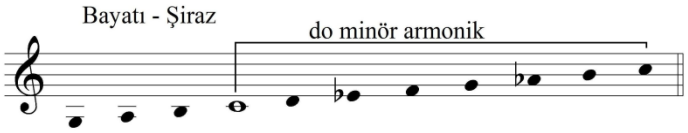
6. Azerbaycan makam dizilerinde de bu benzerlik Şahnaz makamındadır.



7. Türk makam dizilerinde mevcut olan Nihavent makamı çıkıcı olaral batı müziğindeki armonik minöre, inici Nihavent ses dizisi ise doğal minöre benzemektedir.



8. Azerbaycan makam dizilerinde ise armonik minör benzerliği Bayatı – Şiraz makamının ses dizisindedir.



Sonuç. Tabii ki, bu karşılaştırmalar kaba bir yaklaşım olmaktadır. Çünkü halk musikisindeki makam tetrakortları her zaman aynı yerde kalmadığı gibi, inici ve çıkıcı olarak çok farklılıklar göstermektedir. Oysa batı müziğinin kesin kuralları mevcuttur. Bunun dışında makam dizilerinin durak, güçlü, maye istinat perdeleri her zaman ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle de aynı ses dizisini oluşturmasına rağmen tüm kıyasladığımız diziler bu önemli perdelere dayanarak her kültürün müziğini farklı şekilde ele almaktadır.

Azerbaycan ve Türk kültürü, ortak bir sütuna bağlı olmasına rağmen zaman ve sosyokültürel değişimler müzikte bazı gelişmelere neden olmuştur. Fakat tüm bu gelişmeler her iki ülkenin müzik kültürünün temel taşı olan makam sanatını kendine özgün zeminde geliştirmeye imkân sağlamış, benzer kültürlerden olan iki ülkeyi birbirine daha da sık bağlayabilmiştir. Her iki ülkenin müzik kültüründe ortak türkülerin ortaya çıkması durumları da bu sebeptendir.

Tampere edilmiş sisteme göre, makam dizilerini bu şekilde incelememiz kimilerine göre kaba da olsa bir bakış açısıdır. Bu açıdan baktığımızda yapılan çalışma eğitim sürecinde öğrencilere ışık tutabilen ve halk müziği örneklerini batı müziğiyle kıyaslama imkânını sağlayabilecek bir araştırma olduğunu düşünmekteyiz.

KAYNAKÇA:

1. Saygun A. – Musiki Temel Bilgisi (Musiki Nazariyatı) Kitap 4 – Devlet Konservatuvarı Yayınları Serisi, İstanbul 1966.
2. İlerici K. – Türk Müziği ve Armonisi – Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1970.
3. Vahromeyev V. – Elementarnaya teoriya muzıki –Muzıka, Moskva, 1971.
4. Hacıbeyov Ü. – Azerbaycan halk musikisinin esasları –Yazıcı, Bakü, 1985.
5. Sun M. Türk Müziği Makam Dizileri. Evrensel Müzikevi, Ankara 1998.
6. Seferova Z. Azerbaycan musigi elmi – Elm, Bakü, 1998.
7. Babayev E. Ananevi musikimiz. Müşahideler ve mülahizeler. Elm, Bakü, 2000.
8. Say A. Müzik Ansiklopedisi. Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 2005.
9. Özgür Ü. Aydoğan S. Müziksel Yazma Eğitimi ve Ezgi Bankası. Sökesen Matbaası, Ankara 2005.
10. Levent N. Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni. Bilim Ofset, İzmir 2009.
11. Yavuzoğlu N. Uygulamalı Müzik Teorisi 1 – İnkilap Yayınları, İstanbul 2010.
12. Yavuzoğlu N. Uygulamalı Müzik Teorisi 2 – İnkilap Yayınları, İstanbul 2011.
13. Bulut F. Makamsal Dikte ve Solfej. Cem Ofset matbaacılık. Samsun 2012.
14. Elhankızı A. Uygulamalı Temel Müzik Bilgileri – Eğitim yayınevi, Konya 2012
15. Özkan İ.H. Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri, Ötüken Neşriyatı, İstanbul 2013.

***Summary**: Tetrachord, an Ancient Greek mode, was widely used not only in Europe but also in the music theory system of the Eastern communities according to its content and structure. Musicologists who handled the modal music of the Eastern communities according to the tempered system formed makam scales based on the tetrachords.*

In this study, it has been aimed to compare the tetrachords of tonal music modes and methods of their combination with the modal scales of Azerbaijan and Turkey.At the same time, mod theories of Üzeyir Hacibeyli and Ahmet Adnan Saygun which are important composers and music researchers of Azerbaijan and Turkey have been examined.

***Key words:**Tetrachords, Tonalite, Mode*

Beste Esen Biçer
Türkiye
Öğr. Gör.
Gazi Üniversitesi
esen.beste@gmail.com

TÜRK MÜZİĞİNDE GELENEKTEN GÜNÜMÜZE TAKSİM FORMU VE ÖZELLİKLERİ

Özet: *Türk müziğinde irticalen gerçekleştirilen bir form olan "Taksim", özellikleri bakımından çalgı müziğinin yeniliklere açık, icra edildiği dönemin özelliklerini yansıtabilen bir seslendirme biçimidir. Bu seslendirme biçimi, 19. yüzyıla kadar Türk müziğinde vezin unsurunun öncelikli olması sebebiyle, sözlü formlar ekseninde gelişim göstermiştir. Böylelikle çalgı müziği türleri olan, Peşrev ve Saz Semaisi gibi Taksim formu da; Klasik fasıllarda, Mevlevi ayinlerinde ve Mehter müziğinde sözlü bir esere giriş, bir diğerine geçiş ve bitiş sağlamak amacıyla icra edilmiş, dolayısıyla makam göstermenin ötesine geçememiştir. 19. yüzyılda modernizmle birlikte virtüoz nitelikteki icraların ortaya çıkması, çalgılarda farklı üslup ve tavır özelliklerinin oluşumuna zemin sağlamıştır. Postmodern algının 19. yüzyılın ikinci yarısı itibariylegelişmesiyle, Türk Müziği icralarındaki değişim ve dönüşümler, çalgı icralarını ve beraberinde taksim formunu daha farklı yere taşıyarak niteliğini artırmıştır. Bu bilgiler ışığında çalışmamız, "gelenekte taksim formu", "modernizm ve taksim", "postmodernizm ve taksim" başlıkları altında değerlendirilmiş, ilgili veriler çalışmanın son bölümünde sunulmuştur. İncelememiz içerisinde, 19. yüzyılda modernizmdeki bireysellik ve yeniyi oluşturma çabası sonucunda taksim formunun, solo performansların önemli bir göstergesi haline geldiği, sonrasında postmodern algının getirisiyle sadece Türk müziği değil, birçok müzik türünde kabul görmüş bir icra biçimini oluşturduğu saptanmıştır.*

Anahtar kelimeler: *Türk Müziği, Taksim, Çalgı Müziği. Modernizm, Postmodernizm*

Giriş

Türk müziği oluşumundan itibaren, icra edildiği farklı coğrafyalarda ve çeşitli kültür ortamlarında geleneğinin kaidelerine bağlılık gösterirken dönemin şartlarına da uyum sağlayabilen açık bir müziktir. Tüm müzik türleri gibi söz, ezgi ve ritim çerçevesinde gelişen bu müzik, temelde çalgı ve söz müziği olarak ikiye ayrılmıştır. Söz konusu olan çalgı ve söz müziğindeki karakteristik seslendirmelerden biri de irticalen gerçekleştirilenler olup yazılı kaynaklarda bilinen geçmişi Farabi'ye kadar uzanmaktadır. Türk müziğinde konuşur gibi seslendirilen resitatif ifadeler, Cami müziğinde ezan, mevlid, kaside; halk müziğinde de uzun havanın türleri olarak karşımıza çıkmış, klasik icralarda ise taksim adıyla nitelendirilmiştir.

Taksim formu gelenekte hanende ve çalgı taksimi olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Hanende taksimleri 15. yüzyıl itibariyle divan edebiyatının bir kolu olan gazel adıyla anılarak bu türdeki şiirlerin irticalen ezgilendirilmesi temeline dayanmıştır. Gazel, 15. yüzyılda klasik faslın temelini oluşturan "Nevbet-i Mürettebe" içerisinde ikinci sırada seslendirilmiş, 17. yüzyıl sonrasında hanende fasılları ve klasik fasıllarda yer almış, 19. yüzyıla gelindiğindeyse başlı başına kaideleri olan bir form olarak tanımlanmıştır. Gazel formu, 19. yüzyılda Türk müziğindeki modernizmin etkilerine kayıtsız kalmamış, Münir Nurettin Selçuk gibi modern icralara kaynaklık eden solistler tarafından şarkı formu içerisinde seslendirilmiş, dönemin yenilik anlayışla birlikte Farsça güfteler yerine Osmanlı Türkçesi de kullanılmıştır. 20. yüzyıla gelindiğindeyse icracıları azalmış olan bu form, günümüzde geçmişteki gazelhanların gazelleri ezberlenerek bir esermiş gibi seslendirilmekte, bu sebeple irticalen gerçekleştirilme özelliğini de kaybetmektedir. Görüldüğü üzere başlangıçta gazel, taksim formunun içerisinde yer alsa da 19. yüzyıl itibariyle özellikleri bakımından tek başına ele alınması gereken geniş bir alanı oluşturmuştur. Bu bağlamda çalgı taksimlerinden de ayrılmıştır. Dolayısıyla günümüzde taksim denildiğinde ilk akla gelen çalgı taksimleridir.

Genel anlamda Taksim, çalgılarla irticalen, seslendirildiği makamın özellikleri

doğrultusunda, belli bir usule sadık kalmayan, belli duraklamaların, ezgisel değişimlerin, ritmik pasajların icracının çalgısındaki hâkimiyeti, müzik birikimi ve yaratıcılığı çerçevesinde gerçekleşmektedir. Tanrıkorur "taksimi bir saz sanatkârının belli bir makamda yaptığı bir beste olarak tanımlamıştır" [1, s 51]. Taksim formun bir başka önemli özelliği deTürk müziğindeki değişimleri yansıtmasıdır ki bu çalışmada taksim formundaki değişimler ulaşılabilen en eski kaynaklardan itibaren değerlendirilmiş, modernizm ve postmodern anlayışların getirisi olan yeni taksim biçimleri tespit edilmiş, çalgı müziğindeki etkileri bağlamında irdelenerek Türk müziğindeki devinime dikkat çekmek amaçlanmıştır.

GELENEKTE TAKSİM FORMU

Taksimin çalgı seslendirmelerindeki ilk bulguları "Akdoğu'ya göre varsayımsal olsa da Farabi'ye kadar uzanmaktadır. Akdoğu 10. yy' da 870-950 yılları arasında Farabi'nin çalgısıyla zaman zaman güldürdüğü zaman zaman ağlattığı ve zaman zaman da uyuttuğu bu seslendirmelerin çalgısal taksimden başka bir şey olmadığını belirtir" [2, s.7-8.]. Çalgısal taksime ait yazılı kaynaklarda 15. yüzyıl itibariyle Yunus Emre, Ali Şah b. Hacı Büke Evbehî, Kırşehirli Yusuf, Seydi musiki eserlerinde yer vermişler bu icraları makam göstermek olarak tanımlanmışlardır. 17. yüzyıla gelindiğinde Kantemiroğlu "Kitabu 'İlmi'l-musiki 'ala vechi'l- hurufat" adlı eserinde taksimin hanende ve sazende taksimi olarak, faslı sazende, faslı hanende, faslı hanende ve beraber fasıllarda (sazende hanende faslı) kullanıldığını, serbest, irticalen gerçekleştiğini makam seyrinin ve makamlar arasındaki geçkinin uyumun taksim için önemine değinmiş, kitabın yedinci bölümünde hüseyni makamı üzerinden örneklemiştir. 18. yüzyıla gelindiğinde Hızır Ağa, Fonton, Abdülbaki Nasır Dede, Haşim Bey eserlerinde taksim formuna yer vermişlerdir. Tüm bu kaynaklar değerlendirildiğinde 19. yüzyıla kadar taksim formunun hem sözel ve hem de çalgısal taksimleri nitelediği, en önemli ortak özelliğinin makam göstermek ve irticalen olarak gerçekleşmesi gerekliliği olduğu ve o dönemlerde ki konser programları olan fasıllarda kullanıldığı bilgilerine rastlanmaktadır. 19. yüzyıla kadar Türk müziği gelenekte insan sesinin ön planda tutulduğu, söze dayalı bir müzik olması sebebiyle çalgının asli görevinin peyrevlik etmek olduğu dikkati çekmektedir. Bu yüzyıllardaki taksimlerin amacını sözlü müziğin icrasını pekiştirmek, seyircinin veya dinleyicinin, kulağını icra edilecek fasıla-konser düzenine hazırlamak başlangıç, bir diğerine geçiş ve bitiş hissini kuvvetlendirmektir. Dolayısıyla çalgı müziğinin bir alt türü olan taksimler de gelenekteki bu anlayışlarla sade, adeta makamın bir özeti niteliğinde, çalgı icracısının refakatçi olma özelliğinden kaynaklanan bireysellikten uzak seslendirmeler olarak karşımıza çıkmıştır. 19. yüzyıl itibariyle modernizmle birlikte taksim formunun özellikleri ve içerikleri şöyledir.

TAKSİM VE MODERNİZM

Modernizm batı medeniyetlerinde 9. yüzyıl itibariyle gözlenmiş bir akımdır. Bu akımda gelenekten sıyrılmayı amaç edinen akılcılığa ve bilimselliğe ağırlık veren tutumlar söz konusudur. Şahin'e göre "Modernizmin diğer düşünlerden farklı olarak ayırt edici özelliği "yeni" olması ya da yeniyi üretme çabasıdır" [3, s.79]. Öncelikli olarak yenilenmeyi hedefleyen ve nitelikli kılan bu akımın etkileri, 18. yüzyılda Osmanlı devletinde batılılaşma hareketleri ile kendini göstermiş, 19. yüzyılın başlarında ivme kazanarak 1960'lara kadar Türk toplumunun siyasi, sosyo-ekonomik ve kültürel yapısını derinden etkilemiştir. Türklerde modernizm, batılı anlamda tamamen akılcılığa, bilimselliğe yönelmeler ile kesin sınırlılıkları olmayıp, kendi inançları ve kültürleri çerçevesinde geliştiği dikkati çekmektedir. Türklerin modernizm yeniyi güzel ve özel kılan yaklaşımlar ağırlıktadır. Türk müziğinde modernizm dâhilinde Mehterhane kapatılıp Müzikai Hümayün'ün açılması dolayısıyla batı müziği çalgıları ve nota sisteminin Türk müziğine dâhil olması, meşkhanelerin yerine ağırlıklı olarak batılı anlayışlarla

oluşan müzik okullarının açılması, Türk müziği nazariyatının farklı anlayışlarla sistemleştirilmeye çalışılması, müzikli kahvehanelerde piyasa tavrının yaygınlaşması, oda müziği olan bu musiki geleneğinin yerini orkestrasyonlara, şefli icralara bırakması gibi değişimlerle yeniyi bulma çabasına gidilmiştir. Bu dönemde saz eserleri sözlü müziğin etkisinden sıyrılarak farklılaşmıştır. Özgen bu durumu söyle ifade etmektedir. "XIX. yüzyılın sonlarında saz eserlerinin yavaş yavaş sözlü mûsîkînin etkisinden çıkmaya başladığını görüyoruz. Saz eserlerinde insan hançeresinin alışkın olduğumuz üslubu dışında daha ziyade çalgıya özgü hareketlere rastlıyoruz. Özellikle saz semailerinde farklı melodik seyirlere tanık oluyoruz…." XIX. yüzyıldan itibaren karşılaştığımız Batılaşma hareketi yeni müzik anlayış ve akımlarının meydana gelişinde önemli bir rol oynamıştır. Çağdaş Türk makam mûsîkîsi bestecileri de geleneksel saz eserleri formlarını kullanmışlardır. Bununla birlikte melodik seyirlerinde daha dinamik yapılar kulanıyorlar. Mesela müziğin mekanik unsurları, yani, ritim, ses basamakları, oktav limitleri, modilasyonlar, arpejler batı etkisiyle değişikliğe uğramıştır. Bu dönemde yazılan eserler her ne kadar makamların ses yapıları ve seyircileri içinde kalsa da mekanik öğelerin Batı'ya yaklaşması sonucunda klâsiklerden uzaklaşarak yeni bir anlatıma veya kişiliğe bürünüyor. Yine de dönemin bestecileri majör ve minör gamlarına yakın makamlarla birlikte, diğer makamları da kullanmışlardır, Beyati araban, Eviç, Uşşak, Irak, Şehnaz gibi. Saz musikimiz genel karakteri mekanik unsurlarındaki yeni dinamizmdir bu dönemde. Daha kalabalık notalar, üçlemeler, kromatikler, atlamalı ses basamakları, dolambaçlı ıskalar, hareketli iniş çıkışlarla dolu, tam anlamlı ile ne Doğu ne de Batı, ama alışınca da etkileyici bir müzik tarzı. Bir dönemin bestecileri, Refik Fersan ve Hasan Ferit Alnar, Suphi Ezgi, Kemal Batanay gibi istisnalar dışında, peşrev yazmamış, peşrev formu klâsik üslubu yeniden canlandıran bestecilerce kullanılmış, aynı dönemin gelenekten ayrılan modern bestecileri saz semaisi, sirto, longa, oyun havası, zeybek gibi biçimleri tercih etmişlerdir" [4, s.64,66]. Özgen'in bu ifadelerinin yanı sıra 19. yüzyıla Türk müziğinin gelişiminde dikkat çeken bir başka konu teknolojinin etkileri ile müziği aktarımındaki gelişmelerdir. Böylelikle Türk müziğine ait seslendirmeler kayıt edilebilir bir hale gelerek aktarımına ve kalıcılığına dair önemli bir adım atılmıştır. 20. yüzyılın ortalarına kadar ivme kazanan bu gelişmeler sonucunda çalgı icraları da gelenekteki seslendirmelerden oldukça uzaklaşılmıştır. Çünkü çalgı icralarında batılı anlamda virtüöz diyebileceğimiz seslendirmeler söz konusudur ki bu terimin Türk müziğindeki ilk temsili Tanburi Cemil Bey'dir (1873-1916). Cemil Bey Türk müziği'nin önemli bir çalgı icracısı olup başta tanbur ve kemençe olmak üzere viyolonsel, bağlama, yaylı tanbur vb. birçok çalgıyı seslendirip gelişmesine katkıda bulunmuştur. Tanburi Cemil Bey seslendirdiği tüm çalgıların icrasında kullandığı farklı teknik, nüans, süslemeler ile gelenekte eşlik etmenin ötesine geçmeyen çalgı icralarının kaidelerinden uzaklaşarak yeni bir üslup geliştirmiştir. Cemil Bey 'in icrasının özelliklerini Tanrıkorur "teknik açıdan 1- müzik dilinin çarpma, trill, tremolo, senkop, glisando, ritardando, accelerando, agitato, appassionato, giocondo, funebre, maestoso, sottovoce, vivace, legato, tenuto ve pizzicato gibi bütün unsur ve nüansları; tesadüfe, tereddüte, hataya yer vermeyen kusursuz bir sağ el ve sol el tekniği 2- Taksimlerinde makamlara her defasında değişik orijinal bir giriş cümlesiyle başlaması ve yine orijinal bir final ile bitirmesi; 3- bir nevi antiphonariun ve responsorium tarzında soru-cevap motifleri kullanması, sorunun da cevabında her defasında değişmesi 4-yer yer belirdiği bir usulü olan veya kendi kendisine tempo verdiği pasajlara girmesi (taksimlerinde), usulsüz olarak taskim içinde bu pasajlara giriş ve çıkışlardaki orijinal mafsallanmalar; 5- Kendisinin veya başkasının eserlerinin icrasında, tekrarlanması gereken cümleleri her defasında değişik bir varyasyona (çeşitleme) çalması, böylece monotonluğu gidermesi; 6-parçanın ritmik yapısına nefes kesici bir dinamizm ve canlılık getirmesidir" [5, s.92] ifadeleri ile açıklamıştır. Tanburi

Cemil Bey'in üslubunu en açık biçimiyle ortaya koyduğu seslendirmelerden biri de taksimleridir. Cemil Bey'in taksimleri, konuları olan (Çoban taksiminde olduğu gibi) makam göstermenin, giriş, geçiş ve bitiş görevlerinin ötesinde, sınırlılıkların kalktığı, tekniğini tamamen ortaya koyabildiği, bireysel ifadelerin çok daha ön planda tutulduğu, birer beste niteliğinde seslendirmelerdir. Tanburi Cemil Bey'in taksimleri onun modern yaklaşımlarının göstergesi olup günümüzdeki taksim anlayışına ışık tutmuştur. Cemil Bey, kendi dönemindeki ve sonrasındaki tüm icracıları derinden etkilemiş, farklı çalgılarda farklı üslup ve tavır özelliklerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bu dönemde modern tutumları reddeden çalgı ise Ney'dir. Ney çalgısı tekke musikisinin önemli bir temsilidir. Dolayısıyla bu yüzyıldaki icralarında da geleneğe ve Mevlevilik tarikatının kaidelerine bağlılık sebebiyle ney icralarında ve taksimlerinde modernizm bağlamında gelişmelere rastlanmamıştır. 19. yüzyılda Santuri Ethem Ef. (1855-1926), Udi Nevres Bey (1873-1937), Şerif Muhittin Targan (1892-1967), Refik Fersan (1839-1965), Kemani Haydar Tatlıyay (1890-1963), Kanuni Hacı Arif Bey (1862-1911) gibi virtüözler Türk müziğinde modern icralar ve taksimlere örnek olabilecek diğer önemli icracılardır. Bu yüzyıldaki taksim etme biçimleri değerlendirildiğinde giriş, geçiş ve son taksimlerin haricinde şarkı formunun popüler olmasıyla gelişen ritim eşlikli taksimler dikkati çekmektedir. Bu taksimler yine sirto longa veya oyun havası türündeki icralarda da gösteri taksimi adı altında sıkça kullanılmıştır. Dönemin bir başka taksim türü de konser programını renklendirmek üzere yapılan iki çalgının birlikte icrası ile oluşan karşılıklı taksimlerdir. Tüm bu taksimler yine makam göstermek temeline dayanmakta, bu yaklaşıma ek olarak virtüözitelik kaynaklı bireysel ifadeler, farklı teknikler ve çalgıların tüm sınırlarını zorlayabilen adeta show niteliğindeki seslendirmeler söz konusudur. 20. yüzyılın ortalarına kadar seyreden taksim formundaki bu gelişmeler postmodern anlayışlar ile daha da farklılaşmıştır. Postmodern dönemde Taksim formu ve özellikleri şöyledir.

3. POSTMODERNİZM VE TAKSİM

Postmodernizm 1960 sonrasında Avrupa da modernizme karşı geliştirilen, kesin kaideleri ve sınırları olamayan bu sebeple de daha çok bir durumu niteleyen bir anlayıştır. Bu anlayışta modernizmde olduğu gibi bireyselliğin ön planda olduğu yeniyi değerli kılan yaklaşımlar yerine, gelenekten uzaklaşmayan yerele göndermeler yapan (alıntılar yapan), sınırlılıkların ortadan kalktığı, her şeyi ilham kaynağı olarak kullanabilen söylemler söz konusudur. Batılı ülkelerde toplum hayatının tüm dinamiklerine etki eden postmodernizm, doğal olarak sanat dallarını da etkilemiştir. Günümüzde halen devam etmekte olan postmodernizm, 1980'li yıllarda Türk toplum hayatına dâhil olmuş, modernizmde olduğu gibi kendi kültürel dokusu çerçevesinde gelişim göstermiştir. Postmodern sanatın içeriğini Şahin şu ifadelerle açıklamaktadır. "Postmodern dönemde ortaya çıkan ve sanatta sınırların erimesi anlamına gelen; farklı disiplinlerinin bir arada gerçekleştirdiği sanatsal faaliyetler postmodern sanatın öne çıkan özellikleridir. Bu duruma eş olarak verilebilecek en güzel teatral bir içeriğe kavuşmuş performans sanatlarıdır. Geçici ve rastlantısallığa dayanan bir anlayış içerisinde bu davranış dizileri sanatın tüm sınırlarını kaldırmış, sanatçı, sanat eseri ve izleyici üçgenini tek bir çizgi haline dönüştürmüştür. Kişisel özelliklerin ön plana çıktığı bu dönemde sanat adına kesin bir şey söylemek yanlış bir tutum olacaktır. Sanatçılar farklı dönemlerden farklı kültür yapılarından ve eserlerinden etkilenmiş kendi aralarında sanat eserlerini değiş tokuş yaparak yeniden üretime katkıda bulunmuşlardır" [6, s.244]. Postmodernizmin Türk müziğindeki etkileri değerlendirildiğinde kendi dönemindeki gelişmeleri de yansıtabilen açık bir müzik olması sebebiyle modern dönemdeki batıyı örnek alan yaklaşımlardan uzaklaşarak, yerelliğe önem veren, ondan ilham alan yaklaşımların önem kazandığı

gözlenmektedir. Bunun yanı sıra kodların birbirine karıştığı dolayısıyla etkileşim ve sentezlerin olabildiği, rastlamsal, simetriyi yadsıyabilen, her şeyi ilham kaynağı olarak kullanabilen yaklaşımlarla, popülist tavırların ivme kazandığı dikkati çekmektedir. Türk müziğinde postmodern dönemde gerek çalgı müziği gerek söz müziğinde geleneksel tavırlar ile yeni yorumlamalar bir arada kullanılmıştır. Sanatçılarda popülarite önem kazanmış, farklı kompozisyonlar ve seslendirmeler ile yeni eserler ve seslendirmeler ortaya konulmuştur. Postmodernizmle birlikte artık Türk müziği seslendirmelerde eserlerin yorumu ve anlamlandırılmasında çok büyük farklılıklar söz konusudur. Konumuz olan çalgı icracıları bu dönemde, gelişen teknoloji ve kitle iletişim araçları ile dünyaya açılmış, otorite sahibi olmuş, başka müzik topluluklarında yer almış dolayısıyla etkileşim ve senteze açık, yeni ifadeleri icralarına yansıtan, alıntılar yapan, popüler ve deneysel seslendirmeler ortaya koyan performanslar sergilemişleridir. Bunların yanı sıra geleneğin kaidelerini yok saymamış, orkestralı icralardan uzaklaşarak tekrar oda müziği toplulukları oluşturmuşlardır. Bu toplulukların en önemli örnekleri Bezmara, Cevher-i Mûsikî, Anatolia, Ruhi Ayangil, Kutsi Erguner, Necdet Yaşar topluluklarıdır. Bu topluluklar geleneğe ait çalgıları ve Türk müziği eserlerini o dönemin çalgıları ve repertuvarlarını oluşturularak günümüze kazandırmışlar, Türk müziği geleneğini bu günkü ifadelerle seslendirmişleridir. Bu gelişmelerle birlikte Taksim formunu değerlendirdiğimizde gelenekteki kullanımları olan bilinen giriş, geçiş, son taksimler ve modernizmde olduğu gibi ritim eşlikli ve karşılıklı taksimlerin yanı sıra farklı tasvirlerin oluşturulduğu seslendirmeler dikkati çekmektedir. Bu dönemde Taksim, Postmodern dönemdeki gelişmelerden kaynaklı olarak makam göstermenin ötesinde içerisinde farklı taksimlerden ve eserlerden alıntılar yapabilen, adeta atıfta bulunan (örnek olarak Tanburi Cemil Bey'in bir peşrevi seslendirilmesinden önce yapılan taksimde Cemil Bey'in müzik cümlelerinden yola çıkarak oluşturulması) ya da başka müzik türü öğelerine yer verebilen, makam ve makam dışı seslerin gösterilebildiği, sınırlılıkların olmadığı, bir form olarak karşımıza çıkabilmektedir. Çünkü taksim formu bu dönem itibariyle sadece Türk müziğine ait bir form olmayıp değişen çalgı icraları ile birçok müzik türü içerisinde yer alabilen değişik tasvirlerin oluşturulduğu bir seslendirme biçimidir. Burada belirleyici olan icracının müzikal tercihidir. Bu dönemde dikkati çeken bir diğer unsurlar ise sadece Türk müziğine ait değil başka müzik türlerine ait çalgılarla karşılıklı taksimlerin yapılabilinmesi, taksimlerin sürelerindeki özgürlükler ve taksimlerin birer beste niteliğinde tekrar çalınabilir olmasıdır. Taksimler artık bir beste gibi bir albümün bir parçasını da oluşturabilmektedir veya bir gazel gibi hafızaya alınıp tekrar seslendirilebilinir ki İhsan Özgen'in Tanburi Cemil Bey taksimleri ve Münir Nurettin Selçuk'un gazellerini bir konser programında kemençe ile icra etmesi bu anlayışların önemli örnekleridir. Taksim formunda belki de en önemli gelişmelerden biri de yeni bir alt türün oluşmasıdır. Bu da ilk olarak yine İhsan Özgen'in ifadelerinde yer alan "ortaklaşa taksim" dir. Bu türün en önemli örneklerini gerek geleneğin icralarına ve müzik belleğine hâkim, gerek de bulunduğu dönemin müzikal gelişmelerine açık sanatçılar olan Necdet Yaşar, İhsan Özgen ve Niyazi Sayın'ın birlikte aynı anda yaptıkları taksimlerdir. Bu icralarda Necdet Yaşar'ın geleneği temsil ederken İhsan Özgen ve Niyazi Sayın farklı seslendirmeleri ve müzikal ifadeleri dikkati çekmektedir. Özgen bu üç sanatçının aynı anda ortaklaşa yaptıkları taksimlerini şu ifadeler ile açıklamıştır. Bilindiği üzere taksimler genel olarak sololardır. (Diğer enstrümanların tempoları veya dem sesleri eşliğinde yapılan taksimler de bunlara dâhildir). Karşılıklı taksim ise gazelhanla sazende arasında, daha ziyade sazın sese eşliği, kısa cevaplar ve açışlar şekline yapılan modelin iki saza uygulanması idi. Beraber taksim ise karşılıklı taksimden farklı bir şey olarak ilk defa bu üçlünün icralarında ortaya çıkmış olan yeni bir anlayıştır. Bir enstrüman kendi taksimini yaparken diğerleri uygun gördükleri anda yatay hareketlerle

ana ezgiye katılıyor, gerekli gördükleri yerde pedal seslerle devam ediyor veya çekiliyor. Grup üyelerinin bir tür polifonik anlayışının doğaçlama olarak sunulduğu bu taksimlerde ilgin anlar yakalana bilinmiştir [4, s.43-44]. Postmodernizmden kaynaklı olarak tüm söylediğimiz bu seslendirme biçimlerini, Aka Gündüz Kutbay (1934-1979), Niyazi Sayın, Cüneyt Orhon (1926-2006), İhsan Özgen, Derya Türkan, Neva Özgen, Hasan Esen, Ahmet Kadri Rizeli, Mutlu Torun, Yurdal Tokcan, Erol Deran, Göksel Baktagir vd. icralarında kullanmışlardır.

SONUÇ

Türk çalgı müziğinin önemli temsillerinden biri olan taksim, gelenekten günümüze icra edildiği dönemin beğenileri, öncelikleri ve müzikal değişimine kayıtsız kalmayarak gelişim göstermiştir. Modenizmin etkileriyle çalgı müziğinin ve solo performansların önem kazandığı anlayışlar taksim icralarına da tesir etmiş, kişisel ifadelerin önem kazandığı, seslendirildiği çalgının tüm özelliklerinin ortaya koyan müzikal kullanımlar söz konusu olmuştur. Bu dönemde ortaya çıkan taksim türleri "Ritim Eşlikli Taksimler" ve "Karşılıklı Taksimler'dir". 1960 sonrasında ivme kazanan postmodern söylemler, çalgı icralarında da etkili olmuştur. Taksimler, gelenekten kopmayan fakat bugünün müzikal ifadelerine önem veren; alıntı, yeniden yorumlama vd. gibi postmodern söylemler kullanılarak oluşturulmuş, günümüzde makamsal ve makamsal olmayan öğeleri de içerisinde barındırabilen, geçmişe bugünden bakan bir içerik kazanmıştır. Postmodern algıyla birlikte taksimlerde ortaya çıkan yeni bir tür ilk olarak Niyazi Sayın, İhsan Özgen ve Necdet Yaşar'ın seslendirilmelerinde gözlenen "Ortaklaşa Taksim'dir". Taksim anlayışındaki bu değişikler çalgıların sınırlılıklarını zorlayan fakat gelecekteki yeni seslendirmelere kaynaklık eden, önemli adımlardır ki tüm bu uygulamalar Türk müziğindeki gelişmelerin ve devinimin sonucunda ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA:

[2] AKDOĞU, O. (2006), Taksim Nedir Nasıl Yapılır? İzmir
[3] SAHİN, H. (2016), "Modern Sanatta Geleneğin Reddi", Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergısi (Kış)
[1] TANRIKORUR, Ç. (2011), Osmanlı Döneminde Türk Müziği, Dergâh Yayınları
[4] ÖZGEN. İ. (2009). Sanatı Yaşamak, Pan Yayınevi, İstanbul
[5] Tanrıkorur, Ç. (1984) "Ölümünün 68. Yıldönümünde Tanburi Cemil Bey", Tarih Ve Toplum Cilt: 2 İletişim Yayınları, İstanbul
[6] ŞAHİN, H. (2013), " Postmodern Sanatta Eklektik Nesneler ", Karadeniz Araştırmaları Dergisi, 36

FROM TRADITION TO MODERN-DAY TAKSIM (IMPROVISATION) and ITS FEATURES IN THE TURKISH MUSIC

Summary: *"Taksim", form that is extemporaneously performed in Turkish music, is a form of vocalization that can reflect the characteristics of the period, in which the instrumental music was open to the innovations, due to its features. This form of vocalization developed in the axis of oral forms due to the fact that the rhythm element was a priority in the Turkish music until the 19th century. Thus, the Taksim form, such as Peşrev and Saz Seması, which are instrumental music genres, was performed in order to enter an oral musical work, to pass to another one and provide an end in classical fasil, in Mevlevi rituals and Mehter music. The emergence of performances with virtuoso quality in the 19th century with modernism provided the basis for the formation of different style and attitude characteristics in the instruments. With the development of Postmodern perception by the second half of the 19th century, the changes and transformations in Turkish music performance increased its quality by carrying instrumental performances and the Taksim form to different places.*

In light of this information, our study has been evaluated under the titles of "Taksim (improvisation) form in tradition", "modernism and Taksim", "postmodernism and Taksim" and the relevant data have been presented in the last part of the study. Within our investigation, it has been determined that as a result of the effort to create individuality and innovation in modernism in the nineteenth century, the Taksim form became an important indicator of solo performances. It has also been determined that af-

terward with the gaining brought by postmodernism, it became an accepted form of performance not only in Turkish music, but also in many kinds of music.

Key words: *Turkish Music, Taksim, Instrumental Music, Modernism, Postmodernism*

ƏSƏDZADƏ Firuzə Vasif qızı
Azərbaycan, Bakı
Musiqişünas (magistr)
AMK-nın laborantı
firuzeasadzade@gmail.com

URMİYADA AŞIQ MUSİQİSİ ƏNƏNƏLƏRİ

Xülasə: *Bu məqalə İran İslam Respublikasının Urmiya aşıqlarının ictimai-mədəni mühitinə həsr olunmuşdur. Aşıq Dehqan, Aşıq Bulud, Aşıq Qurbani, Aşıq Hidayət Musaoğlu kimi bir sıra ustad aşıqların ifaları əsasında onların bədii və üslubi xüsusiyyətləri aşkar edilmişdir. Bundan başqa bu regional məktəblə Azərbaycan Respublikasının aşıq mühitləri arasında mqayisələr aparılmışdır.*

Açar sözlər: *aşıq, Urmiya, ənənə, saz, sənət, ifaçılıq, mühit*

Türk dünyasının ortaq mədəni xəzinəsi hesab olunan aşıq sənətinin kökü ozanlığa söykənir. Aşıq sənəti dərin fəlsəfi yükə malikdir. Bu sənətin mahiyyətini anlayıb duymaq üçün onu hər dəfə daha artıq öyrənib dərk etmək lazımdır. Müdrik fikir yüklü poetik sözlər vasitəsilə aşıq havaları sanki insanın mənəvi və mədəni aləmini təcəssüm etdirir.

Aşıq sənəti hər regionun özünəməxsus spesifik xüsusiyyətləri ilə inkişaf etmişdir. Hər bölgə öz vokal ifa tərzləri, müxtəlif quruluşlu sazları, özünəməxsus aşıq boğazları, fərqli ansambl tərkibi ilə tanınır. Ziddiyyətli və təzadlı tərəflərin olmasına baxmayaraq, türk dünyasında aşıq sənətini müəyyən vəhdət çərçivəsində birləşdirən ünsürlər də vardır. Bununla yanaşı, aşıq sənətinin bütün elementləri bir-birilə qarşılıqlı münasibətdə təhlil və tədqiq olunur.

Aşıq musiqisi dedikdə ilk xəyala gələn şey təbii ki, ifaçılıq olur. Alimlərin də qeyd etdiyi kimi, aşıq sənəti bir neçə incəsənət növünü özündə birləşdirən sinkretik bir sənətdir. Yəni buraya musiqi, şeir, aktyorluq və hətta rəqqaslıq daxildir. Hər şeydən öncə aşıq sənəti bir musiqiçilikdir. Yəni aşıq sənəti üçün musiqi digər incəsənət növləri arasında ən öndə gedən faktordur. Sazın rolu, milli özünəməxsus vokal üslubu digər faktorları üstələyir. Bu baxımdan, regional aşıq mühitlərindəki ifaçılıq tərzi bir-birindən fərqlənir.

Aşıq sənətinin yaranma tarixinə nəzər saldıqda görürük ki, bu sənət növü tarixi Azərbaycan ərazisində intişar tapmağa başlamışdır. Təbriz, Urmiya, Zəncan aşıqları bu gün də geniş potensiala malikdirlər. Lakin tarixi baxımdan cəsarətlə söyləmək olar ki, Şimali Azərbaycana, hətta yaxın Şərqə və Türk dünyasına Cənubi Azərbaycan aşıq mühitinin çox böyük təsiri olmuşdur.

Təbii ki, aşıqları biz ilk növbədə dastan yaradıcılığından tanıyırıq. Dastanlarımıza isə nəzər saldıqda görürük ki, oradakı hadisələr məkan və zaman etibarilə orta əsrlərdən bu tərəfə Cənubi Azərbaycan ərazilərindən keçmişdir. İlk məşhur aşıqlarımız Dirili Qurban və Tufarqanlı Abbas özləri də bu bölgədəndirlər. Hər iki aşığın adına bağlanmış olan "Qurbani", "Abbas və Gülgəz" dastanları qeyd etdiyimiz kimi bütün türk dünyasında məşhurdur.

XV əsrdə Şah İsmayıl Xətayi tərəfindən yaranan Azərbaycan Səfəvilər dövlətinin varlığı milli-mədəni sivilizasiyanın bütün atributları kimi aşıq sənətinin də intişar tapıb yaşamasında böyük rol oynamışdır. Qeyd etmək istərdik ki, məhz bu səbəbdən Azərbaycan aşıq sənəti orta əsrlədən başlayaraq ən çox Cənubi Azərbaycanda formalaşmağa başlamışdır.

Adları çəkilən aşıqlar haqqında əlimizdə müfəssəl məlumat yoxdur. Əlbəttə, biz

onları ilk növbədə bir dastan qəhrəmanı olaraq tanıyırıq. Bildiklərimiz isə həmin dastanların mətninə əsaslanır. Bu məntlərdə isə qeyri-real, əfsanəvi, adi həyat həqiqətlərindən uzaq hadisələr kifayət qədərdir. Buradan belə nəticəyə gələ bilirik ki, dastan mətni ilə aşığın şəxsiyyətini və həyatını müəyyənləşdirmək doğru metod deyil. Bəzən isə dastanlıqdakı qəhrəmanlar gerçək həyatdakıdan tamamilə fərqlənirlər.

Cənubi Azərbaycan aşıqları tarixən sufi təhkiyələrində, təsəffüv məclislərində ən başda otururmuşlar. Onların yazdığı şeirlər, oxuduqları havalar mistik bir dünyagörüşünə sahib olmuşdur. Bu mühitin günümüzə qədər gəlib çıxan əsas xüsusiyyətlərindən biri də aşıqların bir zamanlar həqiqi aşiq və irfan əhli olmalarıdır. Rus işğalı ilə bağlı formalaşan realist ədəbi cərəyanlar, daha sonra kəskinləşən ateizm təbliğatı bu mühitdə mövcud olmadığı üçün Cənubi Azərbaycan aşıqları öz əsilliyini və dominantlığını müasir dövrümüzə qədər qoruyub saxlaya bilmişdir.

Cənubi Azərbaycanın özündə də, regional baxımdan fərqli aşıq məktəbləri mövcuddur. Təbriz-Qaradağ aşıq mühiti, Urmiya, Zəncan aşıq mühitləri özünəməxsus və orijinal keyfiyyətlərə malikdirlər. Şimali Azərbaycanda aşıq məktəbinin yenilikçilik, novatorluq adı müəyyən qədər korruziyaya uğrasa da, Cənubi Azərbaycandakı aşıq mühitləri qeyd etdiyimiz kimi, öz əsilliyini qoruyub saxlaya bilmişdir. Əgər Şimali Azərbaycanda 70-illik sovetlər dönəmində partiya, kolxoz, komunizm vəsf olunurdusa, Cənubi Azərbaycan aşıqları bu bataqlığa düşməmiş, ideoloji basqılara məruz qalmamışdırlar.

Cənubi Azərbaycan ərazisi öz tarixi və mədəni inkişafı baxımından məhz Kür-Araz mədəniyyətinə daxildir. Bu ərazidə aparılan arxeoloji qazıntılar ən azı beş min illik tarixi əhatə edən və Urmiya dağlarından başlayan qədim Zərdüştlük mədəniyyəti çox milyonlu Azərbaycan ərazilərində bu günə qədər öz izlərini qoruyub saxlaya bilmişdir. Bu mədəniyyət təbii ki, türk xalqlarının ortaq mədəniyyətidir. Islamdan öncəki fars sivilizasiyası və islamdan sonrakı ərəb sivilizasiyası qədim türk məfkurəsi ilə qovuşaraq nəhəng bir mədəniyyət və tarix yaratmışdır. Xüsusilə də İran və Azərbaycan ərazilərində bu mədəni qovuşma daha bariz və möhtəşəm şəkildə mövcud olmuşdur.

Cənubi Azərbaycan qədim folkloru və mədəniyyəti özündə incəsənət və ədəbiyyat sahələrini ehtiva edir. Buraya qədim bayatılar, xoryatlar, ninnilər daxildir. Dədə Qorquddan başlayan oğuz epik ənənəsi türk oğuz boyuna daxil olan Cənubi Azərbaycan türklərində öz varlığını sürdürmüşdür. Təbiidir ki, Azərbaycan-türk folklorunun ən aparıcı qollarından biri və bəlkə də birincisi ozan-aşıq sənətidir. İran tarixinin ən müxtəlif dövrlərində Cənubi Azərbaycan ozanları və aşıqları çox geniş şəkildə fəaliyyət göstərmiş və müxtəlif tarixi hadisələri şifahi bir səlnamə şəklində öz repertuarlarında qoruyub saxlamışlar.

Azərbaycan aşıq məktəblərində ənənəvi olaraq 72 saz havasının mövcudluğu qeyd olunur. Lakin biz bilirik ki, onların sayı 100-dən çoxdur. Əlbəttə onların bir neçəsi var ki, digərlərinin bir az dəyişik formada təkrarıdır və başqa adlarda təqdim olunur. Bu cəhət ümumən xalq yaradıcılığına məxsusdur və əksər xalqların folklorunda mövcuddur. Cənubi Azərbaycan aşıq mühitində isə saz havalarının sayı daha çoxdur. Bunun əlbəttə ki, bir neçə səbəbi vardır. Birincisi budur ki, Cənub aşıqları Şimal aşıqlarından fərqli olaraq qədim bir tarixi ənənəni öz ifaçılıqlarında və repertuarlarında qoruyub saxlamışlar. Digər səbəb isə odur ki, Cənubi Azərbaycanda ifa olunan saz havaları bir neçə musiqi alətinin müşayiəti ilə ifa olunur. Bilirik ki, bu xüsusiyyət Şimali Azərbaycanda mövcud olan Şirvan aşıqlarında vardır. Əlbəttə, məsələn, Təbriz-Qaradağ saz havaları Şirvan havalarından fərqlənir və daha çox Şimali Azərbaycanın Qərb zonasının aşıq havalarına yaxındır. Lakin saz havasına ritm alətlərinin qoşulması istər-istəməz repertuar zənginliyi yaradır və ifaçılıq imkanlarını genişləndirir. Çox maraqlı bir faktdır ki, Şimali Azərbaycanda mövcud olan Tovuz-Qazax, Gədəbəy, Borçalı kimi aşıq mühitlərində ritm alətlərindən istifadə edilmir, bu xüsusiyyətlər Şirvan aşıqlarına aiddir. Lakin Cənubi Azərbaycanda xüsusilə Təbriz-Qaradağ aşıq mühitində bizim daha çox tanıdığımız

ənənəvi saz havaları ritm alətlərinin müşayiəti ilə ifa edilir. Cənubi Azərbaycan aşıqlarının ifasında səslənən saz havalarının ritmik müşayiəti Azərbaycanda çox da zəngin olmayan ritm anlayışına fərqli bir yanaşmadır.

Cənubi Azərbaycan aşıqları dastançılıq ənənələrini və aşıq poeziyasının əslini qoruyub saxlamaqda xüsusi əhəmyyətə malikdirlər. Söylədiyimiz kimi onların ifası ideoloji və efir məhdudiyyətilə üzləşməmişdir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Cənubi Azərbaycan aşıq mühiti dastançılıq ənənələri baxımından müəyyən zənginliyə və fərqliliyə sahibdir. Məsələn, Cənub aşıqlarından toplanmış "Koroğlu" dastanında "Ağca quzu" adlı bir boy vardır. Bu boy məlum boylardan tamamilə fərqli tamamilə fərqli eskizlər daşıyır. "Koroğlu" dastanı və digər dastanlar daha geniş formaya, məzmuna və ideoloji treotoktoriyaya malikdirlər. Maraqlıdır ki, "Ağca quzu" boyu "Koroğlu" dastanının Tiflis nüsxəsində də var imiş. Elə buradan da çıxış edərək demək olar ki, həmin boy təkcə Azərbaycan aşıqlarının repertuarında olmamışdır, onu bir zamanlar Şimal aşıqları da ifa etmişlər. Lakin məlum ideoloji təbliğat nəticəsində bu və bu kimi hadisə və faktorlar aşıq dastanlarından və ümumiyyətlə xalq yaradıcılığının içərisindən çıxarılmışdır.

Aşıqlıq türk dünyasında öz ehtişamıyla davam edən ənənənələrimizdəndir. Bu ənənə bütövlükdə islam dəyərlərindən bəhrələnmişdir. Aşıqlıq ənənəsinin Azərbaycanda önəmli yeri vardır. Cənubi Azərbaycanın əsas mərkəzlərindən biri Urmiyadır. Əsasən Oğuz boylarından olan Avşar türkləri bu gün də Urmiyanın hakim ünsürləri olmaqda davam edirlər.

Urmiya aşıq mühiti Azərbaycan ozan-aşıq sənətinin ən mühüm qollarındandır. Müəyyən fərqliliklər Urmiya aşıqlıq ənənəsini digərlərindən seçilməsinə zəmin yaradır. Təkkə dövrünün məhsulu olması və məzmun baxımından irfan üzərində qurulması ilə fərqlənən Urmiya aşıq mühiti özünəməxsus şəkildə formalaşmışdır. Buradakı aşıqların təkkə-dərviş məclislərinin icra şəkillərindən təsirləndiklərini onların ifası zamanı müəyyən etmək olur. Tarixə nəzər saldıqda Urmiya aşıqlarının növ, forma, dil, üslub baxımından öz musiqilərinin orijinallığını qoruyub saxladıqlarını görürük. Burada təksaz aşıqlıq inkişaf etmişdir.

Urmiyada yaşayıb yaradan aşıqlar hər zaman öz saz-söz sənətləri ilə Azərbaycan aşıqlığını zənginləşdirmişdirlər. Bu mühitə mənsub ən qədim aşıqlar Dollu Mustafa (1806-1873), Dollu Abuzər (XVIII-XIX), Dollu Məhəmməd (XVIII-XIX) və b. hesab olunurlar. Aşıq Dollu Abuzər Borçalı aşıq mühitinin ustad aşıqlarından olmuşdur. Alimlərin fikrincə, Borçalı və Qazax bölgəsində ifa olunmaqda davam edən "Dol hicrani" və "Bəhməni" aşıq havalarının geniş şəkildə yayılmasında Aşıq Dollu Abuzərin böyük rolu olmuşdur.

Urmiya aşıqlıqənənəsi digər mühitlərlə yanaşı həmin bölgədə türk olmayan millətlət arasında da geniş şəkildə yayılmışdır. Başqa bir ifadə ilə bildirmək olar ki, Urmiya aşıq mühiti digər millətlərdən olan ustad aşıqların da yetişməsinə səbəb olmuşdur.

Ulu türk ozanı Dədə Katib də bu bölgədəndir. O, Urmiya aşıqları üçün düşüncə qaynağı hesab olunur. Bir çox aşıqlar məhz onun şeirlərindən bəhrələnirlər. Dədə Katib türk dünyası ədəbiyyatını, islam dinini, tarixini, musiqisi çox gözəl bilən ustadlardan olduğu üçün öz zəkası, düşüncəsiylə, yazdığı şeirləri ilə bu mühiti daima işıqlandırır. Onun "Oymamışam", "Getdi", "Gülür", "Yalandır" şeirləri irfani mövzuları özündə əks etdirir.

Bu mühitin ənənəsini günümüzə qədər bir çox aşıqlar gətirib çıxarmışlar. Urmiyanın "Dol ocağndan" bəhrələnən və hal-hazırda türk aşıqlıq ənənəsinə xidmət edən azman aşıqlardan biri ustad Aşıq Məhəmməd Hüseyn Dehqandır. Aşıq Dehqan, Aşıq Menaf Rəncibəri kimi aşıqların bu bölgədə sənətlərini icra etmələri, türk aşıqlıq ənənəsinin qədim dövr ustadlarından götürüldüyü kimi tək saz üsulunda davam etdirilməsi və aşıq şeirinin xalq şeiri şəklində olması Urmiya aşıqlığının zənginliyinə və türk aşıqlıq ənənəsinin bu bölgədə dərin köklü quruluşa malik olmasına zəmin yaratmışdır. Burada həmçinin, bir çox aşıq qəhvəxanası fəaliyyət göstərməkdədir.

Urmiyada aşıqlar məclislərdə klassik xalq hekayələri ilə yanaşı öz təsnif etdikləri xalq hekayələrini də söyləyirlər. Belə aşıqlardn biri Aşıq Menaf Rəncibəridir. Urmiya aşıqlarının repertuarında əsasən 75-80 xalq hekayəsi vardır. "Koroğlu" dastanının isə 14 qolu bu bölgədə fa edilir.

Urmiya aşıq mühiti öz zənginliyi ilə diqqəti çəkir. Buradakı aşıqlar qədim havalardan bəhrələnməklə yanaşı, yeni aşıq havalarını da yaratmışdırlar. Bu baxımdan Urmiya aşıq havalarının formalaşmasında Azərbaycan və Anadolu aşıq sənətinin böyük təsiri olmuşdur.

Urmiyada tarixən mədrəsə və təkkə ocaqları xalqa xidmət etdiyi üçün buradakı qədim dövr və çağdaş aşıqlar belə əsasən mədrəsə təhsili almışdırlar. Bu səbəbdən Urmiya aşıqlarının əsərlərində əsasən təkkə ənənəsinin mistisizmini görmək mümkündür.

Burada aşıqların ifa etdikləri saz zahirən Azərbaycan sazına oxşasa da kökləri çox fərqlidir. Urmiya aşıqlarının ifa etdikləri ozan qopuzlarına daha yaxın saz hesab olunur. Bu fərqliliyi Urmiya aşıqlarının ifası zamanı dinləməkmümkündür. Aşıqların ifa tərzində boğazda etdikləri xırdalıqlar türkmən baxşılarının ifasını xatırladan qədimi ozan səslənmələridir. Aşıqlığın bütün tarxi bağlarını öz ifalarında göstərmək bacarığı Urmiya aşıqlarının əsas özəlliklərindəndir. Urmiya aşıqlarını dinləyən zaman sanki insanın gözü önündə Borçalı aşıqları, kazak akınları, türkmən baxşıları, özbəkistan jıravlarıcanlanır, onların musiqiləri ilə əlaqələr açıq şəkildə özünü göstərir. Bu isə Urmiya aşıqlarının ifa tərzində ozan zamanınınçalğı ənənəsini qoruyub saxladığının göstəricisidir.

Aşıq Bulud, Aşıq Hidayət Musaoğlu, Aşıq Qurban Əliyarlı və s. aşıqlar bu gün də Urmiya aşıq mühitinin canlı qalmasına xidmət edirlər.

Urmiya və Şimali Azərbaycanın Borçalı, Qazax, Tovuz aşıq mühitlərində ifa olunan bəzi aşıq havalarının adları, səslənməsi müəyyən dərəcədə oxşarlıq təşkil etsə də, hər bölgə sazının özünəməxsus pərdə quruluşu onlar arasında fərqlilik yaradır. Məsələn, Urmiya aşıqlarının ifasında səslənən "Sulduzu" havası Qaradağ aşıqlarının repertuarından gəlmişidir. Bu havanın səslənməsi Azərbaycan aşıqlarının ifa etdikləri "Cəngi Koroğlu" havası ilə demək olar ki, eynidir. "Duraxanı" havasında isə aşıqların ifası zamanı ritm baxımından oxşarlıq eşidilir, lakin melodiya, bəndlər arası keçid musiqilər mühitlər üzrə fərləndiyini açıq şəkildə göstərir. Urmiya aşıqlığına məxsus "Şahsevəri" havası "Azaflı dübeytisi" ilə eynidir.

Urmiyada həmçinin, solo saz ifaçılığı da geniş yayılmışdır. Parisa Arsalani, Farhad Shidfar kimi səntkarların adlarını çəkmək olar.

Hər bir aşıq mühiti ozan-aşıq sənətini özünəməxsus şəkildə qoruyub saxlayır. Həmçinin, onu da qeyd etmək lazımdır ki, alimlərin fikrincə, bu nümunələr dinlənildiyi zaman boğaz səsləriylə oxumalarda arxaik ozan keyfiyyətləri açıq şəkildə nəzərə çarpır. Urmiya aşıqlarının ozan sənətinə xas xüsusiyyətləri daha mühafizəkarlıqla qoruduqlarını söyləmək olar. İfaya başlamazdan öncə Tanrı dərgahına xitabən müraciətdən istifadə olunması Cənubi və Şimali Azərbaycan aşıqlarını oxşar cəhətdə birləşdirir. Təhlil zamanı həmçinin, baxşıların ifalarında nümunələrin kəsb etdiyi xüsusiyyətlər, musiqi nümunələrinin harmonik dilində, tembr parametrlərində, məqam, melodiya, lad, intonasiya, ritm və ifa xüsusiyyətlərində oxşar və fərqli cəhətlər tapmaq mümkündür.

Deyilənlərdən belə nəticəyə gəlmək olar ki, türk dünyasında Azərbaycan türklərinin musiqi sənəti ən yaxşı qorunub saxlanılan sənət nümunələrindən biridir. Cənubi Azərbaycan aşıq ənənəsinin gedişatı, çalınan sazların və onunla birgə istifadə olunan çalğı alətlərinin quruluşu və sayı, saz havaları ilə məqamların uyğunluğu, danışılan hekayə və dastanların çeşidliliyi kimi xüsusiyyətlər bu sənətin Şimali Azərbaycan aşıqlıq sənəti ilə ümumi cəhətlərini əmələ gətirir. Həm Şimali, həm də Cənubi Azərbaycan aşıq mühitində ortaq istifadə olunan saz havası və məqamlarla yanaşı, həmin mühitə xas olan havalar da vardır. Bundan başqa hər mühit özünəməxsus xalq hekayə və dastanları ilə seçilir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Dr.Ali Kafkasyalı. İran Türkleri Aşık mühitleri. Erzurum, 2006
2. Fettax Khaliqzadeh. Treningsistem of Azebaijani ashiq. // Master and aprentisesistem among Turkic-spianing peoples. London konfrans materialları – 2006,2009, səh. 26-36
3. Qasımlı M. Ozan aşıq sənəti. B.: 2003
4. V Millətlərarası türk halk kültürü kongresi. Halk müziği, oyun, tiyatro, eğlence seksiyon bildirileri. Ankara, T.C.Kültür Bakanlığı, 1997
5. Nabi Kobotarian. Tebriz Aşıklık Geleneği ve Aşık edebiyyatı. Adana, Karahan kitab evi, 2013
6. Məmmədov T. Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. B.: Apostrof, 2011. 648 s.
7. Fəxrəddin Salim (Baxşəliyev). Milli yaddaş sistemində ürfan və təsəvvüf. B.: Elm və təhsil. 2010. 460 s.
8. Ш.Гуллыев. Взаимосвязи традиционных музыкальных культур тюрских народов и их изученение. // Международная научно-практическая конференция. «Культурное наследие тюрских народов», (Посвященненной к 160-Казангапа Тилепбергенулы) научные доклады, 30-31 октября, 2014, ст. 120-123

Firuze Asadzade Vasif
Azerbaijan, Baku
Musicologist (master)

ASHUG MUSIC TRADITIONS IN URMIA

Summery: *This paper is devoted to the discussion of the socio-cultural environment of the minstrels ashogs from Urmia, province of Islamic Republic of Iran Based on series of performances by prominent ashogs, such as Dehgan, Bulud, Gurban, Hidayat Musaoghlu we had tried to analyze their artistic and stylistic features. Beside it, an attempt had been made to compare this regional school to those situated in the Republic of Azerbaijan.*

Key words: *ashug, Urmia, tradition, saz, art, performance, environment*

ƏSƏDZADƏ Gülxanım Abdulla qızı
Azərbaycan, Bakı
Etnomusiqişünas, AMK
asadzade-gulxanim@mail.ru

ZİKR MUSİQİSİ ŞAMAXI REGİONUNDA

Xülasə: *Şərq aləmində, yəni İslam dünyasında müxtəlif təriqətlər arasında dini ayinlər mövcuddur. Bəzi ayinlər zamanı musiqidən istifadə olunma halları ilə rastlaşmaq mümkündür. Əlbəttə ki, mərasim və musiqi tərtibatı baxımından bir-birindən seçilən bu ayinlərin hər biri lokal özəllikləri ilə seçilir. Dini ayin hesab olunan zikr musiqisi Şamaxı regionunda geniş yayılmışdır. Məruzədə Şamaxı regionunun zikr musiqisi araşdırılmışdır.*

Açar sözlər: *musiqi, mərasim, zikr, mövlud, dini musiqi, etnomusiqi*

Şərq aləmində yəni İslam dünyasında müxtəlif təriqətlər arasında dini ayinlər mövcuddur. Bəzi ayinlər zamanı musiqidən istifadə olunma halları ilə rastlaşmaq mümkündür.

Azərbaycan ərazisində dini mərasimlər təriqətindən asılı olmayaraq bir çox bölgələrdə baş tutur. Əlbəttə ki, mərasim və musiqi tərtibatı baxımından bir-birindən seçilən bu ayinlərin hər biri lokal özəllikləri ilə seçilir. Belə ayinlərdən biri də zikr mərasimdir.

Dini ayin hesab olunan zikr musiqisi Şamaxı regionunda geniş yayılmışdır. Bu mərasim digər dini mərasimlərdən bəzi özəlliklərinə görə fərqlənir. Ruhani əhəmiyyət kəsb edən zikr musiqisi Şamaxı ərazisinin sünni təriqətinə mənsub əhalisi arasında yayılmışdır. Allaha ibadətin bir forması kimi bu mərasim insanın fəlsəfi-psixoloji, mənəvi cəhətdən kamil dərəcəyə çatmasına kömək edir. Şamaxı ərazisində dini mərasim olan zikr İslam dininin peyğəmbəri olmuş Məhəmməd (s.ə.s.) peyğəmbərin mövludu ilə

bağlı olaraq həyata keçirilir. Eləcə də bu mərasim İslam aləminin iki möhtəşəm bayramı olan Ramazan və Qurban bayramları ərəfəsində də baş tutur. Adı çəkilən ayin vasitəsi ilə insanlar Allahı və axirəti zikr ederək günahlarının əhv olunmasını, dualarının qəbul olunmasını diləyirlər. Mərasimin əsas məqsədi musiqi vasitəsi ilə ekstaz vəziyyətdə ilahiyə qovuşmaqdan ibarətdir. Burada dini, fəlsəfi, psixoloji amillər bir-birilə vəhdət halında birləşir.

(Şamaxı Sündü kəndi. Zikr mərasimi zamanı – 2016-cı il)

Sovet dövründə güclü təzyiqlərə məruz qalmasına baxmayaraq hazırda zikr mərasimləri açıq şəkildə icra olunmaqdadır. Adətən bir qrup yaşlı qadınlar tərəfindən icra edilən zikr mərasiminin bir seansı iyirmi otuz dəqiqə ərzində baş verir. Bəzən ayaqüstə, bəzən isə oturaq vəziyyətdə ilk öncə ərəb dilində Allahın tək olması barədə şəhadət verilir (La ilaha illə Allah) və ya Qurandan ayələr, dualar oxunur. Ardınca isə Allahın və onun elçisinin təhkiyyəsi və məthi verilir. Daha sonra müəyyən musiqi altında Allah zikr olunur. İfaçılar oxuduqları musiqiyə uyğun olaraq ayaqları və ya əlləri ilə ritm tutur. Mərasimin kulminasiya nöqtəsi ifaçıların ekstaz vəziyyətdə, sanki başqa aləmdə olması ilə təsvir olunur. Artıq ayinin kulminasiya nöqtəsində yalnız Allah sözü təkrar-təkrar istifadə olunur. İfaçılardan biri əsas mövzunu ifa edir, digərləri isə ritm tutur və ardıcıl olaraq nəqərat hissəsini oxuyurlar. Diqqəti cəlb edən nüanslardan biri isə zikr ayini zamanı ifaçı qadınların gözü daim bağlı vəziyyətdə olmasıdır.

Maraqlıdır ki, başqa bölgələrin Sünni məzhəbli əhalisi arasında məsələn, Şəkidə mövlud mərasimləri böyük üstünlük təşkil edir. Sözügüdən mərasimlərin qayəsi tamam fərqli olduğundan onların musiqi tərtibatı da müqayisə edilməz dərəcədə fərqlidir. İnformantların verdiyi məlumata görə hər 2 mərasim daha sakit keçirilirsə də heç bir təntənəli məzmun kəsb etmir. Məsələn, Zaqatala, Qəbələ, Ağdaş və s.

Bununla yanaşı şiə məzhəbli əhali arasında məsələn, Abşeron və ətraf kəndlərində Məhərrəm ayı ilə bağlı olaraq imam süfrələri təşkil olunur. Burada da müxtəlif dini mövzulu hekayə və ya mərsiyələr ifa olunur. Lakin bu ifa olunan dini musiqi ilə zikr musiqisi arasında böyük fərqlər mövcuddur. Belə ki, Şamaxı regionunda ifa olunan zikr musiqisi sırf Allah üçün, günahların əhv olunması üçün oxunan nümunələrdir. Lakin Abşeron və ətraf kəndlərində ifa olunan nümunələr isə hər hansı bir dini şəxsiyyəti və ya ölən şəxsi vəzf etmək məqsədi ilə oxunur. Xüsusi qeyd etməliyik ki, Şamaxı regionunda həyata keçirilən zikr musiqisi zamanı ifaçılar ekstaz vəziyyətdə ayini tamamlayırlar.

Eləcə də, Azərbaycanın müxtəlif regionlarında Məhərrəm ayında müxtəlif tamaşa və şəbihlər təşkil edilir. Bu mərasim zamanı da müxtəlif avazlar vasitəsilə musiqilər ifa olunur. Əlbəttə ki, hər bir regionun özünməxsus lokal musiqi ləhcəsi burada da özünün

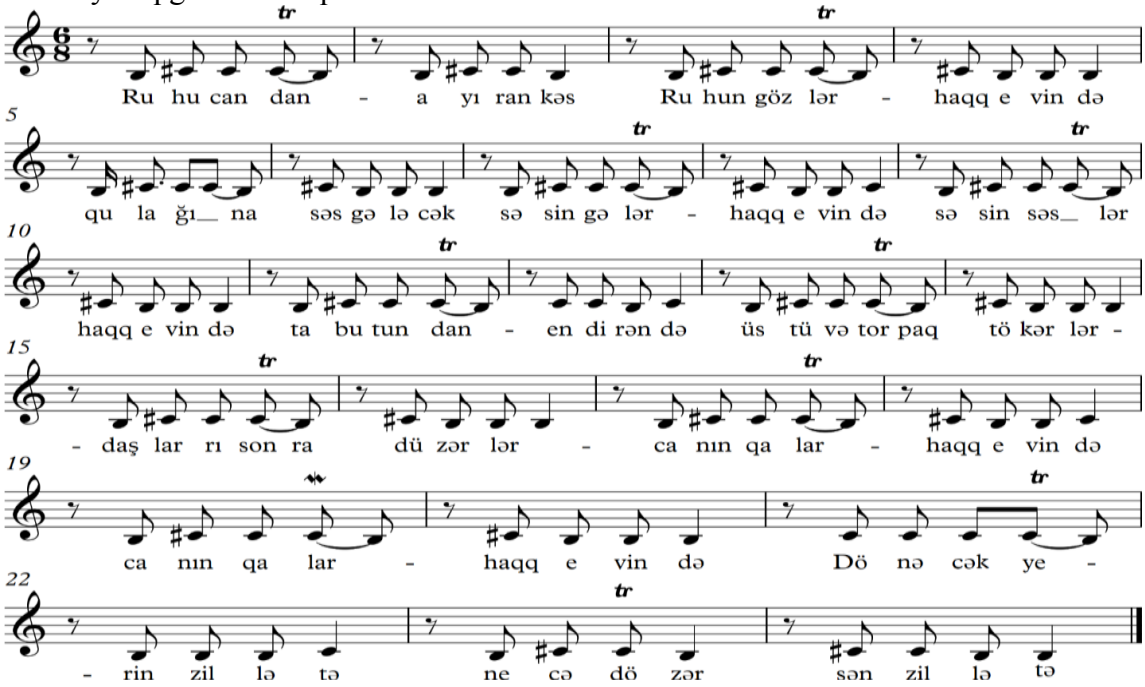
mövcudluğunu nümayiş etdirir.

Şamaxı regionunda zikr musiqisinə Sündü, Göylər, Dəmirçi və s. kəndlərində rast gəlmək mümkündür. Sündi kəndində zikr mərasimi haqqında informantlar tərəfindən bizə məlumat veriləndə, qeyd edildi ki, bu ayin yalnız qadınlar tərəfindən həyata keçirilir. Lakin, macar etnomsuqişünası Yanoş Şipoşun müəllifi olduğu "Azərbaycan el havaları. Musiqinin ilkin qaynaqlarında" adlı kitabında zikr musiqisinin informantları arasında kişi ifaçılara da rast gəlmək mümkündür.

Qeyd edək ki, görkəmli macar etnomusiqişünası Yanoş Şipoş 1999-cu ildə Azərbaycana təşkil olunmuş ekspedisiyası zamanı Şamaxının Göylər, Dəmirçi, Kələxanı kəndlərindən 15-ə yaxın zikr musiqisi əldə etmişdir.

Burada oxunan zikrlərin hər biri müxtəlif mətnlərə əsaslanır. Bu mətnlər nəsildən-nəsilə ötürülərək və ya ifaçılar tərəfindən yeniləri ilə əvəz olunaraq ifa olunur. Musiqi tərtibatı baxımından adətən zikr musiqiləri bir-birinə yaxın olur.

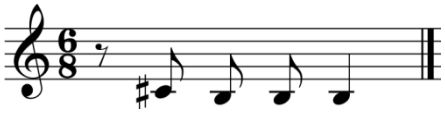
Məsələn, aşağıdakı zikr nümunəsinin poetik mətni beş bəndli şeir şəklindədir. Mətndə əlavə söz və söz birləşmələrindən istifadə olunmuşdur. Məzmun isə insanın ölümündən sonrakı hadisələri təcəssüm etdirir. Söylənilən zikrin əsas məqsədi sanki, insanlara daima axirəti xatırlatmaqdır. Nümunənin kiçik diapazonlu olmasına baxmayaraq güclü təsir qüvvəsinə malikdir.



Poetik mətnin birinci bəndində ikinci misra ilə dördüncü misra həmqafiədir. Növbəti bəndlərdə isə bu qafiə yalnız dördüncü misrada təkrarlanır. Təkralanan söz birləşməsi "Haqq evində"dir.

Təhlilə cəlb olunmuş zikr musiqisi asta tempə və 6/8 ölçüyə malikdir. Nümunə deklomasiyalı giriş ilə - Bəsmələ (Bismilləhir Rahmənir Rahim) və Salavat (Allahum mə səlli əla Muhəmmədin və Ali Muhəmməd) ilə başlayır. Zikr musiqisi do mayəli segah məqamına əsaslanır. İlk öncə asta templə başlanan kompozisiya daha sonra ifaçının ekstaz vəziyyətindən asılı olaraq temp dəyişkənliyinə uğrayır. Qeyd etmək lazımdır ki, zikr boyu bütün xanələr səkkizlik pauza ilə başlayır. Musiqi dalğavari qalxan-enən hərəkət ilə inkişaf etdirilir. Geniş olmayan diapazona malik olan bu nümunə kiçik oktavanın si notundan birinci oktavanın re diyez notuna qədər olan məsafəni, b3 intervalını təşkil edir. İnformant öz ifasını kiçik oktavanın si notu ilə başlayır. Burada daha çox səkkizlik notlardan istifadə olunmuşdur. Beş bəndin hamısı

hər dəfə bu ibarə (Haqq evində) ilə tamamlanır. Bu isə zikr musiqisinə xas olan özəlliklərdən biri hesab olunur:

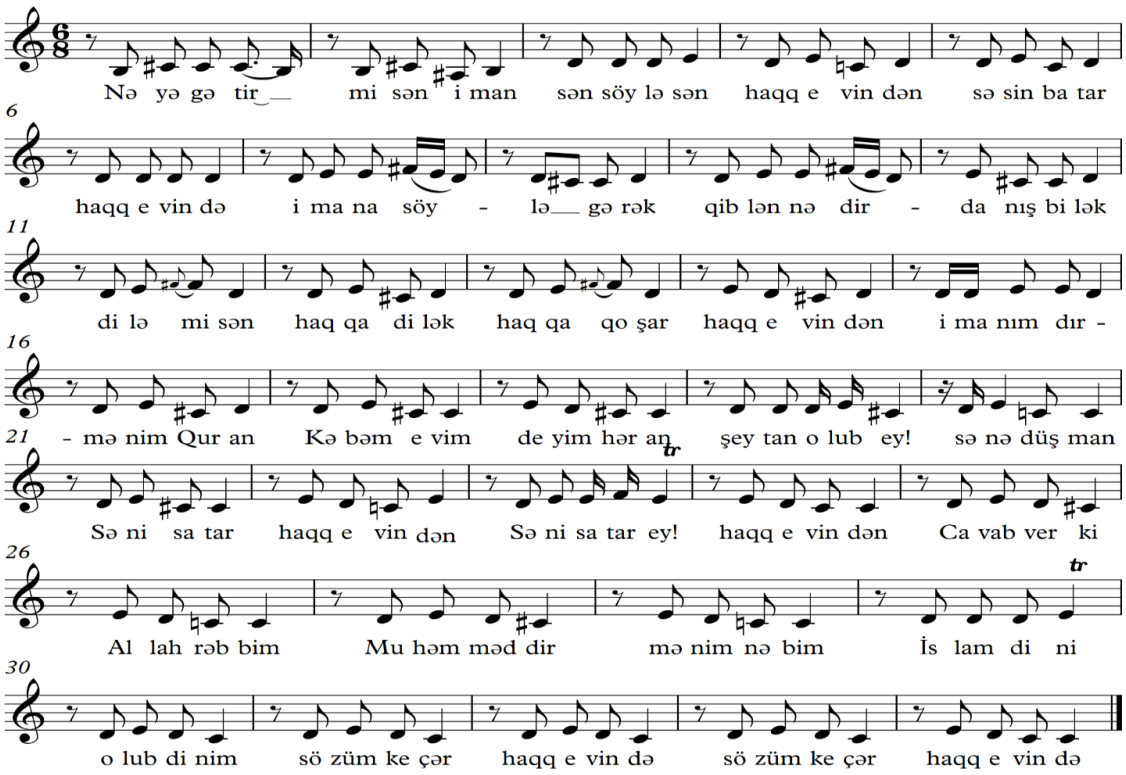


Demək olar ki, bütün zikr musiqisi boyu bir xanədən bir trellərdən istifadə olunur. Bu trellər daha çox sanki, boğazda qaynatma xarakteri daşıyır. II, III, IV və V bəndlərin sonunda təsir gücünü daha da artırmaq məqsədi ilə ifaçı "ey" və "hey" intonasiyalarından istifadə edir. Qeyd edək ki, "ey" və "hey" intonasiyalarından istifadə edən zaman musiqidə crescendo baş verir. Eləcə də, hər misranın son bəndi digər ifaçılarla birgə unison şəkildə ifa edilir. Unison ifanın olmasına baxmayaraq, aparıcı ifaçının səsi digərlərindən daha gur səslənir. Lakin sonra yeni bəndin başlaması ilə musiqi yenidən əvvəlki vəziyyətinə qayıdaraq diminuendo edir. Ayin müxtəlif dualar ilə tamamlanır.

Daha bir nümunədə isə zikr deklomasiyalı giriş – Allahın şəhadəti ilə başlanılır. Zikr nümunəsi digər nümunələrdən fərqli olaraq daha mərd və cəsarətli səslənir. Burada rəbbin Allah, peyğəmbərin Məhəmməd (s.ə.s) olduğu qətiyyətlə söylənilir və sanki heçkəsin insanı bu həqiqətdən ayıra bilməyəcəyini təsdiqləyir. Poetik mətn dörd bənddən ibarətdir. Bu dörd bənd tamamlandıqdan sonra ifaçı əvvəldən başlayaraq təkrar ifa etməyə başlayır. :

1. Söylə görək,
Nəyə gətirmisən iman.
Sən söyləsən haqq evindən,
Səsün batar haqq evində.

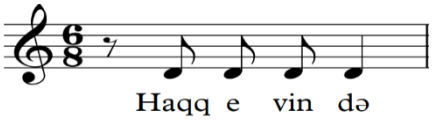
2. İmana söylə görək,
Qiblə nədir danış bilək.
Diləmisən haqqa dilək,
Haqqa qoşar haqq evində,
Haqqa qoşar haqq evindən.



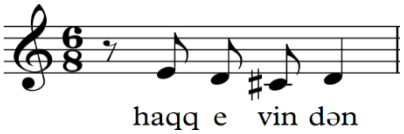
Ümumilikdə nümunəni bəndlər əsasında dörd hissəyə bölmək olar ki, onlardan II və III hissələr bir-bir ilə daha yaxındır.

Hər bəndin son sətirində “haqq evində” melodik misradan istifadə olunur. Bir xanədən ibarət olan bu melodik misra hər bənd üçün kadensiyavari xarakter alır. Lakin hər dəfə bu melodik misra müəyyən dəyişikliyə uğrayaraq təkrarlanır:

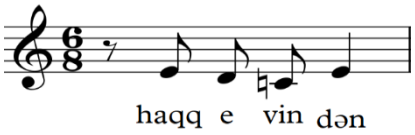
I bənd:



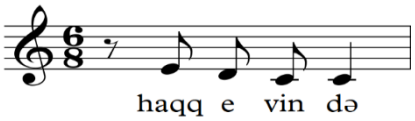
II bənd:



III bənd:



IV bənd:



Nümunənin səkkizlik pauza ilə başlaması müəyyən intonasiyanın yaranmasına səbəb olur. Bütün musiqi boyu hər xanə səkkizlik pauza ilə başlanılır. Bu da ifaçının sanki, ah çəkərək ifa etməyə başladığını tərənnüm edir. Bəzən xanələr arası alterasiyalardan istifadə olunur ki, bu da musiqini daha rəngarəng edir.

Əsas pərdənin tez-tez təkrarı daimlik təsəvvürü yaradır. İslam musiqisi üçün xarakterik olan kiçik diapazon burada da özünü biruzə verir. Nümunə kiçik oktavanın lya diyez notundan birinci oktavanın fa diyez notuna qədər olan məsafəni əhatə etməklə, k6 intervalını təşkil edir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan ərazisində zikr musiqisi tədqiqatçılar tərəfindən geniş şəkildə araşdırılmamışdır və bunun nəticəsi olaraq zikr nümunələrini müqayisəli şəkildə təhlil etmək bir qədər çətinliklər yaradır. Bu baxımdan 1999-cu ildə Y.Şipoşun Şamaxıdan topladığı zikr musiqisi ilə bizim topladığımız zikr musiqiləri arasında bəzi müqayisələr apararaq müəyyən nəticələr əldə etməyə çalışmışıq. Qeyd edək ki, bu nümunələr arasında oxşar və fərqli cəhətlər mövcuddur. Belə ki, Y.Şipoşun topladığı zikr musiqilərinin bəzilərini kişi ifaçılar söyləmişlər. Lakin bizim tədqiq etdiyimiz nümunələri yalnız qadınlar ifa etmişdir. Bizə verilən məlumata əsasən zikr musiqisi yalnız qadınlar tərəfindən icra olunur. Ola bilsin ki, bu hal Şamaxının yalnız Sündi kəndinə məxsusdur. Belə ki, Y.Şipoş Sündi ilə yanaşı Göylər, Dəmirçi və s. kəndlərindən zikr materialları toplaya bilmişdir. Tədqiqatçının topladığı zikr nümunələri 6/8, 5/8, 7/8 ölçülərində və ya sərbəst vəzndə olduğu halda, biz tərəfdən toplanılan nümunələrin hamısı 6/8 ölçüsündə olmuşdur. Yalnız beşinci nümunə və altıncı nümunələrdə bəzən ölçü dəyişikliyinə 7/8, 10/8 və 11/8 təsadüf olunur. Sərbəst ölçü isə yalnız giriş hissədə Allahın mədhi zamanı istifadə olunmuşdur. Eləcə də, məqam baxımından biz tərəfədən toplanılan materiallar Segah, Bayatı Qacar, Bayatı Kürd muğamları üzərində ifa olunduğu halda, xarici tədqiqatçının əldə etdiyi nümunələr Segah, Rast, Şur məqamlarına əsaslanmışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Xalıqzadə F. Şamaxı folklor musiqi ənənələrinin tədqiqnə dair. (Ulu öndər Heydər Əliyev İrsində Multikultural və Tolerant dəyərlər mövzusunda konfrans materialı). Bakı 2016. səh. 400
2. Seyidova S. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. (Ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti), Bakı, 1994. 99 səh.
3. Seyidova S. Ü.Hacıbəyov və dini musiqi. Musiqi dünyası 2003, № 3-4,
4. Y.Şipoş. Azərbaycan el havaları. Musiqinin ilkin qaynaqlarında. Bakı, “Əbilov, Zeynalov və oğulları”, 2006, 604 səh.

Gülhanım Asadzada Abdulla kızı
Etnomüzikolog, AMK-nın "Kondüktör" bölümünün baş asistanı

ZIKIR MÜZIĞI ŞAMAHI BÖLGESINDE

Özet: *Doğu aleminde yani İslam dünyasında çeşitli tarikatlar arasında dini ayinler mevcuttur. Bazı ayinler sırasında müzikten kullanma gibi halleri ile rastlamak mümkündür. Tabi ki, tören ve müzik tertibatı açısından birbirinden seçilen bu ayinlerin her biri lokal özellikleri ile seçilmektedir. Dini ayin sayılan zikir müziği Şamahı bölgesinde yaygındır. Burada zikir müziğinin bazı özellikleri araştırılmaktadır.*

Anahtar kelimeler: *müzik, tören, zikir, mevlid, din müzik, etnomüzik*

ƏZİZOVA Sevinc Yaşar qızı
Azərbaycan, Bakı
ADMİU-nin müəllimi və dissertantı
sevinc.azizova.1970@mail.ru

AZƏRBAYCAN MUĞAMLARINDA GENİŞ MİQYASLI İNVARİANTLIĞIN FUNKSİONAL ƏHƏMİYYƏTİNƏ DAİR

Xülasə: *Təqdim olunanməqalədə Azərbaycan muğamlarının quruluş xüsusiyyətlərinin öyrənilməsində fənlərarası yanaşma metodunun əhəmiyyəti qeyd olunur. "Şüştər" və "Hümayun" muğamlarının nümunəsində qeyri-xətti inkişafın səciyyəvi keyfiyyəti olan geniş miqyaslı invariantlıq Azərbaycan muğamlarının daxili immanent qanunauyğunluğu kimi göstərilir. Bu iki muğamın müqayisəli təhlili əsasında müəyyən olunur ki, geniş miqyaslı invariantlıq müxtəlif səviyyələrdə təzahür edir.*

Açar sözlər: *"Şüştər", "Hümayun", invariant, qeyri-xətti, fraktal, muğam, bifurkasiya, "özünəbənzər"*

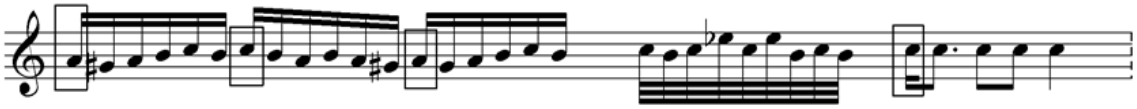
Hal-hazırda böyük aktuallıq kəsb edən fənlərarası yanaşma üsulunun müxtəlif tədqiqat sahələrində tətbiqi olduqca maraqlı və elmi nöqteyi-nəzərdən mühüm nəticələr əldə etmək imkanı verir. Müasir dövrdə tarazlıqda olmayan mürəkkəb dinamik sistemlərdə gedən proseslərin ümumi qanunauyğunluqlarını öyrənən sinergetika elmi də məhz bu metoda əsaslanır. Azərbaycan muğamlarının quruluş xüsusiyyətlərinin öyrənilməsində bu üsulu tətbiq etməklə muğamların yaranma və inkişaf prinsiplərindən biri kimi geniş miqyaslı invariantlığın təzahür formalarını aşkar etmək mümkündür. Aparılan tədqiqatlar göstərir ki, geniş miqyaslı invariantlıq muğamlarda müxtəlif səviyyələrdə özünü büruzə verir. Bunu "Şüştər" və "Hümayun" muğamlarının nümunəsində müşahidə etmək olar. Adı çəkilən muğamlar Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Vamiq Məmmədəliyevin ifasından nota yazılmışdır. Daha əvvəl nəşr olunmuş "Süstər muğamında geniş miqyaslı invariantlığın təzahürünə dair" [1, s. 160] və "Fraktallıq qeyri-xətti inkişafın təzahürü kimi ("Hümayun" muğamının nümunəsində)" [2, s. 230] məqalələrimizdə bu muğam nümunələri ayrıca tədqiq olunaraq onların hər birinin daxilində təzahür edən invariantlıq hallarından bəhs edilmişdi. Hazırki yazı isə həmin muğamların müqayisəli təhlili nəticəsində geniş miqyaslı invariantlığın yeni səviyyəsini aşkara çıxarmaq məqsədi daşıyır. Belə ki, müstəqil muğamlar kimi mövcud olan bu iki nümunə fərqli mayə ucalığına malik olsa da (do mayəli "Şüştər", si b mayəli "Hümayun") eyni məqam-intonasiya əsasına malikdir. Məlumdur ki, Ü.Hacıbəyli də "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabında "Şüştər" və "Hümayun" məqamlarının səs sıralarının qu-

ruluşu haqqında ayrı-ayrılıqda danışsa da qeyd edir ki, "Hümayun" məqamı iki natamam "Şüştər" səssırasından ibarətdir" [3, s. 80]. "Hümayun" muğam dəstgahının özülünü "Şüştər" muğamı təşkil edir desək yanılmarıq. Belə ki, "Süstər" muğamının "Mayeyi-Şüştər", "Feli" və "Tərkib" şöbələri "Hümayun" muğamının tərkibinə daxildir. Bir muğam nümunəsinin bütünlüklə başqa bir muğamın daxilində yer alması birincini ikincinin invariantı kimi müəyyən etməyə əsas verir. Bu hal qeyri-xətti inkişaf prinsipinə əsaslanan mürəkkəb dissipativ sistemlərdə gedən proseslərə bənzəyir. Belə sistemlər ətraf mühitdən gələn təsirə biganə qalmayaraq onunla təmasa girir və yeni attraktorun yaranmasına səbəb olur. Lakin sistemin təkamül prosesi zamanı onun qarşısında inkişaf yolunun müxtəlif variantları durur. "Yolayrıcı" kimi dəyərləndirilən bu an bifurkasiya məqamı adlanır. Məhz bu məqamda sistemin ayrı-ayrı elementləri arasında köhnə əlaqələr qırılaraq yeniləri ilə əvəz olunur. "Hümayun" muğamının "Şüştər" muğamından yaranması fikrini elmi-nəzəri cəhətdən əsaslandırmaq üçün "Şüştər"in daxilində təzahür edən bifurkasiya məqamını müəyyən etmək vacibdir. "Şüştər" muğamının "Mayə" şöbəsini "Hümayun" muğamının "Şüştər" şöbəsilə müqayisə etdikdə mühüm bifurkasiya məqamlarından birinin "Mayeyi-Şüştər" şöbəsində yerləşdiyini görmək mümkündür. "Mayeyi-Şüştər"i şərti olaraq iki hissəyə ayırmaq olar. Onun məhz ikinci hissəsi "Hümayun" muğamının intonasiya əsasının yaranmasına səbəb olur. Belə ki, bu hissədə təzahür edən intonasiya "Hümayun" muğamının mayə özəyinə çevrilir və inkişaf edərək yeni attraktorun – "Hümayun" dəstgahının yaranmasına gətirib çıxarır.

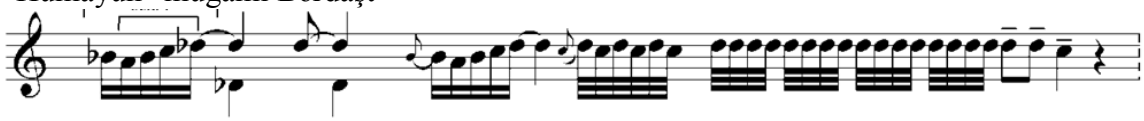
Nümunə 1

V.Məmmədəliyevin ifasından
Nota yazdı Sevinc Əzizova

"Şüştər" muğamının "Mayə" şöbəsi



"Hümayun" muğamı Bərdaşt

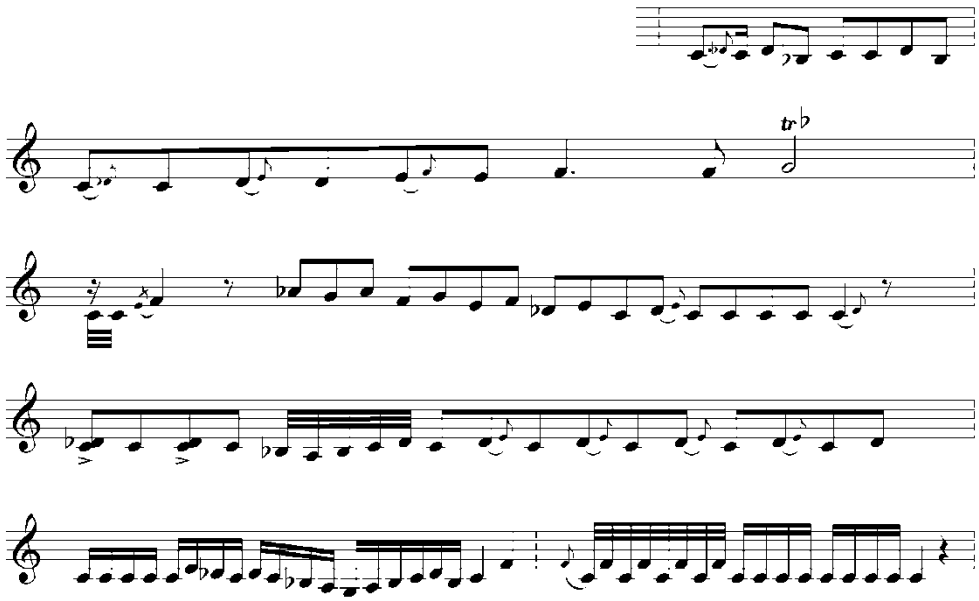


Təsadüfi deyil ki, "Şüştər" muğamının "Mayeyi-Şüştər" şöbəsindəki sözü gedən fraqment "Hümayun" muğamındakı "Şüştər" şöbəsində artıq yoxdur. Onun əvəzində isə növbəti "Tərkib" şöbəsini intonasiya cəhətdən hazırlayan melodik hissə səslənir. Ümumiyyətlə, "Şüştər" və "Hümayun" muğamlarında "şüştər intonasiyası" və "şüştər pərdəsi" xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. "Hümayun" dəstgahının artıq "Bərdaşt" hissəsində "Şüştər"in ağırlıq mərkəzlərindən biri kimi statusu proqnozlaşdırılır. Belə ki, "Şüştər"in iki istinad pərdəsindən biri olan və kadensiyanın yaranmasında vacib rol oynayn do pərdəsi burada səslənmə tezliyinə görə üstünlük təşkil edir. "Mayə" şöbəsində də bir sıra melodik ibarə və cümlələrdə, həmçinin kadensiyada do pərdəsi vurğulanır, lakin son olaraq si b mayə pərdəsi ilə bitir. "Bəxtiyari" guşəsində isə muğamın yeni inkişaf mərhələsi hazırlanır. Bu guşənin funksional əhəmiyyəti artıq onun sual-cavab xarakterli başlanğıc iki cümləsi ilə proqnozlaşdırılır. Belə ki, hər iki cümləni təşkil edən iki ibarədən birincisi eyni, ikincisi isə fərqlidir. Çünki birinci cümlə re b pərdəsində, ikinci cümlə isə do pərdəsində tamamlanır. Lakin bunun ardınca mayə pərdəsinin hakim mövqeyini təsdiqləyən kadensiya əhəmiyyətli cümlə səslənir. Sonrakı fraqmenti si b və do pərdələri arasında gedən birincilik uğrunda əsl mübarizə məkanı adlandırmaq olar. Gərgin "deyişmə" kadensiyanın da genişlənməsinə səbəb olur və məhz bu məqamda bəzi pərdələr yeni funksional mahiyyət əldə edir – si b pərdəsi yenicə üstünlük qazanmış do pərdəsinin alt aparıcı tonuna çevrilir. Melodik xətt do pərdəsindən tədricən

qalxaraq sol pərdəsində bir qədər ayaq saxlayır, sonra isə fa pərdəsinə həll olur. Bunun ardınca do-fa pərdələrinin qərarlaşdığını nümayiş etdirən kadensiya səslənir.

Nümunə 2

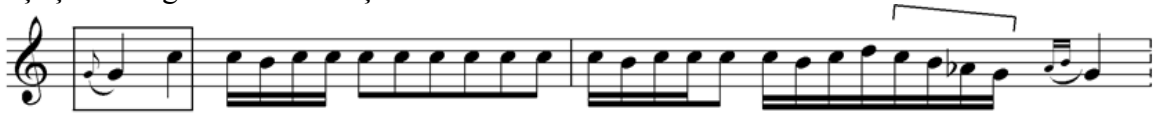
"Hümayun" muğamı "Bəxtiyari" guşəsi



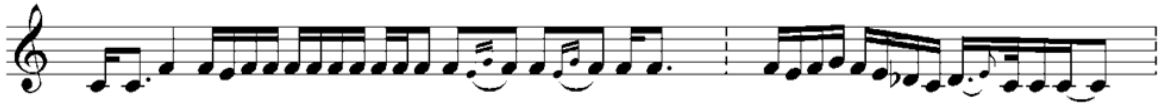
Bununla da "Hümayun" dəstgahında do-fa pərdələrinin istinad rolunu oynadığı yeni inkişaf mərhələsinin başlanğıcının əsası qoyulur. "Şüştər" şöbəsindən əvvəl səslənən "Feli", "Böyük Məsnəvi" və "Mövləvi" şöbələri muğamın daxilində geniş miqyaslı invariantlığın daha bir səviyyəsini əmələ gətirir. Məlum olduğu kimi, həmin şöbələrdən yalnız "Feli" şöbəsi "Şüştər" muğamında səslənir. "Feli" yuxarı istiqamətdə xalis kvarta sıçrayışını təmsil edən səciyyəvi intonasiya ilə başlanır. "Hümayun" dəstgahında "Feli" ilə yanaşı "Böyük Məsnəvi" və "Mövləvi" şöbələrinin də eyni intonasiya ilə (c – f) başlanması, bundan əlavə eyni pərdələr üzərində gəzişərək eyni diapazonu (c - ↑as) əhatə etməsi "özünəbənzər" inkişaf prinsipinin təzahürü kimi meydana çıxır.

Nümunə 3

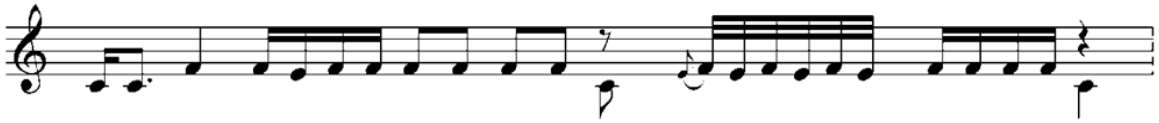
"Şüştər" muğamının "Feli" şöbəsi



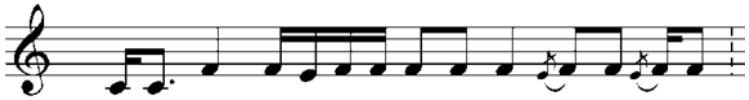
"Hümayun" muğamının "Feli" şöbəsi



"Hümayun" muğamının "Böyük Məsnəvi" şöbəsi



"Hümayun" muğamının "Mövləvi" şöbəsi



"Özünəbənzər" inkişaf prinsipi geniş miqyaslı invariantlığın spesifik xüsusiyyətidir. Bu həm də fraktallara xas olan keyfiyyət olduğu üçün çox zaman "invariantlıq" və "fraktallıq" terminlərini sinonim sözlər kimi işlədirlər. Bu baxımdan "Böyük Məsnəvi" və "Mövləvi" şöbələri "Feli" şöbəsinin fraktalları hesab edilə bilər. Beləliklə, "Şüştər" muğamından "Hümayun" muğamına keçmiş "Feli" şöbəsi "Böyük Məsnəvi" və "Mövləvi" şöbələri ilə birlikdə lokal qrup yaradaraq öz mövqeyini daha da qüvvətləndirir və xüsusi funksional əhəmiyyət kəsb etməyə başlayır.

"Hümayun" dəstgahındakı "Tərkib" şöbəsi də "Şüştər" muğamının "Tərkib" şöbəsi ilə müqayisədə bəzi dəyişikliklərə məruz qalmışdır. Belə ki, burada "Şüştər"in "Tərkib"indəki registr qarşılaşması yoxdur, melodik inkişaf daha mülayimdir. "Şüştər" muğamının kulminasiyası da "Tərkib" şöbəsində, daha dəqiq desək onun sonunda səslənir. "Hümayun" muğamında isə kulminasiya "Bidad" şöbəsinə təsadüf edir. "Hümayun" dəstgahı muğamın ritmik hissəsi olan "Kiçik Məsnəvi" və "Hümayuna qayıdış" hissələri ilə bitir.

"Şüştər" və "Hümayun" muğamlarının musiqi mətnlərinin təhlili nəticəsində qeyri-xətti inkişaf prinsipinin səciyyəvi keyfiyyəti olan geniş miqyaslı invariantlıq (və ya fraktallıq) bu iki muğamın daxili qanunauyğunluğu kimi meydana çıxır və müxtəlif səviyyələrdə təzahür edir: "Bərdaşt" hissəsində muğamı təşkil edən şöbələrin proqnozlaşdırılması, "Mayə" şöbəsində muğamın yeni inkişaf mərhələsinin funksional baxımdan hazırlanması və qeyri-xətti inkişaf nəticəsində bir muğamın "özünəbənzər" yeni halını yaratması. Qeyd olunan sonuncu səviyyə fraktalları xarakterizə edən əsas xüsusiyyət olduğundan "Hümayun" dəstgahını da "Şüştər" muğamının fraktalı hesab etmək olar. Fənlərarası yanaşma metoduna əsaslanantədqiqatın nəticələri göstərir ki, bu üsulun tətbiqi Azərbaycan muğamlarının öyrənilməsində yeni perspektivlər yarada bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əzizova S.Y. Şüştər muğamında geniş miqyaslı invariantlığın təzahürünə dair//"Qloballaşan dünyada musiqi ənənələri" I Beynəlxalq elmi-praktik konfransın materialları. Bakı-2017 s.160-163
2. Əzizova S.Y. Fraktallıq qeyri-xətti inkişafın təzahürü kimi ("Hümayun" muğamının nümunəsində)//"Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri" XVII Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. Bakı-2018 s.230-232
3. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B., Az.Döv.Mus.Nəşr, 1962, 110 s.
4. Евин И.А. Искусство и синергетика. М., 2004, 208 s.
5. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Основания синергетики. М., 2005, 240 s.

Sevinc Azizova Yashar
Azerbaijan, Baku
Dissertanate, teacher of the ASUCA
sevinc.azizova.1970@mail.ru

FUNCTIONAL IMPORTANCE OF WIDE MIGISH INVARIBILITY IN AZERBAIJANI MUGHAMS

Summary: *The presented article highlights the importance of interdisciplinary approach to learning the structure of Azerbaijani mugams. In the example of Shushter and Humayun mugams, large-scale invariantity, characteristic of non-linear development are shown as the internal immanence of Azerbaijani mugams. Based on comparative analysis of these two mughams, large-scale invariantity is manifested at different levels.*

Key words: *"Shuster", "Humayun", invariant, nonlinear, fractal, mugam, bifurcation, "self-adherent"*

Ayşegül Göklen
Türkiye

Sezer Dinçer
Türkiye

Dr. Öğr. Üy. Yavuz Durak
Türkiye

CARMINA BURANA SAHNE KANTATININ "O FORTUNA" BÖLÜMÜ ORKESTRA PARTİSYONLARI İLE PİYANO EŞLİĞİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

Önemli bir besteci ve müzik eğitimcisi olan Carl Orff 10 Temmuz 1895 tarihinde Almanya'nın Bavyera bölgesindeki Münih kentinde doğmuştur. Ailesinin beş yaşından itibaren piyano, org ve viyolonsel dersleri aldırmasına rağmen Carl Orff'un eğilimi vurmalı çalgılara yönelik olmuştur. Orff, on yedi yaşına kadar şan ve piyano için şarkılar bestelemiş ve bir koro eseri yazmıştır.

1912-1914 yılları arasında, Münih Müzik Akademisi'nde eğitim görmüştür. Buradaki eğitimi sırasında Claude Debussy'nin müziğiyle ilgilenmeye başlamış ve bunun üzerine çalışmalar yapmıştır. "Gisei, dasOpfer Op. 20" (1913)adlı müzikli drama çalışmasını Debussy'nin müzikal anlatımından esinlenerek ortaya koymuştur. Debussy'nin müziği ile karşılaşmasını daha sonra "bütün ruhsal ve entelektüel manzaramı değiştiren duvardaki bir gedik" diye tanımlayacaktır. (Thomas'tan aktaran Ülker, 2014).

Orff, 1918-1919 yılları arasında, Mannheim Ulusal Tiyatrosu'nda ve Darmstadt Hoftheater'deki müzik topluluklarında şeflik yapmış ve "Leonce und Lena" (1918) adlı sahne müziğini yazmıştır.

Weimar Cumhuriyeti Dönemi'nde (1918-1933) Orff, kendi kişisel tarzını oluşturmaya yönelik çalışmalar gerçekleştirmiştir. 1921'de ünlü müzikolog Curt Sachs, Orff'a Claudio Monteverdi'yi incelemesini tavsiye etmiştir. Bu incelemeler ve çalışmalar sonucunda Orff, 1923-24 yılları arasında Orfeus ile başlayarak Monteverdi'nin ana birkaç eserinin düzenlemeleri üzerinde çalışarak kendi müzikal dilinin gelişmesini ve şekillenmesini sağlamıştır.

Orff'un bu dönemdeki arayışı kendisini 1924 yılında bir dans eğitmeni olan Dorothee Günther ile birlikte müzik eğitimciliği çalışmasına götürdü. Aynı zamanda bir atölye işlevi gören Günther'in okulu Orff'un müziğinde dans ve ritim duygusunun ön plana çıkmasına sebep olan etkenlerden biri oldu. Bu okul daha sonra Orff'un müziğinin temellerinden birini oluşturacak olan "söz, müzik ve hareket birliği" kavramının gelişmesine büyük ölçüde katkıda bulundu. Okuldaki eğitim müziğin mim, dans, söz ve drama gibi diğer sanatlarla bağlantısı üzerine kuruluydu; bu yaklaşım da bütün sanatların icrasında temel düzeyde bir sentezi mümkün kılıyordu. (Johnson'dan aktaran Ülker, 2014).

Orff burada Afrika müziğinin ritimleri üzerine çalıştı. İnsan sesine ve kendi icat ettiği bir dizi vurmalı çalgının desteklediği ritim duygusuna dayalı bir eğitim sistemi geliştirdi. Bu okuldaki çalışmalarının sonucunda oluşturduğu ilk Schulwerk çalışma kitabını 1931 yılında yayımladı. (Ülker, 2014).

Orff; ağaç tuşlu ve metal tuşlu vurmalı ezgisel çalgıları tampere sistemine göre yeniden düzenleyip, ses alanlarını belirlemiştir. Ses renkleri hem diğer çalgılardan farklıdır hem de çalma tekniğinin farklılığından dolayı müzik öğretiminde önemli bir yer tutmaktadır. Bu çalgılar 4 – 5 yaş gurubu çocukların bile çalabileceği çalma kolaylığına sahip olması (çocuğun yeteneğine göre) ile hemen çalabilmeleri, bildikleri

melodiyi çalgıda bulmaya çalışmaları, tınıların dikkat çekici olması, yaratıcılıklarının gelişmesinde rol oynamaktadır. Bu çalgıların ortak özelliği kolay çalınıyor olması, eşlik yapmaya uygun olması, yaratıcılıklarını geliştirmeye yönelik ve her yaşa uygun olmaları, akorda gerek olmamasıdır (Çevik, 2007).

Orff, müzikoloji, müzik eğitimi ve dans alanlarında yetenekli ve bilgili çalışma arkadaşlarına sahip olmasaydı Schulwerk'in asla doğamayacağını derslerinde ve yazılarında sürekli yinelemiştir. Bu arkadaşlardan en önemlileri okula öğrenci olarak giren daha sonra Orff'un çalışma arkadaşları olarak devam eden Gunild Keetman ve dansçı Maja Lex olmuştur (Gürgen, 2007).

Carl Orff ve meslektaşı Gunild Keetman'ın işbirliği içinde hazırladıkları beş ciltlik "Orff-Schulwerk/Çocuklar için Müzik" adlı eser 1950-1954 yılları arasında yayımlanmıştır. Gerçekleşen uygulamalar sırasında yaratılan çalgı parçaları, oyun şarkıları, tekerlemeler ve metinleri içeren bu eserin çıkış noktası eski çocuk şarkılarıdır. Çocuklar için Müzik adlı beş ciltlik bu eserde şiirler, şarkılar, konuşma alıştırmaları, ritmik-ezgisel alıştırmalar ve oyunlar, 6-7 ses aralığında tek sesli ve çok sesli şarkılar bulunmaktadır. Orff ve Keetman temel Orff-Schulwerk metinlerini tüm dünyadaki öğretmenlerin yararlanabileceği bir model olarak geliştirmişlerdir. Bu sebeple Orff-Schulwerk'te yer alan tüm örnekleri, yapılacak denemelerin modelleri olarak anlamak gerekir. Bu modeller değişime, gelişime ve farklı düzenlemelere davet eden bir özelliğe sahiptir. Bu bağlamda, kopya olma ve yansıma karakterine sahip bu çalışmalar örnek alınabilecek bir taslak olarak anlaşılabilir (Jungmaire'dan aktaran Eren, 2012).

Almanca bir sözcük olan "Schulwerk" sözcüğü "Schule" sözcüğünün karşılığı okul, "werk" sözcüğünün karşılığı "yapıt, eser, iş, uğraş" anlamına gelmektedir. Carl Orff, Shulwerk'in en iyi biçimde uygulanacağı yerin okul olduğunu, müzik ve hareket eğitiminde söz konusu olan yalnızca müzik eğitimi değil insanın yetiştirilmesi olduğunu sürekli vurgulamıştır. Bu eğitim sırasında çocuklar etkindir, çalışırlar ("uğraşmak") ve yaratıcı bir biçimde materyalle ilgilenirler. Bunun sonucunda çocuğun kendisine ait, çocukça bir sanat eseri (yapıt) ortaya çıkar veya çıkabilir (Koçak'tan aktaran Gürgen, 2007).

Orff Yaklaşımı çerçevesindeki "Müzik ve Hareket Eğitimi", insanın çok yönlü algısına uygun olarak, öğrenme sürecinde mümkün olduğunca fazla duyuya hitap eder. Bu noktadan hareketle, Orff Yaklaşımı ile yapılan çalışmanın amacı, bireysel yaratıcılık yolu ile estetik anlayışın ve sosyalleşmenin geliştirilmesi olarak özetlenebilir. Orff Yaklaşımı anlayışında elemanter müzik yapmak için, bireyin özel yeteneğe sahip olması beklenmez. Önemli olan bireyin içinde var olan müziği ve müzik yapma duygusunu, en temel ve saf haliyle dışa vurabilmesidir. Bunu yapabilmek için gerekli olan ilk şey, bireyin kendi potansiyelini farkına varabilmesidir. Yapılan çalışmalar, hem bireyin potansiyelini ortaya çıkaracak ve geliştirecek, hem de bu yolla gruba katkı yapmasını sağlayacak biçimde planlanır. Bu anlayışla müzik yapma, kendi içinde taşıdığı estetik amaçlar kadar, genel eğitimin ve "insanın kendini gerçekleştirme" yolundaki ilerleyişinin önemli bir aracı haline gelir. (Toksoy ve Beşiroğlu, 2006).

Weimar Cumhuriyeti yıllarındaki arayış döneminde Orff, ayrıca hümanist/toplumcu aydınların eserleriyle ilgileniyordu. 1930 ve 1931 yıllarında Şair Franz Werfel'in ve oyun yazarı Bertolt Brecht'in şiirleri üzerine birer kantat besteledi. 1929 ile 1931 yılları arasında düzenlenen müzik festivallerinde çağının müziklerini tanıma imkanı buldu; Paul Hindemith, Bela Bartok ve Igor Stravinski gibi dönemin önde gelen bestecileriyle tanıştı. (Ülker, 2014).

Weimar Cumhuriyeti sırasındaki kültürel ortamda bir tarafta sanatçı ve aydınların eserlerinde yansıttığı toplumsal eleştiri ve çözümlemeler, diğer tarafta yaygınlaşan ve ticarileşen popüler kültür bulunmaktaydı. Orff, bu ortamda "apolitik" bir tavır

geliştirerek hem yenilikçi modern müzikten hem de popüler müzikten uzak durmuştur ve kökenlere yönelik bir müzik anlayışı geliştirmeye çalışmıştır. Orff bu dönemde, Alman müzik dinleyicisi için aykırı müzikal anlayışlar geliştirmiştir. Rönesans müziği çalgılarını ve icra tekniklerini yeniden canlandırmaya çalışmıştır. Avrupa dışındaki ülke müziklerinin tınılarına dayalı bir müzik eğitimi sistemi geliştirmiştir. Bach'ın pasyonlarını sahnede canlandırması o devirdeki Post-Romantik müzik geleneğinin dışında bir durum yaratmıştır. Bu dönem Orff'un çeşitli müzikal denemeler ve arayışlarla geçirdiği bir dönem olmuştur.

1933-1945 yılları arasındaki Nazi döneminde Orff hem müzikal bakımdan hem de drama ve sahne tekniği bakımından kendisine özgü ilk ürünü olan Carmina Burana'yı ortaya koymuştur. İlk olarak 1937 yılında Frankfurt'ta seslendirilen eser, o günün siyasi iktidarının gözünde bazı açılardan sorunlu bir eser olmuştur.

Birincisi, eser Nazi kültür politikası tarafından güvenli bir saha olarak görülen Post-Romantik müzik geleneğinden uzaktı. İkinci olarak, sözlerdeki kimi erotik tabirler bu dönemdeki siyasi ve toplumsal muhafazakarlıkla bağdaşmıyordu. Üçüncüsü de eserin metni, milliyetçi bir rejimin hoş karşılamayacağı şekilde, modern Almanca dışındaki dillerde –Latince, Eski Almanca, Eski Fransızca– yazılmış sözlere sahipti. Bu sonuncusu daha büyük bir sorundu; çünkü Nazi kültür politikası dahilinde Alman yurttaşlarının zihinleri iktidarın milliyetçi görüşünün dışındaki görüşlere kapatılmaya çalışılıyordu, hatta bu amaçla Mayıs 1933'te Nazi eylemcileri "Alman gibi olmayan" yazarların kitaplarını toplu olarak yakmışlardı. (Fulbrook'tan aktaran Ülker, 2014).

Prömiyerin ardından Carmina Burana Nazi Partisinin yayın organı Der Völkische Beobachter tarafından "zenci caz müziğine yakın, yozlaşmış bir müzik" olmakla eleştirilmiştir. Ancak eserin folklorik özellikleri ve Herbert von Karajanve Karl Böhm gibi orkestra şeflerinin eseri repertuarlarına katması Carmina Burana'nın siyasi iktidar tarafından kabul edilmesini kolaylaştırmıştır. Eser 1938 yılından İkinci Dünya Savaşının son yıllarına kadar Almanya'nın birçok sahnesinde seslendirilmiştir.

CarminaBurana'nın başarısından sonra Orff yayıncısına "Şimdiye kadar yazdığım ve sizin yayımladığınız her şey yok edilebilir, Carmina Burana ile birlikte, bütün çalışmalarımı bir araya toplayan eserlerim başlıyor" demiştir. (Liess'ten aktaran Ülker, 2014).

Grimm Kardeşlerin "Çalınan Ay" ve "Köylünün Akıllı Kızı" masallarından esinlenerek 1939 yılında Der Mond ("Ay") ve 1943 yılında DieKluge ("Akıllı Kız") eserlerini bestelemiş ve ikisini de sahneye koymuştur.

Orff, 1950 ile 1960 yılları arasında Münih Devlet Müzik Akademisi'nde (Hochschule für Musikund Theater München) kompozisyon eğitimi vermiştir. Müzik eğitimi faaliyetine bir yandan da Schulwerk alanında devam etmiştir. 1962-1966 yılları arasında bu metodun dünya çapında yaygınlaşmasını sağlamak için yurtdışı gezileri gerçekleştirmiştir.

1961'de Salzburg Mozarteum Akademisi bünyesinde açılan Orff Semineri, bu eğitim tarzının Almanya sınırları dışındaki resmi ve kurumsal kabulünün en önemli göstergelerindendir. 1963 yılında Orff Enstitüsü'ne dönüştürülen bu kurumda, Elementer Müzik ve Hareket Eğitimi için öğretmen yetiştirilmeye başlanmıştır (Gersdorf'dan aktaran Kalyoncu, 2006). Bu enstitü, Orff eğitim anlayışının uluslararası yayılımında da çok önemli görevler üstlenecektir. Çeşitli ülkelerden öğrenci, öğretmen, araştırmacı, terapist, müzik ve dans pedagogları, bugün de olduğu gibi burada düzenlenen programlara ve yaz kurslarına katılarak Orff-Schulwerk`i didaktik ve metodik yönleriyle öğrenme fırsatı bulmuşlardır. (Kalyoncu, 2006).

1972 yılında Münih Üniversitesi Onur Profesörü, Federal Almanya Cumhuriyeti tarafından "Başarı Nişanı" ile ödüllendirilmiştir. 29 Mart 1982'de Münih'te ölmüştür.

Sahne Kantatı "Carmina Burana"

Carmina Burana'nın sözlerini oluşturan şiirlerin çoğu 13. Yüzyıl sonlarında yazılmış olup; biçimi, içeriği ve dili çok karışıktır. Bu şiirlerde Latince ile Fransızcanın, Almanca ile Latincenin karıştığı görülmektedir. 1830 yılında Bavyera Alpleri'ndeki Benediktin Manastırı'nı denetlemekle görevli Christoph von Aret'in bulduğu şiirler ve şarkıların tümü 1847 yılında Johann Andreas Schmeller adlı yazar tarafından yayınlanmıştır (Topçu, 2012).

Bu şiir ve şarkılarda yeryüzündeki kötülüklerden, geleneklerin yitirilişinden, kilisenin yanlış tutumlarından, paranın gücü ve sefaletten bahsedilmesinin yanı sıra baharın güzellikleri, dans ve aşk dizelerine de yer verilmiştir.

Orff, bu şiir ve şarkıların arasından 25 tanesini seçmiş ve dil sorununu çözmek için dilbilimcilerle çalışmalar gerçekleştirerek eseri 1936 yılında tamamlamıştır.

Eser ritim, tınısal renk ve tonalite olmak üzere üç ögeden oluşmaktadır. Orff'un küçük yaştaki çocukların müziğe karşı ilgilerini ritim yoluyla başlatmaya yönelik anlayışı, eserde de ön plandadır.

Carmina Burana, Orff'un en önemli eseridir. Orff, bu eseri bir başlangıç olarak kabul etmiş ve bu kantatı yeniden doğuş dönemi olarak nitelemiştir. Kendini korkusuzca eleştirdiği için Carmina Burana'ya kadar olan eserlerinin hepsini yok etmiş, bir kısmının ise basımını engellemiştir.

Carmina Burana üç bölüm, yirmi beş şarkı ve orkestra için dans alt başlıklarından oluşmaktadır.

Bölümleri;

Giriş: FortunaImperatixMundi

1. O Fortuna
2. Fortuneplangovulnera

I. Bölüm : Primo vere

3. VerisLetaFacies
4. Omnia sol temperat
5. Eccegratum
   Uf dem anger
6. Tanz
7. Floretsilvanobilis
8. Chramer, gipdievarwe mir
9. Reie
10. Werediuwerltallemin

II. Bölüm : InTaberna

11. Estuansinterius
12. Olimlacuscolueram
13. Ego sumabbas
14. Intabernaquandosumus

III. Bölüm : Courd'amours

15. Amor volatundique
16. Dies, nox et omnia
17. Stetitpuella
18. Circameapectora
19. Si puer cum puellula
20. Veni, veni, venias
21. Intruitina
22. Tempusest
23. Dulcissime
    Blanziflor et Helena
24. Aveformosissima
    FortunaImperatrixMundi
25. O Fortuna

Giriş Bölümü: "Fortuna Imperatrix Mundi"

1. O Fortuna

Koro

İlk bölüm doğayı ve aşkı dile getirmektedir. Başlangıç korosu Romalıların en çok korktuğu talih tanrıçası Fortuna'ya saygılarını sunmaktadır. İçeriği sonsuz değişimdir. Fortuna elindeki bir çarkla durmadan insanların yaşamını yönetmektedir. Kararlılık ve büyüklük kavramları, koro ve orkestranın giriş ve finaldeki fortissimo birlikteliği ile ebedi sonsuzluğun yansıtılması için kuvvetli bir melodik yapı olarak sunulmaktadır (Topçu, 2012).

Araştırmanın Amacı

Bu araştırma, müzik eğitimine önemli katkıları bulunmuş olan Alman besteci Carl Orff'un, eski çağların müziğini ritim temelinde günümüz müziğiyle birleştirdiği "Carmina Burana" adlı sahne kantatının "O Fortuna" bölümünün orkestra partisyonları ile piyano eşliğinin karşılaştırılmasını amaçlamaktadır.

Araştırmanın Önemi

Eserin piyano eşliği ile orkestra partisyonlarının register değerlerine uygunluğunun incelenmesi yönü ile çözümleme alanına getirdiği yaklaşımlar bakımından müzik araştırmacılarına yarar sağlaması ve müzik eğitimcileri tarafından bu alanda yapılan ilk çalışma olması yönüyle önemlidir.

YÖNTEM

Araştırma Modeli

Araştırma, betimsel bir çalışmadır. Yöntem olarak ampirik teknikle durum tespiti yapılmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini piyano eşlikli konçerto ve kantatlar; örneklemini ise "Carmina Burana" adlı eserin "O Fortuna" bölümü oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması

Veri toplama tekniği olarak yapılan literatür taramasının ardından, araştırmanın amacına uygun olarak gerekli verileri toplamak üzere uzman kişilerle görüşülmüş ve register karşılaştırılması yapılmıştır.

BULGU VE YORUMLAR

İlk 4 ölçü (A cümlesi) tempo3/1=60

Eserde 3/1'lik zaman kullanılmıştır; 'güçlü' zaman ile başlamayan 'o Fortuna' nın ilk seslerinde kasıtlı bir çarpışma vardır, bu durum gerginlik yaratır ve çözülmek için bekler ancak uyumsuzluk bir sonraki bölüme kadar çözülmez. Çok sayıda bakır üflemeli ve perküsyon çalgıları sayesinde görkemli -fortissimo/çok kuvvetli- bir giriş yapılır.

Giriş melodisi oldukça basit fakat güçlüdür. Senkop ritim ve yakın ses aralıklarından oluşur. Bu ana ritim modeli, müziği unutulmaz kılmak için çok basittir ve ritim örüntüsünün tekrarından dolayı parça dünyanın her yerinde birçok insan tarafından tanınır

3. ölçüde -poco stringendo- giderek çabuklaştırarak çalınarak, "*b"* cümlesinin ritmine hazırlık yapılır.

5-12 ölçü (B cümlesi) tempo 3/2=120

B cümlesinin hızı "*a"* cümlesinin neredeyse 2 katıdır.

Dinamikleri "*a"* cümlesine göre zıttır. Fortissimo olarak başlayan eser pianissimo şeklinde devam eder.

Baslarda ostinato yapı vardır. Bu bölümde koro güçlü bir fısıltı olarak ön plana çıkar.

Bu bölümde sesin daha güçlü ve yoğun olması için tahta üflemeliler, tiz bakır üflemeliler, keman ve viyola piyano partisinde sağ eldeki; pes bakır üflemeliler, viyolonsel ve kontrbas piyano partisinde sol eldeki akorları çalmaktadır.

Çalgıların Piyano Eşlik Notalarındaki Konumları:

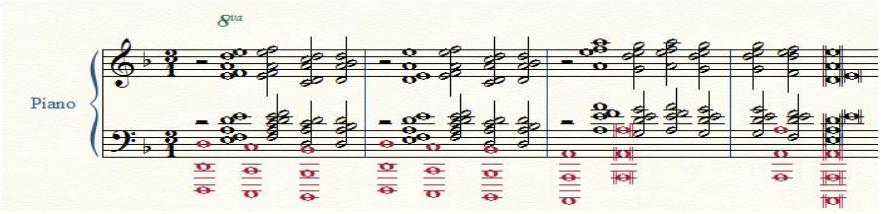
Giriş bölümünde yer alan çalgı grupları:

Üflemeliler: Flüt, Obua, İngiliz kornosu, Mib ve sib klarnet, Fagot ve Kontrafagot

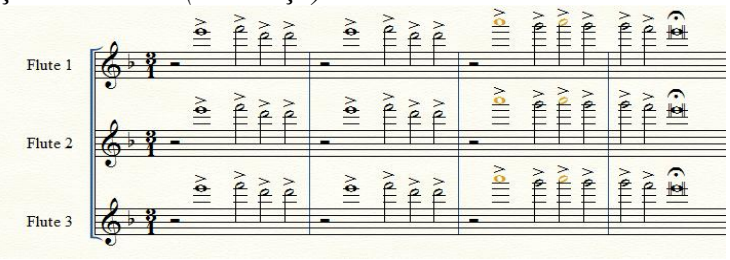
Bakır Üflemeliler: Fa korno, Trompet, Trombon, Trombon ve Tuba, Timpani

Yaylılar: Keman, Viyola, Viyolonsel, Kontrbas

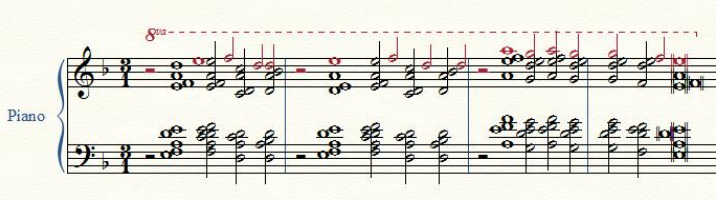
Şekil1: Eserin piyano eşliği/ ilk 4 ölçü



Şekil2: Flütler(ilk 4 ölçü)

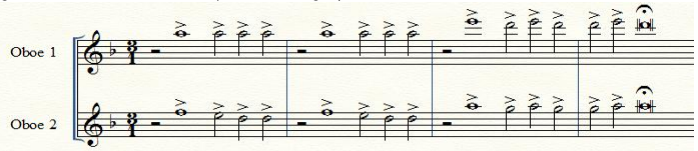


Şekil 3: Piyano Partisinde Flütler (ilk 4 ölçü)



Flütlerin ünison çaldığı ilk 4 ölçülük giriş bölümünde piyano partisi, bu çalgının renk ve register özellikleri bakımından orkestradaki soprano partisini temsil etmektedir. Piyano partisinde de en tiz partide yani sağ elin en üst partisinde yer almıştır. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

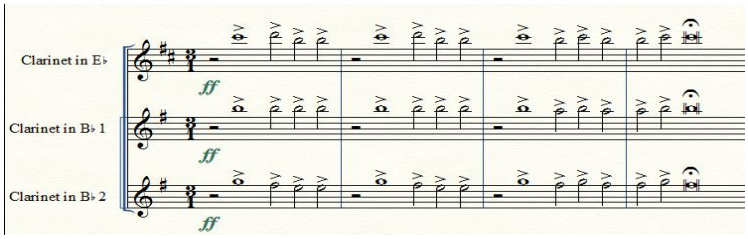
Şekil4: Obualar (ilk 4 ölçü)



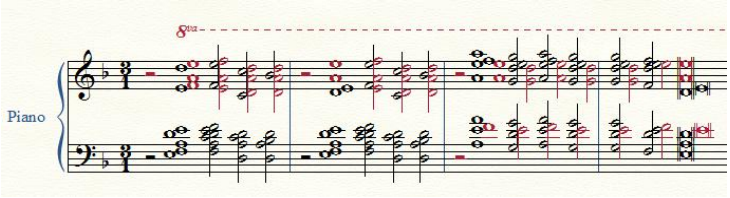
Şekil 5: Piyano PartisindeObualar (ilk 4 ölçü)

Obuaların çift ses çaldığı ilk 4 ölçülük giriş bölümünde piyano partisi, bu çalgının renk ve register özellikleri bakımından orkestradaki mezzosoprano partisini temsil etmektedir. Piyano partisinde de sağ elde bulunan akorların orta partisinde yer verilmiştir.

Şekil 6: Klarnetler (ilk 4 ölçü)

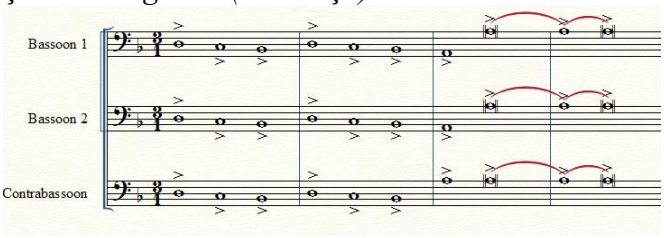


Şekil 7: Piyano Partisinde Klarnetler (ilk 4 ölçü)

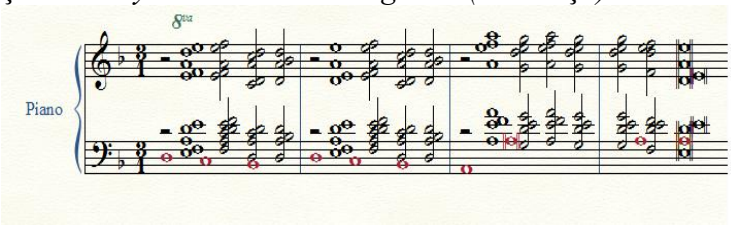


Si bemol klarnete kıyasla daha güçlü tiz seslerin çıkarılmasında kullanılan mi bemol klarnet eserin giriş bölümünde piyanoda soprano partisine, yani sağ elin tiz sesine karşılık gelmektedir. Si bemol klarnetler ise obualarla aynı sesleri çalarak piyanoda mezzosoprano partisine, yani sağ elin orta partisinde gösterilmiştir. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

Şekil 8: Fagotlar (ilk 4 ölçü)

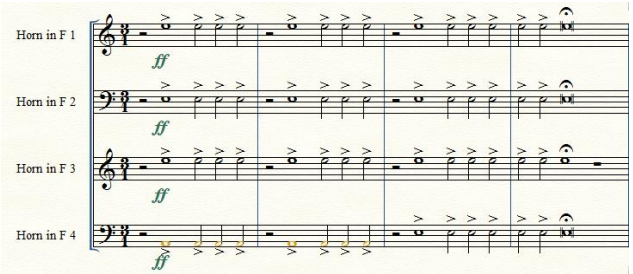


Şekil 9: Piyano Partisinde Fagotlar (ilk 4 ölçü)

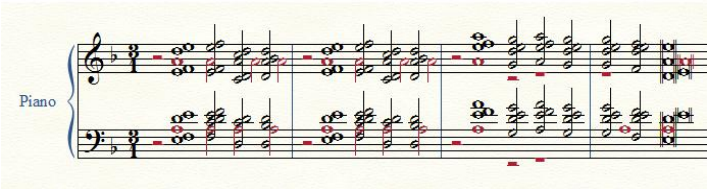


2 fagot ve 1 kontrafagotun seslendirdiği ilk 4 ölçülük giriş bölümünde piyano partisi, bu çalgının renk ve register özellikleri bakımından orkestradaki bas partisindeki yerini, piyano partisinde de pes partiye yani sol elin bas partisinde yer vermiştir. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

Şekil 10: Fa Kornolar (ilk 4 ölçü)

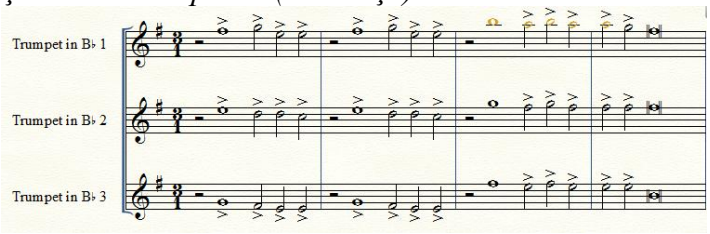


Şekil 11: Piyano Partisinde Fa Kornolar (ilk 4 ölçü)

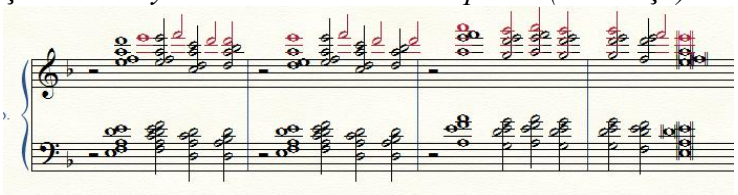


Fa kornolar giriş bölümünde alto ve tenor partilerinde yer almaktadır. Piyano partisinde de sağ ve sol elin orta seslerinde yer verilmiştir. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

Şekil 12: Trompetler (ilk 4 ölçü)

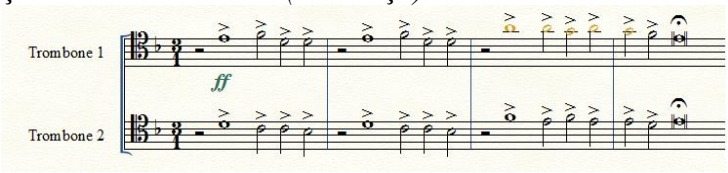


Şekil 13: Piyanoda Partisinde Trompetler (ilk 4 ölçü)

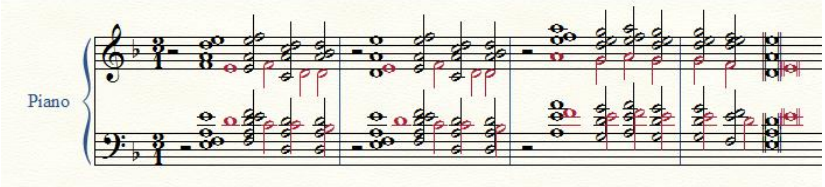


Trompetler, renk ve register özellikleri bakımından orkestradaki soprano partisini temsil etmektedir. Piyano partisinde de en tiz partiye, yani sağ elin en üst partisinde yer verilmiştir. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

Şekil 14: Trombonlar (ilk 4 ölçü)

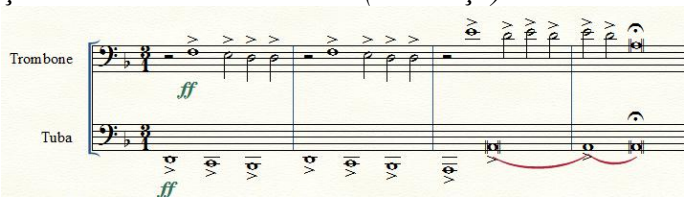


Şekil 15: Piyanoda Partisinde Trombonlar (ilk 4 ölçü)

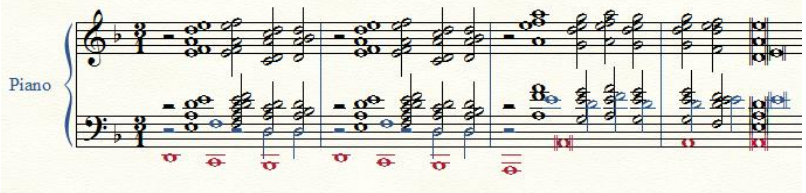


Trombonlar giriş bölümünde alto ve tenor partilerinde yer almaktadır. Piyano partisinde de sağ ve sol elin orta seslerinde yer verilmiştir. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

Şekil 16: Trombon Ve Tuba (ilk 4 ölçü)



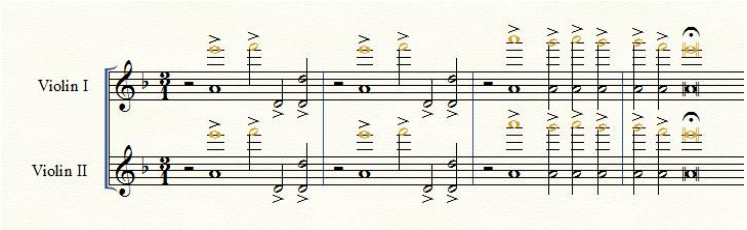
Şekil 17: Piyano Partisinde Trombon Ve Tuba (ilk 4 ölçü)



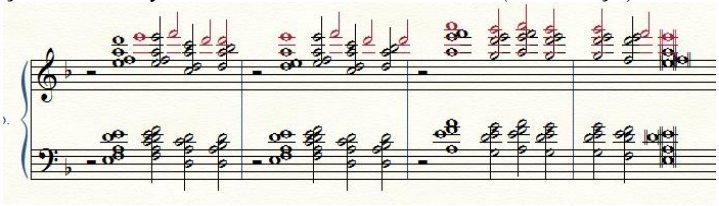
Trombon ve tubanın seslendirdiği ilk 4 ölçülük giriş bölümünde piyano partisi, bu çalgının renk ve register özellikleri bakımından orkestradaki bas-bariton partisinde bulunmaktadır. Piyano partisinde de pes partiye yani sol elin bas partisinde yer almıştır. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile

aktarıldığını göstermektedir.

Şekil 18: Kemanlar (ilk 4 ölçü)

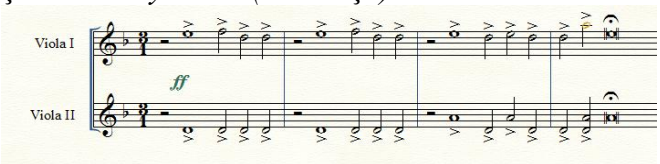


Şekil 19: Piyano Partisinde Kemanlar (ilk 4 ölçü)

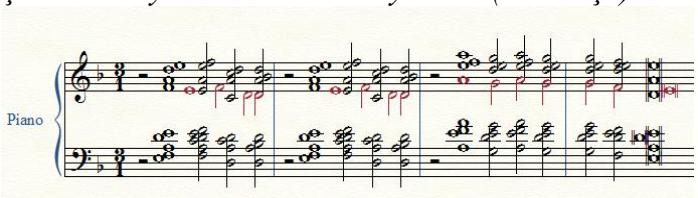


Kemanların çaldığı ilk 4 ölçülük giriş bölümünde, piyano partisi renk ve register özellikleri bakımından orkestradaki soprano partisini temsil etmektedir. Piyano partisinde en tiz partiye yani sağ elin en üst partisinde yer vermiştir. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

Şekil 20: Viyolalar (ilk 4 ölçü)

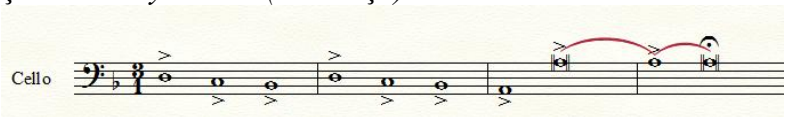


Şekil 21: Piyano Partisinde Viyolalar (ilk 4 ölçü)

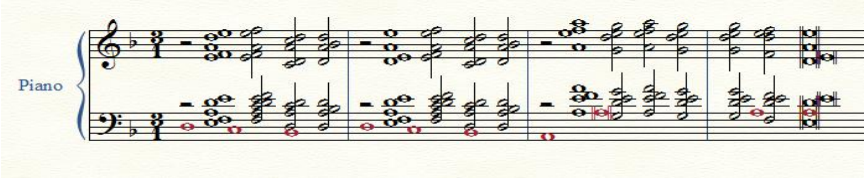


Viyolalar piyano partisinde renk ve register özellikleri bakımından orkestradaki alto partisini temsil etmektedir. Piyano partisinde de sağ elin orta partisinde yer verilmiştir. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

Şekil 22: Viyolonsel (ilk 4 ölçü)

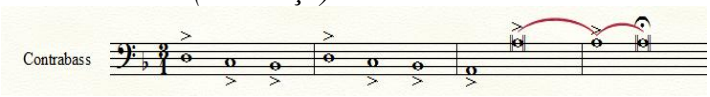


Şekil 23: Piyano Partisinde Viyolonsel (ilk 4 ölçü)

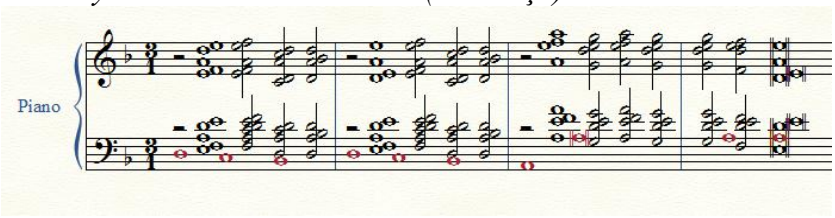


Viyolonselin seslendirdiği ilk 4 ölçülük giriş bölümünde piyano partisi, bu çalgının renk ve register özellikleri bakımından orkestradaki bas partisinde bulunmaktadır. Piyano partisinde de pes partide yani sol elin bas partisinde yer almıştır. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

Şekil 24: Kontrbas (ilk 4 ölçü)



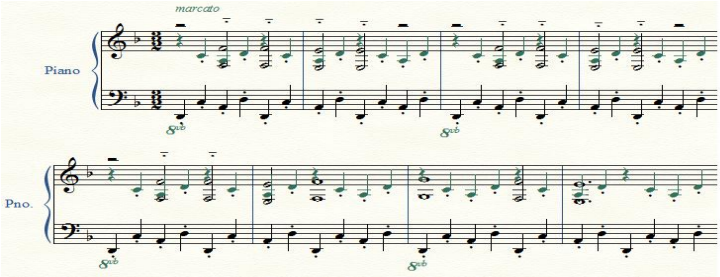
Şekil 25: Piyano PartisindeKontrbas (ilk 4 ölçü)



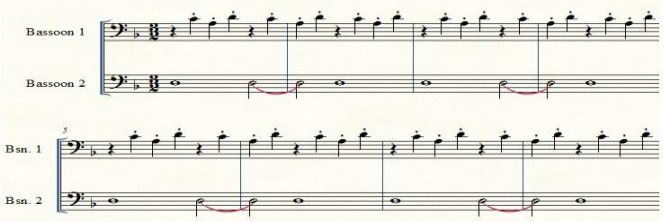
Kontrbasların seslendirdiği ilk 4 ölçülük giriş bölümünde piyano partisi, bu çalgının renk ve register özellikleri bakımından orkestradaki bas partisinde bulunmaktadır. Piyano partisinde de pes partide yani sol elin bas partisinde yer almıştır. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

Eserin 5. ve 12. Ölçüleri arasında obua, ingiliz kornosu, fagot, fa kornolar ve yaylılar koroya eşlik eder. Piyano eşliği aşağıdaki gibidir.

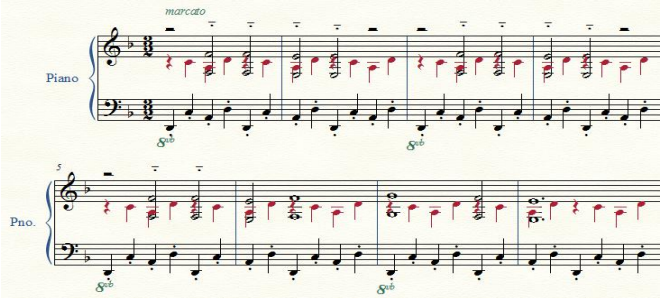
Şekil26: Eserin piyano eşliği/ 5…..12. ölçü



Şekil28:Fagotlar (5…..12. ölçü)

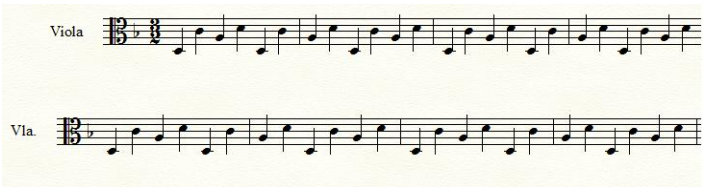


Şekil29:Piyano Partisinde Fagotlar (5…..12. ölçü)

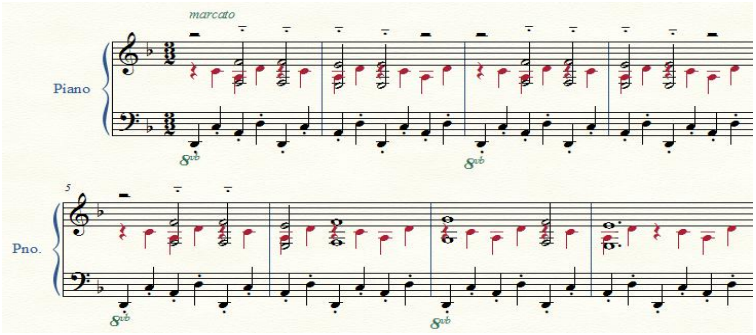


Fagotlar piyano partisinde bu bölümde ostinato yapıya eşlik eder ve renk ve register özellikleri bakımından orkestradaki alto partisini temsil etmektedir. Piyano partisinde de sağ elin orta partisinde yer vermiştir. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

Şekil30: Viyolalar (5…..12. ölçü)

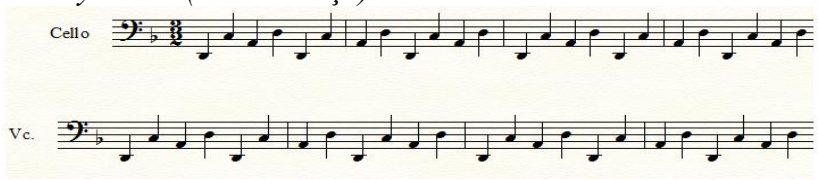


Şekil 31: Piyano Partisinde Viyola (5…..12. ölçü)

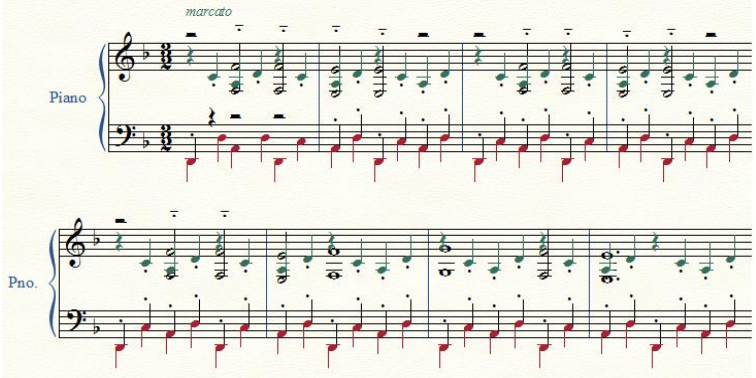


Viyolalar bu bölümde ostinato yapıya eşlik eder ve piyano partisinde renk ve register özellikleri bakımından orkestradaki alto partisini temsil etmektedir. Piyano partisinde de sağ elin orta partisinde yer vermiştir. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

Şekil32:Viyolonsel(5…..12. ölçü)



Şekil33: Piyano Partisinde Viyolonsel(5…..12. ölçü)



Viyolonseller bu bölümde ostinato yapıya eşlik eder ve piyano partisinde renk ve register özellikleri bakımından orkestradaki bas partisini temsil etmektedir. Piyano partisinde de sol elin en pes partisinde yer almıştır. Bu durum, orkestra partisi ile piyano partisinin doğru tasarlanmış bir yapı ile aktarıldığını göstermektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Carl Orff'un Carmina Burana adlı sahne kantatının 1. bölümü olan "O Fortuna" da orkestra üyelerinin seslendirdiği bölümler, çalgıların ses ve register özellikleri dikkatle alınarak karşılaştırılıp piyano eşliği üzerindeki dağılımları ortaya koyulmuştur. Bu karşılaştırma sonucunda, piyano eşliğindeki ses ve akorların orkestrada bulunan her bir çalgının seslendirdiği notalardan oluştuğu görülmüştür.

Carmina Burana için sayıca fazla üyelerden oluşan bir orkestraya ihtiyaç duyulmuştur. Böylesine büyük ve görkemli bir orkestranın görevini piyano tek başına üstlenebilmektedir; bunu karşılaştırdığımız çalgıların seslendirdiği notaların piyano eşliğindeki armonik yapı içerisinde görmek mümkündür.

Piyano, eşlikte en çok kullanılan çalgılardan biridir. Armonik yapıyı verebilmesi, diğer çalgıları ve orkestrayı taklit edebilmesinden dolayı eşlik için oldukça elverişlidir. Örneğin bir orkestra tarafından eşlik edilen solo çalgı ya da çalgılar için birçok konçerto vardır. Bu konçertoların birçoğunun gerektiğinde piyano eşliği ile de seslendirilebilmesi için piyano düzenlemeleri de mevcuttur. Bunların dışında orkestra ya da piyano eşlikli vokal eserler olabildiği gibi, orkestra eşliğinin piyanoya düzenlenmiş olduğu vokal eserler de vardır. Literatürde piyano için eşlik yazılmış birçok esere rastlanmaktadır (Yüksel, 2010).

Ayrıca piyano, müzik eğitiminde öğrenilmesi amaçlanan birçok konunun ve davranışın kazanılıp uygulanabileceği etkin bir eğitim çalgısıdır. Müzik öğretmeni yetiştiren kurumlarda piyano dersi, yetişen öğretmenin yalnız piyano çalabilme becerisini değil aynı zamanda armoni, işitme, müzik kuramları gibi derslerde de bakış açısını genişletip yapabilirliğini arttıracağından dolayı önemlidir.

Sahip olduğu geniş ses aralığı ile müzikal anlamda birçok imkan sağlayan; hem çoksesli bir solo enstürman oluşu, hem eserlerin armonik yapısını bütünselleştirebilen bir eşlik çalgısı oluşu, hem de müzik eğitimindeki etkin kullanılabilirliği ile piyano farklı şekillerde ele alınıp değerlendirilebilecek bir çalgıdır.

KAYNAKÇA:

Çevik, D. B. (2007). Müzik öğretim yöntemlerinden, Orff müzik öğretisine genel bir bakış. (BAÜFBE Dergisi Cilt 9 Sayı 1).

Eren, B. (2012). Orff yaklaşımına göre hazırlanan müzik etkinlikleri içinde ipucunun giderek azaltılması yöntemi ile yapılan gömülü öğretimin otistik çocuklara kavram öğretmedeki etkililiği. (Doktora tezi). https://tez.yok.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.

Gürgen, E. T. (2007). Orff-Schulwerk ve Kodály yöntemi'nin vokal doğaçlama, müziksel işitme ve şarkı söyleme becerileri üzerindeki etkileri.(Doktora tezi). https://tez.yok.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.

Kalyoncu, N. (2006). Türkiye`de Orff-Schulwerk Uygulamaları Abant İzzet Baysal Üniversitesi Örneği. (Yaratıcı Drama Dergisi, Cilt 1 Sayı 2.)

Ülker, B. (2014). Dionysosçu yaklaşım açısından Carl Orff'un Catulli Carmina eseri. (Yüksek lisans tezi). https://tez.yok.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.

Toksoy, A. C., Beşiroğlu, Ş. (2006). Orff Yaklaşımı çerçevesinde İlköğretim I. Kademesinde müzik ve hareket eğitimine başlangıç için bir model önerisi. İTÜ Dergisi Sosyal Bilimler Cilt:3, Sayı:2, 23-34).

Topçu, Ö.Y. (2012). Carl Orff'un müzik yaşamı ve sahne kantatı Carmina Burana. (Yüksek lisans tezi). https://tez.yok.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.

Yüksel, K. (2010). Piyano eşlikli şan performansında eşlikçinin algısal ve psikomotor becerileri, deneyimi ve piyanistik düzeyinin zamanlama uyumuyla ilişkisi. (Doktora tezi) https://tez.yok.gov.tr/ sayfasından erişilmiştir.

HACIZADƏ Hicran
Azərbaycan Bakı
AMK-nın baş müəllimi
və dissertantı
E-mail: atiahi-amk-hik@mail.ru

RAMİZ MİRİŞLİNİN YARADICILIĞINDA AZƏRBAYCAN XALQ MAHNI ƏNƏNƏLƏRİ

Xülasə: *Məqalədə görkəmli bəstəkar və pedaqoq, Azərbaycanın xalq artisti, professor Ramiz Mirişlinin mahnı yaradıcılığı təhlil olunaraq xalq mahnı ənənənələri ilə bağlılıq vurğulanır. Bu baxımdan bəstəkarın xalq mahnı ənənələrindən bəhrələnərək məqam və ritm dəyişkənliyi, mövzu rəngarəngliyi, forma, janr-üslub xüsusiyyətləri, özünəməxsus dəsti-xətti araşdırılmışdır.*

Açar sözlər *: Ramiz Mirişli, mahnı, məqam, janr, ənənə*

Azərbaycan musiqi mədəniyyətində mahnı janrı özünün bədii estetik və üslub xüsusiyyətlərinə görə mühüm yer tutur. Dövrümüzün ən aktual problemlərindən biri də mahnı janrının tədqiqi və inkişaf yolları ilə bağlıdır. Xalqın təşəkkül prosesində yaranaraq inkişaf etmiş mahnı janrı onun tarixini, məişətini, dünyagörüşünü, arzu və istəklərini təcəssüm etdirir. Bəstəkar mahnı yaradıcılığı xalq mahnı yaradıcılığından qaynaqlanaraq öz inkişaf yolunu müəyyən etmişdir. Belə ki, xalq mahnılarında olan mövzu genişliyi, janr müxtəlifliyi bəstəkar mahnılarında qorunub-saxlanılmış, daha da zənginləşdirilmişdir. Bu yolda milli ənənələri davam etdirən bir çox bəstəkarlarımız təkrarolunmaz irs qoymuşlar.

Azərbaycan bəstəkarlarının hər birinin fərdi yaradıcılıq üslubuna, musiqi dünyagörüşünə və dəst-xəttinə baxmayaraq, onları birləşdirən vacib bir amil var ki, bu da mahnı janrının bütün tələblərinə cavab verən əsərlərin bəstələnməsidir. Bəstəkarlarımız müxtəlif musiqi janrlarında olduğu kimi mahnı janrında da elə nümunələr yaratmışlar ki, bu nümunələr istər forma, istərsə də məzmun baxımından kamil örnək ola biləcək mahnılar sırasını təşkil edir. Xalqımızın mahnıya olan böyük rəğbəti bu irsin qorunması və öyrənilməsi istiqamətində aparılan işlərin hər zaman aktual olmasına və bir çox musiqişünasların tədqiqat obyektinə çevrilməsinə imkan verir.

Mahnı sözün həqiqi mənasında tez qavranılması baxımından və bədii estetik təsir gücünə görə xalq arasında ən çox sevilən janrdır, yəni bu danılmaz faktdır ki, hələ də professional bəstəkarlar tərəfindən ciddi üslubda yazılan iri həcmli əsərlərə geniş dinləyici kütləsi mahnı qədər maraq göstərmir. Əsrlərdən bəri xalqımızın yaddaşında yaşayan xalq mahnıları ilə bərabər XX əsrin əvvələrində həyata vəsiqə alan bəstəkar mahnıları da xalq mahnı ənənələrinin davam etdirərək sevilən bir janr kimi geniş dinləyici kütləsinin qəlbinə yol tapa bilib.

Azərbaycan proffesional musiqisinin banisi, dahi Üzeyir Hacıbəylinin əsasını qoyduğu musiqi ənənələrinə sadiq qalan, özünəməxsus yaradıcılığı ilə seçilən istedadlı bəstəkarlar dəstəsinin layiqli nümayəndələrindən biri olan Ramiz Mirişli müxtəlif janrlarda maraqlı əsərlər bəstələmiş, böyük şöhrət qazanmışdır. Lakin onu bir bəstəkar kimi xalqa daha çox tanıdan və sevdirən, ona uğur gətirən məhz mahnı yaradıcılığı olmuşdur.

Azərbaycan xalq mahnılarının janr və üslub xüsusiyyətlərinin bəstəkarın yaradıcılığındakı yerini və əhəmiyyətini müəyyənləşdirmək, ondan yaradıcı şəkildə istifadə prinsiplərini aşkarlamaq müvafiq musiqi ənənələrinin milli köklərini daha düzgün dəqiqliyi ilə şərh etmək məqsədilə apardığımız araşdırmalar zamanı müəyyən olunmuşdur ki, Ramiz Mirişlinin yaratdığı mahnılar üslub baxımından 2 tipə ayrılır: milli ənənələri qabarıq şəkildə əks etdirən mahnılar və estrada üslubunda yazılmış mahnılar. Xalq mahnılarında olan mövzu rəngarəngliyi R.Mirişlinin mahnı yaradıcılığına da öz təsirini göstərmişdir.

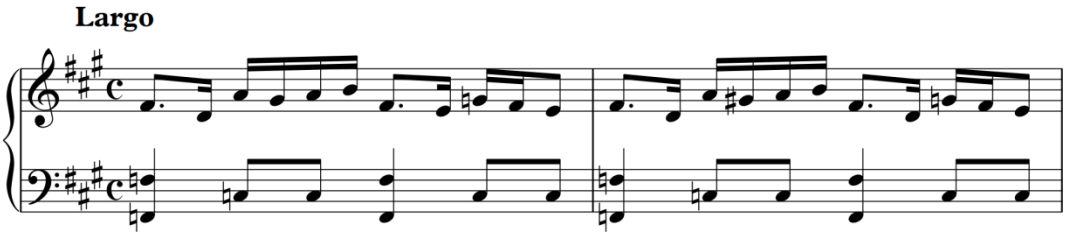
Ramiz Mirişlinin mahnılarını məhşurlaşdıran amillərdən biri də onun melodiyalarının özünəməxsusluğu, təkrarolunmazlığı, yaddaqalanlığıdır. O, ənənəvi üslub və janrlardan Azərbaycan xalq mahnı və rəqsləri, muğam və aşıq musiqisi, eləcə də marş, vals, tanqo ritmlərindən istifadə etmiş, onları üzvi surətdə birləşdirərək təkrarolunmaz mahnılar yaratmışdır. Ramiz Mirişlinin mahnılarını təhlil edərkən məlum olmuşdur ki, o bir mahnı çərçivəsində bir neçə lad-məqamdandan, muğam intonasiyalarından, ritm dəyişkənliyindən istifadə etmişdir. Bu keyfiyyət onun mahnılarını daha rəngarəng çalarlarla zənginləşdirərək melodik cəhətdən fərqləndirir. Xalq musiqisinin milli ənənələrindən, xüsusiyyətlərindən bəhrələnmiş bəstəkar öz mahnı yaradıcılığında parlaq melodist kimi çıxış etmişdir. Onu da qeyd edək ki, bir çox janrlarda əsərlər yazmış bəstəkarın yaradıcılığının leytmotivi məhz mahnılar olmuşdur. Demək olar ki, bəstəkar yaradıcılığı boyu bu janra daim müraciət etmişdir. Belə ki, Ramiz Mirişlinin mahnıları həyatda daima onun yol yoldaşı olmuş, xalq mahnı ənənələrini davam etdirərək Azərbaycanda vokal musiqisinin və kütləvi mahnı janrının inkişafına təsir göstərmişdir.

Xalq yaradıcılığına xas olan musiqi intonasiyalarından, milli ritmlərdən geniş istifadə edən R.Mirişli folklor sənətinin orijinallığını öz əsərlərində səmimi şəkildə ifadə etməyə çalışmışdır. Xəlqilik onun yaradıcılığının əsas xüsusiyyətlərindəndir. Xalq musiqisinin dərin biliklərinə mükəmməl yiyələnən bəstəkar yazdığı hər bir mahnıda bu tükənməz bulağdan bəhrələnmişdir. Bəstəkar öz mahnılarında bütün milli ladlara müaciət edərək Azərbaycan musiqisinin lad-məqam sistemindən böyük ustalıqla istifadə etmişdir.

Ramiz Mirişlinin mahnılarında müraciət etdiyi mövzular çox maraqlı və aktual olmaqla yanaşı həm də ürəyə yatımlıdır. O, doğma vətəni, onun təbiəti və əsrarəngiz gözəlliklərini tərənnüm edən silsilə mahnılar müəllifidir. Bunlardan "Azərbaycan dünyam mənim", "Vətənimsən", "Naxçıvan təranəsi", "Doğma diyarım" və s. xalq arasında geniş yayılmışdır.

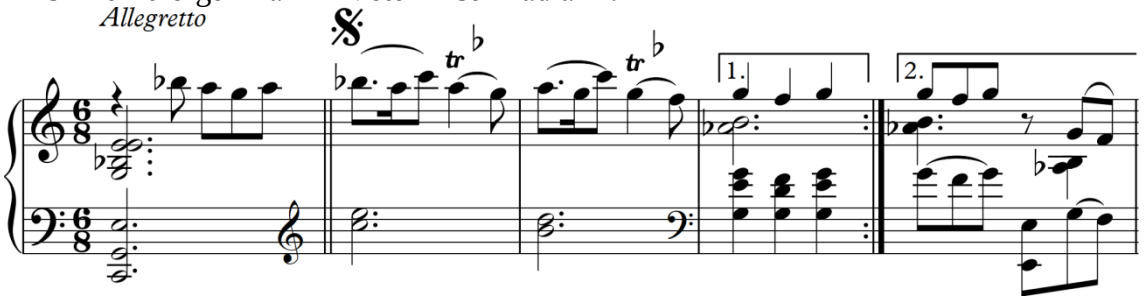
Azərbaycan dünyam mənim

sözləri: Məmməd Arazındır.



Vətənimiz Azərbaycanın tərənnümü mahnının ilk notlarından, onun ritmindən duyulur. Belə ki, müşayiət solo kimi çıxış edərək milli rəqsimiz yallıya xas olan şux, şən xarakteri özündə təcəssüm etdirir. Onu da qeyd edək ki, Ramiz Mirişli ənənəvi milli rəqs janrı olan yallının metroritmik xüsusiyyətlərindən mahnı yaradıcılığında məharətlə istifadə etmiş, bununla da həmin janra yenilik gətirmişdir.

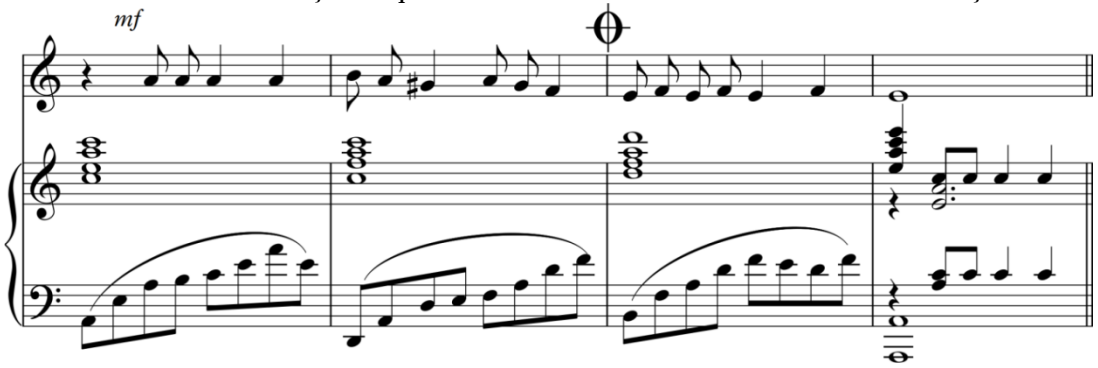
Doğma diyarın gözəlliyinə, onun ecazkar təbiətinə vurğunluğunu təcəssüm etdirən nikbin ruhlu digər mahnı "Vətənimsən" adlanır.



Ramiz Mirişlinin bu mahnısı Azərbaycan xalq mahnıları üçün səciyyəvi olan 6\8 ölçüsündə olmaqla şən və gümrah xarakterli musiqidən ibarətdir. R.Mirişlinin mahnı

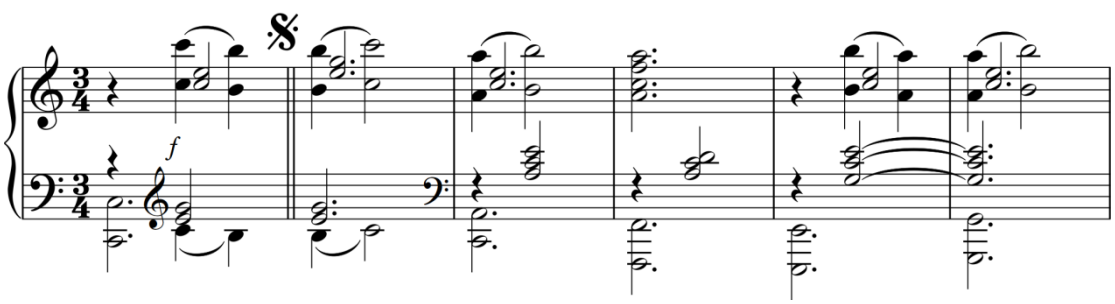
yaradıcılığını araşdırarkən məlum olur ki, bəstəkar ritm və məqam dəyişkənliyindən bacarıqla istifadə etmiş, melodiyaları milli məqamlarımızı böyük ustalıqla uzlaşdırmaqla özünəməxsus rəngarənglik yaratmağa nail olmuşdur. Bununla da xalq mahnı ənənələrinə yaradıcı şəkildə yanaşaraq ondan məharətlə bəhrələnmişdir.

Doğma diyarına həsr etdiyi "Naxçıvan təranələri" mahnısı ilə Ramiz Mirişli vətənpərvərlik mövzusunu davam etdirərək ulu Naxçıvan yallılarının təsirindən yararlanmışdır. Mahnı kuplet formasında bəstələnmişdir. Bununla da şüştər məqamına əsaslanan bu mahnıda Ramiz Mirişli xalq mahnılarına xas olan cəhətə üstünlük vermişdir.



Ramiz Mirişlinin mahnı yaradıcılığında vətənpərvərlik mövzusu ilə yanaşı, məhəbbət lirikasına da geniş yer ayrılır. İncə hissləri əks etdirən bu mahnılar lirik melodiyalara malik yüksək səviyyəli sənət əsərləridir. "Səni sevən baxışlar", "Küsüb məndən", "Yaman gözəlləşmisən", "Səndən kövrək", "Bir xumar baxışla", "Azərbaycan gözəlləri", (söz: F.Qoca), "İlk sevgi", "Dağlar qızı", "Sevgi gülləri" (söz: D.Mustafayev), "İnandım" (söz: S.Rüstəm), "Dedi tələsmə" (söz: N.Həsənzadə) "Sənin vüqarın mənəm", (sözləri Bəxtiyar Vahabzadə) və bu qəbildən olan yüzlərlə mahnı öz oxunaqlığı, gözəlliyi, yaddaqalımlığı, həzinliyi ilə fərqlənir. Əsasən "Segah" və "Şur" muğam intonasiyalarına müraciət edərək bəstəkar ülvi məhəbbət hisslərini daha qabarıq şəkildə göstərmişdir. Dahi Üzeyir Hacıbəyli hər bir muğamın özünəməxsus milli xüsusiyyətlərə malik olduğunu bildirərək demişdir: "...bədii ruhi təsir cəhətdən Segah dinləyicidə məhəbbət hissi oyadır". Sevgi həsrəti mövzusunda yazılmış "Dalğalar" mahnısını daha da təsirli edən onun ilk ifaçısı, unudulmaz xanəndəmiz Respublikanın xalq artisti Şövkət Ələkbərova olmuşdur. Şövkət xanımın təkrarolunmaz, həzin səsi, professional oxu tərzi hələ uzun müddət dinləyicilərin qulaqlarından getməyəcək! O, "Dalğalar"ı böyük şövqlə ifa edərək necə deyərlər "mahnının möhürünü vurmuşdur".

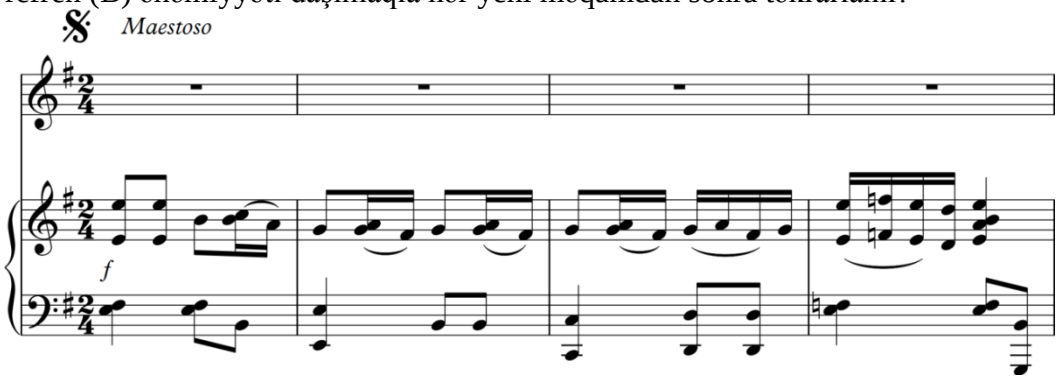
Sözləri: İslam Səfərlinindir.



Məlum olduğu kimi xalq mahnıları arasında əmək mövzusuna da geniş yer ayrılmışdır. Digər bəstəkarlar kimi Ramiz Mirişli də öz mahnı yaradıcılığında əməyi tərənnüm etmişdir. Onun bu qəbildən olan mahnılarından "Şəfalı əllər" (sözləri M.Yaqubundur), "Şirvanın gözəlləri", "Lənkəranın qızları", "Gülsurə" (sözləri F.Qocanındır), "Çoban tütəyi" (sözləri H.Cavidindir), "Yaşa zəhmətlə", "Fəhlə haqqında mahnı" (sözləri M.Arazındır), "Qızqayıt" (sözləri R.Zəkanındır) və s. göstərmək olar.

Qeyd etdiyimiz kimi milli rəqsimiz olan yallı ritmi Ramiz Mirişlinin bir çox

mahnılarına siraət etmişdir. Əsrlər boyu xalqımız "Novruz-bahar" bayramını böyük ruh yüksəkliyi ilə keçirir. Musiqi folklorumuzda bu bayrama aid olan müxtəlif səpkili mahnılar və rəqslər mövcuddur. Öz növbəsində Ramiz Mirişli də bu gözəl adət-ənənəyə mahnılar həsr etmişdir. Belə mahnılardan ən məhşuru və el arasında çox yayılmış, tez-tez ifa olunan "Bayram axşamları" mahnısıdır. Bir çox mahnıların müştərək müəllifi olan Fikrət Qocanın sözlərinə yazılmış bu mahnı sanki gözlərimiz önündə möhtəşəm ümumxalq şənliyini canlandıraraq bayram tablosu yaradır. Yallı ritmindən istifadə edən bəstəkar kütləvi xalq bayramı lövhələrinin təsvirində bu məziyyəti daha qabarıq şəkildə səciyyələndirir. Mahnıda lad nəzəriyyəsinə görə qohum hesab olunan üç məqamın melodik intonasiyaların qarşılaşdırmasının şahidi oluruq. (Şur-Rast-Şur-Segah-Şur). Bununla da forma cəhətdən zahirən rondoya oxşarlıq gözə çarpır. Burada "Şur" ladı refren (B) əhəmiyyəti daşımaqla hər yeni məqamdan sonra təkrarlanır.



Milli ənənələrdən qaynaqlanaraq Ramiz Mirişli zarafat xarakterli məzəli mahnılar da yazmışdır. "Bu nə nazdır" (söz: F.Qoca), "Yox deyə-deyə", "Dedi tələsmə" (söz: N.Həsənzadə), "Səhər, günorta, axşam" (söz: E.Borçalı) adlanan mahnıları məhz belə mahnılardandır. Göründüyü kimi sevimli bəstəkarımız R.Mirişli zaman-zaman bir-birindən gözəl və rəngarəng zəngin, milli koloritli mahnılar ərsəyə gətirmişdir.

Xalq yaradıcılığından bəhrələnən bəstəkar Ramiz Mirişli hər bir mahnı üçün yeni ştrixlər, ifadə vasitələri, harmonik, melodik və ritmik çalarlar tapır ki, bunlar da, yalnız ona məxsus kolorit və ahəngə malikdir. Bu səbəbdən də bəstəkarın mahnılarının ilk notlarından bu təranənin məhz Ramiz Mirişliyə məxsus olduğunu hiss edirik.

Mahnılar əsasında milli xüsusiyyətlərilə ənənəvi Avropa professional yaradıcılığından gələn cəhətlərin sintezinin təzahürü üzərində apardığımız qısa müşahidələr bəstəkarın musiqi dilinin əsas cəhətlərinin öyrənilməsi üçün bir açar olaraq onun populyarlığının sirrini açа bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Güllü İsmayılova "Bəstəkar Ramiz Mirişli" Bakı, 2000 (səh 38, 39)
2. Güllü İsmayılova "Bəstəkar Ramiz Mirişli" Bakı, 2000 (səh 40, 41)
3. Hacıbəyov Ü. "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları". Bakı, 1995
4. İsmayılov M. "Azərbaycan xalq musiqisinin janrları"
5. İsmayılzadə R. "Azərbaycan xalq mahnıları" Bakı, 1981
6. Kərimi S. "Azərbaycan xalq mahnıları" Bakı, 2005
7. Zöhrabov R. "Bəstəkarlarımız haqqında söz". Bakı, 1995
8. Zöhrabov R "Bəstəkarlarımızın portreti". Bakı 1997
9. Mahmudova C. "Azərbaycan bəstəkar mahnılarında poeziya ilə musiqi". Bakı, 2009)
10. Mahmudova S. "Mahnılarda yaşayan poeziya". "Musiqi dünyası jurnalı". N 2(3),2000, s. 70-72
11. Qulamova J. "Azərbaycan xalq musiqi nümunələrinin təhlili" Bakı, 2013

Rus dilində

1.Эфендиева И. "Новое в Азербаджанской песне " (1958-1972 гг). Аз.Гос.Изд. Баку. 1974.
2.Эфендиева И. "Азербаджанская советская песня". Баку. 1981

Notoqrafiya

1. Ramiz Mirişli "Mənim ömrüm" səs və piano üçün mahnılar toplusu Aspoliqraf Bakı-2013
2. Ramiz Mirişli "Dalğalar" fortepiano ilə oxumaq üçün mahnılar. Bakı,2008

Hicran Hajizade
ANC's dandidate for a degree and teacher
E-mail: atiahi-amk-hik@mail.ru

AZERBAIJANI FOLK SONG TRADITIONS INRAMIZ MIRISHLI'S WORK

***Summary**: The article highlights the song compositions of prominent composer and educator, the People's Artist of Azerbaijan, Professor Ramiz Myrlisli and attaches great importance to folk song traditions. From this point of view, the composer's folk song traditions have been studied, such as momentum and rhythm variability, theme diversity, shape, genre-style characteristics and specific set-up.*

***Key words**: Ramiz Mirishli, song, episode, style, tradition*

HÜSEYNOVA Lalə Şirməmməd,
Azərbaycan, Bakı
AMK-nın professoru, elmi işlər üzrə prorektoru
PhD
lalahuseynova1962@gmail.com

TÜRK XALQLARININ MUSİQİSİNDƏ ORTAQLIQ VƏ FƏRQLİLİK AMİLLƏRİ

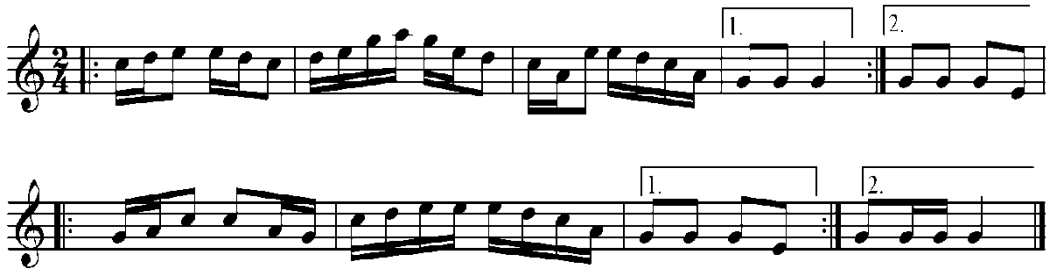
Xülasə: *Türk xalqlarının musiqisində ortaq və fərqli cəhətlər musiqi dilinin müxtəif struktur elementlərində özünü büruzə verir. Başlıca fərq qismində məqam (modus) sistemindəki fərqlər çıxış edir ki, bundan təkanlanaraq alimlər tərəfindən müxtəlif təsnifatlar aparılmışdır. lakin ortaq adət və ənənələr, mərasimlər, vahid mifoloji və dünya baxışlarından qaynaqlanan çalğı alətləri, musiqi janrları, üslub tərzləri, anlayış və terminlərdəki ortaqlıq, hətta coğrafi baxımdan bir-birindən çox uzaq düşmüş türk xalqlarının musiqi mədəniyyəti arasında çarpaz nöqtələr tapmağa imkan yaradır. Bu, özünü, ilk növbədə musiqi terminologiyasında göstərir ki, onların müqayisəli araşdırılması üslub və janr müstəvisində paralellər aparmağa yol açır. Bu baxımdam türk xalqlarının musiqisində küy, hava, məqam, muğam anlayışları xüsusi önəm kəsb edir.*

***Açar sözlər:** musiqi türkologiyası, türk xalqları musiqisinin məqam əsası, küy, hava, məqam, muğam*

Çağdaş əsrdə musiqi türkologiyası sahəsində aparılan çoxşaxəli tədqiqatlar, o cümlədən müqayisəli araşdırmalar bu xalqların musiqisində ortaq və fərqli cəhətləri daha aydın və qabarıq görməyə, onlar arasında paralellər aparmağa yaxşı zəmin yaradır. Təbii ki, tədqiqatların həcmi etibarı ilə ən böyüyü ayrıca götürülmüş türkdilli xalqların ənənəvi musiqi mədəniyyətinə həsr olunmuş araşdırmalardır. XIX əsrdən etibarən türk xalqlarının musiqi folklorunu toplama, notlaşdırma və tədqiqi prosesləri intensiv xarakter almış və bununla da əslində musiqi türkologiyasının əsası qoyulmuşdur. XX əsrdən etibarən isə türkdilli xalqların etnik musiqisini, musiqi təfəkküründü müqayisəli aspektdə dərk etmək yolunda addımlar atılmağa başlanmışdır. Məsələyə bu cür baxış türk musiqi dünyasının nə qədər rəngarəng, müxtəlif və hətta ziddiyyətli olduğunu aşkara çıxardıb. Ortaq amillərin kifayət qədər əsaslı və çox olması türk xalqlarının musiqi dünyasını vahid bir meqamətn kimi qavramağa sövq edir. Lakin, bu zaman başlıca, köklü fərq qismində musiqinin ən mühüm əsaslarından, göstəricilərindən biri olan məqam (modus) sistemindəki fərqlər çıxış edir. Öncə bu məsələyə toxunaq.

Dünyanın ən böyük etnoslarından biri olan türksoylu xalqların ortaq dil faktorunun əksinə olaraq, musiqi sistemində, ilk növbədə məqam səviyyəsində əsaslı fərqlərin mövcudluğunu hələ 1919-cu ildə Üzeyir Hacıbəyli özünün "Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında" fundamental elmi məqaləsində belə şərh etmişdu: "Məhəl, mühit və zamanın təsiri türk lisanının kökünə işləyə bilməyibsə də, hissiyyat lisanı olan musiqilərinə böyük bir nüfüz yetirib, türk qövmlərini müsiqicə bir-birindən ayırmışdır. Cənub türkləri, Ərəstu və Fərabi zamanından qalma yunan və ərəb musiqisinin təsiri

altına keçdilkəri halda, şimal türkləri Çin musiqi əsası üzərində baqi qalmışlardır" [1, s.21]. Bu fikri Ü.Hacıbəyli öz məqaləsində aşağıdakı musiqi misalı ilə də təsdiqləyib:



Göstərilən musiqi parçasının konkret hansı xalqa məxsusluğu məqalədə qeyd olunmayıb. Sadəcə yazılıb ki, "şimal türklərinin musiqisindən bir parça" [1, s.21]. Bu da başa düşüləndir, çünki Üzeyir bəy qarşısına ayrıca bir türkdilli xalqın musiqisi haqda fikir yürütmək məqsədini qoymayıb. O, türk xalqlarını coğrafi anlayışla, yəni "şimal" və "cənub" türkləri kimi bir-birindən ayırmış və pentatonika üstündəki hava ilə bütövlükdə şimal türklərinin musiqisini səciyyələndirmək istəmişdir. Ehtimal etmək olar ki, bu, ya orijinal xalq musiqi nümünəsidir (məs. tatar, başqırd və s. türkdilli xalqın musiqisində), yaxud da Üzeyir bəyin "şimal üslubunda" yazdığı öz bəstəsidir. Ola bilsin ki, "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabında formalaşdırdığı milli məqamlarda melodiya yazmaq təcrübəsini bəstəkar ilk dəfə 1919-cu ildə nəşr olunmuş məqaləsində pentatonika üzərində həyata keçirmişdir.

Üzeyir Hacıbəylinin təxminən 100 il bundan əvvəl müqayisəli təhlil yolu ilə önə çəkdiyi məsələ isə sonrakı dövr musiqişünasların tədqiqatlarında daha müfəssəl şərhini tapmağa başladı. Tanınmış rus musiqişünası, türk xalqlarının, o cümlədən Azərbaycan musiqisinin tədqiqatçısı olmuş V.S.Vinoqradov "Qırğız xalq musiqisi" kitabında bu problemə toxunaraq yazırdı: "...dil ilə musiqinin tarixən ahəngdar inkişafını slavyan xalqlarının (rus, ukrayna, belorus) timsalında aydın görürük, lakin bu mənzərə bir dil ailəsinə məxsus bütün xalqlarda müşahidə olunmur, xüsusən də türkdilli xalqların musiqisində tam fərqli mənzərə ortaya çıxır. Görünür bu onunla izah edilir ki, bu xalqların miqrasiyası tarixin erkən dövrlərində baş verib və onlar bir-birindən ayrı düşərək sıx əlaqəni itirmiş və başqa etnik, mədəni çevrələrlə ünsiyyət qurmuşlar" [10, s. 22] Bu fikirdən təkanlanan V.Vinoqradov qırğız musiqisinə hər olunmuş tədqiqatında SSRİ-də yaşayan türk xalqlarını musiqi mədəniyyətinin qohumluğu baxımından belə təsnif etmişdi:

1. azərbaycanlılar (oxşarlığı erməni və ləzgilərin musiqisində var);

2. tatar,başqırd,oyrat,tıva,habelə bir sıra altay tayfaları da buraya aiddir ki, sonuncuların monqol, buryat və çuvaş musiqisi ilə ümumi cəhətləri var;

3. özbəklər (musiqi baxımından taciklərlə qohumdur);

4. qazax və türkmənlər;

5. qırğızlar, xakaslar və bir sıra altay tayfaları.

V.Vinoqradovun fikrincə,"bu qruplar arasında da əlaqələr görmək mümkündür. Azərbaycan, türkmən və özbək musiqisi arasında, və yaxud qazax və qırğız musiqisində qohumluq əlaqələri hiss olunur. Lakin bu qrupların hər biri məxsusi əlamətlərə malikdir və onların təhlili göstərir ki, 1-ci və 2-ci qrup arasında heç bir əlaqə yoxdur və onlar tamamilə başqa köklərdən qaynaqlanmışlar"**[**10,s.24] Sonuncu qənaət Ü.Hacıbəylinin türk xalqlarının musiqi dilində "şimal-cənub" əksliyinin mövcudluğu haqqında tezisini bir daha təsdiq etmiş olur.

Deməli, ortaq dil hələ ortaq musiqi dili demək deyil. V.Vinoqradovun fikirlərindən təkanlanan qırğız musiqişünası Ç.Umetaliyeva-Bayaliyeva da qəti əmindir ki, "mövcud türk dilləri, istər şərq, istərsə də qərb olsun, "ümumtürk" müsiqi sisteminə malik deyil (beləsi ümumiyyətlə yoxdur). Müasir türk xalqlarına həm **pentatonika (**tatar, tıva, başqırd, çuvaş, qismən qazax, xakas), həm Yaxın və Orta şərq musiqisinin əsaslan-

dığı **xromatika** (türk, azərbaycan, özbək, qismən uyğur musiqisi), həm də sözün avropa anlamında **diatonika** (yalnız qırğız musiqisi) xasdır" (kursiv – Ç.U.) [16,s.91]. Umetaliyeva-Bayaliyevanın tədqiqatından götürülmüş bu hissədə əslində müxtəlif türk xalqlarının sırf məqam əsasına söykənən klassifikasiyasını görürük.

Digər tərəfdən, türklüyün əsası kimi dil faktorunu kənara qoyan Ç.Umetaliyeva-BayaliyevaV.Vinoqradovun təsnifatına qüvvət olaraq, ümumiyyətlə sovetlər məkanında yaşamış bütün Şərq xalqlarını musiqi qohumluğu baxımından belə klassifikasiya edir:

1-ci qrupa Azərbaycan, erməni, tacik, özbək və qismən türkmən musiqisini;

2-ci qrupa tatar, tıva, başqırd,çuvaş, qismən qazax və xakas musiqisini;

3-cü qrupa qırğız, qaraçay və balkar, habelə altay (Dağlıq Altay) musiqisini aid etmək olar.

Hər iki qruplaşmada diqqət çəkən məqam məsələyə yalnız keçmiş Sovetlər Birliyinin ərazi çərçivəsində baxılmasıdır. Halbuki, 1 qrupa tam əsasla İran və Türkiyə musiqisini, habelə uyğur və qaraqalpakları də əlavə etmək olardı (qeyd edək ki, Umetaliyeva-Bayaliyeva yuxarıda türk xalqlarının musiqisini məqam baxımından ayırdığı zaman türkləri və uyğurları nəzərdə tutmuşdu). Uyğurların böyük hissəsinin Çində yaşamasına baxmayaraq, Orta Asiyada bu xalqın nümayəndələri kifayət qədərdir. Lakin təəssüf ki, onların musiqi mədəniyyətinin ayrıca öyrənilməsi prosesi daha sonralar başlamışdır. Son fikri qaqauz və qəraimlərə də şamil etmək olar. Bu xalqların etnik musiqisi barədə ciddi araşdırmalar demək olar ki, yox səviyyəsindədir.

XXI əsrin əvvəllərində türk alimi Feza Tansuğ da türksoylu xalqların musiqisini üslub əlamətlərinə görə klassifikasiya etmişdir. Bu zaman o, Üzeyir Hacıbəyli kimi coğrafi prinsipə əsaslanmış, lakin onu daha da şaxələndirmişdir.Yəni o, yalnız "Şimal "və "Cənub" anlayışı ilə kifayətlənməyib türk xalqlarını musiqi qohumluğu baxımından aşağıdakı 5 əsas qrupda (özündə on beş yarımqrupu birləşdirir)yerləşdirmişdir:

1. **Şərq qrupu** – yakut, tıva,xakas, altay, qırğız musiqisi
2. **Şimal qrupu –** qazax, qaraqalpak, başqırd,tatar, çuvaş musiqisi
3. **Mərkəzi qrup** – uyğur və özbək musiqisi
4. **Çənub qrupu –** türkmən musiqisi
5. **Qərb qrupu –** türk, azərbaycan, Türkiyədən kənar türk musiqisi (Avstraliya, Şimali Amerika, Kipr, Avropa) [17, s. 222]

Hər bir qrupa verilən ayrıca şərhdən bəlli olur ki, bu təsnifat da, müəllifin özünün etirafına görə, kifayət qədər təxmini xarakter daşıyır, yəni bu qruplar arasında dəqiq sərhədlər yoxdur. Xüsusilə çuvaş və yakutların musiqisi həm dil, həm də musiqi baxımından mübahisə doğurur. V.Vinoqradovun təqdim etdiyimiz təsnifatında isə çuvaşlar ümumiyyətlə türk xalqlarına aid edilməmişlər. Digər tərəfdən müəllif Moldova, Rusiya, Ukraynada yaşayan qaqauzların, habelə İran türklərinin musiqisni də qərbi-türk qrupuna aid etsə də, nədənsə cədvəldə onların adını vermir.

Bütün bu təsnifat cəhdləri həm də onu göstərir ki, türk xalqlarının tarixində baş verən taleyüklü proseslər musiqinin məqam sistemini dəyişdirə bildisə də, vaxtilə eyni kökdən, dildən, inanclardan, dünyabaxışından yaranan mərasimvə ayinlər, musiqi janrları,çalğı alətləri dövrün tələbi ilə təbəddülata uğrasa da forma, məzmun, quruluş baxımından oxşarlıqlar qalmaqda davam edir. Bu zaman **müştərəkliyin ilk göstəricisi rolunda anlayış və terminlər çıxış edir.** Qeyd etmək lazımdır ki, ortaq anlayış və terminlərin tədqiqi məsələsi musiqi türkologiyasının gündəmində artıq müəyyən qədər yer alıb. Bu baxımdan xüsusilə qazax musiqişünası, professor Saule Uteqaliyevanın fundamental tədqiqatında verilən cədvəllər və izahlar böyük maraq doğurur. Tədqiqatın "Türk xalqlarının səs təsəvvürləri xüsusi musiqi terminalogiyasında" başlığı altında yer alan ayrıca yarımbölümündə "səs" və "musiqi" kateqoriyalarına aid olan bir çox anlayış və terminlər sistemləşdirilmiş, onların mənşəyinə, etimologiyasına aydınlıq gətirilmişdir

[15, s. 57]. Lakin məsələnin genişliyi və dərinliyi bəzi anlayışlara bir daha diqqət yetirməyə sövq edir və araşdırma zamanı bəlli olur ki, bu sahənin tədqiqində "ağ ləkələr" hələ az deyil.

Türksoylu xalqların etnik musiqisində mühüm əhəmiyyət daşıyan ***küy, hava və məqam (muğam)***anlayışlarının təzahür aspektləri, semantikası və bir-biri ilə bağlılığı məsələsinin araşdırılması bir çox sualların, o cümlədən bu terminlərin bir sıra türk xalqlarında müştərək və fərqli məna kəsb etməsinin nə ilə bağlı olması məsələsinə işıq salmağa kömək edər.

Türk musiqi dünyasında çox geniş yayılma coğrafiyasına malik (qırğız, qazax, altay, xakas, şor, uyğur, türkmən, tatar, başqırd, özbək, kumık, çuvaş, tıva və diğər xalqlarda) ən əski istilahlardan biri ***küydür***. Bu anlayışın məna çaları son dərəcə müxtəlifdir – səs, motiv, melodiya, musiqi, instrumental hava, mahnı, lad-məqam, harmoniya, tərz, üsul, haray, qışqırtı, alətin aşığı, hal, əhval, göy, göy rəngi, mavi və s. F. Tansuğ bu sözü qədim türk sözü olub, "xoş, sakitləşdirici, heyranedici, sehrli səs" kimi şərh edir və onun "kükrəmək","köks" mənalarını daşıdığını və sonrakı dövrlərdə "musiqi" sözü ilə əvəz olunduğunu bildirir [17, s. 218]. Filoloq alimlərin fikrincə isə *küy (kök-kuq)* sözü çin dilindən əxz olunmuş və ilkin zamanlarda mahnı mənasında çıxış etmişdir (erkən çin dilində *tsüy*, orta çin dilində *khoğ*) [15, s.69]. Mahmud Qaşqarinin "Divani lüğəti itturk" (XI əsr) əsərində bu söz *kuk (kük)* şəklində üzə çıxır və onun çoxsaylı mənaları arasında şeir ölçüsü, söz (zarafat), hava-melodiya, göy, göy rəngi də vardır [13, s. 838-839]. Bu mənalarda şeir, söz və musiqinin türklərin əski təsəvvürlərinə, mifoloji görüşlərinə uyğun olaraq göylər aləmi ilə vəhdətdə özünü göstərməsi diqqət çəkir və musiqinin qam-şaman ənənələri ilə bağlılığına, sakral mahiyyətinə aydın işarədir.

Mahmud Qaşqarinin lüğətində bilavasitə *kuy (küy)* sözü də vardır və onun ilk növbədə qoyun-quzu, qoyun sürüsü anlamında işlədilməsini görürük [13, s. 845]. Fərz etmək olar ki, sonralar bir sıra türk xalqlarında kənd, məntəqə mənasında qərarlaşmış *köy* anlayışı köçəri türklərin sürü otarılan yerlərinin (lüğətdə "bir buluk kuy" kimi ifadələrə rast gəlirik) adından qalmışdır.Sürülərin hay-küylü (yəni haraylanan küylər,sürülər) "davranışı" və yaxud köçəri maldarların ucsuz – bucaqsız çöllərdə küyləri daim haraylaması ola bilsin ki, tədricən küy sözünün hay-küy mənasından musiqili səslər anlamına gəlməsinə gətirib çıxarmışdır. Azərbaycan dilində küy sözünün mənasını açıqlayan S.Uteqaliyevanın gəldiyi qənaətlər ehtimallarımızın təsdiqi kimi səslənir. O, yazır: "Terminin (yəni küyün-L.H.) mənası hay-küydən, səsdən, melodiyadan – mahnı, instrumental pyes şəklindəmüstəqil janra kimi əsaslı təkamülə uğramışdır." [15,s.70]. Beləliklə, türk xalqları musiqisində, zənnimizcə,bir tərəfdən *kök* (musiqidə, musiqi alətində kök-azərb., türk), digər tərəfdən isə *küy sözü (köy)*qərarlaşmışdır. Araşdırmalar göstərir ki, *kuq*-un musiqidə *kük* (*kök*) şəkli ilə müqayisədə *küy (köy)* daha geniş yayılmış, xüsusi musiqi janrının və üslubunun ifadəsinə çevrilmişdir. Azərbaycan dilində *küy* sözü məhz səs-küy, hay-küy mənasını bildirir və zənnimizcə, onun sinonimi kimi dilimizdə *hava* termini çıxış edir. Lakin *küy* musiqi istilahının Azərbaycanda mövcudluğuna işarə edən bəzi istisnalar da vardır. Prof. Fəttah Xalıqzadənin bizə verdiyi şifahi məlumata görə bəzi Quba kəndlərində hətta son zamanlara kimi toy zamanı *küy* havasının çalınması ənənəsi müşahidə olunmuşdur.

Bir çox türk xalqlarında, xüsusilə də qıpçaq boylarından çıxmış xalqların musiqisində *küy* anlayışı üstünlük təşkil edirsə, oğuz boylarına aid azərbaycanlı və türklərin etnik musiqisində oxşar mənadaişlək termin kimi *hava* istilahı çıxış edir. Ərəb kökənli bu termin əsas etibarilə ərəb-fars təsirinə daha çox məruz qalmış oğuz türklərində – Türkiyədə, Azərbaycanda və qismən Özbəkistanda yayılmışdır (bəlkə də bu siyahı daha çoxdur) və zənnimizcə, tarixin müəyyən dönəmində bu xalqlarda *küy* anlayışını əvəz etmişdir (qeyd edək ki, özbəklərdə hər iki termin indi də işləkdir). Əgər saray musiqisində

Yaxın Şərq musiqi ənənlərinə uyğun olaraq tədricən "məqam", F. Tansuğun göstərdiyi kimi "musiqi" anlayışları qərarlaşmağa başlayırsa, geniş kütlə arasında məhz *"hava"* anlayışı musiqi, melodiya mənasında çıxış etməyə başlayır.

Ərəb dili lüğətlərində هواء (*hava)* –atmosfer,külək, fantaziya, eşq, ehtiras, habelə zəng, səs-küy(qulaqda) mənalarını verir [9, s. 865]. Eşq, ehtiras mənasında bu sözün sevmək, istəmək, heyran etmək, dəli olmaq kimi məna çalarlarına malik olan هوى (həva) feilindən törəməsini görürük. Görkəmli ərəbşünas alim professor O.Frolova ərəb lirikasının poetik leksikasında sevgi anlayışının movcud olan beş semantik-üslub qrupundan danışarkən burada 30 sözün sevginin müxtəlif məna çalarıdaşımasınıqeyd edir. Bu uzun sırada ümumi sevgi anlayışını bildirən sözlər qrupunda ilk *xub*sözünün ardınca məhz *hava* gəlir. Orta əsrlərin məşhur ərəb alimi as – Saalibi (961-1038) özünün "Dilçilik və ərəb dilinin sirləri" kitabında *hava* sözünü məhəbbətin ilkin dərəcəsini ifadə edən anlayış kimi səciyyələndirmişdir [9]. Deməli, *hava* – sufi ərəb və ümumiyyətlə, islam Şərq poeziyasında məhəbbət anlayışının çoxsaylı sinonimlərindən biri kimi sufi simvolikasının təzahürüdür və ehtimal etmək olar ki, türksoylu xalqların dilinə də ilkin atmosfer-hava mənasından başqa aşiqlərin havalanaraq musiqi ilə zikr etməsi mənasında bir musiqi termini kimi daxil olmuşdur. Dilimizdə *havalanmaq* sözünün həm də eşqdən dəli olmaq mənasını verməsi ("başına hava gəlib" ifadəsi) bunu sübüt edir.

Mövcud ərəb dili lüğətlərində *hava* anlayışının musiqi termini kimi izahı verilmir, onun çoxsaylı məna çalarlarında həm də səs-küy (qulaqda) izahının olması isə bu termini müəyyən qədər dilimizdəki *küy* anlayışına yaxınlaşdırır. Musiqi termini kimi bu sözün Əbdülqadir Marağayinin (XIV-XV əsrlər) risalələrində *havai (*hava ilə eyniköklü) variantı ilə rastlaşırıq. Marağai irsinin tədqiqatçısı S.Ağayevanın fikrincə bu janr xalq musiqi yaradıcılığına aid olan bir anlayışdır [7, s. 28] *Havainin* xasiyyətnaməsini verən Marağayi bildirir ki, "o, xalq arasında hər zaman yarana bilər, ona "mərdamzad" da deyilir. Hər kəs öz istədiyi kimi onu ifa edə bilər" [4, s. 200]. Məlumdur ki, Azərbaycan musiqisində *hava* termini ilk növbədə aşiq musiqisinə şamil olunur və o zaman eldən-elə gəzən və ozanları əvəz etmiş *dərviş-aşiqlərin*(aşıqların) musiqili-poetik yaradıcılığının həvəskarların (*hava* sözünün məna çalarları sırasında həvəskar da vardır)sənəti kimi qəbul və təsnif edilməsi də təbii görünür. Deyilənlərdən belə hasil olur ki, *hava* anlayışı bir musiqi termini kimi məhz sufi şair-aşiqlərinin leksikasında (havalanaraq ilahi eşqə qovuşmaq mənasında) formalaşaraq geniş yayılmış, sözün mənşəyində isə həvəskar mənasının da durması, ümumiyyətlə xalq arasında musiqi nümunələrinin *hava* adlanmasını şərtləndirmişdir (bu musiqi fenomeninin türk xalqlarının ilk növbədə xalq musiqisində qərarlaşmasını xalq təsəvvüfünün təzahürlərindən biri kimi də şərh etmək olar). Bu söz türk dilində də təxminən eyni mənalara malikdir və ərəb dilində olmayan yeni - "müzik parçalarında tür", "müzik alətlərindən çıkan ses perdesi" anlamı ilə yanaşı, əski türklərin *küy* anlayışına oxşar tərzdə goyüzü(hava), açıq mavi rəng (havai) mənasını da əldə etmişdir.

Bir sıra mənbələr, o cümlədən ədəbi əsərlərdəki ifadələronu deməyə əsas verir ki,*hava* istilahı Azərbaycan xalq musiqi terminaloğiyasında, geniş kütlə dilində, xalq arasında vaxtilə musiqi, melodiya, hətta muğam anlayışlarının sinonimi kimi çıxış etmişdir.Təsadüfi deyil ki, Üzeyir Hacıbəyli Azərbaycan musiqisinin təsnifatında məhz *hava* istilahından ("*bəhrli havalar"* ,"*bəhrsiz havalar")* istifadə edir və muğamları "*bəhrsiz hava"* kimi səciyyələndirir. Onu da vurğulamaq lazımdır ki, *küy və hava* terminləri türk xalqlarının musiqisində çox vaxt *uzun və kırık(kıska)*təyinləri ilə birləşərək fərqli musiqi üslublarının və tərzinnin ifadəçisi qismində çıxış edir. "*Uzun və kıska küü"(*altay), *"ozon və kıska küylər"(*başqırd), *"ozın və kıska küylər"(*tatar), türklərin*"uzun və kırık havaları"*və buna müvafiq olaraq Azərbaycan musiqisində Ü.Hacıbəylinin *"bəhrli və bəhrsiz havalar"* təsnifatı deyilənlərə sübütdur.Türkiyə musiqisində *muğam* termininin izahında belə səciyyələrlə də qarşılaşırıq – "uzun hava tarzında söy-

lənən əsər" [3, s. 248]. Oxşar fikirləri Dr. Fikri Soysalın məqaləsində də tapırıq. O yazır: "Hanendeler tarafından bir şiire bağlı kalınaraq güfteli yapılanlarına sözlü musiqidə "*Gazel, uzun hava, hanende taksimi, muğam"* denir. Bu türdə yüksek makam nazariyesı, edebiyat bilgisi ve bestekarlıq kabiliyeti gerekterir" [5, s. 172]. Burada *"muğam"* anlayışının*"uzun hava"* ilə bir sırada verilməsi şübhəsiz ki, bu iki məfhum arasında üslub bağlılığının olmasından, onların eyni müstəvidə qavranılmasından xəbər verir. Bütün hallarda *uzun* təyinisərbəst vəzni, geniş diapazonda həzin improvizasiyanı, qəm-qüssə və niskil dolu yanıqlı oxuma tərzini səciyyələndirir və türk xalqlarının musiqi təfəkküründə əsrlərlə qərarlaşmış musiqi üslubunu ifadə edir.

Digər tərəfdən, *makam* və *mukam* terminlərinin qazax və türkmən musiqisində instrumental və vokal *hava*, *küy,* Rusiya tatarlarının musiqisində quran oxumaları,melodiya, musiqi mənasını verməsi bütün bu anlayışların türkdilli xalqların musiqi məkanında geniş dövriyyəsini və sıx əlaqəsini üzə çıxarır. Bu baxımdan 1911-ci ilin izahlı lüğətində *makam* termininin şərhi maraq doğurur: "*köy, mon, uku köye* (yəni, oxu-nitq köyü), lırlau köye (mahnı havası)" [15, s. 108].

Küy-hava-məqam-muğam (mukam) terminlərinin türk xalqlarının musiqisində birbirinin sinonimi kimi təzahür etməsini türkmən musiqisində işlək *mukam* anlayışının daşıdığı mənada yükündə görmək mümkündür. "Adi danışıq dilində *mukam* çox vaxt melodiya, hava sözlərinin sinonimi kimi çıxış edir. Bu mənada *mukam* sözünün istifadəsinə türkmən klassik poeziyasında və xalq-poetik yaradıcılığında rast gəlirik" [11, s. 158]. Bu termin, ümumiyyətlə türkmən baxşılarının və sazəndələrinin yaradıcılığında instrumental musiqi *–türkmən sazları(*türkmən musiqisində saz anlayışı azərbaycanlılarda konkret bir musiqi aləti və ya, türklərdə, ümumiyyətlə musiqi aləti mənasında deyil, məhz musiqi-hava mənasında çıxış edir) anlamını verir. Digər tərəfdən, *mukam* Türkmənistanın yalnız Axal bölgəsində ifa olunan bir qrup dütar havalarına deyilir. Bütün bunlarbir sıra tədqiqatçıların məqamatın yayılma çoğrafiyasına daha geniş nəzərlə baxışından, bu ənənənin müxtəlif Şərq xalqlarının musiqisində təzahür formalarından danışarkən "ərəb və türklərin *makam*, azərbaycanlıların *muğam,* uyğurların *mukam*, iranlıların *dəstgah*, hindlilərin *raqası*" ilə bahəm məqamət ənənəsi olmayan qazax və qırğızların *küy* musiqi janrını da bu sırada qeyd etməyə imkan vermişdir [8, s.20;6, s.46]. Qazax musiqisində jırçıların müəllif havası mənasında *makam* termininin (məsələn, Janabergenin *makamı, Rüstəmbəyin makamı)* [12, s. 27] yer alması da *küy-məqam* anlayışları arasında əlaqədən xəbər verir [2, s. 211].

Nəzərdən keçirilən anlayışlar böyük tarixi təkamül yolunda coğrafi, ictimai və ideoloji faktorların təsiri altında müxtəlif məna dəyişikliyinə uğrasa da, bir çox hallarda bir-birinin sinonimi kimi çıxış etmiş və zənnimizcə, türk xalqlarının musiqi əlaqələrinin, baxışlarının ortaq əski cəhətlərinin bu və ya digər şəkildə hifz olunmasını şərtləndirmişlər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. "Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında" (təqdim edəni, ön söz və lüğətin müəllifi Əliyeva F.Ş.), Bakı,"Adiloğlu", 2005, 76 səh.
2. Hüseynova L.Ş. Məqam-muğam istilahlarının türkdilli xalqların musiqisində təzahür aspektləri. // "Azərbaycanda muğam elmi: reallıqlar və perspektivlər" mövzusunda Beynəlxalq elmi simpoziumun materialları. Bakı, 7-9 mart, 2018, s.209-216
3. Mehmet Nazmi Özalp. Türk musiqisi tarixi. İstanbul, 2000, 259 s.
4. Səfərova Z. Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XII- XX əsrlər). Bakı, "Azərnəşr", 2006, 544 s.
5. Soysal Fikri, Giray M.Zeki. Taksim,peşrev və saz semaisi.// "Muğam aləmi" III Beynəlxalq Elmi Simpoziumunun materialları. Bakı, 12-15 mart, 2010, s.168-1762.
6. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. Bakı, "Təhsil", 2013, 336 s.
7. Агаева С. Абдулгадир Мараги. Б., Язычы, 1983г. 46 с.
8. Алибакиева Т.М. Двенадцать уйгурских мукамов. Вып.1. Алма-ата, Энер,1988, 180с.
9. Баранов Х.К. Арабско-русский словарь. Москва, «Русский язык», 1985, 944 с.
10. Виноградов В.С. «Киргизская народная музыка», Фрунзе, 1958, 334 с.

11.Гуллыев Шахым. К вопросу об изучении туркменских мукамов. Материалы III Международного Научного Симпозиума «Мир Мугама»// Баку, 12-15 марта, 2013г, с.157-164.
12.Елеманова С.А. Наследие тюркской культуры (исторический обзор казахскойтрадиционной музыки).- Алматы: Кантана-пресс, 2012, 408 с.
13.Кашкари Махмуд. ДиванiЛугатат–Турк.Алматы:Дайк-пресс, 2005, 1288 с.
14.Сайфуллина Г.Рецитация религиозных текстов в татаро-мусульманской культуре:к интерпретации понятия «макам». // "Azərbaycanda muğam elmi: reallıqlar və perspektivlər" mövzusunda Beynəlxalq elmi simpoziumun materialları. Bakı, 7-9 mart, 2018, s.104-110
15.Утегалиева С.И. Звуковой мир музыки тюркских народов: теория, история, практика. М.,«Композитор», 2013, 528 с.
16.Уметалиева–БаялиеваЧ.Т. Этногенез кыргызов: музыковедческий аспект.Историко-культурологическое исследование. Бишкек., 2008, 288 стр.
17.Феза Тансуг. «Введение в мир тюркских звуков» // Sosyal bilimler dergisi, Кыргызско-Турецкий Университет «Манас», 2006, səh. 217-222
18. Фролова О.Б. Арабские поэты и народная поэзия: поэтическая лексика арабской лирики. Санкт-Петербург, «Алетейя», 2012, 156с. (https://e-libra.ru/read/370159-arabskie-poety-i-narodnaya-poeziya.html)

Huseynova Lala Shirmammad
Ph.D
Profeesor of ANC

THE FACTORS OF COMMON AND DIFFERENCES IN THE MUSIC OF THE TURKIC PEOPLES

Summary: *In the music of the Turkic peoples, the commonality and difference of the musical language are manifested in different structural elements. The absence of a single music, mode is conditioned by long historical processes, during which there were fundamental changes in the musical language of the Turkic peoples. At the same time, the stability of the system of traditions, rituals, ancient religious beliefs contributed to the preservation of a common genre and stylistic paradigm in the geographically distant from each other Turkic peoples, which is clearly manifested in many musical terms and concepts.Using the example of such basic concepts as kyui, maqam and hava, the article reveals the general musical principles inherent in the Turkic peoples.*

Key words: musical turkology, the basis of the music of the Turkic peoples, the musical terminology of the Turkic peoples, kuy, hava, maqam, mugham

---

HÜSEYNOVA Nərgiz Siyavuş qızı
Azərbaycan, Bakı
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
Ü.Hacıbəyli ad.BMA,dosent
nargiz.huseynova@hotmail.com

MÜASİR VOKAL TƏLİMİNİN METODİK PROBLEMLƏRİ

Xülasə: *Müasir vokal ifaçılığının müxtəlif janrları mövcuddur. Hec də təsadüfi deyil ki, gənc nəsil musiqinin bu və ya digər janrlarıyla yanaşı klassik vokal musiqisinə də böyük maraq göstərir. Bu da əsassız deyildir. Ona görə ki, klassik musiqi hər zaman sevilir, əsrlər keçməsinə baxmayaraq yenə də bu musiqiyə maraq itmir, əksinə həm ifaçılıq həm də tədris istiqamətlərində klassik musiqinin imkanları daha da genişlənir. Dünyaca tanınan vokalçılar güclü səs diapazonua,özünəməxsus improvizasiyalara malikdirlər. Əlbəttə ki, bu dinləyicilərə xoş təsir bağışlayır, ifacı ilə onlar arasında səmimiyyət yaradır. Həmçinin vokal sənətinə yeni yiyələnən ifaçılara iş prosesində texniki cəhətdən çətin, dünya şöhrətli musiqi nümunələrinin öz performanslarında təqdim etmək həvəsini daha da artırır.*

Sirr deyil ki, gənc nəsil məşhur vokalçıların repertuarından olan nümunələrə maraq göstərir, onları ifa etməyə cəht edirlər. Bu da şübhəsiz yeni başlayan ifaçılara texniki cəhətdən çətin olan dünya şöhrətli vokal nümunələrini ifa etməkdə müəyyən çətinliklər törədir.

Belə ifaları dinləyərkən, oxumada forsirovka olduğunu, səsaparmada qanunauyğunluğun pozulmasının şahidi oluruq. Xüsusi təlim mərhələsini keçməyən gənc ifaçılar əasaən forte oxumada səsin

necə səslənməsi, əks-səda və "əsnək vəziyyət"də oxumaqla əldə olunan səs əvəzinə, biz sıxılmış "qışqırtılı" səs eşidirik ki, bu səs apparatına güclü təzyiq göstərir. Burada səsi idarə etmək bacarığı yəni tədricən kreşendodan diminuendoya keçmək alınmır. Bu eləcə də, digər dinamik çalarların səslə ifadəsinə də aiddir. Ümumilikdə desək, hər bir vokal əsərinin ifası vokalçıdan vokal texnikasının əsaslarına-düzgün nəfəs, qirtlağın sərbəst vəziyyəti, oxuma zamanı əks-səda, "maska"da oxuma, qarışıq registrə və s. bələd olmağı tələb edir. Problem ondan ibarətdir ki, bəzən pedaqoqlar tələbələrə çox zaman bu əsərləri ifa etməyə mane olumurlar. Lakin, onlara izah etmək lazımdır ki, dərs prosesində bu əsərləri ifa etmək üçün vokal texnikasının əsaslarına yiyələnməli – düzgün nəfəs, qırtlağın sərbəst vəziyyəti, oxuma zamanı rezonatorlardan istifadə, maskada ifa və qarışıq registr – miksdən istifadə etməyi bacarmalıdırlar. Təlim prosesində xüsusi hazırlıq keçmədən belə əsərləri ifa etmək mümkün deyil.

Vokal tədrisində tədricən – sadədən mürəkkəbə doğruinkişaf çox vacib məsələdir. Metodik üsullarının müxtəlifliyi və təlim mərhələsindəhər tələbəyə fərdi yanaşma tərzi pedaqoq tərəfindən müəyyənləşdirilməli və təzyiq göstərmədən təbii təlim yollarını tapmalıdır.

Açar sözlər: *vokal tədrisi, səs, oxuma, vokal səsi, problem*

Məlumdur ki,müasir dövrümüzdə ifaçılıq fəaliyyətininintellektuallıq uğrunda mübarizəsi dərin və təsviri məzmunlu təfəkkür, dolğun mənbələriuniversal cəhətdən xarakterizə olunur. Bizim fikrimizcə, bu gün bu baxımdan, müasir bəstəkarların və klassiklərin vokal əsərlərinin ifasının bir mənalı şəkildə şərh edilməsinə imkan yaradan, musiqi sənətinin inkişafının perspektivli bir təmaüldən ibarət olmasıdır.

Müasir ifaçı-vokalçı necə olmalıdır? Bu sualın cavabı əsasən günümüzdəki hadisələri musiqi anlayışına optimal yanaşmağımızdan asılıdır. Sirr deyil ki, vokal səsi üçün müxtəlif üslublu əsərlərin çoxu xarici dildə yazılmışdır. Əgər bugünkü musiqiçi klassik irsinin təfsiri üçün məsuliyyət daşıyırsa, onun bu sahədə lazımi məlumatlara malik olmalı, və xüsusi təhsilli olmalıdır. Şübhəsiz ki, belə bir ciddi vəzifəni həll etmək üçün mədəni həyatın müxtəlif sahələrində, o cümlədən vokal təhsil sistemində mütəxəssislər tərəfindən birgə səylər göstərilməlidir. Məlum olduğu kimi, hal-hazırda vokal tədrisi metodikasında da milli musiqi təhsili sahəsində islahatlarla bağlı müəyyən təsirlər yaşayır. Vahid bir beynəlxalq məkanın yaradılmasının əsas məqsədi olan "Boloniya prosesi" ali təhsil və elm sahəsində bu dəyişikliklərə xarici bir təkan verilmişdir.

Vokal sənətinin tarixində Barokko dövrü ifaçılıq məktəblərinin çiçəklənməsi və ilk növbədə, İtalya vokal məktəbi – "bel canto" oxu üslubunun bütün dövrlər üçün vokal musiqisini peşəkar akademik ifa üslubunu xarakterizə edir. Bu musiqinin vokal - texniki xüsusiyyətləri ilk baxışdan olduqca sadə görünə bilər:bir o qədər böyük olmayan diapazon, yüksək olmayan tessitura və s. Ancaq bu yalnız ilk baxışdan belədir. Klassik vokal musiqisinin ifası, vokalçıdan səs aparatının elastikliyi və rahatlığını, müxtəlif səs hücumları ilə birləşən nəfəsin, səsin timbr zənginliyinin tam şəkildə aşkarlanmasını- bir sözlə, düzgün səsləndirilmiş səs tələb edir.Belə ki,klassik ariyaların ifası vokal-texniki bacarıq əlifbası olaraq, vokalçıda oxuma məktəbinin daha da təkmilləşdirilməsi üçün baza hazırlayır.

Vokal müəllimləri üçün səsin düzgün aparılması əsas meyar olaraq səsin, hərəkətliliyi, heç bir maniyəyə rast gəlmədən ifası, musiqi – eşitmə qabiliyyətinin olmasıdır. Vokal təlimləri hər zaman yalnız emprik üsulla, yəni göstərmə metoduna əsasən praktiki dərslərlə aparılır. Lakin, barokko musiqisini ifa edən müasir vokalçılar əsərin ifası zamanı bir sıra problermlərlə qarşılaşırlar ki, bu da əsərin ifasında üslub xüsusiyyətləri, ifaçılıq stilini qoruyub saxlamaqdan ibarətdir. Təcrübə göstərir ki, bu musiqinin ifası zamanı gənc vokalçılar bəzi hallarda səhvə yol verirlər. Belə ki, Barokko musiqisində səs instrumental xarakterə malik idi. Bir çox hallarda biz süni ifa tərzi ilə rastlaşırıq.

Müasir vokal ifaçılığınınmüxtəlif janrları mövcuddur (klassik, estrada, caz). Hec də təsadüfi deyil ki, gənc nəsil musiqinin bu və ya digər janrlarıyla yanaşı klassik vokal musiqisinə də böyük maraq göstərir. Bu da əsassız deyildir. Ona görə ki, klassik musiqi hər zaman sevilir, əsrlər keçməsinə baxmayaraq yenə də bu musiqiyə maraq itmir, əksinə həm ifaçılıq həm də tədris istiqamətlərində klassik musiqinin imkanları daha da ge-

nişlənir. Dünyaca tanınan vokalçılar güclü səs diapazonua,özünəməxsus improvizasiyalara malikdirlər. Əlbəttə ki, bu dinləyicilərə xoş təsir bağışlayır, ifacı ilə onlar arasında səmimiyyət yaradır. Həmçinin vokal sənətinə yeni yiyələnən ifaçılara iş prosesində texniki cəhətdən çətin, dünya şöhrətli musiqi nümunələrinin öz performanslarında təqdim etmək həvəsini daha da artırır.

Sirr deyil ki, gənc nəsil məşhur vokalçıların repertuarından olan nümunələrə maraq göstərir, onları ifa etməyə cəht edirlər. Bu da şübhəsiz yeni başlayan ifaçılara texniki cəhətdən çətin olan dünya şöhrətli vokal nümunələrini ifa etməkdə müəyyən çətinliklər törədir. Bu çətinliklər nədən ibarətdir? Belə ifaları dinləyərkən, oxumada forsirovka olduğunu, səsaparmada qanunauyğunluğun pozulmasının şahidi oluruq. Xüsusi təlim mərhələsini keçməyən gənc ifaçılar əasaən forte oxumada səsin necə səslənməsi, əks-səda və "əsnək vəziyyət"də oxumaqla əldə olunan səs əvəzinə, biz sıxılmış "qışqırtılı" səs eşidirik ki, bu səs apparatına güclü təzyiq göstərir. Burada səsi idarə etmək bacarığı yəni tədricən kreşendodan diminuendoya keçmək alınmır. Bu eləcə də, digər dinamik çalarların səslə ifadəsinə də aiddir. Ümumilikdə desək, hər bir vokal əsərinin ifası vokalçıdan vokal texnikasının əsaslarına - düzgün nəfəs, qirtlağın sərbəst vəziyyəti, oxuma zamanı əks-səda, "maska"da oxuma, qarışıq registrə və s. bələd olmağı tələb edir. Problem ondan ibarətdir ki, bəzən pedaqoqlar tələbələrə çox zaman bu əsərləri ifa etməyə mane olumurlar. Lakin, onlara izah etmək lazımdır ki, dərs prosesində bu əsərləri ifa etmək üçün vokal texnikasının əsaslarına yiyələnməli – düzgün nəfəs, qırtlağın sərbəst vəziyyəti, oxuma zamanı rezonatorlardan istifadə, maskada ifa və qarışıq registr – miksdən istifadə etməyi bacarmalıdırlar. Təlim prosesində xüsusi hazırlıq keçmədən belə əsərləri ifa etmək mümkün deyil.

Müşahidə edirik ki, müasir gənc vokalçılarmürəkkəb xüsusiyyətlərə malik əsərlərin ifasında səslərini gücə salırlar. Bu zaman vokalçı– ifaçılar seçdikləri əsərləri ifa etmək üçün daha rahat yollar axtarırlar. Ifa zamanı əsnək vəziyyətində, rezanatorlarla səslənən tam forte səsinin əvəzinə, biz sıxılmış, "qışqırıq" səsi eşidirik. Buda səs aparatını gücə salır və nəticədə biz keyfiyyətsiz ifanın şahidi oluruq. Bu zaman səs tamami ilə vibratonu itirir səs özünnün tembr xüsusiyyətlərini dəyişir. Bu halda vokalçı özündən aslı olmayaraq, səsi tamami ilə nəfəsin dayağından ayırır. Təlim metodikasında tələbələrə leqato, yumşaq, təmiz oxumaq, səs xəttdini düzgün aparmaq kimi anlayışların tövsiyyə edilməsi məsləhətdir. Eyni zamanda mühüm problem yalnız texniki deyil, klassik vokal əsərlərinin ifasının bədii ifadəliliyi qoruyub saxlamadan ibarətdir. Bunun üçün müğənni vokalçının əldə etdiyi tarixi və nəzəri bilik və bacarıqlarını praktiki yolla həyata keçirməlidir.Bildiyimiz kimi, vokal sahəsində praktiki üslub və metodoloji məsləhətləri əhatə edən ədəbiyyat çoxdur. Səsin yaranmasının fərdi problemləri üzrə aparıcı mütəxəssislərin fikirləri üst-üstə düşür, lakin ilk baxışdan əhəmiyyətsiz görünən əsas fərqlərdə mövcuddur. Vokal ifaçılığında, texniki bacarıqların formalaşması mətnaltı və bədii ifadə ilə birləşməlidir. Heç nəyi ifadə etməyən səs ola bilməz. Vokal-texniki təlimin ilk addımlarından və bədii yaradıcılığ işi aparılmalıdır. İlk mərhələdə texniki iş üstünlük təşkil edir və sonrakı mərhələdə əsərin bədii tərəfinə daha çox diqqət yetirilməlidir. Burada vokal ifaçılığının mənimsənilməsində çətinlik prinsipini xatırlamaq lazımdır. Oxuma bacarıqlarının formalaşmasında tədris materialının (təlimlər, səsləndirmələr, əsərlər mətnlə işləmələri) vokal pedaqoji sahəsində qanunlaşan tədricən ardıcıllığa üstünlük verilməlidir.

Vokal təlimi ilə bağlı çətinliklər tədricən aradan qaldırılmalıdır. Bu çətinliklər müxtəlifdir. Hər bir tələbə fərdidir: hər birinin öz xüsusi psixoloji xüsusiyyətlərinə, xarakterik keyfiyyətlərə, müəyyən dərəcədə ifadə olunan bacarıqlara malikdir. Tələbəyə fərdi yanaşma haqqında metodikanin ümumi mövqeyi vokal təlimində vacibdir. Digər tərəfdən solo ifaçılıqda, hər bir tələbənin qavrama xüsusiyyətləri və səs aparatının işi ilə

şərtlənir. Bir çox metodoloji tövsiyələri təhlil edərək, belə qənaətə gəlmək olar ki, seçilmiş sait səsləri və onlarla məşqlər vokalçının başlanğıc təhsilində mütləq müsbət nəticələr verir. Hər bir oxuma bacarığı inkişaf etdirmək üçün vokal məşqlərinə, oyun tapşırıqlarına və texnikalarına xüsusi nümunələrlə oxuma bacarıqlarının inkişafı üçün şərti sxem yaratmaq faydalıdır.Vokal oxumada səsin bədii keyfiyyəti səs formalaşması texnologiyasından, yəni vokal bacarıqlarından asılıdır. Belə ki, bir musiqi parçasının ifadəli şəkildə oxunması üçün, nəfəs almasına, səsin dinamikasına sahib olmalıdır. Vokal ifaçılığında, texniki bacarıqların formalaşması emosional mətnaltı və bədii ifadə ilə birləşməlidir. Nəfəs almaqların təşkili vacibdir, çünki nəfəs professional sənətinin texniki əsasıdır. Tələbənin düzgün oxuduğu zaman, onun duyğularının, ifanın necə səslənməsini yadda saxlamalıdır. Tədricən, tələbə "səs yaddaşını" inkişaf etdirməyə başlayır - ifasının səs keyfiyyətini yadda saxlaya bilir.

Müəyyən nəzəri biliklər əldə edən gənc vokalçılar praktikada konkret vəzifələri həyata keçirərkən onları istifadə etməkdə çətinlik çəkirlər. Tədris prosesində zəruri komponentləri elm, bilik və bacarıqlar arasında əlaqə qurmağı, tədris prosesində bir mütəxəssisin yetişdirilməsinin kompleks texnologiyalarının öyrənilməsinə kömək etməlidir. Buna görə əsas biliyə malik olmadan, təlim keçmiş bir gəncin bacarıqlarını artırmaq mümkün deyil. Nəticə olaraq, müasir təhsil şəraitində təcrübə və nəzəriyyənin birliyi prinsipini birləşdirir, səlahiyyətlər və biliklərin birliyi kimi çıxış edir. Yuxarıdakı vəzifələrə uyğun olaraq musiqiçi-ifaçının tədrisinin mütərəqqi yollarının axtarışı, vokalçı - tələbələrin yaradıcı düşüncəsinin inkişaf etdirilməsinə yönəlmişdir. Qeyd etmək istərdik ki, musiqi mədəniyyətinin inkişafının hazırkı mərhələsində vokal ifacılıq sahəsində də müsbət dəyişiklərin sahidi oluruq.

Müasir dövr vokalçı - ifaçıya professional fəaliyyətinin müxtəlif sahələrinin inkişafı ilə əlaqəli yeni formalar və yanaşmaların axtarılmasına ehtiyac duyulduğunu hökm edir. Ancaq, ifaçının keçmişin və bu günümüzün musiqi irsini dərk edə bilməsi, əsərin konsert-səhnə mərhələsini genişləndirməyə imkan verən, yeni mənaları axtarmaq üçün musiqi təhsilinin əsas məqsədi olaraq qalmaqdadır. Musiqi dünyasında, müasir dövrümüzdə vokalçı ifaçının rolu - daim artmaqdadır. Bu, yalnız ifaçılıq prosesinə deyil, həm də müasir ifaçının professional hazırlığına böyük məsuliyyət qoyur. Bu baxımdan musiqi təhsili sistemi öz işini ənənəvi bilik və bacarıq yanaşmalarının birləşməsi üzərində qurur.

Tərbiyə və tədrisin sosial aspektlərinin daxili tənzimlənməsinin zəruriliyi ali təhsilin strukturundakı dəyişikliklərlə üst-üstə düşməlidir. Burada professional təhsildə (bakalavr və magistr) iki səviyyəli sistemin mənimsənilir. Bir bakalavr - vokalçının yetişdirilməsi ali musiqi təhsilinin genişyayılmış sahələrindən biridir. Hal-hazırda yüksək professional təhsilin (o cümlədən musiqili) məzmununa ənənəvi, adətən bilik və bacarıq adlanan iki metodoloji cəhətdən müxtəlif yanaşmalar təqdim oluna bilər. Bu metodların mahiyyəti qısaca olaraq bundan ibarətdir: belə metodik yanaşma müəllimdən tələbəyə, yaradıcılıq fəaliyyətinin, bilik və bacarıq şəklində hazırlanan təcrübənin keçməsini təmin edir. Biz elə bir dövrdə yaşayırıq ki, biliyin miqdarı və yeniləndiyi templər çox böyükdür. Bu yanaşmanın əsas məqsədi daimi ixtisas inkişafı, sosial və professionalyüksəlişə hazır olan bir mütəxəssisin formalaşmasıdır. Vokal tədrisində tədricən – sadədən mürəkkəbə doğruinkişaf çox vacib məsələdir. Metodik üsullarının müxtəlifliyi və təlim mərhələsindəhər tələbəyə fərdi yanaşma tərzi pedaqoq tərəfindən müəyyənləşdirilməli və təzyiq göstərmədən təbii təlim yollarını tapmalıdır.

Klassik vokal irsinin davamçısı olaraq, müasır vokalçılar böyük naliyyətlər əldə etmiş, onların yaradıcılıq potensiyalı daha da genişlənmişdir. Vokalçıların səs texnikasının fərdi keyfiyyətləri, bədii-ifaçılıq xüsusiyyətləri yalnız bu günifa etdiyi klassik vokal nümunələrində deyil, həmçinin yeni yüzilliyin vokal musiqisinin ifasında da öz təfsirini tapacaqdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Hüseynova N.S «Vokal Tədrisinin Metodik Xüsusiyyətləri» Bakı, 2018
2. Морозов В.Р. «Вокал дилинин сирляри» Bakı, 2011 (A. Rzayevin tərcüməsində)
3. Zeynalov A. «Vokal ifaçılığı» Bakı, 2012
4. www.gogle.az

Huseynova Nargiz Siavush
Ph.D. in Arts, Associate Professor
U.Hajibayli Baku Musical Academy
Email: nargiz.huseynova@hotmail.com

METHODOLOGICAL PROBLEMS IN TEACHING MODERN VOCAL ART

Summary: *In modern life, a variety of music is available for listeners. It is not a secret that the young generation nowadays is fond of modern 'western' music. This is not unfounded. Male and female vocalists of the world variety show, as a rule, have strong voices with a wide range, they know the basics of improvisation, etc. This, of course, sympathizes with listeners, and also stimulates young performers to work over world hits technically difficult to perform. The problem is that the teachers of music schools do not always explain to their wards that they simply need to master the basics of vocal technique in order to perform these works. Among them are the right breathing, the free position of the larynx, the use of resonators for singing, singing 'in the mask,' the possession of mixed - a mixed register, etc.*

Watching the vocalists during the period of training, we increasingly see that the consequence of this approach to education is forced singing. Young singers try to achieve the result by other means without passing certain stages in the class.

Instead of a dense sound on the forte, which is achieved by singing in the resonators with the use of 'yawn,' we see a clamped, 'loud' sound, the strength of which is provided by a strong pressure on the voice device.

Hence the inability to filer the sound happens, since it is not possible to go to diminuendo with this method of sound extraction. This also applies to the presence of dynamic shades.

Also one of the reasons for the over compressed performance of the upper notes is the inability to mix registers, that is, to sing with a mix. Trying to 'drag' the saturated dense sound of the chest register to high notes, the beginning singer raises his/her throat, clutching the sound. Thus, notes in the upper register sound flat, not timbre coloured. In this case, there is a tendency to understating. As a result, we see that the intonation suffers too. It should be noted that the problem with intonation is not always a problem of ear, but very often the problem of technology.

Wrong singing, the constant forcing of sound inevitably leads to the disease of the vocal cords. As it is known, the issue of restoring the voice device is a very delicate and long process. Habits, worked out over the years, are eliminated with great difficulty, since there is a muscle memory. Therefore, the recovery process can be quite difficult. Particularly at risk are children's fragile voices. The most beautiful voice without its professional development is only an undeveloped natural wealth. By the variety of methodical methods and individual approach to each student in the initial period of classes, the teacher should find a natural way to study his/her personality, directing it without exerting pressure. In the learning of singing, it is very important to develop gradually, from simple to complex.

Key words*: teaching of vocalism, voice, singing, sound, problem*

HÜSEYNOVA Zülfiyyə Ramiz qızı
Azərbaycan,Bakı
AMK-nın müəllimi, doktorant
zulfiyye.86@mail.ru

ŞİRVAN AŞIQ HAVALARININ RİTM MƏSƏLƏLƏRİNƏ DAİR

Xülasə: *Ritm musiqinin əsas ünsürlərindən olub, melodiyanın inkişafında vacib amil kimi çıxış edir. Azərbaycan aşıq sənətində isə ritm məsələləri mühitlər üzrə bir qədər fərqli mövqedə dayanaraq, əhəmiyyətli yer tutur. Şirvanda aşıq dəstəsinə zərb alətinin daxil edilməsi digər aşıq mühitlərindən fərqli olaraq ritm məsələlərinin ön plana çıxmasına səbəb olmuşdur. Tədqiqat apardığımız Şirvan bölgəsində havaların bir çox ortaq üslub xüsusiyyətlərə malik olub, silsilələr (Gözəlləmə, Şəşəngi, Müxəmməs, Peşrov, Gəraylı, Şikəstə, Kərəmi) təşkil etməsi yaxşı məlumdur. Onların ritm məsələləri tədqiqata cəlb olunmasa da, silsilə ətrafında birləşməsinə imkan yaradan üslub xüsusiyyətlərindən biri məhz ritmik müşayiətlə bağlıdır. Nəzərdən keçirdiyimiz nümunələr 6/8 və 4/4 ölçüyə əsaslanaraq, müxtəlif ritmik müşayiətlə ifa solunur. Bir neçə havanın ritmik müşayiəti eyni şəkildə qruplaşsa da, silsilə havaların digər üslub və ifadə xüsusiyyətləri, onların melodiya ilə vəhdəti silsilələri bir-birindən fərqləndirir.*

Açar sözlər: *aşıqhavası, ritmik şəkil, qruplaşma, müşayiət, melodik xətt*

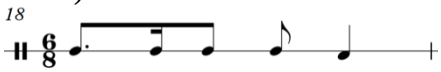
Ritm musiqinin əsas ünsürlərindən olub, vacib amil kimi melodiyanın inkişafında çıxış edir. Hətta ibtidai insan təfəkküründə formalaşdığı ilk dövrlərdə ritmin böyük rolu olmuşdur. Onlar keçirdiyi ayin və mərasimlərdə müxtəlif əşyalara vurmaqla, özləri də dərk etmədən bir-birindən fərqli ritmik şəkillər yaratmışlar. Tədricən küy və qıyların qoşulduğu ifalarda ritm və musiqi səslərinin birgə vəhdətindən kiçik diapazonlu, insan nitqini xatırladan, eyni zamanda müəyyən melodiyaya malik nümunələr meydana gəlmiş və inkişaf etmişdir. Müasir dövrdə isə xalq musiqisini fərqləndirən milli üslub xüsusiyyətləri arasında artıq ritm və ritmik qruplaşma, onun melodik xəttdə yeri kimi aktual məsələlər özünəməxsus yer tutmaqdadır. Ritm, musiqi səsləri və onların ritmik qruplaşmasından meydana gələn melodiyada hər iki musiqi ifadə vasitəsinin mühüm rolu vardır. Musiqinin inkişafında onları bir-birindən ayrı təsəvvür etmək mümkünsüzdür. Bu baxımdan, Azərbaycan şifahi xalq musiqisi - folklor, aşıq, muğam sənəti ritmik quruluşundakı rəngarənglik və zənginliyi ilə daim diqqət mərkəzindədir. Ritm və onun musiqi ilə əlaqəsindən formalaşan fərqli janr və üslublar, o cümlədən melodiyanın ritmik xüsusiyyətləri və başqa cəhətlər tədqiqatçıların diqqətini özünə cəlb etmişdir. Xalq musiqisinin ritm məsələləri üzrə geniş araşdırma aparmış professor F.Xalıqzadə bəhrli və bəhrsiz aşıq havalarının musiqi üslubunda, məzmunu ifadə etməsində ritmin rolu kimi məsələlərə toxunmuşdur. Professor T.Məmmədov isə havaların ritmik xüsusiyyətlərini epik nümunələr üzərində araşdıraraq, rast gəlinən təkrarlılıq prinsipini arxaik mərhələnin təzahürü kimi müəyyən etmişdir. Eləcə də, musiqişünas bu istiqamətdə apardığı digər tədqiqatında əruz vəzninin melodiyanın ritmikasına təsirindən bəhs etmişdir. Aşıq sənətinin ritmik xüsusiyyətləri məsələsinə Professor E.Babayev də bu aspektdən yanaşmışdır. O, xalq musiqisinin metroritmik xüsusiyyətləri kontekstində aşıq havalarının ritmik xüsusiyyətlərini nəzərdən keçirmiş, muğam dəstgahları ilə qarşılıqlı əlaqədə baxaraq, əruzun əlamətlərinin melodiyada təzahürünü müəyyən etmişdir. Aşıq yaradıcılığında daha çox heca vəznindən istifadə olunmasına baxmayaraq, əruzun da təsiri ondan yan keçməmişdir. Lakin bu yanaşma geniş bir sahəni əhatə edib, ayrı tədqiqat işinin mövzusu olduğu üçün, üzərində dayanmırıq.

Maraqlıdır ki, aşıq sənətində ritm mühitlər üzrə əhəmiyyətli yer tutub, bir qədər fərqli mövqelərdə dayanmışdır. Əksər hallarda ritmik formullar aşıq tərəfindən, saz alətində akkordlar vasitəsilə ifa olunur. Havalara instrumental giriş kimi təqdim olunan musiqi parçasında eləcə də, nota salınmış nümunələrin səs (aşıq) ilə fortepiano üçün işləmələrində akkordların qruplaşmasında ritmik müşayiət özünü daha aydın şəkildə

göstərir. Şirvan aşıq mühitində isə havalar ansambl tərəfindən ifa olunduğu üçün, bu vəzifəni zərb alətinin ifaçısı yerinə yetirir. Adətən sazın ifasında giriş xüsusiyyəti daşıyan kiçik muğam parçasından sonra balaban alətində əsas melodik xətt (mövzu) səslənir. Daha sonra növbə zərb alətinə çatır ki, o da melodik mövzuya uyğun ritmik qruplaşmasını təqdim edir. Burada aşıq dəstəsinə zərb alətinin daxil edilməsi digər aşıq mühitlərindən fərqli olaraq ritm məsələlərinin ön plana çıxmasına səbəb olmuşdur. Bu baxımdan, bəhrli və qarışıq bəhrli janrlar üzrə qruplaşmış havalarda ritmik formullar öz rəngarəngliyi ilə böyük maraq doğurur. Deyilənləri əsas tutaraq, Şirvan aşıq havalarında ritm məsələlərini həm müşayiətdə, həm də melodiyada xanə daxilində qruplaşmaya görə araşdırmaq mümkündür.

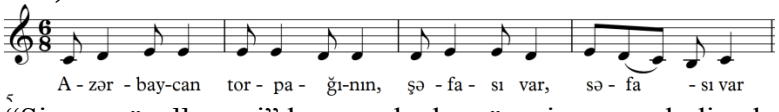
Tədqiqat apardığımız Şirvan aşıq mühitində havaların bir çox ortaq üslub xüsusiyyətlərinə malik olub, silsilələr təşkil etdiyi artıq məlumdur. Onların silsilə ətrafında birləşməsinə imkan yaradan üslub xüsusiyyətlərindən biri də ritmik müşayiətlə bağlıdır. Lakin bir-birindən ritmik formulu üzrə seçilib, fərqlənən bu havaların müəyyən silsilələr üzrə qruplaşmasında mühüm rol oynayan üslub xüsusiyyətləri, o cümlədən ritm məsələləri aryıca bir tədqiqat işi kimi araşdırılmamışdır. Belə ki, "Gözəlləmə", "Şəşəngi", "Müxəmməs", "Peşrov", "Gəraylı", "Şikəstə", "Kərəmi" kimi silsilə havaları fərqləndirən əsas amillərədən biri də onları müşayiət edən zərb alətində çalınan ritmik formullardır. Qeyd olunanları daha aydın görmək üçün, ilk növbədə havaları onların ritmik qruplaşmasında əsas rol oynayan metrik ölçülərə görə ayıraraq, tədqiqat aparmağı məqsədəuyğun hesab edirik.

Şirvan aşıq mühitində havaların əksər hissəsi əsasən 6/8 və 4/4 ölçüyə əsaslandığı üçün həmin nümunələr üzərində dayanmaq istərdik. Qarışıq bəhrli havalarda isə mürəkkəb ölçülər də müşahidə olunur. Baxmayaraq ki, 6/8 ölçü üstünlük təşkil edir, sözügedən metr zəngin ritmik şəkilləri ilə seçilir. Bu ölçü daxilində müxtəlif uzunluqlu notlarla bir neçə ritmik qruplaşma mümkündür. Onlardan Şirvan aşıq havalarının müşayiətində daha çox rast gəlinən nümunə kimi aşağıdakı misalı göstərmək olar. (Nümunə 1)



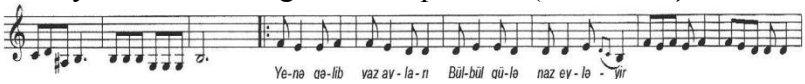
Bu ritmik müşayiətlə Şirvan aşıq mühitində "Ordubadı", "Gözəlləmə", "Şəşəngi" və "Müxəmməs" havaları ifa olunur. Bir neçə havanın eyni ritmik müşayiətlə ifası onların oxşar melodik xəttə malik olduğuna dəlalət etmir. Tam əksinə, ifa olunduğu kök, əsaslandığı məqam və istinad pərdəsi və b. xüsusiyyətlər havaları bir-birindən fərqləndirir. Bu havalarda ən çox rast gəlinən qruplaşma şəkli səkkizlik və çərək notların xanə daxilində ardıcıl düzülməsidir. Əsasən səkkizlik və çərək notlardan ibarət xanələr aşıq sənətinin zəngin ifadə xüsusiyyətlərini özündə əhatə edərək, bir neçə şəkildə qruplaşmışlar. Sonradan melodik xəttdə özünü göstərən, zərb alətinin ritmik qruplaşması havanın aparıcı elementi kimi təqdim edilir. Xüsusilə, 6/8 ölçülü xanələrdə rast gəlinən bu qruplaşma şəkli poetik mətnin 8 və ya 11 hecalı olmasından asılı olmayaraq, cümlə bitənədək təkrarlanır. İlk cümlənin motivləri həmin qruplaşma üzrə davam edir. Dediklərimizə aydın misal olaraq, "Ordubadı", "Şirvan gözəlləməsi", "Zil şəşəngi", "Ayaq şəşəngi" havalarını göstərmək olar.

"Ordubadı" havasının ilk bəndində ritmik quruluş demək olar ki, dəyişməz qalır. Çox zaman zərb alətinin ifasında ikinci təqtiyə düşən səkkizlik notlar melodiyada (aşığın ifasında) çərəklə əvəz olunur. Bəzən isə heca oxumalarında liqa ilə işarələnir. (Nümunə 2)

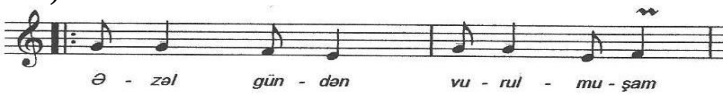


"Şirvan gözəlləməsi" havasında da müşayiət və melodiyada ritmik qruplaşmanın

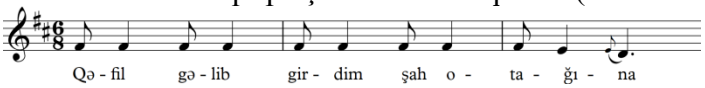
əlaqəsini görmək mümkündür və demək olar ki, sona qədər olduğu kimi saxlanılır. Lakin ikinci misraya uyğun xanələrdə daha bir ritmik qruplaşma ilə rastlaşmaq olar ki, bu da melodiyada monotonluğu aradan qaldırır. (Nümunə 3)



"Zil şəşəngi" havasının əsasını sözügedən ritmik qruplaşma təşkil etməklə, üçüncü misraya uyğun frazanın ilk motivində səkkizlik və çərək notlar yerini dəyişərək "güzgülü motiv" yaradır. Bununla yanaşı, heca oxumaları da melodiyaya rəng qatır. (Nümunə 4)

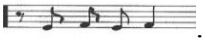
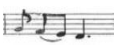
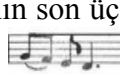


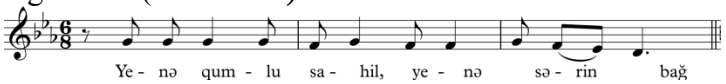
Qeyd edək ki, ilk üç havanın poetik mətni gəraylı şeir şəkli olduğu üçün, bu formul dəyişməz qalaraq, sona qədər səkkizlik-çərək ardıcıllaşması davam edir. "Ayaq Şəşəngi" havasının poetik mətn əsasında isə qoşma dayanır və üç motivi əhatə edir. Sonuncu motivə uyğun gələn hecaların sayı üç olduğu üçün, gəraylı şeir formasına oxunan havaların ritmik qruplaşmasından fərqlənir. (Nümunə 5)



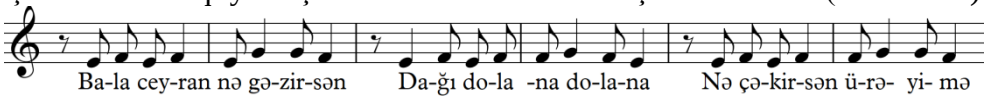
Melodik xəttin inkişafı zamanı digər misralara oxunan melodiyada, əsas qruplaşmanı təqdim edən birinciyə cavab olaraq meydana çıxan müxtəlif şəkilli ritmik formullar təkrarı aradan qaldırmış olur.

Qeyd olunan müşayiət "Müxəmməs" havalarında da rast gəlinir. Lakin bu silsilə havaların özünəməxsus melodik intonasiyası onları digərlərindən fərqləndirir. Silsiləyə daxil olan havaların melodik xəttinə özünəməxsusluq gətirən cəhət onların zəif təqtidən başlanması ilə bağlıdır. Şirvan aşıq mühitində ifa edilən "Müxəmməs" havalarının qruplaşmasında pauzalı sinkopa melodiya ilə ritm arasında sinxronluğu pozur və melodiya xanənin güclü vurğusunda zərb alətinin ifası ilə başlayır ki, bu da havanın ümumi səslənməsinə rəng qatır. "Ağır müxəmməs", "Baş müxəmməs", "Zil müxəmməs" havalarında dediklərimizi daha aydın görə bilərik.

Hər üç nümunə 6/8 ölçüyə əsaslanaraq, səkkizlik pauza ilə başlayır. Birinci vokal motivlərdə güclü vurğunun ifa olunmaması melodiyanın ritmik qruplaşmasına öz təsirini göstərmişdir. Bu havaların yeni misraya uyğun ilk xanələri ritmik qruplaşma baxımından eynidir  . Növbəti motivlərədə isə yenidən əvvəldə nəzərdən keçirdiyimiz nümunələrdə rast gəlinən komponenti müşahidə olunur. Həmçinin, qoşma şeir formasına oxunan "Baş müəxəmməs" havası isə misranın son üç hecasına uyğun melodiyanı digər 11 hecalı mətnə uyğun olaraq  və ya  şəkildə göstərir. (Nümunə 6)

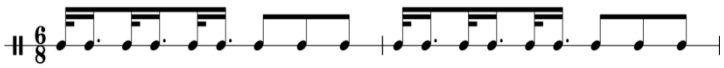


Ağır müxəmməs havasında isə birinci xanənin ritmik qruplaşması demək olar ki, bütün melodiyanı əhatə edir. Bəzən isə ikinci yarımmisralarda ritmik qruplaşması ikinci təqtiyə düşən heca oxumaları ilə müşahidə olunur. (Nümunə 7)

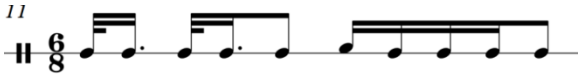


6/8 metrik ölçüsünə əsaslanan havalar sırasında "Peşrov"ların adını xüsusilə qeyd etmək lazımdır. Bu havaların ritmik müşayiətində, xanə daxilində altıpaylıq metrin üç-üç bölgüsü saxlanılmaqla, qruplaşmanın müxtəlif şəkli təqdim olunur.

Nümunə 8



Nümunə 9



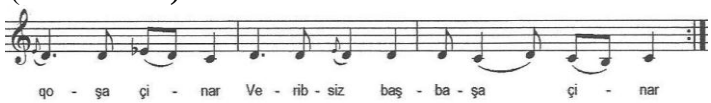
Nümunə 10

Peşrov havalarının da melodiyasında müşayiətdəki ritmik qruplaşma özünü müəyyən qədər göstərir. "Kərəm peşrovu" havasında çox rast gəlinən 16-lıq notlar dediklərimizə misal ola bilər. Burada daha kiçik ölçülü (onaltılıq) notların ifası qruplaşmada zənginlik yaradır. Hətta heca oxumalarında səkkizlik kimi səslənsə də, əslində 16-lıqlardan ibarətdir. Pauzalı sinkopa ilə başlanan "Şur" və "Hicazi" peşrovlarında da bir-birindən fərqli ritmik qruplaşmalar müşahidə edilir. Peşrov havalarının özəlliyi onların hər birində əsas ritmik formulun aparıcı elementləri qalmaq şərtilə, fərqli ritmik qruplaşmaya məxsus olmasıdır. Göründüyü kimi, peşrov havalarının əsasını təşkil edən ritmik qruplaşma xanənin birinci hissəsində özünü göstərir. Bu ritmik quruluş bütün peşrov havalarının melodiyasında da müxtəlif şəkildə nəzərə çarpır.

Şirvan aşıq mühitinin musiqi repertuarında bir qrup havalar isə 4/4 ölçüyə əsaslanır. "Eyvazı", "Qara qafiyə", "Gəraylı", "Şirvan gəraylısı" məhz bu ölçü daxilində qruplaşmışdır. Təhlil zamanı yenə havaların melodiyasında müxtəlif şəkilli ritmik qruplaşmaların şahidi oluruq. Məsələn, "Eyvazı" havası əsasən sadə qruplaşmanı özündə ehtiva etdiyi halda, digərləri bundan çox fərqlənir. "Eyvazı" havasının ilk motivi çərəklərdən və çərək uzunluğa uyğun heca oxumadan ibarətdir. Frazanın fikrini tamamlayan motiv isə digər fraza üçün özül rolunu oynayır, onu olduğu kimi təkrarlayır. Bu motiv III frazanı (II cümlənin I frazası) da tamamlayır. Digər motivlərdə isə 4/4 ölçüsünün bir çox müxtəlif qruplaşma imkanlarını görə bilərik.

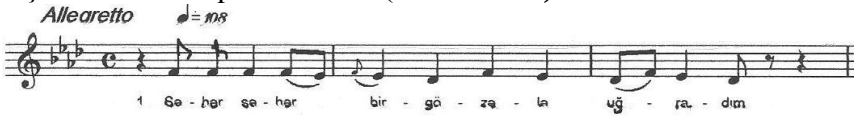
Gəraylı havalarının fərqli ritmik qruplaşması mövcuddur. İstər K.Axundovanın (Dadaşzadə) Ş.Piriyevin ifasından nota yazdığı "Gəraylı" (Nümunə 11), istərsə də Aşıq Əhlimanın ifasından nota saldığımız "Şirvan gəraylısı" havalarının melodik xətti oxşar ritmik qruplaşma ilə ifa olunur. Belə ki, "Gəraylı" havasının ənənəvi "deyir ey" nidalı aşıq oxumasından sonra, sinkopalı motiv əsas melodik xətti təqdim edir. Bu motivin ritmik qruplaşması "Şirvan gəraylısı"ilə üst-üstə düşür. Frazanın fikrini tamamlayan motivlər arasında da, uyğunluq nəzərdən qaçmır. "Gəraylı" havasının melodiyasında müşahidə olunan motivin bir qədər sadə şəkli "Şirvan gəraylısı"nda özünü göstərir. Maraqlıdır ki, hər iki havanın melodik inkişaf xəttində ilk frazalar təməl rolunu oynayır. Onlar çox az dəyişikliklərlə sona qədər ritmik qruplaşmanın əsasını təşkil edir. "Şirvan gəraylısı"nda ilk melodik cümlə əsas ritmik qruplaşmanı özündə təqdim edərək, sonralar dəyişikliyə uğramır. "Gəraylı" havasında isə frazanın ikinci motivi növbəti fraza üçün zəmin yaradır.

(Nümunə 11)

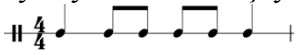


"Qara qafiyə" havasının ilk motivində də, gəraylı havalarına yaxın ritmik qruplaşma təqdim olunmuşdur. Sonuncu vurğuya düşən heca oxumalı liqalanmış səkkizliklər çərək not effekti yaradaraq, onları ritmik qruplaşma baxımından yaxınlaşdırmışdır. Adından da göründüyü kimi, "Qara qafiyə" (Nümunə 12) – sadə qoşama anlamını verən havanın istər melodik xəttində, istərsə də ritmik qruplaşmasında bu

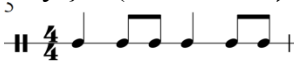
cəhət özünü göstərməkdədir. Bununla yanaşı, poetik mətnin bir misrasına uyğun gələn frazanın motivləri ritmik qruplaşma baxımından bir-birini təkrarlamayaraq, hər dəfə yeni şəkli təqdim edir. Növbəti qruplaşmalar üçün isə bu pruplaşma şəklinin bir qədər dəyişilmiş variantları təqdim olunur. (Nümunə 12)



Şikəstə havalarının da özünəməxsus ritmik müşayiəti vardır. Bu havalarda ikihissəli bölgü özünü xanələrdə müxtəlif ritmik qruplaşmalı müşayiət ilə göstərir. "Şirvan şikəstəsi", "Zarıncı şikəstə", "Qocaman şikəstə", "Bayatı şikəstə" havalarında melodiya eyni ritmik müşayiətlə ifa olunur. (Nümunə 13)



"Qobustanı şikəstə" havasında isə üçüncü və dördüncü təqtiyə düşən not uzunluğu yerini dəyişir. (Nümunə 14)



Beləliklə, nəzərdən keçirdiyimiz 4/4 və 6/8 kimi ölçülü nümunələrdə xalq musiqimizə xas olan zəngin ritmik qruplaşmalarının müxtəlif şəkillərini müşahidə etdik. Şirvan aşıq mühitində zərb alətinin ansambla daxil edilməsi müşayiətdə zəngin ritmik qruplaşmaların inkişafına daha da şərait yaratmışdır. Melodiyada ritmik qruplaşmanın olduğu kimi və ya elementlərinin təzahürü isə onun ritmlə bilavasitə əlaqəsindən meydana gəlmiş, hətta, birinin digərinə təsirindən inkişafının yüksək zirvəsinə çatmışdır.

ƏDƏBİYYAT:

1. Axundova K. Aşıq Şamil Piriyev. (Metodiki vəsait).B.: 1988.
2. Babayev E. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritmintonasiya problemləri. B.: Ergün, 1996.
3. Xalıqzadə F. Aşıq ritminin bəzi xüsusiyyətləri haqqında. Qobustan №1, 1983, s. 22.
4. Məmmədov T. Azərbaycan aşıq yaradıcılığı. B.: 2011.
5. Мамедов Т. Традиционные напевы азервайджанских ашыгов. Б.:Ишыг. 1998.

Zülfiyye Hüseynova Ramiz kızı
Azerbaycan, Bakü
Azerbaycan Milli Konservatuarı öğretmeni, doktora

ŞİRVANÂŞIK HAVALARININ RİTİM KONULARINA DAİR

***Özet**: Ritmik müziğin temel özelliklerinden biri olup müziğin gelişiminde büyük öneme sahiptir. Ritim konuları Azerbaycan âşık sanatında ortamlar üzere farklı bir konumda durarak önemli bir yer tutuyor. Şirvan`da âşık grupuna davulcunun eşlik etmesi diğer bölgelerin âşık sanatçılarından farklı olarak ritm konularının ön plana çıkmasına neden olmuştur. Araştırma yaptığımız Şirvan bölgesinde âşık havalarının bazı oturak tarz özelliklerine sahip olup diziler oluşturması (Gözelleme, Şeşengi, Muhammes, Peşrov, Geraylı, Şikeste, Keremi) iyi bilinmektedir. Ritm konuları araştırmaya dahil olmamasına rağmen, serinin çevresinde birleşmesini sağlayan tarzın özelliklerinden biri de ritmik eşliktir. Tarafımızdan değerlendirilmiş değerlendirilmiş örnekler 6/8 ve 4/4 boyutuna dayanarak farklı ritmik eşlikte ifa olunuyor. Bazı âşık havasının ritmik eşliğinde aynı şekilde sınıflandırılmasına rağmen seri âşık havaların diğer tarz ve anlatım özellikleri, onların melodi ile uyumlu olması bu havaları birbirinden farklı kılar.*

***Anahtar kelimeler:** âşık havası, ritmik şekil, gruplandırma, eşlik etme, melodik cizgi*

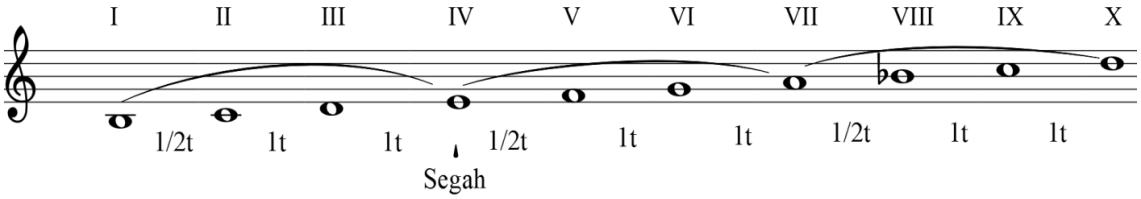
İSMAYILOV Şamil Əli
Azərbaycan, Bakı
Kars Kafkas Üniversitesi Devlet
Koservatuarı öğretim görevlisi.
Email; shamilnava65@gmail.com.

SEGAH MUĞAMI TARİXİ MƏNBƏLƏRDƏ

Xülas: *Məqalədə klassik yaxın şərq musiqi alimlərinin Segah muğamı haqqında məlumatları təqdim olunur. Müəllif yaxın şərq muğam nəzəriyyəsinə əsaslanan araşdırma komponentlərindən istifadə etmiş, dəyərli nəzəri bilgiləri ortaya çıxarmışdır.*

Açar sözlər: *ümumi-tonal, yeddi dəng, pərdə "ev"i, Zəlzəl tersiyası, "ana dəng", muğam registr cədvəli.*

Segah Azərbaycanda ən populyar muğamlardan biridir. Üzeyir Hacıbəylinin temperasiyalı səs sistemi nəzəriyyəsinə əsasən Segah ladının səsdüzümü 1/2t -1t -1t formulu üzrə qurulan üç bərabər tetraxordun qovuşuq üsulla birləşməsindən ibarətdir. (1.) Mi mayəli Segah lad səssırasını qeyd edək.

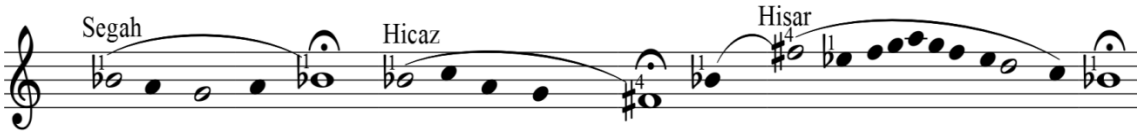


Segah məqamında pillələrin vəzifələri.

I - Əsas tonun alt aparıcı tonu. II – Əsas ton. III – Neytral pillə. IV – Mayə. V – Üst aparıcı ton. VI – Əsas tonun kvintası. VII – Əsas ton kvintasının aparıcı tonu. VIII – Əsas ton kvintasının mediantası. IX – Əsas ton oktava yuxarı. X – Sərhəd tonu.

Orta əsrlərdə muğam sistemləşməsinin yeni etapı Ə. Marağayi dövrüdür. Onun təqdim etdiyi sistem muğamın daxili bölmələrini də əhatə etdiyi üçün daha anlaşıqlı və təkmil idi. Onun sistemi bir neçə əsr toxunulmaz qalmış, Ə.Cami, Dərviş Əli Cəngi, Fətullah Şirvani və başqla musiqişünaslar tərəfindən təkrar edilmişdir. Bu sistem 6 avaz, 12 muğam (şüdud, dövr, dairə), 24 şöbəni əhatə edirdi. Çox əhəmiyyətli olduğu üçün Əbdülqədirin 24 şöbə cədvəlində Segah şöbəsi 2-ci sirada yer alır [2]. Marağalı sisteminə əsasən 12 dairədən hər birinin tərkibindən iki şöbə ayrılır. Dərviş Əli Cəngi belə izahat verir – şöbələrdən biri dairənin alt hissəsindən, digəri isə üst hissəsindən götürülüb. Hicaz dairəsinin əsas, alt qolundan Segah şöbəsi, üst qolundan isə Hisar şöbəsi alınıb.

XIV əsrin birinci yarısında yaşamış türk əsilli musiqişünas Səlahəddin Səfadi "Risalə fi ilmil-musika" adlı əsərində Hicaz muğamı, Segah və Hisar şöbələrinin başlanğıc və son qərar pərdələri olmaqla əsas melodik hərəkət sxemini qısa şəkildə belə qeyd edir [3, s. 44,48] (Münasib olduğu üçün bütün not nümunələri oktava yuxarı köçürmə ilə yazılıb.)



Məşhur ərəb musiqisi tədqiqatçısı alman əsilli Kizevetterin 1842-ci ildə ərsəyə gətirdiyi "Musik der Araber" əsərindəki şərhi də təxminən eynidir [4]. 17 pilləli səssırasına əsasən mikroton alterasiya işarələri və intervallar aşağıdakı işarələrlə qeyd olunub.(Ş.İ.)

𝄳 - komma bemolu, 1/9 bemol, bir komma alçaltma.

♯^{4} - bəqiyyə diyezi, 4/9 diyez, dörd komma yüksəltmə.

♭^{5} - kiçik mücənnəb bemolu, 5/9 bemol, beş komma alçaltma.

T – tənini (204 sent). C_k – mücənnəbi-kəbir (180 sent).

C_s – Mücənnəbi-səqir (114 sent). B – bəqiyyə (90 sent).

V_f – Vüsta-fars (294 sent)

V_z - Vüsta-zəlzəl, (347~351 sent) neytral tersiya (350 s.)

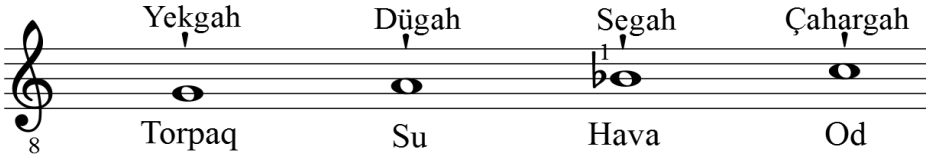
V_k - Vüsta-kəbir, natural tersiya (384 ~ 386 sent)

V_s – Vüsta-səqir (318 s)

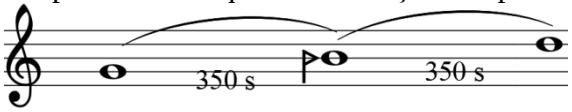
Urməvi, Mərağı, Cami, Şirvanidən fərqli olaraq Səfadi və Kizevetterin muğam qurumlarını öz tonallıqlarından, yaxud öz pərdə "ev"lərindən göstərmələri bir çox mübahisəli məqamlara aydınlıq gətirmişdir.

Müasir dövrümüzdə də Segah və Hisar şöbələrinin mövqe və qarşılıqlı münasibətləri bu şəkildəki kimidir. Sxemdə göstərilən Hicaz muğamına qədim musiqi risalələrində əlavə olaraq Mayə də deyərdilər ki, Azərbaycan və İranın muğam ənənəsində bu şöbə Muyə adlanır. Praktik ifaçılıqda bu şöbələrin lad, ifaçılıq xüsusiyyətləri inkişaf etdirilib variantlaşmış, təkmilləşdirilmiş, melodikası daha dərindən incələnmişdir.

Klassik dönəmdəki musiqi risalələrində ən azı üç əsr ənənəvi şərh olunan "dörd şöbə" (ənasiri ərbəa), təbiətin dörd təməl maddəsi, dörd ünsür – torpaq, su, hava, od ilə əlaqələndirilirdi. "Dörd şöbə", musiqinin simvolik başlanğıcını, bünövrəsini və "dörd təməl pərdəsi"ni təmsil edirdi. Bunlar "ana dəng"in dörd mühüm pillələridir. Ladikının XV əsrdə yazılmış "Risalə əl Fəthiyyə" (5.), Əhməd Şükrullah oğlunun həmin əsrə aid musiqi risaləsi [6, s. 531], Qandəmiroğlunun XVI əsrə aid "Kitabi ilmül musiqi əla vəchil hürufat" əsəri [7, s.147], A.E.A əlyazmalar institutunda saxlanılan XVII əsrdə yazılmış anonim "Ədvar risaləsi" [8.), Mirzə bəyin XVIII əsr musiqi risaləsi [9; 3, s. 46] və s. nümumə göstərə bilərik.



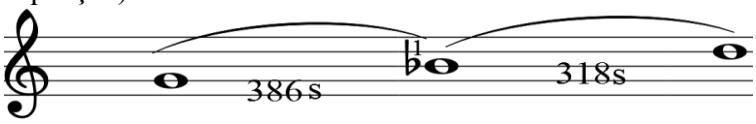
Əsrlərlə musiqiçilər və musiqişünaslar təbii intonasiyaya cavab verən pərdələri aşkar etmək məqsədiylə daima axtarışlar aparmış, kəşflər etmişlər. Mosullu İshaq, Pifaqor, Zəlzəl, Fərabi, İbn Sina, Səfiəddin Urməvi və başqalarının bu sahədə mütərəqqi çalışmaları olmuşdur. Bu mövzuda ən mübahisəli sahələrdən biri məhz Segah pərdəsinin mövqeyini təyin edən tersiya üzərində idi. Əslində təbii obertonlardan əldə olunan bu tersiya intervalı 384 - 386 sent civarındadır. Ü.Hacıbəyli haqlı olaraq bu intervalı yeganə həqiqi tersiya intervalı hesab edirdi. Pifaqor nəzəriyyəsində, Fərabinin təqdim etdiyi Xorasan tənburunda bu pərdə artıq təsbit olunmuşdu. Ancaq bu pərdə daxil olmaqla və onun simmetrik pərdələrini də özündə cəm edən 17 pilləli kamil səs sitemini Səfiəddin Urməvi tərtib etdi. Səfiəddinin sistemində Zəlzəl pərdəsi ləğv edilmişdi. Ancaq artıq Zəlzəl pərdəsinin tətbiqi ilə muğam nəzəriyyəsinə yeni baxış formalaşmışdı. Muğam qovuşma imkanlarının ikiqat çoxalmasına şərait yaradan bu nəzəriyyə hələ bir neçə əsr yaşamını saxlayacaqdı. Fərabidən bir əsr yarım əvvəl yaşamış Bağdad ud virtuozu Zəlzəlin əlavə etdiyi tersiya pərdəsi (Zəlzəl tersiyası, Netral, mötədil tersiya təxminən 347~351 sent aralığındadır) müasir İran ənənvi musiqisinin səs sistemində Segah ladının istinad pərdəsi kimi qəbul olunmuşdur və praktik işləkdir.



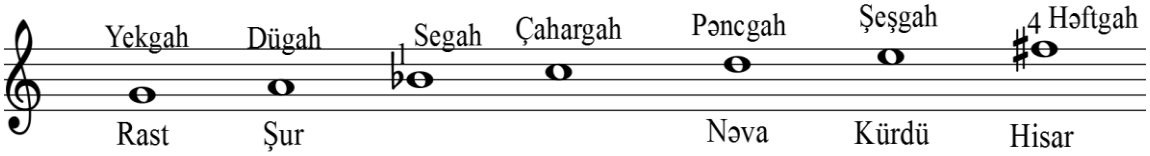
Əfrasiyab Bədəlbəyli "Musiqi lüğəti" adlı kitabında qeyd eləyir ki, istedadlı ixtiraçı, tarizən Mirzə Sadığın (Sadıqcan) yaşadığı dövrdə azərbaycan tarında Zəlzəl pərdəsi möv-

cud idi [10]. Sadıqcan azərbaycan dinləyicisinin eşidiş şüuruna doğma olan Segah pərdə ucalığının yerini tarın qolunda 364-379 sent (naturaldan yarım komma bəm) aralığında təsbit edir. Segah mayəsinin ucalığı praktik ifaçılıqda da intişar tapdığı üçün azərbaycan Segahı özünəməxsus orijinal səslənməsi ilə seçilirdi. Buna şahid olmaq üçün audio səs arxivlərimizdə saxlanılan klassik muğamlarımızı dinləmək kifayət eləyir.

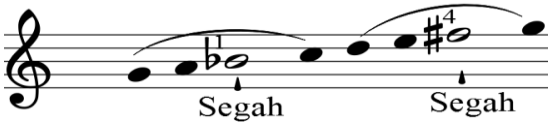
Ü.Hacıbəyli qeyd edirdi ki, musiqimizdə böyük tersiyanın həcmi temperasiya olunmuş tersiyadan dar, kiçik tersiya isə temperasiya edilmiş tersiyadan gendir. Üzeyir bəy b-3 dedikdə natural tersiyanı (384 sent Vüsta-kəbir), kiçik tersiya deyərkən isə natural tersiyanın kvinta ambitusunda dönməsindən əldə olunan tersiyanı (318 sent Vüsta-səqir. Ş.İ.) nəzərdə tuturdu.



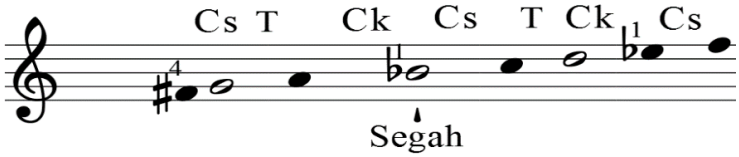
Segah lad tonallığının registr mövqeyi S.Urməvinin tərtib etdiyi 17 pilləli səs şkalasına əsasən təyin olunur. Bu şkalanın əsas, tam pərdələr sırasını qeyd edirik.



Əsas "ana dəng" Yekgah, Dügah və Segah pərdə "ev"lərindən (mənzil, xanə) ibarət olan Rast dəngidir. Yaxın Şərq muğam nəzəriyyəsi haqqında geniş məlumatı olan dahi Ü.Hacıbəyli çox doğru qərar seçərək bu dəngi əsas tetraxord adlandırır və onun kənar pərdələrini əsas ton hesab edir. İki Rast dənginin bir pərdədə mərkəzləşməsi nəticəsində 7 ədəd əsas pərdələrin səssırası meydana çıxır. Tam pərdələr səssırasının 3-cü pilləsi adından məlum olduğu kimi Segah adlanır. Bu pərdə həm də Segah muğamının mayə ucalığı, Segah ladının tonal mərkəzidir. Alt dəngin miyana (orta) registrindəki təkrarı, əsas dənglə xalis kvinta interval münasibəti əmələ gətirir. Segah pərdəsindən xalis kvinta yüksəklikdə 2-ci Segah (Segah-sani) pərdəsi yerləşir.

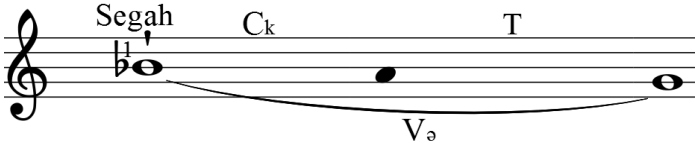


17 pilləli şkalada Segah ladının səssırası.



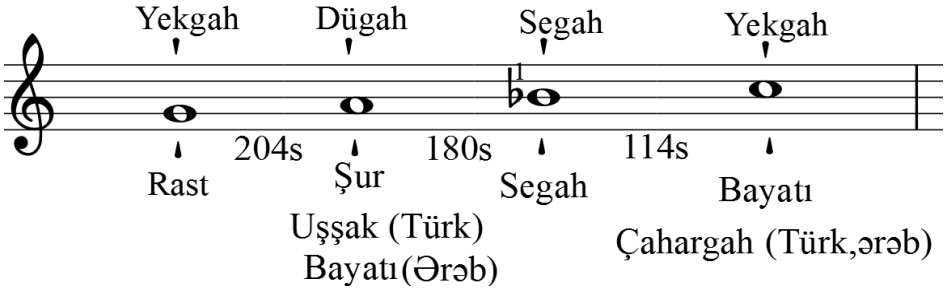
Azərbaycan və İran muğam musiqisində "ümumi-tonal"ın (yəni – Rast tonalı başda olmaqla ona səmtləşmiş, bütün tonallar kompleksi. Ş.İ) F_k səsinə əsaslanması tərəfimizdən müəyyən edilmişdir. Əslində ilk səs, Yekgah pərdəsinin yeri bəm registrdə şərtidir. Yekgah təyin olunduqdan sonra bütün qalan səslər, eləcə də Segah pərdəsi ona nisbətlə qurulur.

Təyin etdiyimiz T-C_k formullu əsas trixord, "ana toxuma"nın (Ş.İ.) zirvə pilləsi Segahdır.

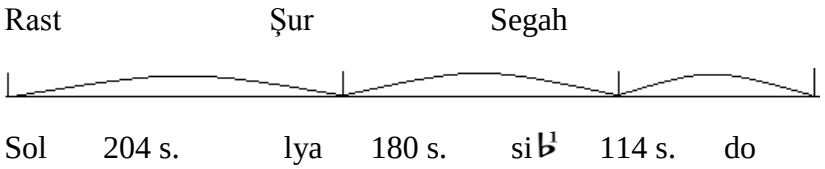


Bütün qədim və müasir muğam ladlarının "ana dəng"lərin dış və iç birləşmə üsulları ilə hasil olmasını apardığımız tədqiqatlar nəticəsində müəyyən etmişik. (Ş.İ)

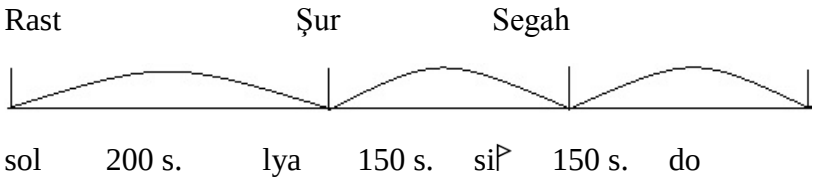
"Ana dəng"ı g_k ü.t. əsasən qeyd edək.



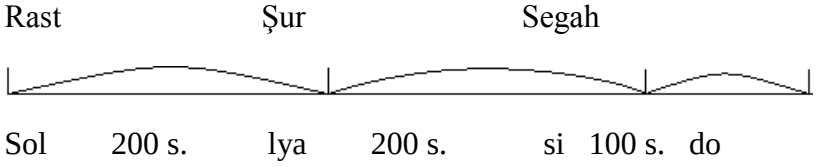
Natural səssıralı əsas dəng.



İran əsas dənginin interval quruluşu. Zəlzəl dəngi 204 s – 147 s – 147 s formulu ilə cüzi fərqlənir.

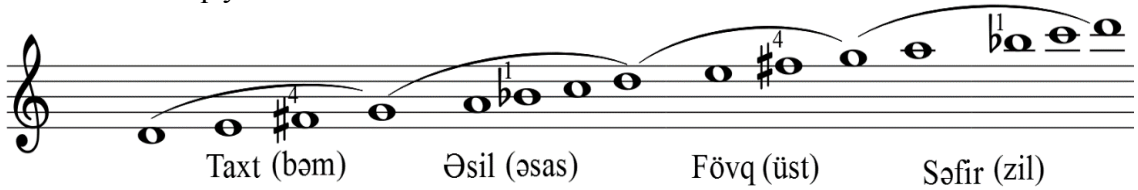


Temperasıya edilmiş səsdüzümlü əsas dəng.



"Ana dəng"in daxili diatonik sıralı Rast, Şur, Segah lad mərkəzlərinin ardıcıllığı prinsipinə əsaslanır. Bu prinsip Azərbaycan, İran, Türkiyə, İraq və digər ərəb ölkələrinin muğam nəzəriyyəsində eynidir. Kiçik fərq budur ki, Azərbaycan və İrandakı Şuru Türkiyədə Uşşak, Hüseyni, ərəb ölkələrində Bayatı əvəz edir.

Muğam melodiyasının hərəkətini şərtləndirən əsas amillərdən biri də melodiyanın müəyyən tessitura çərçivəsindəki güclü pillələrin hökmü ilə idarə olunmasındadır. Belə tessituralar qədimdən müəyyənləşdirilib və ümumi səssırası müəyyən məntiqi parçalara bölünüb. Yaxın Şərq səs sistemində əsas pərdələrin registr bölmələrinin adlanmalarından birini qeyd edirik.

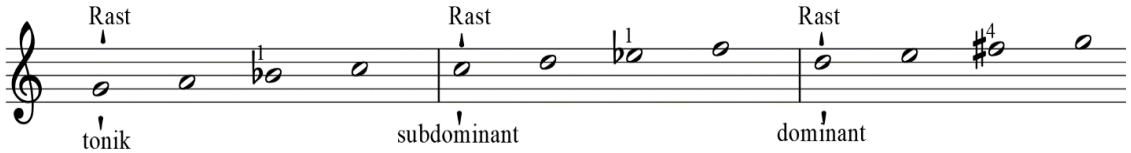


Praktik ifaçılıqda Segah ladının müqəddimə mərhələsi həqiqətən də Əsil registri diapazonunu əhatə edir. İkinci mərhələdə seyir genişlənməsi artıq Fövq (Ə. Marağalı) registrinə çıxır. Üçüncü mərhələdə isə muğamın zil, oktava yuxarı hissəsi Səfir registri səviyyəsində genişlənir.

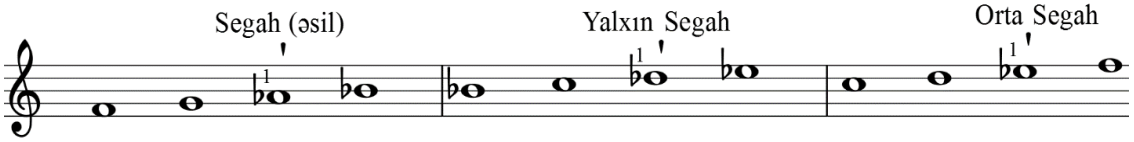
Azərbaycan muğam-pərdə səssırasının f_k ü.t. əsasən tərəfimizdən tərtib olunmuş muğam registr cədvəlini təqdim edirik.

1. Alt registr. $c_k – f_k$
2. Əsas registr. (bəm) $f_k – c^1$
3. Orta registr. $c^1 – f^1$
4. Zil registr. $f^1 – c^2$
5. Ortanın zil registri. $c^2 – f^2$

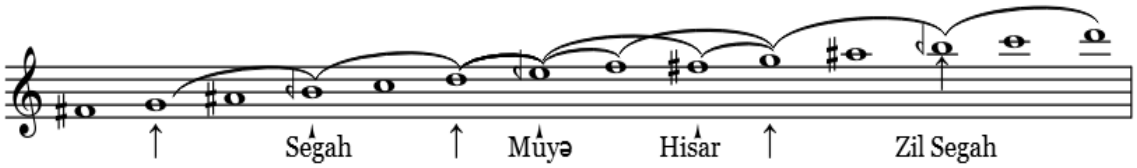
XV əsrdə yaşamış Azərbaycan musiqişünası Fətullah Şirvanı "Musiqi məcəlləsi" adlı əsərində qeyd edir – Rast üçdür. Əsas tonika Rastı, kvinta Rastı (üst Rast) və kvarta Rast [11].



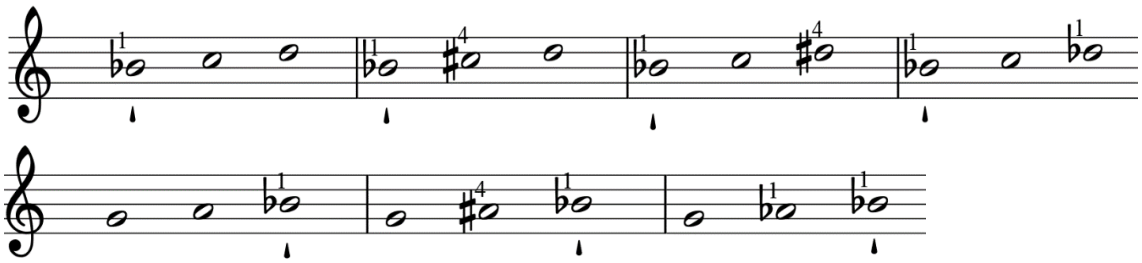
Bu dəlil müasir musiqi elminə məlum olan tonika, dominanata və subdominanata terminlərini əks etdirir. Həqiqətən də bu üç tetraxord Yaxın Şərqin öndə gedən üç əsas muğam ladları olan Rast, Şur (Türkiyədə Üşşaq, Hüseyni, ərəblərdə Bayatı), Segahın bütün səslərini cəm edir. Hansı ki, bir çox muğam nəzəriyyələrində bu muğam ladları iki yanaşı tetraxordla naqis şəkildə şərh olunur. Mükəmməl Rast ladı qeyd olunan üç Rast teraxordunun birləşməsindən hasil olur. Nəzərə alsaq ki, Rast tetraxordxunun ikinci dərəcəsi Şur, üçüncü dərəcəsi Segah ladının istinad pilləsidir, müvafiq olaraq bu üçlük Şur və Segah ladlarının da bütün səslərini cəm edir. Demək üç Rast tetraxordunun birləşməsiylə tonika Segahı, kvinta Segahı və kvarta Segahı əldə olunur.



17 pilləli səs sistemində biri əsas, altısı fərr (ikinci dərəcəli, qol, budaq) olmaqla 7 "ana dəng" tərəfimizdən aşkarlanmışdır. 7 dəngin tanınmasının yaxın şərq muğam nəzəriyyəsinin öyrənilməsində çox böyük əhəmiyyəti var. Yeganə olaraq "Behcətərruh" musiqi risaləsində 7 dəngin olması söylənmiş, ancaq izah edilməmişdir [12]. Beləliklə Segah pərdəsinin 6 fərri vardır. Segah "fərr" lərinin ikisi daha fəaldır. Əsas Segah pərdəsindən xalis kvinta yüksəklikdə Segah evində yerləşən Hisar şöbəsidir. Əsas Segah pərdəsinə nisbətlə xalis kvarta yüksəklikdə isə Muyə şöbəsi yerləşir. Hisar və Muyə şöbələri kiçik diapazonda qısa müddətli Segaha bənzər ifa tərzi ilə başlanırlar. Sonra davamında bu şöbələr öz funksiyalarını əsas Segah pərdəsində tamamlanmaqla tanıdırlar.

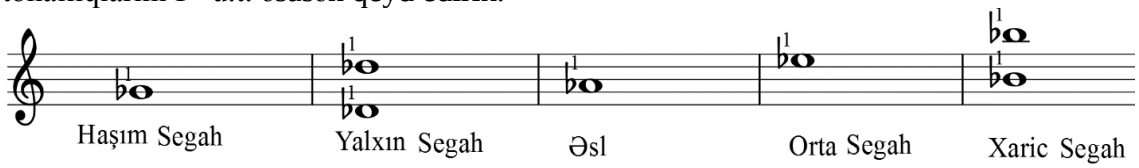


Segah pərdəsindən qaynaqlanan dörd tetraxord var ki, onların lad toxumaları olan trixordlarını qeyd edirik.

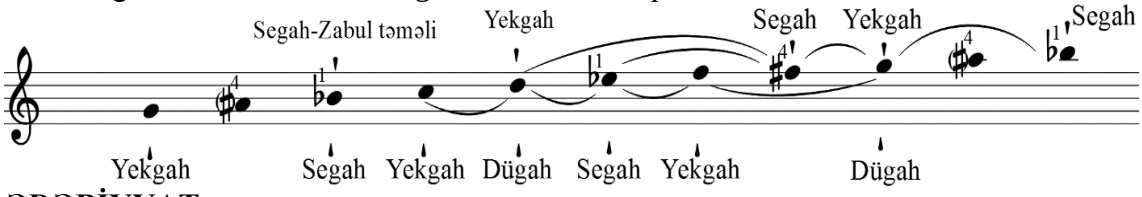


Fərrlərdən fərqli olaraq Azərbaycan muğam ənənəsində Segah "şəddə"ləri də var.

Bunlar fərqli tonallı Segah muğamlarıdır ki, xüsusi adlarla fərqləndirilmişdir. 5 fəal "ana dəng"in 5 Segah evində mərkəzləşən Segah muğamlarının x4 məsafədə sıralanan tonallıqlarını F^k ü.t. əsasən qeyd edirik.



Segah lad variantı olan Segah-Zabul ladının pərdə evləri belə sıralanır.



ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyli Ü.Ə. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. B.; Az. dövlət musiqi nəşriyyatı, 1962, 112 s.
2. Səfərova Z.Y. Əbdülqadir Marağai. B.: "Təbriz" nəşriyyatı, 1997, 62 s.
3. Erhan Tekin. Safedinin müzik teorisinin incelenmesi. Anabilim Dalı: Müzikoloji, 2007.132 s.
4. Kiesewetter. R.G. Musik der Araber. Leipzig, 1842, 125 p.
5. Hakkı Tekin. Ladikli Mehmet Çelebi ve er Risaletül Fethiyyesi. Niğde.: Yüksekoğretim Kurulu Dokümantasiyon Merkezi, 1999, 261 s.
6. Zümrüd Şirinova. Şükrullahın "İlmül edvarı". İ.:2008. 704 s.
7. Kantemiroğlu D. "Kitabu İlmil-Musiki ala vechil-Hurufat".İ.; Yapı kredi yayınları, 2001, 695 s.
8. XVII əsr anonim "Ədvar risaləsi".
9. Gültəkin Şamilli. Mirzə bəy (XVIII əsr) musiqi risaləsi.
10. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafik musuqi lüğəti. B.;Elm, 1969, 245s.
11. Səfərova Z.Y. F.Şirvani. Musiqi Məcəlləsi. B.: Şərq-Qərb, 2006, 216 s.
12. "Behcətür-ruh" XVII əsr. B.; 2011, 56 s.
13. Abdullazadə G.A. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti: tarixi-fəlsəfi təhlil. B.: Qartal, 1996. 292 s.
14. İmrani R. H. "Muğam fəlsəfəsi". B.; Elm, 2011, 662 s.

Шамиль Исмаилов
Email; shamilnava65@gmail.com

МУГАМ СЕГЯХ В ИСТОРИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКАХ

Резюме: *В статье представлена информация о мугаме Сегах ближневосточных ученых в области классической мугамной музыки. Автор использовал компоненты исследования, основывающиеся на ближневосточной мугамной теории, выявил ценные теоретические познания.*

Ключевые слова:*общетональный, семь главных тетрахордов, ладовая «опора», терция Залзала, «основной тетрахорд», таблица мугамных регистров*

Shamil Ismailov
Email; shamilnava65@gmail.com

MUGAM SEGAH IN HISTORICAL SOURCES

Summary:*The article features information about Segah mugam of Middle Eastern scholars of the field of classical mugam. The author referred to research components based on the Middle Eastern mugam theory and revealed valuable theoretical knowledge.*

Key words: *general-tonal, seven main tetrachords, modal "support", thirds of Zalzal, "basic tetrachord", table of mugam registers*

İSMAYILOVA Güllü Həsən qızı
Azərbaycan, Bakı
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent, ADMİU,
gullu.ismailova@mail.ru

MÜASİR DÖVRDƏ MƏDƏNİYYƏT SİYASƏTİ VƏ BƏSTƏKAR YARADICILIĞINDA MİLLİ İDEOLOGİYANIN ROLU

Xülasə: Güllü İsmayılovanın "Müasir dövrdə mədəniyyət siyasəti və bəstəkar yaradıcılığında milli ideologiyanın rolu" adlı məqaləsində Azərbaycan mədəniyyət siyasətində bəstəkarların yaradıcılıq fəaliyyətlərindən danışılır və onların əsərlərində ideologiya ilə bağlı müraciət olunan mövzular haqqında məlumat verilir. Məqalədə həmçinin, gənc bəstəkar Xədicə Zeynalovanın Almaniyadakı fəaliyyəti açıqlanır, onun Şuşaya həsr olunmuş, fleyta triosu üçün yazılmış 3 hissəli "*Lamento*" əsəri və solo fortepiano üçün 5 hissəli "Qarabağ süitası" ilk dəfə təhlil olunaraq bəstəkarın ideoloji mövqeyi qiymətləndirilir.

Açar sözlər: mədəniyyət, bəstəkar, ideologiya, *lamento*, süita, semantika, trio

Müasir dövrdə milli-mənəvi dəyərlərimizin inkişafında və tanınmasında Azərbaycan mədəniyyət siyasətinin müstəsna əhəmiyyəti vardır. Milli-mənəvi dəyərlərin yaradıcısı hesab olunan xalqın nümayəndələri kimi professional bəstəkarların yaradıcı və qurucu çoxşaxəli fəaliyyət sferaları da, müasir mədəniyyət siyasətində böyük əhəmiyyət daşıyır. Belə ki, 110 illik tarixə malik olan Azərbaycan bəstəkarlıq məktəbinin nümayəndələrinin yaradıcılığı bunun bariz nümunəsidir. Yəni digər incəsənət sferaları kimi istedad və məsuliyyət tələb edən, eyni zamanda da maraqlı və mürəkkəb bir sənət olan bəstəkarlıq sahəsində çalışan yaradıcı insanlar, orijinal kompozisiyalar təqdim etməklə yanaşı, ifaçı, dirijor, pedaqoq, musiqişünas və ictimai xadim kimi fəaliyyət göstərməklə Azərbaycan mədəniyyət siyasətinə öz töhfələrini verməkdədirlər.

Bu gün ictimai həyatın bütün sahələrini, həmçinin, musiqi sferasını da əhatə edən qloballaşma prosesində mədəniyyət siyasəti və professional bəstəkar yaradıcılığının milli azərbaycançılıq ideologiyasının təbliğindəki rolu danılmazdır. Çoxaspektli sferada fəaliyyət göstərən bəstəkarların musiqi təfəkküründə və yaradıcılığında, yaşadıqları tarixi dövr, dünyagörüşü, həyata münasibət, estetik zövq, musiqi dili, ideoloji düşüncə tərzi və psixologiya özünü reallaşdırır. Milli oyanışının məntiqi yekunu kimi xalqımızın qədim dövlətçilik ənənələrini yaşadan, müsəlman Şərqində ilk parlament respublikası - bu il yaranmasının 100 illik yubileyi qeyd olunan Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dövründə Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev kimi klassik bəstəkarlar, geniş yaradıcılıq fəaliyyətləri və yazdıqları əsərlərlə türkçülük, islamçılıq və müasirlik kimi 3 komponentli məfkurəni təsdiqləmişlər. Belə ki, bu dövrdə Ə.Cavadın mətninə Ü.Hacıbəylinin yazdığımilli marş (hal-hazırda Azərbaycan Respublikasının himni), eləcə də Azərbaycanda və Türkiyədə böyük populyarlıq qazanan, "Çırpınırdı Qara dəniz" mahnısı, M.Maqomayevin bu dövrdə tamaşaya qoyulan "Şah İsmayıl" operası bunu bir daha sübut edir.

Azərbaycanda 70 il hökmranlıq edən Sovet hökumətinin kommunist siyasəti və maksizm-leninizm ideologiyası sayəsində isə müxtəlif sahələrdə, o cümlədən musiqi təhsili və bəstəkar yaradıcılığı sferasında müəyyən uğurlar qazanılsa da, məlum səbəblərdən təbii ki, bu illər ərzində yaradıcı insanlar tərəfindən sırf bizim millətlə bağlı siyasi mövzuları qabartmaq, ədəbiyyatda və incəsənətdə, eləcə də bəstəkar yaradıcılığında təqdim olunan musiqi əsərlərində açıq şəkildə təcəssüm etdirmək mümkün olmadı. Yəni son iki əsrlə bağlı olan Azərbaycançılıq ideologiyasının rəsmi tarixində ən mürəkkəb dövr hesab olunan bu 70 il, nəzəri və təcrübi ideoloji fikrimizə belə qadağa qoyulma dövrü hesab olunur.

Bu gün, yəni müstəqilliyimizi yaşadığımız son 27 il ərzində isə müxtəlif nəsilləri təmsil edən bəstəkarlar, sovet dövründə milli-mənəvi dəyərlər sistemində yaranan boşluqlara, yanlış ideologiyalara və s. fərqli mövqelərdən yanaşırlar. Ərazilərimizin işğal olunduğu, ideoloji-siyasi problem kimi vətənpərvərlik tərbiyəsinin aktual olduğu, bəstəkarların öz əsərlərində sovet dövründə qadağan olunmuş mövzuları əks etdirmələri üçün münbit şəraitin formalaşdığı bir dövrdə, bu sahədə görülən işləri, yazılan əsərləri aşağıdakı şəkildə qruplaşdırmaq olar:

1)Torpaqlarımızın itirilməsi ilə bağlı yaranan əsərlər;

2)Xalqın yaşadığı soyqırım və faciələri əks etdirən əsərlər;

3)Vətən uğrunda canından keçən "Şəhidlər"ə həsr olunmuş əsərlər;

4) Azərbaycançılıq və türkçülük mövqeyindən qaynaqlanan (dini inancları, "Dədə Qorqud", "Oğuznamə", "Çanaqqala" və s.) mövzuları əks etdirən əsərlər;

5) Fəlsəfi, bəşəri məzmunlu əsərlər;

Maraqlıdır ki, bu mövzular bütün nəsilləri təmsil edən bəstəkarların demək olar ki, hər birinin yaradıcılığında yer alır. Yəni inamla söyləmək olar ki, bu artıq sosial sifariş deyil, yaradıcı sima olan bəstəkarları düşündürən, təfəkkürdən qaynaqlanan, azərbaycançılıq mövqeyindən yazılmış, reallığı əks etdirən əsərlərdir. Belə ki, Qarabağ, Şuşa mövzusu, eləcə də 20 yanvar və Xocalı faciələri, Şəhidlər mövzusu Azərbaycan bəstəkarlarının simfoniyalarında, operalarında, oratoriya, rekviyem, konsert, mahnı və romans və s. janrlarda yazılmış əsərlərində öz təcəssümünü tapmışdır. "Dədə Qorqud", "Oğuznamə" dastanının motivləri əsasında baletlər, məşhur Çanaqqala savaşından bəhs edən oratoriya, simfoniya, islami dini dəyərləri vəsf edən musiqili-poetik kompozisiyalar, mahnılar, eləcə müxtəlif janrlarda fəlsəfi, bəşəri məzmunlu əsərlər yazılmış və səsləndirilmişdir. Amma vurğulamaq lazımdır ki, bu sadalanan mövzularda yazılmış musiqi kompozisiyalarının səsləndirildiyi və tamaşaya qoyulduğu coğrafiya geniş olduğu təqdirdə, Azərbaycanın mədəniyyət siyasəti daha uğurlu hesab oluna bilər.

Məlum olduğu kimi, bu gün dünyada baş verən qloballaşma və inteqrasiya prosesi ictimai həyatın bütün sahələrini, eləcə də mədəniyyət və onun bir parçası olan musiqi sferasını, o cümlədən onun təhsil sahəsini də əhatə edir. Məlumdur ki, "təhsil" məhfumu, praktik fəaliyyət üçün gərəkli olan biliklərin və müvafiq bacarıq və səriştələrin məcmusu deməkdir. Mədəniyyət və təhsil siyasətinin kəsişməsilə formalaşan, köməkçi vasitə olan musiqi təhsili sahəsində də yeni yanaşmalara ehtiyac duyulur. Verilən təhsil hesabına bəstəkar yaradıcılığındakı milli ideologiya, mədəniyyət siyasəti ilə qarşılıqlı şəkildə uzlaşmalıdır. Gənc bəstəkarların təhsillərini xarici ölkələrdə daha da təkmilləşdirmək imkanı qazanmaları, orada pedaqoji, elmi və konsert fəaliyyəti göstərməklə, ideoloji yönümlü əsərlərlə Azərbaycan həqiqətlərini dünyaya çatdırmaları vətənimizi ləyaqətlə təmsil etmək deməkdir. Bədii yaradıcılığı, o cümlədən musiqini təmsil edən yaradıcı insanların yüksək istedadı və savadı ilə yanaşı, milli hisslərinin də güclü və həssas olması vacib şərtlərdən biridir. Müasir dövrdə müstəqil Azərbaycan dövləti mədəniyyətə, o cümlədən musiqi təhsilinə və onun beynəlxalq aləmə inteqrasiya edilməsinə böyük əhəmiyyət verir. Müxtəlif ölkələrdə bəstəkarlıq üzrə təhsillərini təkmilləşdirən Xədicə Zeynalova (Almaniya), Türkər Qasımzadə (ABŞ), Tahir İbişov (Avstriya), Səid Qəni (Niderland) və s. kimi bəstəkarlarımız vardır.

Onlardan biri bəstəkar, musiqişünas, pedaqoq, ictimai musiqi xadimi kimi çoxsferalı fəaliyyəti ilə diqqət çəkən Xədicə Zeynalovanın yaradıcılığında ideoloji dəyərlərimizə yaxın olan məqamları açıqlamaq istəyirəm. Çünki musiqi mədəniyyətimizin dünya miqyasında tanınması, dövlətimizin xarici siyasət sahəsindəki prioritetlərindən birini təşkil edir. Xədicə Zeynalova, 1994-1998-ci illərdə Bakı Musiqi Akademiyasında bəstəkarlıq (professor Xəyyam Mirzəzadənin sinfi) və musiqişunaslıq üzrə bakalavr, 1998-2000-ci illərdə isə magistratura pilləsini bitirmişdir. Müstəqil yaradıcılıq yoluna başlayan Xədicə, 5

il ərzində pedaqoq kimi ADMİU-da, 10 il Sumqayıt Musiqi texnikumunda və Fikrət Əmirov adına musiqi məktəbində çalışmış, həmçinin, müxtəlif teatrlarla əməkdaşlıq edərək, tamaşalara musiqi bəstələmiş, 1999-cu ildən Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının üzvü kimi plenumlarda, müasir musiqi festivalllarında öz əsərləri ilə çıxışlar etmişdir.

X.Zeynalova, 2005-2006-cı illərdə Almaniyanın məşhur Detmold Konservatoriyasında *(Hochschule für Musik Detmold)* bəstəkarlıq üzrə professor Martin Christoph Redelin sinfində təhsilini davam etdirmişdir. O, 2006-2012-ci ildə Almaniyanin Paderborn Universitetində doktoranturada ilk azərbaycanlı bəstəkar və musiqişünas olaraq "Azərbaycanın XX əsr musiqi mədəniyyəti ve Qərb musiqisinin təmayülləri" mövzusunda dissertasiya mudafiə etmişdir. Almaniyada bizim musiqi mədəniyyətimiz haqqında yazılan ilk elmi iş və 400 səhifəlik kitab 2013-cu ildə Almaniyanın məşhur *Peter-Lang-Verlag* nəşriyatında çap olunmuşdur. Yəni, artıq özünü savadlı alim, istedadlı bəstəkar və təcrübəli pedaqoq kimi təsdiqləyən Xədicə Zeynalova, 2012-ci ildən bu vaxta qədər Almaniyanin Bielefeld şəhərində musiqi ve incəsənət məktəbində, 2013-cü ildən bu günədək Detmold Musiqi Konservatoriyasında ve Paderborn Universitetində dosent vəzifəsində çalışır. X.Zeynalovanın müəllifi olduğu əsərlər geniş coğrafiyada, muxtəlif ölkələrdə - Almaniyada, Avstriyada, İngiltərədə, Macarıstanda, Omanda, Turkiyədə, İtaliyada, Fransada, İsveçrədə, Şimali Kiprdə, Gürcüstanda, o cümlədən Azərbaycanda müasir musiqi konsertlərində və festivallarında, uğurla ifa edilmişdir. O, həm də Almaniyada fəaliyyət göstərən "Səsin körpüsü" adlandırılan musiqi ansamblının yaradıcısı və bədii rəhbəridir.

Yəni hal-hazırda Almaniyada yaşayan X.Zeynalova, peşəkar bəstəkar, pianoçu, orqançı, musiqişünas və pedaqoq kimi fəaliyyət göstərir. O, bir çox dilləri bilən musiqiçi kimi, Almaniyada nüfuzlu *Friedrich-Ebert* Doktor Təqaüdü mükafatı laureatıdır və hazırda Detmold Musiqi Akademiyasında (Almaniya) bəstəkar kimi həm də öz karyerasını davam etdirir. X.Zeynalova 2004-cü ildə Beynəlxalq Qadınlar İttifaqının və 2007-ci ildən etibarən Almaniyanın aparıcı Performans hüquqları Təşkilatı olan GEMA-nın üzvüdür. O, Darmstadtda keçirilən Beynəlxalq musiqi kurslarında, *Donaueşingendə* keçirilən *"Donaueschinger Musiktage",* Vitendə keçirilən *"Wittener Neue Tage für Kammermusik"* və Beynəlxalq Musiqi Kursları daxil olmaqla, müxtəlif festivallarda fəal iştirak edir. Onun mükafat almış bir çox əsərlərini dünyanın tanınmış orkestrləri, ansamblları və solo ifaçıları səsləndirirlər. Gənc olmasına baxmayaraq, bəstəkar kimi məhsuldar çalışan Xədicənin fərqli janrlarda yazılmış çoxsaylı əsərləri - teatr, kino, kamera və orkestr musiqisindən, instrumental və vokal əsərlərinə qədər müxtəlif və zəngin yaradıcılıq irsi vardır. Azərbaycanın unikal ənənəvi və müasir musiqisini birləşdirmək bacarığı sayəsində yeni üslub yaradan Xədicənin əsərləri müxtəlif beynəlxalq ansamblların və musiqiçilərin çox böyük marağına səbəb olur. Müxtəlif solo alətlər üçün (violin, piano, fleyta, violençel və s.) sonataların, akkordeon üçün "Atəşgah", orqan üçün "Abşeron süitası", "Bahar çiçəkləri", Soprano və piano üçün "Durnalar", "Anamdır", "Yaşamaq" romansları, xor üçün "Dağlar", "Yüksək sülh" *a capella* əsərləri, 2 simfonik poema, simfonik rəqs, simfonik orkestr üçün "Nağıl", arfa və simfonik orkestr üçün konsert, kamança və simfonik orkestr üçün konsert, süita, Simfonik orkestr üçün "Qara Qarayevin xatirəsinə Memori", Kamera Orkestri üçün "Dəli-divanə aşiq", "Azərbaycan rəqsləri", Tar və kiçik orkestr üçün "Yanardağ", kontrabas və piano üçün "Xəzər", çoxsaylı kamera musiqi nümunələri – simli kvartet üçün musiqi, miniatürlər, simli trio, Viola və akkordeon üçün "Səma" dueti, Fleyta, viola və arfa üçün "Gecə musiqisi", "Abşeron gecələri" kvinteti, "Əzizə üçün" okteti, zərb alətləri üçün "Novruz ritualları" kvarteti, Blokfleyta kvarteti üçün "Qarabağ həsrəti", teatr tamaşalarına yazılmış musiqi və s. kompozisiyaların müəllifidir.

2017-ci ildə X.Zeynalovanın çitra kvarteti üçün "Yallı" əsəri Dortmundun Vestfal

Sənaye Muzeyində *"Zither auf Zeche"* Beynəlxalq Musiqi festivalının açılışında səslənmiş və böyük alqışlar qazanmışdır. Bonn şəhərində keçirilən *"Beethovenfest 2017"* Beynəlxalq musiqi festivalında X.Zeynalovanın Bethovenin xatirəsinə həsr etdiyi solo fortepiano üçün yazılmış *"In Memoriam Ludwig van Beethoven"* əsərinin primyerası olmuşdur. 1999-cu ildən etibarən hər il Bonnda keçirilən bu akademik musiqi festivalında bu dəfə Jan Kopp, Pyer Tiloy, Frenk Zabel və b. bəstəkarların əsərləri ilə yanaşı, X.Zeynalovanın iştirak etdiyi bu mötəbər tədbirdə, bu əsər alman pianoçu S.Kessel tərəfindən uğurla ifa olunmuşdur.

2015-ci ildə Almaniyada "Müqəddəs Mixail" kilsəsində X.Zeynalovanın viola və akkordeon üçün "Səma" əsərini ilk dəfə *"Duo MARES"* holland ansamblı ifa etmişdi. Maraqlıdır ki, bu ansamblın solo konsertində M.Ravel, E.Sati, İ.Stravinski, A.Pyatsollanın da əsərləri səslənmişdi. Bundan əvvəl isə bu əsər, Şimalı Kiprdə *"19th International Bellapais Music Festival"* Beynəlxalq festival çərçivəsində tanınmış viola ifaçısı E.Pehlivanlı və M.Kasslo tərəfindən ifa olunmuşdu. 2016-cı ildə Detmoldda keçirilən *Hörfest Neue Musik* müasir musiqi festivalında*Grenzgänge* konsertler silsiləsində X.Zeynalovanın 2005-ci ildə fleyta, viola və arfa kimi maraqlı tərkib üçün yazdığı *Nachtmusik* (Gecə musiqisi) və The Rise of Phönix ("Simurqun dirilməsi") septeti səsləndirilmişdir. Xüsusi olaraq alman *Horizonte* ansamblı üçün (fleyta, klarnet, arfa, zərb alətləri, violin, viola və violençel) yazılmış "Simurqun dirilməsi" əsərinə bəstəkar, Simurq terminin fəlsəfi və simvolikmənasına görə müraciət etmişdir. "Çünki alovdan dirilmə və yeni bir həyatın başlanğıcı - bu çox maraqlı bir mövzudur" söyləyən bəstəkar bunu xüsusi olaraq vurğulayır. Ümumbəşəri bir mövzu kimi müraciət olunan bu əsər 1 hissəli olsa da, özlüyündə 3 hissəyə bölünür. I hissədə quşun yaşadığı dağlar təsvir olunur, II - "Bağda" adlandırılan hissə arfanın ağır tempdə ifası ilə başlayır, III hissə - "Simurqun uçuşu, yanması və yenidən oyanması" isə yanan əfsanəvi quşun yenidən küldən yaranması kimi təzələnmək simvolunu musiqi dilində ifadə edir.

Maraqlıdır ki, X.Zeynalova Almaniyada Azərbaycan musiqi sənətini tanıtmaq və təbliğ etmək məqsədilə müəyyən konsertlərin təşkil olunmasında fəal iştirak edir. Belə ki, 2016-cı ildə Detmoldda *Hörfest Neue Musik* müasir musiqi festivalı çərçivəsində X.Zeynalovanın təşkil etdiyi konsertdə Vahid Tarzənin ifasında "Rast" və "Bayatı-Şiraz" muğamları, eləcə də "Qarabağ şikəstəsi" səslənmiş, musiqişünas qismində isə X.Zeynalova muğam sənətindən, Azərbaycan milli musiqisinin, milli alətlərinin xüsusiyyətlərindən, xüsusilə də tar haqqında və onun çalğı imkanları haqqında məlumat vermişdir. 2017-ci ildə Detmold şəhərində *Kulturfabrik Hangar* mədəniyyət mərkəzində keçirilən X.Zeynalovanın rəhbərlik etdiyi "Səsin körpüsü" ansamblının konserti "Odlar ölkəsi Azərbaycandan lövhələr" adı altında (konsertin adı X.Zeynalovanın eyniadlı əsərindən, ikinci simli kvartetindən götürülmüşdür) təqdim olundu. Azərbaycan və Almaniya arasında diplomatik münasibətlərin yaranmasının 25 illiyinə həsr olunmuş bu proyekt, Detmold meri, Şimali Reyn Vestfal regionunun mədəniyyət nazirliyi və X.Zeynalova tərəfindən reallaşdırılmışdı. X.Zeynalova, bu tədbirdə savadlı və məlumatlı musiqişünas kimi Azərbaycanın qədim mədəniyyətindən, Odlar ölkəsinin musiqi irsindən və təşkil etdiyi bu ansambl haqqında məlumat vermişdi. X.Zeynalova söyləyir ki, onun 2016-cı ildə yaratdığı *"Bridge of Sound"* ansamblını təşkil etmək ideyası isə alman şairi və filosofu İ.Hötenin "Şərq-Qərb divanı" əsərinin təəssüratından yaranmışdır. O, üzvi şəkildə bu iki ədəbi mədəniyyəti birləşdirərək, onun üçün vacib olan sevgi, insanın daxili aləmi kimi ümuminsani anlayışları ən sadə və mürəkkəb vasitələrlə nümayiş etdirir. Yəni Höte, bir insanın deyil, bütöv bir mədəniyyətin daxili aləmini göstərərək Şərq poeziyasının və mədəniyyətinin bu universal dəyərini bir daha elan edir. Ən vacibi öz çoxobrazlı, dəyişkən, sirli-sehrli təkrarsızlığı və Qərb insanı üçün anlaşılmazlığı ilə seçilən Şərqin özüdür. Maraqlıdır ki, X.Zeynalovanın, Hötenin "Şərq-Qərb divanı"na müraciət

edərək onun xatirəsinə solo bariton, soprano və fortepiano üçün yazdığı "*İn Memoriam Volfgang von Goethe*" memory əsəri Almaniyanın Berlin, Hamburq, Oldenburq, Veymar, Erfurt, Detmold, eləcə də Fransanın paytaxtı Parisdə və İsveçrənin Bazel şəhərlərində uğurla səsləndirilmişdir. Oldenburq universitetində keçirilən, müasir musiqiyə həsr olunmuş, Beynəlxalq kollegiumda da Professor Violetta Dineskunun dəvəti ilə X.Zeynalova Azərbaycan musiqisinin təqdimatı mövzusunda öz prizentasiyası ilə çıxış etmiş və 3 hissəli "Odlar ölkəsi Azərbaycandan lövhələr" əsərini təqdim etmişdir. Simli kvartet üçün yazılmış bu əsərin I hissəsində "Sarı gəlin" xalq mahnısının intonasiyalarından istifadə olunmuşdur. Onun əsəri, maraqlı mühazirəsi, səsləndirdiyi muğam və aşıq musiqisi nümunələri, milli alətlərin səsyazıları diskussiyaya səbəb olmuş və iştirakçıların bir çoxu Azərbaycan musiqisini ifa etmək arzularını bəyan etmişdilər.

Bəstəkar və musiqişünas X.Zeynalova 2017-ci il 28 oktyabrda Ankarada keçirilən "Türk dünyasının qadın bəstəkarları" tədbirində iştirak etmişdi. Üç hissədən ibarət olan bu tədbirdə TÜRKSOY-un sədri D.Kasiyenovla görüş, Bolu şəhərində türk dünyasının korifey bəstəkarlarının yaradıcılıq evlərinin açılışı və konsert proqramı həyata keçirilmiş, onun simli orkestr üçün "Pastoral" əsəri Başkənd orkestrinin ifasında səsləndirilmişdi.

Bütün bunlarla yanaşı, ümumiyyətlə, X.Zeynalovanın yaradıcılığında milli ideologiyanı təcəssüm etdirən, proqram səciyyəli, "Atəşgah", "Qobustan lövhələri", "Odlar ölkəsindən lövhələr", "Yanardağ", "Novruz ayinləri", "Abşeron gecələri" kimi çoxsaylı əsərlər mövcuddur. Xədicə Zeynalovanın fortepiano üçün yazılmış "Qarabağ" süitası və Şuşaya həsr olunan "*Lamento*" əsərləri də onun düşüncə tərzinin, xalqını sevən gənc bir bəstəkarın musiqi təfəkküründün bariz ifadəsidir. Bu mənadaYaşar Qarayev yazır: "Nə etnik şüur, nə də milli yaddaş öz kökünü, cövhərini kənar mənbədən almır, təlimat kodeksi, nizamnamə sənədi, qurultay qətnaməsi və protokoldan çıxarış, qərar şəklində mövcud olmur. Kütləviləşməsi, mənimsənilməsi də bürokratik-inzibati yolla, toplantılarda, iclaslarda gerçəkləşmir. Kütləni milli ideyaya elm, mədəniyyət, fəlsəfə hazırlayır" [1].

X.Zeynalovanın fleyta triosu üçün yazılmış 3 hissədən ibarət olan "*Lamento*" əsəri Azərbaycanın ən gözəl guşələrindən biri olan, itirilmiş torpağımız Şuşaya həsr olunmuş kompozisiyadır. Barokko dövründə *lamento* (ağı, şikayət) ariya janrında ifadə olunan ölüm simvolikası, əzab intonasiya sistemi kimi qavranılırdı. "*Lamento"* əsəri xüsusi olaraq məşhur "Soli Sono" triosu (üçlü fleyta) üçün yazılmış və onlara həsr edilmişdir. Bu əsər ilk dəfə Almaniyanın Aachen şəhərində *Ballsaal Alten Kurhauses* zalında keçirilən 20 illik yubiley konsertində ifa olunmuşdur. *Affettuoso* yəni hissiyyatla ifa olunması göstərişi ilə verilən "*Lamento"*nun I hissəsində bəstəkar mi şur məqamında yazılmış ağı səciyyəli musiqidə Azərbaycan xalq mahnısı "Sarı gəlin"nin intonasiyalarından bəhrələnir. İslamdan əvvəl ortaq bir mədəniyyətə malik olan Oğuz tayfalarının qədim "Sarı gəlin" mahnısının intonasiyalarını onların tütək və balabanla ifa etdikdə daha təsirli alınması fikrindən irəli gələrək, düşünürəm ki, bəstəkarın bu əsərin təqdim olunmasında məhz qədim fleyta tembrli alətləri seçməsi də təsadüfi deyil. Çünki soprano registrli 4 oktava diapazona malik ağac nəfəsli alət olan fleytada, bəm səslər yumşaq və kar, nisbətən zil səslər, əksinə - güclü və fitsayağı, orta və yuxarı registr səsləri isə incə və nəğməkar səciyyəli musiqi təqdim etmək imkanına malikdir. I *Lamento* özü də 3 hissəli quruluşa malikdir, period formasında təqdim olunan I hissə şur məqamının kadans ifadəsi ilə tamamlanır (Nümunə 1).

I Lamento boyunca bəzək işarələri – forşlaq, mordent, eləcə də legato, staccato, tremolo (frullato), glissando kimi texniki çalğı vasitələrindən geniş istifadə olunur. Şurun kadans dövriyyəsi ilə tamamlanan I hissədən sonra *Allegro assai* - II hissədə Çahargah məqamından istifadə olunur və bu xalqımızın Şuşa ilə bağlı yaşadığı haqsızlığa sanki bir üsyankarlıq əlamətini təcəssüm etdirir. Bu hissədə bəstəkar polifonik elementləri, imitasiya, stretto tipli ifadə və frullatodan geniş şəkildə istifadə edir (Nümunə 2).

III hissə, yəni II *Lamentoda* isə Segah Zabul muğam intonasiyalarından istifadə olunur. Re mayəli segah məqamında VII pillənin bəmləşməsi ilə (ges) verilən çoxsaylı melodik k_2 intonasiyaları kədərli düşüncənin, duyğusallığın ifadəsi kimi səslənərək semantik baxımdan emosional gərginlik əlaməti daşıyır. Eləcə də art_2 intervalı burada torpaq itirmək kimi faciənin kəskinliyini daha da artırır. "Qədimdən bu günə kimi alterasiya, faciəvi obrazların, əzabverici düşüncələrin, son dərəcə gərgin təsirin yaradılması üçün vasitədir" [4, s.18]. (Nümunə 3). Bu hissədə muğamın inkişaf prinsipindən irəli gələrək sekvensiyalardan, şərti ölçülərdən (triol, kvintol, septol) geniş şəkildə istifadə olunur. Əgər kənar hissələr Zabul Segaha dayaqlanırsa, orta hissə isə Manəndi-Müxalifin intonasiyaları ilə diqqət çəkir (Nümunə 4).

X.Zeynalovanın milli ideologiyanın təcəssümünə həsr olunmuş digər bir "Qarabağ süitası" adlı maraqlı əsəri isə Detmoldda *Konzerthaus* konsert zalında bir çox Beynəlxalq müsabiqələrin (Yunanstan, Rumıniya, İtaliya, Amerika, Bolqarıstan) laureatı pianoçu Mariya Yovkovanın solo konsertində ifa olunmuşdur. Bəstəkarın 2016-cı ildə yazdığı bu əsər həmin ildə Qarabağda baş verən aprel hadisələrinin təəsüratından yaranmışdır. Solo fortepiano üçün yazılmış 5 hissədən ibarət olan süitanın I hissəsi "Prelyudiya", II hissə "Şuşa qalası", III hissə "Cıdır düzü", IV hissə "Laylay", V hissə isə "İstiqlal marşı "adlanır. Giriş kimi təqdim olunan Prelyudiya, möhtəşəm ifa xarakteri tələb edən təntənəli *Meastoso* tempində verilsə də, minor intonasiyaları üstünlük təşkil edir. Bu da hadisələrə olan real baxışdan, düzgün semantik təqdimatından irəli gəlir, çünki tarixən Azərbaycan torpağı olan, fəxr etdiyimiz Qarabağ ərazisi hal-hazırda erməni işğalı altındadır və süitanın ən geniş nömrəsi olan bu hissədə müəllif, instrumental musiqi dili ilə bu düşüncələri ifadə edə bilir. B.Asafyevin "hər bir əsər ilkin təkan (göndərilmə nöqtəsi, itələmə anı) və əyləc və yaxud hərəkətin qapanmaması (kadans) ilə inkişaf etdirilir" [3, s. 61] fikrinə uyğun olaraq *es-moll*da ritmik triollarla kulminasiyaya doğru inkişaf anında verilən kadans ifadəsi bunu bir daha sübüt edir (Nümunə 5). II hissədə müəllif Şuşa şəhərini təsvir etməyə, bu möhtəşəm qalanı musiqi dili ilə verməyə çalışıb. Özlüyündə 3 hissədən (*Grave, Moderato, Grave*) ibarət olan "Şuşa qalası" nömrəsində d mayəli şur ladını aşağıdakı kadans ifadəsi ilə tamamlanır (Nümunə 6). X.Zeynalova III hissədə Qarabağ atları ilə məşhur Cıdır düzünü *Allegro* tempində yazılmış musiqi ilə təqdim edir. Prokofyev üslubunda tokkata səpkili musiqinin b mayəli Çahargah məqamı ilə verilməsi tarixən cıdır yarışlarının keçirildiyi və Qarabağ xanlığı dövründən yerli türk əhalinin Novruz bayramını keçirdiyi əfsanəvi "Cıdır düzü"nü xarakterizə edir (Nümunə 7). Süitanın 4 saylı nömrəsi olan "Laylay", erməni işğalından Qarabağın azad edilməsi uğrunda canlarından keçən Şəhidlərə həsr olunur. Laylalar bir qayda olaraq, yırğalanma ilə müşayiət olunduğu üçün burada monoton ritmin müstəsna əhəmiyyəti nəzərə alınır, müşayiətdə yalnız güclü vurğulardakı səslər dəyişdirilməklə d moll tonallığında 9/8 metr ölçüsü ilə təqdim olunur (Nümunə 8). Sonuncu hissə olan "İstiqlal marşı" isə Qarabağın gələcəkdə azad olunmasını təcəssüm etdirən musiqi nümunəsidir. Marş səciyyəli təntənəli d çahargah (şüştər) məqamında yazılan süitanın bu nömrəsində sekvensiyalı gedişlərdən geniş istifadə olunmuşdur (Nümunə 9). Riqada doğulan, Moldovada musiqi təhsili almağa başlayan, sonra isə Amerika və Almaniyada musiqi təhsilini davam etdirən Mariya Yovkova, bu konsertdə İ.S.Baxın, F.Şopenin, A.Skryabinin əsərləri ilə yanaşı, həmvətənimiz, istedadlı bəstəkar X.Zeynalovanın "Qarabağ süitası"nı böyük ürəklə, duyaraq ifa etməsi də çox qürurverici bir faktdır.

Azərbaycanın qarşısında duran mühüm məqsədlərdən biri qlobal inteqrasiya prosesində qabaqcıl dövlətlərlə ayaqlaşmaq və bu zaman Azərbaycan xalqının milli "Mən"ini, milli zənginliyini dünyaya layiqincə təqdim etmək, milli-mənəvi dəyərlərimizin mütərəqqi dünya dəyərlərilə üzvi sintezinə nail olmaqdır [2, s. 4]. Deməli, musiqi ilə bağlı mədəniyyət siyasətinə iki mövqedən yanaşılmalıdır: ilk növbədə o, bizim milli-

mənəvi köklərimizi hərəkətə gətirməklə Azərbaycanın inkişafına kömək etməli, eyni zamanda da beynəlxalq aləmdə ölkəmizin nüfuzunun artmasına şərait yaratmalıdır. Mədəniyyət siyasəti, dövlət siyasəti, azərbaycançılıq və multikulturalizm ideyası ilə sıx şəkildə bağlı olduğu üçün onun həyata keçirilməsində bəstəkarların üzərinə düşən vəzifələr aşağıdakılardır:

1) Gənclərin vətənpərvərlik hissini inkişaf etdirmək üçün bəstəkarların milli ideoloji ruhda əsərlər yazmasına və ifa olunmasına geniş yer verilməsi;

2) Pedaqoji fəaliyyət nəticəsində yetişən gənc bəstəkarlar nəslinin təlim-tərbiyəsində milli-mənəvi şüurun formalaşdırılması;

3) Azərbaycanda və xaricdə bəstəkarların çoxşaxəli (ifaçılıq, musiqişünaslıq, pedaqoji istiqamətdə ustad dərslərinin keçirilməsi) fəaliyyətinin mədəniyyət siyasətinin güclənməsinə stimul verilməsi;

4) Tədbirlərin, media və sosial medianın (xəbər saytları, sosial şəbəkələr və s.) genişlənməsi hesabına bəstəkarların əsərlərinin təbliğinə lazımınca yer ayrılması.

ƏDƏBİYYAT:

1. Qarayev Y. "Milli "mən" şüuru və etnik yaddaş-azərbaycançılıq" // "Azərbaycan" qəzeti, 14-16 fevral, 2002-ci il
2. Orxan V. Azərbaycançılıq - bizi birləşdirən dəyər. "Ədalət" qəzeti, 25 iyun, 2010-cu il.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: 1963
4. Вашкевич Н. Л. Семантика музыкальной речи. Музыкальный синтаксис. Тверской областной учебно-методический центр учебных заведений культуры и искусства. 2014.

Gullu İsmayilova Həsən
Azerbaijan, Baku
Dr. docent Azerbaijan State University Culture And Art

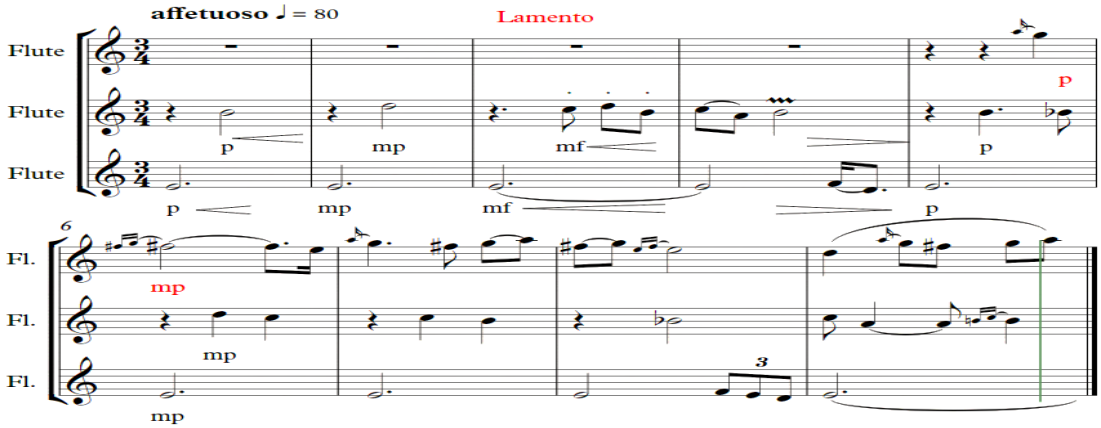
MODERN CULTURAL POLİCY AND THE ROLE OF NAİONAL İDEOLOGY İN COMPOSER`S WORK

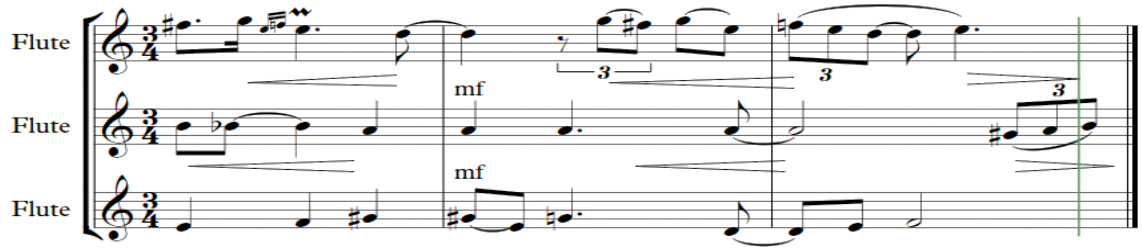
Summary: The article "Modern cultural policy and the role of national ideology in composer's work" by Gullu Ismayilova, highlights essential points related to the creative activity of composers in Azerbaijan's cultural policy and provides information of the themes about national ideology in their works. The article also describes the activity of young composer Khadija Zeynalova in Germany, her a 3-part "Lamento", dedicated to Shusha, for a flute trio and 5-part "Garabagh suite" for solo piano are analyzed for the first time here and her ideological position is evaluated.

Key words: culture, composer, ideology, lamento, suite, semantics, trio

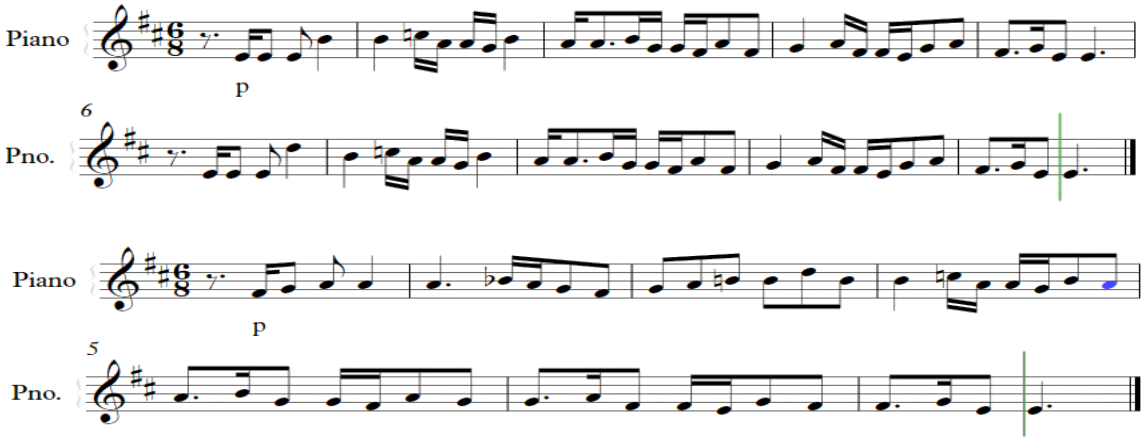
Əlavə

Nümunə 1.

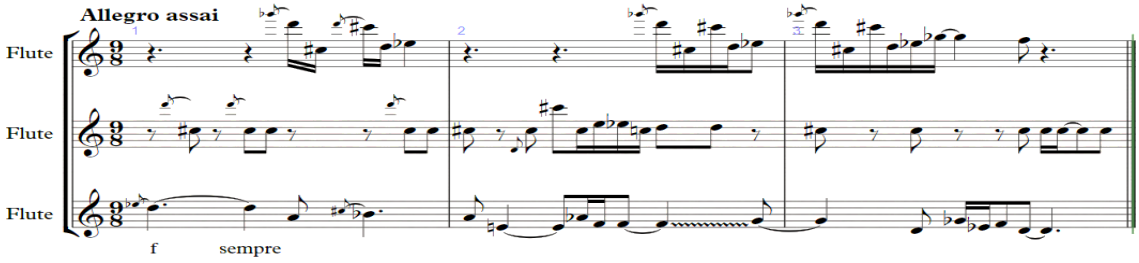




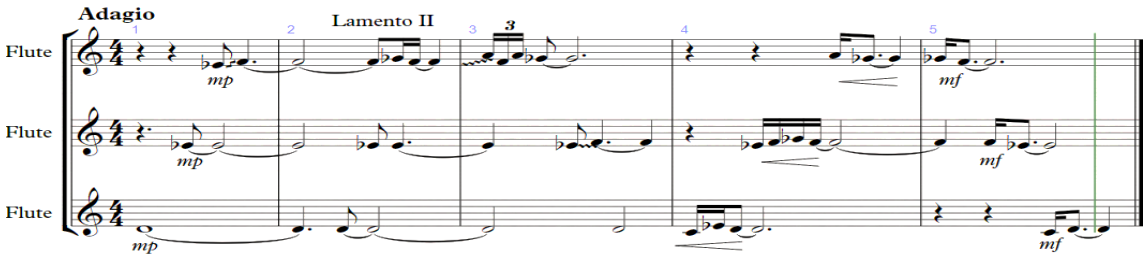
Azərbaycan xalq mahnısı "Sarı gəlin"



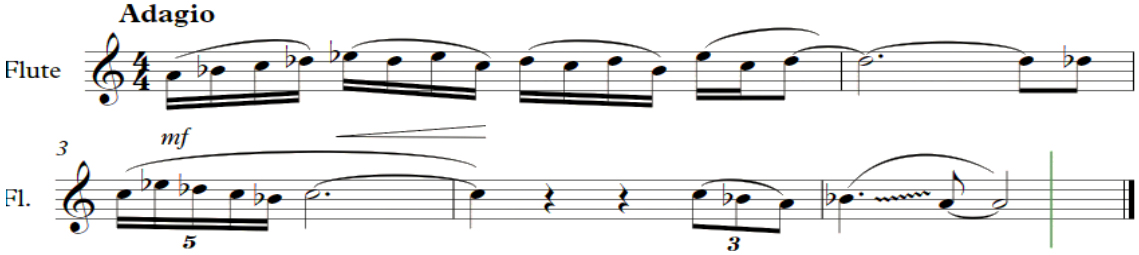
Nümunə 2



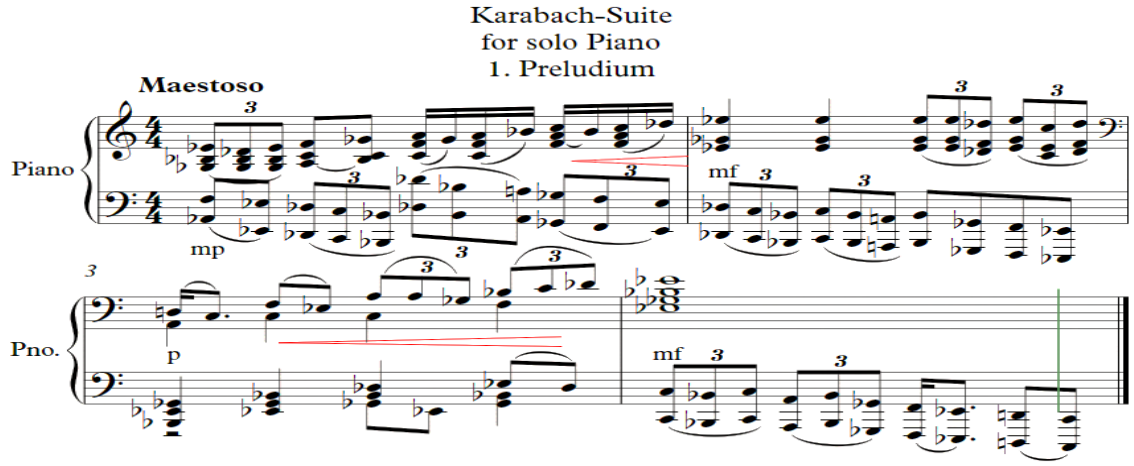
Nümunə 3



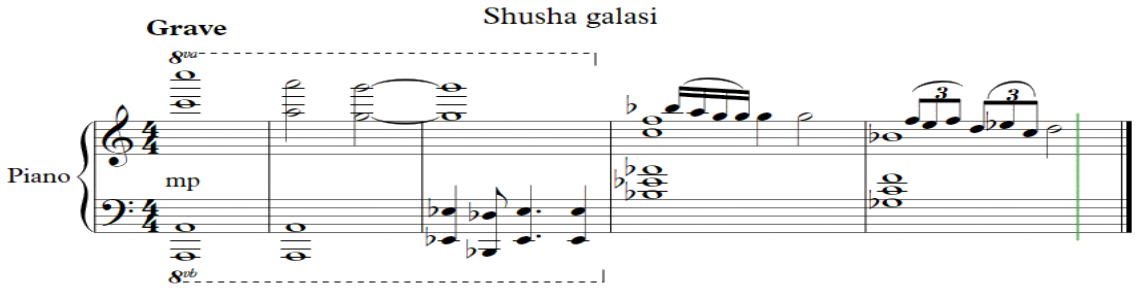
Nümunə 4



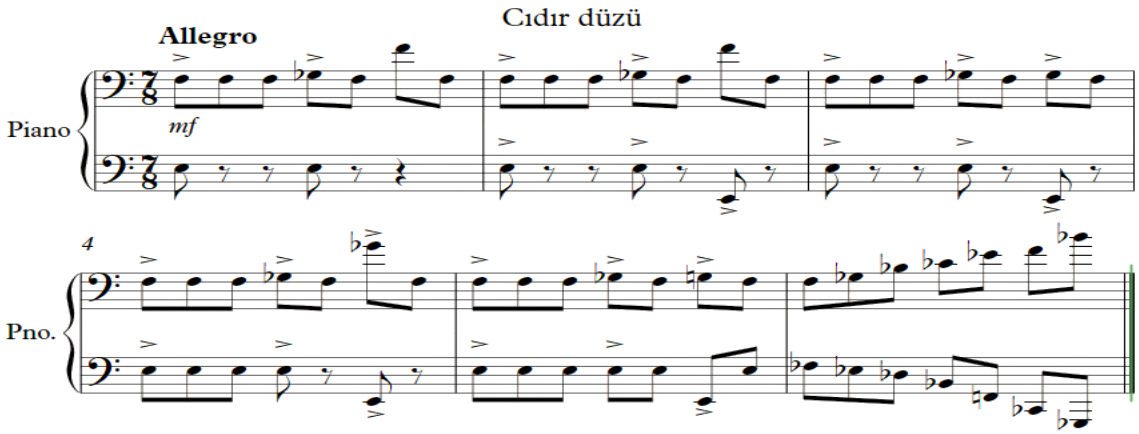
Nümunə 5



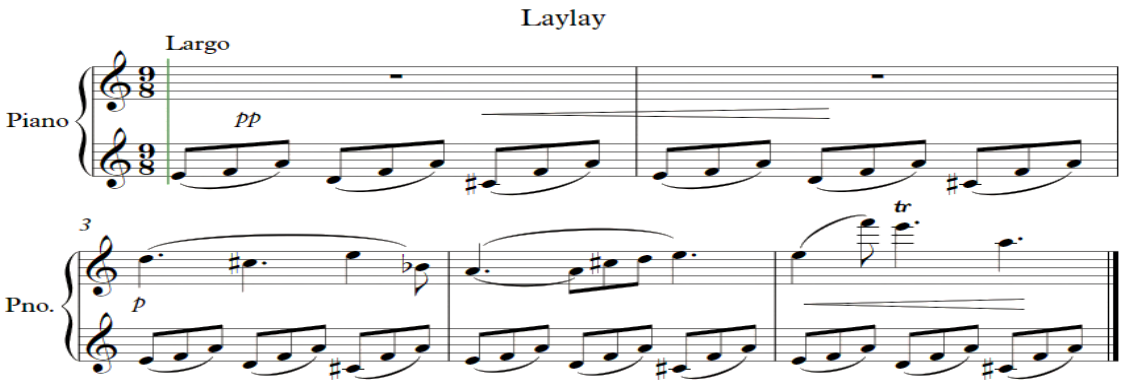
Nümunə 6



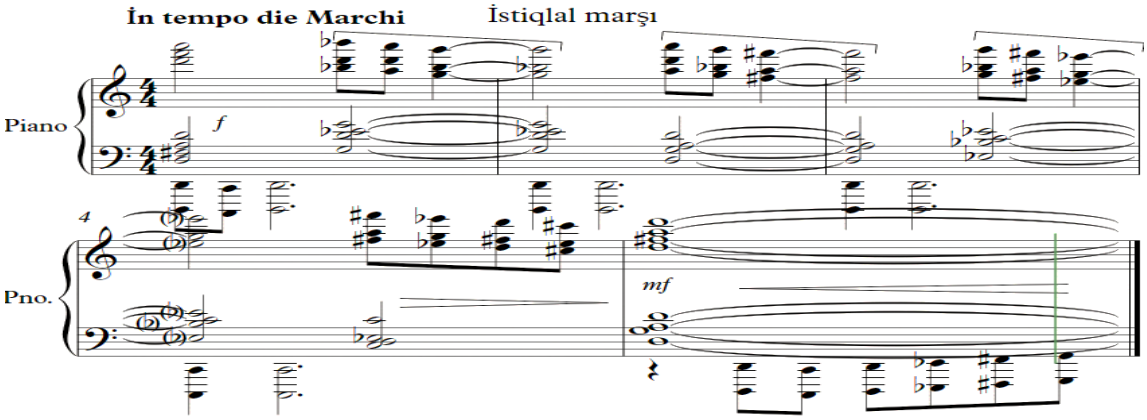
Nümunə 7



Nümunə 8



Nümunə 9



ИСМАИЛ-ЗАДЕ Нурида Джафар г.
Азербайджан, Баку
Доктор философии по искусствоведению,
Доцент,зав. научной лаборатории №1
БМА им. У.Гаджибейли
E-mail: ismayilzade. nuride@mail.ru

МОДЕЛЬ ПЕРВОИСТОЧНИКА НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКОГО КОМПОЗИТОРА Р.М.ГЛИЭРА-КАК ОДИН ИЗ КОМПОНЕНТОВ ИЗУЧЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ОБРАЗЦОВ

Резюме: *Рассматривается история возникновения оперы Р.М.Глиэра "Шах-Сэнем". Раскрывается значение этой оперы для развития музыкальной культуры Азербайджана. Опираясь на совместный труд с видными деятелями музыкального искусства Азербайджана, композитор при создании оперы широко использовал народно-песенный материал. Опера "Шах-Сэнем" представляет собой переходное явление - от мугамных опер к операм классического образца азербайджанских композиторов. В ней впервые русским композитором Р.Глиэром был мастерски разработан и использован азербайджанский фольклор.*

Ключевые слова: *возникновение, оперное творчество, влияние, музыкальный материал, преподавание*

Музыкальное образование-неотъемлемая часть духовного развития современной молодёжи. В этом сложном и благородном процессе огромную роль играет воспитание молодого поколения на образцах "жемчужин" национальной музыки. Процесс изучения основ азербайджанской музыки начался с основоположника нашей профессиональной музыки Узеира Гаджибейли. Ещё в начале в 20-х годов XX века, когда перед деятелями музыкальной культуры стояли вопросы, связанные с её дальнейшим развитием, У.Гаджибейли активно выступал за развитие музыкального искусства на основе всестороннего изучения мировой музыкальной классики и претворения её в новой музыкальной культуре Азербайджана. У.Гаджибейли в 1921 году отчетливо сформировал свои взгляды на развитие музыкальной культуры в статье "Музыкально-просветительские задачи в Азербайджане", в которой писал: "...Нужно ли нам, азербайджанским тюркам, тратить время, энергию и средства для того, чтобы обучаться общемузыкальному искусству, иначе говоря, изучать европейскую музыку?. Да, нужно, и необходимо, по-

тому что, изучая европейскую музыку, мы обучаемся тому общемузыкальному искусству, которое развивалось веками и дало миру ряд гениальных творений, к произведениям которых ни одна нация, претендующая на культурность, не может оставаться чужой" [1, с.333].

Вся деятельность У.Гаджибейли тех лет была направлена на претворение в Азербайджане лучших европейских и русских музыкальных традиций - будь то в системе образования или в композиторском творчестве. Он понимал, что композиторское творчество нуждается в коренных изменениях. К созданию произведений крупной формы на современную тематику настоятельно призывал Народный комиссариат просвещения Азербайджана. Тем более, что У.Гаджибейли и М.Магомаев уже имели достаточный опыт написания мугамных опер. Возможно чрезмерная занятость Узеира Гаджибейли организационными вопросами, отодвинула его творческие планы на второй план. Тогда, в 1923 году выдающаяся певица Азербайджана Шовкет Мамедова, хорошо знакомая по годам учёбы в Киевской консерватории с известным русским композитором Рейнгольдом Морицевичем Глиэром, предложила пригласить его в республику для написания оперы на азербайджанский сюжет. О подробностях переписки Шовкет Мамедовой с Р.Глиэром и принятии им предложения Наркомпроса становится известно из её воспоминаний в статье «Слово о моём друге и учителе», где она подробно описывает их первую встречу зимой 1918 года в Киеве, в доме профессора по классу пения Александры Николаевны Шперлинг. Шовкет ханум пишет: "Я пела одну песню за другой, старалась изо всех сил раскрыть неповторимую красоту мелодий моего народа. Рейнгольд Морицевич внимательно слушал и при этом, набросав на клочке бумаге пять линеек, записывал вслед за мной все понравившиеся ему мелодии. Временами останавливал меня и просил повторить какой -либо отрывок..." [2, с.247]. Глиэр очень высоко оценил азербайджанскую народную музыку и был покорён её простотой, глубиной и мягкостью. Это были первые зафиксированные, сгармонизованные профессиональным русским композитором азербайджанские песни, причём записанные с глубоким пониманием и ощущением национального мелоса. В дальнейшем некоторые оркестрованные композитором народные песни вошли в концертный репертуар певицы. Возможно, именно поэтому Р.Глиэр принял предложение о сотрудничестве для написания классической оперы для Азербайджана.

В августе 1923 года Глиэр приехал в Баку. На встрече с видными представителями искусства по предложению заведующего музыкального сектора Наркомпроса Абдул Рагим-бека Ахвердиева в качестве сюжета была избрана восточная легенда о простом выходце из народа - Ашиг Гарибе, и его самоотверженной любви к дочере богатого феодала - Шахсэнем. История любви, одержавшая победу над предрассудками и социальным неравенством показалась наиболее привлекательной для того времени. Однако было изменено имя главной героини легенды Магуль-Мегери на Шахсэнем, в честь которой и была названа опера. Для написания либретто пригласили известного московского поэта, заведывающего литературной частью Большого театра Михаила Петровича Гальперина.Он должен был сочинить либретто на русском языке, а знаменитый азербайджанский драматург Джафар Джабарлы перевести его на азербайджанский язык.

С Р. Глиэром был подписан договор. Он неоднократно встречался и консультировался с Узеиром Гаджибейли (создателем первой оперы всего Востока «Лейли и Меджнун»), близко подружился с известными знатоками народной музыки-певцом-ханенде Джабаром Карьягды и таристом Гурбаном Пиримовым, а

также с солистом оперного театра Бюльбюлем. Совместным трудом они ввели композитора в стихию народной азербайджанской музыки и помогли ему в дальнейшем собрать и записать обширный и ценнейший музыкально-фольклорный материал, из которого в качестве основного музыкального материала для оперы им было отобрано: до 30-ти подлинных народных песен, разделы мугама Чаргях, Карабах шикэстеси, народные инструментальные рянги - "Шуштэр"," Усейни", ритмический мугам "Аразбары" и другие. В книге профессора Наили Мехтиевой «Опера Р.М. Глиэра «Шах-Сэнем» и русский ориентализм»дан полный список использованных композитором мелодий и песен. Среди них - «Я зайду к тебе», «Молчи, мой цветок», «Разбей стакан», «Тебе любимая пою», «О, черноглазая», «В саду любимой» и др. Композитор избрал метод цитирования, потому что хотел быть ближе к народу. Автор книги пишет: "Одна из главных задач, стоявших перед Глиэром, заключалась в том, чтобы на основе знакомой и привычной народному слуху интонационной сферы создать оперное произведение с развитым гармоническим и полифоническим языком, с разнообразной фактурой оркестрового сопровождения и самостоятельной ролью оркестра, имеющего свою драматургическую функцию и при этом с разнообразным и инициативным использованием классических оперных форм и жанров" [3, с.55].

Эта задача могла быть успешно разрешена лишь при обязательной опере на ладоинтонационную систему, складывавшуюся и совершенствовавшуюся веками - т.е. на мугамы, на народное творчество. Свидетельством безграничной популярности и огромной любви азербайджанского народа к мугаму являлись первые мугамные оперы и, в частности, опера У.Гаджибейли "Лейли и Меджнун".

В тоже время необходимо было стать на путь преодоления одноголосной основы народной музыки и связанной с нею односторонности и известной ограниченности музыкально-выразительных средств. Работа Глиэра должна была доказать со всей очевидностью возможность сочетания азербайджанской национальной мелодии с выработавшимися в русской и общеевропейской музыкальной культуре формами выражения. При этом она должна была убедить азербайджанского слушателя в том, что этот процесс не отрывает национальную музыку от её родной почвы, а, наоборот, обогащает её выразительные приёмы, ещё ярче раскрывает всё многообразие и богатство народного творчества" [4, с.221].

И Глиэр мастерски справился с поставленной задачей. Начатая им в 1923 году работа над оперой "Шах-Сэнем", успешно завершилась к концу 1925 года. Он создал крупномасштабную лирическую оперу в 4 действиях и 6 картинах. Опера "Шах - Сэнем" является подлинным классическим образцом, так как в ней имеются арии, дуэты, блестящие танцевальные сцены, хоры, ансамбли, а также созданная композитором интересная сцена состязания ашугов.

3 марта 1926 года в Азербайджанском оперном театре был поставлен I акт с увертюрой оперы "Шах-Сэнем" на русском языке, а 17 марта 1927 года опера была поставлена полностью. Опера не имела ожидаемого успеха, сам же композитор не присутствовал на постановке. Шовкет Мамедова, для которой предназначалась партия Шах-Сэнем, в то время находилась на гастролях во Франции. По поводу постановки оперы "Шах-Сэнем" на странице газеты "Бакинский рабочий" от 20 марта 1927 года появилась интересная статья музыковеда И.Ледогорова, который, отмечая высокие художественные достоинства оперы, писал: "опера блестяще утверждает возможность смычки азербайджанской музыки с европейской музыкальной культурой... Было бы величайшим заблуждением полагать, что Глиэр станет творцом национального стиля. Создание национальной оперы должно

явиться делом рук самих национальных композиторов"[5]. Это было бесспорное положение доказанное временем.

Созданная У.Гаджибейли несколькими годами позже в 1937 году опера "Кёроглу" показала, какой должна быть поистине азербайджанская высоко профессиональная классическая опера. В ней были представлены все жанры народной музыки - ашугская, ханенде, танцы и т.д. На этой опере можно проследить всю историю азербайджанской музыки. Известный музыковед И.В.Абезгауз в своём фундаментальном труде "Опера "Кёроглу" Гаджибекова" раскрывает все заложенные в ней новаторства: мелодии, мелодических типов движения, вариантности, метра, гармонии, полифонии, музыкальной формы, при постоянной опоре на народные мелодии. Не сравним и подход двух маститых композиторов при работе с народным музыкальным материалом. Главной задачей Глиэра было передать характеристику героев через национальный мелос, т.е. здесь налицо скорее внешнее любование красотой восточных мелодий, что характерно для композиторов русской школы. Но, слушая У. Гаджибейли, мы тут же ощущаем национальный стиль. Здесь речь идёт о нашем народе, его душе и внутреннем мире, внутреннем психологическом состоянии передаваемом через национальные мелодии. Поэтому значение оперы "Кёроглу" - как первой азербайджанской классической оперы - неоспоримо.

Однако здесь нельзя не отметить тот значительный вклад в музыкальную культуру, который внёс Р.Глиэр своей замечательной оперой "Шах-Сэнем". Опера была снята с репертуара до новой, второй редакции с азербайджанским текстом, которую осуществил известный поэт и драматург Джафар Джабарлы. Он писал: "Наша задача - добиться массовости музыки и приблизиться к европейской культуре. Глиэр взял национальные мелодии и постарался их сделать массовыми. Насколько практические результаты будут успешными - покажет время. Но то, что национальная музыка продвинется вперёд в пройденный этап развития- это неоспоримо. "Наркомпрос Азербайджана принял решение - на основании оригинального сюжета (посредством нового либретто) донести музыку до широкой народной массы. Оставив общую часть тюркской народной легенды, Д.Джабарлы заменил схему либретто по-своему: изменил сцены, углубил драматургическую коллизию, добавил новых участников за счёт новых музыкальных номеров, т.е полностью создал новое либретто. По его словам на создание оперы было выделено 200000 рублей. Дж.Джабарлы писал: "Мне поручили написать либретто, чтобы средства не были потрачены впустую. Для успеха оперы либретто должно было быть оригинальным, родным и близким народу." Это и удалось фактически сделать Дж.Джабарлы. Опера во второй редакции была поставлена 14 мая 1934 года и имела огромный успех. В связи с этим Глиэр писал: "В 1934 году моя азербайджанская опера вновь увидела свет. Успеху её в значительной степени способствовали талантливые исполнители: обаятельная Ш.Мамедова, темпераментный, подлинно народный певец Бюльбюль, даровитые артисты У.Гаджибабабеков, Я.Рзаев и многие другие" [6]. По словам самой Ш.Мамедовой опера в период с 1934 по 1943 годы ставилась на сцене Азербайджанского театра оперы и балета 85 раз.

Безусловно, опера "Шах-Сэнем" для Азербайджанской музыкальной культуры имела большое значение. В ней Глиэр ярко индивидуализировал музыкальные характеристики основных героев, уделив максимальное внимание ариям, которые заменили мугамную импровизацию, имевшую место в дореволюционных операх азербайджанских композиторов. Так, для Шахсэнем было сочинено пять самостоятельных музыкальных номеров: это песня о встрече с Ашигом Гарибом в I акте,

три лирические арии в I, II и IV актах и Баллада в финале III акта с ярко выраженным героическим оттенком. В партии Ашига Гариба много эпизодов, написанных в духе ашугской музыки. В партиях Шах-Сэнем и Ашига Гариба преобладает лирическое начало. Их образы объединяет общий лейтмотив - основанный на азербайджанской народной песне "Молчи, мой цветок"

В опере Глиэр широко использует разнообразные виды хоров, однако редко обращается к ансамблям. В качестве примера можно назвать квинтет (голоса вступают поочерёдно, образуя двух, трёх и лишь изредка- пятиголосие) и финал оперы (где партии солистов почти не отличаются от партий хора). Отсутствие развитых ансамблей объясняется тем, что автор не решался вводить в оперу сложные полифонические формы, не привычные для слушателей" [7, с.169].

В опере значительное место отведено танцевальным эпизодам. Особенно интересна сцена из II акта, состоящая из шести номеров ("Энзели", "Танец змей", арабский танец мальчиков, танец борьбы дефов, "Вакханалия"), написанная с большим мастерством. Эта балетная сцена как бы продолжает традиции русских классиков, создавших такие оперы, как "Руслан и Людмила", "Князь Игорь" и др.

В "Шах-Сэнем" много симфонической музыки. Широко популярной стала увертюра к опере. Написанная в сонатной форме, в традициях больших оперных увертюр, в ней проводится несколько тем, звучащих в опере. Импровизационного склада вступление строится на мелодии мугама Чаргях (чередование соло кларнета и струнной группы). Главной темой увертюры становится тема "Аразбары", служащая далее в опере темой свадебного шествия Шах-Сэнем и Шахвеледа, и финального хора. Вот, что писал композитор Борис Зейдман: "В приёмах оркестровой трактовки Глиэром мугама Чаргях особо хочется отметить сочетание подлинной народной мелодии, гармонизованной и инструментованной так, что не теряется характер мугамной импровизации, с оригинальным своим интонационным развитием этой мелодии. Здесь Глиэр сделал первый шаг к симфонизации мугама, убедительно показал самую возможность осуществления этой важной задачи для развития азербайджанской музыки и в существе своём поистине новаторской задачи. И это имело огромное значение для дальнейшей работы азербайджанских композиторов" [8, с. 229]. В 1930 году М.Магомаев записал и обработал для оркестра, фрагменты из мугама Чаргях для третьей редакции оперы "Шах Исмаил". А в 1948 году Фикрет Амиров сделал уже блестящую работу по симфонизации мугамов Шур и Кюрд-овшары, создав новый жанр азербайджанской симфонической музыки. Однако новаторство Глиэра не ограничивалось только этим. В опере "Шах-Сэнем" в полной мере утверждается драматургическая роль оркестра, взамен чисто аккомпанирующей роли инструментов в азербайджанских мугамных операх.

В настоящее время в Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли творчество Р.Глиэра изучается с двух эстетических позиций: с одной стороны, как творчество композитора, внёсшего весомый вклад в мировую музыкальную культуру и в том числе азербайджанскую. И, с другой стороны, с целью рассмотрения разработки азербайджанских народных мелодий русским композитором, при этом обнаруживая бережное и уважительное отношение к нашему фольклору. Безусловно, в своё время прав был Узеир Гаджибейли, который рассматривал работу Глиэра как крупную победу в деле приобщения азербайджанской музыки к симфонизму, к строительству сложных форм на основе народного творчества.

ЛИТЕРАТУРА:

1. История музыки народов СССР,т. I , Москва: Советский композитор, 1970, 433 с.

2. Глиэр Р. Статьи. Воспоминания. Материалы. т.2. Ленинград: из.во "Музыка", 1967, 348 с.
3. Мехтиева Н. "Опера Р.М. Глиэра "Шах-Сэнем"и русский ориентализм." Баку: тип. Аз ИУ им. М.Азизбекова, 1992, 88с.
4. Зейдман Б. Глиэр и азербайджанская музыкальная культура т.II. Статьи. Ленинград: Из-во "Музыка",1967, 348 с.
5. Газета "Бакинский рабочий", 20 марта, 1927 года
6. Глиэр Р. Творческий синтез. Газета "Советская культура", 4 апреля 1938 г.
7. Джабарлы Д. Произведения (на аз. языке) т.IV. Баку: из-во "Шерг-Герб", 2005, 285 с.
8. Зейдман Б. Азербайджанская музыка. Сб. статей. М.: Музгиз, 1961, 46с.

İsmayıl-zade Nuride Cafer kızı

RUS BESTECİSİ R.M.GİLERİN YARATICILIĞINDA HALK MÜZİĞİNİN ORİJİNAL ESER MODELİNİN- ULUSAL MÜZİK ÖRNEKLERİ BİLEŞENLERİ OLARAK İNCELENMESİ

Özet: *R.M.Glier'in "Şah Senem" operasının ortaya çıkma tarihini incelemektedir. Bu operanın Azerbaycan müzik kültürünün gelişiminde büyük önemi ortaya çıkmaktadır. Azerbaycan'ın müzik sanatının ünlü adamları ile müşterek çalışmalarına dayanarak, besteci bu operanın oluşumunda halk – müzik materyallerini yaygın şekilde kullanmıştır. "Şah Senem"operası kendisiyle azerbaycan bestecilerinin mugam operasından klasik operaya geçit olayını ortaya çıkarmıştır. Bu operada ilk kez rus bestecisi R.Glier tarafından azerbaycan folklörü büyük ustalıkla işlenmiş ve kullanmıştır.*

Anahtar kelimeler: *kökeni, opera, etki, müzikal materyal, öğretim*

Ismayil-zade Nurida Jafar
PhD in Art science
Senior lecturer, Head of scientific laboratory N1
Baku Music Academy named after U.Hajibeyli
Baku, Azerbaijan
E-mail: ismayilzade. nuride@mail.ru

MODEL OF PRIMARY RESOURCE OF MUSIC IN THE CREATIVITY OF COMPOSER R.M.GLIER – AS ONE OF COMPONENTS OF STUDY OF NATIONAL MUSICAL SAMPLES

Summary: *History of appearance of opera "Shah Senem" of R.M.Glier is considered in the article. Essence of mentioned opera for development of musical culture of Azerbaijan is revealed here. Relying on joint effort with well-known figures of musical art of Azerbaijan, composer, when creating opera, extensively used folk music material. Opera "Shah Senem" represents transitional phenomenon- from mugham opera to classic samples of operas of Azerbaijani composers. Russian composer R.Glier skillfully designed and used Azeri folklore for the first time in the mentioned opera.*

Key words: *origin, opera, influence, musical material, teaching*

KAPLAN Ayten
Türkiye
Prof.Dr. Hacettepe Üniversitesi,
Ankara Devlet Konservatuvarı
Müzik Bilimleri Bölümü
Müzikoloji Anabilim Dalı
Öğretim Üyesi

KARACAOĞLAN'IN BESTELENMİŞ ŞİİRLERİNDE SÖZ VE MÜZİK UYUMU

Özet*:Karacaoğlan Türk Halk Şiiri geleneğinde özgün bir yere sahiptir. Araştırmalara göre 16. ve 17. yüzyılda yaşadığı belirtilen birkaç Karacaoğlan (Rumeli'li, Yozgat'lı, Silifke'li, Kilis'li, Çuku-*

rova'lı) vardır. Bu çalışmada, şiirlerde kullanılan dilden yola çıkarak, Çukurova'lı olduğunu düşündüğümüz Karacaoğlan'ın bestelenmiş şiirleri, dil ve müzik prozodisi açısından irdelenecektir. Evren olarak Türkiye Radyo Televizyon Kurumu alınmıştır. Toplam 9 şiir ve 22 beste incelenmiştir.

Fonolojik özellikler aynı olmasına karşın, müzikal farklılaşma ile farklı anlamlar koyulup koyulmadığı; yoksa prozodi kurallarına doğru ve yanlışlar mı vardır ? Prozodik uyum, sözlerde ve kelimelerdeki tonlama, ritim, vurgu ve hız birlikteliğinin anlamı mı, yoksa bestecinin, eserin bütününde kavradığı anlamda mıdır? Prozodi bir anlamda, varolanda, varolan anlam zenginliğini ortaya çıkarma sanatı mıdır ? v.b sorulara yanıt bulmaya çalışılacaktır.

***Anahtar Sözcükler**: Prozodi, Güfte, Beste*

GİRİŞ

Halk şiiri geleneği içinde Karacaoğlan özgün bir yere sahiptir. Efsaneleştirilmiş Karacaoğlan'ın, hangi yüzyılda nerede yaşadığı kesin olarak bilinmemektedir.

Araştırmalara göre 15., 16., 17. ve 19. yüzyıllarda başka başka Kar'Oğlan, Karacaoğlan ve Karaca Oğlan'ların yaşadığı kabul edilmiştir. A. Kutsi Tecer, III. Murad-'ın 1582 yılında yaptırdığı sünnet düğününü anlatan " Sûr-name" metninin "…çobanların kimi asâ ile koyun güder ve dihkanın kimi öküzleriyle çift sürer, kimi kaval çalıp ol dağı yankılandırır ve kimi Karaca Oğlan türküsü ile gönlün eğlendirir" bölümünden yola çıkarak, 15.yüzyıl sonları, 16.yüzyıl başlarında yaşamış olabileceği görüşündedir.[Cunbur,1973:III] 16.yüzyıl eserlerinden Lâtifî'nin 1546'da yazdığı Tezkiresinde, Naîmî- Hamîdî'nin şiirinde bir dizesinde, - ***Kar'Oğlan*** *türküsünün şâir sözünden*- adı geçmektedir. Gelibolulu Mustafa Âlî'nin *Mevâ'idü'n- nefâ'is fi kavâ'idil-mecâlis* adlı eserde; *"...humaka firkasına rast gelüp inandurabildükleri takdirce bu sözleri biz didük, fesanesin dahi eydürler. Kat kalursa **Karaca Oğlan'a** isnat olunur. Ve Halil Abdal'undur diyü rağbet kılunur."* ifadelerinde Karacaoğlan'dan söz edilmektedir. M.Cunbur, araştırmacılar tarafından tartışılan bu konunun, ikisinin de birbirinden ayrı şairler oldukları biçiminde noktalandığını belirtmektedir [Cunbur,1973:IV].

S. N. Ergun, Sünbülzade Vehbi'nin *Suhan* kasidesinin;

***Kara Oğlan** kayabaşısı yelellâ-yi suhan,*

dizesinde geçen, *Kara Oğlan*'ın bir beste ismi olma olasılığından söz etmektedir[Ergun,1955:17].

Şairin, Kar'Oğlan mı? Karacaoğlan mı? Karaca Oğlan mı? bir beste mi? olduğu konusunda birçok araştırmalar yapılmış, yazılar yazılmış ama kesin nokta konmamıştır. Bu konuda yapılan araştırmalar için S. Sakaoğlu [2004]; S. N. Ergun [1955,14.baskı] ve [Cunbur,1973] bakılmalıdır.

Karacaoğlan'ın nereli olduğu konusunda da belirsizlikler vardır. Rumeli'li, Yozgat'lı ve Çukurova'lı Karacaoğlan'ın varlığından söz edilmektedir.

Bizim incelemeye aldığımız Karacoğlan'ın şiirlerindeki dil, Toroslar ya da Güney Anadolu Türkmenlerinin dilidir. Bu dil, Arapça ve Farsça'nın etkilerine kapalı, sade ve arı bir dildir. Göçebe yaşam biçiminin zengin deneyimleriyle beslendiği için, anlatım olanakları geniştir. Karacoğlan, ustaca söyleyişi ile, içinde doğup yaşadığı bu Türkmen dilini daha da zenginleştirmiştir. Yabancı etkilere kapalı, bağımsız, sade halk dilinin en güzel örneklerini oluşturur [Köklügiller,1984:12-13]. Yöresel sözcükleri ise yoğun bir biçimde kullanır. Deyimler ve benzetmelerle halk şiirinde kendine özgü bir şiir evreni kurmuştur. Bu yalın evren içinde insan, yaşamında varolan doğa, aşk, ayrılık, gurbet, sıla özlemi, acı, ölüm olgularını onun lirizminde belki aynı, belki de bir başka biçimde yaşar, **ama yaşar** ve o şiirde kendini bulur.

Karacaoğlan günümüzde sadece şiirleri ile değil, şiirlerinin ezgilere dökülmüş biçimleri ile de insanların duygu ve düşünce dünyalarında yer almayı başarabilmiş bir halk ozanıdır. Bu halk ozanı'nın aynı şiirinin yalnızca 'türkü'lerde değil 'şarkı'larda

da yer alması dikkate değerdir. Şairdeki hece, sözcük ve cümle vurgularının her bestecide aynı şekilde yansıyıp yansımadığı ya da anlamın duygu biçimlenişinin yapılanmaları incelenmeye değerdir.

Şiir, dilin anlam, ses ve ritim özelliklerini belli bir düzen içinde kullanarak, bir olayı ya da bir duygusal düşünce deneyimini, sıradanlıktan uzaklaşmış bir biçimde ifade etme sanatıdır. Dilin özellikleri aracılığıyla, "özelleştirerek" dizeler kurma sanatıdır.

Ezgisel bütünde şiirdeki duygunun olması durumunda söz ve müzik anlamının bütünleşmesini ifade eden prozodi uyumu sağlanmış olacaktır.

Güfte bestelenirken besteci, müzik dil örgüsünü uygulayacağı güftenin dil yapısını ve anlamı çözümlemek zorundadır. Sözcük müzikleri ile bestenin müziği ortak uyum içinde bulunmalıdır.

Dil yapısı bakımından, göz ardı edildiğinde hatalı yorumlara neden olabilecek durumlar şunlardır:

Heceler arasında, uzunluk-kısalık farkını ters şekilde kullanmak; Hecelerin arasını, uzun seslerle açmak; Aynı süreli heceleri farklı değerlendirmek; Farklı hece değerlerini aynı süreyle notalamak; Hece vurgularını ters kullanmak; Hecelerin arasında es/susku'lar kullanma; hecelerin arasında, saz bölümleri kullanma; hecelerin baştan veya sondan iki-üç defa melodik tekrarını yapmak; şarkı ve türkülerde, ikinci dörtlükleri dikkate almadan bestelemek; gerekli gereksiz yerlerde ulamalar yapmak; nüansları özellikle puandorgları gelişigüzel kullanmak hatalı uygulamalardır [S. Güldaş,2003:321-368; Y.Öztuna.1976:153].

Ancak, besteci zaman zaman anlamı öne çıkarmak için bu hataları bilinçli olarak yapabilir bestecinin, şiirde gizli ya da eksik kalmış yönleri, duyguları ortaya çıkarmak ve anlam bütünleşmesini sağlamak için müzik prozodisinden yararlanarak, dilbilim kurallarına aykırı düşen bazı uygulamaları yapabildiğini göstermektedir. Demek ki prozodik çözümlemelerde dil ve müzik prozodisi bütünleşmesi açısından bakmamız gerekmektedir.

Anlam oluştururken açıklık/enterval, sesleri yakınlaştırıp uzaklaştırmada, hece, sözcük ve sözcük gruplarını ayırmada önemli rol oynamaktadır. Susku'lar kadar etkindir. Müziksel bölümcüğü oluşturmayı sağlar. Anlatılmak istenilen şeyi doğru kodlayabilmek için bütün fonetik unsurların çok iyi bilinmesi gerekiyor. Anlamı kodlayan, biçimleyen kişi, psikolojik durumuna göre bu kurallar arasından anlama uygun olanı seçecektir. Her durumda herkes aynı biçimlemeyi yapamayacaktır ya da yapmayacaktır. Nitekim Prof. N.Selen de anlamın nasıl konuşulduğu değil, ne konuşulduğunun ve ne demek istenildiğinin önemini vurgulayarak prozodiyi, fonetikten ayırarak inceler[N.Selen, 1968: s.41]

Bestecinin, dilin ses, sözcük, söz dizimi, anlam açısından ne gibi kurallarla işlenmesi gerektiğini bilmesi gerekir. Müzikte, kullandığımız ses sistemi ile duygularımızın, belli bir amaç bütünlüğü içinde anlamlı ve anlamsız müzik heceleri, müzik bölümcükleri, bölümleri, biçimleri, anlam yönünden işleniş kuralları, ezgisel ve uygusal anlatım teknikleri vb. konularda bestecinin birikimi eserin prozodik kaderini belirleyecektir.

Kuşkusuz sanat alanında bir tek doğru olamayacaktır. Bir güfte, bestecilerde farklı duygulanımlar yaratabilir. Önemli olan, güftenin herhangi bir yerinde yakalanan duygunun bütünün içinde uygun yere yerleştirilebilmesi ve söylenmek istenen şeyin biçimlenebilmesidir.

Besteci dil fonetik kurallarına bağımlı kaldığında bu anlam zenginliğini yarata-

mayabilir.Müzik prozodisinden yararlanarak dili istediği doğrultusunda biçimleyebilir.

Sesle anlatım söz konusu olduğunda müzik sanatı ile işbirliği başlar. Müziğin malzemesi de ses'dir. Her sözcüğün bir müziği vardır. Sözcük, iletişim sağlayan, belli bir anlamı içinde barındıran bir sembol sayılabilir. Ezgisel yapısı ile anlam kazanır. Sözcük ve cümle yapısında, müzik kuralları bilinçli bir şekilde kullanılarak, değişik vurgulama, tonlama, tartımda ve hızda değişiklik yaparak anlam ve içeriği değiştirilebilir, istenilen anlam yaratılabilir. İletişimin içeriğini ve sonucunu belirlemede, sözcüklerin müzik yapısı önemli bir rol oynar. Şair, iletmek istediğini gönderebilmek için sesin özelliklerini ve müzik kurallarını dikkate aldığı oranda, okurda sözcük ya da cümle yapısının, başka anlamlarını çağrıştırmayacak bir kurgulama yapabilir. Anlam doğru kodlanabildiğinde işlevini tamamlar. Bütünün kavranmasını, anlamı oluşturan öğeler arasındaki uyum sağlar.

Söz ve müzik uyumunun nasıl gerçekleştiğini örnekler üzerinde incelemek anlaşılabilirliği sağlayacaktır. Bu çalışmada Karacaoğlan özelinde söz ve müzik bütünleşmesi ve uyumu konusunu incelenecektir.Karacaoğlan'ı seçmemizde, bir halk ozanının Klâsik Türk Müziği'nde de kendisine yer bulmuş olması; halk şiirinin yalnızca "türkü"lerde değil "şarkı"larda da yer alması yönlendirici olmuştur.

Evren, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Repertuarı ile sınırlı tutulmuştur. Repertuvarda sözleri Karacaoğlan'a ait toplam 70 eser bulunmaktadır. Bunların 33 adeti Türk Halk Müziği Repertuvarında; 37 adeti Klâsik Türk Müziği Repertuvarındadır. Bu 70 eserin 22 adedi 9 şiirin varyantından oluşmaktadır. Söz'ün farklı bestecilerde etkilenimleri ve söz'deki anlam yansımalarını görmek için evren, daha da özelleştirilmiş; varyantları olan 9 şiir örneklem olarak seçilmiştir.

Amaç, şairdeki hece, sözcük ve cümle vurgularının her besteci de aynı şekilde yansıyıp yansımadığını görebilmektir. Amacı daha da genelleştirdiğimizde sözlü müzik eserlerinde Fonolojik özellikler aynı olmasına karşın müzikal farklılaşma olduğunda, farklı anlamların oluşup oluşmadığı; söz ve müzik uyumunun, sözlerde ve kelimelerdeki tonlama, ritim, vurgu ve hız birlikteliğinin anlamı mı, yoksa bestecinin, eserin bütününde kavradığı anlamda mı olduğunu tespit etmek.

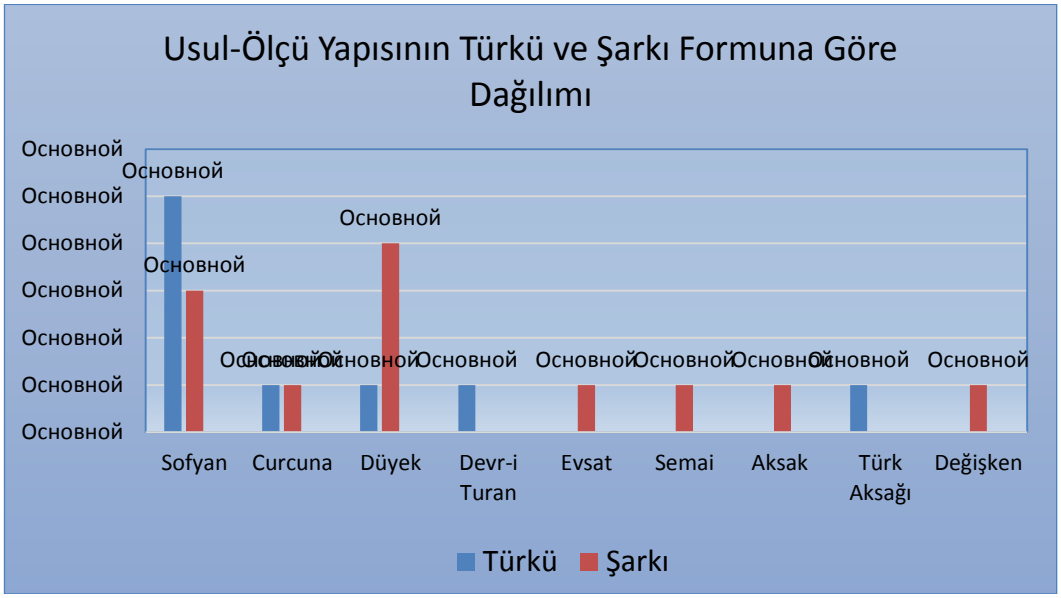
Eser incelemesinde esas alınan noktalar : Aynı şiirin farklı ezgi varyantlarında anlam açısından, şiirdeki anlama yakınlıkları ve uzaklıkları belirlenmeye çalışılmıştır. Odak noktamız anlamsal bütünlük olmuştur.

Bulgular

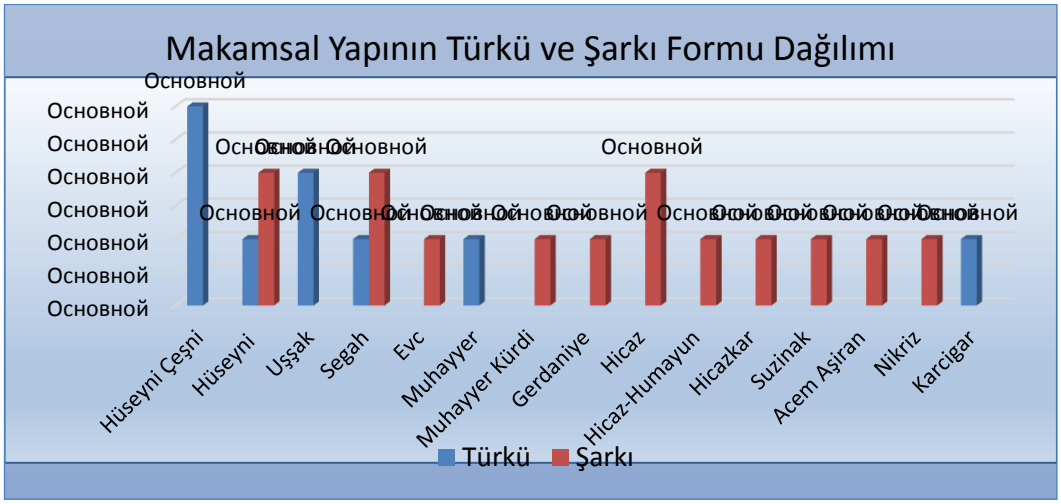
FARKLI VARYANTLAR VE FARKLI BİÇİMLERDE BESTELENMİŞ OLAN KARACAOĞLAN ŞİİRLERİ				
Eser	**içim**	**Makam**	**Usul-Ölçü**	**Besteci / KaynakKişi**
1.İncecikten Bir Kar Yağar ((Trt.Thm.R.N. 2692)	ürkü	Hüseyni Çeşni	Sofyan (2222)	Eyup Tadil (K.K)
(Trt.Tsm. R.N. 6686)	arkı	Segâh	Curcuna (3223)	Sadettin Kaynak
2.Ela Gözlerini Sevdiğim Dilber (Trt.Thm R.N. 70)	ürkü	Hüseyni Çeşni	Sofyan (22)	Ahmet Sarıgöl
(Trt.Tsm. R.N. 3805)	arkı	Evc	Sofyan (2222)	Sadettin Kaynak
3.Çıktım Yücesine Seyran Eyledim (Trt.Thm.R.N. 2894)	ürkü	Hüseyni Çeşni	Devr-i Turan (223)	Yüksel Yıldız
(Trt.Tsm.R.N.3016)	arkı	MuhayyerKürdi	Düyek(2222)	Turhan Toper

(Trt.Tsm.R.N.3014)	arkı	Gerdaniye	Sofyan (22)	Notasına ulaşılamadı
(Trt.Tsm.R.N. 3015)	arkı	Segâh	Notasına ulaşılamadı	İshak Ünal
4. Yeter Olsun Yeter Olsun	ürkü	Segâh	Düyek(2222)	Cemil Demirsipahi
Niçin A Sevdiğim(aynı şiirin var yantı) (Trt.Tsm.R.N.8308)	arkı	Hicaz-Humayun	Evsat (23'22'22'23'22'22)	Nikogos Ağa
5. Gök Yüzünde Tüten Olsam (Trt.Thm.R.N. 1034)	ürkü	Muhayyer	Curcuna (2323)	Aziz Şenses
(Trt.Tsm.R.N. 5018)	arkı	Acemaşiran	Düyek (2222)	Selahattin İnal
(Trt.Tsm.R.N. 5017)	arkı	Suzinak	Semai (222)	Necmi Pişkin
(Trt.Tsm.R.N. 15486)	arkı	Nikriz	Düyek (2222)	İsmail Demirkıran
6.Ela Gözlü Benli Dilber (Trt.Thm R.N. 123)	ürkü	Uşşak	Sofyan (2222)	Yusuf Babacan
(Trt.Tsm.R.N. 3808)	arkı	Hicaz	Düyek(2222)	Turhan Toper
(Trt.Tsm.R.N.19063)	arkı	Hüseyni	Sofyan (2222)	Sadettin Kaynak
7. Gönül Gurbet Ele Varma (Trt.Thm.R.N. 537)	ürkü	Hüseyni	Sofyan (2222)	Hüseyin Kırmızıgül
(Trt.Tsm.R.N.5213)	arkı	Hicaz	Düyek(2222)	Sadi Hoşses
8. Deli Gönül Coştu Yine (Trt.Tsm .R.N. 3211)	arkı	Hicazkar	Aksak (2223)	Nihat Adlim
(Trt.Tsm.R.N.13299)	arkı	Karcığar	Değişken(Yür	Mutlu Torun
9.Dinle Sana Bir Nasihat Edeyi /Elen Sana (Sümmani Ağzı) (Trt.Thm.R.N.558)	ürkü	Uşşak	Sofyan (2222)	Ali Yücer-İsmail Yılmaz
(Trt.Thm.R.N.1900)	ürkü	Karcığar	Türk Aksağı (23)	Hüseyin Onkar

Grafik 1. Usul-Ölçü Yapısı



Grafik 2 Makamsal Yapı



Türkü formunda bestelenmiş olan eserler; 1 eser dışında (Si perdesinde), La perdesindeki makam ya da çeşnileri kullanılarak bestelenen 8 eser vardır.

Söz ve müzik uyumu açısından baktığımızda genel olarak, beste yaparken her dörtlüğün dikkate alınmadığı ve ezgiye söz döşeme yapıldığı tespit edilmiştir. Açık ve kapalı heceler gözetilmemiştir. Sözcüklerin kendi içinde anlamları dikkate alınmadığından genel anlamda şiirin bütünündeki anlam müzikte yansımasını bulamamıştır. Genel olarak müzik cümlesi bölünmeleri, hece durak yapısı ile uyumludur. Şiirdeki anlam bölünmeleri[15] neredeyse pek dikkate alınmamıştır. Bestede şiirdeki ana temayı anlatmada seçilen usullerin uygun olanların sayısı, uygun düşmeyenlere göre daha fazladır.

Şarkı formunda bestelenmiş eserler:4 adet eser Sol perdesi; 7 eser La perdesi; 2 eser Si perdesinde bestelenmiştir.

Türkü formunda olduğu gibi Şarkı formundaki eserlerde de her dörtlüğün dikkate alınmadan bestelenen eser sayısının çokluğu dikkat çekmektedir. Bu durum genel olarak açık ve kapalı hecelere göre her dörtlükteki sözcüklerin hecelerine uygun süre değerlerinin kullanılmamasına yol açmaktadır. Dolayısıyla şiirdeki ana tema bütün olarak ezgiye yansımamaktadır. Müzik cümlesi bölünmeleri, hece durak yapısına uygundur. Şiirdeki anlam bölünmelerine vurgu yapılmamıştır.

Gerek Türkü gerekse Şarkılarda Karacaoğlan'ın yaşam felsefesine uygun bestelerin ise azınlıkta kaldığını görüyoruz.

SONUÇ

Karacaoğlan özelinde, fonolojik özellikler aynı olmasına karşın müzikal farklılaşma olduğunda, farklı anlamların oluşabildiğini; bestecinin, sözlerde ve kelimelerdeki tonlama, ritim, vurgu ve hız birlikteliğini, eserin bütününde kavradığı anlama göre kurgulayabildiğini görüyoruz. Aynı şiirin farklı bestecilerde farklı etkiler ve duygulanımlar yaratabildiğini görüyoruz. Bir şiirin farklı anlamlarda algılanması doğaldır. Bir duygu her zaman aynı biçimde yaşanmaz ya da herkes aynı ölçüde hissetmez, zaman zaman başka duygularla bütünleştirerek farklı biçimde yaşayabilir. Sözlü

[15] Hece ölçüsü durak kalıpları dışında, dizenin içinde anlam açısından farklı yerlerde durulması, virgül koyulması gereken durumlar olabilmektedir. Nitekim Karcaoğlan'ın şiirlerinde bu duruma rastlanmaktadır. (bkz. A.Kaplan, *Söz ve Müzik Uyumu*)

Müzik eserlerinde bestecinin, anlamı açığa çıkarmak için sözün içeriğini çözümleme zorunluluğu vardır. Kuşkusuz her kişinin yorumu kendisine özgü olacaktır. Kendi yorumunu, varolan bir eserin içinde yakaladığı değişik olguları ya da duyguları, Dil örgüsü ve Müzik dil örgüsünün kurallarını kullanarak biçimlemelidir. Sözcükler müziklendirildiğinde anlam kazandığına göre sözlü müzikte müziksel uyum her zaman önde olacaktır. Dilsel ve Müziksel uyumun anlamsal bütünleşme arayışı sürecinde, söz ve müzik uyumunun/prozodi'nin anlamı, varolandaki güzellikleri yakalama ve anlam zenginliğini ortaya koyma sanatına dönüşecektir.

KAYNAKLAR:

CUNBUR, Müjgan,(1973),*Karacaoğlan,Şiirler,* Ankara, MilliEğitimBasımevi.
ERGUN,SadeddinNüzhet,(1955) *Karaca Oğlan, Hayatı ve Şiirleri,*Istanbul Maarif Kitabevi,
GÜLDAŞ,Saadet, (2003) *Türk Dilinin Diksiyonu-Prozodisi, Vurgu ve Vurgulamaları ile Türk Musikisinde PROZODİ*, İstanbul, Kurtiş Matbaacılık
KAPLAN, A. (2015) *Söz ve Müzik Uyumu Karacoğlan'ın Bestelenmiş Eserleri,* Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
KÖKLÜGİLLER, Ahmet,(1984) *Karacaoğlan, Yaşamı ve Şiirleri*, İstanbul, Ertüze yayınları.
ÖZTUNA, Yılmaz, (1976),- *Türk Musikisi Ansiklopedisi*Cilt 2 Istanbul, Milli Eğitim Basımevi
SAKAOĞLU, Saim, (Prof.Dr.) 2004, *Karacoğlan,* Ankara, Akçağ yayınları
SELEN, Nevin, (1968). " Fonolojik İstatistik" *AÜ. DTCF*, C.26, S.1,2
TURHAN, S.&ÇAM,Y.,2010. *Notalarıyla KARACAOĞLAN Türkü ve Şarkıları,* Adana, Adana Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 1. Baskı
TRT(Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) Türk Halk Müziği Repertuarı
TRT(Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) Türk Sanat Müziği Repertuarı.
TRT(Türkiye Radyo Televizyon Kurumu)(2000) Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi 1 No:98, Mart, Ankara
TRT(Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) (2000) Türk Halk Müziği Sözlü Eserler Antolojisi 2, No:98, Mart, Ankara

***Summary**: Karacaoglan has an characteristic place in tradition of Turkish folk poetry. According to research 16 and 17 the century, accepted a few Karacaoğlan that lived from Rumeli, from Yozgat, from Silifke, from Kilis, from Çukurova. We guess to be from Çukurova is based on the language that Karacaoğlan used in his poems.*

In this study, will be examined Karacaoğlan's composed poems in terms of language and music prosody. Turkey Radio and Television Institution as the universe has been taken. A total of 9 poems and 21 compositions were examined.We will try to find answers following questions.

Although the phonological characteristics are the same, musical differentiation means different meanings; or are they right and wrong with the rules of prosody? Does Prozodic harmony mean the combination of rhythm, emphasis, and speed in words and phrases, or the composer perceive mean in the whole of the work? Is the prosody in a sense, the art of revealing the richness of the existing meaning in existence? v.b will try to find answers to the questions.

***Key words**: Prosody, Poem, Composition*

Ebru Kargı
Türkiye-Azerbaycan
BMA Doktora öğrencisi
Bakü Türk Okulları
Müzik öğretmeni
ebrubozdemir@yahoo.com

TÜRK BESTECİLERİNİN VİYOLA ESERLERİ VE NEJAT BAŞEĞMEZLER'İN BESTECİLİK ÖZELLİKLERİ

***Özet:** Çalışmada genel olarak viyola eserleri ele alınmış ve besteci Nejat Başeğmezler'in viyola*

eserleri ayrıntılı olarak incelenip çalma ve besteleme teknikleri bakımından ele alınmış ayrıca türk müziği etkileşimleri araştırılmıştır.

XX. yüzyılın 80'li yıllarından itibaren, Türk bestecilerinin viyola için çok az sayıda yazdığı eserlerde XX. yüzyıl besteleme ve yazım tekniğinin özellikleri kendini göstermeye başlamıştır. Bu yön, tonalite ve modal genişleme ilkeleri ile atonal dizi ve dizisel teknikler aleatorik prensiplerle ilgilidir.

Türk bestecilerinin yaratıcılığında, atonal seri yazım tekniğiyle birlikte puantalizm unsurlarına da rastlamak mümkündür. Genel olarak, atonal dizi tekniklerine dayanan Türk bestecilerinin modernizm, postmodernizm, strukturalizm ve diğer sanat yapıtlarındakı eserleri viyola için solo, viyola ve piyano eserleri için yazılmış eserler kalitesinde kavrayabilme yeteneklerini göstermişlerdir.

Türk bestecileri Modern yazım tekniği yaratıcılıkları ile de dikkat çekiyordu. Bu besteciler, XX. yüzyıl modern yazım tekniğinin tarzını ve ilkelerini yaygın kullanarak farklı türde eserler yaratmayı başardılar. Bu yazım tekniği, teknoloji dünyasıyla ve XX. yüzyılın yeni bestecilerinin düşünceleri ve teknik yazım ilkeleri ile paralel gelişim göstermiştir.

Viyola için yazılmış eserlerde lirik ruhlu eserlerin oluşması, diğer Türk bestecilerinin de yaratıcılığında özellikle 3 bölüme dayalı çeşitli eserlerin oluşmasına sebep olmuştur.

Solo viyola için yazılan bu tür eserler Türk bestecilerinin yeni kompozisyon türleri yaratmalarına neden oldu. Bu açıdan, Nejat Başeğmezin besteciliği dikkat çekiyor.

Anahtar kelimeler: *Türk besteciler, makam, viyola, halk müziği*

Çağdaş Türk Bestecileri ve Viyola Eserleri :

Ahmet Adnan Saygun Viyola Konçertosu. Op:59, 1977
Ali Özkan Manav Partita, 1992
Ahmet Yürür Marifet Süiti, 1995
Aydın Karlıbel Meditation, 1996
Betin Güneş Comogli Op.25, 1990
Bülent Arel Sonatin, 1945
Cengiz Tanç Viyola Konçertosu, 1987
Deniz İnce Patara, 1988
Ertuğrul Oğuz Fırat Sonatçık Op.11, 1957-1958 - Küçük Parçalar Op.12, 1958
Ekrem Zeki Ün Yudumluk, 1972
Ertuğrul Oğuz Fırat Kaynak Sonunu Bekliyordu Op:28, 1967 (1975) - Viyola Konçertosu No:2- Kanıtsız Günlerin Oldusu Op:35, 1968
İlhan Usmanbaş Viyola-Piyano İçin, 1961
İlhan Usmanbaş Partita, 1985
Mehmet Nemutlu İşlemler, 1991
Necil Kazım Akses Capriccio, 1977 - Hüzünlü Melodi(Acıklı Ezgi), 1984
Necati Gedikli Viyola Konçertosu Op: 12, 1972
Necil Kazım Akses Viyola Konçertosu, 1977
Nuri Sami Koral Viyola Konçertosu, 1943 Viyola Konçertosu No:1
Nejat Başeğmezler Ezgi İçin, 1993
Nejat Başeğmezler Armağan I ,1981- Armağan II, 1982 -Armagan III ,2001
Sıdıka Özdil Bir Türk Teması Üzerine Çeşitlemeler, 1986
Yalçın Tura Viyola Konçertosu, 1997

XX yüzyılın 80'li yıllarından itibaren, çağdaş Türk bestecilerinin viyola için çok az sayıda yazdığı eserlerde XX. yüzyıl besteleme ve yazım tekniğinin özellikleri kendini göstermeye başlamıştır. Bu yön, tonalite , modal genişleme ilkeleri ile atonal dizi ,dizisel teknikler ve aleatorik prensiplerle ilgilidir.

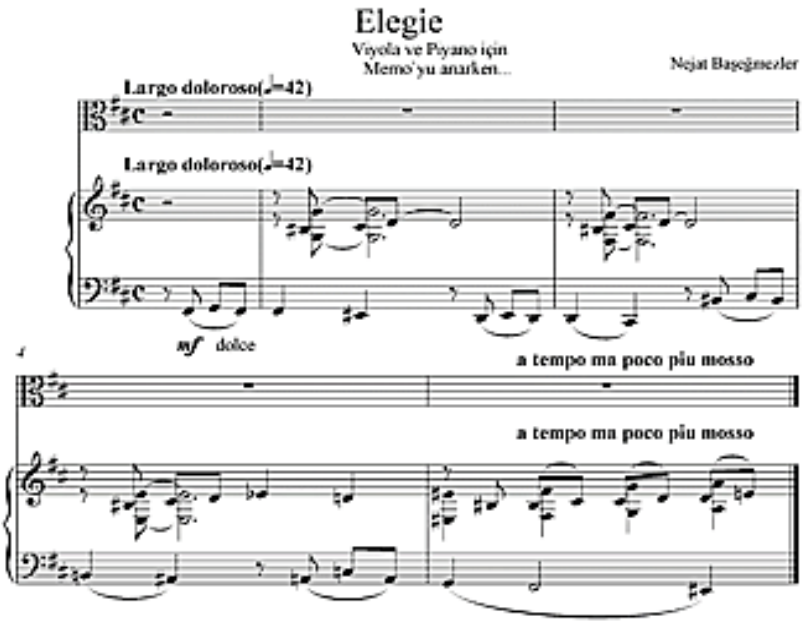
Türk bestecilerinin yaratıcılığında, atonal yazım tekniğiyle birlikte puantalizm unsurlarına da rastlamak mümkündür. Genel olarak, atonal dizi tekniklerine dayanan Türk bestecilerinin modernizm, postmodernizm, strukturalizm ve diğer sanat yapıtlarındaki eserleri viyola için solo, viyola ve piyano eserleri için yazılmış eserler

kalitesinde kavrayabilme yeteneklerini göstermişlerdir.Türk bestecileri Modern yazım tekniği yaratıcılıkları ile de dikkat çekiyordu. Bu besteciler, XX. yüzyıl modern yazım tekniğinin tarzını ve ilkelerini yaygın kullanarak farklı türde eserler yaratmayı başardılar. Bu yazım tekniği, teknoloji dünyasıyla ve XX. yüzyılın yeni bestecilerinin düşünceleri ve teknik yazım ilkeleri ile paralel gelişim göstermiştir.

20. Yüzyıl Çağdaş Türk müziğinde yaşamış besteciler eserleriyle kendilerinden sonra gelecek olan besteci neslinin gelişimi için paha biçilemez pedagojik ve metodolojik hizmetleriyle fark yaratmışlardır. Bu tür besteciler, yaratıcılık ilkelerini kendi öğrencilerine de yansıtmayı başardılar. Bu önemli bestecilerden biri de Necil Kazım Akses'tir.

Necil Kazım Akses 1908 yılında İstanbulda dünyaya geldi. Viyana Müzik Akademisinde, Prag Devlet Konservatuvarında eğitim gören bestecinin yaratıcılık zamanı 3 döneme ayrılmıştır.1. Avrupada eğitim gördüğü yıllar, 2. Vatana döndükten sonraki dönem, 3. 1976. yıldan sonraki dönem. Besteci 3. Dönem yaratıcılığındaki aleatorik yazı tarzını sıklıkla eserlerinde kullanmıştır.

Besteci Necil Kazım Akses 1978. yılda solo viyola "Capriccio" adlı eseri bestelemiştir. Bu eser 1979. yılda bestecinin 70. yıldönümü dolayısıyla Ankara Devlet Konservatuvarında viyolacı Koral Çalgan tarafından seslendirildi.XX. yüzyılın 80'li yıllarında Türk bestecilerden N.Başeğmezler'in viyola ve piyano için yazdığı "Armağan 2" adlı eseri Lied tarzda yazılmış ve dodekafoni atonal müziğin prensiplerini içeriyordu. Burada, bestecinin modal 12 ton besteleme tekniği etkin olarak görülmektedir. İlhan Usmanbaş'ın "Partita" adlı bestesi 4 bölümden oluşmaktadır. Bestecinin bu eserinde, XX. yüzyıl modern müzik bestecilerinin besteleme tarzı, aleotorik besteleme stili kendini yansıtmaktadır. Burada modern besteleme tekniklerinin ölçü özgürlüğü ve sanatçının performansı eserlerde kendini hissettirmektedir.Türk bestecisi Özkan Manav'ın "Partita" isimli eseri 5 bölümden oluşmakta modal genişleme ve ritmik değişiklik prensiplerini yansıtmaktadır. Burada da besteci, dördüncü bölümde Türk müziğine has uşşak ve kürdi makamlarının ses dizilerini karışık biçimde kullanarak atonal yazım tekniğini ön plana çıkarmıştır.Bu dönemde Türk bestecisi Mehmet Okonşarın besteciliği de önemli bir yere sahiptir. Ahmet Taner Kışlalı'nın anısına viyola ve piyano için yazdığı eseri klasik sonat tarzının yapısını yansıtmıştır. Bu eserde atonal yazım tekniği kendini gösterirken genel olarak XX. yüzyıl postmodernizm akımına ait olduğu hissedilmektedir. Solo viyola için yazılan bu tür eserler Türk bestecilerinin yeni kompozisyon türleri yaratmalarına neden oldu. Bu açıdan, Nejat Başeğmezin besteciliği dikkat çekiyor. N.Başeğmezler 1950 yılında Ankara'da doğdu. Ankara Devlet Konservatuarında keman ve viyola üzerine eğitim alarak 1971 yılında Cumhurbaşkanlığı senfoni orkestrasında viyola sanatçısı olarak çalışmıştır. Bilkent Üniversitesinde teori ve solfej dersleri veren besteci bir çok türlerde eserler bestelemiştir.Nejat Başeğmezlerin 1981 yılında viyola ve piyano için bestelediği «Armağan 1», «Armağan 2», «Armağan 3» eserleri hayat arkadaşı viyola sanatçısı Betil Başeğmezler e armağan olarak bestelemiştir. Bu eserin ilk yorumcusu da yine onun karısı olmuştur.Bestecinin yaratıcılığında «Armağan 1», «Elegie», «Vals» eserleri dikkat çekiyor. Bu eserlerin her üçü viyola enstrümanının Türk bestecilerinin profesyonel yaratıcılığında viyola çalgısınabelirli bir odak olarak kabul edilebilir. Besteciler bu çalgının imkanlarını göz önünde bulundurarak yazdıkları eserlerde Türk halk müziğinin tonlamaları eserlere önemli katkılarda bulunmuşlar. Besteci yazdığı «Armağan 1» isimli 3 bölümlü ve«Elegie» isimli eseri ise forma yapısına göre birleşik 3 bölümlü yapıdadır. «Armağan 1» eserinde besteci Türk halk müziğine özgün karcigar makam tonlamalarını, «Elegie» eserinde ise hicaz ve segah tonlamalarını uygulayarak bu makamların ses dizilerini kullanmıştır.



Eserin A bölümünde besteci melodik tam dörtlük (t4) aşağı ve küçük altılı (k6) yukarı sıçramalı notalar kullanlımış genel olarak eserde besteci tarafından viyolanın çalgı erdemini yansıtmak için sıçramalı 8 lik notalara, kromatik 32 lik notalara, legatolu 16 lık ve 32 lik notaların verilmesi çok ilginçlik kazanmış,ozellikle II. ve III. pozisyona ilişkin ses dizimine önem verilmiştir. A bölümünde soru ve cevap cümleleri ile birlikte kullanılan 1. period çeşitli tekrarlarla önem kazanıyor. Eserin geniş biçimde mevcut yorumu istemsizce I. pozisyondan III. pozisyona doğru yapılan sıçramalı sekizlik notaların legatolu, senkoplu yorumu dikkat çekiyor.

A bölümünün 2. periodunda melodi besteci tarafından legatolu 8 lik notaların sıçramalı, 16 lık ve 32 lik notaların arpej kullanımı ile kendini gösteriyor. Burada aynı zamanda 2 telde çalınan armonik aralıklar kendini hissettiriyor. Periodun sonu fa diyez segah makamının maye sesinde tamamlanıyor. Burada zengin nüans kullanımı eserin erdemli yorumunu güzel şekilde yansımasına yardım ediyor.

B bölümü 2 perioddan oluşmaktadır. Bölümün 1. periodunun soru cümlesi legatolu 8 lik notalar, cevap cümlesi ise 32 lik ve 8 lik notaların vurgulu biçimde kullanımı ile oluşuyor. Burada da nüans zenginlikleri, aynı zamanda viyolanın 8 lik ve 32 lik notaların kullanımı zamanı piyano bölümünde sol elde vurgulu 8 lik notaların, sağ elde ise 8 lik ve 16 lık notaların aynı zamanda çalınması eserin sanatsal yönlerini zenginleştirmektedir.

Bölümün 2. periodunun soru cümlesi serbest biçimde yorumu prensibiyle devam ettirse bile, cevap cümlesinde 16 lık notaların kullanımı ve cresendo ile zirveye doğru melodik canlamayı sağlar. Burada küçük bağlayıcı haneden sonra viyola bölümünde, sol anahtarında yapılan zirveye çıkış, la teline özgü IV. pozisyonun kullanımı ile kendini belli ediyor.

Tekrarlı bölüme geçiş zamanı roprizin çeşitli biçimde kullanımı öne çıkmaktadır. Burada başlangıç enstrümantal seslenme zamanı kullanılan notaların viyolada yarım notalarla verilen ve seslenmeyi dolduran bir keman partisine benzeyen melodi ilginç biçimde hissedilmektedir.

Eserin sonu do diyez hicaz makamına özgün maye perdesinde tamamlanmaktadır. Piyanonun sol el eşliği fa diyez segahın maye sesi uzatıldığı halde, sağ elde oktavlı 16 lık ve legato 8 lik notaların do diyez perdesinde durması hicaz makamının maye perdesi ile ilgilidir.

Genellikle, N.Başeğmezin besteciliği her zaman kendine özgü özellikleriyle

dikkat çekiyor. Bunun yanı sıra onun ninni, ağıt ruhlu eserleri de mevcuttur.Viyola için yazılmış eserlerde lirik ruhlu eserlerin oluşması diğer Türk bestecilerinin de yaratıcılığında özellikle 3 bölüme dayalı çeşitli eserlerin oluşmasına sebep olmuştur. Genel olarak armağan, lirik eserler adı verilen ithaf karakterli eserlerin oluşmasına sebep oldu. Bu tür eserler kendi türü ve prensibi açısından eşsizdir.

KAYNAKÇA

Способин И.В. Музыкальная форма. М., Музыка, 1971, 399 с.
Çağdaş N.L. Türk müziğinde dörtlü armoni. İzmir-1995., Piyasa Matbaası
İbrahimova Ş. Azərbaycan kamera-instrumental musiqisinin bəzi xüsusiyyətləri Musiqi dünyası» jurnalı, №3-4(25)/2005, s.268-271
İlyasoğlu, E., (1998). Çağdaş Türk Bestecileri – Contemporary Turkish Composers, Pan Yayıncılık, İstanbul
Ширинский А. Штриховая техника скрипача. М., "Музыка", 1983.
ƏliyevaH. TofiqBakıxanovunkamera-instrumental əsərlərində ifaçılıqxüsusiyyətləri. Bakı 2004, ADPU., 186 s

Summary: *Viola works of Turkish composers and characteristics of Nejat Başeğmezler as a composer. This study focuses on viola works in general and the viola works of composer Nejat Başeğmezler were examined in detail in terms of playing and composing techniques. Also, interactions of Turkish music were investigated.Since 1980s, 20th century composing and writing technique characteristics have become apparent in few of the works composed by Turkish composers for viola. This direction, tonality and modal expansion principles, and atonal sequence and serial techniques are related to the aleatory principles.The composers of 20th century Turkish contemporary music made a great difference with their invaluable pedagogical and methodological services for the development of the following generation of composers. The creative principles of these composers have also influenced the creativity of their own students. One of these important composers is Necil Kazım Akses.Composer Necil Kazım Akses composed the solo viola "Capriccio" in 1978. This work was performed by violinist Koral Çalgan in 1979 at the Ankara State Conservatory for the 70th birthday of composer.Such works written for solo viola caused Turkish composers to create new composition types. In this respect, the composition of Nejat Başeğmez is remarkable.N.Başeğmezler was born in 1950 in Ankara. He studied violin and viola at the Ankara State Conservatory and worked as viola artist in the Presidential Orchestra in 1971. The composer taught theory and solmization courses at Bilkent University and he composed various works in various forms.Generally, the composition of N. Başegmezler always attracts attention with its unique characteristics. Besides that, he also has lullaby and lamentary works.*

His lamentary works for viola provided an environment for the creation of simple three-part works for the creativity of other Turkish composers. In general, the names of the works such as gift, lamentation led to the writing of dedication works known as "sympathy". Such works are unique in kind and in principle.This work also represents 20th century postmodernist music movement.In general, it is possible to encounter elements of puantalism in composing techniques of Turkish composers as well as atonal string writing technique. In general, Turkish composers based on atonal sequence techniques have demonstrated their ability to comprehend qualities of works written for solo, viola and piano works for viola in modernism, postmodernism and other works of art.

Key words: *Turkish composers, modal, viola, folk music*

КАСЕИНОВ Д.К.

Traditional Music Culture and Music Education in Tukric Countries: Present Status and Problems

Традиционная музыкальная культура и музыкальное образование в турокских странах: настоящее состояние и проблемы

Преамбула

Международная организация тюркской культуры ТЮРКСОЙ в течении 25 лет (1993-2018) проводит маштабную работа по сохранению, восстановлению и развитию

традиционных культур тюркоязычных государств:

1. Ежегодно ТЮРКСОЙ организует встречи художников, оперные фестивали, литературные конгрессы и другие форумы, которые стали традиционной площадкой обмена опытом деятелей культуры и науки тюркского мира.

2. **НАУЧНАЯ И ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ**

Многие культурные программы ТЮРКСОЙ имеют научную и просветительскую направленность: языки, культура и искусство тюркских народов многогранно представлены в книгах, сборниках и периодике ТЮРКСОЙ, издаваемых на разных языках;

круглые столы и симпозиумы освещают художественное и литературное наследие тюркских народов.

ТЮРКСОЙ отмечает особый вклад в сокровищницу культуры, объявляя каждый год в память о выдающихся деятелях тюркской культуры:

Так, например, 2014 - Год Махтумкули Фраги, в связи с 290-летием туркменского поэта, и Год Токтогула Сатылганова, в связи с 150-летием со дня рождения кыргызского акына;

- 2015 Год ХалдунаТанера, в связи с 100-летием со дня рождения турецкого драматурга, и Год Семена Кадышева, в связи с 130-летием хакасского сказителя;
- 2016 Год Юсуфа Баласагуни, в связи с 1000-летием мыслителя и поэта тюркского средневековья;
- 2017 Год Молла Панаха Вагифа, в связи с 300-летием азербайджанского поэта и государственного деятеля.

Установление бюстов и памятников деятелям культуры и искусства тюркоязычных стран:

1. Дина Нурпеисова *2016*
2. Курмангазы *2015* и др.

3. **МЕЖДУНАРОДНЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ МЕГА-ПРОЕКТЫ**

Совместным творчеством деятелей культуры многих тюркских стран обусловлен успех многочисленных международных проектов ТЮРКСОЙ, среди которых – осуществленные в последние годы постановки на сценах шести стран бессмертной оперы Узеира Гаджибекова «Кёроглу» и оперы Мукана Тулебаева «Биржан-Сара» на турецкой сцене, исполнение оратории Аднана Сайгуна «Юнус Эмре», осуществленное с участием американского хора в Турции и США.

4. ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ КОЛЛЕКТИВЫ

Публика во многих странах мира рукоплескала международным коллективам ТЮРКСОЙ, которые успешно пропагандируют традиционную и профессиональную музыку тюркоязычных стран на мировой арене.

Молодежный камерный оркестр,

Молодежный камерный хор - тройной золотой призёр Европейских Хоровых игр,

Оркестр народных инструментов ТЮРКСОЙ, созданный в год 25-летия независимости тюркских стран.

5. В сфере музыкальной культуры и музыкального образования деятельность ТЮРКСОЙ охватывает

1) организацию и проведение более *200* научных и творческих проектов, среди них такие **Масштабные международные научные и творческие проекты как:**

1. 43-я Всемирная конференция ICTM, 15-22 июля 2015 г. в Астане
2. 33-я Всемирная конференция ISME, 15-20 июля 2018 г. в Баку
3. Международные научные конференции – свыше 200 (1993-2018 гг.)

Проведение более *500* Фестивалей, конкурсов, концертов по традиционным музыкальным культурам Тюркского мира.

Публикация более *700* книг, научных трудов, сборников статей и др.

Основная часть доклада:

1.Тюркский Мир, объединяющий более 200 млн. человек во всем мире, представляет грандиозный историко-культурный феномен, представивший масштабную панораму исторических событий, высокий полет философской мысли и научных достижений, и ярчайшую, многоликую и красочную палитру уникальных культур *тюркских народов.*

Тюрки – потомки древних кочевников Центральной Азии – одна из самых крупных консолидаций этносов, населяющих сегодня значительную часть Евразии – от Северо-Восточной Сибири до Средиземного моря. Во всех тюркских культурах, объединенных общим историческим прошлым, произошли важные сдвиги и перемены, отдалившие тюркские народы друг от друга: за столетия не один раз менялись и государственная принадлежность, и политические строи, и религия, изменились во многом и традиционные (древнетюркские) представления самих носителей этих культур.

2.Цивилизационное значение традиционной тюркской музыкальной культуры.

Особое положение *традиционной,* то есть исконной, не заимствованной, музыки в культуреопределяется тем, что традиционная музыка тюркских народов являет собой **исторический и генеалогический «портрет» суперэтноса**, каким является тюркский народ во времени и пространстве. Традиционная музыкальная культура тюркских народов не только выражает наиболее характерные ментальные черты этноса, но и выявляет их в исключительно самобытной, неповторимой форме.

3.Углубляя исторический ракурс музыкальной тюркологии, надо отметить, что **установление тюркской государственности – важнейший исторический момент. Это имеет большое значение не только для последующей истории тюркских народов, но и для их культуры. Государственная идея всегда выражает себя в искусстве.** Как считают ученые-музыковеды, для тюрков она выразилась в возникновении и укреплении традиции **горлового/гортанного пения тюрко-монгольских народов**, которая музыкально фиксирует представление о строении Вселенной. Тюркский каганат (6 век), занимавший огромную территорию и будучи **империей**, придал духовным воззрениям тюрок форму **идеологии,** и ее универсальным музыкальным выражением стали инструментальные и эпические традиции, которые распространились у разных народов на огромных пространствах.

По мнению музыковедов, горловое пение составляет **суть, сердцевину, стилевую основу музыкального космоса тюрко-монгольских народов, его** идейно-мировоззренческий фундамент. В этом можно убедиться, послушав музыкантов из Тувы, Алтая, Хакасии, игру на курае у башкир, у казахов на сыбызгы (продольная флейта), и на струнных смычковых и щипковых инструментах, вокально-инструментальные традиции и даже на зурнаях у турков.

На тюрков Турции, Кавказа и Средней Азии (турок, азербайджанцев, туркмен, узбеков и в меньшей степени на казахов и киргизов) большое влияние оказала **арабо-мусульманская культура**. Она оказала воздействие на становление и распространение в их культурах **сольной импровизационной речитативной** музыкальной системы (от речитации корана и пения азана – призыва к молитве).

Присоединение к России (XVII-XVIII вв.) и последующая христианизация части тюрков Сибири (алтайцев, хакасов, якутов, шорцев, тофалар...) также сказались на дальнейшем развитии их музыкальных культур. Это обусловило некоторую изоляцию от остального тюркского мира, но, в то же время, законсервировала древние черты музыкальной культуры, сохранив их на многие столетия.

В настоящее время музыкальная культура современных тюркских народов представлена в огромном богатстве и разнообразии. В древних (доисламских, дохристианских, добуддийских), архаических пластах музыкальных культур современных тюркских народов, несмотря на все изменения и напластования, которые происходили в последующие столетия, *продолжают сохраняться многие элементы* ***устойчивого единства***,свойственного только этим культурам. Такая многовековая устойчивость, которая не подверглась разрушению на протяжении ряда столетий, позволяет ученым выдвинуть также предположение о том, что еще в период их исторической общности, то есть в период кочевых империй древних тюрков, был порожден **особый тип музыкальной цивилизации**, сформировавшийся на основе четко осознававшейся и активно действовавшей идеологии.

Наиболее полно **горловое пение** (именно как пение, хотя и необычное) представлено у малых тюркских народов – алтайцев (кай), хакасов (хай) и тувинцев (хоомей, борбаннадыр, эзенгилээр, сыгыт, каргыраа).

В настоящее время горловое пение привлекает к себе большое внимание не только в качестве сугубо научного объекта музыковедения, но и как экзотический и богатый по выразительным возможностям музыкальный и шире – духовный источник в концертной (эстрадной) практике тюркских народов.

Горловое пение тесно соприкасается с инструментальной музыкой тюркских народов. И то, и другое сродни священнодействию и, безусловно, относятся к **сакральной сфере культуры**, тесно связанной с культом, обрядом.

Инструментальное музицирование, широко развитое практически у всех тюркских народов – зона зачастую виртуозного музыкального языка, тем не менее продолжает оставаться заповедной зоной духовного общения людей между собой и с высшими сферами.

Другой емкий источник цивилизационного единства тюркской музыкальной культуры – **эпос, легенды, дастаны**. Музыка тюркского эпоса – величайшая по значимости страница мировой культуры. Тюркский эпос обнаруживает общие черты у разных народов именно в плане музыкального исполнения, как правило, в сопровождении струнного инструмента. Соединение в нашей презентации эпических исполнителей разных тюркских народов позволит реально, зримо воплотить грандиозный смысл эпического повествования (презентация – эпос в разных исполнениях: кыргызы, каракалпаки, туркмены, узбеки, казахи (Кармакшы или Арал)

В процессе социальной жизни тюркского суперэтноса – его консолидации в ключевых исторических моментах и «раздробления» на других этапах - он всегда творчески плодотворно взаимодействовал с другими народами, обогащая их культуру и, в свою очередь, впитывая в себя художественные достижения народов монгольской, славянской, иранской и многих других языковых семей. Исторические контакты традиционных музыкальных культур, и их взаимное обогащение сегодня органично вписываются и дополняются новыми взаимодействиями в глобальной сети благодаря техническим достижениям и новым средствам коммуникации. Сегодня мы являемся свидетелями нового музыкально-культурного синтеза: появлению мировой (world) музыки, которая «нащупывает» новую идейную основу для такого объединения.

Однако ценность самих этнических и суперэтнических традиций музыкальной культуры по-прежнему остается неоспоримой.

Более поздние по времени возникновения исполнительски яркие музыкальные композиции связаны **с устно-профессиональной вокально-инструментальной традицией в сольном и ансамблевом исполнении у разных тюркских**

народов – азербайджанским мугамом, турецким макамом, катта ашула у узбеков, узун кюй татар и башкир, традиционной казахской песней в разных локальныхвариантах. Это вдохновенное и изумительное красивое пение не только украсит сцену конференции, но и поможет сделать настоящий музыкальный праздник.

1. **Музыкальная культура и органическая, неотъемлемая ее часть – музыкальное образование -** тюркского мира имеет богатую, многогранную и многовековую историю – с древних времен в странах Востока и Центральной Азии процветали наука и философия, архитектура, литература и искусство. Традиционная музыкальная культура тюркских народов включает в свой состав как богатейший пласт фольклора и традиционного искусства, так и широкий спектр **устно-профессиональных традиций и школ**, наличие которых является *очевидным* доказательством многовекового **традиционного музыкального образования.**

2. **Современное музыкальное образование** тюркоязычных стран, входивших ранее в СССР, имеет многослойную, полифоничную структуру, в составе которой:

А) **Профессиональное музыкальное образованиеевропейского типа**– строгая, стройная академическая система, перенесенная из европейских стран в Россию, а после 1917 года – во все республики Советского Союза. Эта система, которая имеет безусловные преимущества и достижения: высочайший уровень подготовки, техническая виртуозность. В результате огромное количество лауреатов международных конкурсов, востребованность во всем мире в качестве мировой художественной элиты. Есть у этой системы и недостатки, являющиеся продолжением достоинств: элитарность, цеховая замкнутость, недостаточная гибкость и восприимчивость к изменениям. В тоталитарных обществах (каким был Советский Союз) эта система претендовала на универсальность и глобальность, насаждалась повсеместно. Культурная администрация не воспринимает другие системы профессионального образования, подминает их. Эта система профессионального музыкального образования не может и не должна существовать **одна** в обществе живых устных профессиональных традиций.

Если игнорировать необходимость возрождения и поддержки системы музыкального образования в рамках устно-профессиональных традиций, то неизбежен слом системы передачи, в конечном счете, нас ждет разрушение самой традиции. Замена же устной системы образования на письменную означает замену устного живого музыкального общения на исполнительство по нотному тексту, что в случае устно-профессиональных традиций грозит утерей творчества и навыков свободного музицирования.

Б) **Система массового музыкального воспитания (система Д.Д.Кабалевского)** – в дошкольных детских учреждениях и в средних школах основана на массовых жанрах – марш, песня и «облегченной» классике. Подразумевает изучение музыкального языка европейской культуры в качестве базового. Эта система хорошо подходит для соответствующих регионов европейской части Евразии, но ее недостаточно для азиатской части, так как в каждой этнической культуре имеется свой музыкальный язык, владение которым обеспечивает не только каждодневную коммуникацию, но и восприятие высоких устно-профессиональных жанров музыкального искусства.

В) **Система «Учитель-Ученик» (Устаз-Шакирт)** – изустная система обучения и передачи знаний и традиций музыкальных культур тюркского мира и мусульманского Востока.

В истории музыкальной культуры стран Тюркского мира и мусульманского

Востока институт **Устаз-Шакирт/Учитель-Ученик** фактически стал **хранителем и носителем профессионального музыкального искусства.**

Принципы системы **Учитель-Ученик** являются универсальными для самых различных традиционных культур (устод-шогирд в Таджикистане и Узбекистане, устат-шакирт в Кыргызстане, устаз-шакирт в Казахстане, иемото-сейдо в Японии, гуру-шишья - в Индии и т. д.); этот культурный феномен охватывает не только музыку, но и все виды художественного творчества и ремесла; система действенна и непосредственно на этапе обучения профессии, и в последующем совершенствовании профессионала; независимо от идеологии и приоритетов исторических периодов, система **Учитель-Ученик** способствовала **сохранению традиций музыкальных культур народов тюркского мира.**

Изучение особенностей института **Учитель-Ученик** позволяет делать вывод о том, что этот образовательный институт:

• направлен на сохранение и непрерывное развитие музыкальной традиции;

• функционирует в условиях опосредованной эстафеты деятельности;

• представляет собой систему обучения;

• руководствуется практическим характером обучения, представляя научную рефлексию в аспекте практической теории;

• своей главной целью ставит обучение художественному ремеслу;

• придерживается устной формы передачи;

• предполагает практические занятия «с рук», а также в форме «бесед» учителя с учеником;

• особо определяет почётный статус учителя;

• имеет тенденцию к развитию на основе принципа семейственности.

Уровень запоминания и уровень освоения знаний и традиций в системе устной профессиональной музыкальной традиции намного выше, чем в академической системе музыкального образования

Все перечисленное не покрывает всю музыкальную культуру, которая включает в себя другие виды музыки: поп-музыку, джаз, самодеятельное творчество

Постановка проблемы – в связи с существованием **угрозы сохранения традиционной музыкальной культуры,** реальными становятся **угрозы сохранения традиционного музыкального образования,** ставшие одной из тем Всемирной конференции ISMEв Тампе, США в 1994 году. Прошла почти четверть века, но эти проблемы и на сегодняшний день продолжают оставаться актуальными для мирового научного и культурного сообщества, и они требуют срочного разрешения на уровне государств и на межгосударственном уровнях.

В бытность мою ректором Казахской Национальной консерватории имени Курмангазы, мы совместно с этномузыковедами осуществляли два направления, важных для существования устно-профессиональных традиций – во-первых, решали задачу официального признания носителей устно-профессиональных традиций с помощью приглашения их в консерваторию для проведения уроков и мастер-классов

- во-вторых, регулярно (ежегодно) проводили Фестивали традиционной музыки тюркских народов в 1996 - Эпос и музыка евразийских стран, начиная с 1997 года - «Музыка Великой степи» (Курмангазы и музыка Великой степи, Туркестан и музыка Великой Степи и др.)

Традиционное музыкальное образование учит владеть родным музыкальным языком и создавать выдающиеся образцы искусства – в том случае, если у носителя есть музыкальный талант, дар. Эти образцы превращаются в музыкальное

наследие нации. Но образование не может существовать отдельно, изолированно от культуры, вне системы функционирования культуры. Музыкальное образование - ее неотрывная часть, оно обеспечивает жизнь традиции, распространяется как по горизонтали (все население), так и по вертикали (поколения музыкантов). Взаимодействие этнической музыки и современного образования должно стать своего рода механизмом самосохранения, актуальным для всех постепенно исчезающих автохтонных музыкальных традиций. Именно поэтому и массовое, и профессиональное музыкальное образование должно соответствовать как национальному/этническому, так и историко-культурному характеру современного общества. Надо признать, что в советское время в тюркоязычных республиках эта концепция приходила в противоречие с господствующей идеологией; последствия ее давали о себе знать и в постсоветский период.

Юнеско в своих Конвенциях 2001 года (о культурном разнообразии) и в 2003 года (о сохранении нематериального культурного наследия) декларировал противоположный советской культурной доктрине подход: каждая этническая культура имеет высочайшую ценность, каждая нуждается в сохранении.

В Казахстане же в те годы, которые предшествовали распаду СССР и сразу после него, на постсоветском пространстве обозначились некоторые весьма позитивные моменты, связанные с тюркской музыкой. В соответствии с тем отношением к традиционной музыке, которое давно уже существует во всем мире и оформилось в Конвенциях Юнеско, в Казахстане, в отличие от других стран СНГ, проводились **Международные Фестивали музыки тюркских народов.**

Впервые еще в советское время – в 1989 г., в Алма-Ате был организован 1-й Международный музыкальный фестиваль «Алтын алма» - Золотое яблоко, а в его рамках концерт «Традиционная музыка Востока». Хотя это не была исключительно тюркская музыка, но она преобладала и объединяла весь концерт. Программа включала в себя образцы горлового пения (алтайский кай) и духовой инструментальной музыки с горловыми призвуками (башкирский курай, алтайский чоор, казахская сыбызгы), вполне органично здесь прозвучало монгольское фальцетное пение. Во втором отделении соперничали в уровне мастерства и импровизационности инструменталисты, играющие на струнных щипковых инструментах разных тюркских народов - казахские домбристы и туркменский дутарист, кыргызская комузистка, узбекский дутарист и азербайджанский тарист.

Следующий значительный шаг в осмыслении тюркского музыкального единства – научный музыковедческий симпозиум в Алматы в 1994 г. «Музыка тюркских народов» с целой серией концертов традиционной музыки (которые записывало японское телевидение). После этого симпозиума Фестивали традиционной музыки тюркских народов последовали почти ежегодно – 1995, 1996, 1997, 1998, 2000, 2001, 2002. Все эти фестивали были организованы Алма-Атинской ныне Казахской национальной консерваторией им. Курмангазы, ректором и его помощниками - этномузыковедами и музыкантами-народниками. С 1997 г. фестивали проходили под патронажем Министерства культуры и информации. последовательно все эти годы и десятилетия поддерживал как традиционную музыку, так и выдающихся представителей тюркской культуры.

Международные фестивали традиционной музыки, которые проводились в Казахстане, стали акцией, прямо противоположной господствующей в то время культурной политике и утверждающей **самостоятельную ценность** традиционной музыки.

Нельзя сказать, что все проблемы с традиционной музыкой и осознанием,

переживанием тюркского музыкального единства были разрешены с помощью проведения фестивалей традиционной музыки. Нашей **главной задачей** в подготовке фестивалей традиционной музыки в Казахстане, в отборе участников и создании концертных программ являлось изменение отношения к традиционному искусству, **возвращение ему его высокого социально-культурного статуса.** Благодаря этим концертам и фестивалям было сформировано главное – аудитория, которая почувствовала вкус настоящей музыки и молодежь – музыканты, которые стали испытывать гордость от того, что они принадлежат великой культуре. И это, пожалуй, самое большое завоевание фестивалей традиционной музыки тюркских народов.

Обзор состояния традиционного музыкального образования в тюркских республиках:

1.Азербайджан: сохранение культурного наследия является приоритетным направлением для Азербайджанского государства. В сфере традиционной музыкальной культуры такие уникальные жанры и культурные феномены, как **"Азербайджанский мугам", "Ашугское искусство", "Праздник Новруз", "Тар и исполнительское искусство", "Струнный музыкальный инструмент кяманча, его изготовление и исполнительское искусство"** включены в Список нематериального культурного наследия UNESCO.

С 2005 года Фонд Гейдара Алиева претворяет в жизнь множество проектов по сохранению и популяризации Мугама – «Азербайджанский Мугам», «Мугам-Антология», «Мугам-Интернет», двухтомник «Мугам-энциклопедия» и др. В Баку действуют студии мугама, детская школа мугама, Театр «Мугам», Ассоциация и Международный Центр Мугама (открыт в 2008 г.). В Баку, Гябале, Шеки проводятся международные фестивали, симпозиумы, конкурсы, посвященные мугаму.

Мугам изучается в учебных заведениях: музыкальных школах, колледжах, Азербайджанской Национальной консерватории, Азербайджанском Государственном университете культуры и искусств.

Ашугское искусство – наряду с мугамом вошло в Список Нематериального культурного наследия ЮНЕСКО, аналогично программе мугама, разрабатывается Программа по ашугскому искусству. Действует неправительственный центр Азербайджанское Объединение Ашугов**.**

2. Кыргызстан - В 2003 году искусство кыргызских акынов- импровизаторов и сказителей вошло в Перечень Шедевров мирового устного нематериального наследия человечества ЮНЕСКО.

Традицию ***айтыша*** – импровизационного поэтического состязания акынов возрождает Общественный Фонд «Айтыш», созданный в 2002 году (директор Садык Шер-Нияз) в целях возрождения древнего искусства төкмө-акынов. Здесь с юными талантами занимались такие выдающиеся акыны-усталар оттачивали технику игры на комузе и поэтической импровизации, проводили состязания по айтышу. Фонд «Айтыш» является организатором ежегодного республиканского и международного акынского состязания, а также спонсором публикации поэтических книг, искусствоведческих монографий и т.д.

В 2005 г. *в рамках Программы «Инициатива Ага Хана в области музыкального творчества в Центральной Азии» (ACMICA) Траста Ага Хана по Культуре* в Кыргызстане был создан **Центр традиционной музыки «Устат-шакирт»**. Задача центра (директор Р. Сырдыбаева) – **возрождение древней методики преподавания**, где учитель и ученик объединены в одном творческом процессе. Опытные мастера на основе уникальных авторских методик, используя традиционную си-

стему передачи знаний, работают с юными талантами, ведут занятия по классам национальных инструментов *комуз, кылкыяк, чоор, сыбызгы, чопочоор, темироозкомуз, жыгачоозкомуз*, традиционный вокал, инструментальный ансамбль. Центр имеет филиалы в областях республики.

Другое направление деятельности центра – **концертное, популяризация традиционного искусства.** Преподаватели центра в составе фольклорной группы «Тенир-Тоо» с успехом выступают в десятках стран мира.

В 2007 г. совместно со Швейцарским Бюро по сотрудничеству и Министерством культуры и информации Кыргызской Республики центр «Устат шакирт» реализовал **проект «Традиционные инструменты – юным талантам».** В проекте были запланированы: изготовление 150 традиционных кыргызских музыкальных инструментов силами мастеров центра; организация и проведение выставки музыкальных инструментов и изделий прикладного творчества. Инструменты в эксклюзивном исполнении 16 мастеров из лучших природных материалов были переданы девяти детским музыкальным школам и коллективам из пяти областей Кыргызстана.

В настоящее время в центре создаются **новые учебники по музыке** для общеобразовательных школ на основе традиционной педагогики.

Кыргызстан – единственная республика на постсоветском пространстве, где в 2004 году был учрежден День традиционной музыки (25 апреля). Этот день предваряется неделей, во время которой проводятся конкурсы по трем направлениям традиционного искусства – инструментальное исполнительство, вокально-инструментальное певческое искусство, эпические традиции. Проводятся международные научно-практические конференции, на которых обсуждается проблематика сохранения и развития традиционного музыкального искусства.

По Казахстану:

В Репрезентативный Список Юнеско вошло «**Искусство домбрового кюя»** в 2014 году, готовятся еще две музыкальные номинации: Искусство изготовления кобыза и кобызовые кюи и Казахское певческое искусство. В этом году глава государства учредил **День домбры** (первое воскресенье июля), что свидетельствует о значимости нематериального культурного наследия для республики.

В Казахстане за годы Независимости (с 1992 года) в системе традиционного музыкального образования были сделаны серьезные шаги/преобразования/:

1. Реализована система традиционного музыкального образования **«Мурагер»** (авторы: Абдулхамит и Сайра Раимбергеновы). Эта система музыкального образования основана на традиционной образовательной системе, в которой преобладает практическое устное исполнительское обучение. Все ученики осваивают массовые фольклорные и устно-профессиональные жанры, музыкальные инструменты (главным образом, домбру - с рук).

2. **Школы сказительского искусства** в Кызылординской области, показательный пример восстановления и успешного развития системы традиционного музыкального образования. **Бидас Рустембеков –** один из потомственных жырау (сказитель) Кармакшы, центральной традиции этого региона, унаследовавшейиз прошлого этого региона «державный» статус сказительского искусства**.** Традиции музыкальной культуры живут в носителях.

На государственном уровне:

3. В сфере среднего специального и высшего профессионального образования: были открыты кафедры Традиционного/народного пения в Алматинской Государственной консерватории имени Курмангазы и в Национальной академии

музыки/ныне Национальный Университет искусств в Астане, в которых представлены почти все региональные традиционные школы казахского инструментального и вокального искусства.

По Сибири и Алтаю –

Процесс вхождения традиционных видов музыкального искусства тюрков Саяно-Алтая в практику учебных заведений Южной Сибири (Республики Тыва, Республики Хакасия, Республики Алтай) имеет свои специфические особенности. Существует проблема соотношения имманентных свойств народной музыки с государственной моделью музыкального образования.

Привлечение народных мастеров для преподавания в учебных заведениях культуры и искусства является проблемным, этому мешают формальные требования современной системы образования.

Ученые-этномузыковеды и педагоги-музыканты предлагают различные модели сохранения этнических видов музыкального искусства и создают методические работы по обучению горловому пению, игре на фольклорных инструментах.

Процесс учебно-методических поисков привел к изданию в 2014 г. первого учебника но горловому пению, автором которого стала этномузыковед Зоя Кыргыс. В учебных заведениях региона активно функционируют творческие коллективы, из которых образуются профессиональные фольк-группы. С развитием концертной практики формируются новые художественные эталоны, на них ориентируются молодые музыканты.

Узбекистан:

Также, как и во всех республиках Советского Союза, в Узбекистане музыкальное образование было основано на европейской системе и, несмотря на ряд преимуществ, были сделаны некоторые ошибки в сохранении и развитии системы традиционного музыкального образования: при обучении игре на узбекских национальных инструментах, учащиеся использовали только реконструированные инструменты и обучение было основано на письменном, нотном обучении, популярном в европейской системе. В результате давняя традиционная система музыкального образования **Усто-Шогирд** была бы безвозвратно потеряна, если бы не открытие кафедры восточной музыки в Ташкентской государственной Консерватории в 1972 году, где студенты обучались не только традиционной системе музыкального образования, но и осваивали восточные языки – фарси и арабский.

После обретения Узбекистаном независимости в 1991 году, в стране создана необходимая законодательная база для обучения юных талантов. В частности, Указы Президента Республики Узбекистан «Об улучшении музыкального образования, деятельности учебных заведений культуры и искусства в республике», «О мерах по поддержке и стимулированию дальнейшего развития театрального и музыкального искусства в Узбекистане» предоставляют возможность для молодого поколения получить образование на основе традиций узбекской культуры и искусства, мировых стандартов.

В детских музыкальных школах и в других средних специализированных образовательных учреждениях были открыты отделения по традиционному музыкальному образованию (инструментальное и вокальное обучение). кафедра Восточной музыки в Ташкентской Консерватории была реорганизована в факультет.

В стране проводится большое количество музыкальных мероприятий международного значения, призванных содействовать возрождению, сохранению и обогащению традиций музыкального фольклора и академического исполнительского мастерства. Среди них: Международный музыкальный фестиваль «**Шарк**

тароналари» («Мелодии Востока») в Самарканде, республиканские конкурсы: «Ягонасан, мукаддас Ватан», «Нихол», «Мардимайдон»

Признанием уникальной ценности традиционного музыкального и художественного наследия народов Узбекистана стал тот факт, что ряд феноменов народной культуры был включен ЮНЕСКО во Всемирный репрезентативный список «Шедевров устного и нематериального наследия человечества»:

- наследие Байсуна как пример сохранения в крае всех видов народного творчества (традиционные обычаи и обряды, устное поэтическое наследие, музыка);
- «Шашмаком» как уникальное музыкальное наследие макомного искусства нации, феномен духовной культуры народов Центральной Азии;
- самобытный песенный жанр Ферганской долины «Катта ашула» со своими особенностями музыкально-поэтического языка и исполнительства и др.

Предложения:

Для решения широкого круга проблем, связанных с традиционными профессиональными системами музыкального образования мировых культур, в соответствии с Конвенцией ЮНЕСКО по Нематериальному Культурному Наследию (2003 г.), которая уже ратифицирована в 192 странах мира, в том числе и в странах тюркского мира, и Конвенцией по культурному разнообразию (2001 г.), **необходимо принятие срочных мер** по восстановлению, сохранению и развитию **традиционных музыкальных культур** и **систем традиционного профессионального музыкального образования.**

В связи с этим вносим предложение:

о создании и принятии в рамках ISMEКонвенции по сохранению и развитию мировых традиционных систем музыкального образования

В соответствии с этим,

1. возрастает роль и значение **носителей традиционной культуры, как Передатчика системы традиций и ценностей традиционного музыкального образования**

2. необходимо **создание условий для сохранения и развития традиционных систем профессионального музыкального образования Учитель-Ученик**

С целью сохранения и дальнейшего развития существующих в странах Тюркского мира **систем традиционного музыкального образования необходимо:**

• совершенствовать законодательную базу традиционного музыкального образования; ввести определения основных понятий, характеризующих сущность традиционного музыкального образования, в нормативные правовые акты;

• обеспечить должное государственное финансирование традиционного музыкального образования, поддержку общественных и частных инициатив, направленных на его дальнейшее совершенствование; разработать комплекс мер по развитию спонсорства и меценатства;

• принять целевые государственные программы, направленные на развитие традиционного музыкального образования; обеспечить реализацию высоких стандартов образования в сфере культуры и искусства; расширить формы государственной и иной поддержки лиц с высокой степенью музыкальной одаренности;

• законодательно закрепить многоуровневую систему подготовки профессиональных кадров в сфере культуры и искусства, возможность получения профессионального образования в формах, присущих традиционной культуре;

• обеспечить проведение фундаментальных и прикладных исследований в сфере традиционного музыкального образования; разработать национальные стратегии развития традиционного музыкального образования;

• совершенствовать инфраструктуру традиционного музыкального образования, оптимизировать действующую сеть учреждений; содействовать развитию институтов непрерывного художественного образования, открытию их филиалов в удаленных районах и сельской местности в соответствии с национальными законодательствами государств Тюркского мира;

• привести номенклатуру специальностей в соответствие с актуальным уровнем развития культуры;

• обеспечить постоянную профессиональную подготовку специалистов традиционного музыкального образования; разработать новые направления и программы подготовки и переподготовки кадров с учетом потребностей современного общества и индивидуальных образовательных запросов обучаемых; содействовать развитию механизмов академической мобильности; обеспечить доступ к профильным программам обучения за рубежом.

Приглашение традиционных музыкантов и их участие в презентации, живое музицирование призваны показать, что сегодня древние традиции продолжают жить. Разумеется, они меняются, трансформируются, но их творческая суть, духовное ядро остаются нетронутыми.

Выступление традиционных музыкантов из Азербайджана, Казахстана, Кыргызстана, Башкортостана.

Arş. Gör. Duygu KÜÇÜK
Türkiye
Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı,
kucukduygu@yahoo.com

Arş. Gör. Giray KOÇASLAN
Türkiye
Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı,
giraykocaslan@gmail.com

TÜRK OPERALARINDA TARİH ÖNCESİ ANADOLU MEDENİYETLERİNİN İZLERİ: GILGAMEŞ VE İNANNA OPERALARI

Özet: *Opera sanatının toplumlar üzerindeki kültürel ve politik gücü uzun yıllardır araştırmacılar tarafından ortaya konmuş bir gerçekliktir. Bütün performans sanatları gibi opera da, ortaya ilk çıktığı zamandan beri insanları eğlendirme amacının yanında öğretici ve gösterici bir amacı da, en azından bir alt metin olarak, bünyesinde barındırmıştır. Müziğin, tiyatronun, dansın, edebiyatın, neredeyse tüm sanatların işbirliğiyle yaratılan ve sahnelenen opera eserleri, insanlar üzerinde estetik doyumun ötesinde bir etki sağlar. Bu etkiyi yaratan girdiler, birçok sanat dalının insan duyuları ve algısı önünde gösterdiği zenginlikle sınırlı değildir. Bunun yanında, ortak kültürü ve sosyo-ekonomik yaşamı ilgilendiren temel konuların opera metninde ele alınması etkinin gücü ve kalıcılığı açısından büyük önem taşır.*

Türkiye'de cumhuriyetle beraber örnekleri bugüne kadar ulaşmış çok sayıda Türkçe opera bestelenmiştir. Bu operaların büyük çoğunluğu konu olarak Türk tarihini ve kültürünü ele alır. Dünya üzerindeki örnekleriyle benzer şekilde, Türk operaları da bu sanatın kültürel ve politik gücünü kabul eder bir tavırla, konularını toplum üzerinde ilgi ve etki yaratacak alanlardan seçmiştir.

Toplum üzerinde yaratılması planlanan bu ilgi, yalnızca Türk tarihi ve kültürünü konu edinen metinler aracılığıyla gerçekleştirilmemiştir. İlk opera olarak kabul edilebilen Orfeo'dan beri operaların

mitolojiden beslenme geleneğinin bir yansıması olarak, tarih öncesi Anadolu medeniyetlerinin etkisindeki üç Türk operasından bahsedebiliriz: Ahmet Adnan Saygun'un ve Nevit Kodallı'nın Gılgamış operaları ile Çetin Işıközlü'nün İnanna operası. Bu çalışmada, Anadolu topraklarında yaşamış tarih öncesi medeniyetlerin bu üç operadaki dramatik etkisi incelenecek, bu metinlerin Türk opera sanatı ve Türk kültürü için nasıl bir birikim yarattığı değerlendirilecektir.

Çalışma nitel özelliklere sahip derleme çalışmadır.

Anahtar Kelimeler: *Gılgamış, İnanna, Türk Operaları, Anadolu Medeniyetleri*

Giriş

Aristoteles'in *Poetika* adlı eseri dram sanatını (*tragedyayı*) inceleyen, elimize ulaşmış en eski eserdir. Aristoteles bu eserinde, dram sanatının taklide dayalı olan temelini üç araca yüklemiştir: *mitos*; olay dizini, *ethe*; karakter ve *diyanoya*; oyunun entelektüel veya dinsel içeriği olan düşünce [Aristoteles, 2012, s. 23]. Esslin'in dram sanatına dair kabullerine göreyse; dram sanatının dramatik içeriği, geniş insan kitlelerini ilgilendirebilecek, toplumsal ve düşünsel boyutu olan bir meseleyi ele alan, bu meseleyi karşıtlık ve çelişkileriyle çatışma görüntüsüne sokan, kişileştirmeyle somutlaştırılmış, devingen bir aksiyon gelişimini temsil eden bir içeriktir [Esslin, 1996, s. 15-25].

Bu bilgilerden yola çıkıldığında, geniş insan kitlelerini ilgilendirecek ilk metinlerin mitolojik kökenli olduğunu ve mitolojinin dramatik metinlere ilk kaynak olan sanatsal metinler olarak kullanıldığını görürüz. İnsan topluluklarının ortak ihtiyaçlarının ve inançlarının konu edildiği mitolojik metinler; ortak erdemler, beraber yaşama kuralları ve insan varoluşuna verilen cevaplar kapsamında kitlesel kabul görmüş metinler olarak ortaya çıkarlar. Bu mitolojik metinler, insanı bir arada tutan kültürün temellerinden olan sanatın en önemli malzemelerinden biri olmuştur. Aristoteles'in dram sanatının temellerinden biri olarak kabul ettiği düşünce (*diyanoya*), aslında mitolojinin de temeli olan unsurdur ve bu unsur en büyük dramatik sanatlardan olan operanın da kitlesel açılımının ve peşinde olduğu kültürel amacın temelini oluşturmuş olur. Dramatik olanın sanatta ele aldığı meseleye gelince, bu meselenin opera sanatında konu akışını ve dolayısıyla librettonun çekirdeğini oluşturduğu görülebilir. Süre giden hikâye içinde, çatışmanın ve çatışma sonunda ortaya çıkacak olan hakikatin dramatik sanatın meselesi olduğu söylenebilir.

Gılgamış Destanı ve Tanrıça İnanna

Anadolu inançlarının oluşumunda üç ayrı kaynağın bulunduğu, bunlardan birinin eskiçağ Anadolu dinleri, ikincisinin komşu medeniyetlerin düşünce kalıntıları, üçüncüsünün de tektanrıcı dinlerin etkisi olduğu görülür [Eyüboğlu, 2012, s. 48]. Anadolu medeniyetinin tarih öncesi dönemindeki en büyük uygarlık olan Hititler, göç yolları üzerinde bulunan bir coğrafyada, komşu kültürlerle iç içedir. Hitit dilinde Sümerce, Asurca, Akadca, Luvice, Hurrice sözlerin yanı sıra bu uluslardan alınıp benimsenmiş inanç kurumları da geniş bir yer tutar. Hititlerin kutladıkları bütün tanrılar Hitit buluşu değildir. Hititlerce benimsendiği bilinen, bir örneği elimizde bulunan *Gılgamış Destanı* bir Hitit yaratması değil Sümer destanıdır, ancak Hititler onu benimsemiş, inanç ortamlarına almışlardır [Eyüboğlu, 2012, s. 306].

Landsberger'e göre, Sümerler tarih sahnesinden çekildikten sonra da Babil kültürüyle kaynaşarak diğer dünya kültürlerini etkilemiştir ama Sümerlilik esas içeriğini üslup ve yapı bakımından fazla değiştirmemiştir. Landsberger, Sümer-Babil tarihinin kültür devrelerini iki ülkenin ilk yerleşim devirlerine kadar inen, sonuncusu ise İsa'nın doğumuna kadar süren on temel döneme ayırmıştır. Temeli Mezopotamya'da Sümerler tarafından atılan inanış kültürü, gelişip değişerek tek tanrılı din dönemine kadar ulaşmıştır [Landsberger, 1943, s. 89-90]. *Gılgamış Destanı*'nın ortaya çıkması, M.Ö. 1800-1600 yıllarına denk gelen yedinci dönemde görülür. Eski Sümer kahramanı Gılgamış, ebedi hayatı aramakla, problem şiirinin kaynağı olarak her insanın sembolü halini alır [Landsberger, 1943, s. 90-93]. Yaklaşık olarak M.Ö. 2000'de derlenmiş olan

dünyanın en eski edebi kataloğunda, Gılgamış'ın adına üç ayrı eserde rastlanır: "*Gılgamış, Enkidu ve Ölüler Diyarı"*, "*Gılgamış ve Huvava", "Gılgamış ve Agga"*. Bu anlatılar, Sümerlerin yaratılış mitolojisine kaynaklık ettikleri gibi, daha sonra birleşen on iki tabletlik klasik metne de zemin hazırlarlar. Landsberger'in incelemelerine göre, destanın en eski örneği Sümerce (M.Ö. 2000) yazılmış olan, oldukça eksik tablettir. Sonraları, özellikle Hammurabi döneminde (M.Ö. 1800) yazılmış bir Babil örneği daha vardır. Üçüncü örnek ise M.Ö. 1250 dolaylarına rastlayan sanatsal kurgu metnidir. Bu son metin de Babil dilindedir. Son destanı yazıya aktaran kişi Kassit devrinde yaşamış olan Sin Lekke Unnini adında bir şairdir. Destanın Türkçe'ye ilk çevirisini ise Prof. Landsberger'le birlikte Muzaffer Ramazanoğlu yapmıştır. Destanın dilimizdeki bu ilk çevirisi doğrudan orijinal metinden yapılmıştır ve M.Ö. 1250 sıralarında yazıya geçirilmiş olan metin esas alınmıştır [Alpaslan Gökalp, 2007, 34].

Gılgamış Destanı, yarı tanrı olan üstün yaratık Gılgamış'ın doğayı aşan kimliğine yansımış olan insanlığın varoluş sorularını ele alır. Gılgamış, günümüz insanında bile yaşamaya devam eden tutkuları taşıyan, kişisel benliği ilk fark eden kahramandır. Tanrıların belirlediği kaderine önce isyan eden sonra da bu kaderi doğru anlayıp ona itaat eden, güçlü veya zayıf olmayı keşfeden yaratıktır. Bugünkü Mezopotamya topraklarında bulunan Uruk memleketinde yaşamış, Enkidu isimli dostuyla uzun yolculuklara çıkarak canavarları yok etmiş, dostunun ölümüyle birlikte kahrolarak ölümsüzlüğü bulmanın peşine düşmüş bir karakteri yansıtır. Gılgamış'ın dışında destandaki temel karakterler; Gılgamış'ın dostu Enkidu, Gılgamış'a ölümsüzlük otunu veren Utnapiştim, Utnapiştim'in kölesi Urşanabi, Gılgamış'ı koruyan babası tanrı Şamaş, Gılgamış'ın annesi Ninsun ve aşk ile güzelliğin tanrıçası İştar'dan oluşur [Eyüboğlu, 2012].

İnanna, İştar adıyla Sümer'in ve Akad'ın, İnanna adıyla da Babil ve Asur'un ortak büyük tanrıçasıdır. Sümer şairlerine göre Tanrıça İnanna, toplumun süsü, Sümer'in neşesidir. Akad'larda İştar, Musevilerde Astarte, Yunanda Afrodit, Roma'da Venüs adını taşıyarak yüzyıllar boyu çeşitli toplumların efsanelerinde yaşamıştır. İnanna'yı Sümerliler yaratmıştır. Kadınlarda izledikleri, görmek istedikleri bütün nitelikleri, onun şahsında toplamışlar, onu yüceltmiş, ona tapmış ve hakkında yığınlarla şiir, hikâye yazarak ölümsüzleştirmişlerdir. Sümer şairlerine, ozanlarına bitmez, tükenmez bir ilham kaynağı olmuş, onun için yazılan öyküler, çiviyazısıyla ölmez kilden tabletler üzerine yazılarak zamanımıza kadar ulaşmıştır. MÖ 3000 yıllarında, Sümer düşünür ve din bilimcileri, Sümer'in önde gelen şehirlerinden Uruk'un baş tanrıçası olarak kabul ettikleri İnanna'yı kralları ile evlendirirlerse, onların verimlilik gücünün ülkelerine bolluk ve bereket getireceğini düşünmüşlerdir. Bunun için Sümer kral listesine göre, Uruk'un dördüncü kralı Dumuzi'yi Çoban Tanrısı yaparak Tanrıça İnana ile evlenmek üzere seçmişlerdir [Çığ, 1998, s. 13].

İnanna'ya dair en eski anlatılardan olan "*İnanna ve Huluppu Ağacı"* hikayesinde, Gılgamış İnanna'nın üvey kardeşi olarak geçer ve onu yılandan kurtarıp kutsal tacını ve yatağını onun için hazırlar. İnanna'ya korkularını yenmesi ve kendi adına hareket edebilmesi için cesaret verir. Bunun için Gılgamış tanrılar tarafından *Pukka* isimli bir davul ve insanlığa liderlik edebilmesi için gereken güç, dayanıklılık ve cesareti sağlayan *Mikka* isimli hediyelerle onurlandırılır [Adair, 2008, s. 31]. *Gılgamış Destanı*'nda yer alan İştar ise altıncı tablette ortaya çıkar. Gılgamış'ın cesareti, başarısı ve gücü Sümer güzellik tanrıçası İştar'ın dikkatini çeker. İştar Gılgamış'tan kendisiyle birlikte olmasını ister ama Gılgamış onu reddeder. Bunun üzerine son derece hiddetlenen İştar, babası tanrı Anu'dan Gılgamış'ı mahvetmek için gökyüzünün boğasını ister. Gılgamış ve dostu Enkidu göğün boğasıyla karşı karşıya gelir ve birlikte onu da yenerler. En sonunda tanrılar Gılgamış'ın kibrini kabul etmez ve Enkidu'nun ölmesine karar verirler. İştar intikamını almış olur [Eyüboğlu, 2012, s. 45-54].

Gılgameş ve İnanna Operaları

Ahmet Adnan Saygun'un Op. 65 *Gılgameş*[16] operası; ilk ve üçüncü perdesi üçer sahneden, ikinci perdesi ise tek sahneden oluşan ve henüz sahnelenmemiş olan operasıdır. Eserin bestelenmesi 1962'den 1983'e dek 21 yıl gibi uzun bir süreyi kapsar. Eserin librettosu da yine Saygun'a aittir. Saygun *Gılgamış Destanı*'nı esere kaynak olarak seçmesini *"Kendisini tanrısal güçte ve ölümsüz sananlar, mutlaka yenilginin korkuları ve perişanlığını tatmalıdırlar. Efsaneyi, bu ruh halinin müziğini yapmak için kullandım"* sözleriyle açıklar [Yüksel, 2015, s.112]. Saygun eserini tarif ederken, *"...tam lirik dram değildir, tamamen kendi anlayışıma göre yazdığım bale, konuşma, koro, kısmen opera karışımı bir çalışma...*" şeklinde ifade etmiştir [Gönen, 2008, s. 285]. Bu tanım akıllara, Richard Wagner'in ortaya attığı ve birçok sanat dalının birleşimiyle ortaya çıkan sahne sanatları terimi *gesamtkunstwerk'i* getirir. Saygun'un Gılgameş'i yaratırken, dramatik açıdan ulus fikrini temel alan mitolojiyi kullanan, müzik açısından ise katmanlı, kütlesel ve bütün sanatların birleşimi fikrini yansıtan, aynı zamanda librettolarını kendisi yazan Wagner'in opera anlayışından etkilenmiş olması oldukça olağandır.

Eserde 12 erkek karakter, 4 kadın karakter ve figüranlar yer alır. Erkekler; Gılgameş, Enkidu, Humbaba, Konuşmacı, Şamaş (Bariton), Ut-Napiştim (Tenor), Enlik (Tenor), Anu (Bas), A Düşünce Hayali (Bas), B Düşünce Hayali (Tenor), C Düşünce Hayali (Bariton) ve D Düşünce Hayali (Tenor)'dir. Kadınlar; Ninsun (Alto), İştar (Soprano), Antum (Alto) ve İrnina (Soprano)'dır. Figüranlar ise Ceylan, Yılan, Siduri, Göklerin Boğası, Gelin, Güvey ve Peri Kızları'ndan oluşur. Karakterlerde göze çarpan özellik Gılgameş, Enkidu ve Humbaba karakterlerinin erkek dansçılar tarafından canlandırılması, herhangi bir ezgiyi seslendirmemeleridir. Dört ana karakterden sadece Anu bas solist tarafından seslendirilir. Gılgamış A, B, C ve D Düşünce Hayalleri tarafından seslendirilir. Konuşmacı hikaye anlatıcı rolüyle konuşur. Kadın karakterler ise solistlerden oluşur ve eserde kadın dansçı bulunmaz [Gönen, 2008, s.288]. Operanın librettosuna [Gönen, 2008, s. 260] dayanarak eserin konusu şu şekilde özetlenebilir: 1.Perde, 1. Sahne'de Yarı Tanrı olan Gılgameş'in baskısı altında ezilen insanlar tanrılara aynı güçte bir varlık yaratması için yalvarırlar ve tanrılar Gılgamış ile savaşması için Enkidu'yu yaratır. 2. Sahne'de Enkidu ortaya çıkar ve hayvanlarla dertleşir. Enkidu'yu gören İştar onu etkileyip insanların arasına girmesini sağlar. 3. Sahne'de Gılgameş'in annesi Ninsun Enkidu'yu ve Gılgameş'i savaşmaktan vazgeçirmeye çalışır. Onlar da sonunda yenişemezler ve dost olurlar. 2. Perde'de Tanrı Şamaş Gılgameş'e Tanrıça İrnina'yı canavar Humbaba'dan kurtarması görevini verir. Gılgameş ve Enkidu uzun bir yolculuktan sonra Humbaba'yı bulur, onu öldürüp İrnina'yı kurtarırlar. Başından beri Gılgameş'i Enkidu'nun öldürmesini isteyen İştar bu duruma çok sinirlenir. Ancak Gılgameş'in gücünden çok etkilendiği için aşkını kabul etmesi karşılığında Gılgameş'i affedeceğini söyler. Gılgameş İştar'ı reddeder. Bunun üzerine daha da sinirlenen İştar, Gılgameş'i ve Enkidu'yu öldürmesi için Göklerin Boğası'nı yollar ancak o da başarısız olur. En son tanrıları ikna eden İştar, Enkidu'nun ölüm perisi tarafından öldürülmesini sağlar. 3. Perde, 1. Sahne'de Enkidu'nun ölümüyle yıkılan Gılgameş'in iç hesaplaşmaları başlar. Düşünce Hayalleri Gılgameş'in ölüm, insanlık, tanrılar ve varoluş üzerine fikirlerini seslendirirler. 2. Sahne'de Enkidu'nun ölümüne üzülen Tanrı Şamaş'ın aynı Gılgameş gibi, ölüm, insanlar ve tanrılar üzerine düşüncelerini duyarız. 3. Sahne'de Gılgameş babası Tanrı Ut-Napiştim'e ölümsüzlüğün yerini sorar. Bunun üzerine babasından ölümsüzlük otunu alır ancak nasıl kullanacağını

[16] Destan birçok kaynakta "Gılgamış" ismiyle yer almaktadır. Ancak Saygun ve Kodallı operalarını bizzat "Gılgameş" olarak adlandırmıştır. Bu nedenle çalışmada, eserlerden bahsedilirken orjinal isimleri olan "Gılgameş" kullanılacaktır.

düşünmektedir. Bir süre sonra ölümsüzlüğün sırrının sevgi olduğunu, bedenin geçici sevginin sonsuz olduğunu fark eder ve bu fikri yaymak üzere Uruk'a doğru yolculuğa çıkar.

Nevit Kodallı'nın 1962 ile 1964 yılları arasında bestelediği ve 1965 yılında prömiyeri yapılan 4 perdelik *Gılgameş* operasının librettosu, oyun yazarı Orhan Asena'nın 1954 tarihli *Tanrılar ve İnsanlar* piyesine dayanır [Atak, 2007, s.112]. Bu piyesin müziklerini yine Nevit Kodallı yazmıştır. İlyasoğlu'na göre ikilinin bu etkileşimi Gılgameş operasında tiyatro sanatının niteliklerinin öne çıkmasına neden olmuştur. Yazara göre, örneğin resitatifler sadece olayın anlatımında bir araç olarak kullanılmamış, onlara belli kişilikler de kazandırılarak oyunun dramatik yapısının yorumlanması sağlanmıştır. Böylece bestecinin kendi deyimiyle "*eser dramatik olarak bütünleştirilmiştir*" [İlyasoğlu, 2009, s.125, 126].

Operada karakterler; 10 erkek, 5 kadın ve korodan oluşur. Erkekler; Ut-Napiştim (Bas), Anu (Bas), Şamaş (Bas), Gılgameş (Basbariton), Enkidu (Basbariton), I. Gelen (Tenor), II. Gelen (Bariton), Yaşlı Kör (Tenor), Koro Başı (Tenor) ve Urşunapi (Tenor)'nden oluşan solistlerdir. Kadınlar ise Nin-Sun (Mezzosoprano), Antum (Mezzosoprano), İştar (Soprano), Mi-Li-Za (Soprano) ve Aruru (Soprano)'dan oluşan solistlerdir. Halk Korosu, Tanrılar Korosu ve Saray Ululları Korosu ise koroyu meydana getirir [Kodallı, 1965, s. 5]. Librettoya [Kodallı, 1965, s.6-42] dayanan olay dizisi şu şekilde özetlenebilir: 1. Perde'de, Gılgameş kendinden yardım dileyen halkını tanrıların zulmünden kurtarmak için onlarla savaşmaya karar verir. Gılgameş'in gücü ve hırsından etkilenen İştar ona aşkını itiraf eder ancak Gılgameş onu reddeder. Düşman En-Me-Kar'ın başı şehre getirilir. Halk sevinir. 2. Perde'de, Mi-li-za yaban adamı Enkidu'yu şehre getirmiştir. Nin-Sun onu sarhoş eder ve Gılgameş'le savaştırır. Gılgameş Enkidu'yu yener ancak onu sarhoş eden hileyi sezdiği için utanır. Enkidu her şeye rağmen mağlubiyetini kabul eder. İkili arasındaki yakın dostluk böylece başlar. Bu dostluktan tanrılar memnun olmaz. Tanrılara rağmen bu dostluktan memnun olan Gılgameş'in babası Şamaş oğluna Enkidu'nun da yardımıyla Hum-Baba ve Göklerin Boğası ile savaşmalarını buyurur. 3. Perde'de, Gılgameş ve Enkidu savaştan galip çıkmışlardır. İştar bir kez daha, bu kez kendisinin ve tanrıların intikamını almak üzere, Gılgameş'i baştan çıkarmaya çalışır. Başarısız olur, ancak Enkidu onun etkisine girer ve Enkidu'yu öldürür. Gılgameş Enkidu'nun arkasından ağıt yakar. Bunu duyan kör bir ihtiyar Gıgameş'e, her insan gibi onun da sonunun ölüm olacağını söyler. İhtiyar kör ölümsüzlüğün sırrını bilen Ut-Napiştim'i bulmaya gitmektedir, Gılgameş'e ona katılmasını önerir. Gılgameş Enkidu olmadıktan sonra ölümsüzlüğün anlamsız olacağını söyler ve Enkidu'nun başında ağıtına devam eder. 4. Perde'de, Gılgameş Ut-Napiştim'in yanındadır. Ut-Napiştim ona, ölümsüzlüğün kendisine aslında bir ceza olarak verildiğini söyler. Ölümsüz bir insan olarak artık tanrıların kölesi olmuştur. Gılgameş tanrıların boyunduruğunda geçecek bir ölümsüzlüktense özgür kalacağı ölümlülüğü seçer. Artık İştar'ı sevdiğini kabullenmiştir ve tek amacı ona kavuşmaktır. Gılgameş İştar'ı çağırır. Birbirlerine sarılırlar ve o an Gılgameş yüzünü kaybeder. Artık kimse tarafından tanınmayacaktır ve sonsuza kadar ölümsüz Asi olarak ölümsüz Köle Ut-Napiştim'le kalacaktır.

Çetin Işıközlü'nün 2001 yılında bestelediği *İnanna* operasının librettosunu Eflatun Neimetzade yazmıştır ve eserin prömiyeri 2006 yılında Ankara'da yapılmıştır. Eser, ikincisi iki sahne olan toplam üç perdeden oluşur. Operadaki karakterler 8 erkek ve 4 kadın solist ile korodan oluşur. Erkekler; Dumuzi (Tenor), Utu (Bariton), Parsedun (Bas), Lagaş (Bas), Agate (Tenor), Enkimdu (Bariton), Asur (Tenor) ve Haberci'dir. Kadınlar; İnanna (Soprano), Sihirli Kadın Ereşkigal (Mezzosoprano), Ningale (Alto) ve Cariye Kız (Koloratur Soprano)'dır [İnanna Opera Kitapçığı, 2006, s. 18]. Işıközlü operanın bestelenmesi fikrinin zamanın Kültür Bakanı ve Sümerolog Prof. Dr. Muazzez

İlmiye Çığ'a ait olduğunu belirtirken, Sümer uygarlığının günümüze ulaşmasını sağlamakta büyük emeği olan arkeolog S. N. Kramer'in "tarih Sümer'de başlar" sözünün de kendisine büyük ilham verdiğini söyler. Besteci, müziğin evrenselliğini kullanarak büyük Sümer uygarlığını büyük sahne sanatı operanın dili ile birleştirmeyi amaçladığını ifade eder. Işıközlü, bale sanatını yoğun olarak kullandığı bu eserin Türk makamları ve motifleri içerdiğini ancak bununla birlikte diğer operalarına göre daha çağdaş bir üslupla bestelediğini de ekler [İnanna Opera Kitapçığı, 2006, s. 20]. Operanın konusu [İnanna Opera Kitapçığı, 2006, s. 22-23] özetle şöyledir: 1. Perde'de, İnanna ve annesi Ningale Sümerler ile Gutiler arasında sürmekte olan savaştan zafer haberini alırlar. Başkomutan Utu, bu zaferi yüceltmek adına İnanna'nın savaşta yiğitçe savaşan üç kral oğlundan biriyle veya çoban tanrısı Dumuzi ile evlenmesi gerektiğini söyler. Buna karşı çıkmayan İnanna, üç kral Lagaş, Asur ve Agate ile bir araya gelir ve onların evlenme tekliflerini dinler. Bunların yanında serveti ile her şeyi satın alabileceğini söyleyen çiftçi Enkimdu da İnanna'ya talip olur. İnanna tercihini Dumuzi'den yana yapar, annesi Ningale ve halk bundan memnun olur. Sevinç ve coşku sürerken birden yeraltının ve kötülüğün tanrısı Parsedun ortaya çıkar ve daha önce İnanna'nın kardeşi Ereşkigal'i kaçırdığı gibi İnanna'yı da kaçırır ve yeraltına götürür. 2. Perde 1. Sahne'de, Dumuzi İnanna'yı kurtarmak için yola çıkar. Enkimdu ve üç kral da onunla yola çıkarlar. Daha önce Parsedun'un elinden kurtulmuş olan Ereşkigal de ona yardım edeceğini söyler. 2. Sahne'de Parsedun büyük bir yeraltı tapınağında İnanna'ya aşkını ilan eder. Bu sırada yeraltına gelen Dumuzi Parsedun'la çarpışır, yenileceğini anlayan Parsedun kaçar. Orada bulunan Cariye Kız'ın yardımıyla İnanna'yı bulup kurtarırlar. 3. Perde'de, halk ve Ningale kahraman Dumuzi ve İnanna'nın dönüşünü kutlar. İnanna Dumuzi'yi kral ilan eder. Kutsal evlilik töreni yapılır. Bu sırada Parsedun geri gelir ve İnanna'ya saldırır. Dumuzi'ye olan aşkını ilan ederken İnanna ölür. Dumuzi ve krallar hem Parsedun'un peşine düşerler hem de Sümerler'e karşı açılmış yeni savaşları yönetmek için yola çıkarlar.

Sonuç

Sanatçının izleyici üzerinde bırakmak istediği etkinin, dram sanatının temelindeki düşünce olduğunu ve dram sanatının ilk örneklerinin mitolojiden beslendiğini belirtmiştik. Gılgamış ve İnanna karakterlerinin tarih boyunca yaşamalarının ve sanat eserlerine konu olmalarının nedeni insanların zihninde bırakılmak istenen düşüncenin etkisini artırmada büyük rol oynayacak özelliklere sahip olmalarıdır. Hititler sayesinde Anadolu halkının kültürüne girmiş ve bugüne dek yaşamış olan bu karakterler, ortak erdemin, ortak kaygı ve sevinçlerin sembolleridir. İçinde bulundukları bütün metinlerde insanın ulaşmak istediği ideal kadın ve erkek kimliğini yansıtmışlardır. Gılgamış'ın peşinde olduğu ancak kavuşamadığı ölümsüzlük, bugünün insanının inanç ihtiyacını açıklayan temel çatışmadır. Dram sanatının da temeli olan bu çatışma, metinlerdeki diğer karakterlerle de buluşarak, güçlü zayıf, acımasız merhametli, dost düşman, aşk nefret gibi karşıtlıkları gösterir. Bugünün insanı da hala bu çatışmaların içinde hayatını sürdürmektedir.

Ahmet Adnan Saygun'un maalesef hiç sahnelenmemiş olan *Gılgameş* Operası (1962-1983), hem Saygun'un en büyüğü olarak nitelediği eseri olması hem de çağdaş Türk operasının önemli örneklerinden olması açısından çok değerlidir [Yüksel, 2015, s.112]. Gılgamış destanını konu edinerek Türk ulusunun kültürel birikimine yaptığı katkıyla tarihin en eski zamanlarından gelen bu metne sahip çıkmıştır. Üçüncü perdenin üçüncü sahnesine kadar destanla örtüşen libretto, son sahne ile birlikte *"geçici olanın hayat, kalıcı olanın ise aşk olduğu"* fikrinin ön plana çıktığı bir metin haline gelir. Besteci eserinde ceylan ve avcı gibi, Anadolu destan ve hikâyelerinde yer alan öğe ve kişileştirmelere de yer vermiştir [Yüksel, 2015, s.113]. Nevit Kodallı'nın *Gılgameş*

Operasında (1962-1964) ise, Gılgamış karakteri destandaki gibi zalim bir hükümdar değildir. Aksine halkını tanrıların zulmünden kurtarmak isteyen bir kahramandır. Bestecinin burada metin yazarı Orhan Asena'yla birlikte, destanın sahip olduğu zenginliğin yanında ideal bir hükümdar fikrini göstermeyi amaçladığını söyleyebiliriz. Böylece besteci, izleyici üzerinde bırakmak istediği fikri idealler çerçevesinde tutmuş olur. Çağdaş Türk operasına kazandırdığı bu eserle Saygun'u da etkileyen Anadolu mirasının ölümsüzlüğünü pekiştirir. Çetin Işıközlü ve Eflatun Neimetzade'nin diğer iki operaya nispeten yakın bir zamanda yarattığı *İnanna* Operası (2001) ise müzikte daha çağdaş bir üslubun benimsendiği, metinde tek tanrılı dinlere dahi etki etmiş kadim tanrıça İnanna'nın karakterinde Anadolu'da kadın kimliğini yücelten, aşkın ve cesaretin hala etkili olan gücünü öne çıkaran bir eserdir.

Anadolu'nun kadim kültüründen etkilenen ve onu yaşatmak için üstün bir çabayla opera sanatına kazandırılan bu eserler müzikal değerleri bir yana, dramatik açıdan önemli, sergilenmeye layık ve korunması gereken eserlerdir. İnsanlar üzerinde bıraktıkları ve bırakacakları etkinin sanatsal ve tarihi değeri tartışma götürmez. Kültürün bir parçası olan bu eserleri Türk ve dünya izleyicisine ulaştırmak için gösterilecek çaba herkesin borcudur. Üzülerek görülmektedir ki bu çaba bugüne kadar, sayılı araştırmacının münferit çabalarıyla ortaya çıkan birkaç tez içi bölüm ve makale dışında yeterince gösterilmemiştir. Öyle ki bu çalışmanın hazırlanması sürecinde, eserlerin yalnızca librettolarını edinmek bile bizim için oldukça güç olmuştur. Umarız ki gelecekte bu operalara ulaşmak ve onları sahnede görmek mümkün olur. Gılgamış ve İnanna metinlerini insanlığa kazandıran araştırmacıların yanında, bu büyük opera eserlerini yaratanların tarih ve kültür için verdiği emek Türk ve dünya mirası içinde hak ettiği yeri alır.

KAYNAKÇA:

Adair, J. (2008). Certain Aspects of the Goddess in the Ancient Near East. University of South Africa Thesis.
Alpaslan Gökalp, G. (2007). Metinlerarası İlişkiler ve Gılgamış Destanı'nın Çağdaş Yorumları. İstanbul: Multilingual Yayınları.
Aristoteles. (2012). Poetika. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
Çığ, M. İ. (1998). İnanna'nın Aşkı, Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme. İstanbul: Kaynak Yayınları.
Esslin, M. (1996). Dram Sanatının Alanı. Çev. Özdemir Nutku. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Eyüboğlu, İ. Z. (2012). Gılgameş Destanı. İstanbul: Özgür Yayınları.
Gönen, G. B. (2008). Çağdaş Türk Opera Sanatının İçinde Ahmet Adnan Saygun'un Operalarının Dramaturjik Açıdan İncelenmesi. Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
İlyasoğlu, E. (2009). Mersin'den Yükselen Çağdaş Bir Ses: Nevit Kodallı. İstanbul: Pan Yayınları.
İnanna Operası Ankara Devlet Opera ve Balesi Kitapçığı. (2006). Ankara.
Kodallı, N. (1965). Gılgameş. Ankara: Devlet Tiyatrosu Opera Bölümü Libretto Yayınları.
Landsberger, B. (1943). Sümerler. Çev. Mebrure Tosun. AÜDTCF Dergisi. Sayı:5, Temmuz-Ağustos.
Yüksel, B. (2015). Ahmet Adnan Saygun'un Gilgameş Epik Dramı'na Metin ve Müzik Perspektifinden Bir Bakış. Müzik-Bilim Dergisi, 1(7), 111-124.

QULAMOVA Jalə Elman qızı
Azərbaycan, Bakı
AMK-nın elmi katibi,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent,
jale1973@mail.ru

ARİF BABAYEVİN MUĞAM İFAÇILIQ ƏNƏNƏLƏRİ

Xülasə:*Təqdim olunan məqalədə çağdaş mədəniyyətimizin görkəmli nümayəndəsi, milli musiqimizin, xalq mahnı və muğamlarımızın mahir ifaçısı, ustad sənətkar, xalq artisti, professor, Arif Babayevin klassik muğam ifası sahəsində qoyduğu böyük bir irs, muğam ifaçılıq ənənələri haqqında*

danışılır. Xalqın mənəvi aləminin, zəkasının, arzu-istəyinin ifadəsi olan muğamlarımızı yaşatmış, onun qorunub-saxlanılmasında müstəsna xidmətlər göstərmiş, sənətkarın oxuduğu muğama öz nəfəsini, öz oxuma tərzini, özünəməxsus ifaçılıq ənənəsini gətirməsi vurğulanmışdır.

Açar sözlər: *Arif Babayev, Azərbaycan milli musiqisi, muğam, musiqi mədəniyyəti, xanəndəlik sənəti*

Muğam xalq musiqi təfəkküründür dərin mənalı, aydın və səlist ifadəli yaradıcılıq məhsuludur. Müəyyən sistemə əsaslanan muğam – dolğun məzmunu, zəngin forması olan musiqi əsəridir. Odur ki, onun ifası bədii cəhətdən bitkin, ifadə baxımından isə rəvan olmalıdır.

Azərbaycan muğam musiqisinin inkişafında ağdamlı musiqi yaradıcılarının, eyni zamanda xanəndələrin böyük xidmətləri olmuşdur. Bu xanəndələr xalqın mənəvi aləminin, zəkasıının, arzu-istəyinin ifadəsi olan muğamlarımızı yaşatmış, onun qorunub-saxlanılmasında müstəsna xidmətlər göstərmişlər.

Muğamların yeni variantlarının yaradılması da xanəndələrin yaradıcılıq – ifaçılıq keyfiyyətləri ilə bağlı olub, hər bir xanəndənin ifaçılıq tərzindən meydana gələn xüsusiyyətdir. Hər bir xanəndə oxuduğu muğama öz nəfəsini, öz oxuma tərzini, özünəməxsus ifaçılıq ənənəsini gətirir. Belə xanəndələrdən – Hacıbaba Hüseynov, Yaqub Məmmədov, İslam Rzayev, Əlibaba Məmmədov, Arif Babayev, Alim Qasımov və başqalarını misal göstərə bilərik.

Əsl sənətkar olmaq, xalqın rəğbətini qazanıb ürəklərə həmişəlik yol tapmaq, ən başlıcası, milli sərvətimiz sayılan muğamlarımızın saflığını qoruyub, onu özünəməxsus çalarlarla bəzəyib zənginləşdirmək hər sənətkara nəsib olmur. Bu gün milli muğam ifaçılığının görkəmli nümayəndəsi, məlahətli səsi, böyük istedadı ilə ustad xanəndə kimi tanınan Arif Babyaev ən qüdrətli sənətkarlardan biri kimi qəbul olunur.

Arif Babayev sənəti çoxşaxəlidir. Onun sənəti musiqi tariximizdə, xüsusən muğam sənətində ayrıca, bənzərsiz, özünəməxsus bir məktəbdir. O, XX əsrdə Azərbaycan milli musiqisinin ən yüksək zirvəsi sayılan xanəndəlik sənətini inkişaf etdirərək daha da irəli aparmışdır. Qeyd etmək lazımdır ki, xanəndə həm də dövrünün məşhur sənətkarları ilə sıx təmasda olaraq onu əhatə edən mədəni mühitdə formalaşır, yetkinləşir, ustad sənətkarların yaradıcılığından bəhrələnir və onların ənənəsinə arxalanırdı. Bütün bunları əsas götürərək görünür ki, onun yüksək ifaçılıq mədəniyyətinə malik olmasında məhz ustad xanəndə Seyid Şuşinskinin, Xan Şuşinskinin, Zülfü Adıgözəlovun və b. xanəndə və ifaçıların böyük rolu olmuşdur. Məhz onların ənənəsini yaşadan, yeni nəfəslərlə muğamlarımızı zənginləşdirən ustad xanəndə zirvəsinə çatmışdır. Geniş səs imkanlarına malik olan xanəndə demək olar ki, tarın bütün pərdələrində asanlıqla gəzişə bilir.

Arif Babayev muğamın bütün tərkib hissələrini və bədii tamlığını yüksək şəkildə təqdim etmiş və onun ifasında öz dolğun ifadəsini tapmışdır. Görkəmli xanəndə muğam şöbələrinin məzmun və xarakterinin düzgün verilməsi üçün hər şöbəni daha dəqiq səciyyələndirən intonasiya və kadans dönməsini mümkün qədər konkret səsləndirməyə çalışmışdır. Məhz bu xüsusiyyətinə görə də hər bir şöbə onun ifasında özünün obrazlılığı, yetkinliyi və orijinal ifadəliliyi ilə fərqlənmişdir.

Arif Babayev böyük muğam ustadıdır. Sənətkarın həzin, məlahətli səsi onun yaradıcılıq istedadı ilə həmahəngdir. Tarın bütün pərdələrinə düşən bu səsin zili də, bəmi də bir-birindən gözəldir. Səlist, aydın diksiyası, boğaz xırdalıqları, zəngulələri yüksək istedadın təzahürüdür. Bu keyfiyyətlərin məcmusu sənətkarın ifa etdiyi muğam dəstgahlarına, xalq mahnılarına, təsniflərə yeni ruh, təravət, nəfəs gətirir.

Arif Babayev milli muğam ifaçılığı sahəsində öz ifaçılıq məharəti ilə uzun illərdən bəri özünəməxsus yer tutur. Allah vergisi olan müqəddəs səsini qoruyub saxlamaq, əcnəbi xallardan mühafizə etmək ustadın təqdirəlayiq sənətkarlıq məziyyətlərindəndir.

Hər bir sənətdə olduğu kimi, oxumağın da öz texnikası var: nəfəsalma, tələffüz,

temp və ritm təmizliyi, səsin sözlə əlaqəsi, fikrə uyğun dəyişməsi və s. Musiqisevər xalqımız oxumağın bir çox texniki incəliklərini çox yaxşı duyur, hiss edir. Ona görə də onların zövqünü oxşamaq hər xanəndənin işi deyil. Arif Babayevin, dolğun, təmkinli, sərbəst ifa tərzi, aydın tələffüzü onun mükəmməl bir xanəndə olmasını aydın şəkildə göstərir. Lüzümsuz səsçıxarmalar kimi formal zahiri əlamətlər onun sənətinə tamamilə yaddır. Qeyd etmək lazımdır ki, xanəndə ifa etdiyi muğamın məzmun və xarakterinin düzgün verilməsi üçün hər şöbəni səciyyələndirən intonasiya və kadans formullarını dəqiq səsləndirməyə çalışmışdır. Məhz bu baxımdan ustad xanəndənin oxuduğu muğamlar özünün obrazlığı, məzmunca yetkinliyi, orijinal tembr ifadəliyi ilə fərqlənir.

İfaçılıq tarixindən məlumdur ki, muğam oxuyanların səs tembrləri müxtəlifdir: zil, orta, bəm, yapışıqsız sinə səsi, boğaz səsi və s. Arif müəllimin geniş diapazonlu səsindən danışarkən onun səsinin həm bəm, həm orta və zil registrlərdə aydın, şəffaf, güclü və şirin səsini xüsusilə qeyd etməliyik. O oxuyanda asanlıqla müəyyən etmək olur ki, bu Azərbaycan xalğına mənsub xanəndənin avazıdır. Onun səsinin çox ecazkar məqamları var. Təkcə səs azdır. Onu təkmilləşdirmək üçün, tələffüzə, seçilən qəzəllərə, başqa muğamların sirlərinə bələd olmaq üçün gərgin zəhmət və axtarış lazımdır. Arif Babayevin səs işlətmək bacarığı, səslə gəzişmək bacarığı, xırdalıqlar və qaynatmalar öz ölçü vahidində heç bir artıqlıq-əskiklik olmadan məharətlə idarə olunmaqdadır. Bu da xanəndənin ümumi ifaçılıq qabiliyyətinin ən yüksək amplitudasını təşkil edir, onun ustalığını tamaşaçı və dinləyiciyə aşılayır.

Arif Babayevin həzin, məlahətli, ipək kimi yumşaq səsi onun yaradıcılıq istedadı ilə üst-üstə düşür və tarın bütün pərdələrinə düşən bu səsin zili də, bəmi də bir-birindən gözəldir. Səlis, aydın diksiyası, boğaz xırdalıqları, zəngulələri yüksək istedadın təzahürüdür. Bu keyfiyyətlərin məcmusu sənətkarın ifa etdiyi muğam dəstgahına, xalq mahnılarına, təsniflərə yeni ruh, yeni nəfəs gətirir. Arif Babayevin şəxsiyyəti, davranışı, auditoriya qarşısında özünü idarə etməsi onun daxili zənginliyinin göstəricisidir.

Arif Babayevin səsi ən qəmli, ən müdrük çalarında belə adamı nikbin ruha köklәyə bilir. Bu səsin emosional təsiri insanda sevgi, məhəbbət hisssini oyadır. İnsanı bir anlıq da olsa tərki-dünya edir. Arif Babayev səsində, eləcə də daxili aləmində olan gözəllik sanki vəhdət təşkil edir. Bütün bunlar onun xasiyyətində və əməlində təcəssüm olunur.

Gözəl muğam ifaçısı Arif Babayevin ifasında "Segah-Zabul", "Rast", "Mirzə-Hüseyn Segahı", "Şur", "Çahargah", "Bayatı-Şiraz" muğamları öz yüksək sənətkarlıq keyfiyyətlərinə görə başqalarından fərqlənir. O, hər muğamın öz musiqi dramaturgiyasına, səs-məqam düzülüşü, guşə keçidlərini yüksək xırdalıqla əlaqələndirir. Muğamın xarakterinə xas, mənaca musiqi obrazını tamamlayan, onların ruhuna, ölçü-biçisinə uyğun qəzəllər seçir. Həmin qəzəllərdə sait səslər çox olmalıdır ki, axıcılıq pozulmasın, rahat oxunsun. Qəzəllər yaxşı seçiləndə muğamların hissələrini də əlaqələndirmək rahat olur [2, s. 34].

Qeyd edək ki, Arif Babayev repertuarında – öz əksini tapan muğamlarda və təsniflərdə Azərbaycanın klassik şairlərinin, o cümlədən Məhəmməd Füzuli, Əliağa Vahid, Seyid Əzim Şirvani, Heyran xanım Qarabağlı, Əbülqasım Nəbati və b. klassiklərimizin qəzəllərinə əsaslanır.

Xüsusi olaraq deməliyik ki, Arif Babayev "Mirzə-Hüseyn Segahı"nın, "Zabul-Segah"ın, "Xaric Segah"ın gözəl ifaçısı kimi həm musiqi ictimaiyyətinin, həm də geniş dinləyici kütləsinin hüsn-rəğbətini qazanmışdır.

Məşhur tarzənimiz Əhmədxan Bakıxanov "Şur" dəstgahını hazırlayarkən Arifə müraciət etmiş və o da əsas bölmələrin ifası, xüsusilə "Səmayi-şəms"i Arif sənətinin zirvəsi kimi təqdim etmişdir.

"Rast" muğamını xüsusi ustalıqla ifa edən Arif Babayev "Rak Xorasani" guşəsini

ifa edərkən sanki "Rast"ın şahlıq dünyasında sehirli bir aləmə varır. Bəli, "Rast" musiqi məkanımızdır, kökümüz, bünövrəmizdir. Arif müəllim "Rast"ı oxuyanda sanki nəcibləşirsən, kamillik zirvəsinə ucalırsan.

Arif Babayevin ifaçılıq tarixində bir "Segah" ustası kimi ayrıca yeri vardır. Böyük sənətkarın "Segah"ı bir ayrı aləm, bir ayrı möcüzədir. Dinlədikcə dinləmək, sevmək, sevilmək istəyirsən. Onun oxunuşunda "Segah" muğamı mənəvi saflıq, ruhi qidadır. Azərbaycan xalqının ən dəyərli muğam avazlarından biri, ana laylasından süzülüb canlara hopan "Segah" muğamı Arif Babayevin məlahətli səsində sanki yenidən canlanaraq, insanlara mənəvi təsir bağışlayır, onların ruhuna, canına sanki yeni bir həyat eşqi bəxş edir.

"Segah" muğamında bizim xalqımızın ən xoş arzuları, nikbinliyi, qəhrəmanlığı ifadə olunur. Bu baxımdan Arif Babayevin dinləyicilərini məftun edən bənzərsiz gözəl səsi elə bil ki, "Segah" muğamının boyuna ölçülüb-biçilmişdir.

Təsadüfi deyil ki, Arif Babayev haqqında danışarkən "O, "Segah"a heykəl qoyub" – deyirlər. Yanıqlı ahənglə ifa etdiyi "Xaric segah" ölməz sənət nümunəsinə çevrilmişdir. Musiqiçilər arasında belə bir deyim var ki, əgər bütün muğamlar bir gül çələnginə bənzəyirsə, "Segah" bu çələngin tacıdır. Arif Babayev isə "Segah"ın ən mahir ifaçısıdır. Arif "Segah" muğamından modulyasiya edib hər hansı bir muğama asanlıqla keçə bilir.

Məlumdur ki, Azərbaycan xalq musiqisində əsas muğamlardan biri olan "Segah" muğamının kökü aşıq musiqi yaradıcılığında da əsas yer tutur. Aşıq mahnılarının çoxu məhz bu muğam üzərindədir. Bu muğam bizim xalqımızın ana laylasından gələn bir musiqi parçasıdır.

"Nədən muğamlardan daha çox "Segah"a bu qədər bağlısınız?" – sualına sənətkar belə cavab verir: "Ona görə ki, ölməz muğamlarımızın özü həyat fəlsəfəsindən yoğrulmuşdur. "Segah" isə elə uşaqlıqdan mənim ürəyimə yol tapıb. Bu muğamın nəsə ayrı bir cazibəsi var, bir sözlə, onunla ürəyimi boşalda bilirəm: insana, zamana, dünyaya! "Segah" muğamlar içərisində xalqa ən yaxın olanıdır" [1, s. 15] .

"Segah" Yaxin və Orta Şərq xalqları musiqisində çox işlənən 24 muğam şöbəsindən biridir. Bir dəstgah olaraq "Segah" Azərbaycanda daha geniş yayılmış muğamdır və digər Azərbaycan muğamları kimi bir-birirnin ardınca gələn və ümumi inkişaf xəttini təyin edən ayrı-ayrı şöbə və guşələrdən ibarətdir. Onu da qeyd edək ki, Yaxin və Orta Şərq ölkələri musiqisində Segah yalnız tək bir növdən ibarət olduğu halda, Azərbaycan musiqisində segahın bir neçə növü var: "Orta Segah", "Xaric Segah", "Mirzə Hüseyn Segahı", "Zabul Segah" "Haşım Segah" və s.

"Segah" ailəsinə aid muğamlardan "Segah Zabul" bəstəkarlar tərəfindən nota alınmışdır. Mirzə Mansur Mansurovun ifasında "Zabul" muğamını Tofiq Quliyev notlaşdırmışdır (1936), "Segah Zabul" instrumental muğamı Nəriman Məmmədov tərəfindən Əhməd Bakıxanovun ifasından (1965), Arif Əsədullayev tərəfindən Elxan Müzəffərovun ifasından (2006), Əkrəm Məmmədli öz ifasından "Azərbaycan muğamları" kitabında bir çox muğamları o cümlədən, "Segahı" nota salmışdır. Bəstəkar yaradıcılığında da bu muğama cox müraciət olunur. Vasif Adıgözəlov bu muğam əsasında "Segah simfoniyası"nı (2005) yaratmışdır.

Arif Babayevi sevdirən təkcə ifaçılıq qabiliyyəti və səsi deyil. Həm də Azərbaycan xalq musiqisinə sədaqətlə, böyük həssaslıqla yanaşmasıdır. Çünki qərinələrin, əsrlərin, minilliklərin süzgəcindən süzülüb bu günümüzə gələn, ustadlarımızın qoruyub saxladığı belə sənəti ancaq mühafizə edərək, ifa edib gələcək nəsillərə xələl gətirmədən çatdırmaq gərəkdir.

Arif Babayevin ifasında olan bütün muğamlar əsl tədris vəsaiti kimi, eyni zamanda gənc nəsil üçün, həm muğam ifaçılığı ənənələrini, həm səs tənzimlənməsi və hasil olması üçün böyük mənbədir. Onun ifasında "Zabul-Segah", "Rast", "Şur", "Çahargah",

"Mirzə Hüseyn Segahı" və b. əsas muğamlar Azərbaycan Televiziya və Radiosunun qızıl fondunda qorunub saxlanılır. Eyni zamanda xalq artistinin 70 illik yubileyi münasibətilə Heydər Əliyev fondu onun ifasında olan muğam, təsnif və xalq mahnılarından və həyat və yaradıcılıq yolunu əks etdirən şəkillərdən ibarət kompakt diskini çap etdirmişdir.

1967-ci ildə çəkilmiş "Şur" muğamı televiziya filmində Arif Babayevin ifa etdiyi "Səmayi-şəms" zərbli muğamındakı "Hicaz" hələ çox-çox xanəndələr tərəfindən təkrarlanmağa çalışılacaq.

Xanəndəlik sənətinin tədrisində qədim dövrlərdə olduğu kimi, bu gün də ustadların ənənələrinin mənimsənilməsi böyük əhəmiyyətə malikdir. Hər bir gənc ifaçı müəllimin – ustadın rəhbərliyi altında formalaşır, sənətin sirlərini öyrənir, təkmilləşir.

Arif Babayev də yüksək əxlaqi dəyərlərə malik olan peşəkar müəllim kimi bütün bilik və bacarıqlarını gənc musiqiçi kadrların hazırlanması işinə yönəltmişdir və bu işdə də böyük nailiyyətlər əldə etmişdir. Belə ki, o, Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında muğam sənəti və milli ifaçılıq tarixində püxtələşmiş kamil xanəndələrin yetişdirilməsində öz məktəbini yaratmışdır. Bu məktəb neçə-neşə görkəmli xanəndələrin yetişməsinə səbəb olmuşdur. 40 ildən artıq pedaqoji fəaliyyəti olan xanəndə korifey sənətkarlardan öyrəndiklərini tələbələrə aşılamağa, çalışıb. Səsi olan, muğam ifa etməyin sirlərini öyrənmək istəyən gənclərdən hec nəyi əsirgəməyib, onlara övladları kimi qayğı göstərməyə çalışıb.

Onu da qeyd edək ki, Arif Babayev 2001-ci il 10 avqust tarixində Ulu öndər Heydər Əliyevin sərəncamı ilə yaradılan Azərbaycan Milli Konservatoriyasında "Muğam (xanəndə)" kafedrasına müdir təyin edilmiş və bu günə qədər həmin vəzifəni şərəflə yerinə yetirir.

Bildiyimiz kimi xanəndə muğamı ifa etdiyi zaman onu müşayiət edən instrumentalistlərdən çox şey asılıdır. Vacib şərtlərdən biri odur ki, xanəndənin yanında onu duyan, həssas, yaxşı müşayiətçi olsun. Xanəndənin muğam oxuması üçün mütləq tar və kamança olmalıdır. Arif Babayev həmişə görkəmli, onu duyan, hiss edən müşayiətçilərlə çiyin-çiyinə çalışıb. Əhsən Dadaşov, Hacı Məmmədov, Məmmadağa Muradov, Sərvər İbrahimov, Ramiz Quliyev, Ağasəlim Abdullayev, Vamiq Məmmədəliyev, Möhlət Müslümov, Elçin Nağıyev, Fəridə Məlikova və başqaları.

Beləliklə, muğam Azərbaycan xalqının milli ruhunun iç dünyasını səslərdə əbədiləşən tarixidir. Və bu tarixdə Arif Babayevin klassik muğam ifası sahəsində qoyduğu böyük bir irs vardır. Ona görə də Arif Babayev hər zaman sevilib, sevilir və seviləcək.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əfəndiyeva R. Vətəndir Arifin səsi. B.: Nurlan, 2006, 192 s.
2. Qulamova J., Verdiyeva S. Sirli səsin cazibəsi. Arif Babayev-80. B.: Ecoprint, 2018, 112 s.

Гуламова Жаля Эльман кызы
Научный секретарь АНК
доктор философии по искусствоведению, доцент
jale1973@mail.ru

ТРАДИЦИИ ПЕНИЯМУГАМА АРИФА БАБАЕВА

Резюме: *В представленной статье обсуждается работы представителя нашей современной культуры, талантливогоиспольнителя нашей национальной музыки - народные песни и мугама, мастер искусства, народныйартист, профессор Ариф Бабаев в области классического исполнения и большое наследия традиции пения мугама. Было подчеркнуто, что он предоставил исключительные услуги в сохранении мугама которой является выражением духовного мира, разум, желания людей и принес свое собственное дыхание, свой стиль пения и традицию.*

Ключевые слова: *Ариф Бабаев, национальная музыка Азербайджана, мугам, музыкальная культура, искусство Ханенде.*

Gulamova Jala Elman
The Scientific Secretary of ANC,
PhD in Study of Art, Associate Professor, Azerbaijan
jale1973@mail.ru

ARIF BABAYEV'S MUGHAM PERFORMANCE TRADITIONS

Summary: *This article discusses the works of the representative of our modern culture, the talented artist of our national music - folk songs and mugham, master of art, people's artist, professor Arif Babayev in the field of classical performance and a great legacy of the traditions of singing mugham. It was emphasized that it has provided exceptional service in the preservation of mugham which is an expression of the spiritual world, the mind, and the desire of people brought their own breathing, your singing style and tradition.*

Key words: *key words: Arif Babayev, national music of Azerbaijan, mugham, musical culture, art of Khanende.*

QULAMOVA Nairə Kəmal qızı
Azərbaycan, Bakı
BMA-nın baş müəllimi
E-mail: naira.qulamova@mail.ru

XX ƏSR AZƏRBAYCAN MUSİQİSİNDƏ ŞƏRQ VƏ QƏRB ƏNƏNƏLƏRİNİN SİNTEZİ

Xülasə: *Məqalə Azərbaycan professional musiqisinin banisi Üzeyir Hacıbəylinin geniş yaradıcılıq fəaliyyətinin aparıcı təmayülü olan Şərq-Qərb musiqi ənənələrinin sintezinə həsr edilib. Dahi bəstəkar keçən əsrin 20-ci illərində Bakıda Konservatoriya açmaq ideyası ilə çıxış edir. Bu işdə nə qədər və çətinliklərlə qarşılaşsa da ölməz sənətkar Şərqin ilk Konservatoriyasını açmağa nail olur. Məqalədə bu hadisə ilə bağlı faktlar və fikirlər öz əksini tapıb.*

Üzeyir bəyin konservatoriya ideyası çox geniş məna daşıyır və bəstəkarın hətta yaradıcılığının da aparıcı istiqamətləri ilə əlaqədardır. Məqalədə yer tutan fikirlər konservatoriya açılışına həsr edilsə də paralel olaraq Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığının mahiyyəti, əsas ideyasının açılmasına xidmət edir.

Üzeyir bəy ölkədə musiqi yolunu aydın istiqamətləndirməklə ümumi Azərbaycan musiqi sənətinin yolunu göstərmiş olur. Bununla bağlı bəstəkarın məzurə və məqalələrində səsləndirilən fikirlər çox dəyərlidir və bütün sadaladıqlarımız məqalədə işıqlandırılıb. Binası Üzəyir bəy tələfindən qoyulan bu varislik ənənələri indiyədək saxlanır və Azərbaycan professional musiqisini fərqləndirən əsas xəttdir.

Açar sözləri: *Konservatoriya, Şərq-Qərb, Azərbaycan –Avropa, musiqi ənənələri, sintez*

XX əsr Azərbaycan musiqi sənətindən söz açarkən biz ilk növbədə onun qısa tarixi zaman çərçivəsində keçdiyi olduqca şərəfli və ciddi bədii axtarışlarla bağlı olan inkişaf yolunu qeyd edirik.

Yaxşı məlumdur ki, hər mədəniyyət, onun ayrı-ayrı sahələrinin yaranması və inkişafı, eləcə də əldə olunan yaradıcılıq uğurları öz-özünə yaranmır, bütün bunların yaranması müəyyən ölkə, cəmiyyət daxilində baş verir və təbii ki, sonrakı inkişafı da mövcud olan şəraitdən, mədəniyyətə olan diqqətdən birbaşa asılıdır. Bir daha onu vurğulamaq istərdik ki, hər bir cəmiyyət daxilində mədəniyyətə, onun müəyyən sahəsinə özünü yüksək mənada bildirən ehtiyac, tələbat son dərəcəli vacibdir.

Bununla yanaşı unutmaq olmaz ki, mədəniyyətdə əldə olunan hər bir uğurun arxasında bu ya digər ciddi və diqqəti cəlb edən bədii nailiyyətin əldə olunmasında dövrün

əsl qəhrəmanı durur. Sözsüz ki, hər bir dövr belə fövqəladə yaradıcılıq imkanlara malik olan insanları yetişdirir.

Eyni zamanda mədəniyyət tarixində elə sənətkarlar da məlumdur ki, onlar tale yüklü məsələnin yaxud məsələlərin həllini birbaşa öz üzərinə götürür. Azərbaycan mədəniyyətində belə nadir sənətkar kimi, Ü.Hacıbəylini göstərmək olar.

Azərbaycan professional musiqisinin banisi olan Üzeyir Hacıbəyli yuxarıda qeyd olunan bu tarixi missiyasını öz üzərinə götürən və onu uğurla həyata keçirən oldu. Ölməz sənətkarın keçdiyi şərəfli və çoxmənalı yaradıcılıq yolu, əldə etdiyi bütün uğurları birmənalı olaraq XX əsrin birinci yarısının Azərbaycan musiqi sənətinin tarixi ilə sıx bağlıdır. Bu tarixə hörmət və diqqətlə yanaşmaq, onun əsl dəyərini və dərin mahiyyətini qoruyub saxlamaq bu günün özündə də olduqca vacibdir.

Ü.Hacıbəyli bir sənətkar kimi intibah dövrünün məşhur simalarına bənzəyir. Azərbaycan musiqiçisini o dövrün qəhrəmanları ilə birləşdirən geniş yaradıcılıq fəaliyyəti ilə yanaşı azad düşüncə, güclü iradə və daxili cəsarətdir. Üzeyir bəy bütün həyatını yeni Azərbaycan musiqisinin yaranmasına həsr etdi və demək olar ki, o, öz arzusuna tam nail olaraq milli mədəniyyətimizin tarixinə əbədi olaraq daxil oldu.

Ü.Hacıbəylinin böyüklüyü onun azad və dərin təfəkkürü ilə bağlı idi. Məsələ ondadır ki, Üzeyir bəy yeni Azərbaycan musiqisinin inkişafını yalnız bəstəkar musiqisi kimi qəbul etmirdi. Sözsüz ki, bəstəkar musiqisi hər musiqi mədəniyyətinin, hər musiqi məktəbinin çox vacib hissəsidir. Lakin həmin bəstəkar musiqisini tanımaq üçün onu dinləmək lazımdır və bu musiqini canlandıran məhz ifaçı (ifaçılar) olur. Sözsüz ki, musiqini yazan bəstəkardır, lakin onun yazdığı əsəri ifa edən ifaçı yaxud ifaçılardır. Bununla bəstəkar və ifaçı arasında sıx birlik yaranır ki, onsuz musiqi əməkdaşlığını heç cür təsəvvür etmək olmur.

Musiqi ifaçılığından söz açarkən çox təbii olaraq musiqi təhsil məsələsi yaranır ki, bu da olduqca vacib və həllini gözləyən məsələdir. Ü.Hacıbəylinin müdrüklüyü və uzaqgörənliyi onunla bağlıdır ki, dövrün son dərəcəli vacib və mürəkkəb məsələlərini eyni vaxtda həll etməyə çalışır. Məhz buna görə 1920-ci ildə Ü.Hacıbəyli konservatoriya açmaq təklifi ilə çıxış edir və çoxları üçün həmin "çağırış" qəribə yaxud yersiz səslənirdi. Bir daha vurğulamaq istərdik ki, musiqi banimizin nümayiş etdiyi konservatoriya uğrunda "mübarizə" strateji plan baxımından çox uğurlu oldu.

Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru F.Bədəlbəylinin bir fikrini vurğulamaq istərdik: "Bu gün Azərbaycanda musiqi təhsilin inkişafında şəxsən danışdığım məsuliyyəti dərk edərək, mən, eyni zamanda Üzeyir bəyin bu sahədə başladığı böyük işi davam etdirdiyimi yaxşı başa düşür və bunu özüm üçün şərəfli bir iş sayıram.

Bildiyimiz kimi, Ü.Hacıbəylinin keçdiyi yol heç də asan olmayıb, bütün yaradıcılıq boyu sənətkar müxtəlif çətinliklərlə qarşılaşıb. Buna baxmayaraq onun musiqiyə olan sonsuz məhəbbəti, güclü iradəsi və geniş məna daşıyan Vətən eşqi qarşıda qoyulan bütün məsələlərin həllində əsas rol oynayır. Üzeyir bəy əsl vətənpərvər idi və bu cəhət onun bütövlüklə həyat və yaradıcılığını işıqlandıran bir amil kimi qeyd oluna bilər.

Konservatoriyanın yaranması birmənalı olaraq Ü.Hacıbəylinin çox böyük və vacib uğuru kimi qiymətləndirilməlidir. Unutmaq olmaz ki, bu təhsil ocağının yaranması təşəbbüskarı Üzeyir bəy olub və onun sonrakı mövcudluğu və 40-cı illərin sonuna qədər olan fəaliyyəti də onun adı ilə bağlı olub.

Konservatoriyanın yaranması çox böyük çətinliklərlə bağlı olub. Ölkənin bərbad vəziyyətdə yaşaması, təhsil ocağının bina, musiqi alətlərin, nəhayət müəllim heyətinin olmaması dövrün ümumi mənzərəsini əks etdirirdi. Buna baxmayaraq Üzeyir bəy ardıcıl olaraq arzusunu gerçəkləşdirmək uğrunda ciddi mübarizə aparır və buna da nail olur. Dediyimizin təsdiqi kimi musiqişünas Ü.İmanovanın bir fikrini çatdırmaq yerinə düşər. Müəllif konservatoriyanın yaranması məsələsinə toxunaraq aşağıdakı sözləri qeyd edir:

"Konservatoriya ideyası Azərbaycanlı maarifçi-musiqiçinin tarixi uzaqgörənliyini parlaq və yüksək dərəcədə sübut etdi. Ü.Hacıbəylinin ideyasına görə Azərbaycan və Avropa ənənələrinin ümumiləşdirilməsi tendensiyası yerinə yetirməli idi [1.s.114].

Keçən əsrin 20-ci illərin əvvəllərində konservatoriya ideyası ilə çıxış edən Ü.Hacıbəyli öz qarşısında daha vacib, dərin və taleyüklü məsələləri qoyurdu. Musiqi banimiz ölkədə musiqi təhsil yollarını aydın şəkildə istiqamətləndirməklə ümumi Azərbaycan musiqi sənətinin yolunu göstərmiş olur. İlk dəfə Bakı musiqi seksiyasının müdiri olan Ü.Hacıbəylinin "Şərq musiqi" şöbəsi haqqında məruzəsində aşağıdakı fikir vurğulanır: "Şərq musiqisinin həqiqi musiqi səviyyəsinədək inkişaf etməsi onun yalnız ümumi Avropa musiqi nəzəriyyəsi əsasında qurulması şərtilə mümkündür [2, s.140[. Bu məqsədə nail olmaq üçün məruzədə praktiki tədbirlərdən danışılır.

1923-cü ildə "Maarif və mədəniyyət" jurnalında (dekabr N 12) Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan musiqi təhsili" adlı məqaləsi çap edilmişdir. Müəllif burada musiqi təhsili ilə bağlı olan problemlərdən söz açır. Onların aradan götürülməsi ilə bağlı olan təkliflərini irəli sürür və son olaraq Avropa musiqisinin öyrənilməsi barəsində danışır. Beləliklə, bu məqalənin bütün mahiyyəti bir məsələyə yönəlir ki, musiqi ilə məşğul olanlar, bu sənətlə həyatını bağlayan insanlar geniş biliyə, dərin savada malik olmalıdırlar. Savadlanmaq, bilikli olmaq isə Avropa musiqi ənənələrini mənimsəmək deməkdir, bu uzaq olan musiqi mədəniyyətlə yaxından tanış olmaq, onun ənənələrini istifadə etməkdir. Qeyd etdiyimiz məqalənin sonu olduqca mənalı və təsirlidir. Üzeyir bəy yazının məqaləsini çağırış kimi səslənən sözlərlə bitirir: "Bu təşəbbüs deyil, ideyanın həyata keçirilməsi üçün tələsmək lazımdır" [3. s.158].

Ü.Hacıbəyli Azərbaycan və Avropa musiqi ənənələrinin yaxınlaşması ideyasını yaradıcılıq boyu nümayiş edirdi. İlk növbədə həmin ideyanın əksini ölməz sənətkarın musiqisində "görmək olar". Bununla yanaşı, o, hər bir yazısında (məqalə, məruzə və s.) yaxud çıxışında əsl maarifçi gələcəyi düşünən müdrik alim olduğunu göstərmiş olub. Məhz Üzeyir bəyin sayəsində Azərbaycanın təhsil sistemində Şərq və Qərb musiqi ənənələrinin vəhdəti öz əksini tapdı, klassik musiqi ənənələrin əsasında formalaşan milli ifaçılıq məktəbi yarandı.

Təbii ki, XX əsrin 20-ci illərin əvvəllərində Ü.Hacıbəylinin elan etdiyi bu ideya daha da dərinləşir, yeni çalarlarla zənginləşir, lakin olduqca önəmli odur ki, musiqi banimizin yaradıcılıq əqidəsi və tutduğu mövqe dəyişməz olaraq qalır. Çox vacib odur ki, bu yaradıcılıq credo tam şəkildə Ü.Hacıbəylinin fəaliyyətini əks etdirir. Bildiyimiz kimi musiqi banimizin fəaliyyəti çox geniş və müxtəlif sahələri əhatə edirdi. Təqdirə layiq odur ki, Üzeyir Hacıbəyli hər zaman bütün yaradıcılıq boyu və eləcə də yaradıcılığının hər bir ayrı sahəsində yüksək amallara xidmət edən, Azərbaycan musiqisinin saflığını və təkrarolunmazlığını qoruyan bir sənətkar kimi bu günün özündə də qəbul olunur.

ƏDƏBİYYAT:

1. Üzeyir Hacibəyli (məqalə, oçerk, esse, arxiv materialları). Fərhad Bədəlbəyli Üzeyir ənənənləri ölməzdir. Bakı "Şərq-Qərb nəşriyyat evi, 2014, 280 səh. s.36
2. Üzeyir Hacibəyli (məqalə, oçerk, esse, arxiv materialları).Ülviyyə İmanova. Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyası. Bakı "Şərq-Qərb nəşriyyat evi, 2014, 280 səh. s.115
3. Üzeyir Hacıbəyli. Ömür salnaməsi: 1885-1948. Biblioqrafiya. Bakı Şərq-Qərb nəşriyyat evi, 2008, 392 səh. Dekabr "Maarif və mədəniyyət" N12. Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan musiqi təhsili" məqaləsi, çap edilmişdir. s.158

Наира Гуламова
Старший преподаватель БМА

СИНТЕЗ ТРАДИЦИЙ ВОСТОКА И ЗАПАДА
В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Резюме: *Статья посвящена ведущей тенденции широкой творческой деятельности основателя профессиональной музыки Азербайджана Узеира Гаджибейли - синтезу Восточно-*

Западных традиций музыки. Гениальный композитор в 20-ые годы прошлого столетия выступает с идеей открытия Консерватории в Баку. Несмотря на оказанное давление и трудности, которые встретились на этом пути, бессмертный композитор добился открытия первой Консерватории Востока. В статье нашли свое отражение факты и мнения относительно этих событий. Идея Узеир бека относительно открытия Консерватории носит в себе глубокий смысл, даже связана с ведущими направлениями его творчества. Мысли имеющие место в этой статье, несмотря на то, что посвящены открытию консерватории параллельно служат существенной сути творчества, открытию основных идей У. Гаджибейли.Узеир бек явно наметив музыкальный путь в стране определил пути развития Азербайджанского музыкального искусства. В связи с этим мнения, высказанные в докладах и статьях композитора, очень ценны и всё нами перечисленное освещены в статье. Традиция наследия основа, которого заложена Узеир беком хранится до сегодняшнего дня и является красной линией, отличающей Азербайджанскую профессиональную музыку.

Ключевые слова: *Консерватория, Синтез Восточно-Западных и Азербайджано-Европейских традиций*

Naira Gulamova
Head teacher of BMA

SYNTHESIS OF THE EASTERN AND WESTERN TRADITIONS IN THE AZERBAIJANI MUSIC OF THE XX CENTURY

Summary: *This article is dedicated to the synthesis of the Eastern and Western musical traditions which is a leading tendency of the broad creative activity of Uzeyir Hajibeyli, a founder of the Azerbaijani professional music. The composer of genius had the floor with an idea to open a Conservatory in Baku in the 20th years of the last century. Although this work encountered much pressure and problems, the immortal craftsman achieved to open the first Conservatory of the East. The facts and ideas related to this event have been reflected in this article.*

The conservatory idea of Uzeyir bey conveys very big meaning and it is even related to the leading directions of the creation of the composer. Despite the fact that the ideas in the article are devoted to an opening of the conservatory, the essence of U.Hajibeyli's creation serves for an opening of the main idea in parallel. Uzeyir bey showed the way of the general Azerbaijani music art by directing the musical way in the country. The ideas expressed in the reports and articles of the composer related to it are very important and all we have mentioned have been published in the article. These inheritance traditions founded by Uzeyir bey are still maintained and it is a main line differentiating the Azerbaijani professional music.

Key words: *conservatory, the synthesis of the East-West and Azerbaijan-European music traditions*

QULİYEV Akif Nüsrət oğlu
Azərbaycan, Bakı
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor
AMK-nın "Musiqinin tarixi və nəzəriyyəsi" kafedrasının müdiri
quliyev_akif@mail.ru

AZƏRBAYCAN PROFESSİONAL MUSİQİ TƏHSİLİNDƏ SAZ ALƏTİNİN TƏDRİSİNƏ DAİR

Xülasə: *Məqalədə ən qədim simli-mizrablı alətlərdən biri olan saz aləti haqqında Azərbaycan musiqi pedaqoji təcrübəsində ilk dəfə olaraq yazılmışdərslikdən söhbət açılır.Qeyd olunur ki, 2007-ci ildə nəşr olunmuş bu "Saz məktıbi" dərsliyində məşğələlər, etüd və pyeslər sadədən mürəkkəbə doğru inkişaf sisteminə əsaslanır və ənəni aşıq havaları ilə yanaşı bəstəkar əsərlərinin də tədris olunması tələb olunur.*

Açar sözlər: *Saz aləti, akustika, mizrab, zil və bəm simlər, çanaq, böyük xərək*

Saz aləti aşıq musiqili-poetik yaradıcılığının ayrılmaz tərkib hissəsidir. Saz ifaçılı-

ğı, onun əsrarəngiz akustik, melodik-intonasiya və hormonik xüsusiyyətləri qədim türk mifologiyasının poetik dünyasını, dastan qəhramanlarının obrazlarını təcəssüm etdirir.

Azərbaycan musiqi pedaqoji təcrübəsində ilk dəfə olaraq, şifahi-ənənəli musiqimizin ən qədim simli-mizrablı alətlərindən birinə - saz alətinə həsr olunmuş dərslik yaradılmışdır. Saz aşıq musiqili-poetik yaradıcılığının ayrılmaz tərkib hissəsidir. Müasir dövrdə Azərbaycan Professional musiqi təshilində saz ifaçılığının tədrisi böyük əhəmiyyət kəsb edir. Son 10 il ərzində Azərbaycan təshil sisteminde (xüsusi ilə musiqi məktəblərində) sazın tədrisində yalnız şifahi şəkildə ənənəvi aşıq havalarının, kiçik həcmli dastanların öyrədilməsinə başlanmışdır. Sazdan fərqli olaraq digər xalq çağlı alətləri olan tar və kamançanın notla tədrisinin təməli hələ keçən esrin 30-cu illərində qoyulmuşdur. Lakin nədənsə saz bu prosesdən kənarda qalmış, qədim türk xalqlarının dünya görüşünü, dastan qəhramanlarının obrazlarını öz melodik-intonasiya və harmonik xüsusiyyətləri ilə əks etdirən bu alətin professional tədrisi kənarda qalmışdır. Bunun da başlıca səbəbini türk xalqlarının etnik musiqi mədəniyətini birləşdirən, onları yaxınlaşdıran və bir-birinə bağlayan sazın mövcud ideyalojının tələblərinə uyğun olaraq bilərəkdən tədris sistemindən uzaqlaşdırması məqsədi ilə əlaqələndirmək olur. Lakin buna baxmayaraq, uzun bir zaman keçdikdən sonra saz alətinin tədrisinə yeni mərhələ başlamışdır. Azərbaycan Professional təhsilində saz ifaçılığının tədrisinin daha da səmərəli və keyfiyyətli keçirilməsi məqsədilə Azərbaycan Milli Konservatoriyasının əməkdaşları tərəfindən ilk "Saz məktəbi" (2007) dərsliyinin (müəlliflər: S.Kərimi, A.Quliyev, M.Aliyev) yaradılması Azərbaycan pedaqoji təcrübəsində böyük nailiyyət kimi qiymətləndirmişdir.

Bu dərslik yazılmazdan öncə metodik bazanın hazırlanması üçün iki istiqamətdə; yəni, nəzəri və praktik istiqamətdə hazırlıq işləri aparılmağa başlanıldı.

1-ci istiqamət - Azərbaycan aşıq musiqinin araşdırılmasında əməyi olan musiqişünas alimlərin – Əminə Eldarova, Tariyel Məmmədov, Kamilə Dadaşzadə və başqalarının tədqiqatlarından faydalanmaq, bu elmi işlərdə olan məsələləri saf-çürük etmək. (Məsələn: Ə.Eldarovanın tədqiqatlarından saz alətinin köklənməsində edilmiş yalnışlıq, Çingiz Kiyapurun sazın simlərində dəyişiklik etməklə ənənəvi saz ifaçılığından kənara çıxması halları ilə qarşılaşmışdır.)

2-ci istiqmət- aşıq yaradıcılığının görkəmli nümayəndələrinin zəngin sənətini, xüsusilə də Milli Konservatoriyanın təşkil etdiyi ekspedisiyalarda görüşdüyümüz aşıqların çoxillik təcrübələrini nəzərə almaq. Bu səbəbdən biz, ustad sənətkarlardan Şəadet Gülməmmədov (Ağstafa), Murad Niyazlı (Şəmkir), Əhməd Sadaxlı (Borçalı), Yusif Quliyev, İsfəndiyar Rüstəmov (Gədəbəy), Adələt Nəsibov (Qazax), Mahmud Məmmədov (Tovuz), Mais Məmmədov (Gəncə), Yanvar Bədəlov (İsmayıllı), Dehqan (Urmiya) və Həsən İsgəndəri (Təbriz) ilə görüşdük.

Qədim aşıq havalarının qorunub saxlanılması ilə birlikdə, bu ulu sənətin müasir zamanda da inkişaf etdirilməsi ve not sistemi ilə tədrisi Milli musiqi təhsilinin mühüm vəzifələrindəndir. «Saz məktəbi» dərsliyi də digər Azərbaycan xalq çalğı alətləri (tar, kamança, balaban) üçün yazılmış notla tədrisi nəzərdə tutan metodiki işlərin yolunu davam etdirir. Dərslikdə şagirdə ibtidai çalğı üsullarından tutmuş, bəstəkar əsərlərinədək müxtəlif ifa alışqanlıqları aşılanır.

Dərslikdəki mövzuların davamlılığı müəyyən metodiki prinsiplərə əsaslanır. Burada bilavasitə saz çalğısına keçməzdən əvvəl alətin quruluşu, simlərin, (tellərin) pərdələrin düzülüşü, köklənmə qaydaları əyani şəkildə təqdim olunur.

Saz aləti ilə tanışlıq

Müəllim ilk şagirdi saz aləti ilə tanış etməlidir. O, əyani olaraq sazın bütün hissələrini bir-bir göstərməli, hər bir hissə haqqında ayrılıqda məlumat verməli ve onların vəzifələrini aydınlaşdırmalıdır.

Sazın quruluşu

Saz aləti əsas üç hissədən ibarətdir:

1. **Kəllə**
2. **Qol**
3. **Çanaq**

Sazın qolunun kəllə hissəsinin üzərində 8-9 aşıq vardır. Kəllə ilə qolun arasında **kiçik xərək** qol xərəyi, çanağın üzərində, sinənin üstündə **böyük xərək** yerləşir. Çanağın üzərində, sinənin alt tərəfində isə **alt xərək** yerləşir. Alt xərək aşıqlar **daraq** da adlandırırlar.

Qolun üzərində **pərdələr** yerləşir. Sazın qol hissəsi çanaq hissəyə **beçe** hissə vasitəsilə birləşir. Çanaq bütöv üç hissədən və **qabırğa** adlanan doqquz yan ve arxa hissədən ibarətdir.

Sazın qol ve sinəsi üzərində aşıqlardan başlayaraq alt xərəyə (darağa) qədər səkkiz və yaxud doqquz **sim (tel)** yerləşir. Aşıqların vəzifəsi simlərin kökünü eyni səs yüksəkliyində saxlamaqdan ibarətdir.

Sazın qoluna müəyyən məsafədə yerləşən, bir-birinə bərabər olmayan 18-26 sayda pərdə bağlanır. Sazın çanağını təşkil edən üz və qabırğalar tut, qol hissə isə qoz ağacı materialından hazırlanır. Pərdələr keçmiş zamanlarda bağırsaqlardan, hal-hazırda isə kapron ipliklərdən düzəldilir.

Sazın çanaq hissəsi əvəllər tut ağacının oduncağını ovmaqla düzəldirdilər. Hazırda doqquz hissədən ibarət nazik taxata parçanın (aşıqlar arasında buna **qabırğa** deyirlər) **sinə** hissəsi ilə birləşməsindən hazırlanır. Çanağın üz hissəsi sinə adlanır. Sinə üzərinde üç dəlik yerləşir. Bu dəliklər səsləri gücləndirmək məqsədi daşıyır ve **rezonator** rolunu oynayır.

Sazda simlerin adları

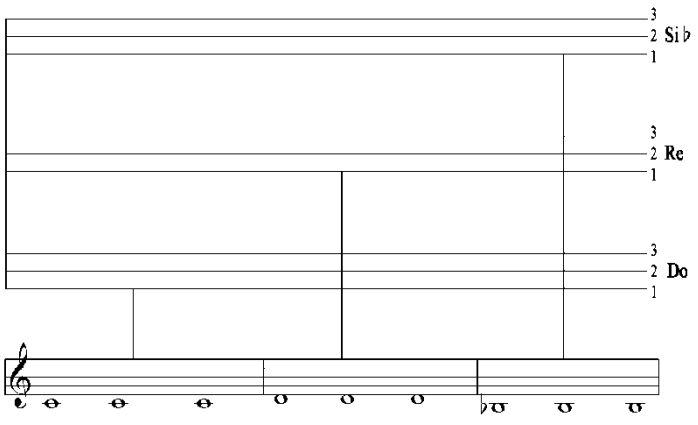
Əksər hallarda Azerbaycan aşıqları səkkiz və yaxud doqquz simli sazdan istifadə edirlər. Simlər çanaq üzərində vəziyyətinə görə üç qrupa bölünür.

1. **Alt simlər. 2. Orta simlər. 3. üst simlər.**
1. **Alt simlər:** Saz havalarının melodiyası bu simlərdə çalındığı üçün onlara «**Barmaq simlər»** və yaxud «**Zil simlər»** deyilir. Bu simlərin kökü dəyişməzdir.

2. **Orta simlər:** Müvafiq aşıqhavasına uyğun olaraq bu simlərdə kök, yani səs yüksəkliyi dəyişir. Buna görə də bu simlərə «**Köklənən simlər»** və yaxud « **Bəm simlər»** deyilir.

3. **Üst simlər:** Bu simlərin kökləri yəni səs yüksəkliyi dəyişməz qalır.

Səslənmə funksiyasına görə bu simlərə «**Dəm simlər»** deyilir.



Üst simlər («Dəm simlər»)

Orta simlər («Köklənən və ya Bəm simlər»)

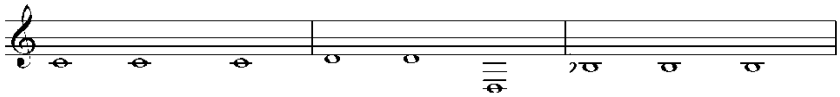
Alt simlər («Barmaq» və ya «Zil»simlər)

Sazın kökləri

Sazda ənənəvi aşıq havalarını ifa etmək üçün 6 kökdən istifadə olunur.

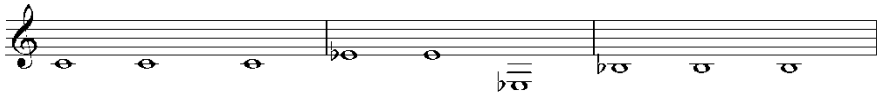
1. **Baş kök, 2. Orta kök, 3. Şah kök, 4. Divani kök, 5. Çoban bayatı kök, 6. Açıq kök**.

1. Baş kök.



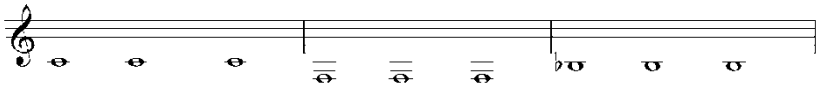
2. Orta kök.

(«Təcnis» ve ya «Urfani» kökü)

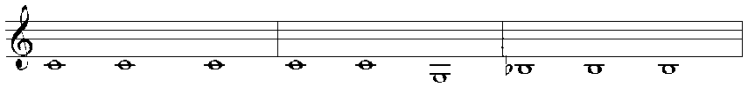


3. Şah kök.

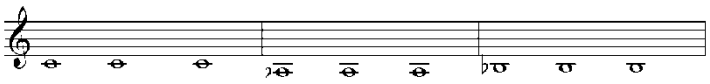
(Ümumi kök)



4. Divani kök

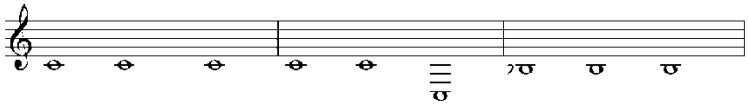


5. Çoban bayatı kök



6. Açıq kök.

(və ya «Behrami» kök)



Mizrab (Tazana)

Sazı ifa edərkən simlərin səsləndirilməsi üçün digər simli alətlərdə olduğu kimi mizrabdan istifadə olunur. Saz mizrabını aşıqlar tazanə adlandırırlar. Əvvəllərdə sazın mizrabı, yəni tazane gilas ağacının qabığından hazırlanırdı. Hal- hazırda isə kapron materialından düzəldir.

Sazın diapazonu

Sazın diapazonu kiçik oktavanın «**Si bemol»** səsindən 2-ci oktavanın «**Sol»** səsinə qədərdir.

Bundan sonra sağ və sol əlin vəzifələrini və hərəkətini izah etməlidir. Belə ki, sağ əldə mizrabın tutulma qaydası, sol əldə isə barmaqların pərdə üzərində hərəkəti göstərilməlidir.

O- boş və ya açıq sim (alt sim)	**(Do 1)**
I pərdə- yarım pərdə (xaris pərdə)	**(Re bemol 1)**
II pərdə-Baş pərdə (baş divani, baş müxəmməz pərdəsi)	**(Re 1)**
III pərdə- Gül pərdə (re diyezdən zil, mi bemoldan bəm səslənir)	**(Re bemol 1)**
IV pərdə- Orta pərdə (təcnis, urfani pərdəsi)	**(Mi bemol 1)**

V pərdə-Misri pərdəsi (yarım pərdə)	**(Mi 1)**
VI pərdə- Şah pərdəsi	**(Fa 1)**
VII pərdə- Yarım pərdə	**(Sol bemol 1)**
VIII pərdə-Divani pərdəsi (çuxuru pərdə)	**(Sol 1)**
IX pərdə-Çoban bayatı pərdəsi	**(Lya bemol 1)**
X pərdə- Bəhməni pərdəsi (yarım pərdə)	**(Lya 1)**
XI pərdə- Koroğlu pərdəsi	**(Sı bemol 1)**
XII pərdə- Yarım pərdə	**(Si 1)**
XIII perde- Beçə pərdə	**(Do 2)**
XIV pərdə-yarım pərdə	**(Re bemol 2)**
XV pərdə- baş pərdənin zili	**(Re 2)**
XVI pərdə- orta pərdənin zili	**(Mi bemol 2)**
XVII pərdə- sinənin yarım pərdəsi	**(Mi 2)**
XVIII pərdə- sinənin şah pərdəsi	**(Fa 2)**
XIX pərdə- sinənin yarım pərdəsi	**(Sol bemol 2)**
XX pərdə- axırıncı pərdə (son pərdə)	**(Sol 2)**

Dərslikdə daha sonra müxtəlif texniki üsullar, yəni sol əl barmaqlarının işlənilməsi, mizrab vurulmalarının növləri, poeziyasının öyrənilməsi nəzərdə tutulur.

Sazda notla tədrisin keyfiyyətini, musiqi nümunələrinin (materialını) qavranılmasını yüksəltmək məqsədilə dərslikdə paralel olaraq elementar musiqi nəzəriyyəsinə aid nümunələrdən də istifadə olunmuşdur. Belə ki, musiqi açarı və notlarla tanışlıq, notların ölçüsünə görə bölünmə qaydası Metr, Ritm, Xanə, Temp, Dinamik işarələr və s. kimi nəzəri biliklər də şagirdlərə aşılanır. Bütün bu ifaçılıq vəziyyətlərini mənimsədikdən sonra şagirdlərə həm aşıq havaları, həm də bəstəkar əsərlərinin tədrisi tövsiyə edilir. Burada ənənəvi aşıq havalarından: Dilqəmi, Van ağzı, Laçını, Gəraylı, Misri və s. nümunələrlə birlikdə, Üzeyir Hacıbəylinin, Süleyman Ələsgərovun, Cavanşir Quliyevin əsərlərindən saz ve fortepiano üçün köçürmələr özünə yer almışdır.

Deyilənlərə yekun olaraq bildirmək istəyirəm ki, «Saz məktəbi» aşıq musiqi yaradıcılığının çoxəsrlik nailiyyətini əyani surətdə nümayiş etdirən, şagirdi metodik cəhətdən istiqamətləndirən və keçiriləcək musiqi materialının qavarnılmasına zəmin yaradan ilk dərslərdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Axundova K. Aşıq Şamil Piriyev. Bakı, 1987.
2. Bağırov N. Aşıq musiqisi.Bakı, 1987.
3.Quluzadə T. Üzeyir Hacıbəyli və Qara Qarayevin yaradıcılığımda aşıq musiqisinin təzahür xüsusiyyətləri. Bakı, 2012.
4. Eldarova Ə. Azərbaycan aşıq sənəti. Bakı, 1998.
5. Xalıqzadə F. Aşıq musiqisinin bəzi ritmik xüsusiyyətləri haqqında. // "Qobustan" jurnalı, 1983.
6. Мамедов Т. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Баку, 1989.

Akif Guliyev
PhD in Study of Art, Professor
Director of History of music and theory department in ANC
quliyev_akif@mail.ru
Azerbaijan, Baku

TEACHING A SAZ INSTRUMENT IN PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION IN AZERBAIJAN

Summary: *The article talks about the string and mizrab instrument being one of the oldest instruments in the Azerbaijani musical pedagogical practice for the first time.It is noticed that in 2007: Execises, etudes and plays in the "Saz school" textbooks are based on complex system of development from*

simple to complicated and beside Ashiq music , composer's works are also required to teach.
Key words: *saz instrument, acoustic, mizrab, zil and bam wires, chanag, big xar*

MAHMUDOVA Ceyran Emin qızı
Azərbaycan, Bakı
Sənətşünaslıq üzrə elmlər
doktoru, professor
ADMİU, Musiqi sənəti
fakültəsinin dekanı
ceyran64@mail.ru

AZƏRBAYCAN MUĞAMININ İNKİŞAFINDA "ƏRUZ" FƏNNİNİN TƏDRİSİ MƏSƏLƏLƏRİ

Xülasə: *Bakalavr pilləsində "Solo oxuma" ixtisası üzrə tədris alan tələbələrə "Əruz" fənni tədris olunur. Bu fənnin vacibliyi gələcək xanəndələrin əruz vəzninin mükəmməl şəkildə bilmələri, təhsillərini bitirib xanəndə kimi fəaliyyət göstərdikləri zaman əruz vəzninin ritmik ölçülərinin muğamın ifası zamanı tətbiq edə bilmələri zərurətindən meydana gəlir. Konkret qəzəlin təhlili onun timsalında muğamda qəzəl ölçülərinin hansı şəkildə tətbiq olunmasını aşkar etmək olur. Həmin prinsiplər qəzəllərin muğam dəstgahının ayrılmaz tərkib hissəsi olan qəzəl mətnli təsniflərin də ifa olunması zamanı tətbiq edilir.*
Açar sözlər: *xanəndə, muğam, qəzəl, poeziya, tədris*

Əsrlər boyu muğam ifaçılığında əruz vəznində yazılan qəzəllər poetik əsas kimi vacib rol oynayıb. Bu baxımdan, gələcək xanəndələrin ali təhsil müəssisələrində tədrisi prosesində Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin "Solo oxuma" ixtisası üzrə bakalavr pilləsində dördüncü təhsil ilində "Əruz" fənninin tədrisi xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Adı çəkilən fənn tədris planında yer almaqla gələcək ifaçıların yetişdirilməsində vacib mərhələ olmaqla yanaşı, eyni zamanda onların əruz kimi qəliz, çoxcəhətli vəznin öyrənilməsi və praktiki tətbiqi baxımından böyük rol oynayır.

Digər tərəfdən, son zamanlarda dəstgahlarda qəzəllə yanaşı qoşma və bayatıların ifası halları artıb. Bəzi gənc xanəndələr qəzəl əzbərləmək işinə tam ciddi yanaşmır. Bu da muğamın tədrisi prosesində əruz vəzninin, xüsusilə də qəzəllərin tədrisinin gücləndirilməsi zərurətini yaradır.

Qeyd etmək lazımdır ki, "Əruz" fəninin məhz 4-cü təhsil ilində tədrisi də təsadüfi deyil. Çünki məhz bu mərhələdə artıq bakalavrlar əsas muğam dəstgahlarını öyrənərək, onları sərbəst şəkildə ifa etmək bacarığına yiyələnmiş olur. Bu mərhələdə muğamın düzgün icrası ilə yanaşı, onun mətn əsasını təşkil edən qəzəllərə xüsusi yanaşmanın düzgün formalaşması ön plana çıxır.

Azərbaycan muğamlarında ifa olunan qəzəllər klassik poeziya nümayəndələrindən seçilir. Burada Azərbaycan klassik poeziyasının bütün məşhur nümayəndələrinin yaradıcılığı təmsil olunmuşdur. Lakin Nizami, Füzuli, Nəsimi, S.Ə.Şirvani, Nəbati, Ə.Vahid və digər şairlərin qəzəllərinə daha tez-tez müraciət olunur.

Muğam ifaçılığında qəzəllərin düzgün interpretasiyası daim musiqişünas alimlər və muğam ustadları tərəfindən vacib məsələ kimi vurğulanmışdır. Musiqişünas Ramiz Zöhrabov "Azərbaycan muğamları" kitabında məşhur Azərbaycan bəstəkarı, dirijor və musiqili ictimai xadim Əfrasiyab Bədəlbəylinin aşağıdakı sözlərini gətirir: "...görkəmli xanəndə, muğam bilicisi Mirzə Muxtar Məmmədov qəzəllərin seçilməsinə xüsusi fikir verməyi xanəndələrə tövsiyyə edərək deyirdi ki, oxuduğun dəstgahın təsirli olması üçün münasib qəzəl seçmək çox vacib və əhəmiyyətli məsələdir. Lakin oxuduğun hər qəzəlin sözlərini düzgün və mənalı tələffüz etməyi bacarmaq daha çox vacibdir. Oxuduğu qəzəlin vəzninə, bəhrinə riayət etməyən, ya da qəzəlin sözlərini təhrif edən xanəndə şeirin,

sənətin birinci düşmənidir" [3, s. 32].

Bu nöqteyi-nəzərdən, əruz vəzninin dərindən öyrənilməsi, şübhəsiz ki, xanəndələr qarşısında duran vacib məsələlərdən biri kimi dəyərləndirilməlidir.

"Əruz" fənninin tədrisi zamanı Azərbaycan əruzunun digər əruz formalarından fərqi izah olunmalıdır. Muğamların spesifikasına uyğun əruz bəhrlərinin daha dərin öyrənilməsi, onların təfilə bölgüsünün konkret muğam şöbələrinə tətbiqini mənimsəməlidir.

Əruzşünas alim Əkrəm Cəfər öz "Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu" kitabında milli poeziyada istifadə olunan əruz bəhrlərini təqdim edir. Onlar aşağıdakılardır: *Həzəc*, *Rəməl*, *Rəcəz*, *Mütəqarib*, *Müzare*, *Münsərih*, *Müctəs*, *Xəfif*, *Mütədarik*, *Kamil*, *Səri*, *Müqtəzəb*. Daha sonra onun yetirməsi və davamçısı professor Tərlan Quliyev tərəfindən əruzun öyrənilməsi ilə bağlı məsələlər daha da inkişaf etdirilmişdir. Bu baxımdan, sonuncunun "Əruzun təcrübi məsələləri" [2] adlı dərs vəsaitində əruzun inkişaf yolu izlənilmiş, Ə.Cəfərin müəyyən etdiyi Azərbaycan əruzuna xas bəhrlər bütün növləri ilə konkret nümunələr timsalında təhlil edilmişdir. Hər iki mənbə əruzun dərindən mənimsənilməsi prosesində tələbələr üçün olduqca faydalı ədəbiyyat nümunələridir.

Qəzəllərin ifa zamanı onların muğamın ritminə uyğun düzgün bölünməsi muğam ifaçılığının vacib məsələlərindəndir. Uzun, çox uzun və qısa hecaların düzgün tələffüzü muğamda böyük əhəmiyyət daşıyır (bu zaman qəzəlşünas alimlər çox uzun hecaların özünəməxsus cəhətlərini qeyd edərək onlara "kor heca" deyilməsini daha məqsədəuyğun olduğunu vurğulayır [2, s. 75]. Bakalavr səviyyəsində buraxılan gənc xanəndələr ən azı 15-20 qəzəli əzbər bilməli, onların bəhrini təyin etməyi bacarmalı, hansı muğamlarda və uyğun şəkildə düzgün ifa olunmasının qaydalarını bilməlidir.

Muğam ixtisası üzrə tədris alan tələbələrə qəzəllərin, onların quruluşu, tələffüzünün izah olunmasını konkret qəzəl üzərində aparmağı daha məqsədəuyğun hesab edirik. Nümunə olaraq məşhur şair Nəbatinin "Nisbət sənə, ey şux, Züleyxa ola bilməz" misrası ilə başlayan qəzəlinin əruz vəzni nöqteyi-nəzərindən quruluş xüsusiyyətlərinə nəzər salaq. Əvvəlcə qəzəlin mətni təqdim olunur:

Nisbət sənə, ey şux, Züleyxa ola bilməz,
Bu işvədə, bu qəmzədə Leyla ola bilməz.
Ahuyi-Xütən səndən alıb tərzi-nigahı,
Gülbərgi-ləbin tək güli-həmra ola bilməz.
Etmən gözünü nərgisi-şəhlayə bərabər,
Zülfi-siyəhin tək şəbi-yeld ola bilməz.
Can nəqdinə bir busə kərəm qıl, səni tari,
Dəxi demə əl çək ki, bu sevda ola bilməz.
Məndən sənə icz eyləmək olsun gecə gündüz,
Səndən mənə hey naz ki, haşa ola bilməz.
Bəs ki, məni görcək mənə vəhşi kimi baxdın,
Indi dəxi Məcnun mənə həmta ola bilməz.
Çox eşqə düşən aşiqi-biçarəni gördüm,
Heç biri Nəbati kimi şeyda ola bilməz.

Bu qəzəl T.Quliyevin göstərdiyi kimi, *Həzəc* bəhrinin 8-ci növündə yazılıb və aşağıda göstərilən təfilələrdən ibarətdir:

məf`Ulü məfA`İlü məfA`İlü fə`Ulün.

Tədqiqatçı buna uyğun misraların bölgüsünü aşağıdakı şəkildə verir:

Nisbət sə / nə, ey şux(i), / Züleyxa o / la bilməz,
Bu işvə /də, bu qəmzə / də Leyla o / la bilməz. və s.

Uyğun olaraq, misralardakı uzun hecalar muğamda ifa olunurkən uzadılır, onlarda zəngulələrin ifası da mümkündür. Qəzəlin xanəndələr tərəfindən necə ifa olunduğunu konkret ifanı seyr edərkən də görmək mümkündür.

Məlum olduğu kimi, muğam dəstgahlarının tərkibində şifahi ənənəli musiqinin vokal-instrumental növü olan təsniflər də ifa olunur. Təsniflər əksər halda qəzəl mətnlərinə ifa olunur. Nəbatinin yuxarıda göstərilən qəzəli R.Zöhrabovun "*Azerbaycanskiye tesnifi*" ("Azərbaycan təsnifləri") kitabında verilən "Rast təsnifi"nin [4, s. 103] mətn əsasını təşkil edir. Təsnifin not mətninə nəzər saldıqda görmək olar ki, burada da uzun hecalar çərək notlara, qısa hecalar isə səkkizlik notlara uyğun gəlir, beləliklə də qəzəlin təfilə quruluşu təsnifin melodiyasında tam olaraq öz əksini tapır.

Hər bir bəhrə aid bir neçə nümunə təfilələrin qeyd olunması nöqteyi-nəzərindən ətraflı təhlil edilərək öyrənilməlidir ki, bu da tələbələrdə əruzun müxtəlif bəhrlərinə xas olan təfilələrin tələffüz qaydalarına mükəmməl şəkildə yiyələnməyə imkan verir. Bundan əlavə, gələcək xanəndələr artıq müstəqil şəkildə, müəllimin nəzarəti olmadan muğam ifa edərkən ona uyğun qəzəl seçdikdə, onun hansı bəhrə aid olduğunu təyin edə bilər və düzgün şəkildə onu muğam üstündə tətbiqə nail olar.

Beləliklə, bakalavr pilləsində qəzəllərin öyrənilməsi sırf konkret nümunələrin muğamda ifası üzərində aparılmalı, bu zaman tədricən, əruzun bütün bəhrləri növ müxtəlifllikləri ilə bərabər tədris olunmalı, onların ritmik qəliblərinin tələbələrin yaddaşında həkk olunması qarşıya məqsəd kimi qoyulmalıdır. Bu onlara gələcək xanəndəlik fəaliyyətində qəzəllərin muğama tətbiqi zamanı bunu çətinliksiz həyata keçirməyə imkan verər.

Bütün bunlar Azərbaycan muğamının gələcək inkişafında vacib olan aspektlərdir, çünki muğam şifahi sənət olduğuna, müəllimdən tələbəyə dildən-dilə öyrədildiyinə görə, onu gələcəkdə icra edəcək gənc xanəndələrin muğamın poetik əsasını təşkil edən qəzəllərin quruluşunu və muğamda ifa xüsusiyyətlərini dərindən mənimsənilməsi tələb olunur.

Magistr tələbələrin bilik səviyyəsi daha geniş olmalıdır. Buna görə onlar tədris proqramına daxil olan dəstgahlarda hansı qəzəllərin oxunmalı oduğunu mükəmməl bilməlidir. Ölkəmizdə muğamın tədrisinin yüksək səviyyədə olmasına baxmayaraq, əruzun öyrənilməsi muğamın yaşadılması üçün vacib amillərdən biri kimi qiymətləndirilməlidir.

Zənnimizcə, bu problem təkcə "Əruz" fənnini "Solo oxuma" (muğam) ixtisası üzrə təhsil alan tələbələr üçün deyil, bütün musiqi ictimaiyyəti üçün aktual edir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Ə.Cəfər. Əruzun nəzəri əsasları və Azərbaycan əruzu. Bakı.1977
2. Quliyev T. Əruzun təcrübi məsələləri. Bakı.2013
3. Zöhrabov R. Azərbaycan muğamları. Bakı.2013
4. Зохрабов Р. Азербайджанские теснифы. Москва.1983

Jeyran Makhmudova Emin
Azerbaijan, Baku
Doctor of Sciences on Art Study

EDUCATIONAL ISSUES OF ERUZ POETIC STYLE IN AZERBAIJAN MUGAM

Summary: *Bachelors degree students who study "solo singing" are studying Eruz poetic style. The importance of this subject for future singers is coming from learning perfectly the eruz poetic style , using rhythmic measures of eruz poetic style when performing mugam after finishing their education and performing as singers. Analysis of a specific gazal is an example of how to use gazal measures in mugam. Those principles are also used when performing tasnifs with gazal text which are inseparable part of mugam dastgahs.*

Key words: *khananda, mugham, gazal, poetry, education*

MANAFOVA Gülnarə Rafiq qızı
Azərbaycan, Bakı
AMK-nın dissertantı
"Milli musiqinin tədqiqi elmi-tədqiqat laboratoriyası"nın elmi işçisi
Email: gulnarerefiq@gmail.com

ƏSKİ TÜRK DASTANLARININ YENİ BALET TƏCƏSSÜMÜ: "OĞUZNAMƏ" BALETİ

Xülasə: *Təqdimat Azərbaycan bəstəkarı Cavanşir Quliyevin "Oğuznamə" baletinə həsr edilib. Balet qədim türk mədəni abidəsi "Oğuznamə" dastanları əsasında yazılıb. Baletin süjet xəttində türk dünyasının müqəddəs simvolları, ad və totemlərini canlandırmaqla bəstəkar onların musiqi portretini də yaratmağa nail olmuşdur. Bu obrazlar türk simvolikası kimi sadə, yaddaqalan musiqi ilə fərdiləşdirilmişlər. Baletdə çoxşaxəli və kamil leytmotiv sistemi yaradılıb. Burada ən xırda obrazların da öz leytmövzusu var. Bütün mövzular əsas xəttin – Oğuzun obrazı və onun inkişafı ətrafında toparlanıb.*

Baletin obrazlar dünyası əski türk təsəvvürlərinə uyğun təqdim edilir. Müəllif final səhnədə baletə xor daxil edib. Baletdə bəstəkar bir neçə orijinal yallı və cəngi bəstələyib ki, onları xalq musiqisindən az qala ayırmaq mümkün deyil. Kütləvi səhnələrdə (bayram, ov, qurban, döyüş və s.) istifadə edilən ritmik formullar o qədər rəngarəngdir ki,onları hətta türk ritmikasının antologiyası da adlandırmaq olar. Obrazların musiqi xasiyyətnamələrindəbəstəkar səs yaddaşımızda əsrlərcə formalaşan intonasiyalardan məharətlə yararlanaraq tamam fərqli, seçilən mövzuları yaratmaqla bərabər onların ümumtürk arealından çıxmayan və türklərə çox əziz və doğma səs simvollarına dayaqlanmışdır. Məhz bu səbəbdən bu əsər ümumtürk məkanında özününkü kimi qəbul ediləcək bir musiqi abidəsi statusuna layiqdir.

Açar sözlər: *Cavanşir Quliyev, "Oğuznamə" baleti, leytmotiv sistemi, milli səs simvolları, totem*

Türk dünyasının möhtəşəm mədəni abidəsi olan "Oğuznamə" eposu tükənməyən folklor irsi olmaqla bərabər türkdilli xalqların tarixi və mədəniyyətini tədqiq etməkdə əvəzsiz mənbədir. "Oğuznamə" xalqın yaşam tərzini, arzu-istəklərini, mənəvi dünyasını, eləcə də tarixi hadisələri müxtəlif bədii formalarda əks etdirdiyindən müasir sənət növləri üçün yeni ideya və konsepsiyaların, eləcə də elmi araşdırmaların yaranmasına təkan verir. Təəssüflər olsun ki, biz "Oğuznamə" mətnlərinin hansı musiqi ilə, hansı intonasiya ilə oxunduğu, reallıqda necə səsləndiyi barədə bilgiləri nə yazılı mənbələrdən, nə şifahi xalq yaddaşından artıq ala bilməyəcəyik. Bu, çox qiymətli, amma itirilmiş səs yaddaşımızı bərpa edib obrazlarla zənginləşdirmək işi artıq bəstəkarların öhdəsinə qalır. Bəstəkar üçün qədim obrazları səsləndirmək, eşidilən, duyulan və üstəlik sevilən etmək müqəddəs missiyalardan biridir. Tarixi səs yaddaşımızın bərpası istiqamətində işləyən bəstəkarlar da çox deyil. Bu baxımdan, Cavanşir Quliyevin "Oğuznamə" baleti qiymətli tədqiqat materialıdır.

Cavanşir Quliyevin "Oğuznamə" (2006) baleti (sifariş Türkiyədə tanınmış prodüser Sabah Durudan, libretto Vaqif İbrahimoğlunun, səhnə planı baletmeyster David Avdışın) qədim türk mədəni abidəsi "Oğuznamə" dastanları əsasında yazılıb. "Oğuznamə" baleti 2006-cı ildə tamamlansa da amma hələ səhnələşdirilməyib. Bəstəkar baletin musiqisindən ibarət süita tərtib edib. Bu süita 2010-cu ildə İstanbul Universitetinin konsert salonunda səsləndirilib. İstanbul Universitetinin simfonik orkestrini görkəmli dirijor, xalq artisti Ramiz Məlikaslanov idarə edirdi. Konsertin video və audio yazısı qlobal şəbəkədə paylaşılır və baletin partiturası artıq İstanbul Universitetinin kitabxanasına daxildir [4].

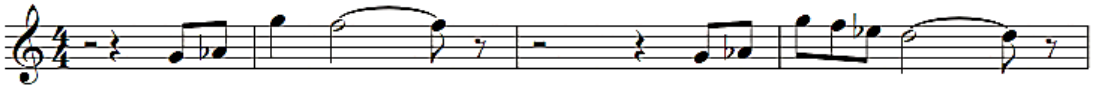
"Yuğ" teatrının mərhum rejissoru Vaqif İbrahimoğlunun tərtib etdiyi libretto [3] və Rusiyanın tanınmış baletmeysteri, parlaq şou proqramlar və fiqurlu konki üzrə yarışlardakı rəqslərə tərtibat verən xoreoqraf kimi tanınan David Avdışın səhnə planını [5] tutuşdurduqda fərqlər nəzərə çarpır. Hər iki sənətkarın mövzu ətrafında ciddi tədqiqat apardığı məlum olur. Vaqif bəyin verdiyi libretto gözəl ədəbi dillə yazılsa da orada obrazlar bir qədər donuq və emosiyasızdır. David Avdış isə işə başlamazdan əvvəl ilk öncə kiçik tədqiqat aparmalı oldu. Çünki bu obrazlar hamısı səhnədə hərəkət etməli və xasiyyətlərini rəqslə ifadə etməli

idilər. David Avdış bəstəkara etiraf edib ki, səhnə planını yaratmaqda, xasusilə də Bozqurdun doğulması epizodunda Lev Qumilyovun "Qədim türklər" (Гумилев Л. «Древние тюркu» ISBN: 5-306-00313-3) monoqrafiyasından yararlanmışdır. Bir neçə mifik personajları librettodan çıxarmasına baxmayaraq (qara yol tanrısı Uğur, axar sular tanrısı Amaterasu, bərəkət tanrısı Qara Qoç, Günəş ilahəsi Albastı, Uğur Tenqri, Oğuzun oğlanları Ayxan, Günxan, Ulduzxan, Göyxan, Tağxan, Tenizxan, arvadları Qaratel və Saya xatun) əsərin səhnə planı daha dinamik və rəngarəngdir. Bura əlavə edilən epizodlar, personajlar, səhnə effektləri (məsələn:Bozqurdun doğulması və yerə qızılı şüa şəklində düşməsi, Oğuzun Günəşi paralaması, yanar oxları fırlatmaqla Günəş diskini yaratmaq effekti, bayram və döyüş səhnələrinə xüsusi yer ayırmaq, yeraltı dünya səhnəsi və s.) şou yaratmaq ustalığı ilə seçilən xoreoqrafın zəhmətinin məhsuludur.

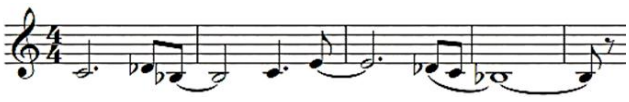
Baletin süjet xəttində türk dünyasının müqəddəs simvolları, ad və totemlərini canlandırmaqla eyni zamanda bəstəkar onların musiqi portretini də yaratmağa nail olmuşdur. Burda xoş ruhlar dolaşır, tanrıların tanrısı Ulu Üləng, Humay Ana, yeraltı dünyanın vahiməli simvolu Erlik, türkün totemi Bozqurd, Oğuz Xaqan da türk simvolikası kimi sadə, yaddaqalan musiqi ilə fərdiləşdirilmişlər.Türk mifoloji simvolikasının musiqi rəmzlərinə çevrilməsi maraqlı yaradıcı prosesdir. Bəstəkarın dediklərindən: "Oğuznamə" baleti üzərində, əslində, bütün ömrüm boyu çalışmışam – gəncliyimdən bəri qədim türk mədəniyyəti və musiqisi mənim maraq mərkəzlərimdən biri olub. İllərlə içimdə yavaş-yavaş gələcək əsərin musiqi "qığılcımları" yığılırdı, müxtəlif araşdırmalar aparırdım. Bu əsəri yazmağımın, bəlkə də, əlavə bir "sətiraltı" səbəbi əsərin baş qəhrəmanı Oğuz xaqandır. Dastana əsasən, Oğuz ədavət edən türk qəbilələrini birləşdirib böyük və güclü bir dövlət yaratdı. Oğullarının hakimiyyət hərisliyi ucbatından Oğuzun nəhəng dövləti parçalandı – oğulları arasında böldü dövləti və türklərin böyük bir hissəsi sonradan əsrlərlə başqa xalqların əsarətinə düşdü. Mən bunu müasir türklərə bir daha xatırlatmaq istədim və yenidən birləşmək ideyasını düşünməyə təklif etdim. Bu əsərlə yeni bir Oğuzun axtarışına dəvət etdim" (Qeyd 1).

Baletdə çoxşaxəli və kamil leytmotiv sistemi yaradılıb. Burada ən xırda obrazların da öz leytmövzusu var. Bütün mövzular əsas xəttin – Oğuzun obrazı və onun inkişafı ətrafında toparlanıb.Oğuzun mövzusu intonasiya cəhətdən maraqlı və başqa mövzularla əlaqəlidir. Baletin intonasiya təhlili [2] zamanı leytmövzular arasında müəyyən tağlar aşkara çıxarılmışdır ki, bu da əsərin yüksək bədii dəyərindən xəbər verir. Əsərin qəhrəmanı olsa da Oğuzun mövzusunu Bozqurdun mövzusu ilə paralel təhlil etmək lazımdır. Baletin məzmununa görə Bozqurd Oğuzun atasıdır və ən çətin məqamlarda, insanlar Oğuzdan üz döndərəndə onun yanındadır. Biz bu qohumluq əlaqələrini mövzuları tutuşdurduqda da aydın görürük. Oğuzun mövzusu sanki Bozqurdun başlanğıc sekunda intonasiyası və qurd ulamasının birləşməsindən əmələ gəlib.

Oğuzun mövzusu



Bozqurdun mövzusu

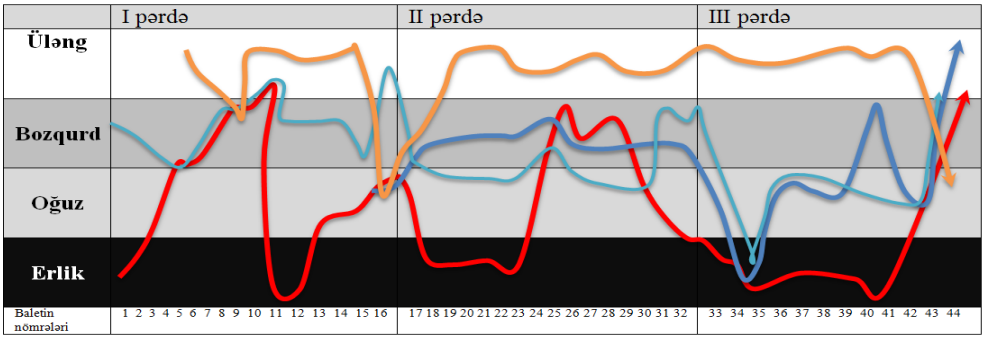


Qurdun ulaması (Corni in F)

Bozqurdun və Oğuzun mövzuları bütün əsər boyu yanaşı inkişaf edir. Mərkəzi Bozqurd-Oğuz xətti daim Erlik (qaranlıq dünyanın hakimi) və tanrılar tanrısı Ulu Üləng qarşıdurması ilə rastlaşır. Zülmət-İşıq, Xeyir-Şər tandeminin qütblərində yerləşən Erlik-

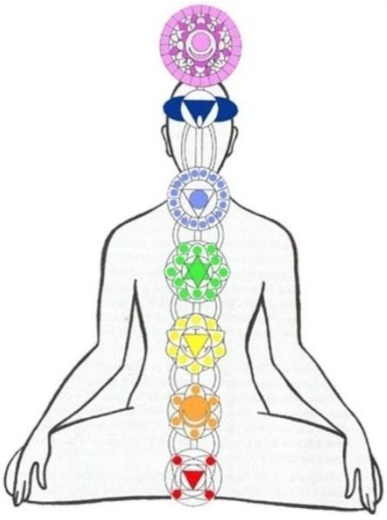
Üləng qarşıdurması sadəcə fon deyil, əsərin bütün intonasiya mahiyyətini müəyyənləşdirən vacib xətdir. Xüsusi qeyd etməliyik ki, tanrılar dünyasına aid mövzular həm intonasiya, həm məqam, həm də formaca real insanların mövzularından fərqlidir. Əgər Oğuz və Bozqurdun mövzusu period formasındadırsa Erlik və Üləngin mövzuları formaca bitkin deyil, hətta musiqi cümləsi şəklinə də salınmayıb. Yaddaqalan intonasiya özəklərinin dəqiq istinad pərdəsi yoxdur. Tanrılar aləminə aid mövzuların əksəriyyəti şüştər-hümayun məqamındadır. Xalqa aid mövzular isə şur məqamlarındadır. Oğuzun mövzusundakı hümayun məqamı içində şur intonasiyaları "Oğuz göydən gəldi" el məsəlinin musiqidə təcəssümüdür. Sadaladığımız Bozqurd-Oğuz cütlüyü, Erlik-Üləng qarşıdurması və hadisələrə müdaxiləsi baletin əsas dramaturji özülünü təşkil edir. Qalan bütün hadisələr və mövzular bu xəttin ətrafında baş verir.

"Oğuznamə" baletinin leytmotiv sistemi:



Leytmotiv sistemində 4 əsas obrazın qarşılaşdırılmasını əks edən cədvəldə ilk əvvəl əks qütblərdə dayanan tanrılar Erlik və Üləngin davranışında fərqləri görürük. Qırmızı xətlə göstərilmiş dünyası qaraya boyanmış Erlik həm yeraltı, həm də yerüstü hadisələrə çox müdaxilə edir. Yuxarıda yerləşən və qızılı rəngin sahibi Üləng isə insan talelərinə yalnız xüsusi məqamlarda, ya da dualar edilərsə müdaxilə edir. Göy və mavi rəngli Oğuz və Bozqurd yerlə göyün arasındakı dünyada davranır. Ehtiyac olarsa göylərə müraciət edər, ya da sevgi sayəsində ucalar, yaxud da pisliklər, insan ehtiraslarının ardınca düşüb qaranlıq dünyaya gedər. Ən dramatik məqamlarda bu 4 obrazın toqquşması baş verir. Baletin sonunda Oğuz dünya malından imtina edib yüksələn məqamda yeraltı dünyanın hakimi Erlikin də tanrıların çevrəsinə qoşulması ilahi yaranışın xüsusi nizamda olduğunu bildirir.

Bununla belə baletin leytmotiv sistemində bir neçə xətt mövcuddur: Sehirli qüvvələr (Qaba ağacı, İşıq şüası, Günəş, Xeyirxah ruhlar), Üləng, İşıqlı dünya (Bayram səhnəsində iştirak edən xalq, Yallı gedən qadınlar, Cəngi oynayan kişilər, ovçu qızlar), Bozqurd, Oğuz, Erlik, Qaranlıq dünya və s. Əgər bu xətləri daşıdığı obraz yükünə uyğun rəngləsək (Məsələn, Oğuz göy rəng, Bozqurd mavi, Qaba ağacı yaşıl, Erlik qara, Üləng ağ, günəş sarı-qızılı və s.) və dramaturji xətdə yerinə və səsləşməsinə uyğun tağlarla əlaqələndirsək qaradan (Erlik) işığa doğru (Üləng) sıralanan spektrin rəng ardıcıllığını görə bilərik. Deməli süjetə görə qaranlıq dünyadan işığa, insanların yanına, sonra isə tanrıların dərgahına gedən Oğuz əslində bəşəriyyətin keçməli olduğu kamillik yolunda həqiqətə doğru addımlayır. Onun keçdiyi mərhələlər rənglərinə görə enerji çakralarının (Kundalini) rənginə tam uyğundur. (Kundalini sanskrit dilində "halqa-halqa burulmuş ilan" deməkdir. Bu, hər insanda ilan kimi halqalar şəklində burularaq onurğanın əsasındakı yerləşən kosmik enerjibankıdır. Yatmış enerji də bu mərkəzdən keçəndən sonra insanı kamilliyə doğru aparır: G.M)



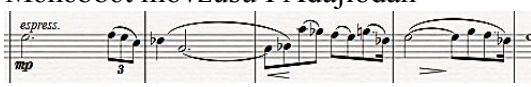
Üləng (ağ)	İşıq selinin içindən doğan Tanrıların Tanrısı Ulu Üləng kamillik və saflıq rəmzi kimi ağdır.
Sehirli qüvvələr:	▪ Qaba ağacı (qızılı yaşıl), ▪ İşıq şüası, (qızılı) ▪ Günəş (qızılı sarı)
Bozqurd (göy)	Azərbaycan folklorunda qurd yol göstərən və himayədar obrazdır. Mifologiyada Bozqurd çox vaxt göy tüklü heyvan kimi təsvir edilir.
Oğuz (mavi)	Mifologiyaya görə Oğuz doğulanda alnında mavi ulduz parlayırdı.
İşıqlı dünya (yaşıl)	▪ Bayram səhnəsində iştirak edən xalq, ▪ Yallı gedən qadınlar, ▪ Cəngi oynayan kişilər ▪ Qoca Xan
İki dünya arasında dolaşıb ölüm gətirənlər (qırmızı)	▪ Şamanlar, Döyüşçülər ▪ Daş ilahlar- Balballar, ▪ Qara Gül, ▪ Göl
Qaranlıq dünya (rəngsiz)	Yeraltı məxluqlar
Erlik (qara)	Mifologiyaya əsasən Erlik pislik tanrısı deyil, bütün canlılara həyat enerjisi verən, torpağın altında və üstündə yaşayan bütün canlıların hakimidir. Bircə İnsandan başqa...

Araşdırmaçı Firudin Gilar Bəg Oğuz obrazında və adının mənasında sufi rəmzləri görür: "Sufizmdə əsas mənanı samitlər daşıyır ki, buradakı "Ğ", "Q", "K" və bənzər rəmzlər – "Hu" adlandırılan ilkin materiyanı bidirir. "Hu", yəni ilkin materiya isə bütün bəşəriyyətə həyat vermiş enerjidir və mənbələrdə bu ünsür – "İlahi od", "dirilik suyu" və s. kimi qeyd olunur. Oğuz rəmzindəki "Z" samiti isə Kitabi-Dədə Qorqudda "İssi" kimi yazılan (İslamda Uzzi) və "ruh" mənasını verən rəmzdir. Deməli, Oğuz dedikdə – "Oq-İssi", yəni "ilkin materiyanın ruhu" fikri başa düşülməlidir ki, bu da həm ilkin materiyanın özünə və həm də bu materiyadan əmələ gəlmiş insan ruhuna aid edilir. Qədim Misir yazılarında "KZ" kimi yazılan bu rəmz – "həyat enerjisi" fikrini ifadə edirdi və ilkin materiya mənasını verirdi" [1]. Firudin Bəg S.P.Tolstov, M.Seyidov, F.Bayat kimi alimlərin tədqiqatlarına istinadən Oğuz obrazının kainatla, işıqla, nurla bağlı obraz olduğunu və göydən nur içində gəldiyini iddia edir [1].

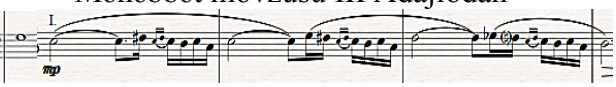
Leytmotiv sistemində sadalanan obraz istiqamətlərindən fərqlənən və balet boyu bütün səhnələrə müdaxilə edən daha 3 xətt də var: **Məhəbbət xətti** (Ayqakanla Bozqurdun, Oğuzla Altunsaçın, Oğuzla Durna-Qızın məhəbbəti və Humay Ananın sevgisi), **təqib-qarşıdurma xətti** (Ov, Qurban, döyüş) və **tale xətti**.

Məhəbbət xəttini baletin lirik mərkəzləri sayılacaq 3 Adajioda izləyə bilərik. Hər üçü hərəsi bir məhəbbət hekayəsi olan bu adajiolar həzin musiqisi ilə dramatik və qanlı hadisələr arasında təskinlik məqamlarıdır. Aykağan və Bozqurdun I adajiosunda(№13) ilk dəfə səslənən məhəbbət mövzusu sonrakı daha 2 Adajioda da aparıcı mövzu olsa da burada biz məhəbbət mövzusunun personajlara uyğun necə dəyişildiyini müşahidə edirik. Məhəbbət mövzusu I Adajioda Bozqurdun sevgisini təmsil etdiyinə görə onun qlissandolu sıçrayışını əks edir. Amma "Adajio II Duet və İlğım" (№27) Altunsaç Xatun və Oğuzun sevgi səhnəsində, daha sonra "Adajio III. Oğuz və durna qız" (№31) Durna qız və Oğuzun məhəbbət duetində artıq fərqli intonasiya keyfiyyətləri kəsb etsə də mövzunu tanımaq çətin deyil.

Məhəbbət mövzusu I Adajiodan



Məhəbbət mövzusu III Adajiodan

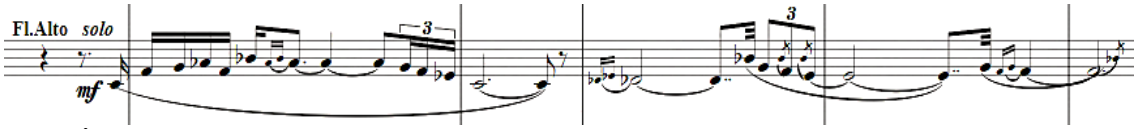


Bununla belə sadalanan adajiolar baletin məhəbbət xəttini tam təmsil etmir. Baletdə insan sevgisinin demək olar bütün qradasiyaları əks edilib. "Gecə ovçuları"(№4) nömrəsində dişi qurd özünü ölümcül əsgərə qurban verdikdə, Oğuzun doğulması (№15) məqamında Humay Ana zahı qadına dəstək olanda (burada bəstəkar vokal daxil edib), Oğuzun böyüməsi (№16) səhnəsində anası Aykaqana sığınanda, Oğuzun ən çətin anlarında ilahi qüvvələrə müraciət edib dua etdikdə gözünə anası görünəndə (№39) biz analıq hissindən, insanın öz anasına sevgisindən tutmuş özünü qurban verməyə qədər sürən ali duyğuların müxtəlif rəng çalarlarını qəhrəmanlarla birgə yaşayırıq. Məhz bu məhəbbət xəttinin mövzuları insanı xəyanətlər, qan, qurbanlar, itkilər və pisliklər olan dünyada yaşamağa məcbur edən qırılmaz bağlara çevrilir.

Amma əsərdə paralel sürən təqib-qarşıdurma xətti də heç də zəif deyil. Çünki bu xətti qaranlıq dünyanın sakinləri, döyüşçülər, şamanlarla birgə Oğuz özü də davam etdirir. Oğuz ilk əvvəl bu dünyaya döyüşməkçün gəlmiş bir obrazdır. Amma biz balet boyu bu obrazın bütün daxili əzabını və insan olaraq kamilləşməsini müşahidə edirik. Əlbəttə, bu dramatik xətt özündə döyüş səhnələri, ov, qurban vermə mərasimi, qoca Xanın ölümü və bütləşdirilməsi səhnələrini, ordunun yürüşünü daxil etsə də bəstəkarın qanlı səhnələr və döyüşlərə münasibətini aydın sezmək olur. Çünki dəqiq ritm və təntənə zamanı musiqinin nə vaxt qrotesk halını aldığını tam izləmək mümkün olmur. Müəllif üçün döyüşçülər də yeraltı dünyanın məxluqları qədər eybəcərdir. Təqib-qarşıdurma xəttinin mövzularını dəqiq ritmik formullarda olduğundan baletdə hakim mövqedə olan zərb alətləri qrupunun müşayiətindən ayırmaq olur.

Tale xətti adlandırdığımız istiqamət üzərində isə xüsusi dayanmağımız gərəkdir. Bu mövzu Oğuzun tənhalıq mövzusundan başlanğıc götürərək inkişafının ən yüksək nöqtəsində Vətən mövzusuna çevrilib bütün əsərin mahiyyətini açıqlayır. Baletdəki Oğuz obrazının musiqi portretinə əsasən bəstəkarın hadisələrə münasibəti çox aydın duyulur. Mifoloji obraz kimi daim döyüşlərdə olan, gah tanrılarla tutuşan, gah da qəbilələri qarşısında diz çökməyə məcbur edən Oğuzun əsil mahiyyəti tənha qaldığı məqamlarda ortaya çıxır. O, çox tənhadır. Nə insanlar içində, nə də tanrıların yanında özünü asudə hiss etmir. Təbiət hadisələri kimi qəfil peyda olub yoxa çıxan məhəbbət anları da onun qəlbini ovutmur. Bəstəkar baletdə döyüş səhnələrinə xüsusi vüsət versə də qurbanlar və tələfata aparan qəhrəmanlıq yolunun təsvirində musiqidə qrotesk üsulundan istifadə edir. Döyüşçülərin yürüşü bəzən qalay əsgərlərin marşını xatırlatmağa başlayır. Burada çox aydın hiss olunur ki, bəstəkar Oğuzu döyüşən qəhrəman kimi deyil, düşünən insan kimi ön plana çəkir. Tale mövzusu İntroduksiyada əmələ gələrək bütün əsər boyu Oğuzun mövzusunu sanki izləyir.

Tale mövzusu

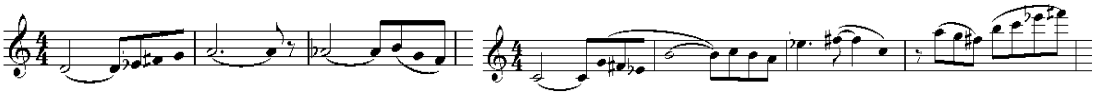


İlk səslənişində mövzu o qədər hüznlüdür ki, onu tənhalıq mövzusu kimi qəbul etmək olar. Həm də mövzu hər dəfə Oğuz tək qaldıqda, sevgisiz dünyada ürəyi sıxıldıqda səslənir deyə belə fikrə haqq qazandıra bilərik. Amma tədricən Oğuz yeraltı dünyanı görüb gəldikdən, yaddaşsız manqurt kimi yaşamaq istəməyib etiraz edəndən, övladlarının dünya malına hərisliyini yaşadıqdan sonra mövzunun necə böyük transformasiya olunduğunu izləyirik. Vətənini bölən Oğuz həyatının ən çətin anını yaşayır və bundan gerisini insanlar içində qalmaq istəməyərək əbədiyyətə qovuşur. Müəllif final səhnədə baletə xor daxil edib. Sanki artıq bircə rəqs və xoreoqrafiya qəhrəmanın daxili faciəsini əks etdirməyə qadır deyil. Final səhnədə Oğuz arxasını elinə

çevirib nəhəng işıq selinə daxil olur və gözqamaşdırıcı günəş diskinin içindən onun yalnız silueti görünür. Bu balet avtobioqrafik də sayıla bilər, çünki əsər yazılan dövrdə Cavanşir Quliyev buna bənzər hissləri yaşayırdı. Həmin il o, Kiprə iş dalınca getməyə məcbur idi və bu dövrdə yaşanan duyğular baletdə, eləcə də "Dastan"(1994-2006) adlandıılmış IV simfoniyada da (burada əsərin qəhrəmanı bayağılıq və etinasızlığa yoluxmuş cəmiyyət tərəfindən səhnədən qovulur) çox aydın duyulur.

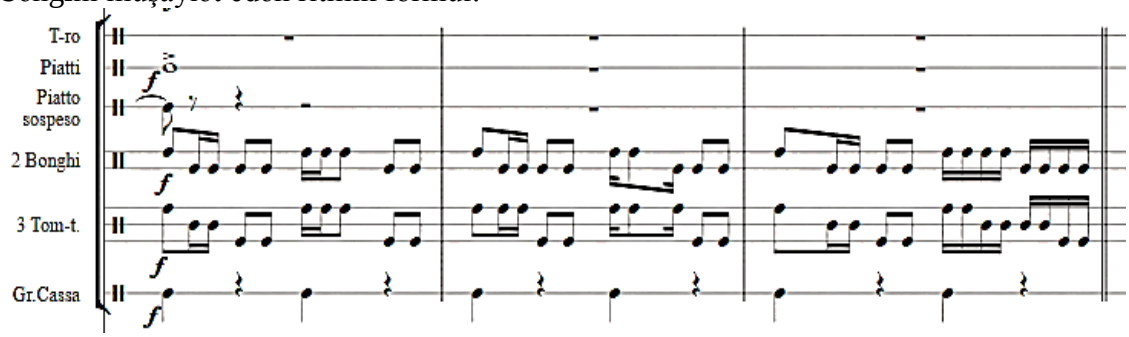
Baletin obrazlar dünyası əski türk təsəvvürlərinə uyğun olaraq 3 yerə ayrılır: **1.Tanrılar** (Üləng, Erlik, Humay Ana) **2.Real insanlar** (Oğuz, Dədə Qorqut, Aykaqan, Altun Saç Xatun, Qara şaman və Ağ şaman, yallı gedən qızlar, qoca Xaqan, döyüşçülər, bayram edən xalq) **3. Sehrli məxluqlar:** (Bozqurd, Qara Gül, daş ilahlar, Günəş çarxı, xeyirxah ruhlar, yeraltı məxluqlar, İşıq şüası, Göl, durna qızlar). Obrazların məhz bu cür bölünməsi qədim türklərin kosmoqonik konsepsiyasına, yəni ayağı ağac kimi torpağa kök salmış, təpəsi kosmosa dirənmiş 3 pilləli Tenqri simvolunun açmasına tam uyğun gəlir. Hər kateqoriyanın özəl intonasiya xüsusiyyəti və xasiyyətnaməsi var. Amma əsas obrazlar sayılan Oğuz və Bozqurdun hər 3, yəni tanrılar dünyası, yerüstü real həyat və qaranlıq dünyaya giriş və çıxışı olduğundan bu leytmövzular müvafiq olaraq yeni intonasion keyfiyyətlər əldə edir. Məsələn, Oğuz qaranlıq dünyaya düşdükdə onun mövzusu güzgüdə əks edilmiş kimi transformasiyaya uğramışdı. Baletin "Erlikin yeraltı dünya" adlı parçasında bütün mövzular güzgüdə əks edilmiş kimi baş-ayaq çevrilmişdi. (Mifologiyaya əsasən Erlikin yeraltı dünyasında öz təpələri, öz çayları, hətta öz Günəşi və Ayı varmış).

Erlikin mövzusu **Həmin mövzu "Yeraltı dünya"da (№33)**

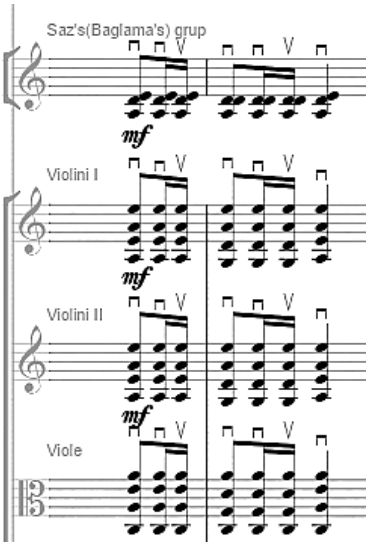


Baletdə kütləvi səhnələrin xüsusi dramaturji rolu var. Kütləvi səhnələr həm yürüş, döyüş xarakterli, həm də xalq məişət obrazlarının toplusu kimi təqdim edilir. Bəstəkar baletdə bir neçə orijinal yallı və cəngi bəstələyir ki, onları xalq musiqisindən az qala ayırmaq mümkün deyil. İlk yallı Tayqada (№9) qızların mərasimi səhnəsində səslənir. Bu mahnıvari yallıda orkestrdə saz imitasiyası el şənliyi təəssüratı yaradır. II pərdədən bayram yallısı (№21) isə daha tantənəlidir. Bayram təbillərin girişi və zurnanın solosu ilə başlayır. Süjetə görə xalq nə qədər qəribə olsa da qoca Xanın ölümünü və gildən yapılmış heykəlinin gəlişini qeyd edir. Əski türklərdə ölümü bayram etmək adəti varmış. Bu səhnə bir neçə bir-birini əvəzləyən parçalardan ibarətdir ki, burada kişilərin rəqsi, qadınların süzməsi, sonunda zurnanın solosu ilə cəngivari rəqsi insanı qəhrəmani əhvala kökləyə bilir.Amma Xanın heykəlini meydana gətirəndə (№22) xalq rəqsi vahiməli vak-xanaliya rəqsinə çevrilir. Oğuz heykəli sındırdıqdan sonra və ordunun yürüşünə başçılıq edəndə **(**№23**)** səslənən yallıdakı zurna sədaları artıq xalq musiqisini xatırlatmır. Bu qorxunc və vahiməli yürüş musiqisidir.Musiqinin vahiməli səslənməsində ritmik fonun xüsusi rolu var. Əsgər qızların yürüşü (№26) və qadınların ehtiraslı rəqsində (№28) də obrazların xasiyyətnaməsi ritmlə təqdim edilir. Sanki bəstəkar Oğuzu başdan çıxarmağa cəhd edən qadınları heç bir intonasiya ilə fərqləndirmək istəmir. Durna qızların rəqsi (№30) bir qədər melodik olsa da Erlikin yeraltı dünyası səhnəsində (№33) yeraltı məxluqlar da simasızlaşdırılaraq yalnız ritmlə təmsil edilir. Oğuzun oğullarının qovğası (№35) səhnəsində bayram şənliyindəki "Cəngi" rəqsi yeni ritmik əlavələrlə səslənəndə artıq xalq gücünü deyil insan hərisliyini xarakterizə edir.

Cəngini müşayiət edən ritmik formul:



Baletdə kütləvi səhnələrdə (bayram, ov, qurban, döyüş və s.) istifadə edilən ritmik formullar o qədər rəngarəngdir ki, onları hətta türk ritmikasının antologiyası da adlandırmaq olar. "Oğuznamə" baleti xüsusilə də kütləvi səhnələrində F.Əmirov "1001 gecə" və A.Əlizadənin "Babək" baletlərindən təkan alan Azərbaycan milli balet ənənələrini müasir durumda davam edir.



Balet boyunca iki dəfə hadisələr sanki dondurulur. Birinci dəfə əsərin başlanğıcında, ikinci dəfə sonunda. Hər iki halda meydana Dədə Qorqud gəlir. Sanki Dədə Qorqud gedişatı kənardan müşahidə edərək qolça qopuzunu çalıb gördüklərindən dastanlar qoşur.Əsərdə qopuzun imitasiyası ("Dədə Qorqud" (№2, 42) və "Oğuzun mahnısı" (№38) səhnələrində) bəstəkarın tembr axtarışlarının çox uğurlu nəticələrini sərgiləyir.

"Oğuznamə" baletində C.Quliyev obrazların musiqi xasiyyətnamələrində özəl intonasiya və ondan doğan şaxələnmə prinsipindən ustalıqla istifadə edilib. Bəstəkar səs yaddaşımızda əsrlərcə formalaşan intonasiyalardan məharətlə yararlanaraq tamam fərqli, seçilən mövzuları yaratmaqla bərabər onların ümumtürk arealından çıxmayan və türklərə çox əziz və doğma səs simvolları, ritmik fiqurasiyalara dayaqlanmışdır. Məhz bu səbəbdən bu əsər ümumtürk məkanında özününkü kimi qəbul ediləcək bir musiqi abidəsi statusuna layiqdir.

Qeyd:

1. Məqalədə istinadsız rast gələn sitatlar müəllifin bəstəkar Cavanşir Quliyevlə fərdi söhbətləri və elektron yazışmadan götürülüb. Bakı-Kipr, 2018.

ƏDƏBİYYAT:

1. Gilar Bəg F. "Oğuznamə"dəki Azərbaycan haqda rəvayətin elmi izahı
URL:http://www.gilarbeg.com/index.php?sehife=oxu&lang=1&content=1222
2. Manafova G.R. Cavanşir Quliyevin "Oğuznamə" baletində intonasiya dramaturgiyası //
"Konservatoriya" jurnalı, 2018, №2, s. 79-91 URL: http://konservatoriya.az/?p=3772
3. Vaqif İbrahimoğlu, Sabah Duru "Xan". Balet üçün ssenari. Rus və Azərbaycan dillərində. Bakı-2003.
Cavanşir Quliyevin şəxsi arxivi
4. Vikipediya azad ensiklopediyası, Oğuznamə Süitası
URL:https://az.wikipedia.org/wiki/O%C4%9Fuznam%C9%99_(balet)
5. Авдыш Давид Авдышевич. Сценарный план балета «Огуз–Хан»на музыку композитора Джаваншира Кулиева по литературному либретто Вагифа Гасанова на основе одноименного древнетюркского эпоса.Санкт-Петербург-Россия. Перевод на турецкий Айтекин Кулиевой. Персональный архив Джаваншира Кулиева

Gulnara Manafova Rafig
Azerbaijan, Baku
ANC'scandidate for adegree

Scientist in "Laboratory of national music research"

A NEW BALLET EMBODIMENT OF THE ANCIENT TURKIC EPIC "OGHUZ-NAMEH"

Summary: *This presentation was dedicated to the ballet "Oghuz-nameh" of Azerbaijan composer Javanshir Guliyev. Ancient Turkish cultural monument ballet was written on the base of the "Oghuz-nameh" epos. Composer reviving saint symbols, names and totems of Turkish world in plot line of ballet also could create musical portrait of them. These figures are individualized with simple and memorable music as Turkish symbols. There is created multi-faceted and complete leitmotiv system. Here each little figure has their leitmotiv. All themes are captured around the main line, character of Oghuz and its development. World of characters in ballet show in accordance with ancient Turkish imaginations. Author included chorus at final stage of ballet. Composer compose several original "yalli" and "cengi" which are almost impossible separate from folk music. Used rhythmic formulas, in massive scenes (holiday, hunt, victim, war), even can be called anthology of Turkish rhythm. In characters of music descriptions composer skillfully used intonation which shaped in our sound memory over centuries and created different themes also supported by voice symbols which are very native to Turks and don't go out of the entire Turkish landscape. That is why this work decent to the status of a music monument which will be accepted as its own in a whole Turkish land.*

Key words: *JavanshirGuliyev, "Oghuz-nameh" ballet, leitmotiv system, national sounds symbols, totems*

MƏMMƏDOV Məmmədəli Mirəli
Azərbaycan, Bakı
AMK-nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" laboratoriyasının rəhbəri
mmammadali@bk.ru

AZƏRBAYCANDA YENİ MİLLİ MUSİQİ ALƏTLƏRİNİN YARADILMASI ZƏRURƏTLƏRİ

Xülasə: Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" laboratoriyasında bərpa və təkmilləşdirmə işləri ilə yanaşı, tərəfimizdən çoxsaylı milli musiqi alətləri də yaranmışdır. Yeni yaranan musiqi alətləri Azərbaycan xalq çalğı alətləri orkestrində bəm registrlər problemi və səs diapazonunun genişlənməsinin həllinə yönəlib.

Açar sözlər: yeni musiqi alətləri, okrestr, diapazon, səs, ölçü sistemi

Çağdaş dövrümüzdə qədim musiqi alətlərinin bərpa edilməsi, təkmilləşdirilməsi, habelə yeni musiqi alətlərinin yaranması ilə bağlı məsələlər hələ də aktualdır. Son illər bir çox tədqiqatçılar tərəfindən qədim milli musiqi alətləri bərpa edilmiş, bir sıra musiqi alətləri təkmilləşdirilmişdir. Bu sırada Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" laboratoriyasında da çoxsaylı işlər görülmüş və bu günə qədər də davam etməkdədir. Belə ki, *donqar, ozan, şahrud, bərbət, trantayl, qolça qopuz, ruhəvza, şıdırğı, rud* və s. qədim musiqi alətləri bərpa olunmuşdur. Bundan əlavə bir çox mizrablı, kamanlı, nəfəsli və zərb alətləri təkmillləşdirilmiş, alətlərin səs effekti yaxşılaşdırılmışdır.

Burada özünü göstərən çox mühüm məsələlərdən biri də bərpa olunan və təkmilləşən musiqi alətləri ilə yanaşı yeni musiqi alətlərinin yaranmasıdır. Bu məqalədə yeni musiqi alətlərindən söhbət açırıq. Lakin, məqaləni bərpa olunan və təkmilləşən alətlərdən başlamağımızın əsas səbəbi yeni alətlərin təkmilləşən və pərpa olunan nümunələr timsalında – tar, kamança, saz və başqalarının ailəsinin yaranmasıdır. Məqsədimiz yeni alətlərin yaranması zərurətləri, onların yaranmasında əsas götürülən əmsalların üzə çıxarılması, alətlərin quruluşda tətbiq olunan qanunuyğunluqlardır.

Alətlərin təkmilləşdirilməsi və bərpası kimi, yeni alətlərin yaranması da Azərbaycan Milli Konservatoriyasının "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdirilməsi" laboratoriya-

sında bizim tərəfimizdən həyata keçirilir.

Tərəfimizdən yaranan yeni musiqi alətlərinin siyahısını təqdim edirik. Alətlər say etibarilə çox olduğundan onları ifa üsuluna görə qruplaşdırmışıq.

Mizrabla çalınan musiqi alətləri

1. "Kontr tar"
2. "Akkord tar"
3. "Bəm tar"
4. "Üç oktavalı xromatik qanun"
5. "Bəm qanun"
6. "Ud-mən" dörd simli, bəm səsli musiqi aləti
7. "Rəmiş" dördsimli musiqi aləti
8. "Səlyani" - İki kameralı bəm səsli musiqi aləti
9. "Azərbaycan" elektro musiqi aləti
10. "Möhtəşəm"
11. "Həsa"
12. "Ay-ulduz"
13. "İrs"
14. "Sevgililər"

Kamanla çalınan musiqi alətləri

Mizrabla və Kamanla çalınan musiqi alətləri

33. "Əsa"

Nəfəslə çalınan musiqi alətləri

34. "Dördkünc orkestr balaban"
35. "Dördkünc tenor balaban"
15. Qoşaçanaq "Kontr kamança"
16. Qoşaçanaq "Bas kamança"
17. Altı simli mexaniki üsulla tənzimlənən kamança
18. "Qarabağ kamanı"
19. "Elektro kaman"
20. "Cütçanaq kamança"
21. "Dəf kamança"
22. "Zil-bəm kamança"
23. "Yaylı tar"
24. "Yaylı qolça qopuz"
25. "İki kameralı kamança"
26. "Yaylı ozan"
27. "Yaylı ərğənun"
28. "Elektro slindr kamança"
29. "Yaylı saz"
30. "Yaylı bəm saz"
31. "Yaylı qolça qopuz"
32. "Yaylı bəm qolça qopuz"

Zərb simli musiqi alətləri

36. Dörd oktavalı "Zərb simli aləti"
37. "Bas santur"

Zərb alətləri

38. "Dördkünc davul"
39. "Çukəndə"

Özən səsli

40. "Şimşək"

Yuxarıda adları sadalanan bu alətlər hər biri ciddi qanunauyğunluqlar əsasında meydana gəlib. Şübhəsiz ki, bu alətlərin ərsəyə gəlməsini şərtləndirən, onların həyata vəsiqə qazanmasına zəmin yaraddan əsaslar mövcuddur. Başlıca faktor isə diapazondur. Məlumdur ki, uzun əsrlərin sınağından keçən simfonik orkestr yeddi oktavaya qədər səs diapazonunu özündə ethiva edir. Mövcud olan Azərbaycan xalq çalğı alətləri okrestrləri isə iki oktava yarım diapazondadır. Bu mənada bizim orkestrin səs tessiturası kiçik görünür və qarşımızda dayanan əsas məsələ ilk olaraq mövcud olan tar, kamaça, balaban alətlərini təkmilləşdirmək, diapazonunu genişləmdirməkdirsə, ikinci məsələ həmin alətlərin ailələrini yaratmaqdır. Yaradılmış musiqi alətləri özünəməxsus quruluş, diapazon və bu kimi xüsusiyyətlərindən savayı həmçinin hər biri özünəməxsus tembrə malikdir. Bu, onların təkcə orkestr və ansambl təkribində deyil, həmçinin solist alətlər kimi ifa olunmasına imkan verir.

Onu da qeyd edək ki, göründüyü kimi yeni yaranan musiqi alətləri say etibarilə çox olduğundan, alətlərin hər biri haqqında geniş məlumat vermək və onların ətraflı təqdimatı bir məqalə hüdudlarından çox genişdir. Məlum səbəbdən bu yazıda alətlərin ümumi icmalı, diapazon, ölçü, menzura və s. əsas cəhətlərini təqdim edirik.

"Kontr tar"ın çanağı tut ağacından, qolu isə qoz ağacından hazırlanıb. Aşıqlar mexaniki üsulla tənzimlənir. Böyük çanağın eni 275,6 mm, kiçik çanağın eni isə 241,4 mm-ə bərabərdir. Çanağın hündürlüyü 215 mm-dir. Alətin menzurası 860 mm-dir. Kəllənin uzunluğu 150 mm, hündürlüyü isə 115 mm-dir,eni isə 44 mm.-dir. Qolun çanaq hissəsində eni 50 mm, qol hissəsində eni isə 42 mm-ə bərabərdir. Böyük çanağın uzun-

luğu 248 mm, kiçim çanağın uzunluğu 141 mm.-dir. 3 oktava diapazona malikdir. 4 sim və 4 aşıxdan ibarədir.

"Akkord tar"ın çanağı tut, qolu, aşıxları və kəlləsi qoz ağacından hazırlanmışdır. Kəllə üstü, çanaq üstü xərək və mizrab isə ebanitdəndir. Çanaq üzlüyü dana ürəyinin pərdəsindən, qol üstü xərək isə sümükdən hazırlanıb. Aləti həm akustik, həm də elektron variantda ifa etmək mümkündür. Alətin çanağının uzunluğu 290 mm, qolunun uzunluğu isə 426,3 mm-dir. Böyük çanağın uzunluğu 185 mm, ağız eni 150 mm, kiçik çanağın uzunluğu 105 mm, ağız eni 133 mm-dir. Alətin menzurası isə 666,3 mm-ə bərabərdir. "Akkord tar" altı simdən ibarətdir. Diapazonu 4oktavanı əhatə edir.

"Bəm tar" da özünəməxsus xüsusiyyətlərlə səciyyələnir. Alət fərqli və orijinal tembrə malikdir. "Bəm tar"ın çanağının uzunluğu 320 mm, hündürlüyü 165 mm, çanağın eni 220 mm-dir. Böyük çanağın uzunluğu 200 mm, kiçik çanağın uzunluğu 120 mm-dir. Qolun uzunluğu 460 mm, kəllənin uzunluğu 130 mm, kəllənin hündürlüyü isə 100 mm-ə bərabərdir. Çanaq tut ağacından, kəllə, qol və aşıxlar qoz ağacından hazırlanmışdır. "Bəm tar"da 4 aşıx və 4 sim var. Diapazonu 3 oktavaya bərabərdir.

"Üç oktavalı xromatik qanun. Bu musiqi alətinin səs diapazonu xrommatik olaraq üç oktavaya bərabərdir. Aşıxlar aliminium materialındanhazırlanmışdır. Alətin çanağının üzərinə balıq dərisi çəkilmişdir. Simləri metaldandır. Alətin qalınlığı 60 mm, eni 800 mm, uzunluğu isə 635 mm-ə bərabərdir. Alətin ayaqları olduğundan onu həm oturaq vəziyyətdə, həm də ayaq üstə ifa etmək mümkündür. 27 xərəkdən ibarətdir. Alətin simlərin və aşıxların sayı 96-dır və diapazonu 3 oktavadır.

"Bəm qanun" səs diapazonu qanun musiqi alətinin sə diapazonuna bərabərdir. Amma bir oktava bəm səslidir. Alətin eni 410 mm, uzunluğu 1060 mm, hündürlüyü 52 mm-dir. 72 simdən və aşıxdan ibarətdir. Alətin xərəyi dörd hissəyə bölünmüş çanaqlar üzərindədir. "Bəm qanun"un səs effektini yaxşılaşdırmaq məqsədi ilə çanaq içərisinə rezanatorlar yerləşdirilmişdir.

"Ud-mən" dörd simli, bəm səsli musiqi aləti. Bu alət dörd simlidir və tembri ud alətinə yaxındır. Qolu, çanağın üz qabığı, kəlləsi palıd ağacından, çanağın arxa hissəsi isə fıstıq ağacından hazırlanmışdır. Onu da qeyd edək ki, klassik ud alətindən fərqli olaraq burada pərdələr yerləşdirilmişdir. "Ud-mən"də ifaçının rahat ifa etməsi üçün pərdələr tənəkə (planka) üzərinə sarınır. Alətdə həm akustik, həmçinin də elektron səslənmə əldə edilmişdir. "Ud-mən"in simləri xərəyə bərkidilir. Alətin çanağının uzunluğu 435 mm, hündürlüyü 140 mm-dir. Menzurası isə 586 mm-ə bərabərdir."Ud-mən"in diapazonu 3 oktavadır.

"Rəmiş" dördsimli musiqi aləti. Fıstıq ağacından hazırlanan, mizrabla çalınan simli, pərdəli alətdir. Alət 4 sim və 19 pərdəlidir. Bu alət səsgücləndirici cihazlara qoşularaq ifa olunur və effektiv elekro səslənmə yaradır. Alətin çanağının uzunluğu 400 mm, hündürlüyü 60 mm-dir. Qolun uzunluğu 420 mm-ə bərabərdir. Alətin menzurası isə 588 mm-dir. "Rəmiş" musiqi aləti 3 oktava diapazona malikdir.

İki kameralı bəm səsli musiqi aləti ("Səlyani"). Alət iki kameradanibarətdir. Birinci kamera aşağıda, ikinci isə yuxarıda yerləşir. Xərək birinci kameranın üz dekasının üzərinə qoyulur. Birinci kameranın üz dekasında diametri 8 mm-ə bərabər olan çoxlu sayda dəliklər açılır ki, səs dalğaları rahatlıqla hər iki çanaqda hərəkət edə bilsin. Bu da alətin özünəməxsus tembrinin yaranmasına səbəb olur. Alətin çanağının uzunluğu 350 mm, eni 273 mm, hündürlüyü isə 103 mm-ə bərabərdir. Qolunun uzunluğu 430 mm, menzurası isə 590 mm-dir. Alətin diapazonu 3 oktava qədərdir. 4 simi var.

"Azərbaycan" elektro musiqi aləti. İki böyük və kiçik içlikdən ibarətdir. Alətin qolu və kəlləsi fıstıq ağacından, digər hissələri isə diktdən hazırlanmışdır. Diktdən düzəldilən hisələr dəmir içlikləri saxlamaqdan və ifaçı üçün rahatlıq yaratmaqdan ibarətdir. Burada pərdələr muğam pərdələrinə uyğundur və planka üzrəində yerləşdirilmişdir. Bu da bütün

muğamlrın ifası üçün imkan yaradır. "Azərbaycan" alətinin çanağının uzunluğu 465 mm, eni çanağın aşağı hissəsində 400 mm, qola yaxın hissəsində isə 245 mm-dir. Menzurası 650 mm-ə bərabərdir.Alətin dörd simi var. 4oktava diapazonu özündə ehtiva edir.

"Möhtəşəm". Alət 3 çanaqdan ibarətdir; yuxarı çanaq, orta çanaq və aşağı çanaq. Kəllənin quruluşi "M" şəklindədir. Alətin köklənməsi üçün çanağın üst hissəsinə "do" səsinə uyğun qurğu yerləşdirilmişdir. Çanağın aşağı, yuxarı və orta hissəsindəki membranlar dana dərisindəndir. Xərəklər isə qoz ağacından hazırlanıb. "Möhtəşəm"in 29 aşıxı və 29 simi var. Qol üzərində simlərin sayı 7, çanağın aşağı hissəsindəki simlərin sayı 11 və çanağın yuxarı hissəsindəki simlərin sayı da çanağın aşağı hissəsindəki simlərin sayına bərabərdir. Alətin çanağının uzunluğu 440 mm, eni 300 mm, hündürlüyü 64 mm-dir. Qolun uzunluğu 485 mm, hündürlüyü 34 mm-dir. Menzurası 697 mm-ə bərabərdir. Diapazon 6 oktavanı əhatə edir.

"Həsa"musiqi aləti bir sıra xüsusiyyətləri ilə seçilir. Alət iki kameralıdır. 4 simdən və 4 mexaniki axışdan ibarətdir. "Həsa" bəm səslidir. Alətin menzurası 580 mm, çanağın uzunluğu 340 mm, eni 270 mm-ə bərabərdir. Özünəməxsus tembrə malikdir. 3 oktava diapazonu əhatə edir.

"Ay-ulduz. Bu çalğı alətini hazırlayarkən fıstıq və palıd ağacından istifadə olunub. Çanağın üz və arxa tərəfi fıstıqdan, baş hissəsi, qolu və plankası isə palıd ağacından hazırlanıb. Çanağın yan hissəsi diktdəndir. Pərdələr alətin qolunun deyil, plankanın üzərinə dolanmışdır. Qolun içinin oyulması alətin çəkisinin yüngülləşməsi ilə bərabər akustik səsin artmasın da şərait yaradır. Alətin çanağının uzunluğu 420 mm, eni 342 mm, hündürlüyü isə 65 mm-dir. Qolun uzunluğu 420, menzurası 587 mm-dir. "Ay-ulduz" 4 simdən ibarətdir və 3,5 piapazonu əhatə edir.

"İrs" mizrabla çalınan simli çalğı alətidir. Alətin iki müxtəlif diametrli konus şəkilli, müxtəlif diametrli dəmir içliyi vardır. Çanaq karton materialdan düzəldilmişdir və həmin konus şəkilli dəmir içlik çanağa yerləşdirilmişdir. Qol və baş hissə fıstıq ağacındandır. Alətin pərdələri tir (planka) üzərindədir, tələb olunarsa sürüşdürməklə muğam pərdəsi kimi də istifadə etmək olar. Elektro səsötürücü birləşdirilən "İrs" çalğı alətinin pərdələri (elektrogitara pərdələri) pianodakı notlara uyğundur. Səkkiz simi var. Simlərin tənzimlənməsi üçün elektro gitara aşıxlarından istifadə olunmuşdur. İki çanağı var. Hər iki çanağ uzunluğu birlikdə 317 mm, hündürlüyü isə 72 mm-dir. Alətin qolunun uzunluğu 447, menzurası isə 650 mm-ə bərabərdir."İrs" 3 oktava diapanozunda ibarətdir.

"Sevgililər" adlı musiqi aləti bir çanaqdan, iki qoldan ibarətdir. Alət bütünlüklə palıd ağacından hazırlanıb. "Sevgililər"in akustik gitara və akustik uda bənzər tembri var. Bundan əlavə elektron səslənməsi üçün də işlər görülmüşdür. Görünüşcə həm üz, həm də arxa tərəfdən insana bənzərliyi duyulur. "Sevgililər"in çanağının uzunluğu 450 mm, eni 370 mm, hündürlüyü isə 175 mm-dir. Xərəkdən kəlləyə doğru məsafə isə 650 mm-dir. Alətin hər qolunda 4 sim və 4 aşıx bağlanır.Hər qolun səs Diapazonu 3,5 oktavaya bərabərdir.

Qoşaçanaq "Kontur kamança"xalq çalğı alətləri orkestri üçün Kontrabas alətinə uyğun olaraqnəzərdə tutulub. Alətin çanaq, qol və digər məlum olan hissələri öz ölçü sisteminə malikdir. Birinci çanağın diametri 260,3 mm, ağız diametri 145 mm, hündürlüyü 200 mm-dir. İkinci çanağın isə diametri 315 mm, ağız diametri 182,7 mm, hündürlüyü 242 mm-ə bərabərdir. Alətin qolunun uzunluğu 875 mm-dir. Menzurası isə 1030 mm-ə bərabərdir.Alətin dörd simi var. 3,5 oktavadiapazonu əhatə edir.

Qoşaçanaq "Bas kamança" isə violonçel alətinə uyğundur. Özünəməxsus tembrə malikdir. "Bas kamança"nın birinci çanağının diametri 215 mm, ağız diametri 115 mm, hündürlüyü 165 mm-dir. İkinci çanağın isə diametri 260,3 mm, ağız diametri 145 mm, hündürlüyü 200 mm-ə bərabərdir. Qolun uzunluğu 610 mm, menzurası isə 705 mm-dir. Alət dörd simdən ibarətdir. Beş oktava diapazonu əhatə edir.

Altı simli mexaniki üsulla tənzimlənən təkmilləşmiş kamançada özünəməxsus cəhətlərlə şərtlənir. Bu alət altı simdən ibarətdir. Çanağın eni 220 mm, hündürlüyü 170 mm-dir.Xərəkdən kəlləyə doğru məsafə isə 314 mm-ə bərabərdir. "Altı simli kamança"nın kök sistemi və səs diapazonu orkestr kamançası ilə eynidir. 3, 5 oktava diapazonu əhatə edir.

"Qarabağ kamanı"nı bütünlüklə fıstıq ağacından hazırlanmışdır. Alətinən üstün cəhətlərindən biri onun həm kamança, həm də violin kimi ifa olunmasıdır. Bu alət kamança kökünə köklənir. Çanağın üz diametri 13 sm, çanağın öz diametri isə 16,7 sm-dir. Alətin kəllə üzərindəki xərəkdən çanaq üzərindəki xərəyə qədər olan məsafə 31,5 sm-dir. "Qarabağ kamanı"nın səs diapazonu 3oktavadır.

"Elektro kaman"Alət 3 hissədən ibarətdir. Kəllə, qol, çanaq və kaman. Kəllə üzərindəki aşıxlar 4 ədəddir və mexanikidir (simlər mexaniki üsulla tənzimlənir). 4 simlidir. Kamançanın qolu fıstıq ağacındandır. Qolun uzunluğu 278 mm, diametri isə 30

mm-dir. Qol üzərindəki xərəklər sümükdəndir. Çanağın isə diametri 155 mm, hündürlüyü 76 mm-ə bərabərdir. Alətin menzurası 345 mm-dir. Simlər maqnitləşən metaldandır (polad). "Elekro kaman" özünəmsus tembrə malikdir. Hava şəraiti alətin səs tembrinə təsir göstərmir. Mexaniki üsulla kökləndiyindən alətin kökdən düşmə problemi yoxdur. Alət 3 oktava diapazondadı.

"Cütçanaq kamança"Bu kamança 4 simdən, 4 axışdan, iki çanaq və bir qoldan ibarətdir. Alət iki bərabər ölçülü çanaqdan ibarətdir. Çanaqların ağız diametrləri 110 mm, gövdənin ağız diametri isə 200 mm-dir. Çanaqların hündürlüyü 170 mm, iki çanağın birlikdə eni isə 350 mm-ə bərabərdir. Alətin menzurası 310 mm, kəllə hissənin uzunluğu 185 mm, qolun çanaq hissədə diametri 37 mm, qolun kəllə hissəsində diametri isə 32 mm-dir. Xərək iki çanaq üzərində yerləşdirilmişdir. "Cütçanaq kamança"nın səs diapazonu və kök sistemi kamançada olduğu kimidir. 2,5 oktava diapazonu əhatə edir.

"Dəf kamança"iki çalğı alətinin xüsusiyyətlərini özündə birləşdirir.. Yəni, alətin arxa hissəsi dəf, üz hissəsi ilə kamançadır. Çalğı alətinin üzü həm akustik, həm də elektron alət kimi ifa oluna bilər. Alətin çanağının ağız diametri 123 mm, gövdənin ağız diametri 205 mm-dir. Dəf hissənin diametri isə 174 mm-ə bərabərdir. "Dəf kamança"nın menzurası 298 mm, kəllə hissənin uzunluğu isə 190 mm-dir.Alətin səs diapazonu kamança diamazonuna, yəni 2,5 oktavaya bərabərdir.

"Zil-bəm kamança" da özünəməxsusluğu ilə seçilir. Bu alətdə əsas cəhət bir çanaq üzərində 2 kamançanın yerləşdirilməsidir. Bunlardan biri adi kamança menzurası 314 mm, digəri isə bəm kamançadır və menzurası 380 mm-ə bərabərdir. Kamançanın həm zil, həmçinin də bəmi üçün səs diapazonu üç oktavaya bərabərdir.

"Yaylı tar"4 simdənvə4 aşıxda ibarətdir. "Yaylı tar" səs diapazonu 3 oktavaya bərabər olan bəm səsli musiqi alətidir. Bu alət yayla ifa olunan musiqi alətləri ailəsinə daxildir. Musiqi alətinin çanağı tar musiqi alətinin çanağının bənzəridir. Alətin menzurası təkmilləşmiş bəm kamança menzurasına bərabərdir. Yaylı tarın böyük çanağının üzərinə keçi dərisi çəkilmişdir. Kiçik çanaq isə açıq qalmışdır. Bu isə çanaqiçi səslərin çanaq içərisində dövr edərək sərbəst şəkildə xaric olmasına mübnit şərait yaradır.

"Yaylı qolça qopuz"un çanağı yüksək səviyyədə bərpa etdiyimiz qolça qopuzun çanağının oxşarıdır. Çanağın üzərinə dana dərisi çəkilmişdir. Çanağın sol tərəfində (ifaçıya yaxın hissəsində) altı dəlik açılmışdır. Bu dəliklər çanaqiçi səslərin ifaçıya daha tez çatmasından ötəridir. Yəni, ansambl ifa edərkən öz alətinin səsini daha aydın eşitmək məqsədi daşıyır. "Yaylı qolça qopuz"un ölçüləri qolça qopuzun çana qölçüləri ilə eynilik təşkil edir. Çanağın uzunluğu 400 mm, eni 210 mm, hündürlüyü isə 120 mm, aşağı hissədə çanağın eni isə 105 mm-ə bərabərdir. Menzurası 314 mm, kəlllə hissəsinin uzunluğu isə 180 mm-dir. Çanaq tut ağacından, üz dekası ilə qoz ağacından hazırlanıb. Alət 4 simdən və 4 aşıxdan ibarətdir. 3 oktava diapazonu əhatə edir.

"İki kameralı kamança" Bu alət adından da məlum olduğu kimi iki kameradan ibarətdir. Özünəməxsusu səs tembrinə malikdir. "İki kameralı kamança"nın kök sistemi və səs diapazonu professional kamança ilə eynilin təşkil edir. Çanaqdan xərək oturulan yer açıqdır. Xərək 1-ci çanaq üzərində yerləşdirilir. Çanağın ağzının qalan hissəsi ilə ağac materialı ilə ötürülmüşdür. Çanağının ağız diametri 115 mm, eni 200 mm, hündürlüyü isı 170 mm-dir. Menzurası 314 mm-ə bərabərdir.

"Yaylı ozan"nın çanağı ozan çanağının bənzəridir. Həcm etibarilə yaylı ozanın çanağı ozanın çanağından kiçikdir. Alətin menzurası kamança musiqi alətinin menzurasına bərabərdir. 4 simdən və 4 aşıxdan ibarətdir. Çanağın üzərinə keçi dərisi çəkilmişdir. Alətin xərəyi qoz ağacından hazırlanmışdır. Qolu isə fıstıq ağacından yonulmuşdur. Aşıqlar qoz ağacından hazırlanıb. Diapazonu 2,5 oktavadır. Özünəməxsus dolu səsi vardır. Qolun uzunluğu 280 mm, menzurası 300 mm, ümumi uzunluğu 740 mm-dir. Çanağın uzunluğu 273 mm, eni 165 mm, hündürlüyü isə 75 mm-ə bərabərdir.

"Yaylı ərğənun"un yaranması Səadət Abdullayevanın tədqiqatlarına əasən bərpa etdiyimiz ərğanun musiqi alətini pərpa etdikdən sonra yaranan musiqi alətidir. "Yaylı

ərğənun"nun çanağı mizrabla ifa olunan ərğənunun bənzəridir. Bu çanaqlar həcm etibarilə də bir-birinə bərabərdir. Alətin böyük çanağının üzəri balıq dərisindən, kiçik çanağının üzəri isə deka ilə bağlanmışdır. Kiçik manağın sağ-və sol tərəflərindən diametri 17 mm-ə bərabər olan iki dəlik açılmışdır. Alətin çanağı tut ağacından, xərəyi və qolu qoz ağacından hazırlanmışdır. Alətin aşıqları mexaniki üsulla tənzimlənir. Alət 4 simdən ibarətdir. 3 oktava diapazonu əhatə edir. Alətin menzurası 360 mm-ə bərabərdir.

"Elektro slindr kamança" alətinin çanağı slinrd şəkillidir. Çanağın hündürlüyü 150 mm, diametri isə 140 mm -ə bərabərdir. Alətin menzurası 356mm,. Qolu fıstıq ağacındandır. Çanaq üzərinə dana dərisi çəkilmişdir. Qolun diametri 32 mm-dir. Simlər mexaniki üsulla tənzimlənir. 4 simi var. Diapazon 3,5 oktava.

"Yaylı saz" menzurası kamança musiqi alətinin menzurasına bərabərdir. Yəni, 300-310 mm. Səs diapazonu 2 oktava yarım. Çanağı tut ağacından, qolu isə fıstıq ağacından hazırlanıb.

"Yaylı bəm saz"ın çanağı saz çanağının oxşarıdır. Alət 4 simdən, 4 mexaniki üsulla tənzimlənən aşıxdan ibarətdir. Alətin çanağı hürdür olduğundan dizüstü ifa etmək üçün çətinlik yaradır. Bu məqsədlə şişi uzadılaraq yerdən ifa etmək üçün uyğunlaşdırılıb. 3 oktavadır. Çanağı tut ağacından, qolu isə qoz ağacından hazırlanıb. Menzurası 370 mm-ə bərabərdir. Mexaniki üsulla tənzimlənir.

"Yaylı qolça qopuz"4 simdən və 4 aşıqdan ibarətdir. Yaylı qopuzun çanaq ölçüləri qolça qopuzun çanaq ölçüləri ilə eynilik təşkil edir. Alətin üz dekası qoz ağacından, çanaq özü isə tut ağacından hazırlanmışdır. Alət kamança kökünə köklənir. Səs diapazonu 2,5 oktavanı əhatə edir.

"Yaylı bəm qolça qopuz"un çanağı bərpa etdiyimiz dəri üzlü qolça qopuza oxşarıdır. Çanağın uzunluğu 300mm, çanağın eni 190 mm, hündürlüyü isə 85 mm -ə bərabərdir. Menzurası 356 mm-dir. Qolunun uzunluğu 328 mm-dir. 4 simdən və 4 aşıxdan ibarətdir. Alətin çanağı hündür olduğundan dizüstü ifa etmək üçün çətinlik yaradır. Bu məqsədlə şişi uzadılaraq yerdən ifa etmək üçün uyğunlaşdırılıb. 3 oktava diapazonu var. Çanaq tut ağacından yonulmuşdur, qol isə fıstıq ağacındandır.

"Əsa". Bu alət üç simdən və üç aşıxdan ibarətdir. "Əsa" tam elektrondur. Bu musiqi alətini kamança, saz, gitara kimi ifa etmək mümkündür. "Əsa"nın menzurası 505 mm, ümumi uzunluğu isə 990 mm-ə bərabərdir. Alətin diapazonu 2.5 oktavanı əhatə edir.

"Dördkünc orkestr balaban"nı hazırlamaq üçün dörd çubuqdan istifadə olunub. Bu çubuqlardan ikisi üst hissədə, qalan ikisi kənarlarda - alt və üst hissənin arasında yerləşdirilir. Korpusun uzunluğu 316 mm, iç diametri 12 mm, çöl diametri 17 mm-dir. Dəliklərin sayı yuxarı hissədə 8, alt hissədə isə 1 dənədir. Orkestr balabanının diapazonu ənənəvidir.

"Dördkünc tenor balaban"nın hazırlanma texnologiyası dördkünc balabanda olduğu kimidir. Səsgücləndiricilər qamışdan hazırlanmışdır və balaban qamışı ilə eynidir.Korpusun uzunluğu 528 mm, dəliklərin sayı və diapazonu "Dördkünc orkestr balabanı" ilə eynilik təşkil edir.

Dörd oktavalı "Zərb simli alət" ("Santur") bütünlüklə qoz ağacından hazırlanmışdır. Alətin aşıxları dür aliminiumdan düzəldilib. Xərəklər isə qoz ağacındandır. Xərəklərin üzərinə dəmir çubuqlar yerləşdirilmişdir. Bu dəmir çubuqlar da səs effektini daha da yaxşılaşdırmağa xidmət edir. Alətin ortasında səkkizbucaqlı dəliklər çanaqiçi səslərin xaricə ötürülməsinə xidmət edir. Uzunluğu 900 mm, hündürlüyü 600 mm, orta eni 690mm-ə bərabərdir. Alət 36 xərəkdən, 108 simdən və 108 aşıqdan ibarətdir. Diapazonu 4,5 oktavaya bərabərdir.

"Bas santur" böyük və kiçik oktava səslərini əldə etmək məqsədi ilə yaradılmışdır. Alətin hündürlüyü 960 mm, bəm səs tərəfin eni 1100 mm, zil tərəfin eni isə 580 mm-ə bərabərdir. Musiqi aləti 24 xərəkdən, 24 aşıxdan və 24 simdən ibarətdir. Alətin üzərinə dəmir çubuqlar yerləşdirilmişdir. "Bas santur"un aşıxları da dəmirdən hazırlanıb. Musiqi aləti stasionardır (daşınmazdır). Alət ucu keçələnmiş çubuqlarla ifa olunur.

Diapazonu 3 oktavaya bərabərdir.

“Dördkünc davul” aləti hərbi orkestr üçün nəzərdə tutulub. Alət yüngül çəkili və möhkəmdir. “Dördkünc davul”un kənar hissəsində yerləşən kökləyici aşıqlar dımır açar vasitəsilə təmzinlənir. Nəticədə Alətdə özündə bir neçə not səslərini cəmləşdirir. Səs tembrini dəyişmək mümkündür.

“Çukəndə” musiqi alətinin hazırlanmasında çubuq, kəndir və dəridən istifadə olunmuşdur. Alət iki üzlüdür. Zil və bəm tərəflərdən ibarətdir. Alətin zil tərəfinin diametri kiçik, bəm tərəfinin diametri nisə böyükdür. Hər iki üz dana dərisindən hazırlanmışdır. Alətin uzunluğu 690 mm, böyük üzün diametri 210 mm, kiçik üzün diametri isə 160 mm-dir. Orta hissənin diametri isə 290 mm-ə bərabərdir.

“Şimşək” alətinin yaranmasına Tehranda qarşılaşdığımız buna bənzər alət vəsilə oldu. Alətin özünəməxsus, sanki göy gurultusunu xatırladan tembri var. Bu səbəbdən sözügedən aləti “Şimşək” adlandırdıq.

Beləliklə, təqdim etdiyimiz yeni musiqi alətləri hər biri özünəməxsusluğu ilə seçilir. Göründüyü kimi, hər bir alət fərqli struktur, tembr, diapazon, ölçü sisteminə malikdir. Bu yeni yaratdığımız alətlər Avropa simfonik orkestrindəki kimi 7 oktava səs diapazonunu əhatə etdiyindən, zənnimizcə, xalq çalğı alətlərindən ibarət orkestrimiz də daha möhtəşəm səslənməni göstərmək iqtidarında olacaq.

Hazırladığımız bu alətlər bir çox peşəkar ifaçılar, tanınmış simalar tərəfindən ifa olunaraq dəyərləndirilmişdir.

Onu da qeyd edək ki, tərəfimizdən hazırlanan hər bir alətə Azərbaycan Respublikası Müəllif Hüquqları Agentliyində müəlliflik hüququ verilmişdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan çalğı alətləri dünyanı valeh edir. B.: Nurlar, 2016, 288 s.
2. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq-orqanoloji tədqiqat). B.: Adiloğlu, 2002, 454 s.
3. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafiq musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 247 s.

***Özet*:** Azerbaycan Milli Konservatuarı “Milli Müzik Enstrümanı İyileştirme Laboratuvarı'ndaki restorasyon ve iyileştirme çalışmaları ile birlikte çok sayıda ulusal müzik enstrümanı da oluşturulmuştur. Yeni kurulan müzik enstrümanları, Azerbaycan halk müziği orkestrasını Avrupa senfonik orkestrasındaki 7-oktav aralığına teslim etme sorununun çözümüne işık salıyor.

Anahtar kelimeler: yeni müzik aletleri, okrestr, aralık, ses, ölçü sistemi

---

MƏMMƏDLİ Fərdin İlham oğlu
Azərbaycan, Bakı
AMK-nın doktorantı,
“Milli musiqinin tədqiqi” elmi-tədqiqat
laboratoriyasının kiçik elmi işçisi
Email: fardin.mammadli@gmail.com

AZƏRBAYCAN MUĞAMINDA "BƏRDAŞT" ŞÖBƏSİNİN YARANMA ŞƏRTLƏRİ VƏ ƏHƏMİYYƏTİ

Xülasə: *Məqalədə Azərbaycan muğam dəstgahlarının giriş hissələrinə diqqət yetirilir. “Bərdaşt” şöbəsinin instrumental epizod kimi təşəkkül tapması, vokal ifaçılığa keçməsi araşdırılır. Həmçinin, bu şöbənin fünksional əhəmiyyəti üzə çıxardılır.*

Açar sözlər: *muğam, “Bərdaşt”, şöbə, dəstgah, tembr-registr*

Məlumdur ki, dəstgah kompozisiyası özünəməxsus struktura malikdir. Giriş hissələr, Mayə və sonrakı şöbələrin təsnif və rənglərlə ardıcıllaşması kompozisiyanı əmələ gətirir. Azərbaycan muğam dəstgahlarının strukturunda, kompozisiya quruluşunun yaranmasında hər bir şöbə və guşə də özünəməxsus funkional əhəmiyyət daşıyır. Muğamla bağlı bütün şöbə, yaxud guşə adının arxasında böyük tarix, neçə-neçə tədqiqatlar və şərhlər dayanır. Bu mənada dəstgahların giriş hissələri də xüsusi maraq doğurur.

Qeyd edək ki, Azərbaycan muğamının özünəməxsus xüsusiyyətlərdən bir də iki giriş hissənin mövculuğudur. İlk olaraq dəstgahda dəqiq vəznli "Dəraməd" və ardınca yalnız Azərbaycan muğamında qarşılaşdığımız "Bərdaşt" özünü göstərir. "Dəraməd" adlı giriş müxtəlif Şərq xalqlarının şifahi ənənəli musiqi janrlarında özünü göstərsə də, kompozisiya daxilində "Dəraməd"lə yanaşı ikinci giriş hissənin ifa olunması təkcə Azərbaycan muğam dəstgahını səciyyələndirir.

"Dəraməd" instrumental, dəqiq ölçüyə əsaslanan girişdirsə, "Dəraməd"dən sonra ardıcıllaşan, instrumental və vokal-instrumental, bütün dəstgahda ilk improvizasiya və ilk sərbəst metri özündə sərgiləyən hissə məhz "Bərdaşt"dır.

"Bərdaşt"ın dəstgahlarda ifa olunan yeri, morfologiyası və digər bir sıra səciyyəvi xüsusiyyətlərinə keçməzdən öncə "Bərdaşt" ifadəsinin etimologiyasını nəzərdən keçirək.

"Bərdaşt" sözünə ayrılıqda "bər" və "daşt" kimi də nəzər yetirsək ərəb-fars lüğətində "Bər" bir neçə mənada göstərilib: yan, kənar, qapı, meyvə, məhsul, səmərə, mənfəət, köks, sinə, aparan, aparıcı" [9, s. 47-48], "Dəst"- isə 1) əl; 2) bir-birini tamamlayan bir neçə şeyin hamısı; məcmu [9, s. 119]. Tam şəkildə "Bərdaşt" isə 1) yığım, toplama; 2) muğamatın giriş hissəsi kimi göstərilmişdir [9, s. 49]. "Bərdaşt" termini Osmanlı-türk lüğətində isə "yüksəyə qaldırılmış" mənasında verilib [15, s. 86]. Başqa bir mənbədə isə yazılıb: "Giriş qapısı" mənasını verən bu sözün (Bərdaşt"ın – F.M.) birinci tərəfindəki "bər" sözü özü çoxmənalı türk sözüdür. [...] "Bərdaşt" qədim şərqlilərin ayaqlarını altına yığaraq oturmaları kimi başa düşülür. Yəni, yuxudan sonra insanın ilk vəziyyəti anlamı kimi başa düşülən bu əlamət insan fəaliyyətinin başlanğıc vəziyyəti kimi də yozula bilər" [12, s. 162-163].Gördüyümüz kimi yığım, toplama, giriş, yüksəyə qaldırılmış və digər göstərilən mənalar "Bərdaşt"ın morfolgiyasına, ümumi məramına tam uyğunlaşır.

Müasir dəstgah kompozisiyasında hansısa şöbə və guşələrin əlavə və ixtisarlarla ifası, yaxud onlara yeni "boğazlar", "xallar"ın əlavə olunması muğamın tez-tez üzləşdiyi məqamlardır. Yəni zamanla hər hansı bir dəstgahın şöbə və guşə ardıcıllığı əsrlər, illər öncə yazılmış risalə və nəşrlərdə fərqli səpkidə özünü göstərir. Bu gün "Bərdaşt" dəstgah ifasında vokal-instrumental, həmçinin də instrumental muğam ifaçılığında instrumental şəkildə ifa olunur. Bu mənada qarşımızda "Bərdaşt"ın vokal, yaxud instrumental giriş kimi təşəkkül tapması, bu şöbənin ifa olunmasının hansı dövrlə bağlanması və ümumiyyətlə "Bərdaşt"ın funksional əhəmiyyətinin nədən ibarət olması ilə bağlı suallar dayanır.

Öncəliklə qeyd edək ki, ümumiyyətlə bir sıra tədqiqatçılar "Bərdaşt" adlı hissənin dəstgah kompozisiyasında "yad" olduğu qənaətindədirlər. "Bərdaşt"ın dəstgaha sonralar daxil olması, həmçinin bu şöbənin termin olaraq yanlış adlandırılması hesab edilir. Haqlı olaraq irəli sürülən bu iddialar bizim fikrimizcə də aktual əhəmiyyətə malikdir. Lakin, "Bərdaşt"ın dəstgaha sonralar əlavə olunması ilə bağlı fikirlər yalnız nitqdə deyilsə də, elmi əsaslarla yazılı şəkildə heç bir mənbədə öz ifadəsini tapmamışdır. Bu kiçik yazıda "Bərdaşt"la əlaqədar deyilən bu və digər məsələləri işıqlandırmağa çalışmışıq.

Son zamanlar muğamın tədqiqində ona müxtəlif istiqamətlərdən yanaşmaq, digər elm sahələrinin gözü ilə baxmaq bu sənətin fəlsəfi mahiyyətini dərk etmək baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Məqam – muğam anlayışlarının müxtəlif xalqların, o cümlədən türk xalqlarının musiqisində fərqli təzahür aspektlərinin üzə çıxarılması da bir sıra vacib məsələlərə, habelə məqam musiqisinin çox geniş yayılma arealının səbəblərinə işıq salır [6]. Bu sırada fəlsəfi və dini aspekt zənnimizcə daha qabarıqdır. Fəlsəfə, ədəbiyyat,

dərin düşüncə və biliyi, yükləşmək, Varlıq və digər məqamları ehtiva edən muğamın kökündə təsəvvüf fəlsəfəsi dayanır, yəni, "muğam ifaçıları təkcə sənətci, ifaçı deyillər. Onlar həm də və bəlkə də ən əsası ürfani fəlsəfəni daşıyan mütəssəvvüf düşüncəli insanlardır. Çünki, muğamın birbaşa ifası xüsusi intellektual və mənəvi hazırlıq tələb edir. Bu hazırlıq isə, bilgi və təcrübə əsasında formalaşır" [2, s. 124]. Bilgi insan ağlının əsasıdır. Ağıl doğru seçim, düzgün qərar isə haqqdır. Əsil sufi insanının düşüncəsində isə yalnız Haqqı – Allahı anmaq, Ona ucalmaq, yüksəlmək, dayanır. "Onun üçün də sufi ərənləri Allaha qovuşmağın üç pilləsini (məqamını, dayanacağını, durağını) sayırdılar:

Biliş
Görüş
Oluş

Yəni biliyə vasitə kimi, Allaha görüşə yollayan arac kimi baxırdılar. Yollanandan sonra Görüş gəlirdi və burada sufi Allahın gözəlliyinə (gözünün qabağına gələn gözəlliyinə) vəcdlə tamaşa edib, bayılırdı. Görüş Oluşla, yəni əsl varolumla, Allahda dirilməklə sonuclanırdı" [10, s. 137-138]. Nəticədə insan Allahda var olmaq üçün pillə-pillə yüksəlməli, tədrici şəkildə məqama yetməlidir. Bu yüksəlişlə, muğamın əsasında dayanan yüksəliş, onların arasındakı bağlantını açıq-aşkar sezdirir. Analogiya apardıqda bir daha şahidi oluruq ki, dəstgah kompozisiyasını şərtləndirən cəhətlərdən biri də yüksələn xətlə inkişafdır. Aşağı pərdələrdən başlayaraq "Mayə" növbəti ardıcıllaşan digər şöbələrdə pillələrlə kulminasiyaya doğru yüksəlir və bu yüksəliş muğamda qanunauyğun haldır. Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Fəxrəddin Baxşəliyev də yazır ki, bəmdən zilə doğru pilləvari dinamik inkişaf məhz təsəvvüf təriqindəki (yolundakı) inkişaf prinsiplərinin inikasıdır [2, s.125]. Lakin bugünki ifaçılıqda dəstgahın əvvəlində, "Dəraməd"lə "Mayə" arasında ifa olunan "Bərdaşt"ın strukturu isə zildən başlayaraq bəmə enişlə xaraktrerizə olunur.

Nəticədə bu, dəstgahın ümumi yüksələn qanunauyğunluğuna, tədricən "həzm olunmasına" zidd görüntü bəxş edir. Əslində "Bərdaşt"ın bu səpkili strukturu onun son dövrlərin həm termin, həm də şöbə kimi dəstgaha daxil olmasına şübhə yeri qoymur. Axı dəstgah pillə-pillə, tədricən yüksələn xətlə inkişaf prinsipini özündə ehtiva edir. Belə ki, dəstgah kompozisiyasına "Bərdaşt"ın XX əsrin əlavəsi olması məlumdur.

Qeyd edək ki, muğamla bağlı əski mənbələrdə "Bərdaşt"ın ifası və ümumiyyətlə bu şöbəylə qarşılaşmaq səbəbi ilə Orta əsr alimlərinin – S.Urməvi və Ə.Marağayi risalələrini izlədik [13]. Lakin "Bərdaşt" adlı terminlə qarşılaşmadıq. Bundan əlavə bu termin nəinki Orta əsrlər, hətta XX əsrə qədər olan digər mənbələrdə də özünü göstərmir.

Bu günki dəstgah ifaçılığında özünə vokal-instrumental giriş kimi vəsiqə qazanan "Bərdaşt" əslində instrumental epizod kimi təşəkkül tapıb. "Bərdaşt" Əfrasiyab Bədəlbəylinin "İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti"ndə "dəstgahların əvvəlində, müqəddimə tərzində çalınan kiçik instrumental epizod" kimi göstərilir [4, s. 30]. Ə.Bədəlbəylidən savayı Məmmədsaleh İsmayılov, Vaqif Əbdülqasımov və başqa tədqiqatçılar da "Bərdaşt"ı instrumental giriş hissə kimi dəyərləndirmişlər [8, s.65; 5, s.72].

"Bərdaşt" haqqında məlumat toplamaq, ötən əsrin əvvəllərində mövcud olan muğam ənənəsi haqqında bilgi almaq məqsədi ilə yaşlı muğam ifaçı nəslinin nümayəndələri ilə söhbət apardıq. Ünsiyyət saxladığımız xanəndə (Əlibaba Məmmədov, Arif Babayev) və sazəndələrin (Ağasəlim Abdullayev, Vamiq Məmmədəliyev) "Bərdaşt"la bağlı fikirlərini öyrəndik. Onların hər biri "Bərdaşt"ın ilk dəfə kim tərəfindən və nə vaxt ifa olunması ilə bağlı dəqiq məlumatın olmadığını söylədilər. Lakin bu şöbənin toy mərasimlərində məclisə toplaşanlara muğamın başlamasını xəbər vermək məqsədi ilə ifa olunması fikrini irəli sürdülər. Həmçinin ilk dəfə "Bərdaşt"ın Seyid Şuşinski tərəfindən tətbiq olunmasını ehtimal olaraq qeyd etdilər.

Biz də izlədiyimiz elmi ədəbiyyat, xatirə kitabları, not və lent yazılarına, habelə yaşlı muğam ifaçı nəslinin nümayəndələri ilə apardığımız söhbətlərə əsasən qənaətə gəlirik ki, "Bərdaşt"ın vokal ifaçılığa da tətbiq olunması XX əsrin əvvəllərindən başlayır.

Bu şöbəni açıq səma altında keçirilən toy mərasimlərində toya toplaşanlara muğamın başlamasını car çəkmək, xəbər vermək, dinləyicilərin fikrini muğama yönəltmək və ümumi auditoriyanı "ələ almaq" məqsədi ilə xanəndələr də ifa etməyə başlamışlar. Beləliklə, instrumental "Bərdaşt"a söz qoşulur, oxunur və zamanla bu, potensial şöbəyə çevrilir. İnstrumental epizod olan "Bərdaşt" şöbə əhəmiyyəti kəsb edir. Bu gün "Bərdaşt" muğam dəstgahında sərbəst vəznli, vokal instrumental girişdir. İnstrumental muğam ifaçılığında isə sırf instrumental müqəddimə kimi özünü göstərir.

Belə ki, əvvəlki əsrlərdə heç bir mənbədə qarşılaşmadığımız üçün və həmçinin yuxarıda qeyd etdiyimiz məqamları nəzərə alaraq "Bərdaşt" terminini son dönəmlərin (XX əsr) əlavəsi kimi qəbul edə bilərik. Buna baxmayaraq həmin terminin yerinə "giriş" funksiyasını ifadə edən Azərbaycan – türk mənşəli ifadə deyil məhz ərəb, fars tərkibli "bərdaşt" ifadəsi qəbul olunmuşdur. Fikrimizcə, bu da muğam ifaçılarının yeni yaranan şöbələrə "muğam, onun şöbə və guşa adları mütləq ərəb və fars mənşəli ifadələrdən ibarət olmalı" stereotipi ilə yanaşmasından qaynaqlanmışdır. Bu mənada əvvəllər mövcud olan həmin instrumental giriş hissə sonralar "Bərdaşt" termini ilə adlanmağa başlamış, daha sonralar isə yazılan muğam proqramlarında yazılı şəkildə öz ifadəsini tapmışdır.

Bundan əlavə "Bərdaşt"ın instrumental şəkildə ifası daha çox məntiqə uyğundur. Doğrudur, bu şöbənin həm instrumental, həm də vokal şəkildə təqdimi eyni strukturla – zildən başlanıb bəmə enişlə şərtlənir. Lakin zildən başlanan instrumetal səslənmə ilə zildən başlanan insan səsinin qüvvəsi heç də eyni deyil. Zənnimizcə, tədricən yüksələrək oxunan zil şöbələrlə müqayisədə qəfil zildən başlayıb oxunma haradasa "qışqırıq" kimi qavranıla bilər. Lakin tar və kamanın "Dəraməd"dən sonra zildən başlayıb "Mayə"yə enməsi daha məntiqli, "yumşaq" və "səliqəli" təssürat yaradır.

"Bərdaşt", XX əsrin əlavəsi, o cümlədən dəstgahın tədricən yüksələn xətlə inkişafına zidd olmasına baxmayaraq bu günki ifaçılıqda öz yerini möhkəmləndirmişdir. Hazırda dəstgahda "Bərdaşt"ın ifası hardasa mütləqləşir. İfaçı və dinləyici yaddaşında muğam strukturunun ayrılmaz hissəsi kimi qəbul olunur. Çünki, muğam proqramları, səs və lent yazıları, habelə muğamın not yazılarında "Bərdaşt"ın yer alması bunu bir daha göstərir.

Hazırda mövcud olan "Bərdaşt"ların özünəməxsus strukturu var – "Mayə"nin oktavasından başlayır, pillə-pillə eniş edərək aşağı istiqamətdə hərəkət edir, sonda mayə pilləsində tamamlanır. Ardınca "Mayə" şöbəsi başlanır.

"Bərdaşt" şöbəsi iki hissəni özündə ehtiva edir. Birinci hissə "Bərdaşt"ın zildə səslənən əsasıdır, ikinci hissə isə zildən "Mayə"yə doğru eniş hissəsidir [1, s. 72-73; 16].

Bəzi dəstgahların "Bərdaşt"ı xüsusi ada sahibdir. Abbasqulu Nəcəfzadə və Vamiq Məmmədəliyevin "Muğam" dərsliyində də bəzi muğamlarda "Bərdaşt"ın məxsusi adları olduğu göstərilmişdir: "Rast"ın, "Bayatı-Qacar"ın "Bərdaşt"ı "Novruzi-rəvəndə" ilə (başqa varianta görə, "Bəzmigah"), "Mahur-hindi"nin "Bərdaşt"ı "Novruzi-əcəm"lə, "Orta mahur"un "Bərdaşt"ı "Rizə" ilə, "Şüştər" və "Rəhab"ın "Bərdaşt"ı "Əmiri" ilə, "Mirzə Hüseyn segah"ının "Bərdaşt"ı "Manəndi-müxalif"lə, "Zabul-segah"ın "Bərdaşt"ı "Zabul", yaxud "Manəndi-Hisar"la (buna bəzən "Manəndi-Hisar-müxalif" də deyirlər) başlana bilər" [11, s. 49].

Vokal instrumental dəstgah kompozisiyasında "Dəraməd"dən sonra "Bərdaşt" ifa olunur. Kompozisiya ardıcıllığı baxımından "Bərdaşt" ikinci yerdə dayansa da bir sıra "ilklər"lə də səciyyələnir: 1) ilk improvizasiya şöbəsi olması; 2) "zirvə-mənbə" kimi özünü göstərməsi ilə.

Muğam ifaçılığı improvizasiyaya istinad etdiyindən improvizasiya anlayışı bu janrın ən mühüm, spesifik cəhəti kimi çıxış edir. Dəstgahın ifası zamanı ilk improvizasiyanın özünü göstərdiyi hissənin "Bərdaşt" olduğunu nəzərə alsaq bu hissənin mühümlüyünü bir daha görmüş olarıq. Bundan əlavə dəstgahın hər şöbəsində yekunlaşdırıcı, "ayaq" adlandırılan kiçik quruluşlu epizodların da ifası mühümdür. Muğam ifaçılığında "ayaq", "ayaq etmə" kimi terminlər də çox geniş istifadə olunur. Bu termin hər hansı bir hissənin, şöbənin, yaxud bütövlüklə dəstgahın yekunlaşmasını ifadə edir. R.Zöhrabov yazır ki, "Bərdaşt"ın kadensiya-

sından, xalq-professional musiqiçilərin dili ilə desək, "ayağ"ından musiqi cümlələrinin sonluqlarında, daha sonra isə bütün şöbə və guşələrdə ya eynilə, ya da variant şəklində istifadə edilir" [14, s. 150]. F.Çələbiyev də "Bərdaşt"larda iki növ ayaq olduğunu göstərmişdir: 1. Bərdaştdan mayəyə enən ayaq – o, dayaq tonlarda dayanmalarla hərəkət edir ki, bu da tədricən enmə adlanır; 2. Sekvensiyavari, birbaşa ayaq [16].

Bundan əlavə əgər muğam dəstgahı "Dəraməd"lə başladığından kompozisiyasının məqamı ilə ilk olaraq "Dəraməd"də tanış oluruq. Lakin instrumental muğam isə nə "Dəraməd", nə də "Mayə" ilə deyil, "Bərdaşt"la başlayır. Nəticədə instrumental muğamın məqamı ilk olaraq "Bərdaşt"da üzə çıxır.

İzlədiyimiz not və çoxsaylı lent yazılarında "Bərdaşt"ın müxtəlif ifa təfsirləri ilə qarşılaşırıq. Doğrudur, bir dəstgahın müxtəlif ifa variantları və ya bir muğam ailəsinə aid dəstgahların "Bərdaşt"ında eyni melodik qəlib və bu şöbənin morfologiyasında bərabərlik özünü göstərir. Lakin improvizasiya və həmçinim ifa həcminə görə fərqli məqamlar da mövcuddur. Bəzi ifa variantları çox geniş şəkildə, bəzilərində kiçik olmaqla fərqli təfsirlər yaranır. Bunlar da "Bərdaşt"ın növ müxtəlifliyindən xəbər verir. F.Çələbiyev "Bərdaşt"ın aşağıdakı növlərini göstərmişdir: genişləndirilmiş bərdaşt, uzaqdan götürülmüş bərdaşt, bəm bərdaşt (aşağı bərdaşt), kiçildilmiş bərdaşt, gəzişmə ilə bərdaşt [16].

Onu da xatırladaq ki, "Bərdaşt" morfoloji baxımdan mayənin oktavasında başlayıb mayə pərdəsində tamamlanır. Dəstgahın kulminasiya hissəsi ilə assosiasiya yaratdığından "Bərdaşt" iki şöbənin - "Mayə" ilə müvafiq zil şöbənin bir növ oxşarıdır. İntonasiya və mövzu baxımından da "Bərdaşt" dəstgahın "Mayə" və kulminasiya şöbələri ilə bilavasitə bağlıdır. Hətta bəzi tədqiqatçılar hesab edir ki, "Bərdaşt" "Mayə"nin bir oktava zildə səslənməsidir. Lakin bir sıra mütəxəssislər bu fikri yanlış hesab edərək "Bərdaşt" və "Mayə"nin fərqli olduqları qənaətindədirlər.

Bizim fikrimizcə, burada iki əsas cəhəti qeyd etmək lazımdır. Əvvəla muğam sənəti şifahilik ənənəsinə əsaslandığından istənilən təkrar olunan cümlə, ibarə, hətta motiv olduğu kimi deyil, variant şəklində təzahür edir. İkinci məqam isə registr dəyişkənliyi ilə şərtlənir. Belə ki, özünü göstərən variantlıq və registr dəyişkənliyi melodikaya yeni "rəng" aşılayır, onun fərdiliyini üzə çıxardır. Bu məqamların – varinatlıq və tembr-registr inkişaf prinpisinin "Bərdaşt" şöbəsində təzahürü onun "Mayə" ilə bənzərliyinə baxmayaraq müstəqilliyini üzə çıxardır. "Bərdaşt"la "Mayə" arasında "qohumluq", hətta eyni melodik təkrib olsa da tembr-registr inkişaf prinsipi aspektindən yanaşsaq onların müxtəlifliyinin bir daha şahidi olarıq.

Onu da deyək ki, bizi düşündürən suallar sırasında ümumiyyətlə "Bərdaşt"ın nə üçün ifa olunması və niyə məhz mayənin oktavasından başlayıb aşağıya – mayəyə doğru enməsidir. Zənnimizcə bu, bir neçə amillə izah oluna bilər. Əvvəla, həm dinləyici, həmçinin də ifaçı dəstgahın estetikasına, məzmununa birbaşa deyil, tədrici şəkildə daxil olur. Bu da, ümumiyyətlə musiqinin, həmçinin də muğamın "proses" şəklində, mərhələlərlə özünü göstərməsindən qaynaqlanır. Əgər ifaçı birbaşa "Mayə"dən başlasaydı, bəlkə də "Mayə"nin daşıdığı əhval-ruhiyyə, "müdriklik", obrazlar aləmi, dramaturgiya tam mənası ilə dinləyicidə təəssürat yarada bilməzdi. Axı dəstgah dramaturgiyası, əhval-ruhiyyəsi pillə-pillə, proses şəklində qavranılır, "həzm olunur". Bu mənada "Dəraməd", ardınca "Bərdaşt"ın ifası dinləyinici bir qədər intizarda saxlayır "Mayə"nin daşıdığı mahiyyəti daha da yüksəltmiş olur. Yaxud, "Bərdaşt" "Mayə"nin oktavası deyil, elə mayə pərdəsinə istinad etsəydi "Mayə"nin parlaqlığı, dərin məzmunu nisbətən "solğun" görünərdi. Axı "Bərdaşt" və "Mayə" bir-birindən nə qədər fərqlənsə də, mövzu baxımdan bir-birinə bənzərliyi də danılmazdır. Digər tərəfdən "Bərdaşt"ın zildən başlayıb aşağı doğru enməsini ilkin qoyulan ənənənin davamı – açıq havada keçirilən toy mərasimlərində insanlara musiqinin, muğamın başlamasını car çəkmək, xəbər vermək məqsədi ilə muğamı ucadan və yüksəkdən başlamaq ənənəsinin davamı kimi qəbul etmək olar.

"Bərdaşt"ın "Mayə"nin oktavasında səslənməsi həmçinin dəstgahın sonrakı şöbə və guşələrinin bəzi xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirməsi ilə izah oluna bilər. Bu fikir

bir sıra musiqiçilərin yazılarında da əks olunmuşdur. Ə.Bakıxanov yazır: "Rast" bərdaştla başlayır. Muğamın bütün pərdələri bərdaştda ifadəsini tapır" [3, s. 27]. R.İmrani də yazır ki, "Dəstgaha aid olan bütün şöbə və guşələrin pərdələrinin, muğamın bəzi xarakterik cəhətləri, həmçinin dəstgahın dinamik və dramatruji inkişaf xüsusiyyətləri Bərdaşt şöbəsinin funksiyasına daxil olduğu üçün o, Mayəyə münasibətdə oktava yuxarıda səsləndirilir" [7, s. 180].

Beləliklə, bütün deyilən bu fikirlər "Bərdaşt"ın dəstgahda olan mövqeyini üzə çıxardır. Azərbaycan muğam dəstgah kompozisiyasında özünü göstərən "Bərdaşt" şöbəsi "Dəraməd"lə "Mayə" arasında ifa olunur və dəstgahın ilk improvizasiyalı şöbəsi kimi xüsusi funksional əhəmiyyətə malikdir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Babayev E.Ə. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritmintonasiya problemləri. B.: Ergün, 1996, 128 s.
2. Baxşəliyev F.E. Muğam sənəti ilə təsəvvüf fəlsəfəsinin əlaqə prinsipləri // "Muğam aləmi" V Beynəlxalq festivalı çərçivəsində keçirilən "Azərbaycanda muğam elmi: reallıqlar və perspektivlər" elmi simpoziumunun materialları. B.:2018, 2-9 mart, s.124-129.
3. Bakıxanov Ə.M. Ömrün sarı simi. Məqalələr və xatirələr (tərtibçilər: Tofiq Bakıxanov və Məmmədrza Bakıxanov). B.: İşıq, 1985, 78 s.
4. Bədəlbəyli Ə.B. İzahlı monoqrafiq musiqi lüğəti. B.: Elm, 1969, 247 s.
5. Əbdülqasımov V.Ə. Azərbaycan tarı. B.: İşıq, 1989, 96 s.
6. Hüseynova L.Ş. Məqam-muğam istilahlarının türkdilli xalqların musiqisində təzahür aspektləri. // "Azərbaycanda muğam elmi: reallıqlar və perspektivlər" mövzusunda Beynəlxalq elmi simpoziumun materialları. Bakı, 7-9 mart, 2018, s. 209-216
7. İmrani R.H. Muğam tarixi (I cild). B.: Elm, 1998, 280 s.
8. İsmayılov M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Yenidən işlənilmiş və tamamlanmış nəşr. B.: İşıq, 1984, 100s.
9. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında işlənən ərəb və fars sözləri lüğəti. İki cilddə, I cild. B.: Şərq-Qərb, 2015, 416 s.
10. Mehdi N., Mehdi D. Fəlsəfə tarixində fəlsəfə. Nə və necə deyilənlər haqqında kitab (Fəlsəfə üzrə dərs vəsaiti). B.: Qanun, 2010, 276 s.
11. Nəcəfzadə A.İ., Məmmədəliyev V.M. Muğam. Ali musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. Bakı, Ecoprint, 2017, 160 s.
12. Sadiqov F.B. Muğam (dərs vəsaiti). B.: Maarif, 2011, 256 s.
13. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). B.: Azərnəşr, 2006, 544 s.
14. Zöhrabov R.F. Azərbaycan muğamları. B.: Təhsil, 2013, 336 s.

Türk dilində

15. Develioğlu F. Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlük. Ankara: Aydın Kitabevi Yay, 2001.

Saytoqrafiya

16. Челебиев Ф.И. Морфология дастгяхя. Диссертация на соискание учоной степени доктора искусствоведения. Автореферат. Санк-Петербург, 2009, 10 с. Человек и наука, URL: http://cheloveknauka.com/morfologiya-dastgyaha

Fardin Mammadli İlham
PhD student of ANC,
Junior scientific worker of "Research of national music" laboratory
Email: fardin.mammadli@gmail.com

POSITION AND CREATION CONDITIONS OF BARDASHT SECTION IN AZERBAIJANI MUGHAM

Summary: *The article focuses on the input parts of Azerbaijani mugham sets. Bardasht "department is investigated as a instrumental episode, the transition to vocal performances. It also reveals the functional importance of this department.*

Key words: *Mugham, "Bardasht", section, dastgah, tembr-register*

MƏMMƏDOVA Həbibə Vaqif qızı

Azərbaycan, Bakı
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
Ü.Hacıbəyli adına BMA
Aparıcı elmi işçi, Dissertasiya Şurasının elmi katibi
habishka83@mail.ru

AZƏRBAYCANDA MUĞAM İFAÇILIĞI

Xülasə: *Qədim tarixə malik Azərbaycan muğamı müasir dövrümüzdə YUNESKO tərəfindən bəşəriyyətin ən möhtəşəm sənət abidələri siyahısına daxil edilmişdir. Azərbaycan xalqının musiqi irsinin zirvəsi sayılan muğam müasir dövrdə yüksək səviyyədə inkişaf etdirilir. Görkəmli muğam ifaçılarının yaradıcılığı dünya miqyasında təbliğ olunur. Azərbaycan muğamları tarix boyu özünəməxsus inkişaf yolu keçərək ictimai-siyasi hadisələrin təsiri altında təkmilləşmişvə formalaşmışdır.Təbii ki, Azərbaycan muğamlarında zamanın tələblərinə uyğun hər bir tarixi dövr öz əksini taparaq, xalqın sanki vasitəçisinə çevrilmişdir. XX əsrin 50-ci illərindən başlayaraq Azərbaycanda muğam sənəti geniş vüsət almışdır. Muğam sənəti ustad çıraq ənənəsinə əsaslanaraq davam etdirilir. Məhz bu səbəbdən də Azərbaycan musiqi mədəniyyətində bir neçə bölgədə muğam ifaçılığı məktəbləri fəaliyyət göstərir. Buna görə də müasir dövrdə Azərbaycan xanəndələrinin yaradıcılığı, ifaçılıq sənəti öz orijinallığı ilə seçilir. Azərbaycan xanəndələri klassik ənənələrə əsaslanaraq, muğam sənətini özünəməxsus yollarla zənginləş-dirmişlər. Xanəndələr həm muğam ifaçısı, operanın solisti, həm də müəllim kimi fəaliyyət göstərir, muğam sənətinin və bəstəkar yaradıcılığının inkişafında mühüm rol oynayırlar.Xanəndələrin ifa etdikləri muğam dəstgahları, təsniflər, zərbi-muğamlar sənət incisi olaraq musiqi xəzinəmizə daxil olmuşdur.*

Açar sözlər: *Azərbaycan, dəstgah, təsnif, zərbi-muğam, bölgə*

Müasir Azərbaycan mədəniyyətində muğam sənəti yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Muğam sənəti bu gün qorunur, inkişaf edir, geniş şəkildə təbliğ və tədqiq olunur. Son illər Heydər Əliyev Fondunun layihəsi və dəstəyi ilə beş muğam müsabiqəsi keçirilmişdir (2005, 2007, 2009, 2011 və 2015). Bununla yanaşı, bu illərdə keçirilən televiziya müsabiqələri uğurlu nəticə verdi və dünya azərbaycanlılarının rəğbət və marağına səbəb oldu. 2009-cu il mart ayında Bakıda keçirilən "Muğam aləmi" I Beynəlxalq Musiqi Festivalı da həmçinin dünya üzrə böyük əks-səda doğurdu.

Şifahi ənənəyə malik Azərbaycan klassik professional musiqi janrları olan muğam dünyada analoqu olmayan iri həcmli vokal-instrumental əsərdir. Yaxın və Orta Şərq xalqları arasında bu və ya digər dərəcədə muğama yaxın musiqi janrları mövcud olsa da (məsələn, ərəb və türklərdə makam, türkmən və uyğurlarda mukam, özbək və taciklərdə makom, İran musiqisində dəstgah və s.), Azərbaycan muğamının spesifik çoxhissəli musiqi janrı kimi bənzəri yoxdur. Muğam sənətimiz Orta əsrlərin son dövründə formalaşmışdır. Lakin muğamların tərkibinə daxil olan müxtəlif şöbə, guşə, təsnif və rənglərin yaranma tarixi daha qədimdir.

Bildiyimiz kimi, Azərbaycan musiqişünaslığında Üzeyir Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" (1945) monumental əsəri ilə Azərbaycan muğamlarının məqam quruluşunun tədqiqinin əsası qoyulmuşdur. Azərbaycan musiqişünaslığında muğamda kanon, normativlik, improvizasiya məsələləri, muğamın bədii funksiyası, məqam və kompozisiya xüsusiyyətləri, muğam formasının yaranması, ideya-bədii konsepsiyası və s. problemlər tədqiq olunur.

Muğam sənəti ilə əlaqədar beynəlxalq Asiya və Afrika tribunası (Alma-Ata, 1973), "Makomlar, muğamlar və müasir bəstəkarlıq yaradıcılığı" konfransı (Daşkənd, 1975), musiqişünasların beynəlxalq simpoziumu (Səmərqənd, 1978) və s. elmi konfrans və seminarlar keçirilmişdir. "Muğam aləmi" I və II beynəlxalq muğam festivalı (2011, 2012) Bakıda keçirilmişdir.

Azərbaycan bəstəkarları muğamdan geniş istifadə edərək muğam-operalar ("Leyli və Məcnun", "Əsli və Kərəm", Ü.Hacıbəyli; "Şah İsmayıl", M.Maqomayev; "Aşıq Qərib", Z.Hacıbəyov), eləcə də simfonik muğamlar ("Şur", "Kürd ovşarı", "Gülüstan - Bayatı-Şiraz", F.Əmirov; "Rast", Niyazi; "Bayatı-Şiraz", S.Ələsgərov və s.), xor və orqan

üçün muğam ("Bayatı-Şiraz" N.Əliverdibəyov) yaratmışlar. Azərbaycan bəstəkarları öz əsərlərində, həmçinin muğamın melodika və intonasiyalarına, forma və dramaturji prinsiplərinə müraciət edirlər.

Muğamların Azərbaycan musiqisindəki rolunu, onun konsepsiyasının əhəmiyyətini Avropa musiqisindəki sonata-simfoniya konsepsiyası ilə müqayisə etmək olar. Muğam orta əsr bədii yaradıcılığının müxtəlif sahələrini (poeziya, ifaçılıq mədəniyyəti, yüksək bəstəkarlıq texnikası və s.) özündə üzvi surətdə birləşdirmiş, dövrünün təkcə musiqi sənətkarlığını deyil, onu yaradan cəmiyyətin mənəvi-bədii inkişafını əks etdirmişdir. Muğam orta əsr musiqi mədəniyyəti inkişafının ən yüksək pilləsi və onun yekunudur.

XX əsrdə, xüsusilə əsrin II yarısında muğamın artıq sabitləşmiş qanunları çərçivəsində yeni meyllər meydana gəlmişdir. Bu meyllər zahiri əlamətlərinə görə formanın kompozisiya ölçülərinin yığcamlaşmasında, muğam silsiləsində ənənəvi hissələrin tədricən aradan çıxmasında özünü göstərir. Məsələn, XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində ifa olunan "Şur" muğamında təqribən 30 şöbə və guşə olduğu halda, hazırda bu muğam təqribən 12 şöbə və guşədən ibarətdir.

Müasir Azərbaycan muğamlarında həcmin yığcamlaşdırılması formanın lakonizminə, musiqi prosesinin daha fəallaşmasına səbəb olmuşdur. Tərkibindəki bu dəyişikliklərə baxmayaraq, muğam klassik Azərbaycan musiqisinin ən iri və əsas janrı olaraq qalır. Muğam və onun şöbələri şəhər (Bayatı-Şiraz, Bayatı-İsfahan, Hicaz), say (Dügah, Segah, Çahargah), qəbilə (Əfşarı, Kürdü, Bayatı - Qacar), şəxsiyyət (Şah Xətai, Baba Tahir) adları ilə bağlıdır.

Muğamın musiqi janrı kimi özünəməxsus cəhətlərdən biri onun kanonik, normativ tipli sənətə mənsubluğundadır. Lakin bu kanon çərçivəsində improvizasiya xüsusiyyətləri də özünü göstərir. Muğamın formalaşma prosesində məqamın bir musiqi kateqoriyası kimi iştirakı da onun xarakterik cəhətlərindəndir. Məqam quruluşuna görə hər bir muğam müəyyən sistemə salınmış, kanonizə edilmiş kiçik məqamlar məcmusundan ibarətdir. Muğamın (vokal-instrumental və instrumental) dramaturji inkişafı səs yüksəkliyinin və emosional gərginliyin tədricən artması ilə bağlıdır.

Muğam silsiləsində hissələrin tonallıq səviyyəsi ardıcıl yüksəlmə prinsipi ilə qurulur. Registrlərin dəyişməsi, melodiyanın getdikcə zilə qaxması onun emosional keyfiyyətinə təsir edərək musiqinin ekspressivliyinin güclənməsinə səbəb olur. Nəticədə formanın kulminasiyasında – "zil"də musiqinin gərginliyi son həddə çatır. Muğamın dramaturgiyasında kulminasiyadan sonra melodiyanın mayəyə qayıtması əsas şərtlərdəndir. Muğam kompozisiyasının bu cür ənənəvi tipi ilə yanaşı, hazırda muğam parçasının mahnı və rəqslə ardıcıllığından ibarət qarışıq musiqi forması tipi də mövcuddur. Bir qayda olaraq bu formalar ikihissəli (muğam-mahnı) və ya üçhissəli (mahnı-muğam-mahnı; rəqs-muğam-rəqs) olur.

Azərbaycan muğam ifaçılığında "Rast", "Şur", "Segah", "Çahargah", "Bayatı-Şiraz", "Şüştər", "Hümayun", eləcə də "Şahnaz", "Mahur-hindi", "Rəhab", zərbi-muğamlardan "Heyratı", "Arazbarı", "Simayi-şəms", "Mənsuriyyə", "Qarabağ şikəstəsi", "Kəsmə şikəstə" və s. geniş yayılmışdır. Azərbaycan muğam sənətinin inkişafında xanəndələrdən Səttar, Hacı Hüsü, Keçəçi Məhəmməd, Ə.Zülalov, Ə.Abdullayev, C.Qaryağdı oğlu, S.Şuşinski, X.Şuşinski, Z.Adıgözəlov, çalğıçılardan Sadıq Əsəd oğlu, M.C.Əmirov, Q.Pirimov, M.Mənsurov, Ə.Bakıxanov, B.Mənsurov və b.-nın mühüm xidməti olmuşdur.

Azərbaycan muğamları ilk dəfə XX əsrin əvvəllərində bir sıra görkəmli xanəndələrin ifasında qrammofon valına yazılmışdır. 1930-cu illərdə Niyazi və Q.Qarayevin muğamları nota salmasında xidmətləri olmuşdur. 1936-cı ildə "Zabul-segah" və "Dügah" muğamları çap edilmişdir (Z.Bağırov, T.Quliyev). 60-cı illərdən muğamların nota salınması ilə sistematik surətdə məşğul olunur. Azərbaycan muğamlarının nəzəri baxım-

dan öyrənilməsinə XIX əsrin axırlarından başlanmışdır. M.M.Nəvvabın "*Vüzuh-ül-ərğam*" (1883; 1913 ildə nəşr edilmişdir) traktatı bu sahədə yaradılmış ilk əsərlərdəndir.

Musiqişünas R.Zöhrabov "Azərbaycan muğamları" adlı kitabında qeyd edir ki, "Muğam sənəti XXI əsrin başlanğıcında yeni inkişaf mərhələsinə qədəm qoymuşdur. Orta əsrlərdən bu günümüzə qədər muğamın tarixi təkamülünə nəzər salsaq, həqiqətən də, müasir zamanda onun dirçəliş, "İntibah" dövürünü yaşadığını təsdiq edə bilərik. Həqiqətən də muğam - xalq musiqi sənətinin məzmunca ən zəngin, bədii fikir baxımından tamamilə yetkin və quruluş etibarilə bitkin bir formasıdır. Bütünlüklə muğamlar və onlardan hər biri ayrılıqda özündə poetik obrazları təsəvvürlər və fəlsəfi ideyaların böyük dünyasını əhatə edir" [2].

Azərbaycan məkanında muğam sənətinin müasir dövr inkişaf mərhələsi dolğundur. Azərbaycanda muğam dəstgahlarının, kiçik həcmli muğamların, zərbi-muğamların, təsnif və rənglərin nota yazılmasının sayı getdikcə artır, muğam ifaçıları – xanəndə və sazəndələr tərəfindən antologiya şəklində diskə yazılır və albom şəklində buraxılır, muğam internet saytları yaradılır, Beynəlxalq "Muğam" jurnalı nəşr olunur, Azərbaycan və Avropa dillərində muğam ensiklopediyası ərsəyə gəlir, mütəmadi olaraq muğam gecələri keçirilir.

Bakıda Beynəlxalq Muğam Mərkəzinin açılması Respublikanın musiqi həyatında əlamətdar hadisəyə çevrilmişdir. Bununla yanaşı, Beynəlxalq Muğam Simpoziumu və Müsabiqəsi keçirilir, tarixi-nəzəri aspektdə muğam sahəsində tədqiqatlar yazılması, onların işıq üzü görməsi və s. bu kimi vacib məsələlər öz həllini tapır.

Onu da qeyd etməliyik ki, muğam sənətinin beynəlxalq arenada məhşurlaşmasında və YUNESKO tərəfindən Bəşəriyyətin Şifahi və Qeyri-maddi İrsinin şah əsərləri siyahısına daxil edilməsində fondun prezidenti Mehriban Əliyevanın əvəzsiz xidmətləri vardır. Muğam sənətinin inkişafı naminə M.Əliyevanın ərsəyə gətirdiyi möhtəşəm "Yeddi muğam" lahiyəsi milli musiqi tariximizə yeni səhifələr kimi daxil olmuşdur.

Qeyd edək ki, bu günə qədər analoqu olmayan bu möhtəşəm yeddi layihənin hər birinin adı mövcuddur: "Muğam-İrs", "Muğam-dəstgah", "Muğam ensiklopediyası" ,"Muğam–internet", "Muğam antologiyası", "Muğam aləmi" və "Beynəlxalq Muğam Mərkəzi". Bu layihələr muğam sənəti və onun təbliği, tədqiqi və geniş yayılması üçün çox önəmli və dəyərlidir.

Layihələrdən birincisi "Muğam-İrs" adlanır. Bu lahiyənin məqsədi muğam irsini qoruyub saxlamaqdır ki, layihədə Azərbaycan xanəndə və sazədələrinin qədim qrammofon vallarının bərpa olunmasından, eyni zamanda hal-hazırdakı muğam ifaçılarının disklərinin buraxılmasından ibarətdir.

Muğam layihələrindən biri "Muğam-dəstgah" adlanır. Bu layihədə muğam dəstgahlarının, eləcə də onun tərkib hissələrinin – şöbə və guşələrin, təsnif və rənglərin yenidən bərpası nəzərdə tutulmuşdur.

"Muğam ensiklopediyası" lahiyəsi istər kitab, istərsə də elektron rəqəmsal variantlarını özündə ehtiva edir. Bu günə qədər muğamla bağlı belə bir layihənin həyata keçirilməməsini nəzərə alaraq deyə bilərik ki, iki hissədən ibarət olan bu ensiklopediya həm muğamla bağlı ətraflı məlumatları özündə cəmləşdirir, həm də müxtəlif səciyyəli Azərbaycan muğamlarını görkəmli xanəndələrin ifasında muğamsevərlərə təqdim edir.

"Muğam ensiklopediyası" kitabının hazırlanmasında böyük əmək sərf olunmuşdur. Belə ki, kitabda ümumillikdə 1300-ə yaxın mətn, 200-dən çox şəkil vardır. Keçən əsrin əvvəllərindən lentə alınan muğamlardan başlayaraq 2007-ci il televiziya muğam müsabiqəsinin qaliblərinin çıxışlarına qədər, ümumillikdə 260 video və audio materiallar 5 albomda toplanmışdır.

"Muğam antologiyası" layihəsi də həmçinin, böyük zəhmət və gərgin əməyin

məhsuludur. Layihənin başlıca məqsədi muğama aid musiqi irsinin ayrı-ayrı janr nümunələrinin nota köçürülməsi, orta əsrlərdəki görkəmli musiqişünas alimlərin əsərlərindən bu günə qədər tarixi, nəzəri və fəlsəfi aspektdə əsərlərinin çap olunması ilə əlaqədardır. "Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası"nın 7 cildində muğam və onun növləri nota salınaraq nəfis şəkildə buraxılmış və xarici ölkələrdə geniş yayılmışdır.

Azərbaycan məkanında muğam bu gün həm də elektron-virtual aləmdə də təbliğ olunur və bununla da müasir dövr mərhələsini yaşayır. Bu mənada "Muğam-internet" layihəsinin əsas məqsədi muğama aid materiallar audio və video yazılarının internet vasitəsilə yayımlanmasıdır. "Muğam aləmi" layihəsi isə muğam sənətinə həsr həsr olunmuş beynəlxalq simpoziumların, konfransların, festivalların, müsabiqələrin və bu yöndə digər tədbirlərin təşkil olunmasından ibarətdir.

"Beynəlxalq muğam mərkəzi" layihəsi haqqında onu qeyd etmək olar ki, mərkəzin başlıca məqsədi muğamla bağlı bütün layihələrin gerçəkləşməsinin koordinasiya mərkəzi kimi bir işlək qurum yaratmaqdan ibarətdir.

"Qarabağ xanəndələri" albomu və diskləri, 7 cilddən ibarət "Azərbaycan xalq musiqisi antologiyası", mütəmadi keçirilən "Muğam konsertləri", muğam və onun ifaçılarına dair internet saytları, beynəlxalq "Muğam" jurnalı və s. bir çox ölkələrdə böyük maraqla qarşılanmışdır. Bütün bu gərgin əmək məhz Mehriban Əliyevanın bu sahədəki dolğun fəaliyyətinin nəticəsidir.

Muğam Mərkəzində "Muğam aləmi" I Beynəlxalq Festivalının açılışı oldu. "Muğam aləmi" I Beynəlxalq Festivalı çərçivəsində keçirilən iki tədbir xüsusilə yaddaqalan olmuşdur. Bunlardan birincisi- Beynəlxalq Elmi Simpozium (18-20 mart 2009-cu il); ikincisi- Beynəlxalq Muğam Müsabiqəsi (21-24 mart 2009-cu il) idi. Tədbirdə çıxış edən Azərbaycan Respublikasının Prezidenti cənab İlham Əliyev Muğam Festivalını yüksək qiymətləndirərək dedi: "Muğam Azərbaycanın milli sərvətidir. Azərbaycan xalqı əsrlər boyu bu gözəl sənəti öz həyatında uca tutmuş, öz qəlbində saxlamışdır. Nəsildən-nəslə keçən muğam sənəti bu gün də Azərbaycanda yaşayır, qorunur, inkişaf edir. Bizim görkəmli muğam ustalarımız öz məharətini, öz biliklərini gənc nəslə ötürürlər. Azərbaycanda ənənəvi olaraq keçirilən muğam müsabiqələri də bu işdə çox mühüm rol oynayır. Azərbaycanı muğamsız və muğamı Azərbaycansız təsəvvür etmək mümkün deyildir ..." [3, s. 11].

ƏDƏBİYYAT:

1. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları, Əsərləri, c.II, B.: 1965
2. Zöhrabov R. Azərbaycan muğamları, B.: Təhsil, 2013
3. Yenə orada, s.11
4. İsmayılov M.S., Azərbaycan xalq musiqisinin janrları, B.:1960.
5. Багирова С. Некоторые особенности формообразования в мугаме. / Изв.АН Азерб. ССР (серия литературы, языка и искусства), 1979, №4.
6. Джанизаде Т. Мугам – импровизация на лад. Современные методы в музыковедении, в.31, М.: 1977.
7. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность, Ташкент, 1981 ;
8. Шушинский Ф. Народные певцы и музыканты Азербайджана, М.: 1979.

Habiba Mammadova Vagif
Azerbaijan, Baku
Dr. Assoc prof.
habishka83@mail.ru

STAGES OF DEVELOPMENT OF MUGHAM IN AZERBAIJAN

Summary: *At the beginning of the twenty-first century, inclusion in the list of the most magnificent monuments of humanity of the ancient Azerbaijani mugham by UNESCO, the attention and care to the art of mugham at the state level in our country in modern times, implementation of projects worldwide stimulated the beginning of the era of the rise of mugham and becoming a culture of the central bureau of*

mugham of Azerbaijan Eastern nations. Mugham –is the wealth of the rich musical heritage of the Azerbaijani people. In modern times, the art of mugham is developing at high level in Azerbaijan. The creative heritage of the outstanding performers is protected and is promoted globally. Achievements of Azerbaijani singers should be noted as a significant event of musical culture. Azerbaijani mughams have improved under the influence of the socio-political events throughout the process of developing its own history, modernized. At the same time, echo, time stamp of each historical period of mugham is reflected. Azerbaijani mugham which different its tone, color and performing methods in the music world has been closely the philosophy of life of the people, its desires and thoughts. Especially in the second half of the twentieth century and early twenty-first century, field of activity of singers have expanded. Singers are known as a mugham singer, soloist of the ensemble, soloist of the opera and also known as a teacher, they have important role in the development of the art of music and the composer's creativity. Singing is an art which based on the traditions of master. When singers are learning the secrets of mugham from their masters, they are continued and developed the traditions which give impetus to the development and preservation of mugham. In this regard, the formation of mugham schools of musical culture of Azerbaijan in the several regions, development of singers which adopts deeply the traditions of these schools have important factors in the development of the Azerbaijani mugham. The singers have produced a new level of high growth period, based on the achievements of artists, enriched with unique features. Therefore, creativity of Azerbaijani singers of the modern era, performance art is distinguished by its originality. It should be noted that the Azerbaijani singers in classical traditions, enriched the art of mugham, based on peculiar ways. Singers performed by the mugham destgahs, zarbi-mugham, tasnifs entered to our musical treasure as a unique work of art.

***Key words**: Azerbaijan, destgahs, tasnifs, zarbi-mugham, region*

MƏMMƏDOVA Rəna Azər qızı
Azərbaycan, Bakı
AMEA-nın müxbir üzvü
Sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor

FUNKSİONALLIQ NƏZƏRİYYƏSİ BAXIMINDAN AZƏRBAYCAN MUĞAMININ TƏDRİSİ METODİKASI

***Xülasə:** Məqalədə Azərbaycan xalq musiqisinin və Azərbaycan muğamının əsalarının tədrisi metodikasında funksionallığın roluna baxılır. Tədris prosesində Azərbaycan xalq musiqisinin qavranılmasında belə yanaşmanın kreativ əhəmiyyəti qeyd olunur.*

Məqalədə Azərbaycan muğamının melodik funksionallığın spesifikasından aktuallaşdırılır. Azərbaycan musiqisinin xrestomatik tədrisindən müəyyən uzaqlaşma tələbələrə Azərbaycan muğamının konkret nümunələrini və Azərbaycan xalq musiqisindən fərdi təsəvvürləri yaradıcı identifikasiya etməyə imkan verir.

***Açar sözlər:** melodika, lad, intonasiya, musiqi, muğam, funksionallıq*

"Azərbaycan xalq musiqinin əsasları" kursu – mürəkkəb kurslardan biridir. Onun vəzifəsi bundan ibarətdir ki, bu predmeti öyrənən tələbə Azərbaycan xalq musiqisinin dərinliyini, müxtəlifliyini və unikallığını dərk etməlidir.

Əgər Azərbaycan lad sisteminin struktur əsasları, bir qayda olaraq, asanlıqla mənimsənilirsə, ladintonasiya proseslərinin təhlili qavramada çətinlik yaradır. Bununla yanaşı, Azərbaycan lad kanonunun əsasından daha çox funksional əsaslar tələbələri maraqlandırır, Azərbaycan xalq musiqisinin köklərini daha da dərindən öyrənməyə təkan verir.

Azərbaycan xalq musiqisinin əsası – Azərbaycan ladları – ladfunksional sistem kimi baxılır. Kursun əvvəlindən lad yüksəklik, quruluş, tonallıq və kursla bağlı digər nəzəriyyə elementləri kimi fundamental anlayışları vacibdir.

Bir neçə giriş mühazirələrdə bunları yalnız konkretləşdirdikdən sonra Azərbaycan xalq musiqisinin əsaslarına keçmək olar. Burada həmin elementlərin müqayisəsi çox vacibdir.

Bu mühazirə kursunun vacib nöqtəsi tələbələrə Azərbaycan ladfunksional sistemini

izah etməkdən ibarətdir.

Muğam – müvafiq olaraq mərkəzləşmə prinsipinə əsaslanan forma kimi şərh ediləcək.

Ladtonal mərkəzi – muğamın əsas ladtonallığı inkişafı ifadə edir. Tonal münasibətlərin məntiqi elə qurulur ki, qeyri-sabit funksiyalar arasındakı bütün ziddiyyətlər tonikaya həll olur.

Muğamda funksionallıq – hər şeydən öncə, bu, dinamik hadisədir. Funksiyasız struktur və strukturdan kənar funksiya mövcud deyil. Nəzəri musiqişünaslıqda musiqili hadisələrin funksional dərki uzun zaman yalnız harmoniya haqqında təlimin predmetini təşkil etmişdir. Q.Rimanın yaratdığı harmonik funksiyalar nəzəriyyəsi S.Taneyev, B.Asafyev, B.Yavorski, Y.Tülin, L.Mazel, V.Bobrovski, Y.Xolopov və başqaları tərəfindən inkişaf etdirilmişdir.

Şərq lad sisteminin funksionallığına gəldikdə isə, onun haqqında bu faktı demək olar ki, IX-X əsrlərədək başlayaraq şərq nəzəri musiqişünaslığı qarşısında duran əsas məsələlərdən biri – tonların yaranmasından, onların keyfiyyət və kəmiyyətindən, birinin digərinə münasibətindən gələn musiqinin əsasları məsələsi idi. Orta əsr əsərlərində hər zaman öncədən müəyyənləşmiş qaydada tonların yerləşdirilməsini müfəssəl işıqlandıran xüsusi bölmələr olurdu.

Melodik funksionallıq motiv münasibətlərin gələcək inkişafını öncədən bildirmək qabiliyyətinə əsaslanır. Motiv cazibəsi bu və ya digər motivin təkrarlığı nəticəsində yaranır. Bu təkrarlıq asılıdır: a) motivin öz növündən; b) motivin təkrarının xüsusiyyətindən. Funksionallıq nəzəriyyəsinin birinci həlqəsi – cazibə haqqında anlayışdır. Cazibə məlum olduğu kimi, musiqi strukturunun konkret elementinin yaranmasının gözlənilməsidir. Musiqidə cazibə onun yaranmasının yüksək ehtimalına əsaslanır. Cazibənin intensivliyi bu ehtimalın dərəcəsi ilə müəyyənləşir. Musiqi strukturunun bu və ya digər elementinin yaranma ehtimalı bu elementlərin qarşılıqlı əlaqəsinin müəyyən qanunauyğunluqları ilə bağlıdır. Lad cazibəsiz ağlasığmazdır, cazibə isə - intonasiya prosesinin əsasıdır.

Tələbələrin diqqətini bu differensiasiyaya cəlb etmək lazımdır: birincisi, muğamın bölmələrinin qarşılıqlı münasibəti vasitəsilə həyata keçən ladtonal funksionallıq. Funksionallığın bu növü Azərbaycan muğamının dramaturgiyasında əsas mərhələlərin tarixən yaranan ardıcıllığını təmsil edir. İkincisi – formanın yalnız bir bölməsinin qavranılması prosesində yaranan lad-melodik funksionallıq (motiv funksionallıq).

Cazibə - musiqi əsərinin materialının açılışını istiqamətləndirməyə, formada ladintonasiyalı dramaturji "anları" qoymağa qadir olan yalnız sabit ladintonasiya major-minor sistemində "ladın indikatoru" (L.Mazel) tonikanın böyük və ya kiçik tersiyasıdır, major və minora analoji olaraq. Azərbaycan musiqində ton interval lada belə xarakteristika vermir. Ona görə də ladın indikatoru müəyyən motiv çıxış edir. (Belə kadensiya – indikatorlar" ilk dəfə Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" kitabında ümumiləşmişdir.: R.M). Belə ki, böyük tersiya intervalı (əsas tondan tonikaya) həm segah, həm çahargah ladı üçün spesifikdir. Rast ladında parlaq semantik əhəmiyyətə malik yuxarı yüksələn kvarta intervalı bayatı-şiraz ladına da xasdır, nəzərə alaq ki, bu ladlar intonasiya cəhətdən təzadlıdırlar.

Azərbaycan lad sistemində ladın indikasiya prinsipi onun vacib xüsusiyyətini açır: Azərbaycan ladları melodik ladlar kateqoriyasına aiddir. Ümumi nəzəriyyə isə melodik ladları – funksiyanın daşıyıcısı ton olan ladlar kimi müəyyənləşdirir, bunlarda nəticə olaraq bir funksiyanın bir neçə tonla ifadəsi qeyri-mümkündür. Sonuncu yalnız harmonik ladların üstünlüyüdür. Lakin harmonik sistemdə olduğu kimi, "mövcud" səsbirləşməsi təyini, həmçinin, müəyyən səsbirləşməsinin gözlənilməsini doğurur, buna eynən Azərbaycan ladları sistemində mövcud intonasiya kompleksi, səsin tonika funksiyasının qrupun digər intonasiya hissəsinə induksiyasının identikliyi zamanı digər kompleksin gözlənilməsini doğurur. Melodik *popevka*-formula "səsbirləşməsi" rolu oynayır, yəni onun intonasiyasının qanunauyğunluqlarında Azərbaycan musiqisində çoxsəsliliyin interval prinsipi kristallaşır.

Azərbaycan ladlarında yaranan intonasiya-ladbağlılığı ladtonal inkişafın sadəcə mü-

əyyən meylinə malik deyil, bu, funksional cazibədir. Belə ki, məsələn, do-si-do-mi intonasiyası mütləq mi-segahın tonikasına həlli tələb edir. Və ya, sol-lya-si-do (do-majorun dominantasına meylə analojidir) do-rastda təsdiqi tələb edir. Azərbaycan musiqisində cazibənin digər "səviyyəsi"də mövcuddur. Re-şur ladının sol-re kvarta intonasiyası ladın digər kadensiyasını – do-si-do-re doğurur, ya da əksinə, hər halda bu kadensiyaların hər ikisi birbirini cəzb edir, birinin səs "obrazı" öz ardınca digərinin lad "obrazını" yaradır, bununla da qaçılmazlıq təəssüratı əmələ gətirir.

Bu nümunələr bizi inandırır ki, Azərbaycan lad sistemi, şübhəsiz, öz "funksional hesabı"na malikdir. Azərbaycan muğamlarında funksionallığın əsası – kadans melodik qrupların funksional əlaqəsidir.

Hər bir ladın bir neçə kadensiyası – indikatoru var, lakin bunların arasında elələri də var ki, tematizmin semantik ifadəliliyinə və öz melodik "üzünün" fərdiliyinə malikdirlər. Azərbaycan ladlarının semantikası intonasiya, daha doğrusu, muğamda tematik xarakteristikasız, parlaq fərdliyi olmadan ağlasılmazdır: əks halda "Rast" "Bayatı-Şiraz"dan və ya "Şur" "Çahargah"dan heç nə ilə fərqlənməzdi. Bu xarakteristikanın daşıyıcıları kadensiyalar – "indikatorlar"dır. Onların əhəmiyyəti Azərbaycan ladlarının birliyi, qarşılıqlı təsiri, qarşılıqlı əvəzlənməsi şəraitində xüsusilə, ifadəlidir. Belə ki, si-segah ladında re-fa-do-si intonasiyası bu ladın ən spesifik intonasiya zonasıdır. O, olduqca lirik, hətta ağlama intonasiyası xarakteri daşıyır. Belə tonika intonasiyasına (daxilində "yerləri dəyişmiş sekundaları olan minor tersiyası" başqa heç bir ladda rast gəlinmir.

Başqa bir nümunə: Tonikaya natural aparıcı tonun intonasiyası (Azərbaycan ladları üçün bu III və IV pərdələrdir) yalnız şur və segah ladları üçün spesifikdir. Əgər şurda natural aparıcı ton yalnız alt yarımton köməkçi ilə kompleksdə səslənirsə, segahda analoji köməkçi buraxılır.

Muğamda kadensiya – özünə ladfunksionallıq yığan motivdir. Onun əsas funksiyası bu və ya digər hissənin təyinini dəqiqləşdirməyə imkan verən priyomlar kompleksini təşkil etməkdir. Belə ki, normativ kadensiya-formulalar donuq "intonasiya-qanun" (Asafyev) deyir: özünün əsas fərdi intonasiya "siması"nı saxlayaraq, o, dərin-lad keyfiyyətlərinə görə çoxcəhətli və invariantdır, lad inkişafına nisbətən qıvraqdır. Belə ki, çox vaxt adi kadensiya oxuması ekspozisiyada əsas mövzu kimi səslənərək sonrakı inkişafda başqa mövzu dərəcəsinədək artır, muğam lad dramaturgiyasının semantik inkişafında muğam obrazının yeni tərəflərini təcəssüm etdirir. Digər tərəfdən, belə kadensiya – muğam inkişafının məqsədidir, belə ki, muğamlılıq – gözün geniş mənasında - təşəkkül prosesində yaranan intonasiyalılıqdır, intonasiyanın toplanması prosesində lad işdir. Qeyd etmək maraqlıdır: digər ladların kontekstində tematik əhəmiyyətli formul intonasiya yaranması ilə ümumiyə modulyasiya elementi verməkdir, öncəki tonikanı inkar etmək qabiliyyətinə malikdir. Düzdür, bu cür "tələb" həmişə modulyasiya vasitəsilə həyata keçmir, lakin çoxmənalılığın bədii effekti hər zaman yaranır. Belə priyom çox vaxt xalq formasının dinamikasına "işləyir". Belə ki, əgər mövcud lad üçün xarakter olmayan intonasiya səslənirsə, bu, digər lad üçün spesifikdirsə, belə bir vəziyyət xəbər verir – yəni modulyasiyanı gözlə!

Azərbaycan muğamında ən intensiv lad gözləməsi, özünün monodik xüsusiyyətinə görə, tonikanın gözlənilməsidir. Məhz ona görə əsas təşkiledici, mərkəzləşdirici funksional yükü öz üzərində tonika kadensiya-formullar daşıyırlar, bunlar həm lad, həm də forma sahəsində sistemyaradıcı faktor rolu oynayırlar. Lakin həmişə nəzərə almaq lazımdır, tonikaya həllin baş verməsi üçün həm ladtonal kontekstin, eləcə də formanın situasiya imkanları ilə müəyyənləşən müəyyən funksional dinamik şərait lazımdır.

Ümumiləşdirərək və məqsədlə sxematikləşdirərək, muğam lad funksional sistemi xüsusi reqlamentli komplekslərin təşkili kimi çıxış edir. Bu, formatəşkilində melodik başlanğıcın "hegemonluğu"nu təsdiq edir ki, bu da öz növbəsində, Azərbaycan muğamlarında formanın melodik təşəkkülünü bildirir.

Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları üzrə tədris proqramının belə zənginləşməsi prinsipial xarakter daşıyır... Bu, təkcə tələbələrin professional səviyyəsi ilə deyil, həm də

bilik dərəcəsinin genişlənməsi ilə bağlıdır. Söhbət, ondan gedir ki, tələbəni təkcə vəzifəsi yox, həm də maraq cəlb etməlidir. Bundan əlavə, belə bir vacib fakt da nəzərə alınmalıdır ki, Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları tələbələr tərəfindən birinci kursda öyrənilir və Azərbaycan xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi üzrə digər fənnləri qabaqlayır. Deməli, bu kursun zənginləşməsinə çalışmaq lazımdır.

Rena Mammadova Azer
Azerbaijan, Baku
Corresponding member of Azerbaijan National Academy of Sciences
Doctor of Art Study, professor

AZERBAIJAN MUGHAM`S EDUCATIONAL METHODOLOGY AND FUNCTIONALITY THEORY

Summary: The role of functionality in the methods of teaching of bases of Azerbaijan folk music and Azerbaijan mugham is considered in the article. Creative significance of such an approach in the perception of Azerbaijan folk music in the process of teaching is accentuated.

Dynamic peculiarities of Azerbaijan mugham proceeding from specificity of melodic functionality have become actual in the article. Certain deviation from generally known teaching of Azerbaijan music will permit the students to identify creatively concrete models of Azerbaijan mugham and individual notions of Azerbaijan folk music.

Key words: methods, mode, intonation, mugham, functionality

МУРАДОВА Сабина
Азербайджан, Баку
Диссертант БМА им. Узеира Гаджибейли
yegana55@rambler.ru

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ЗОХРАБА АДЫГЕЗАЛЗАДЕ

Резюме: *В начале XX столетия, с возникновением композиторской музыки, связанной с именем У.Гаджибейли, начался качественно новый этап ее истории. Появление письменной музыкальной культуры привело к формированию новых традиций музыкального исполнительства. Пройдя этап стремительного развития, азербайджанская музыкально-исполнительская культура пришла к началу XXI с бесспорными достижениями, подкрепленными успешными выступлениями музыкантов на международных конкурсах и деятельностью ее представителей в различных странах мира.*

Одним из таких крупных профессиональных исполнителей и педагогов, внесших существенную лепту в развитие музыкальной культуры Азербайджана и Турции, был Зохраб Адыгезалзаде. Он получил прекрасное образование в консерваториях Баку, Москвы, прошел стажировку в Ленинградской консерватории (ныне Санкт-Петербург). Таким образом, фортепианный стиль З.Адыгезалзаде формировался на стыке петербургской и московской фортепианных школ.

Воспитание молодых музыкальных кадров, ставшее важной частью его деятельности. Сегодня его воспитанники продолжают путь своего учителя во многих странах мира. Это Теймур Шамсиев, работающий ныне в Турции; профессор Берлинской консерватории Саялы Гаджиева, профессор Австрийской консерватории Эрен Яхшы и другие.

С 1990 по 2012 годы, то есть до конца жизни, творческая деятельность З.Адыгезалзаде была связана с Турцией, куда он приехал по приглашению министра культуры Намика Кямалзейбека. По договоренности с руководством турецкой консерватории ему было поручено создать здесь систему высшего музыкального образования, включающего опыт азербайджанской фортепианной школы. Свою работу он начал в Государственной Консерватории Анадолу в Эскишехере, где проработал свыше двадцати лет заведующим кафедрой специального фортепиано.

Его педагогическая методика, унаследованная от учителей, базировалась на ряде принципов. В частности, он считал, что учащиеся должны исполнять программные сочинения, так как их обобщенная образность раскрывается через типичные формы движения и содержит «набор» различных видов пианистических приемов исполнения, темповых, ритмических и фактурных трудностей.

В процессе освоения регистров З.Адыгезалзаде не придерживался принципа восходящей сложности и использовал прием регистровых перебросок, перекрестного исполнения. Он знал,

что студент должен уметь быстро психологически переориентироваться в восприятии нотной записи. Поэтому сосредотачивал внимание не только на исполнении регистровых перебросов, но и на исполнении виолончельной кантилены.

Указывая на зависимость ритма от жанра сочинения, он требовал точного исполнения ритма, максимального внимания к оригинальным ритмо–формулам. З.Адыгезалзаде акцентировал внимание на том, что полиритмия усиливает многозначность образов и поэтому пианист должен добиваться точности исполнения. Он считал серьезной трудностью преодоление фрагментарности в интерпретации тех пьес, основывающихся на сопоставлении контрастных в ритмическом отношении частей.

На занятиях предлагал упражнения для развития гибкости пальцев и подвижности кисти. При этом требовал точность соблюдения динамики, нюансов, педализации.

Он считал, что для выработки насыщенного звука, усвоения всех видов фактуры, ритма и штрихов, необходимо, чтобы юный пианист понимал творческие задачи, стоящие перед ним и образно-эмоциональное содержание сочинения.

Ключевые слова: *пианизм, регистр, звук, образ, ритм*

Азербайджанская музыкальная культура имеет древние музыкальные традиции. К началу XX века она бытовала в виде музыкального фольклора и профессиональной музыки устной традиции, представленной искусством мугама и ашыгским песнетворчеством.

Поворотным моментом истории отечественного музыкального искусства стала опера «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли, поставленная в 1908 году, ознаменовавшая собой начало музыкальной культуры новоевропейского типа. Эта опера стала толчком к формированию композиторского творчества и новых, в том числе, фортепианных исполнительских традиций.

Стремительное развитие фортепианной музыки было связано с системой музыкального образования, которая уже к 1928 году состояла из начального, среднего и высшего музыкального образования. Последнее звено было представлено Азербайджанской Государственной Консерваторией, открытой в 1921 году и функционирующей по подобию высших русских музыкальных учебных заведений. Усилиями У.Гаджибейли ряд представителей русской фортепианной школы приехали в Баку и, при их непосредственном участии, начался процесс формирования национальных пианистических кадров. За короткий исторический период времени азербайджанская исполнительская фортепианная культура достигла больших успехов и ко второй половине XX века утвердила себя на мировой музыкальной арене.

Ярким представителем этой плеяды музыкантов была Народный артист Азербайджана Зохраб Адигезалзаде, который родился в Баку в 1940 году в семье, где не было музыкантов, но любили музыкальное искусство. Первоначальное музыкальное образование он получил в музыкальной школе №2, где учился игре на фортепиано под руководством Гельман. В эти годы начались его публичные выступления в филармонии и стремительное развитие позволило закончить музыкальное школу за пять лет. После этого он продолжил музыкальное образование в классе знаменитого педагога Майора Бренера в специальной музыкальной школе при консерватории. Под руководством этого прекрасного музыканта и педагога З.Адигезалзаде учился и в стенах Азербайджанской Государственной консерватории им. У.Гаджибекова.

С 1962 года началась его педагогическая деятельность в консерватории в качестве фортепианного педагога. В тот же год он продолжил образование в ассистентуре-стажировке Московской консерватории в классе Я.Флиера, а в 1964 году в аспирантуре Ленинградской консерватории им. Н.А.Римского-Корсакова в классе П. Серебрякова.

В 1970 году выпускник двух консерваторий, З.Адигезалзаде был уже ди-

пломантом Всесоюзного конкурса, игра которого была отмечена Г.Нейгаузом. Последующие десятилетия вплоть до 1990 годов его жизнь была связана с исполнительской и педагогической деятельностью. Солист Азербайджанской государственной консерватории, Государственного и Союзного концерта, он активно гастролировал в различных странах мира, участвовал на международных фестивалях и конкурсах, был удостоен дипломов и званий. С 1990 года и до конца жизни он работал в Турции. Это был первый азербайджанский музыкант, приехавший туда по приглашению министра культуры Н. Кямалзейбека. По договоренности с руководством турецкой консерватории ему было поручено создать здесь систему высшего музыкального образования, включающего опыт азербайджанской фортепианной школы. З.Адыгезалзаде в Турции получил возможность без промедления реализовывать свои идеи в системе музыкального образования.

Свою работу он начал в Государственной Консерватории Анадолу в Эскишехере, где проработал свыше двадцати лет заведующим кафедрой специального фортепиано. За 14 лет работы консерватория в Эскишэхэр стала лучшей в Турции, в стране, где 38 консерваторий. Но именно это учебное музыкальное заведение стало побратимом Московской консерватории им. П.Чайковского. Трижды З.Адыгезалзаде выезжал с турками в Москву и Санкт-Петербург на гастроли, где они играли Д.Шостаковича, турецких и азербайджанских композиторов. Опыт этого прекрасного педагога и организатора вызвал интерес и к нему стали приезжать за опытом преподаватели из других турецких консерваторий, интересуясь всеми этапами работы. Стали проводиться мастер-классы с участием ведущих музыкантов России, Израиля и других стран.

За годы работы класс З.Алдыгезалзаде окончили очень много музыкантов. В Турции государственные консерватории входят в состав университетов согласно европейской системе, дипломы также признаются в других странах. Сегодня традиции З.Адыгезалзаде, достигшего блестящих успехов на исполнительском и педагогическом поприще продолжают его ученики, работающие в разных странах мира. Среди них Теймур Шамсиев, работающий ныне в Турции; профессор Берлинской консерватории Саялы Гаджиева, профессор Австрийской консерватории Эрен Яхшы и многие другие. Многие годы он возглавлял многонациональное по составу жюри Международного конкурса в Стамбуле.

Основу педагогических принципов З.Адыгезалзаде составлял принцип систематического и последовательного развития юных музыкантов. Он вырабатывал в студентах ощущение стилистических особенностей сочинений и стремился к выявлению их художественной индивидуальности. При этом требовал от них творчески активного отношения к исполняемому произведению. Чтобы достичь этого он советовал внимательно изучить нотный материал во всех деталях. Не просто механически разучивать текст, а осмысливать его во всех деталях.

Как ученик Я.Флиера, З.Адыгезалзаде унаследовал от своего педагога умение рассматривать музыку как живую речь, где главным средством является интонация и музыкальная фраза. Поэтому он работал над звуком с начального этапа изучения произведения. Он призывал учеников петь на фортепиано, играть мягко и певуче. Для него существовала «звуковая иерархия», то есть соподчиненность звуков в музыкальной линии, их деление по степени значимости. Он формировал у студентов глубокое легато, придавал важное значение вокальности исполнения и находил со студентами нужные приемы звукоизвлечения. На занятиях предлагал упражнения для развития гибкости пальцев и подвижности кисти. При этом требовал точность соблюдения динамики, нюансов, педализации.

Он считал, что для выработки насыщенного звука, усвоения всех видов фак-

туры, ритма и штрихов, необходимо, чтобы юный пианист понимал творческие задачи, стоящие перед ним и образно-эмоциональное содержание сочинения.

З.Адыгезалзаде нравились программные сочинения, так как он считал, что обобщенная образность раскрывается через типичные формы движения и содержит различные виды музыкально-технических приемов, темповые, ритмические и фактурные трудности.

В процессе освоения регистров З.Адыгезалзаде не придерживался принципа восходящей сложности и использовал прием регистровых перебросок, перекрестного исполнения. Он считал, что студент должен уметь быстро психологически переориентироваться в восприятии нотной записи. Поэтому ему было важно выработать у студента умение исполнять регистровые перебросы. Одновременно большое значение придавалось достижению «виолончельной кантилены».

Указывая на зависимость ритма от жанра сочинения, он максимально внимательно относился к оригинальным ритмо–формулам. З.Адыгезалзаде акцентировал внимание на том, что полиритмия усиливает многозначность образов и считал серьезной трудностью преодоление фрагментарности в интерпретации пьес, основывающихся на сопоставлении контрастных в ритмическом отношении частей.

Призывая учеников быть творчески активными, он указывал им на необходимость осознания формы сочинения, уяснения логики движения мысли композитора и его творческой манеры. Только после этого на первый план выходили музыкально-технические задачи и их практическое решение. На этом этапе внимательно анализировались мелодия, фактура, гармония, артикуляция и другие средства музыкально выразительности; решались проблемы авторских ремарок и выбора удобной аппликатуры.

З.Адыгезалзаде сосредотачивал внимание на конкретной детали произведения, анализировал возможные игровые приемы на уроке. Он объяснял, что, как правило, технический прием связан с музыкальным содержанием, поэтому рекомендовал изучать технические приемы разными путями. При этом он иногда выделял техническую прием из общего контекста и после того, как он усваивался, соединял с предыдущим и последующим интонационным музыкальным материалом.

К каждому ученику он подходил индивидуально. Конечно, существовали общие принципы его педагогической системы, однако он умело сочетал интуитивное и рациональное начало, что позволяло достигать в работе со студентами высоких результатов.

Всегда особое внимание он уделял сценическому исполнению сочинений, так как понимал, что в момент выступлений происходит формирование сценической культуры и исполнительского стиля учащихся. Это вырабатывало в них ощущение свободы на сцене, позволяло реализовывать собственный исполнительский план.

Все педагогические принципы З.Адыгезалзаде, при кажущейся простоте, на самом деле, удивительно подуктивны, свидетельством чего является яркая исполнительская и педагогическая деятельность его учеников в 21 веке.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Абаскулиева Н. Основные тенденции формирования и развития азербайджанской профессиональной фортепианной культуры. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Баку, 2005.
2. Рзаева Л. Современная фортепианная музыка Азербайджана. Автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Ленинград, 1990.
3. Сеидов Т. Современная фортепианная музыка Азербайджана. Баку, 1973.

Sabina Muradova

Dissertant of the Baku Musical Academy named after Uzeir Hajibeyli
yegana55@rambler.ru

PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF Z.ADIGOZALZADE

Summary*:The Azerbaijani musical and performing culture came to the beginning of the XXI century with indisputable achievements, backed up by successful performances of musicians at international competitions and the activities of its representatives in various countries of the world.*

One of such professional performers and teachers who made a significant contribution to the development of the musical culture of Azerbaijan and Turkey was Zohrab Adigozalzade.He received an excellent education in the conservatories of Baku, Moscow, passed an internship at the Leningrad Conservatory (now St. Petersburg).

Today, his students continue the path of their teacher in many countries of the world. These are Teymur Shamsiev, who now works in Turkey; professor of the Berlin Conservatory Sayaly Hajiyeva, professor of the Austrian Conservatory; Eren Yahshy and others.

From 1990 to 2012, that is, until the end of his life, Z.Adigzalzadeh's creative activity was connected with Turkey, where he arrived at the invitation of the Minister of Culture. By agreement with the leadership of the Turkish Conservatory, he was instructed to create here a system of higher musical education, which would include the experience of the Azerbaijani piano school. He started his work at the State Conservatory of Anadolu in Eskisheher, where he worked for more than twenty years as head of the department of a special pianoforte.

His pedagogical method, inherited from his teachers, was based on a number of principles.In particular, he believed that students should perform program compositions, since their generalized imagery is revealed through typical forms of movement and contains a "set" of various types of pianistic techniques of performance, tempo, rhythmic and texture difficulties.In the process of developing registers Z. Adigzalzade did not adhere to the principle of ascending complexity and used the reception of register transfers, cross-execution. Therefore, he focused not only on the performance of register transfers, but also on the performance of the cello cantilena.

Pointing out the dependence of rhythm on the genre of the composition, he demanded the exact execution of the rhythm, the maximum attention to the original rhythm-formulas.He considered it as a serious difficulty to overcome fragmentation in the interpretation of those plays based on the comparison of rhythmically contrasted parts.

He believed that for the development of a rich sound, the assimilation of all types of texture, rhythm and strokes, it is necessary that the young pianist would understand the creative tasks facing him and the image-emotional content of the work.

Key words: *pianism, register, sound, image, rhythm*

NEYMƏTLİ Yavər Sərdar oğlu
Azərbaycan, Bakı
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə dokturu,
Azərbaycan Musiqi Mədəniyyəti Dövlət Muzeyinin
Aparıcı elmi işçi,
yaver.neymatli@gmail.com

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ YARADICILIĞINDA VİOLİN KONSERTİNİN İNKİŞAFI VƏ İFAÇILIQ PROBLEMLƏRİ

Xülas:*Məqalədə yer alan Qara Qarayev, Aqşın Əlizadə və Xəyyam Mirzəzadənin violin konsertləri müasir Azərbaycan musiqisində instrumenta konsert janrının parlaq nümunələrindəndir. Q.Qarayevin 60-cı illərdə yaradıcı axtarışlarının bəhrəsi olan yeni bəstəkarlıq texnalojiyalarının tətbiqi ilə meydana gələn Violin konserti, janrın inkişafında növbəti nəsillər üçün bir nümunədir. A.Əlizadə və X.Mirzəzadənin əsərləri öz növbəsində, Q.Qarayev novator ənənələrinə fərdi baxışdan irəli gəlir. Həmçinin, məqalədə əsərlərin ifası zamanı, solist partiyası üçün metodiki tövsiyyələr yer alıb.*

Açar sözlər: *Q.Qarayev, A.Əlizadə, X.Mirzəzadə, violin, konsert*

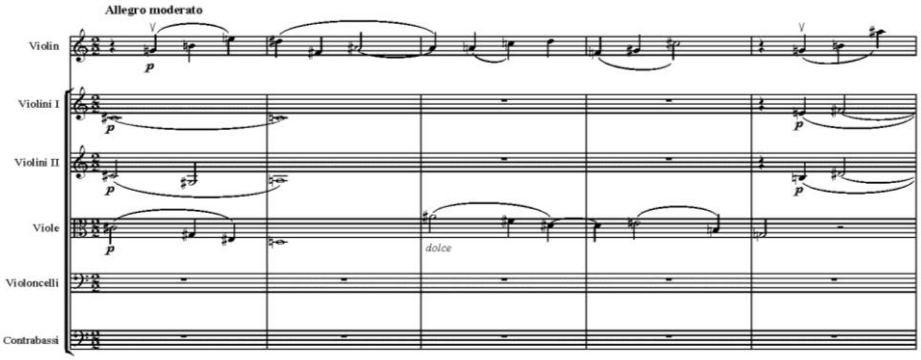
XX əsrin 60-ci illərindən başlayaraq Azərbaycan bəstəkarlarının üslub axtarışları Yeni Vyana bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcıları A.Şönberq, A.Berq və A.Vebernin «dodekafoniya» texnikasında, İ.Stravinski, B.Bartok, P.Hindemitin neoklassisizm, neofolklorizm, təmayüllərindən doğan orijinal bədii nailiyyətlərində, polşa bəstəkarları A.Lütoslavski və K.Penderetskinin milli folklor ilə müasir musiqi istiqamətlərinin sintezinə baxışda özünü göstərirdi. Eynilə bu sıraya D.Şostakoviç və S.Prokofyevin realizm təmayüllü yaradıcı şəxsiyyətlərinin təsiri də qeyd edilməlidir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında müasir səs sistemlərinin milli musiqi zənginləri ilə sintezindən doğan yaradıcı axtarışları yeni müstəviyə qədəm qoyur. Bu baxımdan violin konsert janrının milli köklərlə üzvi surətdə əlaqədar olan elementlərin özünəməxsus təsahür və sintezinin öyrənilməsi, formayaradıcı faktorların araşdırılması, fərqləndirici müqayisəsi, milli və Avropa mədəniyyətinin fərdi əlamətlərini üzə çıxarmağa imkan verir. Konsert janrının inkişafında formayaradıcı faktorlarla paralel ifaçılıq problemlərinin araşdırılması əsasında əldə olunan nəticələr məqalənin əsas qayəsini təşkil edir. Məqalənin elmi yeniliyi Qara Qarayevin, Aqşin Əlizadənin violin konsertləri və Xəyyam Mirzəzadənin "Diptix" 3 saylı simfoniya. Violin və orkestr üçün konsertin formayaradıcı xüsusiyyətləri, həmçinin ifaçılıq problemləri ilə ardıcıllaşması təşkil edir.

Qara Qarayevin violin konseti üzərində işə başlaması 1965/66-cı illərə təsadüf edir.[17] Əsər görkəmli sovet violin ifaçısı Leonid Koqana həsr olunub. Məhz sonuncu bəstəkara adı çəkilən əsəri yazmaq ideyasını verib.[3,s.92-93] Violin konserti 1968-ci il fevral ayının 28-də, bəstəkarın 50 illik yubileyində, Moskva konservatoiyasının Böyük zalında Y.Svetlanovun rəhbərliyi ilə BSO-nun müşayiətində, Leonid Koqan tərəfindən səslənir.[18]

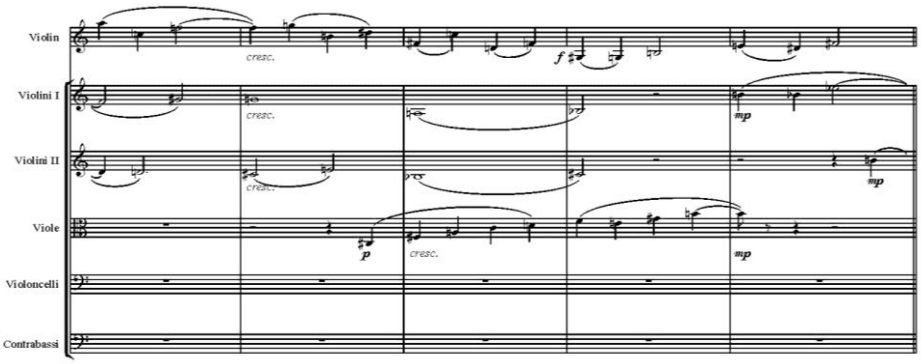
«Sonata alleqrosu» formasında yazılan I hissə solo violinin çıxışı ilə başlayır. Yaylıların (I,II violini və viola) ***p*** çalarında fonunun ikinci vurğusunda çıxış edən solist lirik təbiətli mövzunu təqdim edir. Melodik xətt müxtəlif intonasiyalı ***trixodların*** (üç səsli birləşmə) ardıcıllığından ibarətdir. Başqa tərəfdən musiqinin birsəsli olmasına baxmayaraq "gizli polifoniya" formasına söykənir. Burada "diotonik" yüksəlişin və "xromatik" enişin kontrapunktiv birləşməsi müşahidə olunur. İfaçının ilk növbədə diqqət yetirdiyi məqam yayın hərəkəti zamanı, melodik xəttin dönmələri arasında hiss olunmaz bağlantı yaratmaqdır. Digər tərəfdən melodik xəttin yuxarıda qeyd edilən polifonik xüsusiyyətlərini göstərmək mövzunun bədii açımında vacib şərtdir.

Nümunə №1



[17]Bu məlumat bəstəkarın oğlu Fərəc Qarayev tərəfindən məqalənin müəllifinə verilib.

[18] Violin konsertinin məşqləri haqqında kadrlar rejissor Oqtay Mirqasımovun "Bu həqiqətin səsidir" adlı sənədli filmdə öz əksini tapib. 1968



8-ci rəqəmdə solistin zil reqisterə keçidi bağlayıcı partiya rolunu oynamaqla, köməkçi mövzuyla əlaqələnir. Köməkçi mövzuya ikisəsli polifonik düzülüş tətbiq olunur. Fakturada yuxarı səsdə ağır xromatik enişilə, aşağı səsdə əsas mövzu intonasiyasından törəyən fiqurasiyaların hərəkətini müşahidə edirik. Burada obrazın öz daxili «mən»i ilə dialoq baş verir. Bəstəkar hər iki musiqi materialı arasında ruh yaxınlığını interval strukturunun ümumiliyi ilə gücləndirir. Musiqinin solistin lirik solosunda mövcudluğunu nəzərə alsaq, alətin polifonik imkanlarından qənaətlə istifadə etmək tövsiyyə olunur. Bu baxımdan qosa simlər üzərində hərəkəti zamanı hər dəfə ilk səsi aktiv həmlə ilə qeyd etməklə fasiləsiz vibrasiya tətbiq etmək doğrudur.

12-ci rəqəmə iki xanə qalarkən **(Tempo I)** qərar tutan işləmə bölməsi I violinin ifasında musiqinin aşağı yönələn şaxələnməsi ilə başlayır. Metro-ritmikanın mütəmadi dəyişməsi hərəkətin ağırlaşaraq daxili emosionallığının qatılaşmasına sirayət edir. Əsas mövzu elementi üçsəsli ardıcıllığın sinkopalar vasitəsilə, mütəmadi aqoqik ünsürlər hesabına **Piu mosso** bölməsinə keçir. 14-cü rəqəmə altı xanə qalarkən, I violinanın ikinci vurğusuna düşən, üçsəsli akkordan təkan alan cümlə solist tərəfindən davam etdirilərək, fortissima çalarında fakturanı əhatə edir.

II hissə taxta nəfəs alətlərin xoralı ilə açılır."...İkinci hissəyə girişinin emosional materialını təşkil edən bu ciddi yığcam xoral hissənin emosional tonunu müəyyən edir..."[4, s. 29]. Solistin ifa etdiyi musiqi vokal xüsusiyyətli instrumental ariyaya oxşardı. Burada İ.S.Bax üslubuna müraciəti özünü biruzə verir. Hissənin daha bir səciyyəvi cəhəti dramaturji məzmuna transformasiya edilən Bethoven sayağı "tale motivi"nin puktir ritmli variantıdır. Həmin epizod ardıcıl faqotlar, valtornalar və litavra alətinin ifasında səslənməklə hissənin formasını təşkil edən üç periodun bir-biri ilə əlaqələndirən sərhəd rolunu oynayır.

I hissənin əsas mövzusunun quruluşunda olduğu kimi, müəllif burada üçsəsli ardıcıllıqlı sıralanma ilə çıxış edir. Belə ki, ikinci rəqəmə dörd xanə qalarkən baslarda (vilonçel və kontrabas) punktir motivin səslənişi, yuxarı yaylıların qoşulması birinci periodun kulminasiyası ilə yadda qalır. Müəllif bu məqamdan hissənin ikinci perioda və ya orta bölümünə keçid edir. Orta bölmə 4-cü rəqəmdə səkkizlik kvartollardan ibarət, ikili notların əsas istifadəsi ilə yüksək emosional xüsusiyyətlidir. Hissənin son üçüncü periodu 3/4 ölçülü ağır vals təbiətlidir. İfaçı qarşısında əsas məqsəd üç periodun hər birinin məzmununun düzgün açılması üçün ifadə vasitələrinin məqsədli tətbiq etməsidir. Belə ki, I periodun kədərli məzmunu, ikinci periodun patetikası və nəhayət sonuncunun xəfif lirikası ilə təzad kəsb edir.

III hissənin dramaturji quruluşunda ilk dörd xanədə kiçik təbilin ritmik artikulyasiyası bütün hissənin fakturası üçün əsas özəkdir. Solist partiyasında k.2 ***(cis–d)*** intonasiyasının kiçik təbillə ritmik unisonu musiqiyə gərgin ab-hava qatır.1-ci rəqəmin altıncı xanəsində solist partiyasın intonasiya genişlənməsi, taxta nəfəs alətləri, arfa və royal üzərinə paylanan sərt akkordlarla paralel davam edir. Bu an hissənin dramatik pafosunu yeni mərhələyə hazırlayır. Digər tərəfdən k.2 intervalının nonaya çevrilməsi solist par-

tiysında iki notlar diapazonunu genişləndirir. İfaçı əsər üzərində işə başlayarkən iki məqama diqqət yetirməlidir. İlk növbədə k.2 intervalını, piano nüansında ifa olunacağını nəzərə alaraq, yayı orta hissədən bir qədər yuxarıda simlə təmas etdirmək düzgündür. Ardınca sekunda intervalının yuxarı səsinin açıq sim olması əlverişli applikatura seçimini labüd edir. Belə ki, istər birinci dəfədə ***"cis"*** səsi, istərsə də, növbəti xanələrdə ***"gis***" və ***"dis"*** səsləri birinci barmaqla götürülür.

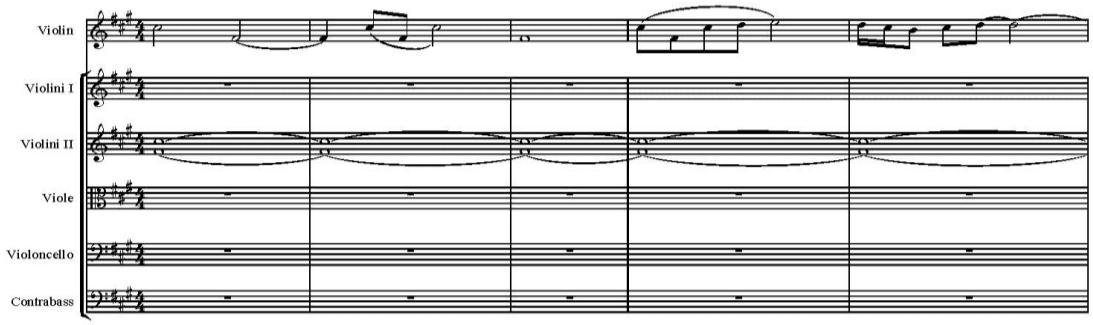
5-ci rəqəmdə mövqe tutan işləmə bölməsi üç epizoddan ibarətdir. İlk epizodda ikili notlardan ibarət triolların *«zirvə-eniş-zirvə»* hərəkətinin sonunda I hissənin əsas mövzunun ilk xanəsinin transformasiyasının apdınca 6-cı rəqəmə gediş edir.Fleyta, I klarnet və royalın köməkçi mövzu- refreni fonunda solistin müxtəlif tərkibli septakkord dönmələrindən ibarət onaltılıq kvartol passajları daxili emosional durumu artırır.

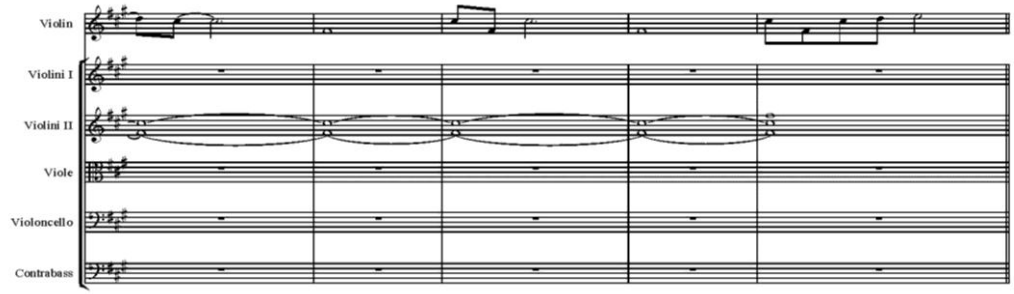
7-ci rəqəmə bir xanə qalarkən taxta nəfəslilərin valtorna qrupu ilə birlikdə piano çalarından sürətli dinamika hesabına yüksələn fortissimalı akkordla yekunlaşır. Eyni anda simli kvintetin dörd şaxəli kanonu işləmə bölməsinin ikinci epizoduna bağlanır. Simlilərin təkan alan taxta nəfəslilərin kanona qoşulması fonunda mislər köməkçi mövzu intonasiyalarını trasformasiya edir. Nəticədə işləmə bölməsinin kulminasiya anına çevrilən epizod tamburo və litavranın unisonu ilə gərginliyi pik həddə çatdıraraq dramatik partlayışa səbəb olur.

İşləmə bölməsinin son epizodu solo kadensiyadan ibarətdir. Kadensiya iki parçalı reçitativ monoloqdur. Birinci bölümdə musiqi materialında lirik-romantik təbiət, iki səsli fakturanın daxil olması ilə sərt xarakterli şəkil alır və kodaya keçid edərək konserti bitirir.

Aqşin Əlizadənin violin konserti 1993-cü ildə tamamlanıb. Əsərin ilk premyerası 2007-ci ilin 19 martında, bəstəkarın 70 illik yubileyində Rövşən Əmrahovun ifasında, Rauf Abdullayevin rəhbərliyi ilə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Akademik Simfonik orkestrinin müşayiəti ilə həyata keçib. Konsert bir-birinə fasiləsiz keçən üç hissəli struktura malikdir. Orkestrin kiçik girişi ilk andan dinləyicini qədim dastan və ya rəvayətin ab-havasına kökləyir. Solist partiyasının ***"fis-cis"*** x.5 ətrafında gəzişmələri, II violinlərin eyni səsli "con file"si müşayiətində nəqledici təsir bağışlayır. Musiqinin intonasiyasında "Sarı gəlin" xalq mahnısının ahəngi duyulur. Melodiya ***"sul tasto"*** səs hasiletmə üsulu ilə səslənidirilməklə qədim şərq yaylı alətlərində ifa üslubunu imitasiya edir. Hissənin əvvəl intonasiyasının təkrarı fakturaya yeni abu hava gətirir. Melodiyanın əsasında xalis kvinta intervalı səslənən zamanı olduqca həssas intonasiya duyumu tələb edir. Violin alətinin simləri arasında interval məsafəsinin eyniylə kvinta intervalı olması, müvafiq zamanda barmağın qoşa simə təması zamanı diqqətli olması tələbi qoyur.

Nümunə №2





Taxta alətlərin ümumi paylaşımında yeni mövzu-tezisin verilməsi "**fis moll-f moll"** xromatik modulyasıyasına səbəb olur. Növbəti mərhələdə klarnet və vibrafonun ifasında tezis-motivin variant keçidi 4-cü rəqəmdə solist partiyasında melodiyanın yeni xüsusiyyətli şəkil almasına sirayət edir. Belə ki, solo violin əvvəl ki, **fis mol**da qaldığı zaman, müşayət **f-mol**a köklənir. Həmçinin refren tezis-motivin intosiyasında ***"f-fis"*** artırılmış oktavanın yaranması hər iki tonallığın istinadı özündə ehtiva edir. Orkestr fakturasında tonal təzad yaylı alətlər qrupunda aydın hiss olunur. Contrabaslarda ***"d"*** səsinin üzərində ***"d-fis-a"*** (violonçel, I violinlər) və ***"d-f-a"*** (viola, I və II violinlər) üçsəsliləri politonal akkord sütun yaradır.

Klarnetlərin tersiya münasibətində əvvəldən bizə tanış sekvensiya motivin təkrarı nona intervalına genişlənərək, eynilə tezis-refrenin violonçellərdə transformasiya olumuş variantı, violada isə aşıq ritminin metrik dəyişmələri ilə kontrapunkta səbəb olur. ***Piu mosso*** bölməsində bütün yaylıların qəfil aksentli forteli "h" oktavalarına keçid edir. Sual xarakterli iki xanənin ardınca əvvəl qeyd edilən parça cavab cümləsi kimi növbəti iki dəfə də, variant dəyişikliyində təkrar olaraq "h" oktavaların səslənməsi ilə, II hissəyə ***(Moderato, rubato)*** adlayır.

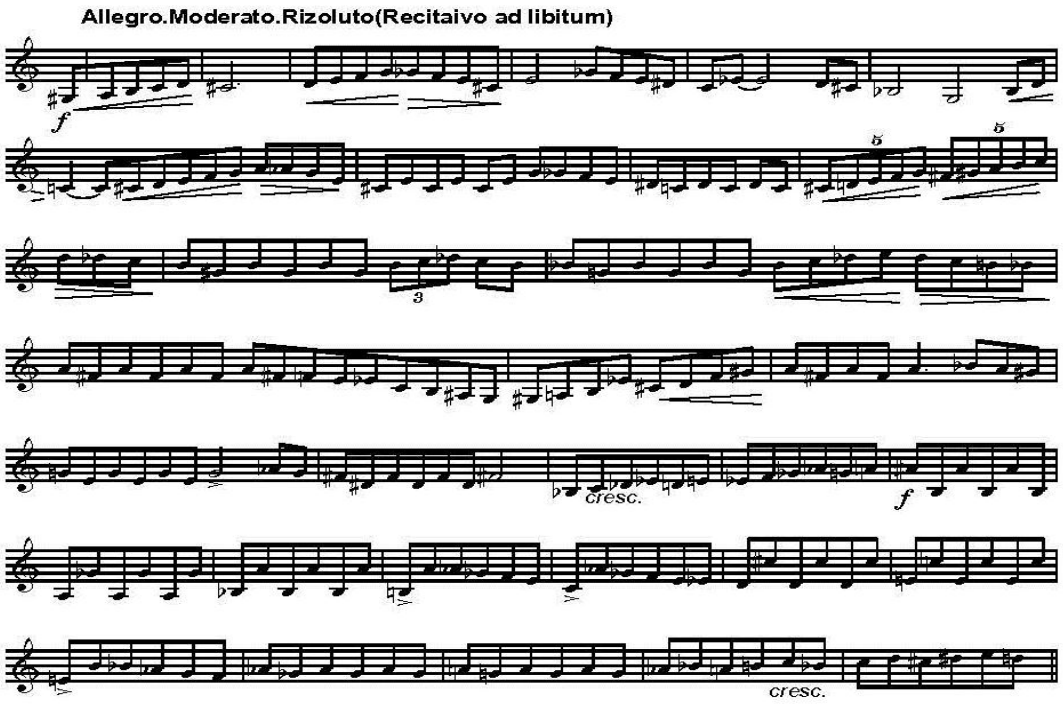
Burada müəllif I hissənin koda bölməsini yeni təfsirdə təqdim edir. İlk səkkiz xanədə baş verən proseslər dramatik partlayışa səbəb olaraq 18-ci rəqəmdə solo violinin monoluqunu təqdim edir. Emasional şəklə malik parça faktiki bütün hissəni əhatə edir. Bu epizodun ifası zamanı yayın geniş hərəkəti vacib şərtdir. Bu hal III hissədə taxta nəfəslilərin qoşulması və oktava motivin gur səslənməsi ilə nəticələnir. Ardınca yaylıların unisonunda triol onaltılıqların milli ritm şəkli alması 21-ci rəqəmdə ***(Allegro)*** yallı rəqsini təvsir edən 12/8 ölçülü epizoda keçir. ***Moderato rubato*** bölməsinin ön iki xanəsində, hissənin əvvəlindən bizə tanış orkestr zərbələrinin sonu, solist partiyasının lirikası ilə davam olunur. Həmin ostinatonun fonunda solo partiyanın oktavalar üzrə tədricən yüksələn diapazonu sanki müşayiətdəki qəzəbi əridir.

Növbəti epizod kodaya hazırlıq mərhələsi olmaqla, 25-ci rəqəmin altıncı xanəsində solist partiyasında aşıq ritm elementinin sezildiyi portamentolu ***"c"*** səsinin təkrarı ilə başlayır. İki xanəni əhatə edən motiv-epizod yarım ton zilləşərək, üçüncü xanədə ***"cis"*** forşlaqlı ***"des"*** səsə həll olur. Yenə də taxta və mislərin akkord sütunların yaratdığı fon, faqot və tubanın səkkizlik ölçülü gedişi ilə hərəkətə keçir. Nəticədə konsertin ilk xanələrindən sezilən nəqledici xüsusiyyətli təsvir tədricən yekunlaşdırıcı sima alır. Konsertin sonuna yaxın müəllif maqarlı yaradıcı gediş edir. Sanki musiqinin susaraq bitməsinə doğru faktura formalaşmağa baslayarkən, gözlənilmədən 28-ci rəqəmdə 2/4 ölçülü "Cəngi" ahənginə əsaslanan epizod orkestrin ifasında səslənir. Trubaların unisonunda nöqtəli səkkizlik-onaltılıq, bir səkkizlik duoldan ibarət ritmik faktura, ***"cis"dən*** kvarta, kvinta nəhayət oktava siçrayışlarına məruz qalaraq sonucu ilə ostinato intonasiya qövsü yaratmaqla təntənəli şəkil alır. Lakin sonuncu keçiddə musiqi donur, paralel dimuendo vasitəsilə pianissimaya həll olur. Partitura yenidən solo violinin lirikasına bağlanaraq, ***"cəngi sayağı"*** epizodun cizgilərini tutmaqla aşıq motiv ritmi ilə ardıcıllasdırır. Bu dəfə də emosinal tərzli ritm-motiv, incə ruhlu bir xətli musiqi axınına tabe olaraq hissəni bitirir.

Xəyyam Mirzəzadənin 2016-cı ildə tamamladığı «Diptix». 3 saylı simfoniya. Violin və simfonik orkestr üçün konsertin ilk ifası 2017-ci ilin 23 aprel tarixində, M.Rostrapoviç adına IX Beynəlxalq festivalda Ümidə Abbasovanın ifasında, Rauf Abdullayevin rəhbərliyi ilə Üzeyir Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Akademik Simfonik orkestrinin müşayiəti ilə həyata keçib. Simfoniyanın "Diptix" adlandırılması, əsərin ikihissəli struktura malik olmasından irəli gəlir. Dijər tərəfdən diptix-təsviri sənətdə, bir-birilə mövzu-məzmun birliyi ehtiva edən iki hissəli rəsm formasıdır. Bəstəkarın yaradıcılığında 1971-ci ildə müəllifi olduğu, üç hissəli 2 saylı sımfoniya «Triptix» adlanaraq sırf böyük simfonik orkestr üçün hesablanıb. Musiqişünas, professor Zümrüd Dadaşzadə məhz Xəyyam Mirzəzadənin 2 saylı simfoniyası haqqında yazır: «… əsərin «Triptix» adlandırılması təsadüfü deyil… Musiqidən kənar deyil, məhz bu sənətin öz immanent təfəkkür qanunları hesabına bədii tamın vəhdətinə nail olmaq niyyəti ənənəvi dörd hissənin üç hissə ilə əvəzlənməsini, yəni silsilənin yığcamllaşdırılmasını doğuran başlıca səbəbdir…» [2, s.16]. 3-cü simfoniyada isə bəstəkar silsilənin artıq iki hissəyə bölməklə yanaşı, onu konsert janrı ilə ortaq formaya salır.

Konsertin I hissəsi iki bölümdən ibarətdir. I bölmə solist kadensiyaları və orkestrin dialoq ardıcıllığından ibarətdir. İlk kadensiya, ***«sol»*** simində violinin qammavari hərəkətindən başlayan hissənin yeganə mövzu tezisidir.

Nümunə №3



Sərbəst ritmli improvizənin I rəqəmə üç xanə qalarkən trel sırasına keçməsi, növbəti xanədə violonçeldən başlanan polifonik çarpazlaşmaya səbəb olur. İfaçının əsəri solo tərzdə başlamaq məsuliyyətinin verilməsi, ondan böyük diqqət tələb edir. Belə ki, məhz o, səs həmləsinin fəallığı ilə ümümi əhval ruhiyyəni formalaşdırır.

Növbəti 6-cı rəqəmdə isə 3/4 ölçülü ikinci variasiya I, II violinlər və violanın diviziyasında mürəkkəb musiqi xətlərinin qovşağında keçir. Solist partiyasının ikili notlu müşayiəti, tamburinanın ritmik zərbələri ilə paralel gedir. Nəticədə mövzunun iki təzadlı siması meydana gəlir. Burada istifadə edilən detaşe səs hasıletmə üsülu ilə hər intervalın geniş səslənməsinə nail olmaq lazımdır.

8-ci rəqəmə üç xanə qalarkən səslənən ikinci kadensiya ikisəsli intervalikadan üçdörd səsli akkodlara qalxan hərəkət hesabına tar alətinin ifa üslubunu imitasiya edir. Ar-

dınca solistin dörd səsli akkordlarında kulminasiyaya çatdırılaraq ekspozisiyanı tamalayır. Növbəti məqamda mislərin ilkin intonasiyanı nöqtəvari paylaşması mövzu-tezisin dolğun sima almasına dəlalət edir. Məhz 10-cu rəqəmə dörd xanə qalarkən melodiyanın davamında kampana alətinin aparıcı mövqeyi, musiqiyə xüsusi ahəng verir. Akkordları ifa edərkən violinin bütün simlərinin aydın duyulmasına çalışmaq lazımdır. Çünki melodik xətt akkordların bütün səslərində keçir.

İşləmə bölməsi yığcam formaya malik olur. İlk olaraq üçüncü kadensiya əsas mövzu-tezisi müxtəlif intervalika hesabına dəyişkən şəklə salır. 11-ci rəqəmdə solist partiyasında onaltılıq fiqurasiyaların pillə şəklində ***«g-cis-e-a»*** dayaq səslərindən törəyən qammavari passajları işləmə bölməsinin ikinci mərhələsinə başlayır. Başqa sözlə desək kadensiyanın daxilində formalaşan emasional güc solist və orkestr dialoquna parçalanır. İşləmə bölməsində mövzu-tezis orkestr və solist arasında sual-cavab prinsipi əsasında, sekvensiya formasında inkişaf etdirilir.Sonuncu keçid həmçinin reprizə bağlanaraq hissənin əvvəlindəki əhval ruhiyyəyə qaytarır. Amma bu zaman solist kadensiyası müstəqil deyil, müxtəlif alətlərin müdaxiləsi ilə, qovuşma prinsipində verilib. Həmin proses mərhələli şəkildə baş verir. Amma orkestrləşdirmə prinsipi eynilə işləmə bölməsinə yaxanlışır. Məsələn 14-cü rəqəmdə valtornalar, silofon və arfaya paylaşan akkordlar fleytalar qrupuna harmonik özək olur. Növbəti epizodda qaboy, faqot və silofonlar həmin fuksiyanı yerinə yetirir.

Simfoniyanın ikinci hissəsi iki təzadlı mövzudan ibarətdir. Birinci mövzu kontrabasların ikili not qərargahında kanonunun digər yaylıların partiyalarına polifonik keçidi fonunda, solist partiyasında meditativ musiqidən ibarətdir. Xarakter etibari ilə muğam gəzişməsini xatırladan epizod, zildən-bəmə və əksinə hərəkətdə formalaşan diapazon keçidlərinin nümayişi xanəndə ifa üslubunun imitasiyasıdır. 1-ci rəqəmdə fa^3 istinad edən triol onaltılıqlar fasiləsiz təkrarı güclənərək solist partiysında ikili notlara keçməsi dramaturji planı dəyişir. Bir tərəfdən muğam improvizənin müxtəlif məzmunlu triolların gəzişməsi ilə, dijər tərəfdən zərb alətlərin ardıcıl daxil edilməsi hesabına emosional durumun kəskinləşməsi 3-cü rəqəmdə ***(Alleqro non troppo)*** ikinci mövzunu, sərt addımlı çərəklərin müşayiətində müxtəlif intervallı solist partiyasını təqdim edir.Musiqinin yuxarı istiqamətdə qammavari triollarla hərəkətin əksi daima ikili səsli dönüşlə müşahidə olunur. Həmin ardıcıllıqlı faktura üç dəfə keçid edərək hər dəfə daxilən daha da güclənir.

Meno mosso bölməsində I mövzunun yenidən fakturaya daxil edilməsinə səbəb olur. Müəllif eyni zamanda partituraya klavesin aləti daxil edir. Onun ifasında triol səkkizliklərin rəvan hərəkəti fonunda solistin kiçik fiqurasiyalı improvizə gəzişmələri meditativ rəqsi xatırladır. Yeri gəlmişkən klavesin patiyasında sol əldə duol səkkizliklərin, sağ əl triolları ilə metro-ritmik təzadı, müşayiətə milli üslub verir. Növbəti epizodda valtornaların müdaxiləsi, solist partiyasında həyacanlı əhval ruhiyyəyə səbəb olur.

Beləliklə təqdim olunan məqalədə milli bəstəkarlıq məktəbinin üç görkəmli nümayəndəsinin yaradıcılığında əks olunan violin konsertinin müxtəlif məzmun və formasının şahidi olduq. Bu əsərlər içərisində ümumi və xüsusi cəhətlərin kökündə müasir bəstəkarlıq texnalogiyalarının milli üslubla sintezi durur. Burada ilk olaraq konsertin klassik silsiləsinə verilən fərdi təfsirləri bir daha qeyd etmək istərdik. Həmin cəhətin məntiqi anlamını biz, əsərlərin məzmun və formasının nəzəri təhlilində göstərdik. Nəticədə qeyd olunan dövr müəlliflərinin konsert əsərlərində formanın məhz dramaturgiyadan yetişməsinin şahidi olduq. Digər tərəfdən əsərlərin musiqi materiallarında bilavasitə muğam, rəqs havaları, xalq mahnılarına və folklor ünsürlərinə müraciət edilməsi, əsərlərin dinləyicilər üzərində bədii təsirini gücləndirir.

Q.Qarayevin violin konsertində klassik üç hissəli quruluş saxlanılmaqla, dramaturji planda dəyişiklik edilir. Kənar hissələr "sonata" formasında, orta bölmə isə periodur. Bəstəkar əsərin hər bir bölümündə klassik və müasir bəstəkarlıq üslublarını öz təfəkkür süzgəcindən keçirtməklə, bu və ya digər formada bədii həllə tətbiq edir. Məsə-

lən, I hissənin əsas mövzusunda "diotonik" və "xromatik" səslərin kontrapuntiv birləşməsinin "xərçəngvari" əksinin orkestr fakturasına paylamaqla hər ikisi arasında kanon üslublu polifonik bağlantı yaradır. Müqayisə üçün İ.Bramsın I simfoniyasının əvvəlində, bəstəkar eynilə diotonik və xromatik səs laylarını kontrapunktiv əlaqələndirir. Amma əgər Bramsda bu məqam böyük orkestrin geniş diapazonu çərçivəsində baş verirsə, Q.Qarayev violinin tək səsli fakturasında həyata keçirdir.

"...Təkcə bir səsin, qısa cümlənin gözəlliyini kəşf edən, onun gizli daxili potensiyasını aşkarlayan A.Əlizadə əsərlərinin relyefi qeyri-adidır. Variantlıq, dəyişkənlik prinsipi bütün musiqi toxumasında nüfuz edib, vahid obrazın təşəkkül məntiqini dəyişir... [2, s.52]. Bəstəkar konsertin əvvəlində təqdim etdiyi intonasiya özəyinə politonal gedişlər hesabına kompozisiyanı qurur. Konsertin müəyyən epizodlarına qulaq asdıqda, müəllifin hər dəfə sanki eyni intonasiyaya istinad edən, amma fərqli xarakterli musiqi materialı təqdim etməsinin şahidi oluruq. Konsertin materilında muğam, aşıq musiqisi, ninni, rəqs və s. milli mənsublu folklor elementlərinə ardıcıl yaradıcı münasibət bəsləyən Aqşin Əlizadə, müasir bəstəkar mövqeyini nümayiş etdirir. Başqa sözlə desək «…Aqşin Əlizadənin musiqisində insanı cəlb edən gözəlliyin, səmimilik və həyatiliyin sirri onun xalq musiqi sənətinə bağlılığındadır. Milli musiqi nəfəsini, zənginliyi və özünəməxsusluğunu öz əsərlərində hifz edən Aqşin Əlizadə heç vaxt bu zəngin sərvətə qarşı istismarçı, passiv mövqe tutmamışdır. O, xalq musiqisi xəzinəsinə xammal kimi yox, xalqın bədii təfəkküründün dühası ilə yaranmış, cilalanmış yüksək sənət aləmi kimi pərəstiş edərək ona sonsuz sevgi və qayğı hissi ilə, əsl övlad hissi ilə yanaşır…" [1, s. 32].

Xəyyam Mirzəzadənin 3 saylı simfoniya «Diptix», violin və simfonik orkestr üçün konsert adından göründüyü kimi sintetik janr xüsusiyyətinə malikdir. Belə xarakterli əsərlər simfoniya və konsert arasında ortaq xüsusiyyətlərin birləşməsindən ibarətdir. XIX əsrdə H.Berliozun viola və orkestr üçün «Qarold İtaliyada» simfoniyası, XX əsr bəstəkarları içərisində S.Prokofyevin violonçel və orkestr üçün simfoniya-konsertində müəlliflər müxtəlif təfsir yolları ilə yanaşsalar da, həmin bəstələrin məğzində instrumental konsert estetikası durur. X.Mirzəzadənin "Diptix"ində hər iki janr arasında sintetik əlaqənin əsas ağırlığı solo violin partiyasının üzərində cəmləşir. Müəllif solist partiyasında müxtəlif texniki imkanları cəmləşdirməklə orkestr kütləsi qarşısında onu bərabər tərəf müqabil şəklində təqdim edir. Başqa sözlə desək, dramaturji proseslərin əsas diqtəedici ünsürü solistdir. Digər tərəfdən faktura müxtəlifliyindən doğan homofonik-polifonik kompleks hissədaxili inkişafa güclü dayaq rolunu oynayır. Bəstəkar orkestr partiturasını mürəkkəb polifonik çarpazlıqdan başlayaraq, şəffaf fakturaya qədər və ya əksinə qurmaqla simfonik düşüncəli obraza çevrir. Bu isə «…Son dərəcə müxtəlif insan xarakterlərinin cəmləşdiyi real dünyaya aydın baxış, incə və həssas lirik çalarlar, fikrin yığcamlığı, hərəkətlərin dinamikası və bir də həmişə zəkanın, məntiqin gücü ilə idarə edilən emosionallıq-bunlar öz yaradıcılıq dəst-xəttinə, öz estetik məqamına sadiq qalan, bu yoldan dönməyən X.Mirzəzadənin əsərlərinin səciyyəvi cəhətləridir…"[5, s.16].

Yaylı alətlərin müxtəlif səshasiletmə üsullarından istifadəsi, yuxarıda qeyd olunan bədii keyfiyyətlərin parlaq alınmasına şərait yaradır. Müəlliflər Qərbi Avropa yaylı alətlər ifaçılığında bilavasitə tətbiq olunan müxtəlif fəndlərdən məharətlə istifadə etməklə əsərlərdə qarşıya qoyduqları yaradıcı məsələlərin bədii həllinə nail olurlar. Burada, ilk olaraq, milli musiqi alətlərinin çalğı xüsusiyyətlərinin təqlidini, xalq ifaçılarının çıxışlarında müşahidə olunan özünəxas təfsir məziyyətlərinin konsert janrına tətbiqini qeyd etmək istərdik.

ƏDƏBİYYAT:

1. Əliyeva F. Musiqi tariximizin səhifələri.-Bakı; «Adiloğlu», 2003.- 282 səh.
2. Dadaşzadə Z. Simfoniyanın fəzası. 1970-80-ci illər Azərbaycan simfoniyası: əsas təmayüllər. Bakı; "Elm", 1999.-200 səh.
3. Карагичева Л.В.Кара Караев. Статьи. Письмо. Высказывания. М.:Сов. Композитор, 1978.-463с
4. Qara Qarayev. Karaqiçeva L.V. Qara Qarayevin yaradıcılıq yolu. Bakı.: İşıq, 1978. Səh.29
5. Qasımova S. Seçilmiş məqalələr,Bakı, "Elm və təhsil", 2010.-248

Yaver Serdar oğlu Neymetli
Sanat Alanı Felsefe Doktoru
Azerbaycan Müzik Kültürü Devlet Müzesi
Öncü bilimsel işçi.

AZERBAYCAN BESTECİLERİNİN ESERLERİNDE VIOLIN KONSERİNİN GELİŞİMİ VE ÇALGICILIK PROBLEMLƏRİ

Özet:*Kara Karayevin Aqşin Alizadənin ve Xeyyam Mirzezadenin Keman (Violin) ve Orkestra için bestelediği Konçertoları özel bir yere sahiptir ve Azerbaycan çalgısal klasik müziğinin kıymetli eserleri arasında yer almaktadır. Ancak, bestecilerin konser çalışmalarının performans sorunlarını incelemek gerekiyor. Konunun uygunluğu, öğrencilerin performans tekniğini oluşturmanın en etkili yolunu gerçekleştirmelerini sağlayan yeni ilke, form ve yöntemlerin araştırılması ve geliştirilmesidir.İlk olarak, Azerbaycan bestecilerinin konser janrının gelişiminde formayaradıcı unsurlarla paralel çalgıcılık sorunlarının araştırılması doğrultusunda elde edilen sonuçlar bilimsel çalışmanın yeni birini oluşturuyor.*

Anahtar Kelimeler: Kara Karayev; Aqşin Alizadə; Xeyyam Mirzezadenin Keman (Violin); Konçerto

---

NƏBİYEVA Fazilə Ramiz qızı
Azərbaycan, Bakı
AMK-nın "Milli musiqi alətlərinin təkmilləşdiriləməsi" elmi-tədqiqat laboratoriyasının elmi işçisi
Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
nebiyeva.fazile@mail.ru

DAİRƏVİ RƏQSLƏR TÜRK XALQLARININ ORTAQ MƏNƏVİ DƏYƏRLƏRİNDƏN BİRİ KİMİ

Xülasə: *Məqalədə türk xaqlarının ortaq mənəvi dəyərlərindən bəhs edilir. Azərbaycanlıların, tatarların, Türkiyə türklərinin, başqordların, yakutların, dolqanların, kalmıkların, balkar və qaraçayların mədəniyyətində mövcud olan dairəvi rəqslər barədə məlumat verilir. Onların əyani not nümunələri təqdim olunur. Dairəvi rəqslərin günəş və od kultu ilə bağlılığı mənbələrdəki fikirlərə əsasən sübut edilir.*

Açar sözlər: *dairəvi rəqslər, türk xalqları, mənəvi dəyərlər, Günəş Tanrı, oda sitayiş, ayinlər və mərasimlər*

Dairəvi rəqs nümunələrinin türk xalqlarının mədəniyyətində aşkar edilməsi onların ortaq mənəvi dəyərlərə və çox qədim tarixi köklərə malik olduğunu göstərir. Müxtəlif elmi mənbələrlə tanışlıqdan və dairəvi rəqslərin musiqi nümunələrini aşkar etdikdən sonra belə fikrə gəlmişik ki, tarixin erkən dövrlərində qədim insanlar tərəfindən icra edilmiş ayinlər və mərasimlər onların ortaq təfəkkür tərzinin təzahür forması kimi müxtəlif etnosların, o cümlədən də türk xalqlarının ənənəvi irsində dərin izlər qoymuşdur. Bu baxımdan, ayinlər və mərasimlərin müasir dövrdə səhnələşdirilmiş dairəvi oyun formasını alan ekvivalentləri yuxarıda qeyd etdiyimizin əyani sübutu kimi qiymətləndirilə bilər. Eyni zamanda dünya xalqları arasında ümumi maraqların təkcə maddi resurslarda deyil, həm də mənəvi-ruhi sərvətlərdə olmasının mövcudluğunu aydın göstərər.

Bu gün türk xalqlarının bəzilərinin müasir mədəniyyətində dairəvi rəqslərin mövcud olması onların bir-birilə ümumi bağlılığı və eyni mənəvi özəkdən şaxələnməsi haqqında təsəvvür oyadır. Bu nöqteyi-nəzərdən, dünyanın fərqli coğrafi bölgələrində yaşayan, müxtəlif dinlərə sitayiş edən türk xalqlarının mədəniyyətində ortaq miras olan mənəvi dəyərlər hazırda onlar arasında mədəni əlaqələrin genişlənməsi, mübadiləsi, inteqrasiyası, dostluq və qardaşlıq münasibətlərinin daha da möhkəmləndirilməsi

yolunda çox mühüm amil hesab edilə bilər.Bu fakt həmin xalqlarda mövcud olan dairəvi rəqslərin müqayisəli öyrənilməsi məsələsini aktual edir.Onu da qeyd edək ki, türk xalqlarının mədəniyyətində kök salan dairəvi rəqslərin araşdırılması xalqlararasında ilkin mədəni əlaqələrin hər tərəfli tədqiqi üçün də münbit şərait yaradır.

Günəşə və oda pərəstişin bütün dövrlərdə türk xalqlarını birləşdirən ortaq mənəvi dəyərlərdən biri olduğunu qeyd etmək istərdik. Araşdırmalar apararkən dünyanın müxtəlif xalqları ilə yanaşı türk xalqlarının mədəniyyətində də Günəşin şərəfinə icra olunan halqavari rəqslərin mövcud olduğunu aşkar etmişik. Azərbaycanlıların "Yallı", yakutların "Osuoxay", "Unkuu" (Bütövlükdə bu söz dairəvi rəqs mənasını bildirir. *Unk*-sitayiş, *kun*-Günəş deməkdir: - N.F), dolqanların "Heiro" adlanan dairəvi rəqsləri buna örnəkdir. Kütləvi şəkildə ifa olunan,özündə birlik və vəhdəti təcəssüm etdirən "Yallı" rəqsini sinkretizm mənbəyi adlandırmaq olar. "Yallı" sözünün kökünün müxtəlif mənalarla əlaqələndirildiyi bizə məlumdur. Yazılı mənbələrdə tədqiqatçıların öz elmi fərziyyələrinə əsasən bu sözün etimologiyası haqqında mövcud olan fərqli fikirlərə rast gəlmək mümkündür. İsrafil Bağırovun qeyd etdiyinə görə "Yallı" əslində "Yan" (yanmaq, od, alov) sözündən yaranmışdır [1, s. 13]. "Yallı" sözünün etimoloji təhlili ilə bağlı dilçi alim Mirəli Seyidovun şərhləri də maraqlıdır. Onun fikrincə, "Yallı" rəqsinin adı "yal+od" - uca "uca ad"la günəşlə sıx bağlıdır. Onda "Yallı" - "yal+lı", "alov+lu", "od+lu", "günəş+li" deməkdir. Ehtimal ki, qədim azərbaycanlılar odun, alovun şərəfinə ayində həmin rəqsin ilkin variantını ifa etmişlər. Elə buna görə də rəqs "alovlu", "odlu" adlanmışdır. Bu rəqs ola bilsin sözlə, mahnı ilə, lap ilkin variantda isə nidalarla müşayiət olunmuşdur" [4, s. 79-80]. Zənnimizcə, M.Seyidovun şərhləri də "yallı"nın ilkin formasının Günəşə səcdə ilə əlaqədar olduğunu təsdiq edir.Tarixin erkən çağlarında qədim insanların Günəşə sitayişlə bağlı olan ayinləri əsasən od ətrafında açıq havada həyata keçirdiklərini ehtimal edirik. Müasir dövrdə də azərbaycanlıların "Yallı", evenklərin isə "Hede" rəqsini alov ətrafında ifa etdiklərini görmək mümkündür.

Nəzər yetirsək alov kultunun mövcudluğunu müxtəlif xalqların mədəniyyətində müşahidə edərik. Günəşin və alovun müqəddəsliyi şaman ayinlərində, o cümlədən Novruz bayramının ayrılmaz atributlarından hesab edilən bayram tonqalının qalanmasında, onun üstündən tullanılmasında, dairə qurub ətrafında rəqs edilməsində də yaşayır. Başqordlar və tatarlar may ayının sonunda "*Sabantuy*" və ya "*Habantuy*" adlı bahar bayramını qeyd edirlər. Başqord türkləri həmin bayramda alov yandırır və onun üstündən tullanırlar. Xakaslar isə "*Çıl Pazı*" adlandırdıqları bayramda ənənəyə uyğun olaraq üç tonqal qalayırlar. Azərbaycanlılar da "*Novruz*" bayramında bu ənənəni yaşadırlar. Onu da bildirək ki, yazın gəlişi münasibəti ilə qeyd etdiyimiz "Novruz" bayramı türk xalqlarını birləşdirən ortaq mənəvi dəyərlərin geniş siyahısına daxildir. Dünyanın əks qütblərində yaşayan eyniköklü xalqlar bu bayramı qeyd edirlər. Günəş və od kultu ilə bağlı olan "Novruz" mərasimi qədim dövrdən günümüzə qədər gəlib çatan, zəngin və gözəl ənənələrə söykənən bahar bayramıdır. Türkiyə türkləri və tatarlar qışdan sonra yazın gəlməsi, təbiətin yenidən dirilməsi, torpağın oyanması ilə bağlı olan bu bayramı "*Nevruz*", qazaxlar "*Nevruz Köce*", qırğızlar"*Nooruz*", özbəklər "*Nevroz*", türkmənlər "*Tere yıl*", uyğur türkləri "*Yeni Gün*", altay türkləri "*Cılgayak Bayramı*", "*Ergenekon Bayramı*", "*Bozkurt Bayramı*", "*Ölüler Bayramı*", başqord türkləri "*Ekin Bayramı*", qaqauzlar "*İlkyaz*", qaraçay-balkar türkləri "*Gollü*", "*Gutan*", "*Saban Toy*", "*Tegri Toy*", kazan türkləri və karakalpaklar, tərəkəmələr "*Ergenekon Bayramı*", kumık tatarları "*Yazbaş*", noqay türkləri "*Saban Toy*", Şərqi Türkistanda yaşayan türklər "*Yeni Gün*", "*Baş Bahar*", saha türkləri "*Isıah Bayramı*", evenklər "*İkenipke*" adlandırırlar.

Göründüyü kimi, Günəş və alov kultlarının izləri türk xalqlarının ənənəvi təqvim bayramlarında parlaq müşahidə edilir. Onların müxtəlif mərasimlərdə və ayinlərdə çoxsaylı ifadəyə malik olduğunu bildirmək lazımdır. Təmizləmə gücünün alovun

simvollarından biri olduğunu qeyd etmək istərdik. Qədim türklər onun möcüzəli gücünə inanırdılar və alovu "*ot ana*" - "alov ana" adlandırırdılar. Qazax türklərinin inancına görə alov evdəki ocağın qoruyucusudur. Ənənəyə görə gəlin təzə ailəyə qədəm qoyduqda alova baş əyməli, ona neft tökərək qurban verməlidir. Onu da qeyd edək ki, qazaxlarda alovun təmizlənməsi (Qədim *"alas"* sözündən olan *alas-tau*-gecə işığı, müqəddəs alov: - N.F) adlı qədim mərasim bu günə qədər saxlanmaqdadır.

Tədqiqatçılar türk-monqol xalqlarında qədim alov kultunun olduğunu qeyd etmişlər. Qlafira Vasileviçin yazdığına görə "Özbəklərdə qədimdə yaranan *"kata uyun"* və *"qol uyun"* payız oyun-rəqsi qeyd edilərdi. Payızda digər evlərdən gizlincə 5 kişi, 5 qadın və 1-2 oxuyan gələrdi. Yerləşdirmə möhkəm örtülər, ortaya nar şirəli böyük xörək qoyular və ətrafında on ədəd şam yandırılardı. Hamı xörəyin ətrafında oturar, oxumağa başlayardılar. Ayağa durur, əl-ələ verib xörəyin ətrafında günəş istiqamətində hərəkət edərdilər. Əvvəlcə addımlarla, sonra isə tempi gücləndirərək çox cəldləşdirirdilər. Şamlar sönməyənə qədər dairəvi fırlanardılar" [10, s. 159]. Fikrimizcə, bu fakt da qədim türklərin sitayiş etdiyi alovun müqəddəsiyini təsdiq edir.

Dünyanın müxtəlif yerlərində olan qayaüstü təsvirlər arasında digər piktoqramlarla yanaşı Günəş və fəza cisimlərini əks etdirən şəkli yazıların aşkar edildiyi bizə məlumdur. Belə təsvirlər Qərbi Azərbaycan torpaqlarında, Şimali Azərbaycan ərazisində Gəmiqayada və Qobustanda, Türkiyədə Yüksekoba dağlarında Gevaruk yaylağında, Kağızman bölgəsində Qeyiklitepede, Erzincan Kemaliye Dilli vadisində, Qırğızıstanda Karakol yaylağında, Saymalıdaş (Bəzəkli daş: - N.F) və Ak Çunkur adlı mağaralarda, Bolqarıstanda isə Maqura adlanan mağarada mövcuddur. Buradan belə nəticəyə gəlmək olar ki, Günəşə pərəstiş dünyanın müxtəlif yerlərində məskən salmış etnosların ən erkən dünyagörüşü forması olmuşdur. Ona görə də həmin dövrdə yaşamış Günəş kultu ilə sıx bağlı olan insanların düşüncələrinin ifadəsi təkcə Afrikada, Rusiyanın şimalında - Uralda, Şimali Qafqazda, Çinin cənubunda aşkar olunmuş qaya təsvirlərində deyil, eləcə də mədəniyyət irsinin müxtəlif sahələrində dərin kök salmışdır. Bu isə qədim türklərin tarixən dünyanın müxtəlif yerlərində yaşadıqlarını və öz mədəniyyətlərini yaydıqlarını göstərən əyani faktlardandır.

Onu da qeyd edək ki, Günəş təsvirini təkcə tarixin daş yaddaşında deyil, maddi mədəniyyət nümunələrində - qəbir daşları ilə yanaşı keramik qabların üzərində, bayraqlarda və gerblərdə də görmək mümkündür. Qazaxıstan, Qırğızıstan Respublikalarının bayrağında qızılı və sarı rəngli Günəş, Tacikistan, Başqordstan, Tuva, Qaraçay-Çərkəz, Qaqauziya Respublikalarının gerbində isə Günəşi simvolizə edən təsvirlər vardır. Çuvaşistan Respublikasının bayrağındakı sarı rəng Günəşi və gözəlliyi simvolizə edir. Bu təsvirlər bizə müasir dövrdə türk xalqları arasında ortaq köklərin izləri barədə zəngin məlumat verir. Mülahizələrimizə əsaslanaraq qeyd etmək istərdik ki, yuxarıda Günəş və alov kultu ilə bağlı sadaladığımız fikirlər qədim dövrdə yaşamış insanların erkən təfəkkür tərzinin əksi olaraq özünü büruzə verir. Düşünürük ki, müasir dairəvi rəqslərin ayin və mərasim mərhələsində mövcud olmuş ilkin formasını erkən tarixi dövrdə qədim insanların Göy Tanrıya - Günəşə sitayiş etmələrinin təzahür forması kimi qəbul etmək mümkündür. Fikrimizcə, sadaladığımız ehtimallar tarixlər boyu insanların həyatda sağ qalmasını, nəsillərin artıb çoxalaraq yaşamasını, ümumbəşəri mədəniyyətin mövcud olduğunu şərtləndirən əsas amil olmuşdur. Bunun nəticəsidir ki, indi də yaşından, sosial vəziyyətindən, dilindən, cinsindən, dinindən asılı olmayaraq müxtəlif temperamentli insanlar geniş kütlələr şəklində vahid dairədə birləşib rəqs edə bilirlər. Saha türklərinin "Osuoxay" rəqsinin ifası buna örnəkdir. Mənbələrdən aldığımız məlumata görə 2012-ci ildə Yakutiyada ifa edilmiş bu rəqsdə 15293 insan iştirak etmişdi. Həmin rəqs "Dünyanın ən böyük Osuoxayı" kimi "Ginnesin rekordlar kitabı"na daxil edilib. Əl-ələ vermiş iştirakçılar ifa zamanı 36 ayin dairəsi yaradaraq Günəşin hərəkəti istiqamətində

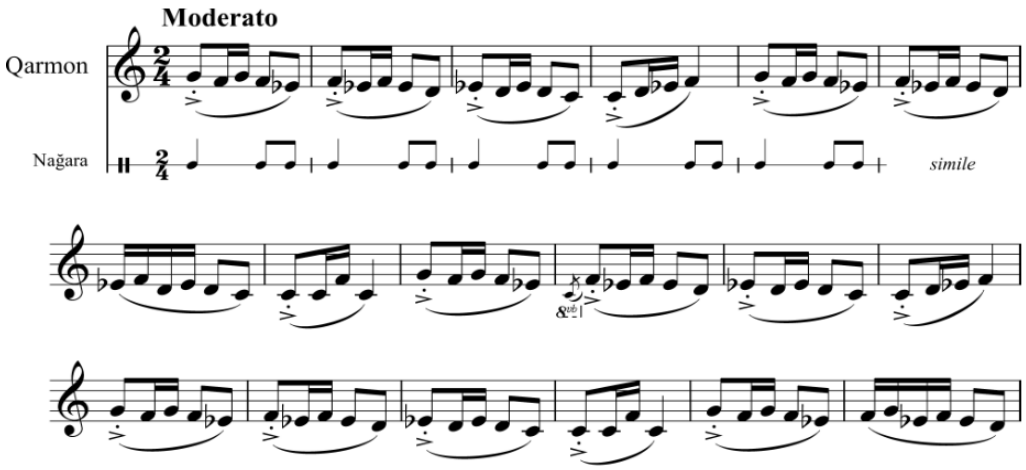
dövrə vurmaqla oxumaları təkrar edirdilər. Həmin gün "Osuoxay" rəqsində ən böyük dairənin uzunluğu 500 metrə bərabər olmuşdu [15, s. 253; 17; 18]. Fikrimizcə, bu fakt qloballaşma proseslərinin getdiyi indiki dövrdə dairəvi rəqslərin cəmiyyətdə nizam yarada biləcəyi kimi əsas funksiyanı yerinə yetirəcəyini güman etməyimizə imkan verir. Dairəvi rəqslərin müxtəlif insan qruplarını nikbin ruhda birləşdirən yeganə güclü mənəvi vasitə olduğunu düşünürük. Ziddiyətli proseslərin baş verdiyi cari vaxtda təkcə türk xalqlarını deyil, müxtəlif xalqları da bütöv dairə ətrafında birləşdirməyə səy göstərməklə dünyada sülhün və əmin-amanlığın bərqərar olmasına nail ola bilərik. Bununla da əcdadlarımız kimi, dünya nizamını pozmadan təbiətlə insan və insanla-insan arasındakı harmoniyanı da qoruyub saxlamaq mümkün ola bilər.

Dairəvi ayinlərdə və mərasimlərdə sağ və sol istiqamətdə fırlanmanın əhəmiyyətinin mühüm olduğunu bildirmək istərdik. Tədqiqatlar apararkən bu barədə mənbələrdə fikirlərə rast gəlmişik. Özbək və qırğız türklərinin təsəvvüründə dairəvi fırlanma insanlara xəstəlik gətirən pis ruhların kənarlaşdırılmasına xidmət edir. Tamara Badmaevanın fikrincə, kalmık türkləri dairəvi rəqslərin ifası zamanı soldan-sağa hərəkət edirlər. Xalq rəqs terminalogiyasında məhz belə hərəkət *"zöv erqnə"* düzgün hesab olunur. Onların inancına görə isə sağdan sola hərəkət bədbəxtlik gətirə bilər [9, s. 360]. Daşinima Duqarov bağlı dairənin təşkilinin, onun sağdan - sola, yəni günəş istiqamətində hərəkətinin dairəvi rəqslərin Günəş kultu ilə sıx bağlı olduğunu bildirmişdir [11, s. 31]. Başqord türklərinin inancına görə dairə pis gücləri, xəstəliyi, bədbəxtliyi uzaq tutmaqdır.

Biz, təqdim edilən məqalədə türk xalqlarının təmsilçilərinin mədəniyyətində mövcud olan dairəvi rəqslər barədə məlumat verəcəyik. Oğuz qrupuna daxil edilən azərbaycanlıların "Yallı" rəqsində iştirakçıların sayı 10-15-dən 100 nəfərədək ola bilər. Azərbaycanda 2015-ci ildə keçirilən "I Avropa oyunları"nın bağlanış mərasimi zamanı ifa olunmuş "Köçəri" yallısında da bunu müşahidə etmişik [19]. "Yallı" rəqsini ifa edərkən kişilər və qadınlar sıra ilə düzülürlər. Dəstənin başında duran "yallıbaşı"dan böyük diqqət tələb olunur. O, əlində yaylıq və yaxud çubuq tutur, rəqsin ümumi gedişinə, iştirakçıların nizamlı hərəkətinə nəzarət edir.Yallıbaşının rəqslərin növlərindən asılı olaraq xalq tərəfindən müxtəlif cür adlandırılması barədə mənbələrdə məlumat verilmişdir. Məsələn: "Cəngibaşı", "Halaybaşı", "Toybaşı", "Laylıbaşı", "Elbaşı", "Mürşüd", "Molla" və s. [3, s. 7]. Axırdakı rəqqas "ayaqçı" adlanır. "Yallı"lar ağır tempdə başlayır, getgedə isə sürətlənir. Ehtimal ki, erkən tarixi mərhələdə keçirilən ayinlərdə və mərasimlərdə də belə idi. Ayin və mərasim iştirakçıları Tanrıya səcdə edərkən tədricən haldanhala düşərək vəcdə gəlirdilər. Günəşə sitayişlə bağlı olan mərasimlərin tarixin erkən çağlarında od ətrafında açıq səma altında keçirildiyini güman edirik. Müasir yallıların düzəngah ərazilərdə zurna musiqi alətinin müşayiəti ilə ifa olunmasında, iştirakçıların rəqsin tempinə uyğun olaraq əhval-ruhiyyələrinin dəyişilməsində, qədim insanın əlindəki məşəlin yallıbaşının əlində tutduğu qırmızı rəngli dəsmalla (səhnələrdə isə rəngbərəng dəsmalla: - N.F) əvəz edilməsində də ayinlərin və mərasimlərin izlərini görə bilərik. "Yallı" rəqsini ifa edərkən iştirakçıların çeçelə barmaqla, qoltuq-qoltuğa, qolları çiyinlərə qoymaqla, bel nahiyəsindən keçirməklə, aşağı istiqamətdə düz saxlamaqla, yuxarı istiqamətdə tutmaqla rəqs etdiklərini görmək mümkündür. Bunun da ayinlərdən və mərasimlərdən gələn ənənə olduğu fikrindəyik. Azərbaycan yallı rəqsləri barədə ilk elmi-tədqiqat işi yazmış etnomusiqişünas B.Hüseynli onların xoreoqrafik məzmunlarına görə iki cür - "oyun yallı" və "rəqs yallı" olduğunu bildirmişdir [3, s. 8]. "Yallı"ların müşayiət şəkillərinə toxunan alim apardığı təsnifata əsasən belə rəqsləri mahnı və musiqi müşayiəti ilə (İki zurna və bir nağaradan istifadə etməklə: - N.F) ifa edilən növlərə ayırmışdır [3, s. 8]. Ə.Ələkbərova isə informatorlardan aldığı məlumata əsasən araşdırmalarında "dil yallıları"nın adını qeyd etmişdir. Musiqişünas-alim "Ay gülüm hey",

"Hağışda", "Ay, Nübar, Nübar" kimi yallıların refrenin adı ilə bağlı olduğunu bildirmişdir [2, s. 42]."Ürfanı", "Dördayaq", "Naxçıvani", "Leylahanı", "Popuri", Arzumanı", "Qaleyi" və s. Azərbaycan yallılarıdır.

Şareyi yallısı

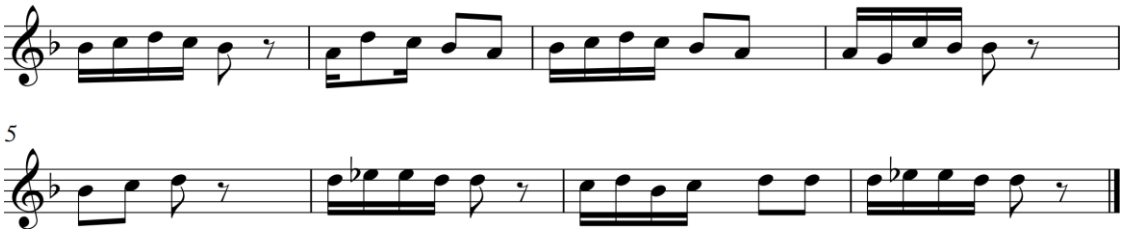


Dairəvi rəqs Altay dil qrupunun Oğuz qoluna aid edilən Türkiyə türklərinin mədəniyyətində "Halay" adlanır. Türkiyədə nəğmələrlə müşayiət olunan hadisə, yer, ya da insan adı ilə bağlı olan yüzlərlə "Halay" müəyyən edilmişdir. "Köy Halayı", "Tokat Halayı", "Yozgat Halayı", "Çiçek Halay", "Avşar Halayı", "Abdurrahman Halayı", "Urfa Ağır Halayı" və s. Türkiyə türklərinin ifa etdiyi rəqslərdir. "Halay"lar toy, nişan, xına gecəsi, dini, ya da rəsmi bayramlar münasibətilə keçirilən mərasimlərdə ifa olunur. Bu rəqs Şərq, Cənub-Şərq və Orta Anadoluda geniş şəkildə yayılıb. "Halay"ınSivas, Erzurum, Elazığ kimi bölgələrdə daha gözəl növləri vardır. Sivas hal-hazırda da zəngin halay mərkəzlərindən biri hesab edilir. Bəzi bölgələrdə "Halay"ın sayı azalmış, sadələşmiş hətta "alay" adını almışdır."Halay"larınbəzi növlərində ayin əlamətləri sezilir. Əvvəlki mistik məna səciyyəli "Halay"lardan fərqli olaraq indikilərdə igidlik ünsürləri daha üstünlük təşkil edir. Halay - "Alay" sözünün "toplantı" mənasında istifadəsi göstərilir. "Alay" - türkcə "izdiham", "mərasim", hərbi "alay" mənalarında istifadə edilir. Bu rəqs ritmik cəhətdən çox zəngindir. Orta Anadoluda əsasən davul-zurna çalınaraq halqavari formada, digər bölgələrdə isə kaval, sipsi, cığırtma, bağlama alətlərinin müşayiətilə xalq mahnılarının oxunması və çalınması ilə ifa olunur. Haluk Yücel yazır ki, qadınlar tərəfindən oynanan halayların əksəriyyətində müşayiət funksiyasını dəf aləti, Qaziantep ve Şanlıurfa bölgələrindəki halaylarda isə xalq mahnıları yerinə yetirir. Bəzi yerlərdə halaylar hansısa halayçıların oxuduqları xalq mahnılarının müşayiəti ilə oynanır və hətta xor-solo dəyişmələri də olur [5, s. 5]. Türkiyədə "Halayın düz sıra, həm də halqa formasında ifası onun müxtəlifliyindən xəbər verir. Bu rəqsi qadınlar və kişilər əl-ələ tutaraq halqa düzəldib müntəzəm olaraq yerə ayaq vuraraq ritmik şəkildə icra edirlər. "Halay" rəqslərinin kənd təsərrüfatı mərasimləri ilə əlaqəli olduğunu qeyd etmək lazımdır. H.Yücelin qeyd etdiyinə görə halay oyununun əsas özünəməxsusluğu iştirakçı sayının ən az beş nəfərdən ibarət olmasındadır. Əks halda halay oyunu özünəməxsusluğunu itirər [5, s. 5]. "Halay"ları ifa edərkən iştirakçılar halaybaşının əmrinə tabe olaraq hərəkət edirlər. Onlar qol-qola girərək, bir-birlərinin kiçik barmaqlarından, ya da çiyinlərindən tutaraq sıraya düzülürlər. Bəzi "Halay"larda bu sıra bir müddətdən sonra dəyişilir, bəzilərində isə oyunun sonuna qədər saxlanılır.

"Halay"lar 1, 2, 3, 4 hissəli olurlar. Bir hissəli rəqslər eyni tempdə ifa edilir. İki hissəli "Halay"larda iki melodiya və iki ritm olur. Ağır hissələrə "*ağırlama*" deyilir, ikinci hissədə ritm dəyişir, oyun sürətlənir. Getdikcə "*hoplatma*", "*yelləmə*", "*sıktırma*",

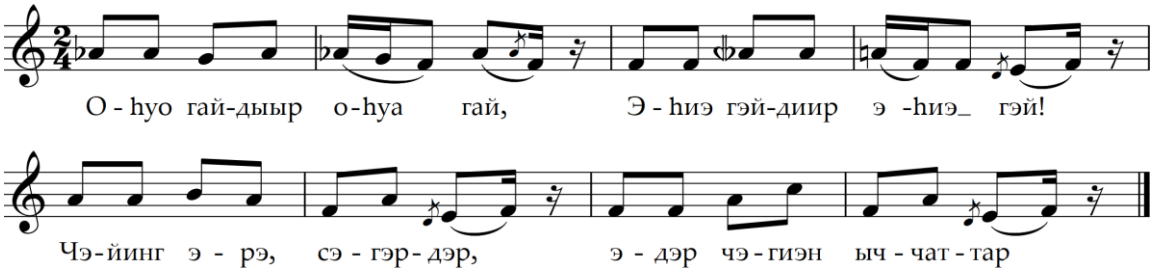
"*yürütmə*" adlarını alır. Üç hissəli "Halay"lar üç melodiya və üç ritmdən ibarətdir. Bəzən iki melodiya və üç ritmə də rast gəlinir. Belə "Halay"lar "*ağırlama*" ilə başlayır, "*yürütmə*" ilə davam edir, "*hoplatma*" ilə sona çatır. Dörd hissəli "Halay"larda dörd melodiya və dörd ritm olur. Onlar "*ağırlama*" ilə başlayır, "*yanlanma*"ya keçir, "*oynatma*" ilə sürətlənir, "*hoplatma*" ilə sona çatır.

Çorum halayı



Altay dil ailəsinin türk qrupuna aid edilən yakutların dairəvi rəqsləri xalq arasında mahnı və qışqırıqlarla ifa olunur. Onları müşayiət edən mahnılar təbiətin oyanmasını və insan əməyini tərənnüm edir. "Deryode" və "Heeroo" dairəvi rəqsləri yakutlar tərəfindən ifa olunur. Saha türklərinin müqəddəs və milli rəqsi hesab edilən "Osuoxay"ın ifası bir neçə gün davam edir. Kütlənin iştirakı ilə təşkil olunan bu rəqs adətən yay fəslində yeni il ərəfəsində "*Isıax"* bayramında ifa olunur. Əl-ələ verən iştirakçılar Günəş istiqamətində hərəkət edərək, oxuma ilə öz dualarını təkrar edirlər. Onlar uzun çəkən doqquz aylıq qışdan sonra salamat qaldıqları üçün xoşbəxtdirlər. "Osuoxay" rəqsi bağlı həyat dairəsini simvolizə edir. Rəqs edənlər Günəşə tərəf hərəkət edərək, sanki zaman və məkan dairəsini tamamlayırlar. İştirakçılar əl-ələ verərək müsbət bioenerjini bir-birlərinə ötürürlər. Rəqsdə istənilən sayda iştirakçı çıxış edə bilər. Günəşə sitayiş rəqsi olan "Osuoxay" özündə üç janrı - rəqsi, oxumanı və nəzmi birləşdirir. Yakut türklərinin bu rəqsi asta tempdə *"xaamu yenkyüyü"*, yəni "addımla rəqs"lə başlanır, tədricən sürətlənir və yüksək tullanmalarla *"kyotyüyü"* tamamlanır. Bu rəqs üç hissədən ibarətdir. I hissə - "rəqsə dəvət, intonasiya", II hissə - "addımla rəqs", III hissə - "tullanma ilə rəqs" adlanır. "Osuoxay" qavalın zərbləri və insan səsinin müşayiəti ilə ifa olunur. İfa zamanı iştirakçılar saat əqrəbi istiqamətində hərəkət edirlər. Yakutiyanın hər hissəsində "Osuoxay" rəqsinin öz variantları meydana gəlmişdir. Bir halda rəqs addımla (*"Xaamu yünkyü"*) ifa edilir və tullanma ilə sona çatır. "Osuoxay"ın tullanmalarla qurulan "*Osuoxay kyötyü*" başqa variantı da mövcuddur. Bu variant oxumalara malik deyil. Rəqs "*e-qe-e-qe-key, o-qo-o-qo-kay*" qışqırıqları ilə ifa olunur. Onun "Xayqater" adlı variantına da rast gəlmək mümkündür.

Osuoxay

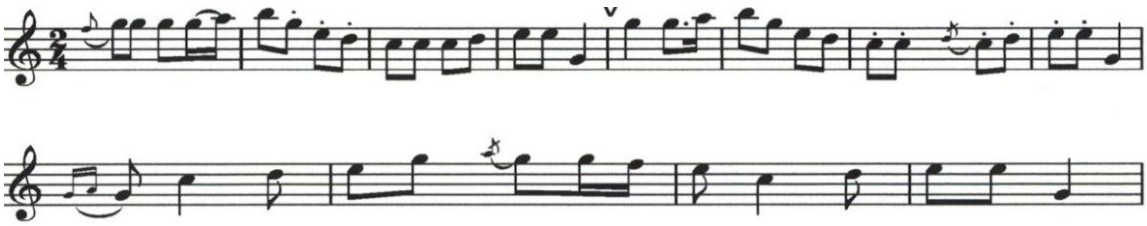


Altay dil ailəsinin türk qrupuna daxil edilən dolqanların dairəvi rəqsi mərasim səciyyəsi daşıyır. Günəş uzun qütbdən - *kuurey xeyro*sonra üfüqdə görünəndə dolqanlar "Xeyro", "Oxuokay" və "Unkuu" adlı dairəvi rəqsləri ifa edirlər. "Xeyro" ("Günəşi qarşılama" deməkdir: - N.F) bayram və toylarda açıq havada ifa edilir. Adətən kişi bir sözü "*xeyro*" deyərək oxuyur. Digər rəqs iştirakçıları onu əks-səda edirlər. Qadınlar və qızlar oxumada iştirak etmirlər, onlar susaraq dairədə gəzişirlər. Bu rəqs nikbin əhval-ruhiyyə-

lidir.İfa zamanı bütün iştirakçılar dairənin təşkili üçün cərgədə düzülürlər. Aparıcı solist qışqırır: "*Xeyro, xeyro*". Hərəkəti adətən kişilər tədrici dinamik temp sürətləndirilməsi ilə asta başlayırlar. Onlar qadınların əllərini aşağıdan tutur, qala yaradırlar. Sonra dairədə hərəkət edir və xanədə ayaq zərbi ilə oxuyurlar: "*Yoxor-e, yoxo-e, çax, çex, çex, yo-xor-yo*" yaxud da "*Xey-nan-xaçu, xay-nan-xaçu*".

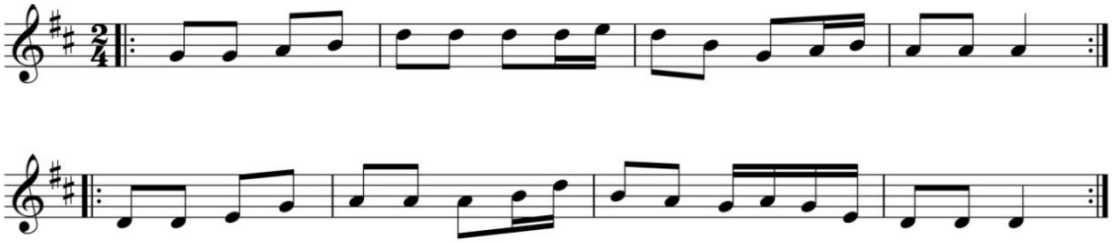
Başqordlar - türk xalqlarının Qıpçaq (*Kı*-iki, *Pçak*-bıçaq deməkdir, yəni iki bıçaq) qrupuna aiddirlər. "Tünərək uyını" (*Tünerek* sözü başqord dilində "dairə" mənasını bildirir: - N.F), "Kor uyını", "Ös tağan", "Ququşu", "Göyərçin", "Meşə xoruzu" başqordların ifa etdikləri dairəvi rəqslər sırasına daxildir. Lidiya Naqaevann yazdığına görə "Tünərək uyını", "Ös tağan" adlı xorovod rəqsləri ancaq qızların oyununda ifa olunur. İldə bir dəfə "*Voronya kaşa*" bayramında (Yazın gəlişi münasibəti ilə qeyd edilən bahar bayramı: - N.F), "*Ös bükən*" (Hərfi mənası "üç kötük" deməkdir: - N.F) ifa edilən bu oyunlarda bütün qadınlar çıxış edir" [14, s. 37]. Tədqiqatçının bildirdiyinə görə "Tünərək uyını"nda quşlar və heyvanlar təqlid olunur [14, s. 53]. "Tünerek uyunı" mərasim rəqsində bayramın hər bir iştirakçısı xoşbəxtliyi qorumağı ifadə edə bilər. Rəqsin müxtəlif variantları dairəvi səhnə mizanında qurulur. İkinci variantda melodiyanın birinci yarısında qızlar əl-ələ tutur, sadə addımlarla dairədə gedirlər. Bu rəqsdə ifaçıların sayı qeyri-məhdud olur. Müşayiətçilər rəqsə davam edərkən bir neçə dəfə dəyişdirilirlər. Gah bu, gah da başqa qadın rəqs edən rolunda, gah da musiqiçi-müşayiətçi rolunda iştirak edir. Qadınlar replikalar deyir və mahnı oxuyurlar. Oyun kubızda zərbli musiqinin müşayiəti ilə birləşir. Başqordlar vedrədən, padnosdan zərb alətləri kimi istifadə edirlər. Əlavə müşayiəti qadınların üstündəki üzüklərin, bilərziklərin, önlüklərin, dəsmalların və hörüklərin sikkə səsləri verir" [14, s. 60]. Alimin bildirdiyinə görə bütün ifaçıların ümumi dairəsi, solistin növbəti solo yaxud cütlərlə mərkəzdə fırlanması, dairəvi gediş rəqsin belə səhnəmizanıdır. Oyunlar (*tünərəp yöröü, əyləneü, örölöü, öyörölöü*) dairəvi hərəkət əsaslı idilər. Bu rəqs terminləri türk xalqlarında sehirli mənaya malikdir. Ehtimal etmək olar ki, "*Tünerek uyını*" qədimdə sehirli hərəkətlə bağlı idi. Bu Orta Asiyadakı türk xalqlarının mərasim rəqslərinin materiallarında təsdiq edilir [14, s. 61].

Tünerek uyını



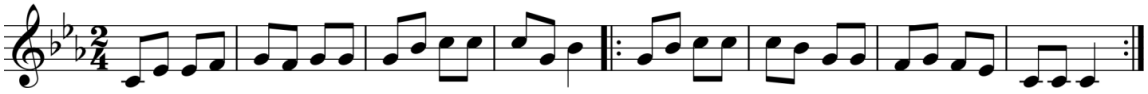
Türk dillərinin qıpçaq qrupuna aid olan tatarlar "Çıra yandıru" ("Çıranı yandırmaq"), "Şa", "Lısva sıu buyları" ("Lısva çayının sahilində"), "Yoldızım" ("Ulduz") və "Çılbır" ("Zəncir") adlı dairəvi oyun rəqslərini ifa edirlər. "Tüqərək uen" (Dairəvi rəqs: - N.F)klublarda, meydanlarda, axşam oyunlarında ifa olunan müasir kənd oyun rəqsidir. Bu rəqsdə iştirakçı cütlərin sayına məhdudiyyət qoyulmur. Bütün çıxışçılar ümumi zəncirvari dairədə cütlərlə dayanırlar. Gənc oğlan sağ əli ilə tərəf müqabilinin sol əlindən tutur. İştirakçılar saat əqrəbinin əksi istiqamətində hərəkət edirlər. Daha sonra hamı dairənin mərkəzinə iki sadə addım və ayağını yerə üçlü vurmaqla gedir. Çıxış edənlər iki-iki dairənin əksi istiqamətində hərəkət edirlər. Bütün rəqs edənlər cütlər şəklində sağ əllə dirsəkləri bükülü halda birləşir və saat əqrəbi istiqamətində hərəkəti davam etdirirlər. Hərəkət həmçinin, digər əl ilə təkrar olunur. Sonra rəqs yenidən təkrarlanır.

Tüqərək uen (Dairəvi oyun)



"Əylən-Bəylən uen" ("Timpaira-Tiratur") mahnı ilə olan xorovod-oyun rəqsdir. İki hissədən ibarət olan bu rəqs ağır tempdədir. Nəqarət isə canlı tempdə ifa olunur. Rəqsdə iştirakçıların sayına məhdudiyyət qoyulmur. Hamı ümumi dairədə dayanır, əl-ələ verir, mahnı oxuyur, sadə addımlarla saat əqrəbinin əksi istiqamətində hərəkət edir.

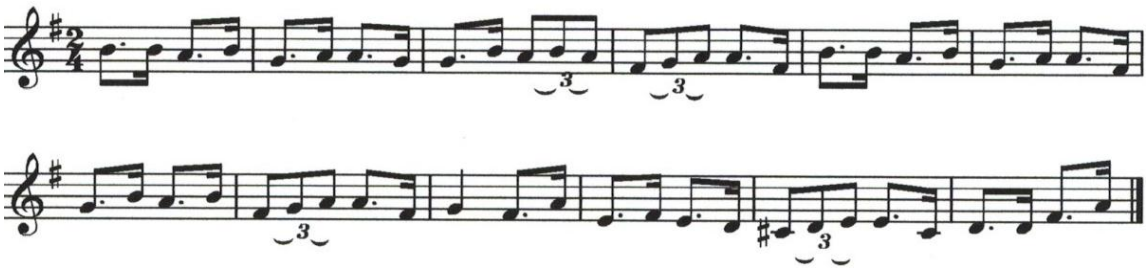
Əylən-Bəylən uen "Timpaira-Tiratur"



Altay dil qrupunun monqol qoluna aid olan kalmıkların rəqsində əsas kompozisiya şəkli dairədir. "Aakin küükn Kotuş" ("Anasının Kotuş adlı qızı") mahnı melodiyası ilə ifa olunan qrup rəqsidir. Onu adətən 10-14 yaşında olan iki və ya dörd qız ifa edir. Rəqsi dombranın müşayiəti ilə yaxud da tamaşaçıların oxumasının əlavə olunması ilə oynamaq mümkündür. İfa zamanı qızlar dairədə günəş gedişi istiqamətində hərəkət edirlər. Onlar yerlərini dəyişir, ikili görüşür və dairənin mərkəzində özləri ətrafında dönmə edirlər. Bu rəqs *toşlhn* ayaq hərəkətinin variantından qurulub. Musiqi ölçüsü 2/4-dir [9, s. 16-17].

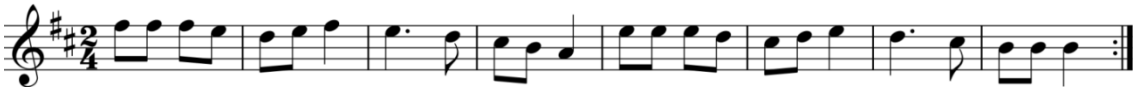
"Şikirtin bi" kalmıkların Şkirta qəsəbəsinin rəqsidir. Onu iki kişi və iki qadın ifa edir. Rəqsin kompozisiya quruluşu saat əqrəbi istiqamətində (*kööldəd erqlhn*) dairədə hərəkət etməkdir. Belə hərəkət ifaçıların üzləri dairənin mərkəzinə dayanmaqla uyğunlaşdırılır. Qadınların əksinə yerini dəyişən və bir-birinə əks dayanan kişilər dairənin mərkəzinə çıxır və növbə ilə rəqsi solo ifa edirlər. Hər dəfə ikinci, üçüncü, dördüncü fiqurdan sonar mütləq birinci fiqur (dairədə bir-biri ilə hərəkət) refren kimi təkrar olunur. İfaçıların bu rəqsi "Erqdq bi" (Dairəvi rəqs: - N.F) adlandırmaları əbəs deyil. "Şikirtin bi" eyni adlı rəqs melodiyasına uyğundur. Onu respublikanın qərb rayonlarında dairədə istənilən istiqamətdə ifa etmək olar. Digər bütün regionlarda soldan sağa dairəvi hərəkət düzgün hesab edilir [9, s. 41-42].

Şikirtin bi



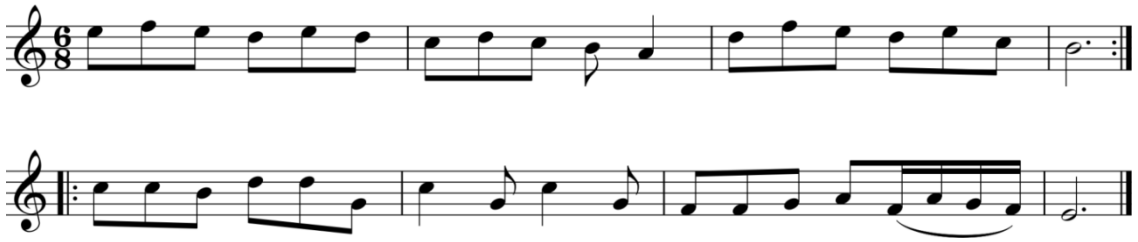
Ural-Altay dil ailəsinə mənsub olan balkar və qaraçayların rəqs sənəti Şimali Qafqazın çoxmillətli xalqları arasında uzun inkişaf yolu keçmişdir. "Tepena" ("Çepena") xorovod rəqsi əvvəllər osetinlərlə yanaşı balkarlarda da məlum idi. Onu ocaq ətrafında ifa edərdilər.

Tepena



"Tyuz-tepseu" (Rəqsə dəvət, tanışlıq: - N.F) – lirik xüsusiyyətə malik olan və cütlərlə ifa edilən rəqsdir. Onun bir neçə variantı vardır. Variantlardan birində dolu fincan başda saxlanılaraq ifa olunur.

Tyuz-tepseu

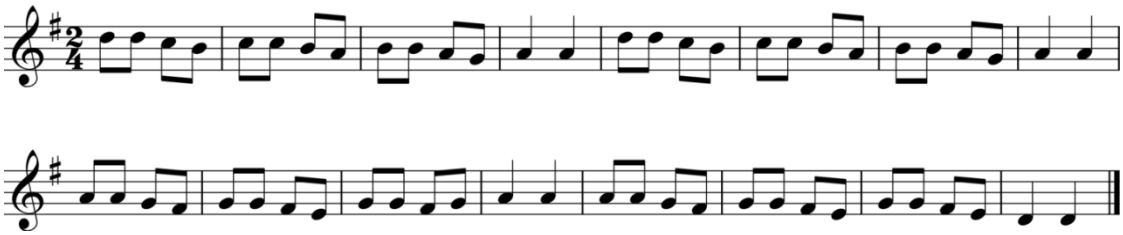


"Teqerek tepseu" rəqsi geniş yayılıb. Bu rəqsi balkarlar adətən bayramlarda və toylarda ifa edirlər. İfa zamanı qızlar və oğlanlar cütlərlə dayanırlar. Dairə təşkil edən bütün cütlər saat əqrəbinin əksi istiqamətində hərəkət edirlər" [16, s. 64-65]. İvan İvanyukov bildirir ki, bəzi müəlliflərin tədqiqatlarında "Työqerek tepseu" rəqsinin qısa səciyyəsi verilib. "Teqerek tepseu" bütpərəstlik dövründə qurban vermə vaxtlarında xalq tərəfindən kurqanlarda ifa edilib. Onun adı kabardinlərdə "Txaşxo xajut"dur [12, s. 9].

"Yağışı çağır" mərasimi (quraqlıq vaxtı) bilavasitə rəqslə bağlıdır. Bu su ilahəsi "Su Anası"nın şərəfinə ifa edilir. Kamil Azamatov yazır: "Balkarlarda Qafqazın digər xalqlarında olduğu kimi, "yağışı çağır"maq ilə bağlı mərasimlər mövcuddur. Bu mərasimlər xüsusi mahnılar və rəqslərlə müşayiət edilir" [7, s. 151]. Muxtar Kudaevinbildirdiyinə görə balkar və qaraçayların ənənəvi xoreoqrafiyasında qədim kütləvi cüt mərasim rəqsi olan "Çoppa" mühüm yer tutur. Bu rəqs oxuma ilə, qışqırıqla, pantomim oyunla, zurna, qarmon və şax-şaxın müşayiəti ilə ifa olunur. Onun bildirdiyinə görə balkar və qaraçayların müsəlmanlıq dövrünə qədərki həyat və məişəti ilə rəqsin hazırki əlaqəsini göstərən fraqmentar məlumat məlumdur. "Çoppa" rəqsində obraz şəkilləri ayaq, əl, gövdə, baş və üz mimikasının köməyi ilə ötürülür. "Çoppa" mərasiminin variantlarından biri quraqlıq vaxtı yağışın çağırılmasıdır [13, s. 89-90]. "Çoppa"nın geniş təsvirinə Fatimat Urusbievanın tədqiqatlarında rast gəlinir. "Çoppa duası" qafiyəli arxaikləşdirilmiş hərəkətlərlə dairə üzrə müşayiət edilir [12, s. 22].Onu da qeyd edək ki, qədimdə qaraçaylar da mahnı ilə müşayiət edilən və ilahi gücü mədh edən "Çoppa" mərasimini təşkil edərdilər.

Çoppa

Cəld



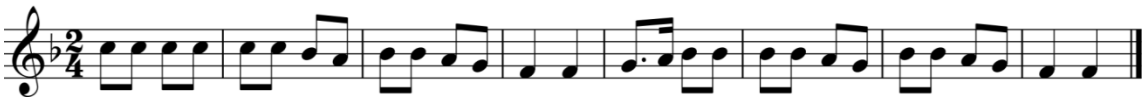
"Teqerek", "Tyüz tepseu", "Sandırak" adlı üç müxtəlif rəqs qaraçaylar tərəfindən ifa edilir. "Teqerek" rəqsinin ifası zamanı kişilər və qadınlar dirsəyə yaxın yapışaraq dairə əmələ gətirirlər. Onlar "Teqerek" adlanan musiqi altında dairədə gah bu, gah da o biri tərəfə fırlanırlar. Qaraçayların da mifologiyası bütünlükdə balkarlarda olduğu kimi,

ənənəvi mərasimlə bağlı olmuşdu. Onlara mahnı ilə müşayiət olunan "Tepena" ("Çepena") və "Sandrak" aid idi. Bu mərasim qədimdə toylara gəlinin öz valideyinlərinin evindən çıxdığı vaxta aid olunurdu. Gəlin yanar ocaq ətrafında gəzirdi, bundan sonra başqaları ilə birlikdə "Tepena" mahnı-rəqsi ifa edirdi. Yu.N.Asanovun qeyd etdiyinə görə gəlini gətirmə ərəfəsində kişilər cavan oğlanların tərəfində dairədə dayanır, ocaq ətrafında "Tepena"nı rəqs edirlər [6, s. 62].

"Eliya" rəqsinin beş variantının olması barədə məlumata Muxtar Kudaevin araşdırmasında rast gəlmək olar. Onun yazdığına görə sonuncu variantda oğlanlar döyüş qalasını təsvir edən iki yaruslu dairə təşkil edirlər. Birinci dairədəkilər ikinci dairədəkilərin çiyinlərində dayanmaqla iki qatlı dairə yaradırlar. Onlar sağa "*eki atlau*" gedişi ilə hərəkət edirlər. İştirakçılar əllərini bir-birlərinin çiyinlərinə qoyurlar. Qızların dairəyə gəlişi qalanı müdafiə etmələrini bildirir. Onlar dairədən gedəndə yuxarı dairədəkilər aşağı düşürlər və dairə dağılır. Qələbə şərəfinə cütlərlə "Työqerek tepseu" və "Aslanbey" rəqsləri ifa olunur [13, s. 115].

Eliya

Hərəkətli



"Qollu" rəqsinin xoreoqrafiyası böyük maraq kəsb edir. Əsas ifaçı ilahidən zəngin məhsul diləyir. Yığılan xorovod iştirakçıları ilahini mədh edən sözləri təkrar edirlər. Ayin mərasimi *tyoreçinin* (Əsas ifaçının: - N.F) məşhur xalq aləti olan sıbızqıda (Tütək: - N.F) melodiya ifa etməsi ilə başlanır. Tütəyin birinci səsindən iştirakçılar böyük dairədə dayanır, oyun və oxuma (*Oyra, Qollu, Oyra, Qollu*) hərəkətinə başlayırlar. Bu, bütün həftə boyu davam edən kütləvi dairəvi rəqs idi. Mərasimin təqvim səciyyəsi aydın sehirli məna bildirir. Sonralar "Qollu" transformasiya olunmuş, təsərrüfat mərasimi ilə əlaqəsini itirmiş və toylarda ifa edilən mahnı-oyuna çevrilmişdir.

Bütün deyilənlərə söykənərək qeyd etmək istərdik ki, bu gün türk xalqlarının mədəniyyətində mövcud olan dairəvi rəqslər tarixin erkən mərhələsində yaşamış insanların erkən təfəkkürünün izləri kimi və "Günəş Tanrıya" sitayiş etmələrinin təzahürü olaraq özünü müasir dairəvi rəqs sənətində büruzə verir. Rəqslərin adlarındakı, xoreoqrafiyasındakı bənzərliklər həmin xalqların mədəniyyətinin eynikökdən yarandığını təsdiq edir. Bir kökdən şaxələnmiş türk xalqlarının ortaq mədəniyyətə və ənənələrə malik olması özünü həm də onların alov ətrafında birləşərək rəqs etmələrində göstərir. Bu da mübariz ruhlu qədim türkləri eyni dairədə birləşdirən əlamətlərdəndir. Buradan belə nəticəyə gəlirik ki, dairəvi rəqs ənənəsi təkcə türk xalqlarının gücünü, birliyini simvolizə etmir. O, eyni zamanda həyat dairəsinin və qədim etnosların soy-kökünün artaraq davam etməsinin də təzahürüdür.

ƏDƏBİYYAT:

1.Bağırov İ. "Yallı" haqqında bəzi qeydlər. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəz., Bakı, 1972, 8 iyul
2.Ələkbərova Ə. M. Yallı sənəti və onun Gəmiqaya rəsmləri ilə bağlılığı. // "Qobustan" jurnalı. 1999, № 2, s. 42-44.
3.Hüseynli B. X. Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları. I dəftər. B.: Azərnəşr, 1965, 42 s.
4.Seyidli M. M. Azərbaycan xalqının soykökünü düşünərkən. B.: Yazıçı, 1989, 485 s.
5.Yücel H. "Türk halk müziği üzerine bir inceleme". / Akademik Bakış Dergisi. № 26. Eylül-Ekim. 2011, s. 1-13
6.Асанов Ю.Н. Поселения, жилища и хозяйственные постройки балкарцев. /Вторая половина XIX 40-е годы XX века/. Нальчик: Книжное изд-во «Эльбрус», 1976, 119 с.
7.Азаматов К. Г. Пережитки язычества в верованиях балкарцев. // Из истории феодальной Кабарды и Балкарии. Н.: КБНИИ, 1980, с. 33-152.
8.Бадмаева Т.Б. Танцевальный фольклор калмыков. Э.: Калм, кн. изд-во, 1982, 97 с.
9.Бадмаева Т.Б. Танцевальная культура Калмыки. Серия «Народы и культуры». М.: Наука, 2010, с. 358-364

10.Василевич Г.М. Древние охотничьи и оленеводческие обряды эвенков // Сб.МАЭ. Т.XVII. Л.,1957, с.151-186
11.Дугаров Д.С. Круговой хороводный танец в Европе и Азии. /Традиционный фольклор в полиэтнических странах: Материалы Меж-дунар. науч. симпозиума. Улан-Удэ, 1998, с.103-107
12.Иванюков И. И; Ковалевский М. М. У подошвы Эльбруса. // Вестник Европы. СПб., т.1. 1886, с. 83-112.
13.Кудаев М. Ч. Карачаево-балкарские народные танцы. Н.: Эльбрус, 1984, 116 с.
14.Нагаева Л. И. Танцы восточных башкир. М.: Наука, 1981, 126 с.
15.Романова Е. Н. Наследие степных кочевников: круговой танец осуохай как компонент этнокультурного брендинга РС (Я) (между югом и севером). / Круговой танец: Природа-Человек-Космос. Якутск, 2014, с. 251-253
16.Щукин И. С. Материалы для изучения карачаевцев. // Русский антропологический журнал. М., 1913, № 1-2, с. 29-68.
SAYTLAR:
17.https://www.youtube.com/watch?v=4Fm1PCe6CQI
18.https://www.youtube.com/watch?v=HlNE95nEIWg
19.https://www.youtube.com/watch?v=MA-eaUZkf98

Фазиля Рамиз кызы Набиева
Азербайджан, Баку
АНК. Научныйсотрудниклаборатории«Усовершенствование национальныймузыкальныхинструментов»
Доктор философии по искусствоведении

ХОРОВОДЫ КАК ОДНА ИЗ ОБЩИХ МОРАЛЬНЫХ ЦЕННОСТЕЙ ТУРЕЦКИХ НАРОДОВ

Резюме: *В статье рассматриваются общие моральные ценности тюркских народов. Здесь представляется информация о хороводах, доступных в культуре азербайджанцев, татар, тюрков, башкир, якутов, долганов, калмыков, балкарцев и карачаевцев. Здесь также представлены визуальные примеры их нот. Связь традиции хороводов с солнцем и культом огня доказаны на основе мнений в источниках.*

Ключевые слова*: хороводы, турецкие народы, моральные ценности, бог Солнца, поклонение огню, ритуалы и обряды*

Fazila Ramiz Nabiyeva
Azerbaijan, Baku
ANC.Scientific employee of the laboratory-"Improvement of national musical instruments"
Doctor of Sciences on art

CIRCULAR DANCING AS THE COMMON MORAL VALUES OF TURKISH PEOPLE

Summary: *The article examines the common moral values of the Turkic peoples. Information about the circle dances, available in the culture of Azerbaijanis, Tatars, Turks, Bashkirs, Yakuts, Dolgans, Kalmyks, Balkarians and Karachais is represented here. Visual examples of their notes are also presented here. The connection between the tradition of circle dances with the Sun and the cult of fire is proved on the basis of opinions in the sources.*

Key words: *circle dances, Turkish people, moral values, the God of Sun, fire worship, rituals and rites*

NECEFZADE Abbasgulu İsmayıl oğlu
Azerbaycan, Bakü
Sanat bilimi üzerine ilimler doktoru, profesör
AMK
E-mail: a.najafzade@yahoo.com

ZURNA TÜRKÇE KONUŞAN HALKLARIN ORTAK MÜZİK ALETİDİR

Resim №1

Anahtar Kelime: zurna, ortaya çıkış tarihi, etimolojisi, morfolojisi, minyatür kaynaklar

Çağdaş devirimize kadar gelip çıkan eski nefesli aletlerimizden birisi de zurnadır (resim №1). Ortaya çıkdığı dönemden bu güne kadar zurna toylarda, düyünlerde, kitlesel halk derneklerinde ve diğer törenlerde genişçe kullanılmaktadır. Alet ses uyandırıcısı kamıştan yapıldığı için "Kamışlı aletler grubu"na dahil edilmiştir. Zurnadan başka balaban, sümsü (sipsi), bülban, şahnefir, buğ, koşnay, zemir, surnay, Azerbaycan klarneti (gırnata'yı), Azerbaycan haboyu aletleri de bu gruba dahildir.

Zurnayatüründen aletler çeşitli isimlerle Kafkaslar`da, Türkiye`de, Merkezi Asya`da, Ortadoğu`da sık kullanılan aletlerdir.

Zurna aletiyle alakalı ünlü müzikbilimcileri – Afrasiyab Bedelbeyli (1907-1976), Süleyman Alesgerov (1924-2000), Saadat Abdullayeva (1940-2017), Avaz Rehmetov (1938-2006), Mecnun Kerim (1945-2013), Fuat Azimli (1952-2011), İlham İsmayıloğlu (Necefov), Seyran Gafarzade ve diğerleri eserlerinde etraflı bilgi vermişlerdir.

Ortaya çıkış tarihi. S.Abdullayeva eski nefes çalgı aleti zurnanın "ecdadı"nın yayılması yayılmasıyla alakalı bilgi vermektedir (1, sh. 9). 1947 yılında Azebaycan`ın ünlü arkeologu Gardaşhan Aslanov (1912-1991) Mingeçevir şehri yakınlığında, Kür nehrinin sağ kıyısında açılan mezardan (2,65 m derinlikde) 4 adet nefesli çalgı aletinin izlerini bulmuştur (28, sh. 236-239). Bu aletler maral (keyik) boynuzundan yapılmıştır. Uzunluğu 148 mm olan aletlerden bir tanesinin üzerinde çemberinin ebatı 7-9 mm olan 6 çalgı deliği bulunmaktadır. Çok ilginçtir ki, burada çağdaş zurnacıların tağalag diye nitelendirdikleri kemikten yapılmış çemberimsi levhacık ve aletin üst kısmına takılmış ses uyarıcı kemik mil de bulunmuştur. Bellidir ki, bu mile zurna aletinde olduğu gibi, iki kat kamış sararak seslendirmişlerdir (resim №2). Azerbaycan Tarih Müzesi`nde aynı zurnanın ecdadı şuan korunmaktadır (6, sh. 54).

Resim №2

Mezardan diğer 3 aletin belli bölümleri de bulunmuştur. Eski inanclarımızda sanatçıların cenaze törenlerinde onun kullandığı müzik aletini de kendisiyle beraber gömerlerdi. Hakkında bahsettiğimiz mezarın sahibi de herhalde çalgıcıymış. Bu mezar Tunç döneminin sonuna ait bir mezardır. Azerbaycanda ise Tunç dönemi M.Ö. II. bin yıllığın sonuna, I. bin yıllığın başlarına denk gelmektedir (4, sh. 377-378). Kanımızca, boynuz biçiminde olduğu için bu alet "çığırtma"dır ve zurna onun torunu olarak bilinmektedir.

Bulunan eşyanın 3 bin yıldan fazla bir dönemde toprak altında sağlam kalmasından kuşku duyanlar da var. Arkeologlar bunun nedenini mezarda olan hava akımının sirkulyasyon oluşturmasında görüyorlar. Şöyle ki, kemirgenlerin mezarda açtığı delikler sonucunda burada hava akımı oluşmuştur. Geyik boynuzundan yapılmış, şimdiki zurnanın ecdadı diye nitelendirdiğimiz bu alette mezarda oluşmuş hava sirkulyasyonu sayesinde korrozyon hali yaşanmamış, yani alet çürümemiştir.

Zurnanın ortaya çıkış tarihini tahminen bile olsa, kesinleştirmek için kronolojik açıdan sırasıyla argan ve tulum aletlerine bakmak yeterlidir. Bunların her ikisi "Körüklü aletler grubu"na ait aletlerdir. Arganın tuluma, tulumunsa zurnaya istinaden yapıldığı ihtimali yüksektir. Arganı (çağdaş organ aletinin "ecdadı" olarak bilinmektedir) M.Ö. 300. yılda Mısır`ın İsgenderiye şehrinde yaşamış Yunan yüksek teknisyen Ktezibey (M.Ö. 285-222) bulmuştur (5, sh. 38). Kısa sürede argan birkaç Doğu ülkelerine yayı-

lmış, aynı zamanda Azerbaycan`a da ulaşmıştır. Afzeleddin Hakani`nin XII. Yüzyılda yaşadığını dikkate alacak olursak, Azerbaycan`da arganın en azından bu dönemden kullandığı belli olacaktır.

Alet iki dizi (sıra) bronz (A.Maragalı`ya göre kalay) borulardan yapılmaktaydı. Bem seslenen borular uzun olup, tiz seslenen kısa borulardan yukarıda bulunmaktaydı. Boruların arkasında onlara hava üfleyen körük birleştirilmişti. Körük sol elle sıkılmaktaydı. Sağ elin parmaklarıysa boruların aşağı ucunda yerleşen küçük çemberimsi düğeler üzerinde tutuluyordu. Düğmeleri aşagı bastıkça borulara körük vasıtası ile hava pompalayan özel "pnevmatik konstrüksyon" (kurulu mekanizması) çalışıyordu ve o anda basılan düğmeden uygun sesler çıkıyordu.

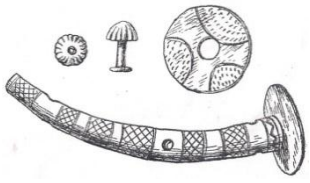
Ne yazık ki, sonralar argan da Azerbaycan`da tarihin karmaşık yollarında kaybolmuş, kayıplara karışmıştır.

2500 sene önce artık tulum Azerbaycan`da kullanılıyordu. Demek ki, tulum aleti M.Ö. en azı 500-300. yıllarda ortaya çıkmıştır. Zurna aletinin de tulumdan birkaç asır evvel ortaya çıkışı ihtimal ediliyor. Uzmanlar Azerbaycan`ın Mingeçevir beldesindebulunmuş ve hemen hemen 3,5 bin yıl yaşlı geyik boynuzundan yapılmış aleti zurnanın en eski türü sayıyorlar Alet iki dizi (sıra) bronz (A.Maragalı`ya göre kalay) borulardan yapılmaktaydı. Bem seslenen borular uzun olup, tiz seslenen kısa borulardan yukarıda bulunmaktaydı. Boruların arkasında onlara hava üfleyen körük birleştirilmişti. Körük sol elle sıkılmaktaydı. Sağ elin parmaklarıysa boruların aşağı ucunda yerleşen küçük çemberimsi düğeler üzerinde tutuluyordu. Düğmeleri aşagı bastıkça borulara körük vasıtası ile hava pompalayan özel "pnevmatik konstrüksyon" (kurulu mekanizması) çalışıyordu ve o anda basılan düğmeden uygun sesler çıkıyordu .

Mezardan bulunmuş eski bir diğer arkeolojik maddi kültürel örnek daha vardır (resim №3). Ne yazık ki, buradaki aletten bahsederken kimi zaman onu yanlış olarak tütek olarak sunuyorlar. Azerbaycan`ın ünlü arkeologu, tarih bilimi üzerine ilimler doktoru Saleh Gazıyev (1893-1971) "Eski Mingeçevir" isimli yapıtında şunları yazıyor: "Bu döneme (3 bin yıl bundan önce, yani Tunç döneme – A.N.) ait mezarlardan tüteğe benzer müzik aleti bulunmuştur. Bu, altıdelikli olup çok güzel yapılmış ve güzel sanatlar açısından çok önemlidir" (10, sh. 32).

Yazar yapıtta tunçtan yapılmış birkaç maddi kültürel örneğin resmini de okurların dikkatine sunuyor. O, 8 rakamıyla işaretlediği resim için şunları yazıyor: "kemikten yapılmış tütek ve onun bölümleri" (10, sh. 23).

Aslına bakılırsa bu, tütek değil, zurnanın ecdadı, atasıdır. Şöyle ki, tüteyin hiçbir bölümü ek olarak (ayrıca ses uyandırıcı, mil, tağalag, kapak, kapakçık ve.d.) belirlenmiyor. Resimdeyse zurnanın bölümleri – tağalag, mil ve kapak net gözüküyor (10, sh. 23).



Resim №3. Mingeçevir`den bulunmuş örnek

Ünlü Arap coğrafyacı Ebu İshak İbrahim bin Mühammad el-Fernan el-İstehri (850-934) "Kitabi-mesalik el-memalik" ("Memleketlerin yolları kitabı") adlı yapıtında Azerbaycan`dayken gördüğü müzik aletlerini, aynı zamanda zurnayı anlatmıştır (azeri ve bahtiyari türü). O, Azerbaycan sınırlarının Hazar`dan Erzurum`a, Derbent`ten Hemedan`a kadar uzadığını özellikle vurguluyor (37, sh. 19-20).

Yazılı kaynaklar. Öncelikle şunu belirtmekte yarar vardır ki, eskiden zurnanın birkaç farklı isimleri olmuştur, onlardan bir tanesi de surnadır. A.N.Farabi "Kitapül-Musikiye el-Kebir" kitabında bir kez diğer çalgı aletleriyle beraber – *celacil, def, tabil, sanc (üçgen), ud, tanbur, mazif (sitra), yaylı rübap, mizmar, nay (ney), şahrudla* beraber, *surna (zurna)* aleti hakkında da bilgi vermiştir (34, sh. 10-15). Hatırlatalım ki, Farabi IX-X. asırılarda yaşamış ve yazmıştır. Demek ki, artık IX. Yüzyılda zurna mükemmel bir alet

olarak kullanılmıştır.

A.Marağalı (XIV.yy) da eserlerinde zurnayla alakalı bilgiler vermektedir (17, sh. 77). O, "Fevaid-i Aşera" risalesinin elyazısında nefes çalgı aletlerinin resimleri bulunan sayfada surnayın da resimini okurlarına sunmaktadır (27, sh. 243-260).

Ortaçağlarda her bir zurnacı önce balaban çalmağı öğrenmekte, daha sonra eğitim gördüğü zurnayı çalmaktaydı. Abdülkadir Maragalı neyçe balaban diye bilinen aleti anlatırken surnaydan başlayarak daha sonraaynı alet üzerindeçalışıldığını belirtiyor (29, sh. 107). Yani üstad öğrencisine herhangi bir melodiyi, besteyi öncelikle neyçe balabanda öğretiyormuş. Öğrenci daha sonra aynı besteyi, melodiyi surnayda çalıyorrmuş. Zaten günümüzde bile kimi zurnacılar öğrencilerine mugam, dans ve şarkıları çalmasını öğretirken önce balabanda başlıyorlar provaya.Tam hazır olduğunu düşündüklerinde öğrenci aynı öğrendiği melodiyi zurnada çalıyor. Bu, saatlarce bir şarkı üzerinde kafa yoran öğrenci bir besteye tam vakıf olmasını öğrenmekten ve onu daha fazla yorulmasına engel olmak içindir.

29 Mayıs 1453 tarihinde Fatih Sultan Mehmet İstanbul'u feth ettiğinde 300 müzisyenden oluşan mehter takımında 100 – e kadar zurnacı varmış.

Hasan bey Rumlu XVI. Yüzyılda "Ahsenüt-Tevarih" isimli kitabında defalarca zurnanın ismini zikretmektedir (21, sh. 66, 123, 379, 458, 496).

1623-1624 yılları arasında Azerbaycan`a gelmiş Rus tüccarı Fedot Afanasyevich Kotov karşılaştığı birkaç müzik aletleri içinde zurnayı da özellikle vurgulamaktadır (31, sh 46).

1636 yılında Azerbaycan`a diplomatik misyon adamı olarak gelmiş Alman Adam Oleari (1603-1671) de zurna aletinden bahsetmektedir (35, sh. 525, 657). 1683 yılının sonu, 1684 yılının başlarında diğer Alman Engelbert Kempfer (1651-1716) Azerbaycan`da yayılmış müzik aletleriyle alakalı bilgi vermekle onların resimlerini de çizmiştir. Bu aletlerin arasında zurna da vardır (32, sh. 740-745).

Ü.Hacıbeyli`nin dayısı Ağalar Aliverdibeyovzurnanın sesini Avrupa müzik aleti haboyun sesi ile kıyaslamakta ve şöyle bir sonuca varmaktadır: onun kanısınca zurna haboyun "ecdadı", selefidir (2, sh. 111). Belirtilen kaynakta konu zemir aletidir. Zemirin sesini uzmanlar zurna ve Batı müzik aleti olan haboyun sesiyle kıyaslıyorlar. Zurna, zemir, surnay değişik boyutlarda olsalar bile, çok benzerlikleri mevcuttur. Bu nedenle Ağalar Aliverdibeyov`un: "Arapların teneffüsi musiki aletlerinden en meşhuru zümrdür (yani zemir – A.N.). Bu musiki aletinden Avrupalıların haboy adlı aleti ahzolunmuştur" – fikirleri zurna için de bir nevi geçerlidir.

XX. yüzyılda nefesli müzik aletlerinin araştırmacısı, fagot ifacısı, prof. Semyon Yakovleviç Levin de haboyun zurna motifleri üzerinde oluşturulduğunu onaylamıştır (33, sh. 37). O, kitabında zurnanın Pers-Hint kaynaklı bir alet olduğunu vurguluyor. Buna rağmen, belirttiğmiz üzere, şimdilik zurnanın 3,5 bin yıllık yaşında olan en eski ecdadı Azerbaycan topraklarında bulunmuştur (28, sh. 236-239).

XX. asırın ilk yıllarındaki idari arazi bölgüsüne göre Azerbaycan`ın sınırları içinde bulunan Gorus (şuan Ermenistan arazisindedir) şehir okulunda bekçi olarak çalışmış Pavel Vostrikov 1912. yılında Tiflis`te yayınlanmış CMOMPK (Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа, rusça'dan tercümesi: Kafkas arazileri ve halklarının tasvirine dair belgeler) dergisinin 42. sayında("Musiki aletleri" bölümü) "Azerbaycan tatarlarının müziği ve şarkıları" makalesinde birkaç çalgıaletiyle, aynı zamanda zurnayla da alakalı ilginç bilgiler vermiş ve aletlerin resmini de çizmiştir. P.Vostrikov burada kimi müzik aletlerinin ismini yanlış belirtmiştir. Örneğin o, zurnayla alakalı şunları yazıyordu: "Zurna sözü Arapça`daki "surna"dan alıntıdır. Anlamı "ierikson borusu" (çok yüksek ses, çok gür ses – A.N) dur. Magometan (Müslüman – A.N.) araştırmacılarsa hep anlatırlar ki, Halık`ın öfkeli mühakemesi

öncesinde, Allah'ın izniyle meleklerden birisi "sur" borusunu üfleyecek, o zaman tüm mezarlarında yatanlar kendi günahları için cevap vermek için uyanacaklardır.

Zurna nefes aletidir ve haboyu anımsatmaktadır. Ama kendi yapısı açısından ondan çok sadedir. Zurna dokuz deliklidir, bunlardan sekizi borunun yukarı kısmında bir çizgi üzerinde bulunmaktadır, bir tanesiyse (arka kısımda, "göğüs deliği" olarak bilinmektedir – A.N.) aşağıdadır. Zurnayı genelde armut ağacından (oysa en iyi zurnalar erik ağacından yapılır – A.N.) yapılır, onu altın ve gümüşle süslüyorlar.

Bu alet de tar gibi genel olarak Kafkasya halkları arasında geniş yayılmıştır. Bunu zurnanın sade yapısı ve yapılışının ucuza malolmasıyla ilişkisinin bulunduğunu söylüyorlar.

Zurnanın sesi sert ve tizdir. Orkestrayı iki zurna ve tef (yazar yanlış olarak goşanağarayı(yani çiftedavulu) tef olarak isimlendiriyor – A.N.) oluşturmaktadır.

Zurnacılardan birisi düşündürücü, vibrasyon sesle, forşlaklarla melodiyi seslendirir, diğeriyse (seslenmeye uygun) herhangi bir bem ya da yüksek (tiz) sesli bir monoton, yani tekdize sesi ("dem" – A.N.) tüttürüyor. Tefse (çifte davul – A.N.) tüm harmonisiyle müziğiye kavuşuyor, onun düzeltileriyle uğraşıyor ve muziği zenginleştiriyor" (30, sh. 1-8).

Etimolojisi. Türkiyeli araştırmacı Temel Hakkı Karahasan Türklerin İslam dinini kabul etmezden önce zurnayı "yorağ" veya "yurağ" diye isimlendirdiklerini vurgulamaktadır (36, sh. 170). Alette ifa zamanı güçlü soluk gerektiği ve şu nedenle diğer nefes çalgı aletlerine kıyasla müzisyen çabuk yorulduğu için onu "yorağ" (yahud fonetik değişiklikle "yurağ") diye isimlendirmişlerdir. Azerbaycandaysa zurnanın eski isimlerinden bir tanesi aynı zamanda "çığırtma" olmuştur (5, sh. 78). Sesi bağırtı çağırtı, gürültü sesine benzediği için bu aletini çığırtma diye nitelemişlerdir.

Zurna sözüyse isminden de anlaşıldığı üzere iki Türkçe kelimenin biraraya gelmesinden oluşmaktadır: "zur" ve "ney". "Zur" – bu gün dilimizde pek fazla kullanılmayan zor, güçlü, kuvvetli vs anlamlı bir sözdür. "Ney" sözüyse burada nefes aleti anlamında kullanılmıştır. Hatırlatalım ki "ney"in aslı "na"olup Sümerce kaynaklı bir sözdür ve "ssöyleyen kamış" anlamını vermektedir. Sonuç itibariyle zurnanın söz açımı ifacıdan güçlü, kuvvetli, zor nefes taleb eden alet anlamındadır.

1924-1958 tarihlerinde ünlü politikacı, aktifist, halkbilimci Ali Hüseyin Dağlı (1898-1981) "Ozan Karaveli" kitabında birkaç çalgı aletinin etimolojisiyle alakalı ilginç fikirler söylemiştir. O, zurna sözünde zur – zor, ney ise nefes aleti anlamlarını verdiğini ve sonuç olarak zurna sözünün "güçlü sesli alet" manasını verdiğini yazmaktadır (8, sh. 52).

Zurnaya kimi zaman halk arasında "kara zurna" da denmektir. Birkaç müzik aletinin isimlerine bir süre sonra görüntüsüne, sesinin ahengine, bulunduğu beldeye vs. Göre kimi sözler eklenmiştir. Bu eklenmiş sözler aynı aletlerin en önemli özelliklerini ortaya çıkarmak, onlara vurgu yamak amacını gütmektedir. Örneğin, golça kopuz, telli saz, çoban tüteği, yastı balaban, kara zurna, Şirvan tanburu, Koşkar rübabı vs. böyle aletlerdendir. Örnek olarak isimleri zikredilen bu aletler kolça – kol gibi, telli – telleri olan, çoban – çobanlara mahsus, yassı – ses uyandırıcısının yassı formada hazırlanması, kara – büyük hacimli tiz sesli alet, Şirvan ve Koşkar – yer, mekan anlamında kullanılmıştır.

Yine burada ilginç bir sual ortaya çıkmaktadır: zurnanın ismine "kara" sözü neden eklenmiştir?

Bilindiği üzere, kara aslında çok anlamlı sözdür – renk, büyüklük, muhteşemlik, bağırtı-çağırtı ve başka anlamları da mevcuttur. Kanımızca, aletin sesinin "bağırtılı-çağırtılı", "gürültülü" olması ile beraber, kara sözünü burada aynı zamanda renk olarak ta kabul etmek mümkündür. Zurnanın oluşum, hazırlanma sürecini gözönünde

bulunduracak olursak, herşey ortaya çıkacaktır. Sanatçılar zurna hazırlarken ağaçı (çoğu zaman erik) yontarak koni halinde boru biçimine getiriyorlar, aynı zamanda zurnanın yeni yontulmuş gövdesi beyaz renkte oluyor. Tüm dönemlerde (ister eski, isterse de yeni) taze hazırlanmış "beyaz" zurnayı sanatçı hemen toya, düğüne götürmez. Zira yeni hazırlanmış zurna henüz toydur. Prova sürecinde bu aleti kullanan sanatçılar beyaz zurnayı çalarak "pişiriyorlar" (sesini açıyorlar). "Beyaz" zurna kullanıldıkça rengini tedricen değişerek "kararıyor". "Kararmış" zurnanın sesi daha temiz ve gür çıkar. Hem "beyaz" zurna taze durumda yontulurken biraz da nemli olur, gövde "karardıkça" ağaçta kuruma süreci de sürüyor. Bu da aletin daha güzel ses çıkarmasına neden oluyor. Demek ki, "kara zurna" deyimini ilk olarak uzman sanatçılar bulmuş ve daha sonra kelime halk tarafından çok kullanılmıştır.

Edebi kaynaklar. Bilindiği üzere, ilk boyu 1400 yıl önce (VI yüzyıla ait, Tepegöz`ü konu edinen boy) yazılmış, yazılı edebiyatımızın zirvesi olarak bilinenn "Kitap-ı Dede Korkut" destanında birkaç çalgı aletiyle beraber, zurnanın ilkin türü olan surnayın da ismi zikredilmektedir: "Beyrek galgtı, gızlar yanına vardı. Surnaçıları govdı, negaraçuları govdı..." (15, sh. 83). O dönemde zurna surna olarak bilinmekteydi ve sonraki aşamalarda deyişte "s" sesi "z"ye dönüşmüştür ve alette belli başlı değişiklikler olunmuştur. Her durumda Azerbaycan topraklarında Ortaçağlarda surnay (surna) isimli adlı nefes çalgı aleti de kullanılmıştır.

Zurna aletinin adına Nizami Gencevi (1141-1209), Gazi Bürhaneddin Sivasi (1344-1398), Mustafa Zerir (XIV. asır), Habibi (1470-1520), Fedai (XVI. asır), Aşık Peri (1811-1847), Kasım bey Zakir (1784-1857), Seyid Abülgasim Nebati (1812-1873), Mirze Mehdi Şükuhi (1829-1896) ve başka klasik şairlerimizin eserlerinde, bir de "Köroğlu" (XVI.-XVII. asır) destanında sık sık rastlanmaktadır.

Fedai "çalındı teblü kusü nayü zurna" misrasını şiirlerinde sık sık kullanmıştır. Kanımızca, zurna özellikle aynı dönemlerde genel olarak bu aletlerin – tebil, kus ve bağırtılı, kuvvetli, şeypura diye bilinen alete benziyen nay eşliki ile ifa olunmuştur.

Minyatür resimler. Ünlü ressam, Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi (AMBA) üyesi, sanat bilimi üzere bilimler doktoru, profesör Kerim Kerimov (1921-1995) "Azerbaycan minyatürleri" kitabında Ortaçağa ait olan birkaç ilginç tablolar sunuyor.

"Manuçöhrün Tur ileçatışması"(1370. yılında Tebriz`de çizilmiştir, İstanbul, Topkapı Saray müzesinde bulunmaktadır, "Fatih murakkası", albüm N.2153, v. 102; 34x38,5cm)illüstrasyonunda askeri gurup görüntülenmiştir. Resimde **zurna, 2 gerenay, at (cift) kosu** aletleri, öldürülmüş **davulcu** vesavaşçının atından sarkık**davulumbaz** aletlerinin resmi çizilmiştir.

Tablonun kompakt içeriği şöyledir: İranın efsanevi krallarından biri olan Cemşid kuşağının temsilcisi Firudin iktidara geliyor. Onun üç oğlu vardı: İrec, Tur ve Selim. Firudin hayatını kaybettikten sonra Tur ile Selim birleşip İreci öldürür, imparatorluğu ele keçirirler. Sonra başta İrec`in oğlu Manuçöhr olmakla onun yandaşları intikam almak için Tur ve Selimle savaşlar yapmışlardır. Önce Tur, sonra ise Selim öldürülür. Bu hadiseleri yansıtan resimler Kerim Kerimov'un "Azerbaycan minyatürleri" kitabında da sunulmaktadır (14, №11).

"Keyhosrovla Efrasyab`ın çatışması" (Firdovsi, "Şehname", Tebriz, 1537 yılı, New York, Metropolitan müzesi, v. 7) illüstrasiyonunda savaş sahnesinde karşı karşıya durmuş 2 askeri orkestra görüntülenmiştir: 1.**gerenay, deve (cift) kosu, surnay ve burmalı boru (gavdum)**; 2.**deve kosu, gerenay ve surnay** aleti çalgıcıları.

Tablonun kompakt içeriği şöyledir: Seyavuş M.Ö. I. bin yılın I. yarısında İran padişahı ve Keyan tacidarı olan Keykavus`un oğludur. Onun başı Turan padişahı Efrasiyabca kesildiğinden Keykavus ve İran'ın efsanevi pehlivanı Rüstem-Zal öc almak için Turan'la büyük savaşlara katılıyor. Onlar Efrasyab`ın komutanı olduğu Turan

ordusunu bozguna uğratırlar. Belki de ressam Seyavuş`un oğlu Keyhosrov`un zaferinin simgesi olarak onu temsil eden orkestanın bünyesinde bir alet artık (**gerenay, deve kosu, surnay ve burmalı boru**) tasvir etmiştir. Bu sahneye daha belirgin K.Kerimov`un kitabında aynı başlıkla fragman şeklinde vurgu yapılmıştır (14, №49).

Yapısı. Erik ağaçından yapılan zurnanın koni biçiminde olup gövdesinin uzunluğu tahminen 280-300 mm kadar olduğu bilinmektedir. Ender hallerde zurnanın gövdesi diğer ağaçlardan – ceviz, armut, kaysı, kızılcık, şümşad, innap ve diğer ağaçlardan hazırlanmış olsa bile, böyle aletler kaliteli sayılmaz.

Zurna aleti gövde, maşa, mil, tağalag ve kapakdan ibarettir. Gövdenin üzerinde, aletin baş tarafından (20-25 mm aralı) başlayarak 7 (araları 24-27 mm, çapı 8-10 mm) çalgı delikleri açılır. Bazı el sanatkarları bu delikleri "hava dönderen" (ses deyişdiren) adlandırırlar, yani ifacı bu delikleri örtüp açmakla muhtelif yükseklikli sesler ifa ederler. Gövdenin üzerindeki VII. delikden 46-50 mm aralı VIII. delik açılır ki bu delik daima açık vaziyetde kalır, parmaklarla kapanmaz. VIII. delik "nizamlayıcı! veya "şeytan" adlandırılır. Burada ilginç bir sual meydana çıkar ki: neden sanatkarlar onu "nizamlayıcı" veya "şeytan" deliği diye tabir ediyorlar?

Gövdenin üzerindeki VIII. delik kapandığında aletin sesleri arasındaki diziliş, disiplin bozuluyor, sesler "haric" (detone) sesleniyor. Malumdur ki, eskiden bu yana sanatçılar çok çalışmışlar ve bunlardan herhangi birisi bu VIII. deliği açtıktan sonra aletin sesindeki "haric"lik (detonelik) yok olmuş, sesler düzgün nizamlanmışdır. Şöyle bir rivayetden söz edilmektedir ki, VIII. deliği açmağı sanatçıya şeytan önermiş ve bundan sonra her şey yoluna girmiştir. Belki de aynı deliği açmış olan sanatçı önce çok çalışmış, ama sesteki "haric"liği ortadan kaldıramamıştır. Sonundasinirlenerek demiştir ki: bir deli şeytan der sekizinci deliyi aç, bak bakalım neler olacak?! Ve sonuçta amacına ulaşmıştır. Büyük olasılıkla VIII. delik böylece ortaya çıkmış ve bu nedenle de "şeytan deliği" diye isimlendirilmiştir.

Gövdenin arka kısmında (üst kısmın arka tarafındaki I-II. deliklerin arasındaki merkez noktaya paralel olarak) bir çalgı deliği vardır. Bu da bazen "göğüs deliği" diye tabir ediliyor. O delik sol elin başparmağıyla kapatılıyor.

Gövdeye çengel biçimli, aşağı ucu iki dişli olan maşa takılmaktadır. Maşanın dişleri 10-15 yıl kullanıldıktan deformasyona uğramakta, eğilmekte, bu da seslerin "haric" seslenmesine neden olmaktadır. Böyle olduğunda sanatçılar zurnanın gövdesinin çember kısmının ölçüsüne uygun yeni bir maşa hazırlayarak aletin ömrünü uzatıyorlar. Maşa zurnanın canı olarak bilinmektedir. Kimi yerlerde buna çığırtma da diyorlar. Aletin seslenmesinde bu bölümün büyük etkisi vardır, onun daha da bağırtılı seslenmesini sağlamaktadır. Maşaya eski dönemlerde kamış veya kemikten boru biçimli küçük demir yerleştirilirdi. Bakırcılık sanatı ortaya çıktıkdan sonra ise miller bakır, gümüş veya bronzdan yapılmıştır. Aletin miline kuru yerde biten yontulmuş iki kat kamış sarılmaktaydı. Bu kamışın, dişi türü olmalıdır, zira erkek kamıştan yapılan ses uyandırıcısı iyi seslenmez. Dişi kamış bitdiği yerden hemen hemen bir karış yukarıya kalktıktan sonra düğüm biçiminde 2-3 yere dallanıyor. Erkek kamıştaysa dallanma olmaz, hatta varsa bile kamışın yukarısında, tepesinde olabilir. Bu bölüm zaten kullanılmıyor. Hem erkek kamışlarda düğümler birbirinden çok aralı, tahminen 30 sm mesafede bulunmaktadır. Dişi kamışlardaysa tam tersi, düğümler erkek kamışlara kıyasla iki defa yakınlıkta bulunmaktadır (15 sm). Kamış ilk önce suda bir süre saklanır ki, yumşasın ve acısı çıksın. Sonra kamış ikikat formada (7-10 mm uzunluğunda) kesilerek, mile iple sarılıyor. Hem de milin aşağı bölümü de iple sarılıyor ki, maşanın içinde kaymasın, sağlam otursun. Böylece, aletin ses uyandırıcısı olan iki kat kamış hazırlanıyor. İki kat kamışın hemen hemen 80 derece açıda açılan ağzı, dudakları uzun müddet kaliteli kalsın diye, darbe almamalarl için kapak diye isimlendirilen bölüm

kullanılıyor. Çalgıyı ifadan sonra kapakla iki kat kamışın dudaklarını kapatıyorlar. Çalgıcı tağalag denen bölümü de kullanıyor. Tağalag çevresinin açısı hemen hemen 50 mm olan çemberimsi yapıda yumşak plastik malzemeden veya kemikten hazırlanır. Çevrenin tam ortasında, merkez noktasında küçük delik açılmaktadır ki, buradan iki kat kamışın geçmesi mümkün olsun. Tağalag demire takılarak, demirin üzerinde bulunan çıkıntılara yaslanmış durumda duruyor. Çalgı sırasında çalgıcı dudaklarını tağalağa dayıyor. Tağalak çalgı sırasında büyük işleve sahiptir, yani tağalag çalgıcının dudaklarının terlediği anda kaymamasını sağlamaktadır.

2005 yılında ünlü sanatçı Rahman Rasimoğlu zurnanın ses uyandırıcısını, yani ikikat kamışı sentetik malzemeden hazırladı. Onun bu buluşunu sanatçılar çok yüksek değerlendiriyorlar. Böyle ağızlıkla zurnayı istenilen anda seslendirmek mümkündür. Artık koruyucu kapağa da gerek kalmamaktadır.

Türleri ve kullanım alanları. Zurna aleti hemen hemen tüm Türk dünyasında kullanılmaktadır. Nerede bir Türk yaşıyorsa, orada mutlakabağlama, davul ve zurna seslenmektedir. Zurnanın Asefi, ecemi, cura, şehabi, arabi, baş tavar, orta tavar, gaba ve diğer türleri mevcuttur.

Şeki`nin Küçük Dehne köyünde yaşamış meşhur zurnacı Habibullah Caferov (1902-1987) belirtmiştir ki, zurnanın uzunluk ölçüsü açısından 5 türü mevcuttur: baş tavar (350 mm), orta tavar (300 mm), cüre (250 mm), orta cüre (200 mm) ve ayak cüre (150 mm).

Bu aletlerin özelliklerine dikkat edelim:

BAŞ TAVAR ZURNA – zurnanın en yaygın türlerinden bir tanesidir.

Borusunun uzunluğunun (350 mm) ölçüsü açısından "baş tavar zurna" Şeki belgesinde kullanılan diğer zurna türlerinden en büyüğüdür. "Baş tavar zurna" normal zurnadan, yani "orta tavar zurna"dan yarım ton bem ses çıkarmaktadır.

"Tavar" sözü iri, anaç, zorba, büyük ve diğer anlamlarda kullanılmaktadır. Baş tavar dendikteyse bu sözlerin daha da abartılı anlamı üzerinde durulmaktadır.

ORTA TAVAR ZURNA – borusunun uzunluğunun (300 mm) ölçüsü açısından Şeki bölgesinde kullanılan "baş tavar zurna"dan küçük, diğer zurna türlerindense en büyüğüdür. Belirtelim ki, "orta tavar zurna" şimdi de diğer türlere kıyasla geniş kullanıma sahiptir.

"Orta tavar zurna" dediğimiz zaman "tavar zurna"nın orta arasını düşünmekteyiz.

ORTA CÜRE ZURNA – borusunun uzunluğunun (200 mm) ölçüsü açısından Şeki belgesinde kullanılan en küçük boyutlu "ayak cüre zurna"dan büyüktür.

CÜRE ZURNA – borusunun uzunluğunun (250 mm) ölçüsü açısından Şeki belgesinde kullanılan cüre türlerinin en büyüğüdür. Normal zurnadan, yani "orta tavar zurna"dan "cüre zurna" yarım ton tiz seslenmektedir.

AYAK CÜRE ZURNA – borusunun uzunluğunun (150 mm) ölçüsü açısından Şeki bölgesinde kullanılan zurna türlerinin en küçüğüdür.

Zurna çalgı aletinden eskiden savaşlarda, çeşitli oyun ve eğlencelerde, horoz ve koç dövüşlerinde geniş kullanılıyorlar. Zurnasız hiçbir toy, düyün, kitlesel halk toplantıları düzenlenmezdi. Böylece günümüzde de milli bayramlarımızda, özellikle de Nevruz bayramında, meydan gösterilerinde, pehlivanların (canbazların) şovlarında, milli güreş müsabakalarında zurna aleti geniş kullanılmaktadır.

Çalgı aletlerimizin her birisi dinleyicide çeşitli haller oluşturmaktadır. Örneğin, tüteği (hangi melodinin çalınmasının bir önemi yoktur) dinlerken elimizde olmaksızın gözlerimizin önünde doğa, yemyeşil ormanlar, yüce dağlar, tertemiz sular, çağlayanlar, çeşmeler, şelaler, çaylar beliriyor. Udun sesiyle sanki nurlu bir aksakallı dede, bilge bir kişi gençlere öğütler veriyor. Neyse dinleyenlerde aşk, muhabbet, sevgi duygusu uyandırıyor. Hakkında konuştuğumuz zurnayı dinlerken, sanki büyük bir dernekte, düğünde kahramanların, yiğitlerin çevresinde kendini hissedersin. Zurna dinleyicide

şenlik, kendindeneminlik ruhu oluşturmaktadır.

Akademisyen T.Bünyadov`un çalgı aletlerimizle ilgili tarihssel, etnografik, poetik düşünceleri oldukça değerlidir: "Keman inlediğinde yüreğimde halkımın tarihi beliriyor, tarı dinlediğinde gözlerimde kadim şehirlerimiz beliriyor, saz seslendikçe gönlümden yüce dağlarımız, yalçın kayalarımız, elegeçmez kalelerimiz, gaval (def) çalındıkca danseden yiğitlerimiz şevke gelmişler, kara zurnanın sesi yiğitleri savaşa sesledi, kılıçlar çekilip kınından çıktı" (6, sh. 7).

Dahi Ü.Hacıbeyli yazıyordu: "Nefes aracılığıyla çalınan aletlerden en önemlisi zurna, balaban, ney ve tütektir. Bunlardan zurnanın sesi o kadar kuvvetli ve gürültülüdür ki, onu oda içinde çalmayıp dışarıda çalarlar. Sesinin gücü biraz daha sert ve hatta aşağı sesleri dahi öfkelidir" (13, sh. 500).

Zurna aletinin sesi güçlü olduğundan kadimde adeten açık semada, alanlarda çalınmaktaydı. Lakin XVIII. Yüzyıl T ürk minyatür resim eserlerinde görmekteyiz ki, zurna iri saraylarda da çalınmaktaymış. Zurna, öylece de zemir ve surnay aletlerinin sesi güçlü olduğu için, uzaktan dinlendiğinde kulağa konsonans, yani daha hoş gelmektedir. Bu tür aletlerde sakin, yavaş, ince çalmak mümkün deyildir.

Hanendelerimizin tizde vurdukları zenguleleri yalnız zurna aracılığıyla taklit etmek mümkündür.

Seslenme ve kullanım kuralları. Zurna aletinde seslenme kamışın titreyişi, rezonansı sonucunda oluşmaktadır. Bu titreyişi ortaya çıkarmak için basınçlı, güçlü hava akımı gerekmektedir. Çalgıcı aletin ses uyandırıcısı olan iki kat kamışı üflerken, hava kamışın dudakları arasından geçerek titreyiş oluşturmaktadır. Demirden gövdeye geçen hava akımı sese dönüşmektedir ve çalgıcı gövdenin üzerindeki çalgı deliklerini açıp kapatmakla çeşitli yükseklikte sesler çıkarır. Zurnanın ses uyandırıcısı olan iki kat kamışın küçüklüğü ve kamışa üflenen havanın basıncı büyük olduğu için sesi diğer nefes aletlerine kıyasla daha tiz ve daha gürdür.

Alette çalarken çalgıcı sol elini ses uyandırıcısı tarafında, sağ eliniyse zurnanın kıyasla aşağı kısmında tutmaktadır. O, sol elin baş parmağıyla gövdenin arka kısmındaki tek ("göğüs") deliğini kapatır. Gerekli anlarda çalgıcı işaret, orta, yüzük ve serçe parmakları ile muvafik olarak gövdenin üst tarafındaki I.-II.-III.-IV. çalgı deliklerini kapatır. Sağ elin baş parmağının seslerin değişmesinde hiç bir etkisi bulunmamaktadır. Bu parmak yalnız aletin gövdesini tutmak için kullanılır. Çalgı sırasında sağ elin de işaret, orta, yüzük ve serçe parmakları kullanılır. Burada bir hususa özellikle dikkat etmek gerekir: Eğer sol elin işaret, orta, yüzük ve serçe parmakları çalgı zamanı kullanılıyorsa, diğer delikleri – V.-VI.-VII. ve VIII. (bu delik yalnız 8 çalgı deliği bulunan zurnalarda kullanılıyor) kapayıp açmak için muvafik olarak sağ elin işaret, orta, yüzük ve serçe (cüce) parmakları kullanılıyor. Bazı dansların veya mugamların çalgısı sırasında sol elin serçe parmağı kullanılamaz, tabii ki, kalan delikleri kapayıp açmak için sağ elin parmakları (işaret, orta, yüzük ve serçe) faal katkı sağlıyor. Çalgıcı solak olursa, ellerin fonksiyonel hareketleri değişebilir.

Diapazonu ve nota sistemi. Zurna aletinin kendine mahsus ses diapazonu vardır. Zurnada "sefil" adlandırılan normaldan yüksek tiz sesler olduğundan, aletin son sesleri dakikleştirilmemiştir. Yakın geçmişde bazı el sanatkarları gövdenin üzerinde 8. çalgı deliyini açarak zurnanın en bem sesini küçük oktavın "la" (piyanoda "la bemol") sesine indirmişlerdir. Hatırlatalım ki evveller zurnanın en bem sesi küçük oktavın "si bemol" (piyanoda "la") sesi hesab edilirdi. Demek ki sanatkarlar 8. delik vasıtası ile aleti yarım ton bemleştirmeye nail olmuşlardır. Böyle zurnanın işlek diapazonu küçük oktavın "la" (piyanoda "la bemol") sesinden II. oktavın "re" (piyanoda "do diyez") sesine kadardır. Mahir ifacılar II. oktavın "mi", "fa", "sol", "la" ve "si bemol" seslerini de ifa edebilirler. Lakin bu sesleri serbest ifa etmek çok çetindir. O zaman iki kat kamış belli taleplere cevap vermelidir. Zurnanın notaları diğer nefes aletlerinde olduğu gibi, kaman ("sol") anahtarında yazılır. Alet transpozelidir, notaları yazıldığından art.7 (artırılmış septima)

intervalinde tiz seslenir.

Son yıllar ünlü senetkar Şirzad Feteliyev zurna üzerine klapanlar (kapakçıklar) uygulamakla en bem sesi küçük oktavın "sol" (pyianoda "fa diyez") sesine indirmekle aletin diapazonunu 1,5 ton artırmıştır.

Zurna uzman halk çalgı aletleri orkestrası ve gruplarda geniş kullanılmaktadır. Zurna ilk kez uzman halk çalgı aletleri orkestrasına II Dünya savaşı yıllarında (1941-1945) Ü.Hacıbeylinin teşebbüsü ile dahil edilmiştir. 1942 yılında onun "Cengi" eserinin ifası zamanı zurna solo alet olarak görev yapmıştır orkestrada. Orkestra ve gruplarda diğer nefes aletleri gibi zurna da inH ("si" sesine) köküne akort edilir. Zurna diatonik ses dizimine sahiptir, lakin kromatik sesleri zor dahi olsa ifa etmek mümkündür.Alette hiç bir klapan, yani kapak kullanılmıyor. Bilindiği üzere birkaç Avrupa aletlerinde – klarnet, flüt,saksafon, haboy vs. yarım perdeleri, yani diyezli, bemollu sesleri klapan (kapak) vasıtasıyla kolaylıkla ifa edilmektedir. Zurnadaysa bu düzen mevcut olmadığı için yarım perdeleri çalmak çalgıcının ifacının profesyonellik ve ustalık açısından en üst düzeyde olmasını gerektirmektedir .

Demkeşlik sanatı. Zurna hem solo, hem de eşlik edici alettir. Çoğu zaman çalgıcılar ikişer kişilik gruplar halinde konser verirler. Zurnacının biri asıl melodiyi seslendirir ki, halk arasında onu usta diye tabir ederler. Diğeriyse ustaya eşlik eder, ona da demkeş derler. Demkeşin görevi bütün müzik seslendirmesi sırasında (danslar, mugamlar, şarkılar, türküler çalınırken) ustayı aralıksız destekleme sesiyle temin etmektir. Demkeşlik çok zor sanatdır. Çalgıcıdan yüksek müzik tınısı gerekmektedir. Olmazsa demkeş "haric" (detone), temiz olmayan dem verebilir. Demkeşin kulakları hassas olmalı, sesleri düzgün, temiz duymalıdır. Melodinin tonallığı değişirken veya usta mugam ifasında şubeden-şubeye (kimi zamanlarda guşeden guşeye) geçerken, demkeş de aynı şubeye (veya guşeye) uygun dem vermek zorundadır.

Şimdiyse demkeş sözünün etimolojisine dikkat edelim. "Dem" ve "keş" – her ikisi Farsçadır. "Dem" – dilimizde birkaç anlamda kullanılmaktadır: 1. birn, kısa vakit; 2. keyifli, mest, sarhoş, 3. çay demi, aş demi; 4. nefes vs. "Keş" ise çeken manasını bildirir: kaygıkeş – kaygıçeken; nevazişkeş – nevazişçeken; hatkeş – hatt çeken; dilkeş – yürek çeken; gamkeş – gam çeken vs. (3, sh. 318).

Netice olarak demkeş sözü burada "aralıksız çalarak bir nefeste çekmek, uzatmak" gibi anlaşılır. Bazen el arasında buna "züy" tutmak da derler. Aletşünaslıkta demkeş sözü – ahenkdar musiki fonunu (burdon sesler) sürdürmek demektir.

Demkeşlik – Şark, özellikle de Azerbaycan zurna ve balaban çalanlarına özgü çalgı yöntemidir. Bunu benimseyen usta zurnacılar ifa zamanı büyük effekt (etki) elde ederler. Birkaç sayfalık nota yazısını, hatta tüm bir eseri fasılasız bir nefeste ifa ederler. Bu süreç şöyle olur: çalgıcı yanaklarını hava ile doldurarak şişirir ve gereken makamda yanaklarının yardımıyla havayı (nefesi) belli basınçla alete üfler ve aynı zamanda çalgıyı kesmeden, burunla nefes alıverir. Bu çok zor bir süreçtir, çalgıcıdan özel hazırlık, yetenek ve profesyönellik istenmektedir. Çalgıcı fiziksel açıdan kuvvetli olmalı ve sesleri temiz çalmak için yüksek müzik duyumuna sahip olmalıdır.

Maalesef ki son yıllarda yapay, elektronik aletlere ilgi arttığı için ulusal müzik aletlerine, doğal olarak ta demkeşlik sanatına ilgi azalmıştır, bu sanat ta artık "ölmek" üzeredir. Zurna, balaban eğitimi yapılırken öğrencilere mutlaka demkeşlik sanatının da öğretilmesi gerekmektedir.

Ünlü sanatçılar. Nefes çalgı aletlerinin ülkemizde çeşitli dönemlerde yaşamış çeşitli virtüöz çalgıcıları mevcut olmuşturA.Maragalı`nın yazılarından belli oluyor ki, onun yaşadığı XIV yüzyılda da bugün olduğu gibi,çoğu balaban çalgıcıları hem de güzel zurna çalıyorlarmış.

XVI.yüzyılda yaşamış ünlü sanatkarlar – **Üstad Esad Surnayi, Hüseyin Surnayi** ve**Şah Muhammed Surnayi`nin**isimleri günümüze kadar ulaşmıştır. Eskiden en iyi surnayçıların ismine Surnayi, yani Zurnacı lakabı da eklenmekteydi. Azerbaycan`ın

ünlü tarihçisi ve şairi İskender Münşi döneminin bu ünlü sanatçıları (Üstad Esad Surnayi, Hüseyin Surnayi ve Şah Muhammed Surnayi) hakkında farsça yazdığı "Tarih-i alemara-yi Abbasi" eserinde bilgi vermektedir (18, sh. 391-392). Kitapta özellikle Hüseyin Surnayi ile ilgili daha çok ilginç noktalar var. Hüseyin Surnayi I Tehmasib`in saray müzisyeniymiş, ara sıra başka meclislere katıldığı için kendisini tutuklamışlardı. Hüseyin Surnayi`yeyemin ettirmişlerdi ki, sadece şahın meclisinde zurna çalacaktır. Bundan sonra onu affetmişlerdi (6, sh. 238).

XVII. asırın ünlü zurna-balabançıları – **Meşedi Mesim, Tağı Babaşoğlu, Süleyman Hacı Selimoğlu, Tacir Kasım, Sikeste Ağasadık ve b.;**XVIII.asırçalgıcıları – **Demkeş İbrahim**, **Keçeçi İsmail**, **Dabbağ Samed**, **Şikeste Alı**, **Süleyman Babaoğlu**, **Sultan Bağıoğlu** ve b.; **Bahşali Gülablı** (22, sh. 275) – Aşık Valeh`in torunu, tarzen Kurban Pirimov`un (1880-1965) babası; XIX yüzyılın sonu, XX yüzyılın başlarında yaşayan müzisyenler – **Hasan Aliyev**, **Ali Kerimov** (1874-1962), **Mehdi Nazarli** (1885-1948), A.Dağlı M.Nazarli`nin zurna ilebirlikte, balaban, tütek, ney ve çungur saz aletlerinde aynı ustalıkla çaldığını yazıyor (9, sh. 54), **Hasanpaşa Ebil oğluRehmanov** (1880-1945, babası Ebil Rehmanoğlu ünlü aşıktı), **Ağası Ağasızade** (1906-2002), **Muharrem Mövsümov** (1916-1957), **Memmednaib Hacıyev** (1922-2005), **Behruz Zeynalov** (1926-1998), **Hesret Hüseyinov** (1927-1994), **Elefser Şekili** (1930-1984), **Alekber Esgerov** (1933-1995), **Mübariz Atayev** (1934-2000), **Nurağa Hasanpaşa oğlu Rehmanov** (1935-2007), **Eşref Eşrefzade** (1940-1973), **Elşad Cabbarov** (1942-2016), **Nadir Talıbov** (1962-2017), Ferhad Hüseyinov, Nizami Allahverdiyev, Rasim Alesgerov, Hasanağa Sadıgov, Hakim Abdullayev, Alihan Samedov, Şirzad Feteliyev, Coşgun Sadıgov, Perviz Alikramoğlu, Nicat Mesimov ve b.

KAYNAKÇA:

1. Abdullayeva S.A. Azerbaycan halk çalgı aletleri (musikişünaslık-organoloji tatkikat). B.: Adiloğlu, 2002,454 sh.
2. Aliverdibeyov A.E. Resimli musiki tarihi. Transliterasiyon, tatkik ve luğatin tertipçisi A.Xalilova.B.: Şuşa, 2001, 232 sh.
3. Azerbaycan dilinin izahlı lugati. Üç ciltde, I. c. B.: Çırag, 1997, 451 sh.
4. Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi. On ciltde, IX. c. B.: 1986, 624 sh.
5. Bedelbeyli A.B. İzahlı monografik musiki lugati. B.: İlim, 1969, 248 sh.
6. Bünyadov T.E. Asırlardan gelen sesler. B.: Azerneşr, 1993, 264 sh.
7. Bürhaneddin G.S.Divan. B.:Önder, 2005, 728 sh.
8. Dağlı A. (Hamidov A.H.). Ozan Karaveli (I. kitap). Elyazısını tertip edip çapa hazırlayan A.İ.Necefzade. B.: MBM, 2006, 192 sh.
9. Dağlı A. (Hamidov A.H.). Ozan Karaveli (II hisse). AMEA M.Fuzuli adına Elyazmaları Enstitusunun Fondu, C-1021/9974 şifreli kovluk.
10. Gazıyev S.M. Kadim Mingeçevir. B.: Uşakgencnaşr, 1952, 56 sh.
11. Gencevi N. Leyli ve Mecnun. Tercüme: Samed Vurğun, izahlar: Mübariz Alizade. B.: Lider, 2004, 288 sh.
12. Habibi. Şiirler.B.: Şark-Garp, 2006,88 sh.
13. Hacıbeyli Ü.A. Bedii ve publisistik eserler. B.: Şark-Garp, 2008, 544 sh.
14. Kerimov K.C. Azerbaycan minyatürleri. B: Işık, 1980,222 sh. + minyatür resimler.
15. Kitap-ı Dede Korkut. Tertipçi, çapa hazırlayan, ön sözün ve lüğatin muallifi Samet Alizade. B.: Yeni Neşrler Evi, 1999, 704 sh.
16. Köroğlu. Metni hazırlayıb tertip edenler: İsrafil Abbaslı, Behlul Abdulla. B.: Lider, 2005, 552 sh.
17. Maragalı A. Musiki aletleri ve onların türleri. Farscadan tercüme M.Müsaddikindir. // "Gobustan" jurnalı №1, Bakü: 1977, sh. 74-79.
18. Münşi İ.T. Tarih-i alemara-yi Abbasi. Tercümesi: Abbasın dünyanı bezeyen tarihi. Farscadan tercümenin, ön sözün, şerhlerin ve göstericilerin müallifleri: Ogtay Afandiyev ve Namig Musalı. I c. B.: Tahsil, 2009, 792 sh.
19. Nabati S.A. Seçilmiş asarleri. B.: Şark-Garp, 2004, 216 sh.
20. XIX.asır Azerbaycan şiiri antologiyası. B.: Şark-Garb, 2005, 424 sh.
21. Rumlu H. Ahsenüt-Tevarih. (Tarihlerin en güzeli). Fars dilinden tercüme ve şerhler: Afandiyev O.A., Musalı N.S. Kastamonu: Uzanlar, 2017, 661 sh.
22. Şuşinski F.M. Azerbaycan halk musikiçileri. B.: Yazıçı, 1985, 478 sh.

23. Tapmacalar. Toplayan ve tartipçi Nuraddin Seyidov. B.: Şark-Karb, 2004, 208 sh.; Abdullayeva S.A. Azerbaycan folklörunda çalgı aletleri. B.: Adiloglu, 2007, 216 sh.
24. Tebrizi F. Bahtiyarname. B.:Şark-Garp, 2004, 168 sh.
25. Zakir K. Seçilmiş asarleri. B.: Avrasiya Press, 2005, 400 sh.
26. Zerir M. Yusif ve Züleyha. B.: Şark-Garp, 2006, 128 sh.

YABANÇI DİLLERDE

27. Агаева С.Х. Из истории музыкальной культуры Азербайджана (Абдулгадир Мараги). // "Музыка народов Азии и Африки", Вып. 3. Москва: Сов. Комп., 1980, с. 243-260 (rus dilinde).
28. Асланов Г.М. О музыкальных инструментах древного Азербайджана (Kadim Azerbaycanın çalgı aletleri hakkında). // Советская археология. 1961, №2, с. 236-239 (rus dilinde).
29. Bardakçı M. Maragalı Abdülkadir. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1986, 200 sh. (türk dilinde).
30. Востриков П. Музыка и песня у азербайджанских татар. // Сборник материалов для описания местностей и племён Кавказа. Тифлис: Вып. 42, 1912, с. 1-8.
31. Хождение купца Федота Котова в Персию (критич. текст и перевод публикация Н.А.Кузнецевой). М.: Издательство вост. лит., 1958, 116 с. (rus dilinde).
32. Kaempfer E. Amoenitatum exoticarum politico-physico-medicarum. Fasciculus V. Lemgoviae, Typis & impensis H.W/ Meyeri, 1712, 912 p.740-745.
33. Левин С.Я. Духовыеинструментывисториимузыкальнойкультуры.В 2-х частях. Часть 1. Л.:Музыка, 1973, 264 с.
34. Матякубов О.Р. Фараби об основах музыки Востока. Ташкент: ФАН, 1986, 88 с.
35. Олеарий А. Подробные описание путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию в 1633, 1636 и 1639 годах. Пер. с нем. П.Барсова. М.: Ун-ская типография, 1870, 1038 с. (rus dilinde).
36. Temel H.K.H. Çalgıların dili musiki sözlüğü. İstanbul: Bestem Yayıncılık, Köksu Metbeeçilik senaye ve ticaret, 1999, 174 sh. (türk dilinde).
37. Сведение арабских писателей о Кавказе, Армении и Азербайджане. Сб.: Материалы для описания местностей и племен Кавказа. Выпуск XXIX, 1901, с. 19-20 (rus dilinde)

Abbasgulu Najafzade
Doctor of study of Art, professor
E-mail: a.najafzade@yahoo.com

ZURNA TURKISH PEAKING LINKS COMMON MUSIC TOOL

Summary: *The article contains valuable information related to topics such as the date of its emergence, etymology, morphology (structure), usage style, and the zurna aerophone MWzik instrument used in various periods in Azerbaijan.*

Key words: *zurna, emergence date, etymology, morphology, miniature sources*

НУРЛЫБАЕВА Фатима Исатаевна
Казахстан
Руководитель Отдела науки
Казахский Национальный Университет искусств
Астана, Казахстан
E-mail: neris060607@mail.ru

ФОРМИРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ КАЗАХСТАНА В ПЕРВЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ XX ВЕКА: СПЕЦИФИКА, ПРОБЛЕМЫ И ПУТИ РАЗВИТИЯ

Резюме: *В статье рассматривается один из важнейших этапов формирования и развитии музыкальной науки в Казахстане – первые десятилетия XX века. Введение в научный оборот новых архивных материалов о научно-просветительской деятельности лидеров Алаш Орды, информация о создании и направлениях работы первых научно-культурных учреждений Казахстана, анализ научных и публицистических статей лидеров казахской интеллигенции, позволяет воссоздать целостную картину развития науки, культуры и образования Казахстана в первой трети XX столетия.*

Ключевые слова: *Казахская музыкальная наука, лидеры Просветительского движения Алаш Орда, традиционная музыкальная культура, традиционное музыкальное образование, пути развития музыкальной науки Казахстана*

Важнейшим этапом в истории формирования музыкальной науки Казахстана являются первые десятилетия XX века, связанные с переходом исследований национальной музыкальной культуры от отдельных специалистов к научным учреждениям, когда были заложены научные основы в изучении и собирании народной музыки, определившие дальнейшие пути развития науки о музыкальном фольклоре. Вопросами развития культуры и музыкального искусства начали заниматься настоящие просветители, высокообразованные интеллигенты, обладающие энциклопедическими знаниями, *знатоки и носители национальной культуры*. Географический нигилизм стал одной из причин трагедии, прежде всего кочевых народов бывшего СССР. Неучтение географической среды в жизни кочевого общества и поссибилистская концепция приобретает необычайный до этого времени размах - создаются различные общества по изучению казахской культуры – «Талап», «Уш жуз» и др., вопросы собирания, записи периодически освещаются в печати, и получают широкий общественный резонанс. В составе общества «Талап» работали виднейшие представители казахской интеллигенции – Х. Досмухамедов, М. Тынышпаев, Р. Испулов, М. Ауэзов, А. Диваев, М. Жумабаев и др.[5]. Многочисленные статьи и исследования деятелей «Алаш» публиковались, в основном, в популярных периодических изданиях первой трети XX века – газетах «Қазақ», «Еңбекші қазақ», журнале «Айқап». Именно в 1920-е годы в Казахстане начинается процесс систематического и всестороннего изучения казахской народной музыки. В 1920 году в Оренбурге, первой столице Советского Казахстана, был создан Академический Центр Киргизского народного комиссариата просвещения (председатель М. Джолдубаев), и в его составе было создано Общество изучения Киргизского Края – ОИКК (председатель этнографической секции – А. Л. Мелков), которое стало центром, объединяющим научную мысль республики в 1920-е годы, и сыграло большую роль в становлении музыкознания в республике. Здесь, наряду с исследованием широкого круга научных проблем, разрабатывались различные вопросы развития музыкального искусства. В 1920-е годы с появлением музыкальных спектаклей, с активизацией концертной деятельности, появляется острая потребность в общественных институтах, способных обеспечить взаимосвязь между аудиторией и творцами. Поэтому, параллельно с музыкальными театрами, концертными организациями, интенсивно развивается и музыкальная критика, одновременно выполняющая роль своеобразного летописца художественной и общественной истории. Формирование казахской национальной музыкальной науки и музыкальной критики протекало в контексте становления казахской художественной критики и зарождения местной периодики, которая оперативно реагировала на новые явления в творчестве.Это были первые шаги в этой области, связанные с проблемой становления казахского национального театра. В этот же период в различных изданиях публикуются статьи, суть которых заключались в попытке определения целей и задач художественной критики. Необходимо отметить еще один важный момент – в связи с неоднозначным отношением к культурным ценностям, в среде казахской интеллигенции того периода образовалось два противоречивых направления:1) группа представителей движения «Алаш» и 2) группа советских литераторов. Группа революционных писателей, основываясь на марксистских принципах, старалась искусственно разделить казахскую культуру на «феодальную» и «пролетарскую», тогда как представители «Алаш» считали, что казахское общество было бесклассовым и, соот-

ветственно, богатейшая казахская культура является общенародным достоянием.

С середины 1920-х годов стала набирать силу масштабная акция по уничтожению национальной интеллигенции союзных республик, среди незаконно репрессированных – виднейшие общественно-политические деятели, ученые, поэты и писатели. В 1930-е гг. за организацию контрреволюционной деятельности были арестованы и осуждены 44 (!) участника движения «Алаш». Таким образом, оказалась насильственно прерванной научно-исследовательская, творческая и общественная деятельность целой плеяды казахской интеллигенции. Значительная часть как рукописного, так и опубликованного творческого наследия деятелей «Алаша» – научные исследования, публицистические и полемические статьи – была уничтожена, или утеряна и до сегодняшнего дня не восстановлена, а на сохранившуюся часть трудов долгое время (вплоть до середины 1990-х годов) был наложен запрет. Данные материалы, обретающие в наше время вторую жизнь, поражают современных исследователей разнообразием тематики, постановкой и глубиной изучения отдельных проблем, универсализмом авторов, их энциклопедическими знаниями. Музыкальная наука и критика первых десятилетий XX века отличалась стремлением участвовать в преобразовании культурной жизни. В улучшении культурно-просветительской деятельности, характерной особенностью музыкальной науки была направленность на массовую аудиторию, широкие круги общественности, с целью воспитания художественно-эстетического вкуса и стремления приобщить как к национальным, так и мировым ценностям. Необходимо отметить, что активное сотрудничество национальной интеллигенции с изданиями, выходившими на территории Казахстана – «Қазақ», «Енбекші қазақ», «Садақ», «Айқап», «Абай», «Литературный фронт», способствовало усилению внимания к вопросам культуры, придавало критике общественную направленность, ставило на уровень задач передовой публицистики. Особую значимость приобретают проблемы – **музыка и ее роль в жизни общества, профессиональное искусство устной традиции, национальный театр, традиционное музыкальное образование, построение новой музыкальной культуры.** Примечательно, что этот круг проблем становится определяющим для казахстанских критиков последующих десятилетий**.**

В многочисленных статьях и исследованиях деятелей «Алаш», опубликованных в период с 1913 по 1930 годы в популярных периодических изданиях основными объектами полемики являлись следующие вопросы: 1) Философско-эстетические проблемы казахской традиционной музыкальной культуры – вопросы исторического и социального бытования музыки; идейно-философского наполнения музыки; ролью и значением музыки; взаимоотношения музыки с другими видами искусства; 2) Этнокультурные аспекты – роль и значение музыки в национальной культуре, этнические особенности казахской традиционной музыки, региональные стили и жанры, этномузыкальный идеал, и др.; 3) Фольклор – сбор, запись и изучение; 4) Стремление найти гармоничное решение между пропагандой национальной музыки на театрально-концертной сцене и освоением европейских музыкальных жанров; 5) Вопросы репертуара и исполнителей в музыкально-драматическом театре; 6) Музыкальное образование – подготовка профессиональных национальных кадров, формы обучения, создание образовательных учреждений;

Остановимся на наиболее показательных и содержательных, в научном отношении, образцах различных жанров казахской музыкальной критики 1920-1930-годов.

В статье «Ән, өлең һәм оның құралы» («Мелодия, стих и их правила»), А. Букейханов сопоставляет воззрения мыслителей разных эпох и культур (Гете,

Шопенгауэра, Бетховена, Мартина Лютера, Абая и др.) на роль и значение музыки в духовной жизни человека, отмечает ее исключительное воздействие – «музыка волнует, возвышает, успокаивает и умиротворяет» и называет музыку «освященным инструментом», объединения: «там, где звучит музыка…люди объединены одним чувством, одной температурой, одними интересами, одной радостью» [6]. Наряду с освещением общеэстетических проблем А. Букейханов рассматривает вопросы сущности и особенности казахской музыки, ее места и значения в мировой музыкальной культуре. С вышеназванной статьей во многом созвучны, как по содержанию, так и по идейно-ценностному подходу, исследования А. Байтурсынова, М. Дулатова и др. Вопросы истории казахской культуры, ее этногенеза, освещение отдельных этапов ее развития нашли отражение в фундаментальном труде А. Байтурсынова «История культуры». К сожалению, рукопись была утеряна еще в 1930-годы и до сих пор не обнаружена, но свидетельством ее завершения является подробное описание в статье М. Ауэзова «50-летний юбилей Ахана» [7].

А. Маргулан в статье «Музыкальное искусство» отмечая необычайную силу эмоционального воздействия музыки, ее способности выражать душевное состояние творца и исполнителя, непосредственного влияния на сознание слушателей, подчеркивает, что «ничто, даже поэзия, не способна передать и состояние скорбной беспомощности, и состояние радости сердца так, как это делает музыка» [8]. Размышляя о создании новой национальной музыки, автор предлагает использовать образцы богатейшей казахской культуры, как обрядового фольклора (бета-шар, жар-жар), так и устно-профессиональной традиции (песни, кюи). В качестве либретто будущих опер, А. Маргулан прозорливо подсказывает использовать сюжеты народных эпосов – «Кыз Жибек», «Козы Корпеш – Баян Сулу», «Аламан», «Кенесары-Наурызбай». Осознавая важность задачи собирания и записи музыкального фольклора – «необходимо собрать старинные песни и кюи», и отдавая должное титаническому труду А. В.Затаевича – «собранный материал нам очень дорог»,А.Маргулан, актуализируя проблему *отсутствия профессиональных национальных кадров* и необходимости создания культурных образовательных учреждений, считает, что «песни, записанные не казахом, получаются не совсем казахскими».

Критические статьи И.Жансугурова – «О собирании казахских кюев» (1927), «О театре» (1929), «О песнях и певцах» (1931), выделяются своей, остротой и актуальностью поставленных вопросов, аналитическим, проблемным характером. Так, например, в разноплановой и развернутой статье «О Музыке и певцах» [9] автором анализируется целый комплекс проблем - одним из основных вопросов истории музыкальной культуры И. Жансугуров считает определение самобытности, уникальности казахской музыки. В статье дан серьезный, основательный анализ причин различия музыкальных культур разных народов. Среди основных предпосылок названного явления автор главным считает социально-экономические причины и этническую принадлежность. «Эти две причины способствуют рождению музыки. Другими словами, музыка является отражением этих двух начал. Отмечая самобытность музыкального искусства каждого народа, и подробно описывая способность восприятия человеком своей и неприятия чужой (инокультурной), автор приходит к выводу о существовании в музыке каждого народа своеобразного *этнического музыкального идеала* [9, 328]. Вместе с тем, И. Жансугуров, осознавая, что сходство и различия в культурной сфере зависят от экономического уклада жизни народа, приходит к выводу о том, что родственными в области культуры будут не территориально близкие, а этносы с похожим бытом, материальным производством, средой обитания. Основываясь на общности экономического уклада (кочевого), писатель проводит параллель между казахской и башкирской музыкой «дала әні» (степная музыка), противопоставляя

их узбекской и татарской музыке «қала әні» (городская музыка). Приводя ряд примеров, доказывающих родство казахской и башкирской музыки, И. Жансугуров называет основным отличительным признаком городской музыки танцевальность, особо подчеркивая ее отсутствие в казахской музыке [9, 329]. Одной из важнейших проблем, затронутых в статье, является *анализ причин возникновения локальных стилей* в казахской музыкальной культуре. Приводя характеристики песен Каркаралы, Баян аула, Кокшетау, Иртыша – «величавые, широкораспевные», Урала и Букеевской Орды – «мягкие, неторопливые», Жетысу – «легкие, незатейливые», Сыр-Дарьи – «напеваемые вполголоса», И. Жансугуров считает «влияние природной среды, отпечатка местности» одной из существенных предпосылок разнородности образов и содержания казахской песенной культуры. При определении жанров казахских песен, И. Жансугуров подчеркнуто скептически относится к попыткам некоторых исследователей найти трудовые песни, объясняя их отсутствие кочевым образом жизни, при котором нет форм коллективного труда и, отрицая наличие в казахской музыке танцевальности, выделяет 2 основные группы: 1. Песни, в которых поэзия подчинена музыке, где сама мелодия заставляет слушателя задуматься – «ой музыкасы». К этой группе автор относит песни Кали Жантлеуова, Амре Кашаубаева, Манарбека Ержанова и др. 2. Песни, в которых «есть и музыка, и ритм, но слово весомее» «сөз музыкасы». В эту группу И. Жансугуров включает творчество жырау, акынов, желдирме И. Байзакова. Останавливаясь на вопросах музыкального исполнительства, И. Жансугуров одной из остроактуальных проблем называет постепенное исчезновение типа певца, соединяющего талант композитора с талантом исполнителя. Причисляя к этому двуединому творческому типу Биржана, Ахана, Жаяу Мусу, Ибрая, группу современных ему исполнителей – Кали, Бисмилда, Балабек, Манарбек – отмечая, что «они не создают новых песен, а лишь комбинируют старые», называет «не творцами, а ремесленниками» [9, 328]. Интересно, что замеченное И. Жансугуровым начало процесса исчезновения дуализма творцов и провидчески предсказанный им путь развития казахской традиционной музыки, действительно привели, к сожалению, к печальному результату – «сегодня по существу утрачен креативный тип носителей казахского народно-профессионального искусства, и традиция сохраняет лишь исполнительскую (в узком смысле) ветвь» [9, 329]. При рассмотрении вопросов новых форм бытования казахской музыкальной культуры, И.Жансугуров с сожалением констатирует изменение слушательской аудитории – четко дифференцируя ее состав (разношерстная городская среда - рабочие, торговцы, партийцы, мещане и др.), и соответственно ее запросов. Проблема изменения слушательской аудитории, озаботившая И. Жансугурова в конце 20-годов XX века, для казахской музыкальной культуры и сегодня остается одной из самых актуальных. Поскольку в бесписьменной культуре народ является и ценителем и хранителем лучших произведений, а сам «творческий акт и общественные вкусы и требования находятся в неразрывном единстве» [2, 198], то значение слушательской аудитории для казахской музыки неизмеримо возрастает, так как для всей казахской традиционной музыкальной культуры характерно «творческое сопереживание» [10, 235], сотворчество, то с изменением одной из сторон «известного триединства: музыка-музыкант-аудитория» [2, 198] влияют на две другие его составные части, ведь «для полноценного функционирования традиции необходима слушательская среда, воспитанная в системе ценностных координат, принятых в ее рамках» [11, 38]. Положительно оценивая подвижническую деятельность А. В. Затаевича и М. Ковалева, И. Жансугуров отмечает «невосприятие слухом» их обработок казахских народных песен (что созвучно этнослуху И. И. Земцовского, концепции «мы и другие» А. Б. Кунанбаевой).

Таким образом, в результате краткого исследования особенностей процесса

формирования национальной музыкальной науки, протекающего в русле становления общественно-политической, литературно-художественной критики и функционирования республиканской периодики, можно сделать следующие выводы:

1. В развитии музыкально-художественной и научной мысли Казахстана первые десятилетия XX века знаменуют особое явление, оказавшее определяющее влияние не только на искусство и науку своего времени, но и на последующие этапы развития казахстанской культуры.

2. Уникальность первых этапов формирования казахской музыкальной науки в том, что первопроходцами в этой сфере деятельности стали высокообразованные интеллигенты, владеющие несколькими европейскими и восточными языками, ученые и писатели, замечательные *знатоки, исполнители и носители казахской традиционной культуры,* лидеры просветительского движения Алаш Орда.

3. Многие гипотезы и предположения в музыкально-критических работах казахских просветителей и по сей день сохранили не только научную, но и художественно-творческую актуальность. Особую значимость приобретали проблемы – музыка и ее роль в жизни общества, профессиональное искусство устной традиции, национальный театр, традиционное музыкальное образование, построение новой музыкальной культуры.

4. Поднимаемые в ряде статей проблемы соотношения традиционного и новаторского, национального и интернационального, претворения новых европейских направлений искусства, отражали реалии того периода и содержали в себе масштабный духовный и научный потенциал, который обеспечил долгосрочное влияние на последующее развитие казахской музыкальной культуры и науки.

5. Значение первых этапов формирования музыкальной науки Казахстана в начале XX века в том, что она потенциально содержала в себе пути и направления научных изысканий, которые определили сущность не только последующих, но и многих современных научных исследований, тем самым заложив начало как становлению казахстанской музыкальной науки, так и развитию новой музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Масанов, Н.Э. Кочевая цивилизация казахов: Основы жизнедеятельности номадного общества. – А., 1995, с. 12
2. Каракулов, Б.И. О своеобразии традиционной музыки казахов. /Кочевники. Эстетика. А., 1993, с.195- 198
3. Газета «Казах», 1913, № 1, 2 февраля
4. Показания Х.Досмухамедова следователю ОГПУ в 1931г. Цит. по ст. К.Нурпеисова «Х.Досмухамедов». Мысль, 1998, № 2, с.84-87
5. Центральный Государственный Архив Республики Казахстан, ф.693, оп.1, д.7, л.1
6. Букейханов А. «Ән, өлең һәм оның құралы». «Қазақ». 1914, №6,7
7. Әуезов М. «Аханның елу жылдық тойы». Ақ жол, 1923, № 270
8. Маргулан А. «Музыка өнері». «Еңбекші қазақ». 1926, 16 апрель
9. Жансүгіров І. Ән, әншілер жайында. Еңбекші қазақ, 1931, 24,25 январь, цит. по «І.Жансүгіров. Бес томдық шығармалар жинағы». А., 1988, т.5.
10. Нурланова К.Ш. Символика мира в традиционном искусстве казахов. / Кочевники. Эстетика. А., 1993, с.235
11. Кунанбаева А. Феномен музыкальной эпической традиции в казахском фольклоре. – А., 1992, с.38

Fatıma Nurlybaeva
Head of Scıence Department
Kazakh Natıonal Unıversıty of Arts
Astana, Kazakhstan

FORMATION OF MUSIC SCIENCE OF KAZAKHSTAN IN THE FIRST DECADE OF THE XX CENTURY: SPECIFICITY, PROBLEMS AND WAYS OF DEVELOPMENT

Resume: *The article considers one of the most important stages in the formation and development of musical science in Kazakhstan – the first decades of the twentieth century. The introduction of new archival materials on the scientific and educational activities of the Alash Orda, the information on the creation and directions of the work of the first scientific and cultural institutions of Kazakhstan, the analysis of scientific and publicistic articles of the leaders of the Kazakh intelligentsia, allows us to recreate the integral picture of the development of science, culture and education of Kazakhstan in the first third of the twentieth century.*

Key words: *Kazakh musical science, Leaders of the Enlightenment Movement Alash Orda, traditional musical culture, Traditional Music Education, Ways of development of the Kazakhstan musical science*

Oter Tolga
Türkiye
Dr. Öğr. Gör.
Ankara Hacı Bayram Üniversitesi
Türk Müziği Devlet Konservatuvarı
tolgaoter@hotmail.com

TÜRK MÜZİĞİNDE ÂHENK VE MAKAM MESELESİ

Özet*:Türk Mûsikîsi icrâsında doğru perde tâyininin nasıl yapılması gerektiği mevzusu, mûsikîşinaslar arasında özellikle de icrâcılar tarafından çokça tartışılan ve farklı yaklaşımları beraberinde getiren önemli bir olgudur. Mûsikî ortamlarında sıkça işitilen "Şu makamda bu perde biraz daha dik basılmalıdır, şu makamda ise daha pest olmalıdır" gibi tespitler her ne kadar temelde bazı geleneksel icrâ alışkanlıklarını yansıtsa da, bu tür tâbirlerin kuram içerisinde yer almaması, doğru perde tâyininin nasıl yapılacağı husûsunu göreceli kılmaktadır. Mûsikîşinaslar arasındaki yaygın olan görüşte olduğu gibi perde tâyinini belirleyen asıl unsur makamlar mıdır? Yoksa bu konuda müziğin farklı dinamiklerinden yola çıkılarak başka etkenlerden bahsedilebilinir mi? Sorularının cevabını kuram, eser ve icrâ üçgeninde aramak en akılcı yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada, Klasik Türk Mûsikîsi'nin temel yapı taşlarından biri olan makam kavramı üzerinden hareketle, bu mûsikînin karakteristik özelliğini oluşturan perdelerin kendi aralarındaki ilişkiyi incelemek ve bu konuda yeni çıkarımlar elde etmek amaçlanmıştır. Çalışmamızda, öncelikle âhenk ve makam kavramlarına değinilmiş ve mûsikîmizin temel kaynakları olarak bilinen edvârlardaki genel makam târifi anlayışı ortaya konulmaya çalışılmıştır. Daha sonra bu anlayıştan yola çıkılarak, Türk Mûsikîsi repertuvarından seçilen örnek eserlerde kullanılan cümle yapılarının ve makam özeliklerinin perde tayinindeki yeri saptanmaya çalışılmıştır. Yapılan incelemeler ve tespitler ışığında; bir makamın kendi başına, herhangi bir perdenin nasıl basılacağına dair kesin bir hüküm vermediği, perdeler arasında bütünsel bir ilişkinin ve uyumun asıl unsur olarak ortaya çıktığı ve doğru perde tâyininin bu sesler arasındaki âhenkte aranması gerektiği söylenilebilir.*

Anahtar kelimeler: *Makam, Âhenk, Klâsik Türk Mûsikîsi, Nazariyat, İcrâ, Perde tâyini*

1.Giriş

"Türk Mûsikîsi'nin genel karakterini ortaya koyan başlıca özelliklerinden birisi, tabiî ses aralıklarına dayalı ve bu aralıkların kullanımını belli kurallara bağlayan makamlar üzerine kurulu bir müzik olmasıdır" [1, s.86]. Türk Mûsikîsi tarihi sürecine bakıldığında, bu mûsikîde kullanılan ses sistemini ve makamları açıklamaya çalışan birçok müzik teorisi eserinin kaleme alındığı görülmektedir. "Türklerin İslamiyet'i kabulüyle birlikte başlayan müzik teorisi yazma alışkanlığının ilk örneği Harizmî'nin 10. yüzyılda yazdığı ve bir ansiklopedi olarak değerlendirilen Mefâtihu'l-ulûm adlı

kitabındaki ilmü'l-mûsikî kısmı olarak görülebilir" [2, s.443]. Harizmî'den 20. Yüzyıla kadar devam eden süreçte yazıla gelen mûsikî kitaplarının pek çoğunda makamlar, çeşitli teorik metotlar, ses sistemleri ve perdeler ile tarif edilerek kavramlaştırılmaya çalışılmıştır. Mûsikîşinaslar, tüm bu çalışmaların ışığında makamların genel kuralları ve özellikleri hakkında bir kanâate varmış olsalar da, müziğin uygulama alanına gelindiğinde, çoğu zaman bu kitaplarda yazılı olan makamlara ait kural ve tanımların icrâ için tam anlamıyla yeterli olmadığını düşünmüşlerdir. Bir mûsikî eserinin icrâsı esnasında basılacak perdenin konumunu, yani kabaca frekansını belirtecek bir kuram şimdiye kadar oluşturulamamıştır. Aslında böyle bir kuramı inşa etmenin mümkün olduğu pek de iddia edilemez; çünkü müziğin kendi içerisindeki dinamikleri ve buna bağlı olarak zamanla oluşan ve gelenek halini alan icrâ pratiklerini yazıya dökmek oldukça zor hatta imkânsız bir çaba olarak görülebilir. Kuram ve icrânın sürekli olarak çatıştığı düşünülen ve doğru perdenin nasıl tâyin edileceği husûsunda yaşanan kısır tartışmaların içerisinde kalan mûsikîmizin bu durumdan kurtulması için, makam kavramının daha iyi anlaşılması ve bu makamlardaki perdelerin kullanımlarının hangi kurallarla belirlendiğinin ortaya konulması oldukça önem arz etmektedir. Bu çalışmamızda, öncelikle Türk Mûsikîsi'nin en önemli yazılı kaynakları olarak nitelendirilen edvârlardaki makam tariflerine tarihi seyirleri içerisinde ele alarak makamları oluşturan unsurlara değindik. Daha sonra makamların uygulanması sırasında karşımıza çıkan perde tayini meselesini örnek eserler üzerinden irdeleyerek, makam ve müzikal âhenk arasındaki ilişkiye farklı bir bakış açısı getirmeye çalıştık.

2. Âhenk

Farsça "hang"= vezin, ölçü, edep fiil kökünden türetilmiş olan âhang kelimesi uyum anlamına gelmektedir. "Âhenk" kelimesi günümüzde, "Bir bütünü teşkil eden parçaların veya unsurların estetik ölçüler içinde birbiriyle uyuşması anlamına gelen, çeşitli ilim ve sanat dallarına ait bir terim olarak kullanılmaktadır" [3, s.515]. Mûsikîde ise âhenk, sesler arasındaki uyumu ifade eden Fransızca kökenli harmonie (armoni) sözcüğünün Türkçe karşılığı olarak karşımıza çıkar. Müzik ve âhenk arasındaki ilişkiye baktığımızda müziğin temelini oluşturan doğal seslerden yola çıkmak gerekir. "Tabiatta hiçbir müzik sesi yalnız başına değildir; doğuşkan veya armonik adı verilen, ana sesin önce 8'lisi, sonra 5'lisi, 4'lüsü, büyük üçlüsü vs. düzeninde ve hep daha hafifleyerek giden yan seslerle birlikte duyulur" [4, s.40]. "İnsanın işitme sistemi, duyduğu bir sesin sekizlisini ve beşlisini ayırt edebilir, bu bilgileri depolar ve farklı bir ses geldiği zaman onunla ilgili verileri depolanmış bilgilerle karşılaştırarak, ilk algılanan sese uygun olup olmadığına karar verir" [5, s.303]. Dolayısıyla ister insan hançeresiyle isterse bir müzik aletiyle olsun, çıkarılacak her hangi bir sesin tek başına var olmadığını, bir sistemin parçası olduğunu ve müziği bu doğal sistem içerisinde var olan âhenk kurallarının şekillendirdiğini söyleyebiliriz. Tüm evrenin bir âhenk içerisinde çalıştığını ve her şeyin aslında birbiriyle ilintili olduğunu kabul edersek, tabiî seslerden oluşan aralıkları kullanan ve bu sesleri belli dolaşım kuralları (seyirler) ile biçimlendiren makamların uygulanmasında da âhenk unsurunu göz ardı etmemiz söz konusu olamaz.

3. Makam

"Makam kelimesine Etimolojisi ve tarihçesi bakımından bakıldığında, Arap, Acem, Hind ve Türk müziklerinde sistem ve prensipler açısından birçok benzerlik ve etkileşimler bulunmasına rağmen, bu kültürlerin sadece ikisinde (Arap ve Türk) "makam" kelimesi ortaklaşa kullanılmaktadır. Bugünkü Türkiye'den Çin'e kadar Türk asıllı bütün müzisyenlerin kullandığı "makam" kelimesi Arap asıllıdır. "Kama-Yekumu" = kalkma, ayakta durma fiil kökünden yapılmış olan makam kelimesi durulan yer anlamına gelir ve tarihte önce Kur'ân okuyucularının Kur'ân okurken durdukları yer için kullanılmıştır" [1, s.139]. "Makam kelimesi daha sonraları sohbet ve mûsikî

yapmak üzere toplanılan yer olarak da kullanılmıştır" [6, s.4-6]. "Makam, aynı zamanda kararlı ve düzenli çabalarla kazanılan ahlâk ilkesi veya sülûkün mertebeleri anlamında bir tasavvuf terimidir" [7, s.40]. "Türklerde XIV. yüzyıla kadar "makam" anlamında, çeşitli Asya Türklerinde Kök, Kög, Küg, Küy veya Kü şeklinde kelimeler kullanılmıştır" [1, s.139]. "Bugünkü anlamıyla makam teriminin ilk defa Safiyüddin'den sonraki Türk asıllı en büyük mûsikî bilgini, Abdulkadir Merâgî tarafından kullanıldığını tahmin edilmektedir" [8, s.73]. Merâgi'ye gelinceye kadar, mûsikî kitaplarında "makam" yerine "devir" ve "şed" kelimelerinin kullanıldığı görülmektedir. Örneğin, Safiyüddin Urmevi kitabına "Devirler Kitabı" anlamına gelen "Kitab'ul Edvar" adını vermiştir. "Makam kelimesi XV. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmış olsa da, Abdulbâki Nâsır Dede'ye gelinceye kadar her nedense makam kavramı bize yeteri kadar tanıtılmamıştır" [8, s.74]. Nâsır Dede, "Tedkîk u Tahkîk" adlı kitabının "Bâb-ı Evvel" bölümünde makamı şu şekilde tarif etmektedir: "Müteahhirîn ve kudemâ-i müteahhirîn itibârlarından müstâfâd olan vech-i münâsib ile madde-i asliyyesi üzerinde, sıma'ında kendüye mahsus bir heyet sahibi olup, şunun gibi, uhrâya inkısamı kaabil olmayan lâhindir" [9, s.4]. Araştırmacılığının yanı sıra nazariyat çalışmaları ile günümüz Türk Mûsikisi sisteminin temellerini oluşturan ve Türk Mûsikîsi tarihinin önde gelen simalarından biri olan Rauf Yektâ Bey'e göre: "Makam bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nispetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vasfını belli eden mûsikî skalasının hususî bir şeklidir" [10, s.67]. Bilimsel araştırmaları ile musikimize ışık tutan, sayılı müzikologlarımızdan biri olan Dr. Suphi Ezgi'de karşımıza iki tarif çıkmaktadır. Ezgi,Ameli ve "Nazari Türk Mûsikîsi " adlı eserinde ilk olarak makamı,"Durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesleri beynindeki münâsebet cihetinden seslerin icrasıdır" diyerek tanımlamaktadır [11, s.48]. Suphi Ezgi diğer bir tarifte ise makam için, "Lâhnî bir dörtlü ile bir beşliden teşekkül etmiş, tam durakla güçlü nağmelerine mâlik ve müstakîl dizilere ve onlarla inşâ edilen ezgilere umûmiyet üzere makam ismini verdik" demektedir [11, s.188]. XX. yüzyılın en önemli müzik adamlarından biri olan Hüseyin Saadettin Arel, Türk Mûsikîsi Nazariyatı dersleri adlı kitabında makam kavramı için şöyle demiştir: "Türk müziğinde belli aralıklarla birbirine uyan mülâyim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir" [12, s.80-81]. Abdulkadir Töre'ye göre makam: "Bir dizide durak ve güçlünün önemi belirtilmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir" [13, s.64]. İsmail Hakkı Özkan ise makamı, "Nağmelerine, seyrine ve karar perdesine göre nitelenen ses dizisi" olarak izah eder [14, s.94]. Diğer tarifte Mesut Cemil Bey, Ankara Radyosu'nda yetişmekte olan sanatçılara verdiği Türk müziği derslerinde, makamı "Herhangi bir dizinin sesleriyle muayyen şartlar ve kaidelere uygun olarak icra edilen melodik bir bereketin meydana getirdiği karakterdir" [8, s.77] diyerek tanımlamıştır.

3.1. Kuramcıların Makamlara Yaklaşımları

"Mûsikîmizi nazariyat alanında ilk defa sistematik bir şekilde incelemeye alan ve günümüzde sistemci okul olarak adlandırılan yapının temeli 13. Yüzyılda yaşamış belki de doğu mûsikîsi tarihinin en büyük nazariyatçısı olan Safiyyüddin Abdulmü'min Urmevi tarafından atılmıştır" [8, s.26]-[1, s.139]. "Urmevi'den yaklaşık 70 yıl sonra yaşamış olan bir diğer büyük mûsikî âlimi Hoca Abdulkadir Merâgi ise bu sistemin ikinci mimarı olmuştur" [8, s.26]. Bu iki büyük âlimin kurmuş olduğu ve 17'li perde sisteminin kullanıdığı okulda, makamlar, avâzeler, şubeler ve terkîbler başlıkları altında sınıflandırmalar yapılmış ve Urmevi'nin bulduğu 4'lü ve 5'lilerden (cinslerden) hareketle oluşturulan dizilerle makamlar târif edilmeye çalışılmıştır. XV. yüzyıla kadar değişikliğe uğramayan bu sistemde, Hızır Bin Abdullah, Yusuf Kırşehrî, Lâdikli Mehmed Çelebi ve Seydî gibi nazariyeciler tarafından yazılmış kuram kitaplarıyla bazı

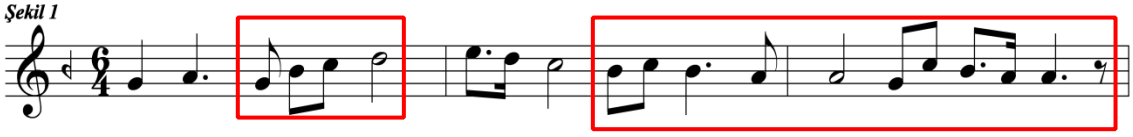
değişimler görülmeye başlanmıştır. Örneğin Kırsehrî'de Isfahan makamının târifi şöyledir: "Evvel dügâh, hemân segâh, hemân segâh evi kûçek, yegâh evi ısfahan, dügâh evi hüseynî, segâh evi hisar, çargâh evi gerdaniye, dügâh evi muhayyer, tîzine giden bunlardır; ısfahan nerm yegâh, hüseynî nerm dügâh, rast gerdaniye nerm" [15, s.85]. "Bu yüzyıldaki değişimleri kabaca; perde adları, perde sembolleri, makam sınıflandırmaları ve astrolojik unsurlar başlıkları altında toplayabiliriz" [16, s.138]. "XV. yüzyıldan itibaren başlayan ve tabiri caizse eskilerle yenilerin ayrıldığı dönemde, edvarlarda makam anlatımları, Urmevi'de olduğu gibi ses sistemleri detayları anlatılarak değil, daha çok pratik bir yöntem üzerine oturtulmuştur. Bahsedilen teori kitaplarında makam ya da terkîb anlatımlarında kullanılan bu yöntem, adı henüz konulmamış olsa da seyir yöntemidir. Bu yeni seyir yönteminde makamlar, dizi esasından çıkartılarak perde-makam ilişkileri ekseninde anlatılmaya başlanmıştır" [17, s.567]. "XVI. ve XVII. yüzyıllar arasında, kuram kitapları yazma alanında bir durak-lama döneminden bahsetmek mümkündür. Bu yüzyıllarda genellikle deveran-ı sufiye ve semânın caiz olup olmadığı hakkında müzik ile ilgili fıkhî eserler yazılmıştır" [18, s.LII]. "XVII. yüzyılın sonlarında Kantemiroğlu, "İlmi'l-mûsikî alâ vech'il- hurufat" adlı eserinde kendinden önceki sistemci okula ait yaklaşımdan koparak, yeni kuramını tanıtmıştır" [19, s.9]. "Kantemiroğlu ile birlikte edvarlarda işlenen müzik teorisinin astrolojik ve kozmofilozofik niteliğini kaybederek daha çok müziğin pratik ihtiyacı haline geldiği, makam târiflerinin daha ayrıntılı işlendiği ve yapılarının günümüze daha çok benzediği görülmektedir" [16, s.135]. Örneğin, Katemiroğlu Segâh makamını şöyle tarif eder: "Segâh makamı da tam perdelerin makamlarındandır. Perde dâiresine kendi perdesini kutb olarak alır ve gerek kalından inceye, gerek inceden kalına doğru, üç perdeden geçerek kendi perdesine gelip karar verir; ulu ve karargâh sâhibi bir makam olduğunu gösterip gerçekleştirir" [20, s.58]. "XVIII. yüzyılda yaşamış Hızır Ağa sistemci okuldan temelde ayrılmazken, aynı yüzyılda Abdulbâki Nâsır Dede, özellikle XX. yüzyıl müzikologlarının çokça yararlandığı makamda bütünlüğün varlığını ifade eden târifleri ile önemli tespitler yapmıştır" [8, s.74]. Nâsır dede "Tedkîk ü Tahkîk" adlı eserinde Hüseynî makamının tarifi şu şekildedir: "Hüseynî perdesinden başlayıp Nevâ, Çargâh, Segâh ve Dügâh perdesine inip orada karar verir. Hüseynî'den yukarı Evc, Gerdâniye, Muhayyer perdelerine çıkabilir; Dügâh'dan aşağıda Rast perdesine inebilir" [9, s.37]. Yine XVIII. yüzyılın önemli müzik adamlarından Tanburî Küçük Artin kitabında birçok makamı ele almaktadır. Örnek olarak Artin'e göre Pençgâh makamı târifi şöyledir: "Sırasıyla birer mızrap Nevâ, Hicâz, Buselik, hicaz, Nevâ, Hüseynî, Evc, Nevâ, Hicâz, Bûselik, Dügâh ve Rast şeklindedir" [21, s.28]. XX. yüzyıla gelindiğinde Rauf Yekta Bey, o zamana kadar kullanılan 17'li ses sistemi değiştirerek 24'lü sistemi geliştirmiş ve aynı zamanda makam târiflerinde dizi, dörtlü, beşli, güçlü, yeden gibi kavramlar kullanarak Arel-Ezgi-Uzdilek, Abdulkadir Töre, Ekrem Karadeniz gibi modern dönem kuramcıların yaklaşımlarının temellerini oluşturmuştur. Örneğin Arel'e göre Hicâz makamının tarifi şöyledir: "Hicâz makamı çıkıcıdır. Dizisinin aralıkları pestten tize doğru "SAS+TKST" ve tizden peste doğru "TSKT+SAS" tertibinde sıralanmıştır. Dörtlü ile beşlinin birleştiği yer güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevkiî Dügâh perdesidir" [12, s.52].

4. Makam Uygulamalarında Âhenk Unsuru

Mûsikî ortamlarında ve özellikle de icrâSscılar arasında, "Bayâti makamındaki Segâh perdesi, Uşşak makamında olduğundan daha dik basılır, Bestenigâr makamında Hicâz perdesi, Sabâ makamındakine göre daha dik olmalıdır" gibi hükümlere sıkça rastlanır. Aslında bu tür saptamalar, gelenekçi bestekâr ve icracıların makamları kullanım biçimlerini yansıtıyor gibi görünse de "neden?" sorusuna tam anlamıyla cevap verememektedir. Örneğin Tab-î Mustafa Efendi'nin meşhûr Bayâti Ağır Semâisinden

alınmış aşağıdaki bölümde (şekil 1) ilk ölçüdeki Segâh perdesi ile ikinci ve üçüncü ölçüdeki Segâh perdelerinin aynı frekanstan seslendirilmediği, eserin farklı icrâcılar tarafından yapılmış tüm icra kayıtları dinlenerek rahatlıkla söylenilebilir. Aslında biraz mûsikî eğitimi almış veya sadece zevk sahibi iyi bir dinleyicinin dahi bu perdeleri aynı frekansta düşünmesi söz konusu değildir. Peki, bunun sebebi nasıl açıklanabilir?

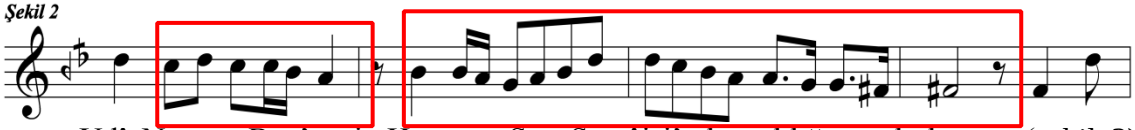
Şekil 1



Bu örnekte ilk ölçüdeki Segâh perdesi, Nevâ perdesini merkez alan bir nağme içinde kullanılmaktadır. Dolayısıyla, âhenk kuralları gereği Segâh ve Nevâ perdeleri arasındaki küçük üçlü uyumu neticesinde perde tam segâh denilen noktada seslendirilir. İkinci ve üçüncü ölçülerde ise Segâh perdesinin karar perdesi olan Dügâh'a yaklaşarak pestleştirilmesinin nedeni, merkezin artık Dügâh perdesi olması ve Segâh perdesinin ilişkileneceği bir üst üçlü, dörtlü veya beşli uyumundan söz edememizdir.

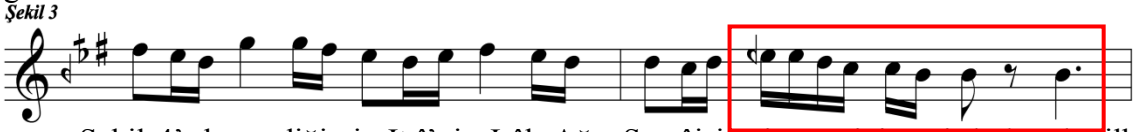
İsmail Dede'nin Murabba Bestesi'ne ait aşağıdaki bölümün (şekil 2), birinci ölçüsünde Dügâh'a giden nağmede kullanılan Hicâz perdesi, ikinci ölçüden itibaren Irak perdesine merkezlenen nağmeye göre daha pest konumlandırılmaktadır. Bu değişkenliğin sebebi Irak, Segâh ve Nevâ perdeleri arasındaki dörtlü ve küçük üçlü aralıklarında aranmalıdır.

Şekil 2



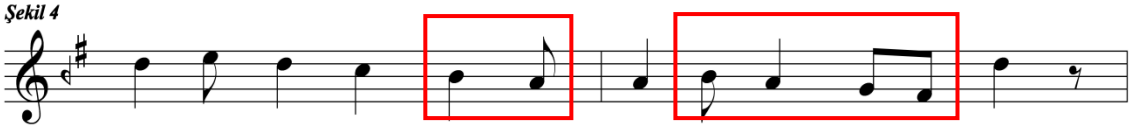
Udî Nevres Bey'e ait Hüzzam Saz Semâisi'nden aldığımız bölümün (şekil 3) üçüncü ölçüsünde, makamın perde düzeninde bulunan Nim Hisâr perdesi, segâh perdesine merkezlenen nağme içerisinde tam 4'lü cazibesiyle dikleşerek icrâ edilmekte, hatta bu dikleşme örnekte olduğu gibi bazen nota üzerinde Dik Hisâr perdesi ile gösterilmektedir.

Şekil 3



Şekil 4' de verdiğimiz Itrî'nin Irâk Ağır Semâisi 'nın zeminine ait bölümde, ilk ölçüde dügâh'a giderken pestleşen Segâh perdesi, ikinci ölçüde Irak perdesine gidişte yine tam 4'lü ilişkisiyle diğerinden daha dikçe, tam Segâh perdesi olarak adlandırabileceğimiz noktada seslendirilmektedir.

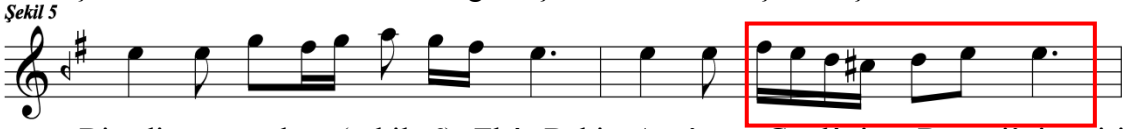
Şekil 4



Yukarıda verdiğimiz örnekler daha çok âhenk unsurunun, müziğin uygulama alanındaki etkisini göstermektedir. Bunun yanı sıra âhenk, kuşkusuz ki bir müzik eserini inşa eden bestekârlar için de doğal bir materyal niteliği taşımaktadır. Âhenk, Bestecilerin nağme yapılandırmalarını ve dolaylı olarak makam kullanımlarını biçimlendiren en önemli etken olarak görülebilir. Örneğin, Zaharya'nın meşhûr Hüseynî Nakış Ağır Semâi'sinin (şekil 5) ilk cümlelerinde Hicâz perdesinin kullanıldığıdığı görülmektedir. Hüseynî makamının perde düzeninde bulunmayan Hicâz perdesi, Hüseynî perdesinin merkez alındığı nağmelerde kullanılmış ve böylece küçük üçlü uyumu ile makamın kullanımına farklı bir renk kazandırılmıştır. Benzer tasarruf Ebû Bekir Ağa'nın ve Muallim İsmail Hakkı Bey'in Hüseynî Bestelerinin yanı sıra, Zeki Arif Ataergin'in

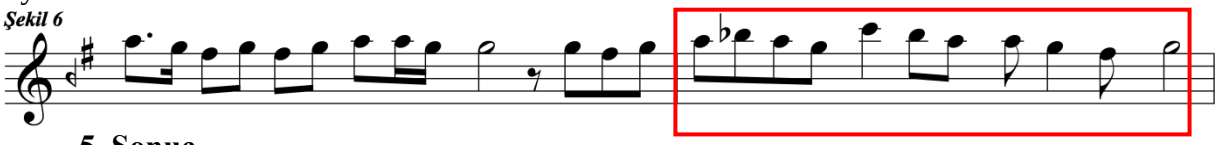
Dilkeşhâveran makamında bestelediği birçok eserde de karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 5



Bir diğer örnekte (şekil 6) Ebû Bekir Ağa'nın, Gerdâniye Bestesi'nin giriş cümlelerinde makamın perde düzeninde yer almayan Sünbüle perdesine rastlamaktayız. Tanbûri Cemil Bey'in Mâhur Peşrevinin hemen girişinde de karşımıza çıkan benzer kullanım ile Gerdâniye perdesi merkez alınırken, Sünbüle perdesi ile küçük üçlü uyumundan bahsedilebilinir.

Şekil 6



5. Sonuç

Türk Mûsikîsi nazariyatını biçimlendiren bu önemli eserlerdeki makam tariflerine genel olarak bakıldığında; makamları oluşturan temel unsurların, makamın düzeni (kullandığı perdeler), seyrin girişinde merkez alınan perde ve karar perdesi olduğu görülmektedir. XX. yüzyıl itibariyle her ne kadar dizi, dörtlü-beşli, durak, güçlü vb. kavramlar kullanılarak değişik yaklaşımlarda bulunulmuş olsa da, bu üçayaklı sistem, uygulama ile uyuşan temel anlatım tarzı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu kitaplardaki makam târiflerinde, icrâ esnasında herhangi bir perdenin nasıl basılacağına (perdenin tizliğine-pestliğine) dair ipuçları olmadığı gibi belli bir perde düzeni içerisindeki uyumu oluşturan etkenlerden bahsedildiği de söylenemez. Bir müzik sesinin yapısından hareketle, bir makamda kullanılan her hangi bir perdeyi, etrafındaki perdelerle ilişkilendirmeden konumlandırmak, temelde mûsikînin doğal prensiplerine tamamen ters düşmektedir. Her hangi bir makamın uygulanmasında, söz konusu makamda kullanılan perdelerin tizlik-pestlik derecesini belirleyen unsurları makamın kendisinde değil, eserin melodik yapısında aramak en doğru yaklaşım olacaktır. Birçok bestekârın, eserlerini oluştururken âhenk kurallarının cazibesiyle, makamların kalıplaşmış kullanımlarından çıkarak, onlara yeni renkler kattıkları ve hatta bu kullanımların bazen gelenek halini aldığı söylenebilir. Tüm bunların ışığında söyleyebiliriz ki; Türk Mûsikîsi üzerine gerçekleştirilecek gerek icrâ gerekse analiz boyutundaki çalışmalarda, müzikal âhenk temel dayanak alınarak yapılacak tespitler, makam kavramını ve bu mûsikînin icrâ prensiplerini daha iyi anlamamıza büyük katkılar sağlayacaktır.

KAYNAKÇA:

[9] ABDÜLBÂKİ Nasır Dede, "*Tedkîk ü Tahkîk",* Süleymaniye Kütüphanesi, Nafiz Paşa Kitapları, 1242 / 1, İstanbul.

[12] AREL Hüseyin Sadettin, "*Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*", Hüsnütabiât Matbaası, İstanbul, 1968.

[17] DOĞRUSÖZ Nilgün, "*Geleneksel Türk Müziğinde Makam ve Unsurları*" Osmanlı, Kültür ve Sanat, cilt 10, Ankara, 1999.

[15] DOĞRUSÖZ Nilgün, "*Harîrî Bin Muhammed'in Kırsehrî Edvarı Üzerine BirİnceleMe"*, Basılmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2007.

[11] EZGİ Dr. Suphi, *"Ameli ve Nazari Türk Mûsikîsi",* Milli Mecmua Matbaası, cilt 1-4 İstanbul, 1933.

[6] HASSAN Habib, "*Touma, Maqam bayati in the Arabian Taqsim*", Berlin, 1980.

[18] İHSANOĞLU Ekmeleddin, ŞEŞEN Ramazan, GÜNDÜZ Gülcan, BEKÂR M. Serdar, *"Osmanlı Mûsikî Literatürü Tarihi"* İslâm Tarihi, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi, İstanbul, 2003.

[20] KANTEMİROĞLU Dimitri, *İlmi'l-mûsikî alâ vech'il- hûrûfat",* çev: Yalçın Tura, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.

[13] KARADENİZ M. Ekrem, "*Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*", İş Bankası Yayınları, Ankara, 1983.

[8] KUTLUĞ Yakup Fikret, "*Türk Mûsikîsi'nde Makamlar*", Yapı Kredi yayınları, İstanbul, 2000.

[16] LEVENDOĞLU Oya, " *XIII. Yüzyıldan Bugüne Uzanan Makamlar ve değişim Çizgileri*", Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, sayı 17, Kayseri, 2004.

[3] ÖZCAN Nuri, "*İslâm Ansiklopedisi",* Türk Diyanet Vakfı, cilt 1, 34, Ankara, 2003.

[14] ÖZKAN İsmail Hakkı, "*Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri"*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006.

[21] POPESCU-JUDETS Eugenıa, *"Tanbûrî Küçük Artin"* Pan Yayıncılık, İstanbul, 2002.
[19] POPESCU-JUDETZ Eugenia, "*Prens Dimitrie Cantemir*", çev: Selçuk Alimdar, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2000.
[6] SAFİYÜDDİN Urmevî, "*Kitabü l Edvar",* Nûruosmaniye Kitaplığı, 3653/1, İstanbul.
[1] TANRIKORUR Cinuçen, "*Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi"*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003.
[4] TANRIKORUR Cinuçen, "*Müzik Kimliğimiz Üzerine Düşünceler*", Ötüken Neşriyat, İstanbul, 1998.
[7] ULUDAĞ Süleyman, "*İslâm Ansiklopedisi*", Türk Diyanet Vakfı, cilt 27, Ankara, 2003.
[2] USLU Recep, "*Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Müzik Teorisi Eserleri*", Türkler, cilt 12, Ankara, 2002.
[10] YEKTA Rauf, *"Türk Mûsikîsi"*, çev: Orhan Nasuhioğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul, 1986.
[5] ZEREN Ayhan, *"Müzik Fiziği"*, Pan Yayıncılık, 1995.

Summary*: How to determine the right pitch in the Turkish Music performance is an important phenomenon among the musicians, especially the performers, which is widely discussed and brings along different approaches. Although the evaluations, which are often heard in music environments, such as "This pitch should be pressed a little more upright in that makam it should be more low in that makam" mainly reflect some traditional performance habits, the fact that such phrases are not included in the theory makes it relative for how the correct pitch determination should be made. In parallel with the common idea among music lovers, is the main element that determines the pitch is the makam? Or is it possible to talk about other elements starting off from the different dynamics of music in this matter? Searching for the answers of the questions in the triangle of theory, work and performance is found to be the most rational method. In this study, it is aimed to examine the relation between the pitches which constitute the characteristic feature of this music and to obtain new inferences in this regard, acting on the concept of makam which is one of the basic building blocks of Classical Turkish Music. In our study, first of all, the concepts of harmony and makam were touched upon and tried to put forward the understanding of the general makam description in the Edvar known as the main sources of our music. Later on from this understanding, it was tried to be determined the place of the sentence structures and makam properties used in the sample works chosen from the repertoire of Turkish Music in the pitch determination. In the light of the examinations and evaluations made, it can be said that a makam did not, on its own, give a definite ruling on how to press any pitch, that a holistic relationship and harmony among the pitches appeared as the main element, and that the correct pitch determination needed to be made in the harmony among these sounds.*

Key words: *Makam, Harmony, Classical Turkish Music, Theories, Performance, Pitch determination*

Serda Türkel Oter
Türkiye
Doç. Dr.
Gazi Üniversitesi
turkelserda@hotmail.com

KLÂSİK TÜRK MÛSİKÎSİ'NDE ÜSLÛP-TAVIR

Özet: *Klâsik Türk Mûsikîsi'nde gerek eserlerin bestelenme aşamasında gerekse icrâya yönelik olarak, bestekârın ve icrâcının kendine özgü bu kullanımlarını ifade etmek maksadıyla üslûp ve tavır kelimeleri kullanılmıştır. Lugat anlamı birbirinin içinde olan ancak zamanla mûsikî açısından birbirinden farklı anlam vurgusu ile kullanıldığını düşündüğümüz bu iki terim, terminolojik olarak çoğunlukla birlikte veya üslûp sözcüğü ekseninde ifadelendirilmiştir. Üslûp ve tavır ayrımına yönelik olarak mûsikîşinasların fikirleri birbirinden oldukça farklıdır. Kimisi üslûbun daha geniş ve köklü bir anlamı olduğuna, tavrın ise üslûbun içerisinde daha şahsi bir kavram olarak telakki edilebileceğine dikkati çekerken, bir başkası,*

hangisinin kişisel olduğu konusunda fikir birliği olmaması sebebiyle her ikisinin de aynı anlamda kullanılması gerektiğine değinmiştir. Bu durumun, üslûp ve tavır sözcüklerinin mûsikî açısından tam olarak anlaşılamaması ve anlamlandırılamamasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu çalışmada, Klâsik Türk Mûsikîsi terminolojisinde birlikte veya birbirinin yerine kullanılan üslûp ve tavır kavramlarına daha somut anlamlar kazandırabilmek maksadıyla bu konuda yazılmış kaynaklar araştırılmış ve bu araştırma neticesinde bu sözcüklerin niteledikleri unsurlar dikkate alınarak yeni bir tanımlama yapılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda aynı zamanda Klâsik Türk Mûsikîsi'ndeki üslûp ve tavır kelimelerinin kullanım sahaları ve mûsikîmizde kullanılan tavırlardan ve bu tavırların özelliklerinden bahsedilmiş, konuyla ilgili verilen örneklerle üslûp ve tavır meselesinin daha anlaşılır olması sağlanmaya çalışılmıştır. Aynı zamanda Klâsik Türk Mûsikîsi'nin genel karakterinde var olan form, usûl ve güfte gibi unsurların üslûp ve tavır konusunu belirlemedeki rolü üzerinde durulmuştur. Sonuç olarak; her ne kadar bu iki kelime yakın anlamları ihtiva etseler de üslûbun, icrâ üslûbu ifadesi ile tavrı da içine alan geniş bir kapsamda anlaşıldığı ancak tavrın daha çok icrâyı ve icrâcıları niteleyen bir anlayışla tercih edildiği saptanmıştır.

Anahtar kelimeler: *Klâsik Türk Mûsikîsi, Üslûp, Tavır, İcrâ*

GİRİŞ

Her milletin kendine has temel değerleri vardır. Bu değerler toplumların kültürüne, sanatına ve hatta davranışlarına yansımaktadır. Bir toplumun en önemli ögelerinden biri olan mûsikînin de bundan etkilenmemesi imkansızdır. İşte bu temel değerler, toplumun en duyarlı bireylerinden olan sanatkârların hayata ve sanata bakış açısına etki ederek, onların icrâ tarzının oluşmasında önemli rol oynarlar.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde de bir bestekârın üslûbuna, bir icrâcının tavrına yansıyan en önemli şey, o sanatkârın içinde bulunduğu toplumun değerleridir. Bu değerlerin yüzyıllar içerisinde değişiklik arz etmesiyle birlikte, Klâsik Türk Mûsikîsi'ndeki sanatkârların hayata ve sanata kendi bakış açılarını katmaları, aynı zamanda bireysel üslûpları ve tavırları doğurmuştur. Yani Klâsik Türk Mûsikîsi'nin genel bir üslûbu olduğu gibi, aynı zamanda o üslûpla yoğrulmuş her sanatkârın da kendine has bir anlatım tarzı oluşmuştur.

Klâsik Türk Mûsikîsi yüzyıllar boyunca varlığını meşk adı verilen bir sistem üzerinde sürdürümüştür. Mûsikî dünyasının hat sanatından ödünç aldığı bir terim olan meşk, tekrar ve hafızaya dayanan bir öğretim biçimidir. Hat sanatında bir öğretmenin, aynısını yazmaları için öğrencilerine verdiği yazı örneğini mûsikîde, usta bir icrâcının öğrencisine geçeceği (öğreteceği) bir eser temsil etmektedir. Bu terimin mûsikîde, hat sanatından farkı; öğrencinin, hocasının kullandığı teknik ve üslûbunun yanında, icrâ tavrını ve var olan müzik dağarcığını da öğrenmiş olması [1, s.11,12] ve bunları kendisinde harmanlayarak kendine has bir üslûp ve tavır geliştirebilmesidir. Yüzyıllar boyunca notaya ihtiyaç duyulmaksızın uygulanan sistemin belki de en önemli özelliği, bu mûsikîde notanın ifade edemediği her unsurun intikali sağlayabilmiş olmasıdır.

Meşk silsileleri ile günümüze intikâl eden Klâsik Türk Mûsikîsi eserlerinde notanın ifade edemeyeceği pek çok unsur yer almaktadır. Yüzyıllar içerisinde bu mûsikîde değişik nota sistemleri kullanılmış, ne var ki bu sistemler Klâsik Türk Mûsikîsi açısından önem arz eden unsurların edinilmesinde meşkin sağladığı olanakları sağlayamamıştır. Özellikle makamların oluşumunda etken olan perdelerin algılanması ve uygulanması noktasında yetersiz kalan nota sistemlerinin bu eksiği, meşk uygulaması ile kapatılmak durumunda kalınmıştır. Hatta bugün bile Türk Mûsikîsi öğretilen okullarda, bir nevî meşk yapılmaya devam edildiğini ve sebebinin de yine nota sistemlerinin noksan kalması olduğunu söyleyebiliriz. Çünkü bu mûsikî, notaya bütünüyle aktarılamayan, usta-çırak ilişkisiyle öğrenilebilecek bir türdür. Sadece perdelerin aktarımı değil aynı zamanda bu mûsikînin üslûbunun ve aktarımı sağlayan ustanın tavrının öğrenilmesi de yine meşk içerisinde edinilebilecek kazanımlar arasındadır.

Klâsik Türk Mûsikîsi söz konusu olduğunda gerek bir bestekârın eserini

besteleme biçimi, gerekse bir icrâcının kendine has yorumundan bahsedilirken üslûp ve tavır kavramlarının sıklıkla kullanıldığı dikkati çeker. Özellikle Osmanlı döneminde olgunlaşan Klâsik Türk Mûsikîsi'nin üslûbu ve icrâ tavırları kuşaktan kuşağa meşk silsileleri ile aktarılmış, bu süreç içerisinde de üslûp ve tavırlar, yaşanan yüzyıldaki etkileşimler ile değişimlere uğramıştır. Hatta öyle ki zamanla bu etkileşime bağlı olarak üslûp ve tavır kavramları bile kullanım sahaları açısından değişiklik arz etmeye başlamıştır diyebiliriz.

Bu konuya ilişkin bir kesim bu terimlerin her zaman aynı mânâda olduğuna vurgu yaparken, bir diğer kesim farklı olduğunu iddia etmiştir. Bu tartışmanın içerisinde, farklı anlamlar barındıran bu kavramların zamanla içiçe geçmesi sebebiyle birbirleri yerine kullanılabileceğine değinenler de varlık göstermiştir.

Bu tartışmalarda taraf olmaksızın üslûp ve tavır sözcüklerine somut anlamlar kazandırabilmek maksadıyla, bu kelimelerin nitelikleri ve niteledikleri unsurların açıklanması ve bu terimlerin kullanım yerleri ve amaçları dikkate alınarak ifadelendirilmesiyle, bu iki kavramın anlaşılması ve belki de ayrıştırılmasının mümkün olacağı kanaatindeyiz.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Üslûp-Tavır Kavramları ve Kullanım Sahaları

Üslûp, Arapça bir kelime olup, Osmanlıca-Türkçe Lügât'te "yol, tarz, biçim, usul, ifade yolu" [2, s.1129] şeklinde açıklanırken, Türkçe Sözlük'te; "anlatma, oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz", "Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil", "Sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve anlatışındaki özelliği veya bir türün bir çağın kendine özgü anlatış biçimi, tarz, stil" [3, s.2313] olarak üç ayrı şekilde tanımlanmıştır.

Tavır sözcüğüne bakıldığında; lügâtte "tavr" olarak karşımıza çıkan kelimenin "hal, edâ, gidiş, davranış" ve mûsikî açısından "mûsikîde tutulan şahsi ve üstâdâne tarz" [2, s.1041] olarak ifadelendirildiği, Türkçe Sözlük'te ise; "durum, davranış, vaziyet, hal, yapma ve uydurma davranış" [3, s.2155] şeklinde açıklandığı görülmektedir.

Her iki tanımda ortak olan ifade "tarz" sözcüğüdür. Bugün mûsikîmizde belki de bu terimlerin birbirine geçmesine neden olan, her iki kavramı ifade etmek için "tarz" sözcüğünün kullanılmasıdır. "Özel oluş veya davranış biçimi, üslûp, stil" ve "Bir kimsenin özel anlatım biçimi" [3, s.2142] olarak tanımlanan tarz sözcüğüne, mûsikîşinaslar tarafından hem üslûbu hem de tavır kavramlarını açıklarken başvurulmaktadır.

Güzel sanatların mîmâri, hat sanatı, heykel, resim ve edebiyat gibi diğer kollarında ehemmiyeti olan üslûp, mûsikîmiz açısından da oldukça önemli bir konudur. Mûsikîmizdeki kullanım alanı itibariyle üslûp, hem genel hem de şahsi bir özellik olarak karşımıza çıkmakta [4, s.11], bir türü ve belli bir yüzyılı nitelerken genel, bir bestekârın besteleme tekniğini ve icrâya/ icrâcıya yönelik teknik unsurları nitelerken de şahsi bir özellik için kullanılmaktadır. Ancak bu sözcüğün kullanıldığı sahalarda tam olarak neyi karşıladığına dair açıklayıcı bilgilere rastlanmamaktadır.

Üslûbun mûsikîmizdeki en genel ifadesi ve kapsamını algılama noktasında, Türk Mûsikîsi çatısı altında 3 türden bahsedebiliriz. Klâsik Türk Mûsikîsi, Türk Din Mûsikîsi ve Türk Halk Mûsikîsi. Hepsi birbiriyle ilişki içerisinde olan bu türlerin gerek kullanıldıkları yerler, gerekse özellikleri bakımından birbirinden farklı üslûpları vardır. Bir türü niteleyen "Klâsik Türk Mûsikîsi üslûbu" tanımında, evvela bu üslûbu meydana getiren özellikleri ortaya koymak önemlidir. "Bir türün kendine özgü anlatış biçimi" olarak algıladığımızda, Türk Mûsikîsi içerisinde Klâsik mûsikîmizin, belli başlı kuralları olan, makamlar üzerine kurulu bir tür olduğu belirtilmelidir. Bu türün en önemli ögesi olan makamlara kişiliğini veren, makamların seyirleridir. Bu mûsikî, şiire yani

söze dayalı olarak gelişmiştir. Dili, Osmanlı Türkçesidir ve şiirler arûz adı verilen bir şiir ölçüsü olan vezinlerle yazılırlar. [5, s.86]. Bestelenmek üzere seçilen şiirler, belli kuralları olan makamlarla beraber seyrederek ve bu mûsikînin ritm ölçüsü olan usûllere uyumlu bir şekilde dağılarak mûsikîdeki hüviyetini kazınırlar. İşte bir eserin vücûda gelmesinde temel değerler olan bu unsurlar ve bu unsurların getirdiği ortak kurallar, Klâsik Türk Mûsikîsi'nin üslûbunu oluşturmaktadır. Klâsik mûsikîmizin gelişimine zemin oluşturan ve aynı teoriyi kullanmasına rağmen farklı bir tür olan Türk Din Mûsikîsi'nin, üslûp olarak da farklılığına dikkati çekmek gerekir. Hatta nitelik bakımından Cami ve Tekke musikisi olmak üzere iki yakın tür barındıran bu mûsikîde, Cami mûsikîsinin daha çok zâhidine bir üslûp arzetmesine karşılık, tekke mûsikîsinde tasavvufî bir üslûp hâkim olduğu görülmektedir [6, s.24].İşte, bu türler içerisinde sazların yeri, bu türlerin kullandıkları güfteler, bu güftelerin mahiyetleri, konuları, şiirlerde kullanılan dil vb. unsurlar, aynı teori üzerinde gelişen bu mûsikîlerin üslûbunun farklılaşmasındaki etmenlerdir. Her türün üslûbu ayrıdır ve dışına çıkılamaz. Örneğin bir kişinin Klâsik Türk Mûsikîsi'nde bir tür olan Köçekçeyi Halk Mûsikîsi gibi okuması ve üslûbun dışına çıkması kabul edilemez bir durumdur [7, s.35].

Bütün klâsik müziklerde olduğu gibi mûsikîmiz de, üzerine yüzyıllar boyunca önemli müzik adamları tarafından araştırmalar yapılmış, pek çok konu üzerine fikirler yürütülmüş ve ortak görüşlerin olduğu ilmî bir mûsikîdir. Her ne kadar yüzyıllar içerisinde bir takım değişiklikler hâsıl olsa da, makamlar, usûller, formlar, terennümler, güfteler, vezinler gibi konularda gelenekten gelen ortak bir anlayış hâkimdir. Tüm bestekârlar bu kurallara riayet ederek eserlerini meydana getirmişlerdir. Bu ortak anlayış doğrultusunda Klâsik Türk Mûsikîsi'nin her döneminde ayrı bir üslûp, aynı dönem içerisinde de bestecilerin ayrı ayrı üslûpları vardır [7, s.35].Bu bahsettiğimiz unsurlara yüzyıllar içerisinde farklı bakış açılarının getirilmesi ve aynı yüzyılda müzik adamlarının bu konulara yaklaşımları da, o çağda ortaya çıkan üslûbu nitelemektedir. 18. yy.'da Klâsik Türk Mûsikîsi üslûbu denildiğinde akla gelen şey, önceki dönemlerin ekseninde ortaya çıkan teorik, edebî, formal, ritmik açılardan farklı ve yeni görüşleri ortaya koymaktadır.

Herhangi bir yüzyılı konu edindiğimizde ise, o yüzyılda yaşamış bestekârların Klâsik Türk Mûsikîsi ve döneminin üslûbuna bağlı kalmak suretiyle, kendi hayat görüşleriyle doğru orantılı olarak, şiiri algılayış ve anlatış tarzları, bestecilerin üslûbunu belirlemektedir. Bir bestekârın üslûbunu ortaya koyan; gerek eserlerinde tercih ettiği makamlar ve içinde yer verdiği geçkileri, gerek makamda seyrettiği mûsikî cümleleri, gerek form içerisinde kendine has kullanımları, gerekse usûl seçimleri ve usûl içerisinde vezin kalıplarına uyguladığı dağılımlardır. En genel anlatımıyla bestekârın üslûbunu ortaya çıkaran; Klâsik Türk Mûsikîsi üslûbunu oluşturan unsurları, kendi anlayışıyla yoğurarak bir anlatım tarzı, biçimi ortaya koymasıdır. Aynı yüzyılda yaşamış bestekârlar Hâfız Post ve Bûhurizâde Itri'nin, usta-çırak ilişkisi içerisinde olmalarına rağmen üslûplarının birbirinden farklı olması bunun göstergesidir. Aynı yüzyılın temsilcisi bu iki bestekârın üslûp farklarını ortaya koyan etmenleri şu şekilde açıklayabiliriz. Bestekârların eserlerinde kullandıkları mûsikî cümlelerinin birinin daha sade ve kısa, diğerinin daha uzun ve ağdalı olması, form anlayışı içerisinde birinin söz tekrarlarına başvurması, diğerinin geleneksel uygulamaya sadık kalması, terennüm kullanımları itibâriyle, birinde sadece ikâî yani usûle bağlı olan diğerinde ise güftevî (lafzî) terennümlerin yer alması, bu bestekârların üslûp farklarını doğurmaktadır. Yeri gelmişken Klâsik Türk Mûsikîsi alanında, bir bestekârın üslûbuna dair söylemlerin, herhangi bir araştırma olmaksızın sadece mûsikîşinasların kendi bakış açısını yansıttığına

değinmekte fayda vardır. Bir bestekârın üslûbunu, ona ait eserleri her yönüyle inceleyerek tayin eden ve diğer bestekârların üslûbuyla olan farklarını ortaya koyan çalışmalara henüz rastlayamadığımızı üzülerek söylemek zorundayız.

Son olarak Klâsik Türk Mûsikîsi'nde üslûp teriminin icrâyı ve icrâcıyı nitelerken, "icrâ üslûbu" ifadesiyle şahsi bir özellik olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Dikkatli bakıldığında bu ifadenin, bugün tavır olarak kullanılan kelimeyi niteleyen bir anlayışta olduğunu şu tariften anlayabilmekteyiz. "**İcrâ üslûpları**, nota yazısının daha sık kullanılmaya başlanmasına kadar geçen süre içinde icrâcıların yeteneklerine ve eserler üzerindeki hakimiyetlerine göre şekillenmişlerdir. İcrâcıların eser icrâ ederken melodiye ekledikleri farklılıklar, müzisyen kuşaklar arasında kurulan bağ ile sonraki kuşaklara aktarılmıştır." [8, s.137]. Bugün "mûsikîde tutulan şahsi ve üstâdâne tarz" tanımıyla kişinin icrâsı esnasında kullandığı nüanslar, süslemeler ve kelimelerdeki artikülasyonuna bağlı olarak farklılığına vurgu yaptığımız tavır sözcüğü, anlam yelpazesi bakımından daha geniş olan üslûp terimiyle de karşılanmıştır. Bu tanım üslûbun kullanım sahasının genişliği ve bu terimin kapsayıcılığı hakkında bize fikir vermektedir. Ancak tavır terimi için aynı şeyi söyleyemeyiz. Özellikle kayıt teknolojileriyle birlikte 19. Yy.'da daha büyük önem kazanan icrâcılık ve bu icrâlarda kullanılan ses, saz ve süsleme tekniklerini açıklama ihtiyacı, belki de tavır kelimesinin terminolojik olarak üslûp kavramından ayrışmasına ve tek başına niteleyici bir terim olmasına neden olmuştur. Çünkü tavrın Klâsik Türk Müziği terminolojisinde daha kişisel bir mahiyette ve ağırlıklı olarak icrâcılar için tercih edildiğine rastlamaktayız. İcra üslûbu şeklinde de kullanılan tavır, kişilerin icrada başvurdukları teknik farklılıklarını ortaya koymaktadır.

Bekir Sıtkı Sezgin'in konuya ilişkin söyledikleri, icrâsında kullandığı üslûp yani tavrı açısından önemli hususlar hakkında bilgi vermektedir. *"Med'ler, Kasr'lar, İmâle'ler, Şedde'li okuyuşlar, İhfâ, îzhar'lar. Vakf ve Vasıllar... Nakiller (ulama liyezonlar)...İşba... Aruzdaki birbuçuk heceler. Meselâ (Kıraat-ı Âsim) üzre, İnnâ derken, (nun) un önündeki med, medd-i tabii) dir - ki bir elif mikdârı çekilmesi gerekir. Halbuki terci yapıldığı zaman in. nâ â fe teh. nâ. â şeklinde okunur. Bu okuyuşla da çok güzel bir üslûb meydana gelmiş olur."* [9, s.24] sözleriyle, tecvid ve edebî kuralların icrâdaki önemini vurgularken , "*Mûsikî icrâsında bir takım nüans işaretleri vardır. Çok kuvvetli, yarım kuvvetli, orta kuvvetli, zayıf, çok zayıf gibi. Süzme nağmeler nasıl olur,terkipler üzerinde o terkibin verdiği mânâlar,besteci de hakkıyla bunu bestelemiş ise mahsulü ifadeler... bütün bunları tetkik ederek ve ondan sonra eseri çalışmaya başlamak gerekir. Onu bu hale getirip yorumu mikrofon bâşina getirdiğinizde tavrı ve üslubu koymuş olursunuz* [10, s.7] açıklamalarıyla da şiirdeki mânâya yönelik nüans kullanımının, yine tavır açısından ehemmiyetine dikkati çekmiştir.

Bu bilgiler, kişinin aldığı eğitimin ve bakış açısının neticesi olarak icrâda ortaya çıkan ve bugün tavır olarak tanımlanan sözcüğün, mûsikîmizde icrâyı niteleyen bir anlayışta olduğuna işaret etmektedir.

Klâsik Türk Mûsikîsi'nde Tavırlar

Klâsik Türk Mûsikîsi geleneğinde nasıl ki dînî mûsikî, halk mûsikîsi, klasik ayrımı olmayıp tanımlar sadece mûsikî üzerinden yapıldıysa, bugün icrâcıları tasnif etme ihtiyacıyla zikrettiğimiz tavırlardan da bahsetmek mümkün değildir. Araştırmacılar klâsik üslûp kavramının yüz yıllık bir tarihe dayandığına ve Batı Mûsikîsiyle bir ilişkisi olmadığına dikkati çeker. Fikret Karakaya *"Klasik tarz diye bir şey yok. Batı müziğindeki dönemlerle örtüşmez. Bizim mûsikîmiz tamamen başka bir seyri takip etmiştir. Hem dönemlerin üslûbundan, hem de kişilerin üslûbundan bahsedilebilir. Kovan kayıtlarına kadar gittiğimizde, kovanlar yeterince ses tekniği ve icrâ üslûbu hakkında fikir veremez,*

neden? Çünkü günümüze çok bozularak girmiş….yani sesleri çok net duyamıyoruz. Nispeten plak dönemiyle başlayabiliriz, elimizde ses belgesi olarak onlar var. O plak dönemi de birkaç döneme ayrılmalı. ...Tabii hem dönemleri ayırmak, hem kişileri ayırmak gerekir"[10, s.14] sözleriyle kayıt teknolojileriyle birlikte icrâcıların tavırlarıyla ilgili fikir sahibi olunabildiğine, dolayısıyla bu dönem itibariyle tavırları sınıflandırmanın mümkün olabildiğine vurgu yapmıştır. Bugün hem bireylerden, hem de mensup oldukları tavırlardan bahsedilmekte ve bu tavırlar bir takım kateorilere ayrılarak ifade edilmektedir.

Hâfız Tavrı: Pek çok kaynakta zikredilen bu icrâ tarzının, Kur'ân-ı Kerîm'i hıfz eden hâfızların klâsik mûsikîde varlık göstermesi ve hâfız stilinde icrâ yapmaları, bunun yanında Hâfız Osman gibi önemli icrâcıların icrâlarına hayranlık duyanların onları taklîdiyle [11, s.28] ortaya çıktığından bahsedebilmektedir. "Biraz abartılmış gırtlak nağmesi ve süslemenin hâkim olduğu, Kur'an tilaveti (Kur'an 'ın mûsikî ile okunması) ve dini mûsikî izlerini taşıyan bir icrâ" olarak açıklanır. [12, s.96] Hâfız Sâmi, Hâfız Kemâl, Hâfız Sâdeddin Kaynak gibi isimler bu tavra mensup kişilerdir.

Gazelhan Tavrı: Genellikle hâfız-gazelhan tavrı olarak zikredilen bu tavrın, ağırlıklı olarak hâfızlar tarafından icrâ edilmesi sebebiyle birlikte anıldığını düşünmekteyiz. Özellikle Münir Nurettin Selçuk'un gazel icrâlarıyla birlikte gazelhanlık, farklı bir mecrâya taşınmış ve bugün hâfız tavrından bütünüyle ayrılmıştır.

Klâsik Tavır: Klâsik türlerde meydana getirilmiş, Klâsik mûsikîmizin üslûbuna bağlı olarak belli dönemde mükemmeliyete ulaşmış, estetik ve teknik yapıdaki eserlerin, sâde ve abartısız icrâ şeklini tanımlamak için kullanılmaktadır. Karşılaştırmaya tabi tutabilmek amacıyla bu tavrın gereklerine uygun icrâ yapan ancak farklı mûsikî eğitimleriyle yetişmeleri sebebiyle klâsik tavır içerisinde kendi tavrını oluşturan ve ekol olan bazı isimlerden bahsetmek gerekir.

Bu tavır içerisinde belki de tam anlamıyla karşılığını bulan Alâeddin Yavaşca ve Meral Uğurlu gibi isimlerdir. Klâsik üslûpla yetişmiş ve klâsik üslûptaki eserleri icrâ eden bu isimlerin icrâlarının bu tavır içerisinde zikredilmesi doğru olacaktır. Klâsik tavrın mensubu olan Bekir Sıtkı Sezgin, ilkokul çağlarında dînî mûsikîyle berâber başladığı eğitimini ortaokul yıllarında dindışı mûsikî ile devam ettirmiştir [9, s.24].Aldığı bu çift yönlü eğitim onun Klâsik Türk Mûsikîsi'ndeki tavrının oluşması ve bugün ekol olmasındaki en önemli etmenlerdir. İcrâsında almış olduğu dînî ve dindışı mûsikî üslûplarını çok iyi kavramış, bunları birbirine yedirerek icrâsında güfteye bağlı olarak gerek telaffuz, gerek nüans kullanımlarıyla bir tavır oluşturmuştur. Buna karşılık, Münir Nurettin Selçuk, yurtdışında aldığı batı şan eğitimini hâfız tavrı ile harmanlayarak, farklı bir tavır ortaya koymuştur. Herbiri klâsik tavır içerisinde ekolleşen bu isimler, ortak paydada buluşan ancak detaylarda farklılaşan icrâları nedeniyle kendi isimlerinin tavır olarak da anılmasını sağlamışlardır. Alaeddin Yavaşça tavrı, Bekir Sıtkı Sezgin tavrı, Meral Uğurlu tavrı gibi…

Radyo Tavrı: 1930'lu yıllarda Mesut Cemil'in önderliğinde Radyo'da kurulan erkeklerden mürekkep, plak kayıtları yapan koronun, unison koro adı altında prozodik nefes bölmeleri, nüansı, gırtlak nağmeleri, süslemeleri itibariyle aynı ahengi, birlik beraberliği sağlamak amacıyla yaptıkları icrânın, sonraları bir anlayış olarak yerleşmesi olarak ifade edebiliriz. Bugün radyolarda yapılan çoğu icranın o dönemdeki estetik anlayışla ilgisi kalmasa da yine de aynı isimle anıldığını belirtmek gerekir.

Fasıl Tavrı: Ritm sazın ön planda olduğu, belli bir usûl sırası içerisinde kesintisiz icrâ edilen şarkı formundaki eserlerin icrâsı sırasında fasılda yer alanların serbest yorumlar yapabildiği, oktavlı çıkışların ve hançereli bir okuyuşun ağırlıklı olduğu, özel-

likle meydan faslını niteleyen tavırdır diyebiliriz.

SONUÇ

Bu çalışma neticesinde üslûb sözcüğüne, gelenekten gelen birikimlerin sonucu olarak geniş bir anlam yelpazesi içerisinde, bir türü, bir dönemi genelleyen yapıda, bunun yanı sıra bir bestekârın anlatım tarzını ve bir icrâcının kullandığı teknikler kapsamında şahsi özelliklerden bahsederken başvurulduğu saptanmıştır. Buna nazaran, icrâya özgü bireysel tekniklerin tavır kelimesi ile ya da tavrı vurgulamak maksadıyla icrâ üslûbu tabirleri ile karşılandığı anlaşılmıştır.

Tavırları farklı isimler altında sınıflandırmanın geleneğin bir teamülü olmadığı, özellikle 19. Yy.'dan sonra tasnif ihtiyacına yönelik olarak başlıklar altında tanımlandığı bilgisine varılmıştır. Tavırlarla ilgili yapılan bu tasniflerin, kişilerin tavırlarında referans aldıkları ortak hususlar hakkında bir yargıya varmakta fayda sağladığı fikri hasıl olmuştur.

KAYNAKÇA:

[1] BEHAR Cem, *Zaman, Mekân, Müzik*, Afa Yayıncılık İstanbul, 1992.
[2]DEVELİOĞLU Ferit, *"Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat",* Aydın Kitabevi, Ankara, 1999
[3] Türkçe Sözlük, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Ankara, 1998
[4] ŞENALP Togay, DİŞİAÇIK Nilgün DOĞRUSÖZ, *"1950'lerden Bugüne Türk Makam Müziği Nasıl Değişti, Sözlü Tarih Çalışması",* Akademik Bakış Dergisi, sayı: 38, Eylül-Ekim 2013
[5] TANRIKORUR Cinuçen, "*Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi"*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2003.
[6] ÖZEMİ Nuri, *"Ramazanda Dînî Mûsikî",* Kök Aylık Fikir ve Mûsikî Dergisi, sayı: 6, Temmuz 1981
[7] TORUN Mutlu, ÖZGEN İhsan, "Saz MusikisininGeliştirilmesi", Yeni Gündem Gazetesi , 1-15 Ağustos 1985.
[8] BEŞİROĞLU Şehvar, *"Türk Musikisinde Üslup ve Tavır Açısından Meşk",*Türk Müziğinde Eğitim Sempozyumu, T.C.Kültür Bakanlığı Yayınları, 15-16 Mayıs 1997, Ankara, 1998.
[9] GÜLDAŞ Saadet, *"Bekir Sıtkı Sezgin'le Mülakat",* Kök Aylık Fikir ve Mûsikî Dergisi, cilr: 2 sayı: 15, Temmuz 1982
[10] ZEYBEK Özge, Türk Makam Müziğinde Üslup Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alaeddin Yavaşça ve Bekir Sıdkı Sezgin'in İcrâlarının Analizi, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2013.
[11] YAVAŞCA Alaeddin, *"Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri",* Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul, 2002.
[12] ŞEN Hasan Oral, *"Alâeddin Yavaşça",* Ankara Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1998.

Summary: *In Classical Turkish Music, "üslûp" and "tavır" words were used in order to express both the peculiar uses of the composer or the performer in terms of both composition period and performance. These two terms, that include each other's lexical meaning but are thought to be used with different emphasis in terms of music over time, are often terminologically expressed together or on the axis of "üslûp". The ideas of musicians are very different from each other in terms of the distinction between "üslûp" and "tavır". Some point out that "üslûp" has a broader and rooted meaning, and "tavır" emphasizes that it can be considered as a more personal concept in the scope of üslûp, while another has mentioned that both should be used in the same sense because there is no consensus on which is personal. We can say that this situation arises from the fact that the words "üslûp" and "tavır" can not be fully understood and interpreted in terms of music. In this study, the sources written on this subject were searched in order to give more concrete meanings to the concepts of style and attitude which were used together or in place in the terminology of Classical Turkish Music; and as a result of this research, a new definition was tried by considering the elements that these words describe. In this context, also the use styles of the styles and attitudes of the Classical Turkish Music and the attitudes used in our music and the characteristics of these attitudes were mentioned, and the topic of "üslûp" and "tavır" was tried to be clarified with examples. At the same time, the role of the elements such as "form", "usûl" (tempo) and "güfte" (lyrics) existing in the general character of Classical Turkish Music in determining "üslûp" and "tavır" have been emphasized. As a result; although these two words have close meanings, it has been found that "üslûp" is preferred over an understanding that is understood in a broad sense that includes "tavır" in the*

statement "icra üslûbu" (style of performance), but the attitude is more about the performance and the performers.

Key words: *Classical Turkish Music, Üslûp, Tavır, İcrâ*

Prof. Dr. Hanefi Özbek
Türkiye, İstanbul Medipol University
Medical School Department of Pharmacology
Faculty of Art Designing and Architecture
Turkish Music
hozbek@medipol.edu.tr

Assistant Prof. Volkan GİDİŞ
Türkiye, İstanbul Medipol Univercity Faculty of Art Designing
and Architecture Turkish Music
vgidis@medipol.edu.tr

COMPOSİTİON EDUCATİON İN TURKİSH MAQAM MUSİC

Summary: *The main topic of this study is education of composing in Turkish Music. Firstly the meaning of the term "composer" will be explained, then the Turkish curriculum of formal training in this field will be analysed. Finally by revealing necessary headlines about composition education, some mistakes in Turkish Maqam Music pieces will be exemplified – accompanied with Tanbur and Qanun instruments.*

Key Words: *Composer, Education, Turkish Maquam Music,*

Is it "Bestekâr" or "Besteci"?

Turkish Language Society defines the word "bestekâr" as "besteci"[19]. The origin of the word "bestekâr" is Persian and it's tried to made Turkish by changing the affix "-kâr" with the affix "-ci". But in adaptation to Turkish process affix "-ci" doesn't give the proper meaning to the word all the time and some semantic shifts may occur. For example if the word "çiçekçi" is used to name a person who sells flowers or "şekerci" to name a person who sells sugar, "besteci" would be the person who sells compositions.

Also at the present time "bestekâr" is usually used for composers of Classical Turkish Music as well as "besteci" refers to the composers of other music types. Same habit of use is valid for the words "güftekâr" and "söz yazarı" (lyricist/songwriter).

Another defination for "bestekâr" is: *Bestekâr is an artist who composes music pieces. "Beste" is a connection and "bestekâr" is the one who connects it. Bestekâr says he only connects the inspiration. This means he does nothing. If there's some work done, it should be the music piece itself. People should hear it, not the composer.*[20]

As a result the phrase "artist who composes music" would be a more suitable definition than "besteci" for "bestekâr". Consequently keeping the word "bestekâr" as it is would rather be better than adapting it to Turkish as "besteci".

Curriculum of Composition Education

The schedules of two seperate institutions which provide training of composition in the fields of "European Music" and "Turkish Maqam Music" are listed below.

List of subjects taught in 2016-2017 academic year in Ankara University State Conservatory Composition Division[21]***:***

- Harmony

[19]http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.59afb92189f3e8.54118533 (erişim tarihi 6 Eylül 2017).
[20]Ali Cançelik, Bestekâr mı Kompozitör mü?Şehrengiz Dergisi V. SAYI / temmuz-ağustos 2010,s: 15-17.
[21]http://www.audk.ankara.edu.tr/bestecilik-anasanat-dali/ (erişim tarihi 6 Eylül 2017).

- Score Writing on Computer
- Ensemble (collective performance)
- Form and Analysis
- Introduction to Composition
- Composition
- Composition Seminar
- Counterpoint and Fuge
- Music History
- Orchestration
- Partition Reading and Performing
- Solfege
- Basic Theory
- Twentieth Century Music
- Traditional Turkish Music

List of subjects taught in 2016-2017 academic year in İstanbul Technical University Turkish Music Conservatory Composition Programme[22]:

- Computer
- Instrumentation
- Classical Harmony
- Modern Harmony
- Composition
- Analysing Composition
- Composition in Turkish Maqam Music
- Counterpoint – Fuge
- Choral Conducting
- Maqam Theory
- Introduction to Musical Aesthetics
- Introduction to Philosophy of Music
- Introduction to Music Sociology
- Music Forms
- Music Theory
- Orchestration
- Prosody
- Repertory
- Türk Folk Music
- The Literature of Turkish Music
- Secondary Piano
- Graduation Thesis

Elective Courses:

- Acoustics
- Arrangement Techniques
- Analysing and Scoring for Modern Orchestra
- Military Music
- The Literature of Western Music
- Scoring for Film by Using Computer Technology
- Notation Programmes

[22] http://www.sis.itu.edu.tr/tr/dersplan/ (erişim tarihi 7 Eylül 2017).

- The Jazz Counterpoint
- Reharmonizing
- Religious Music
- Introduction to Film Music
- Folk Music Literature
- Conducting
- Analysing Score
- Score Reading
- Tuning Systems
- Instrumentation in Turkish Music
- Orchestration in Turkish Music
- Polyphony in Turkish Maqam Music
- Introduction to Popular Music in Turkey
- Vocal Scoring

If two lists are compared it would be obvious that European Music composing education curriculum is more organised and compendious; but Turkish Music composing education curriculum has a wide range of subjects from choir mastering to jazz music.

We leave the evaluation of both composing education curriculums to the academicians study in education field. We couldn't find written information to answer the questions: *"How many people graduated from these schools which have been giving education for long time works as composers? Are there any nationally or internationally important pieces which were composed by these graduates?"*

Many researches may be done about the graduates of these departments. For example *"What is the contribution of given composing education to the students for being composers?", "Are the methods and the curriculum of the education suitable and/or enough?", "What is the suffiency of lecturers and opportunities provided for students?"*

Composition is not a field that can be learned and developed perfection bu only educaiton. It would be a better approach to say, education can contribute one's development if he/she has talent about composition. But this education should include necessary information and be given according to a curriculum which wouldn't confuse students. Hereunder composing education in Turkish Maqam Music field should be formed as compulsory subjects which are essential topics, elective subjects for other topics and students should choose from elective subjects according to their educational needs.

Composition is not only finding beautiful melodies but also processing this material correctly and appropriately. In our opinion topics a Turkish Maqam Music composer must know in a sufficient level are listed as:

- **Maqam information:** Composer should know Turkish Music maqams, emotions that these maqams represent and expression power they had, well enough to reflect in the pieces he/she composes.
- **Usul information:** Composer should know Turkish Music *usul*s well, comprehend *usul*-rhythm relationship and has the ability to choose the correct *usul/usul*s to use in his/her compositions.
- **Form information:** Composer should know the forms used in Turkish Music and has the ability to choose suitable form for his/her composition.
- **Turkish Music instruments:** Composer should be able play at least one of Turkish Music instruments. Ideally he/she should know each one of the instruments with plectrum, strings, wind and percussion, playing techniques and technical properties of the instruments such as interval well enough to compose pieces for these instruments.

- **Repertoire:** Composer definitely should have the knowladge, at least, about the pieces which are considered to be the milestones of Turkish Music's different periods.
- **Turkish Music composers:** Composer should have the experience to recognise the composer of a Turkish Music piece.
- **Note information:** Composer should have knowladge about bona and solfege.
- **Piece analysis:** Composer should have enough information and experience to analyze a Turkish Music piece.
- **Composition information:** Composer should know primary composing techniques in Turkish Music.
- **Prosody information:** Composer should know prosody topic and shouldn't sacrifice the melody for prosody.

Following subjects can be added to the ones above as "elective courses":

- Harmony
- Counterpoint and fuge
- Note writing with computer
- Music esthetics
- Music philosophy
- Music sociology
- Music history
- Partition reading and playing
- Orchestration in Turkish Music
- Polyphony in Turkish Maqam Music

The subjects listed above may be altered by taking expert opinion and/or due to the needs occur based on experiences and developments gained in time.

Quotes from some composers' pieces are presented below and the errors are tried to be pointed out. We believe that the benefits of composition education for composers would be better understood by this way.

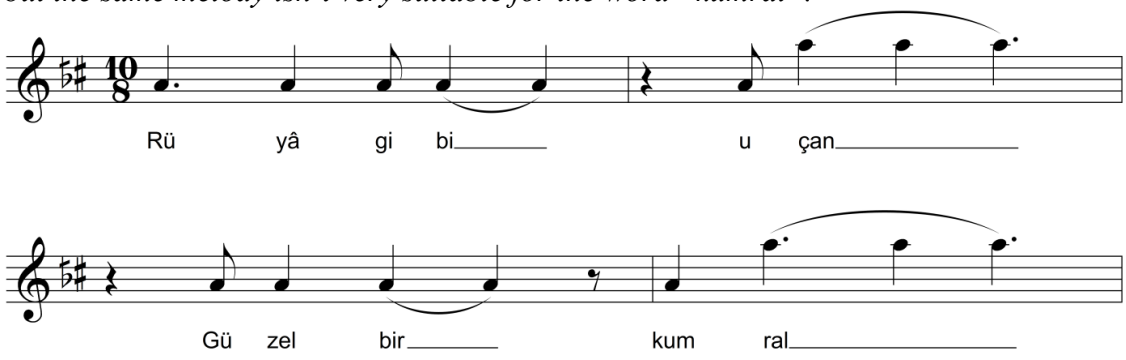
Some examples of errors in Turkish Maqam Music compositions:

Lyric – composition inharmoniousness:

- Inharmoniousness between the meaning in lyrics and the meaning in composition:

o Hicaz Song, Composition: Avni Anıl, Lyrics: Rüştü Şardağ, "Rüya gibi uçan yıllar" (Years passing like a dream)

The words "uçan"(flying) and "kumral" (brown) were composed with same melody. This melody is suitable for the word "uçan" but not for "kumral". Passing to Muhayyer fret from Dügâh fret is successful for expressing the word "uçan" with music, but the same melody isn't very suitable for the word "kumral".



o The folk song "Hey Onbeşli" from Tokat region: The lyrics of the song was written

for 15 year old teenagers sent to Gallipoli War. This theme and doesn't fit with the rhythm and melody of the folk song.

"Hey onbeşli onbeşli,
Tokat yolları taşlı
Onbeşliler gidiyor
Kızların gözü yaşlı"

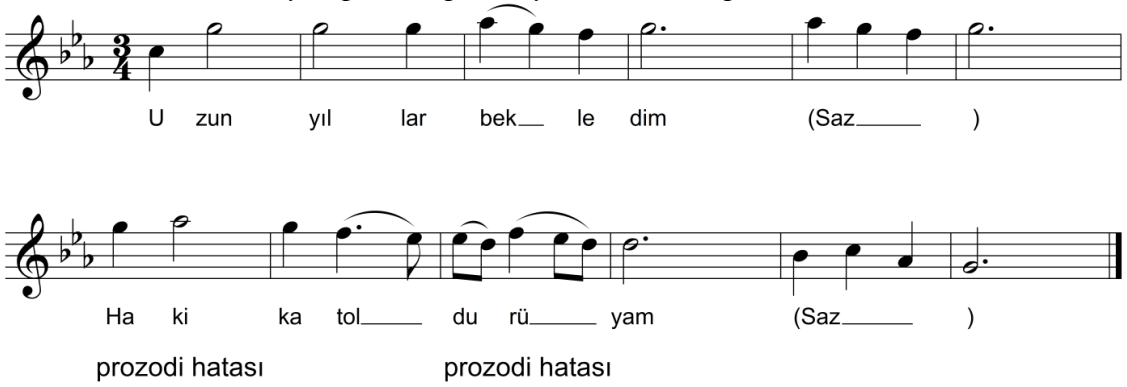
- Inharmoniousness between "name of the instrument" mentioned in lyrics and the melody in composition,
  - Kürdî'li Hicazkâr Song, Composition: Necip Gülses, Lyrics: Nuriye Eracar, "Duygular coşuyor çaldığın zaman (sen vur da tanburun tellerine)" (Feeling exuberates when you play – *just play the tanbur*)

    "Lyrics are written about tanbur, the composer is an tanbur virtuoso; but there aren't any expressions of the instrument tanbur or melodies pointing out tanbur playing techniques in the piece."

Prosody Errors:

- Kürdî'li Hicazkâr Song, Music and Lyrics: Zeki Müren, "Uzun yıllar bekledim hakikat oldu rüyam" (I waited for many years and my dream came true)

"There are very important prosody errors in the piece"



Güfte bu mısrada 3/4'lük usûle uymuyor; kelimeler her bir ölçüde parçalanıyor

Lyrics don't fit with 3/4 *usul* in this line; words are seperated in every measure.

Inharmoniousness between the middle melody and the other parts of the piece:

- Inharmoniousness between the touch of middle melody and the maqam of the piece

- Inharmoniousness between the rhytmical structures of middle melody and whole piece
- Inharmoniousness between the measurement numbers of middle melody and whole piece
  - Uşşâk Song, Composition: Şevki Bey, Lyrics: Bahriyeli Vâsıf, "Esîr-i zülfünüm ey yüzü mâhım"

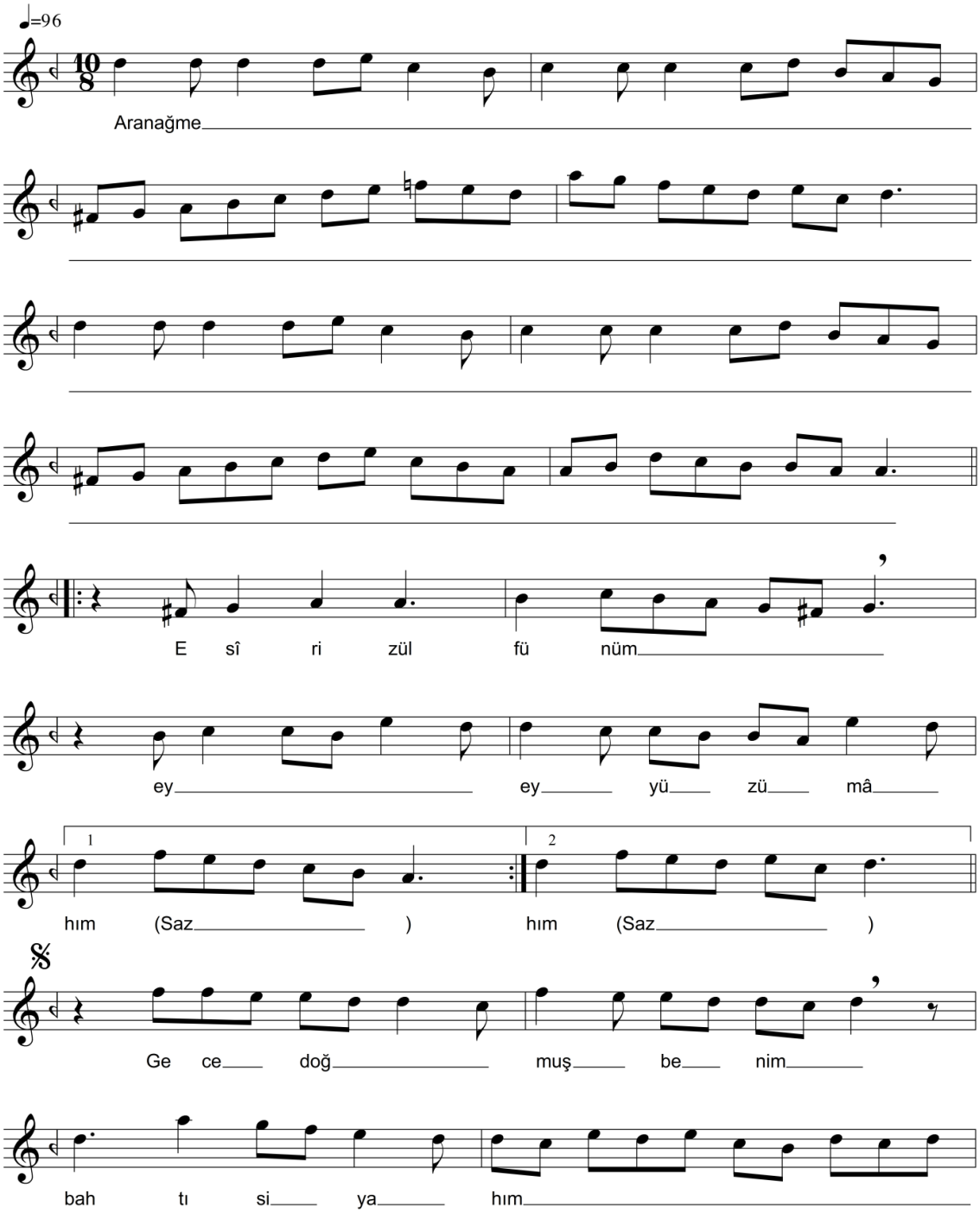
"The measurement numbers of middle melody and other parts of the piece don't check out with each other. Probably the middle melody doesn't belong to this piece."

Uşşâk Şarkı

Esîr-i zülfünüm ey yüzü mâhım

Usûl: Curcuna
Süre: 2' 30"

Beste: Şevkî Bey
Güfte: Bahriyeli Vâsıf



Inharmoniousness between the maqam and lyrcis of the piece
Inharmoniousness between the *usul* and the rhythm of lyrics
Inharmoniousness between the melodic structure a piece requires and the melodic structure it has: Composing pieces such as a prelude, saz semâî or carol like a dance music.
Naming the form of a piece incorrectly: Kürdî'li Hicazkâr Longa, Composition: Kemânî Sebuh Efendi:
*The form of the piece was named as "**longa**" or "**sirto**" in various relevant literature.*

There are some differences between longa and sirto[23]:

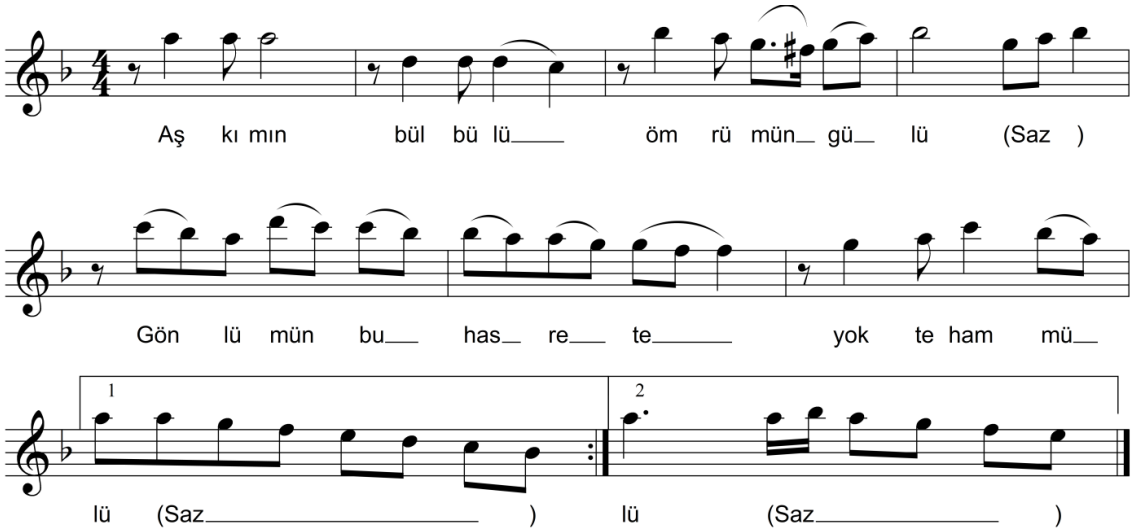
- *Sirto is more swift than longa.*
- *Sirto is composed more freely than longa. While Longa can have 2 to 4 periods, sirto can be with or without periods. Sirto with periods mostly has two different periods.*
- *Usûl alterations can be done in the last period of a sirto.*
- *Rhythm starts slowly and accelerates in second period in a sirto composed with 8/8 usûl. This period is called susta (string).*

When the information above is considered it would be more convinient to name the form of Kemânî Sebuh Efendi's piece as "longa".

Naming the maqam of a piece incorrectly:

- Muhayyerkürdî Song, Music and Lyrics: Suat Sayın, "Aşkımın gülü ömrümün bülbülü" *(The rose of my love, the bulbul of my life)*

The original maqam of the piece is not Muhayyerkürdî, it's Kürdî; but mistakenly it's written as Muhayyerkürdî. Same mistake can be found in many composers' pieces.



- Kürdî'li Hicazkâr Longa, Composition: Kemânî Sebuh Efendi:

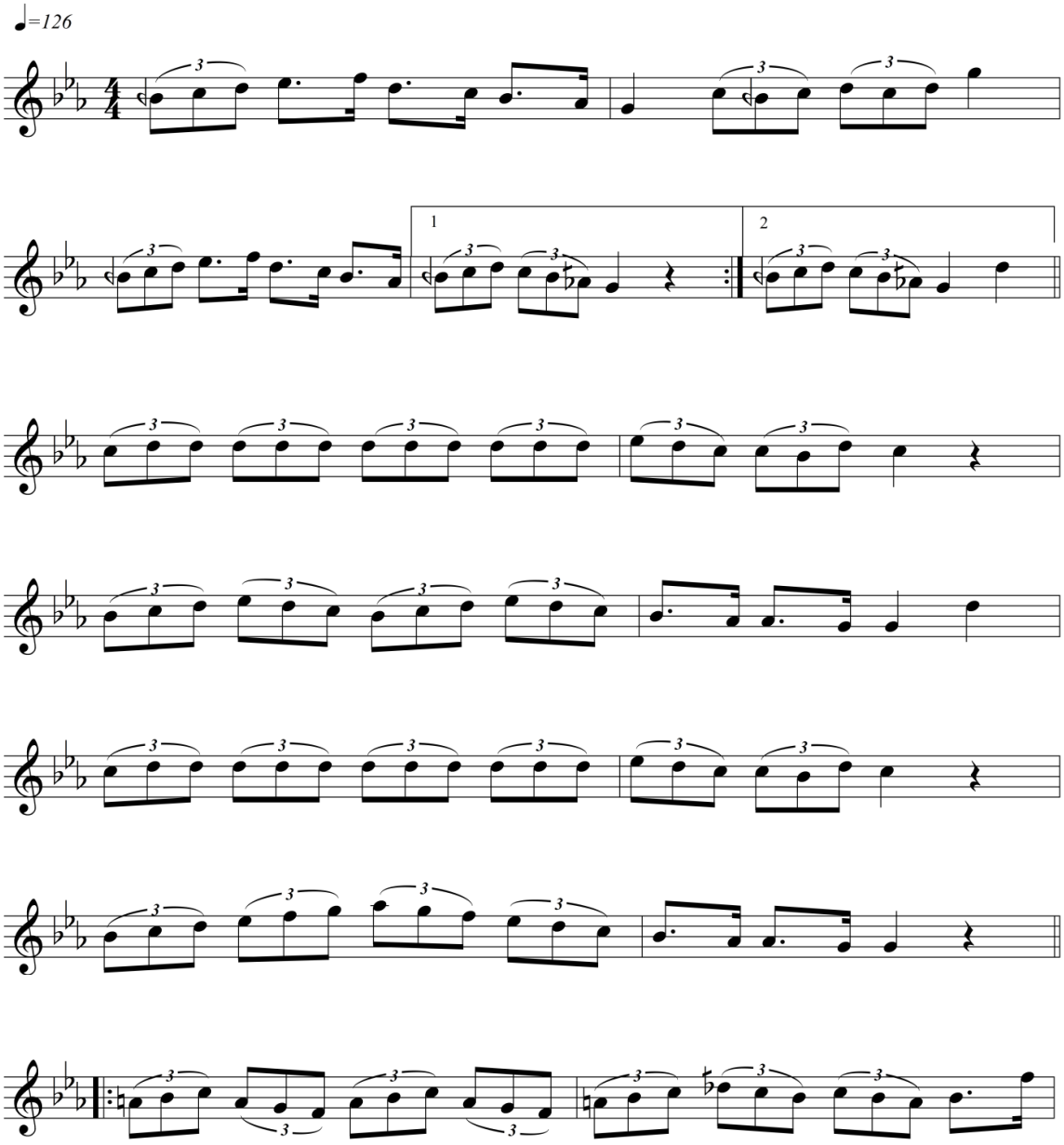
The maqam of the piece has no relevance with Kürdî'li Hicazkâr maqam.

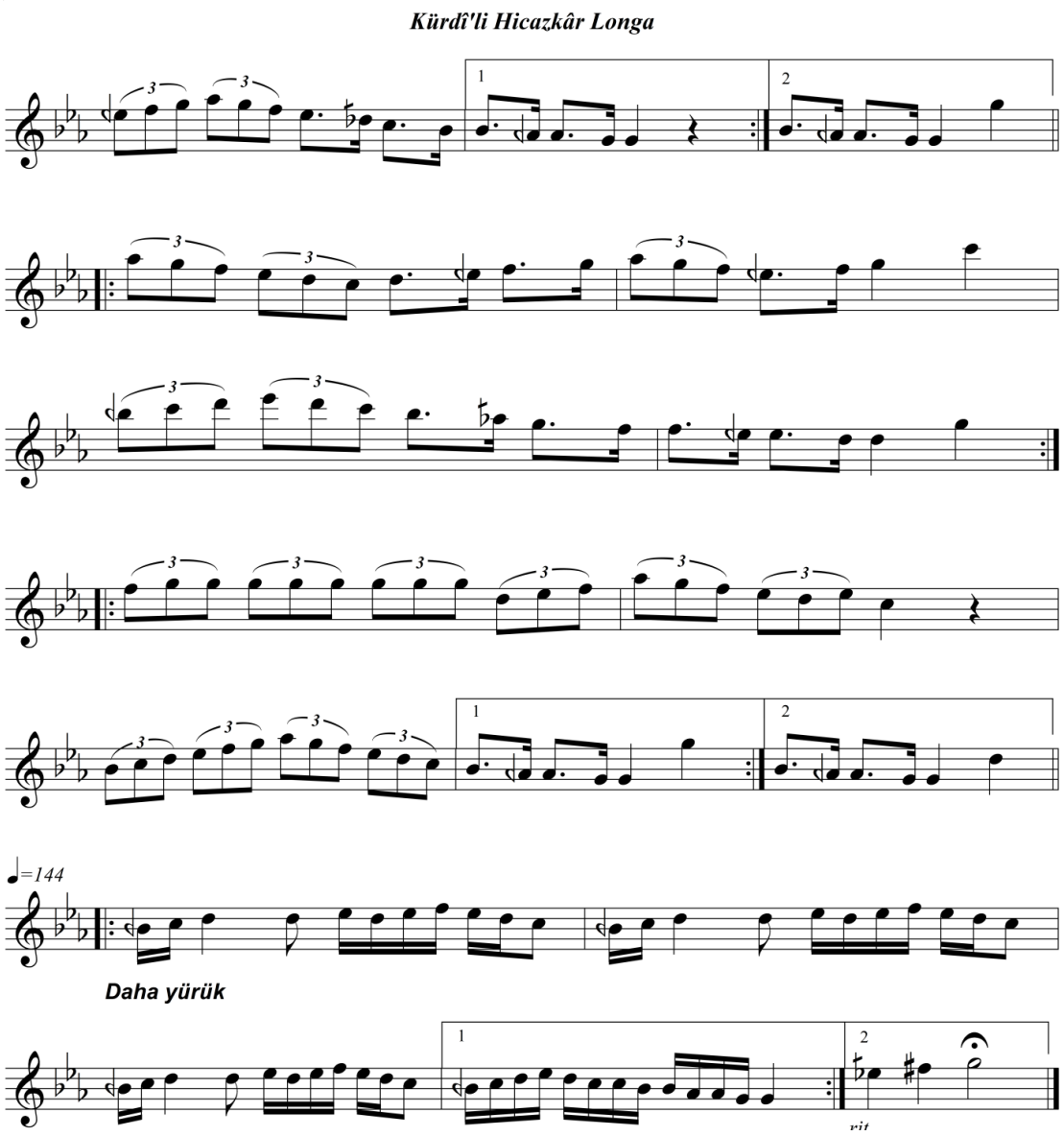
[23] İsmail Hakkı Özkan, Türk Mûsıkîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Ötüken Neşriyat A.Ş. İstanbul, 2013, s: 99.

Kürdî'li Hicazkâr Longa

Usûl: Sofyân
Süre: 1' 29"

Beste: Kemânî Sebuh Efendi





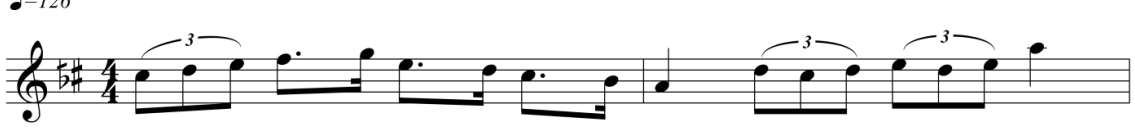
The piece above was notated to end in Rast (G) fret. If the piece is tranposed to Dügâh (A), which is a high fret, it would seem as above:

Kürdî'li Hicazkâr? Longa

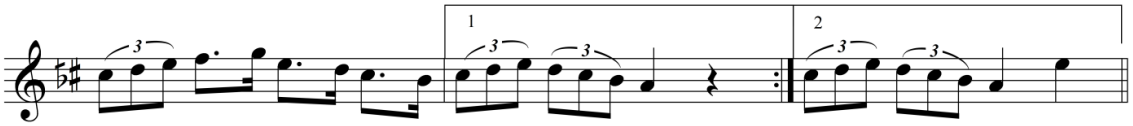
(La üzerinde)

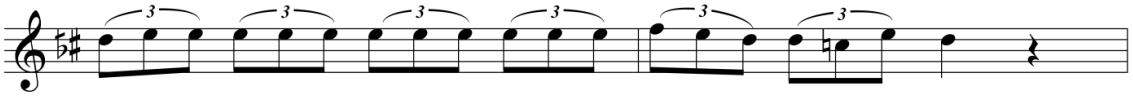
Usûl: Sofyân
Süre: 1' 29"

Beste: Kemânî Sebuh Efendi

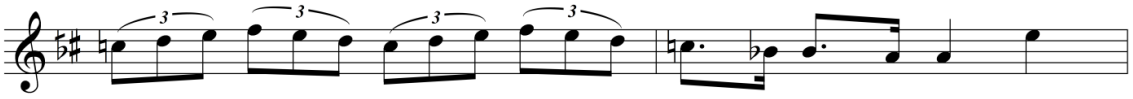


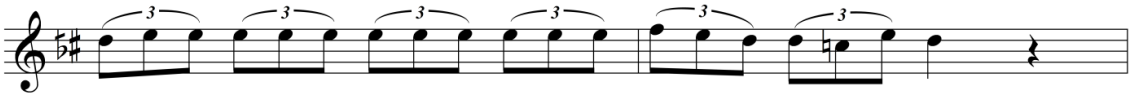
Hicaz 5'lisi + Kürdî 4'lüsü ses dizisi

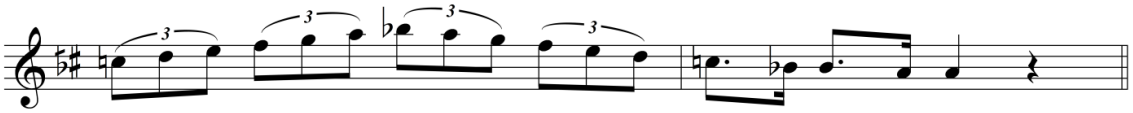


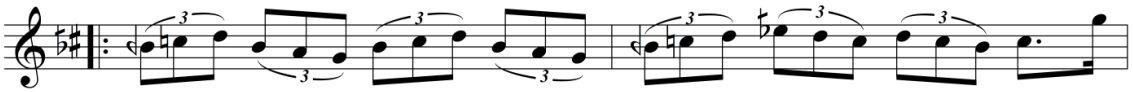


Yerinde Kürdî makamı ses dizisi



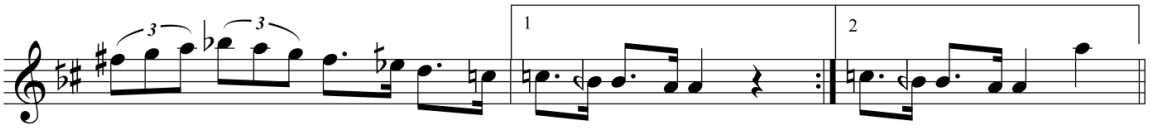


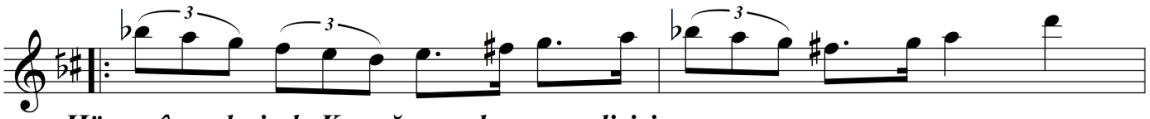




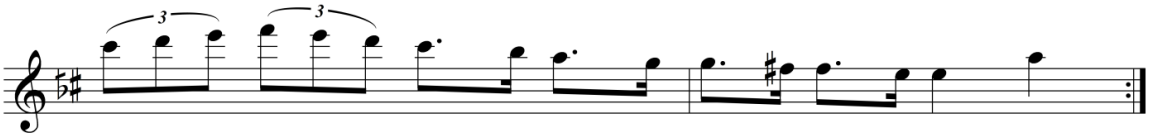
Karcığar makamı ses dizisi

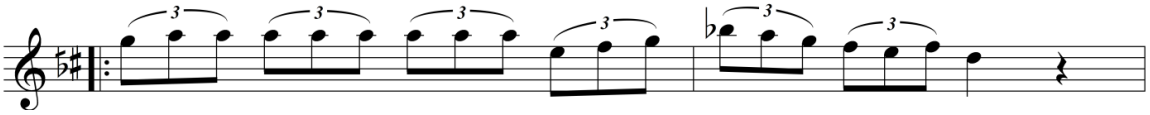
Kürdî'li Hicazkâr Longa



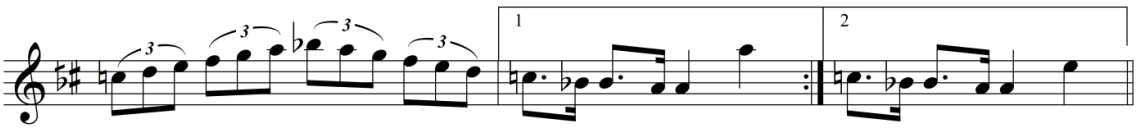


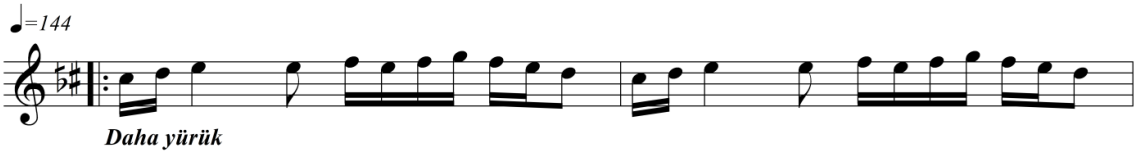
Hüseynî perdesinde Karcığar makamı ses dizisi





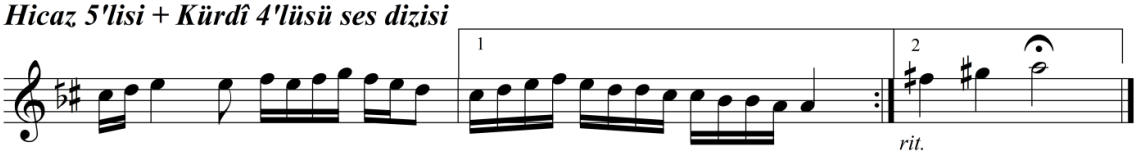
Yerinde Kürdî makamı ses dizisi





Daha yürük

Hicaz 5'lisi + Kürdî 4'lüsü ses dizisi



Zirgüle'li bitiş

Result: The maqam of the piece is indefinite. The piece started with Hicaz touch and also ended with it. But Hicâz maqam wasn't formed in here completely. The maqam transitions in between don't answer the question about what the maqam of the piece is. It can be said that the piece is composed with ***transition of touches***.

Selecting the usûl of the piece incorrectly:

- The first three periods and repeated parts after the periods of a Saz Semâî formed piece must absolutely be composed with Aksak Semâî usûl. Also Ağır Semâî formed pieces are mostly composed with Aksak Semâî usûl. A composer who isn't careful about the difference between Aksak Semâî usûl and Curcuna usûl may mistakenly compose the piece with Curcuna usûl.
    - Hicazkâr Ağır Semâî, Composition: İ. Fenni Ertuğrul, Lyrics: Şeyh Galip Dede (TRT Repertoire No: 10826):

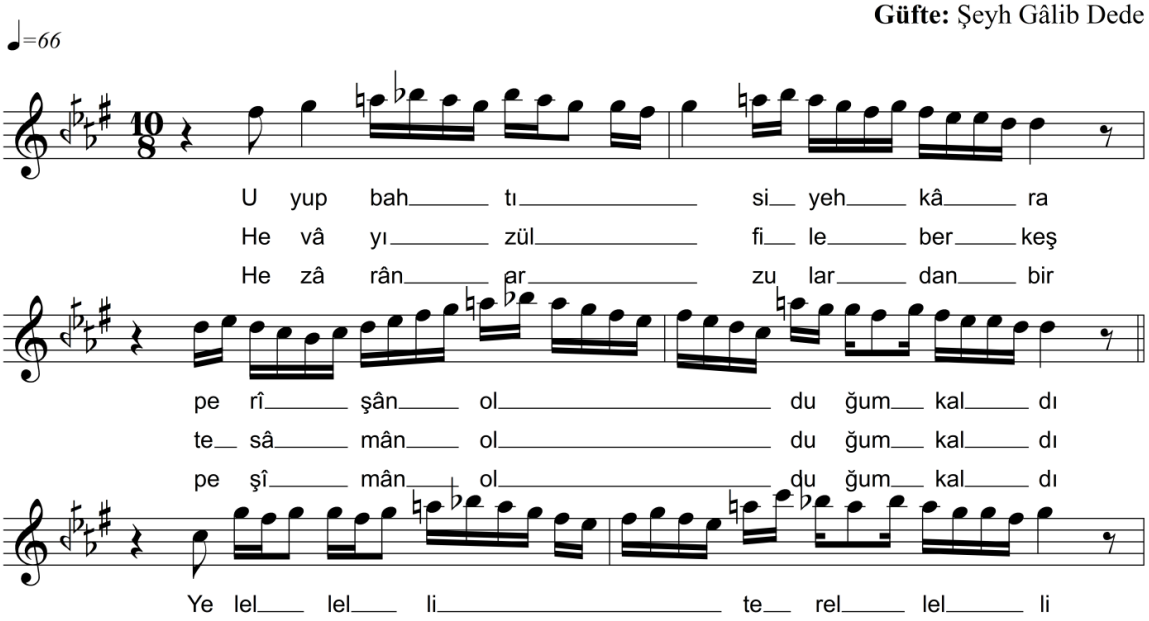
The usûl of the piece was indicated as Aksak Semâî but in fact, it's Curcuna.

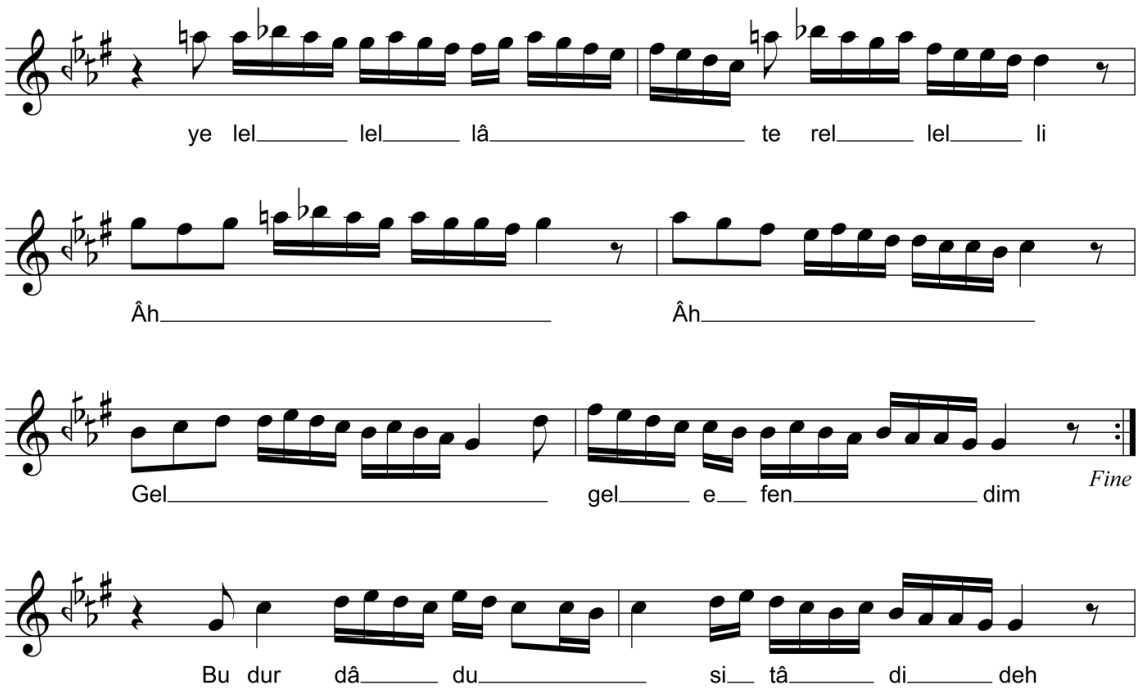
Hicazkâr Ağır Semâî

Uyup baht-ı siyehkâra perîşân olduğum kaldı

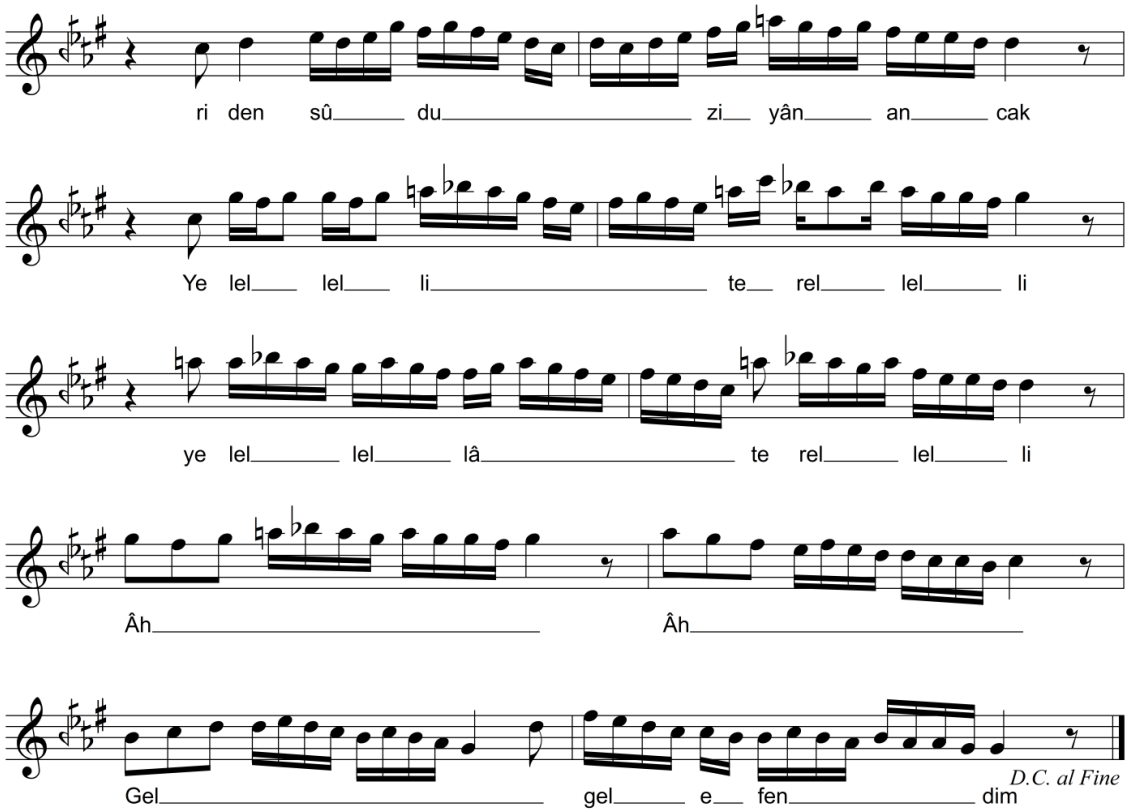
Usûl: Aksak Semâî? (Curcuna)
Süre: 3' 38"

Beste: İ. Fenni Ertuğrul
Güfte: Şeyh Gâlib Dede





Hicazkâr Ağır Semâî

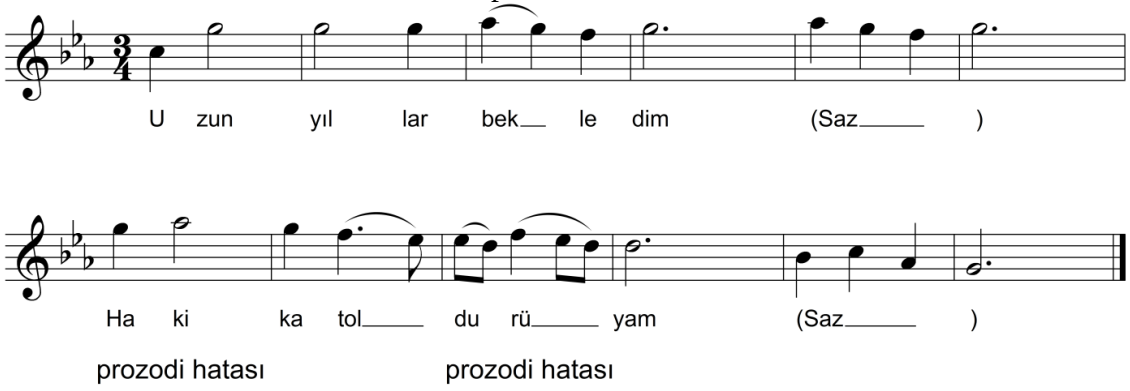


Uyup baht-ı siyehkâra perîşân olduğum kaldı
Hevâ-yı zülf ile bergeşte-sâmân olduğum kaldı

Budur dâd u sitâd-i dehrden sûd u ziyân ancak
Hezârân arzûlardan bir peşîmân olduğum kaldı

Vezin: mefâ'îlün / mefâ'îlün / mefâ'îlün / mefâ'îlün

- The lyrics of a piece should fit with every measure of the usûl. There are such mistakes in Zeki Müren's composition.



Güfte bu mısrada 3/4'lük usûle uymuyor; kelimeler her bir ölçüde parçalanıyor
Lyrics don't fit with 3/4 *usul* in this line; words are seperated in every measure.

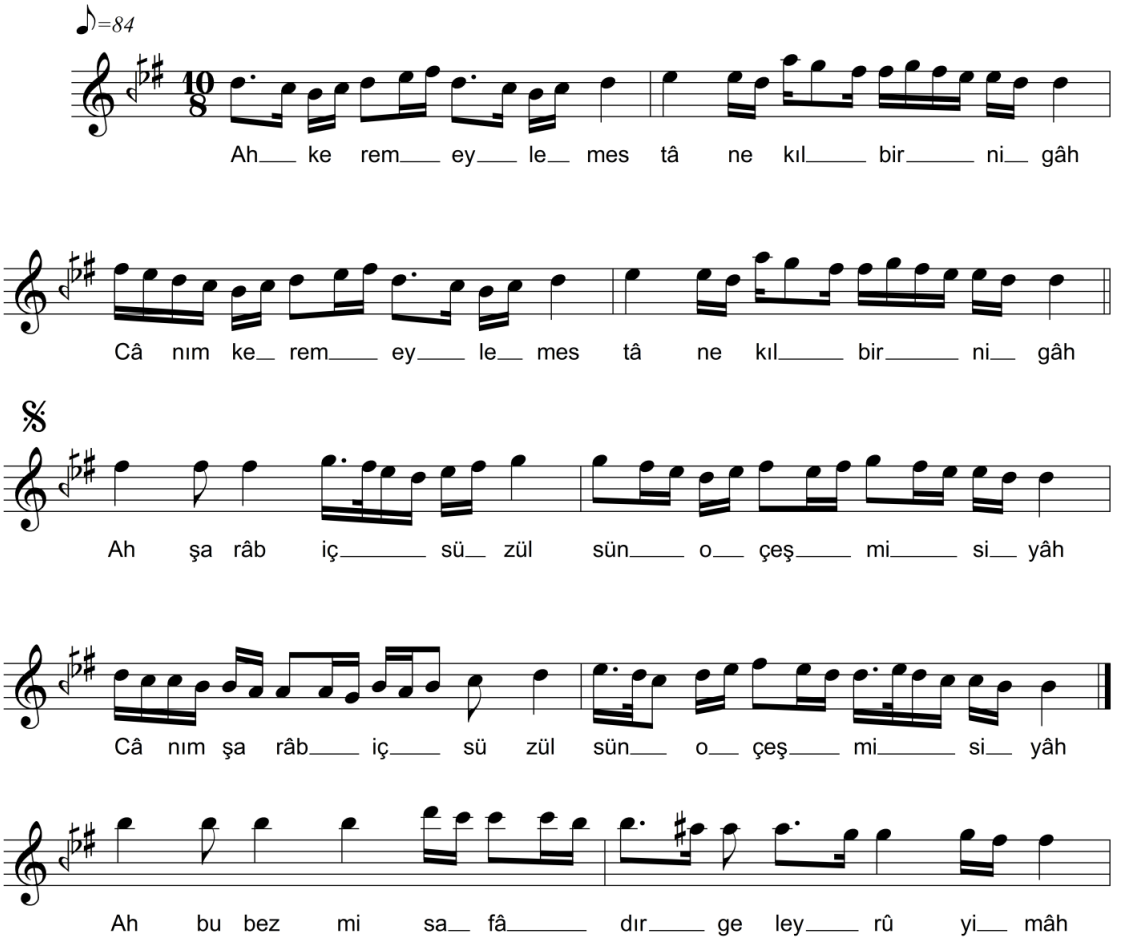
Naming the usûl of a piece incorrectly: Especially "Sofyân usûl and Düyek usûl" are confused with "Nîm Sofyân usûl and "Düyek usûl". "Kerem eyle mestâne kıl bir nigâh" piece in Hüzzam maqam can be cited as an example. The usûl of this piece is known as Aksak Semâî Evferi. But the usûl of the piece is Türk Aksağı Evferi.

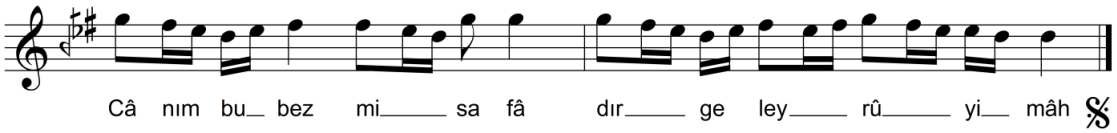
Hüzzâm Şarkı

"Kerem eyle mestâne kıl bir nigâh"

Usûl: Aksak Semâî Evferi
Süre: 1' 15"

Beste: Medenî Azîz Efendi
Güfte: Lâedrî





Kerem eyle mestâne kıl bir nigâh
Şarâb iç süzülsün o çeşm-i siyâh
Bu bezm-i safâdır gel ey rûy-i mâh
Şarâb iç süzülsün o çeşm-i siyâh

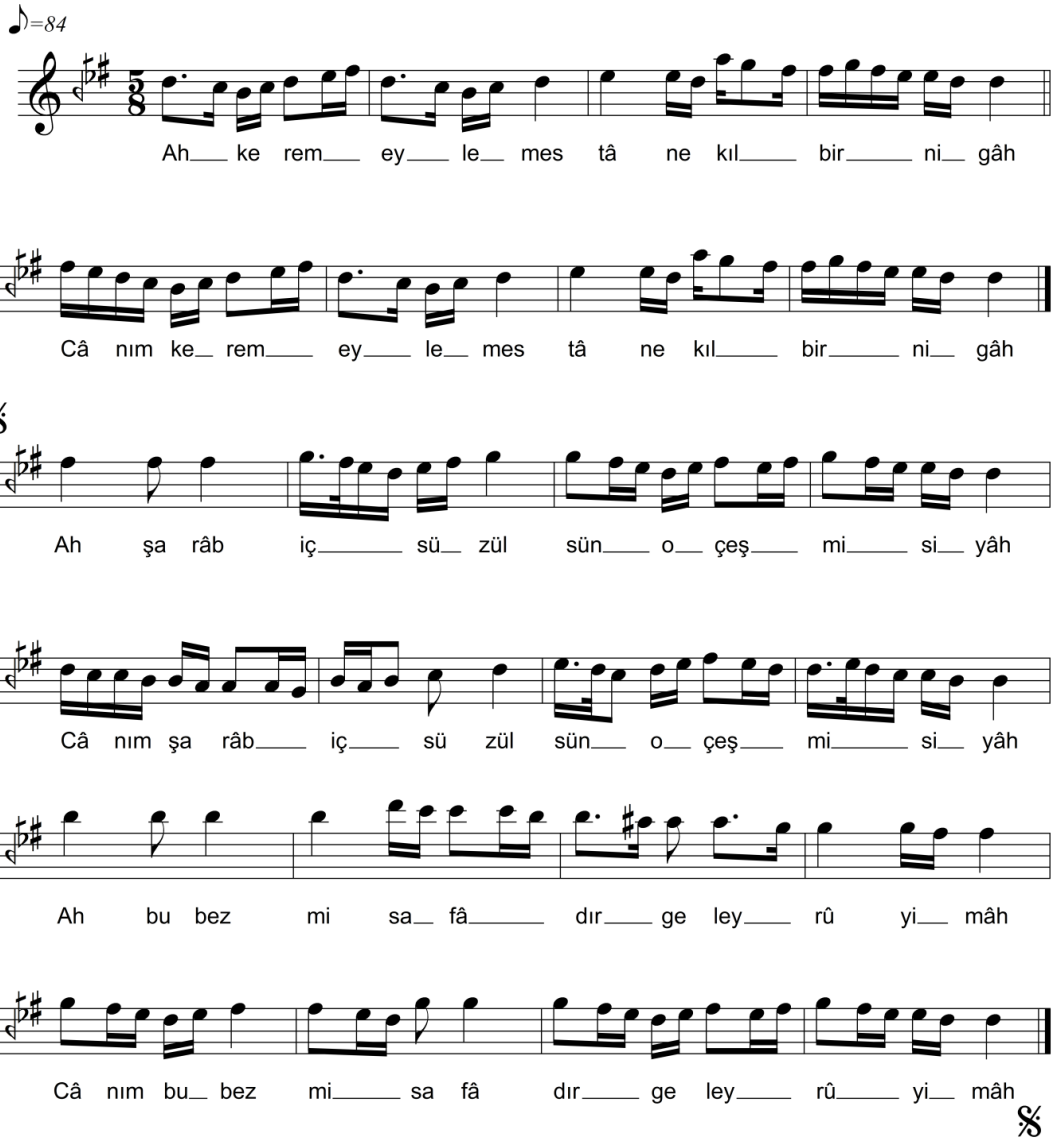
Vezin: feûlün / feûlün / feûlün / feûl

Hüzzâm Şarkı

"Kerem eyle mestâne kıl bir nigâh"

Usûl: Türk Aksağı Evferi
Süre: 1' 15"

Beste: Medenî Azîz Efendi
Güfte: Lâedrî



Kerem eyle mestâne kıl bir nigâh
Şarâb iç süzülsün o çeşm-i siyâh
Bu bezm-i safâdır gel ey rûy-i mâh
Şarâb iç süzülsün o çeşm-i siyâh

Vezin: feûlün / feûlün / feûlün / feûl

As a result it is convenient to state that the update of contents and curriculum of composition education in Turkish Maqam Music according to contemporary needs would make contribution(s) to fields in composition education.

ÖZEKE, Sezen, Prof. Dr.
Turkey, Bursa
Music Education Department,
Uludag University
sezenozeke@uludag.edu.tr

ONE-Two / ONE-Two-Three, CAN You COUNT With Me?: AN APPROACH TO TEACH IRREGULAR METERS

Summary*: To develop respect for the achievements of cultures other than our own, it is important to integrate musics from diffierent cultures into the curriculum. Once the students experience other cultures music, they begin to understand the unfamiliar sounds and music so they can bring their own cultural and personal perspectives and associations into their learning process. As a result of this, students can realize the differences and similarities and appreciate more of their culture and others, understand their own better, develop self awareness and self-esteem, build empathy and respect for others. Experiencing other cultures music is important for students to develop careful listening abilities, and they become more freer in formats and more creative. Therefore, bringing these issues to the students attention and make some connections with each other is important aspect in education as it will give some important experience for students to understand diversities.*

In this session it is aimed to take the participants to a trip to Turkey hoping to raise awareness of Turkish culture through music and dance. Participants in this session will be introduced specific features of Turkish Music with some samples taken fromTurkish children's music and dances. More specifically, participants will explore irregular meters, commonly used meters in Turkish music, through the activities of listening, singing, dancing, playing and composing and will get some insights about how to approach the teaching of Turkish music in the context of Turkish culture. The aim of this workshop, therefore, is not only give lectures specifically on the Turkish music and irregular meters but also introduce Turkish culture through music and dance. The participants will have a chance to participate the interactive activities and will have a chance to discover some of the features of Turkish traditional music through hands-on activities. Therefore, this session not only will allow participants to learn some basics about Turkish musical culture but also will provide materials how to approach teaching irregular meters.

Key words: *Music education, irregular meters, Turkish children's music, Orff, Kodaly*

In the area of education, there are numbers of teaching approaches developed that help learners to create meaningfull understanding. One of the appraches called "constructivist apprach" help learners to construct understandings themselves based on their own experiences (Özeke, 2009). There are number of models developed under constructivist based teaching in all of the areas of education. Music education has no exception. Among these models, in music teaching the principles of Dalcroze, Kodaly and Orff approaches have been adopted and practice in many countries and are very much in used all over the World. These educators developed their own methodologies to help learners to learn music in a concrete way as well as to help teachers to better understand

how to teach music effectively. In the literature, learning stages of Orff and Kodaly appraches frequently used in the music education area that supports the idea of constructivisim (Campbell & Kassner, 1995)

If we follow the princples of Kodaly approach, we can find that there are 3 stages of learning: 1) preparation, 2) presentation and 3) practice. In the prepration stage, preconscious learning occurs. In this stage some musical experineces with rote learrning and iconic presentation are crucial. In the presntation stage, learning becomes conscious with identification or introduction. This stage can be called as naming or discovery stage. In the practice stage, teacher expects students to transfer their known knowledge into new situations. In this stage reading and writing consciously happens (Casarow, 2012).

When we look at the learning stages of Orff approach, we can find four stages: 1) imitation, 2) exploration, 3) literacy, and 4) improvisation/creativity (Campbell & Kassner, 1995). Imitation stage is a stage for preparation of the materials will be learned. Active music making is important in this stage but learners don't recall what they do. They basically, enjoy and experience the new materials. Exploration stage is for discovery process in Orff approach. New materials are still not introduced in this stage. Learners are given opportunity and time to explore the musical materials. In the next stage, literacy, learners are expected to name the musical concept after experimenting and exploring. Finally, in the improvisation/creativity stage, learners are expected to use the knowledge and experinces in a new invented form into new settings (Özeke, 2009).

Following all these information, we can summarize that music learning and understanding is necessary to be taught through active involment to music and symbols should come in the later stage to create meaningful understanding. After all, it is definetly important to provide some areas for learners to extend their skills learned previosly by creating their own musical ideas. This way music learning become more concrete and meaningful.

Since music is a cultural phenemenon, to develop respect for the achievements of cultures other than our own, it is important to integrate musics from diffierent cultures into the curriculum. Once the students experience other cultures music, they begin to understand the unfamiliar sounds and music so they can bring their own cultural and personal perspectives and associations into their learning process. As a result of this, students can realize the differences and similarities and appreciate more of their culture and others, understand their own better, develop self awareness and self-esteem, build empathy and respect for others. Therefore, bringing these issues to the students attention and make some connections with each other is important aspect in education as it will give some important experience for students to understand diversities and create understanding of the function of music as an "emblem of identity" (Nettl, 1997).

Irregular meters are very common musical elements used in Balkan countries like Bulgaria, Greece, Turkey, etc.. but it is mostly foreign to Western ears. Therefore, author chose this topic to create more concrete /meaningful understanding of how to bring unfamiliar musical aspects to learners' attention. Giving all these information, in this session it is aimed to take the participants to a trip to Turkey hoping to raise awareness of Turkish culture through music and dance. Participants in this session will be introduced specific features of Turkish Music with some samples taken fromTurkish children's music and dances. More specifically, participants will explore irregular meters, commonly used meters in Turkish music, through the activities of listening, singing, dancing, playing and composing and will get some insights about how to approach the teaching of Turkish music in the context of Turkish culture. The aim of this session,

therefore, is not only give lectures specifically on the Turkish music and irregular meters but also introduce Turkish culture through music and dance. The participants will have a chance to participate the interactive activities and will have a chance to discover some of the features of Turkish traditional music through hands-on activities. Therefore, this session not only will allow participants to learn some basics about Turkish musical culture but also will provide materials how to approach teaching irregular meters.

In the following, you will find 60 minute sequence for the activities prepared following to the learning stage ideas of Kodaly and Orff approches hoping to give some insights of how to teach irregular meters to the teachers who teach music. Here is the outline of the workshop:

Outline (60 min total):

I- Warm Up Excersices (5 min):
Participants will listen to the drum and follow the drum beats with movement. This will help participants unconciously to practice various meters including some forms of irregular meters.

II- Dance (10 Min):
Participants will learn one Turkish dance in 9/8 meter in 2+2+2+3 form. This will help participants to feel the meter inside their mind.

III- Ryhme (10 Min):
Participants will learn one Turkish rhyme "Leylek" in 9/8 meter (2+2+2+3 form) with body percussion so they can have more experience feeling irregular meters.

IV- Theory (5 Min):
Participants will be introduced the theory of 9/8 meter (2+2+2+3 form) and also will be introcuded shortly the other forms of irregular meters (like 3+2+2+2…etc).

V- Listen and identify (5 Min):
Participants will listen some selected Turkish music pieces written in irregular meters and will be asked to identify the meter.

VI- Learning to play "wooden spoons" (5 Min):
Participants will be introduced and taught to play Turkish nonpitched instrument called "wooden spoons".

VII- **Singing/dancing activity (10 min)**
Participants will learn one Turkish Children Song in 9/8 meter and learn to dance while singing together with playing wooden spoons.

VIII- Composition activity (10 min):
Participants will be asked to create their group composition practicing 9/8 meter in 2+2+2+3 form and will be asked to perfom their composition with wooden spoons. This area give participants a space to use their learned knowledge. With this activity, participants are expected to practice 9/8 meter to create a long term learning.

Following are the details for the activities above:

I. Warm Up:

Participants will be asked to walk randomly and freely anyhere in the room but listen to the drum and follow the drum beats. Later they are asked to continue walking but this time say the words 'walk-walk-walk-jump and stop' while walking and jumping/stopping. Playing the beat of 9/8 meter (2+2+2+3 form) on a drum while participants are walking and jumping/stopping will provide excercises for warm up. Then participants will be asked to say the words "Turtle-turtle-turtle-elephant" while walking

and jumping/stopping. After some practices with this words they are asked to create their own movement on the word "elephant". So participants will be asked to do some kind of elephant appearance while walking and saying the words. Later participants will just be asked to do the movements and say the words in mind.

II. Dance:

Participants will learn the dance following the song "Dere Geliyor Dere". Participants will first be taught the dance steps and later will be asked to dance along with the music ""Dere Geliyor Dere" (See Table 1).

Table 1. "Dere Geliyor Dere" Dance Steps

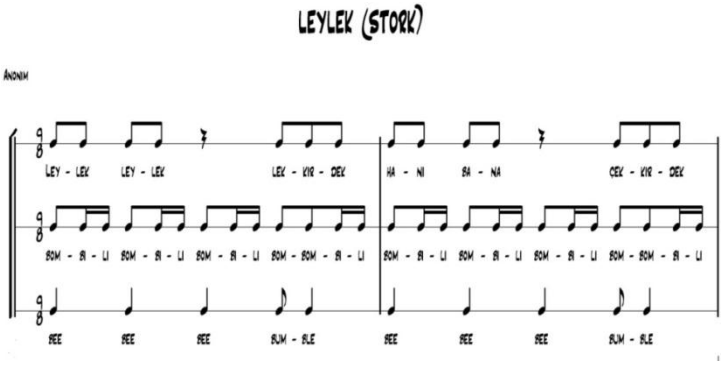
"DERE GELİYOR DERE" DANS STEPS	
8 measures	Intro
8 measures	(R) Forward walk walk jump and stop
	(L) Bacward walk walk jump and stop
2 measures	Shake shoulders and sway to the right
	Shake shoulders and sway to the left
8 measures	(R) side stop side touch (toe cross touch)
	(L) side stop side touch (toe cross touch)
8 measures	Hands on the belt and sway to the right and left
8 measures	(R) Forward walk walk jump and stop
	(L) Bacward walk walk jump and stop
2 measures	Shake shoulders and sway to the right
	Shake shoulders and sway to the left
8 measures	(R) side stop side touch (toe cross touch)
	(L) side stop side touch (toe cross touch)
8 measures	Hands on the belt and sway to the right and left
4 measures	(R) Forward walk walk jump and stop
	(L) Bacward walk walk jump and stop
(R) = Right Foot (L) = Left Foot	

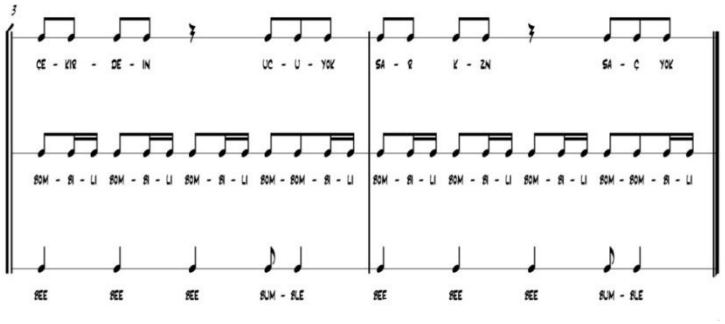
III. Rhyme:

Participants will learn the rhyme "Leylek" and will be asked to play with body percussion Participants will first be taught the verses of the "rhyme" by rote. Then the accompaniment parts are added and practiced with words and proper body percussion (pat, tap, etc.) (See Table 2).

Table 2. Rhyme "Leylek"

Arranged by Sezen Özeke





Leylek leylek le-
kirdek Hani bana
çekirdek
Çekirdeğin ucu
yok
Sarı kızın saçı yok

IV. Theory:

Participants will learn the theory of irregular meters, first in 2+2+2+3 form and later in other forms. They will be asked to listen to the known song "Dere Geliyor Dere" and will be asked to count the beat. Later they are asked to identify the irregular beat and finally introduced the theory from there. After many listening and clapping exercises, participants are expected to count the beat (2+2+2+3) along with the song. While giving the reading part of the theory, it is important to remind the exercises done previosuly (for instance, Turtle, Elephant or Bee Bumble, etc…) as shown in the following:

Turt-le	Turt-le	Turt-le	E-le-phant
1 2	1 2	1 2	1 2 3
(pat pat	pat pat	pat pat	clap clap clap)

Bee	Bee	Bee	Bum-ble
1	2	3	4 5
(Clap	clap	clap	pat pat___)

V. Listen and identify:

Participants will be asked to listen to the selected Turkish music pieces written in different forms of irregular meters and will be asked to identify the meter.

VI. Learning to play "wooden spoons":

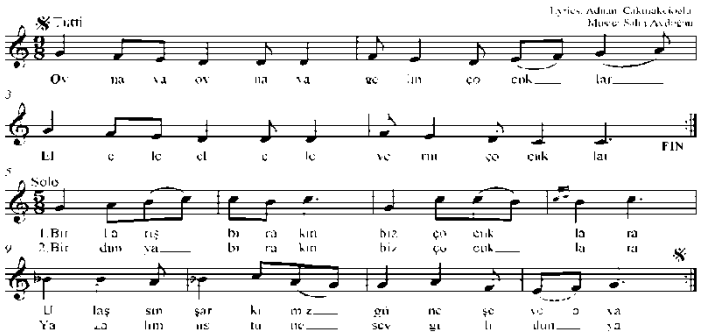
Participants will learn to play wooden spoons, one of the accessories used in Turkish folk dances and will be asked to practice the exercises consists of different forms of irregular meters written on the board until the participants feel comfortable in playing.

VII. Singing/dancing activity:

Participants will learn a Turkish children song called "Bir Dünya Bırakın" in 9/8 meter and learn to dance while singing together along with playing wooden spoons. Participants will only be asked to learn the "tutti" part of this song by rote and later are asked to learn the movements along with the song (See Table 3).

Table 3. "Bir Dünya Bırakın" score and movement suggestions

BİR DÜNYA BIRAKIN



Translation: Come here everybody and dance,
Join your hands together

1- Leave peaceful eart to the children like us,
Our song, then, will reach to the sun and the moon

2- Leave the universe to the children like us
We will write our love on it

Movement suggestions*: Everybody makes a circle facing in the middle of the circle and does the movements in the following:

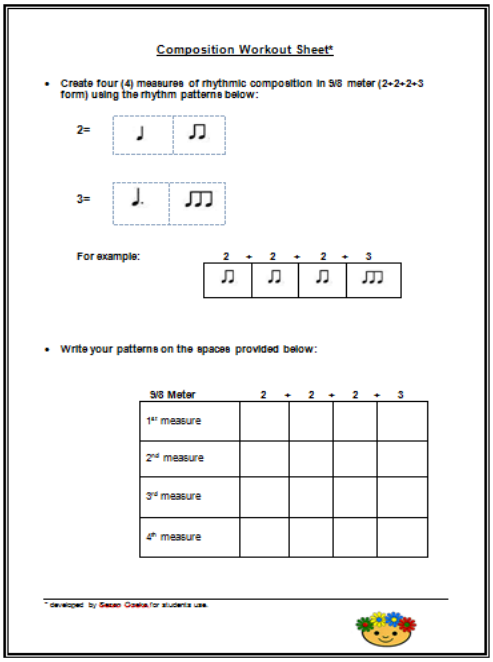
4 measures Introduction (wait and count)
8 measures Tutti part sing and do: Forward walk walk jump and stop
Backward walk walk jump and stop
16 measures Solo (Listen and sway to the right and left)
8 measures Tutti part sing and do: Forward walk walk jump and stop
Backward walk walk jump and stop
8 Measures Instrumental part (move free in the circle)
16 measures Solo (Listen and sway to the right and left)
8 measures Tutti part sing and do: Forward walk walk jump and stop
Backward walk walk jump and stop
8 Measures Instrumental part (move free in the circle)
16 measures Solo (Listen and sway to the right and left)
16 measures Tutti part sing and do: Forward walk walk jump and stop
Backward walk walk jump and stop

**This movement activity is arranded by Sezen Ozeke for the piece "Bir Dünya Bırakın" from "Çocuk Şarkıları" albüm by Modern Folk Üçlüsü.*

VIII. Composition Activity:

Participants will be divided into 4 groups and be asked to create their group composition following to the directions on the "composition activity sheet (See Table 4) and they are asked to perfom their composition with wooden spoons. After that, participants are asked to follow the performance activity sheet (See Table 4) and are asked to perform all together following to the instructions.

Table 4. Composition Activity Sheet and Performance Activity Sheet



Composition Workout Sheet*

- Create four (4) measures of rhythmic composition in 9/8 meter (2+2+2+3 form) using the rhythm patterns below:

2= ♩ ♫

3= ♩. ♫♫

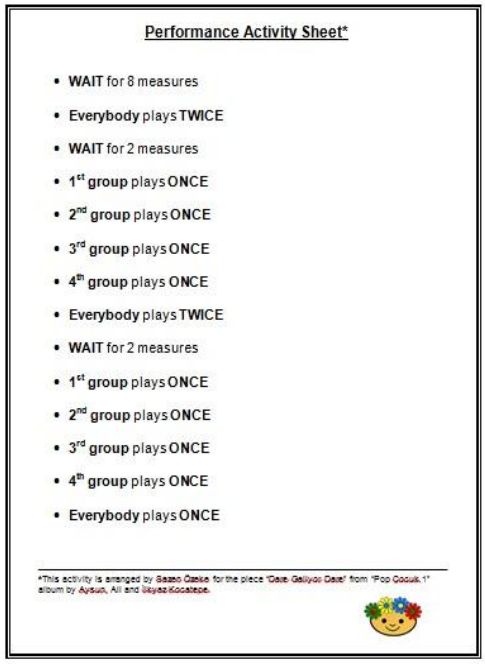
For example:

2	+	2	+	2	+	3
♫		♫		♫		♫♫

- Write your patterns on the spaces provided below:

9/8 Meter	2	+	2	+	2	+	3
1st measure							
2nd measure							
3rd measure							
4th measure							

* developed by Sezen Özeke for students use.



Performance Activity Sheet*

- WAIT for 8 measures
- Everybody plays TWICE
- WAIT for 2 measures
- 1st group plays ONCE
- 2nd group plays ONCE
- 3rd group plays ONCE
- 4th group plays ONCE
- Everybody plays TWICE
- WAIT for 2 measures
- 1st group plays ONCE
- 2nd group plays ONCE
- 3rd group plays ONCE
- 4th group plays ONCE
- Everybody plays ONCE

*This activity is arranged by Sezen Özeke for the piece 'Dale Galiyor Dale' from 'Pop Çocuk 1' album by Ayşun, Ali and Hikyat Kocatepe.

To sum up the activities here, we can say that these are only the suggestion of activities to create a meaningful learning environment when teaching music. More specifically, providing this detailed sequence of activities above, it is basically aimed to suggest activities to create long term lerning in the order of explore-theory-application structure. In this structure, first of all it is necessary to provide some experinces to the learners, then teach the theory and later ask to use this knowledge (application) on their own to create meaningful understanding. Therefore, we can say that the learning stages of Orff and Kodaly approaches are good models to follow for teaching more effectively with active music making (by moving, playing, singing, composing, listening). In this activity, it is also aimed to raise awareness that other cultures' musics can have different structures. Therefore, bringing some of the features that unique to some cultures (irregular meters in this case) into the music teaching is important so learners can develop careful listening abilities and can also experience other cultures music.

REFERENCES:

Campbell, P. S. & Scott-Kassner, C. (1995). *Music in Childhood*. New York: Schirmer Books.

Casarow, P. (2012). *Exploring Kodály: Philosophies, Materials, & Pedagogy*. Unpublished classroom notes: Bob Jones University, USA.

Nettl, B. (1997). "Introdution: Studying Musics of the World's Cultures." In Nettl, B., Capwell, C. and *et al.* (1997). *Excursions in World Music, 2nd Edition*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.

Özeke, S. (2009). "Connections between the Constructivist-based Models for Teaching Science and Music." *Procedia: Social and Behavioral Sciences 1*, 1068-1072.

Canan Özgür
Turkey
Doctorate Student at Istanbul University –
Academician at Biruni University
cananozgur86@gmail.com

THE RELATION BETWEEN TEXT AND MUSIC IN THE WORK *HAYALİMDEKİ BAHÇE* OF NAZİFE GÜRAN

Summary: *Nazife Güran, born in Vienna in 1921, is one of the first female famous composers in Turkey. She studied music in Berlin and Cologne. She composed over a thousand works in western musical forms and wrote the texts of many of them. The aim of this study is to analyze the relation between text and music in the work Hayalimdeki Bahçe composed by Güran for soprano and piano. The method applied is to point out the harmonic structure, time signatures, dynamics, musical expressions and tempo changes, indicating their relation with the text. The results show that the text, which also belongs to Güran, depicts an atmosphere of darkness, and a passionate and impatient soul who wants to go far away towards the garden full of flowers in her dream. The mountains which the singer calls to open the way ignore her and do not let her reach the dream garden. The only way to go to that peaceful place is death. The singer does not want to accept this fact, and the music finishes with an urgent call to the mountains. The piano line goes parallel to the feelings depicted in the text. The wish to leave and the uneasiness are reflected with the changing minor tonalities. The time signatures change between 3/4, 2/4, 5/4 and 4/4, pointing out the anxiety and yearning in the text. The drama in the music is supported by the musical dynamics changing from pianissimo to fortissimo. It is a very rich piece of music full of expressions such as mobile e piacere, con anima, drammatica, and tranquillo. Tempo changes are also variably used such as a tempo, ritardando, and rallentando. Thus, it is a difficult piece of music to perform for soprano and piano. In short, this study targets to help the performers to understand Güran's musical approach and to perform her work Hayalimdeki Bahçe with a richer background. By this analysis, the changes in the atmosphere and the feelings of the musical piece will be understood better, so the performance will be more expressive and successful.*

Key words: *Nazife Güran, Turkish woman composer, Hayalimdeki Bahçe*

Turkish music appeared with its monophonic texture, its own rhythmic and harmonic rules different than the Western music form for centuries. The Ottoman Empire valued music, as the Sultans were taught to play an instrument, or at least to appreciate it. The empire had a "Westernization" period in which music, too, took its share with the polyphonic form in the 19th century. Women as well as men helped the reformations in the music area by composing works in western classical style [1].

Nazife Güran, born in Vienna in 1921 as the granddaughter of the Turkish ambassador, is one of the first female famous composers in Turkey. Her first music teacher was her mother. She took piano and harmony lessons from Cemal Reşid Rey, a famous composer and a member of "Turkish fives". She studied music in Berlin and Cologne [2] where she took piano lessons from Prof. Rudolph Schmidt, the music authority of his time, and composition lessons from Prof. Paul Höffer, who also recorded her works in Prague. She gave her first concert in Berlin Radio with the encouragement of the ambassador Hüsrev Gerede [3]. She was the founder of Diyarbakır Philharmonic Association and one of the founders of the Turkish-American Women Culture Association. Her Korean anthem which she wrote because of the Korean War is still performed during the marriages with Turks in Korea. Her work *Kennedy Nocturne* after Kennedy's death was dedicated to him and is kept in Kennedy Museum [2]. She was rewarded by the Turkish and American nations for her works and dedication [3]. She died because of a heart attack in 1993, during the rehearsals of her work *Mehlika Sultan*'s adaptation to opera as a premiere by İstanbul State Symphony Orchestra [2]. Her music was recorded by soprano Ece İdil and pianist Metin Ülkü with the name *Nurdan Bir Hale* through Kalan Müzik [4].

She composed over a thousand works in western musical forms and wrote the texts of many of them. She also used the poems of the poets such as Yahya Kemal Beyatlı and Ahmet Haşim [3]. Her works may be categorized as national works such as anthems, religious works such as hymns, works for piano (sonatas, concertos etc.), children songs and lieds [2]. The rattle sounds of the sledges pulled by the horses in Caucasia, the operas she watched and her homesickness inspired her works. The milestone of her music was when his father became the consul in Berlin. The anxiety in Berlin, the Second World War and the death of Atatürk forced her to produce more music such as *Atamın Hatırası, Akşam, Çoban, Şehit Çocuğuna Ninni*. After her visit to Cairo, the effects of the Nile, the desert, the pyramids and Sphinx were seen in her works such as

Sphinx Sonata, Mehlika Sultan Concert Etude and *Fantasy Oriental* [2]. The effects of Chopin, Liszt and Albeniz can be seen in her works, but there is always imagery and description in the foreground with her sincere improvisation technique. The piano line, as well as reflecting the experience of the piano masters, is also simple, effective and to the point. The vocal line is plain and the passages are not difficult technically. Her style is similar to French composers *Les Six*. Melody is the key point in all her works with a distinctive impressionism. Her composition is like the bridge between the old, naive Istanbul's elegance and the enthusiastic freedom of the Republic period [2]. She solved the quarrel between the West and the East by being sincere in her music, which is naive, internal, emotional, and lyrical [4].

The aim of this study is to analyze the relation between text and music in the work *Hayalimdeki Bahçe* composed by Güran for soprano and piano. The method applied is to specify the harmonic structure, time signatures, dynamics, musical expressions and tempo changes, pointing out their relation with the text.

Hayalimdeki Bahçe
The Garden in My Dream
Sıradağlar karlı dağlar
Chain of mountains, snowy mountains
Çetin dağlar gümüş dağlar
Tough mountains, silver mountains
Yol verin geçit verin
Give me way, give me free passage
Uzaklara gideyim
So I go far away
Hayalimdeki bahçeye bir ulaşsam
I wish I could reach the garden in my dream
Yaseminler ve güllerle bir dolaşsam
I wish I could walk around the jasmines and the roses
Akan sular berrak sular ve şakrak bülbüller
I wish the running waters, the clear waters and the vivacious nightingales
Söylediğim şarkıları dinleseler
Could listen to the songs I sing

Hain dağlar gaddar dağlar
Treacherous mountains, cruel mountains
Yaslı dağlar sağır dağlar
Mournful mountains, deaf mountains
Sisli dağlar
Misty mountains….

Diyorlar ki ancak ölüm kavuşturur seni o huzur bahçesine
They say that only death unites you with that garden of peace

Sıradağlar karlı dağlar
Chain of mountains, snowy mountains
Çetin dağlar gümüş dağlar
Tough mountains, silver mountains
Yol verin geçit verin
Give me way, give me free passage
Uzaklara gideyim
So I go far away

The text, which also belongs to Güran, describes a dark world in which there is a passionate and impatient personality looking for her dream garden. This garden is a unique beauty where the singer will be able to walk around the flowers and the birds will listen to her songs. In order to reach her goal, she needs to reach out the mountains which are supposed to give her way. The mountains ignore her, and she finds out that it is not possible to reach this garden unless one dies. She gets very sad and frustrated, and tries one last willing call to the mountains.

The prosody of the text fits in with the music in which the piano line supports the feelings of the text. The changing minor tonalities as well as the words which start at the upbeats throughout the piece depict the unrest and the demand for departure. The time signatures are variable such as 3/4, 2/4, 5/4 and 4/4, emphasizing the anxiety and yearning. The musical dynamics changing between *pianissimo* and *fortissimo* support the drama in the music. A lot of musical expressions are included, as well astempo changes which are variably used. All these facts make this piece of music challenging to perform. The form of the music is ABCDA'. Thus, in order to analyze the music, it may be separated into five main sections in which the mood is mainly the same throughout the section.

The first section may be evaluated between measures 1-40. The prelude of the piece is very simple and didactic with 3/4 time signature. There is a determination and stability in the music. Both the right and left hands' dynamics are generally *piano,* changing to *crescendo* and *decrescendo* locally. At one of these *crescendo*s, the piano line is expressed with *piu mosso* (meaning "more movement"), emphasizing the determination in the melody. When the vocal line begins the "mountain" motif with *triole*s at a *piano* dynamic, the piano accompanies her, starting also at a *piano* dynamic and a *leggero* (meaning "light") expression. The piano line's left hand uses sixteenth and eighth notes, thus it supports the urge and hurry of the singer to reach her goal by going beyond the mountains. The time signature changes to 2/4 when she repeats "give me way", increasing her insistence with repeating *crescendos* and an ascending chromatic line symbolizing dominance and strength. At this point, the note *B* changes from *flat* to *natural.* Thus the tonality starts to change into *B minor* from *D minor*, which is the dominant tonality until measure 34 (Figure 1). The singer's dynamic becomes *forte* when she mentions the "far away", insisting on her demand. The section finishes at a *fortissimo* level both in the vocal and piano lines with the last wishes to go away.

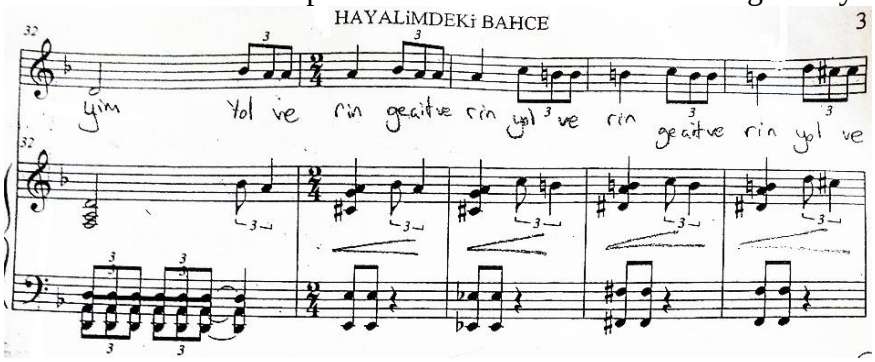


Figure 1:*Hayalimdeki Bahçe*, mm. 32-36.

The second section has two different tonalities, thus different atmospheres. Between measures 41-52, the audience gets the idea why the singer wants to go beyond the mountains; to reach the garden in her dream. The mood is more positive and pleasant than all the other sections of the piece. "The dream garden" motif is introduced while the tonality is *B minor*. She starts to depict the garden in her dream with a *mobile, piacere* and *legato* (meaning "moving", "enjoyable" and "smoothly") expression, while the piano line is *semplice* (meaning "simple") (Figure 2). At the beginning, the time

signature is 5/4, while the audience and the singer enter the scene of a dream. The dynamic marking is *piano*, softening the expression. "The jasmines and the roses" are expressed with a *crescendo*. With the "running waters" and the increase in this motion idea, the time signature changes to 3/4 and the dynamic becomes *forte*. All these beautiful images in the garden create an excitement in the music. There is a *ritardando* (meaning "gradually getting slower")with the "vivacious nightingales", broadening the beauty of the dream. There is an *a tempo* expression at the words "the songs I sing", emphasizing her intention. The sentence finishes with a *decrescendo* and a time signature of4/4, as if the singer is entering a dreamy mode.

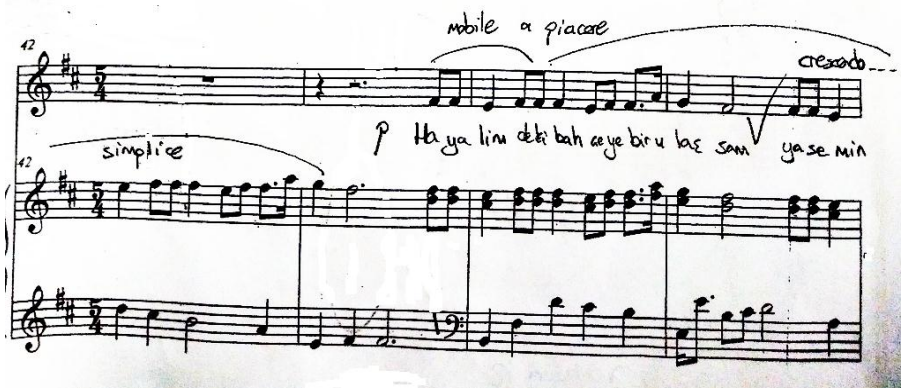


Figure 2:*Hayalimdeki Bahçe*, mm. 42-45.

"The dream garden" motif, being sung *legato* again, is repeated between measures 53-73, but with a more demanding voice and an ascending chromatic line with *C minor* tonality. Each of them as well as the piano line has a *piano* dynamic, depicting the romantic and dreamy atmosphere. The insisting repetitions of the word "listen" have *crescendos* each, emphasizing her demand (Figure 3). The piano line following the last words has a big *crescendo* effect reaching to a *fortissimo* with a strong and insisting attitude, approving and supporting the singer.

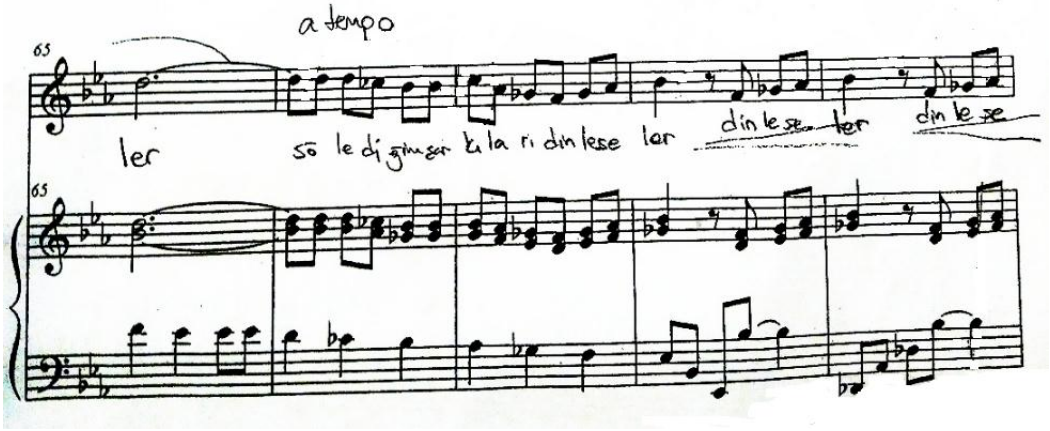


Figure 3:*Hayalimdeki Bahçe*, mm. 65-69.

In section three, starting with measure 74 until 97, the most interesting and urgent moments of the whole piece start. She gets very frustrated with the mountains which do not answer her demands. She starts to insult them with a *pianissimo* expression and accuse them for not listening to her, saying "treacherous mountains, cruel mountains, deaf mountains, misty mountains" for two times. During this quiet outcry to the mountains, the time signature is 4/4. The piano line accompanies her with a *leggero* expression. There is a *rallentando* (meaning "gradually getting slower") at the repetition of the words "misty mountains", emphasizing the inaccessibility of them (Figure 4). The last word "mountains" finishes at a high pitch of *A*, expressing a rebellion, as well as intro-

ducing the tonality of the next section, *A minor*. The words at the upbeats create the most abrupt and uneasy atmosphere in the whole music. Therefore, it is not very easy to perform and listen to this section of the piece. Both the music and the text build up a challenging atmosphere.

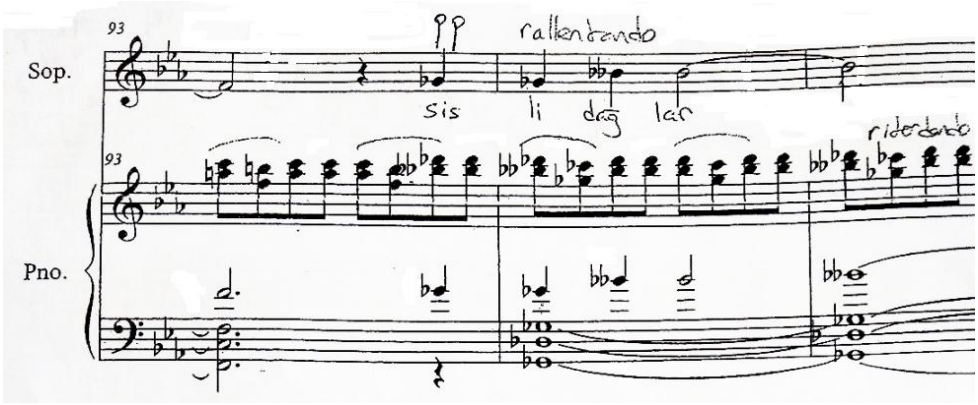


Figure 4:*Hayalimdeki Bahçe*, mm. 93-95.

With measure 98 in section four, the time signature becomes 3/4 again, and the music calms down to a *piano* dynamic with a *con anima* (meaning "with soul") expression. The fire of the previous section is gone, and the piano solo is looking for some other feeling between measures 98-106. The music is dominated by acceptance of yield, depression and a search for consolation. This hopeless seeking is shown in the tonality changes. This small section plays a role as a bridge between the previous tonality *C minor* and *A minor*, which is the tonality starting with measure 107. Between measures 107-134, the singer learns that the only way to reach the garden is death. The grief, despair and yield are shown with the repetition of the same pitch of *A* by the singer for six measures. The words start with a *drammatica* ("dramatic") and *a tempo* expression at the upbeats (Figure 5). The repetition of the word "death" has a *crescendo*, an *accent* and the note is kept longer with a higher pitch *(D)* than the previous one *(A)*, emphasizing the trauma of the singer. The piano line is sad and looks for a consolation until the word "death"; it has a similar motif to the one played at the beginning of this section. The acceptance and grief come back with the words "unites you with that garden of peace", at the same pitch of *F* for three measures, with a *pianissimo* and *tranquillo* (meaning "quiet") expression and a descending chromatic line to the pitch of *E*. The piano line repeats the same pitch of *F* and *E* with a *legato* under the vocal line, then it continues with a *diminuendo* (meaning "decreasing") expression after the singer. Here, the audience feels the lament and gloom of death through music.

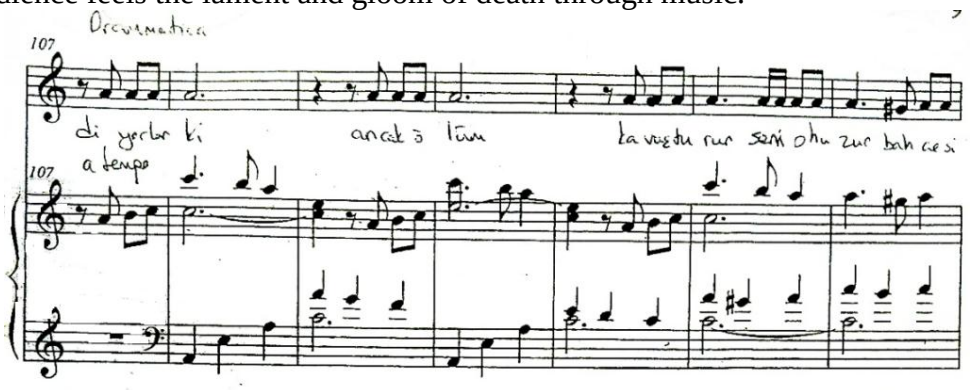


Figure 5:*Hayalimdeki Bahçe*, mm. 107-113.

In the last section, the same "mountain" motif which is used in the prelude comes again (Figure 6). Starting with measure 135, the tonality goes back to *D minor*, just like

the beginning of the piece. The singer does not want to accept the fact that she cannot reach the garden, so she makes a last urgent call to the mountains by repeating the first words of the text: "chain of mountains, snowy mountains". As if nothing happened, she tries to reverse everything to the beginning point. One of the differences between the prelude and the fifth section of the piece is that the last repetition of "give me way, give me free passage, so I go far away" has higher pitches than the one at the beginning. Thus, an ascending chromatic line symbolizing power and dominance is observed. Another difference is that the words "I go" long for three measures at a high pitch of *D* with *a tempo* and *forte* expressions, emphasizing her insistence and determination to go. At this point, she implies that she does not take death seriously and challenges everything that comes to her way. The last two measures of the piece with piano solo, playing two *fortissimo* chords with a *fermata* at the second one, put a severe end to the music confirming her firm decision.

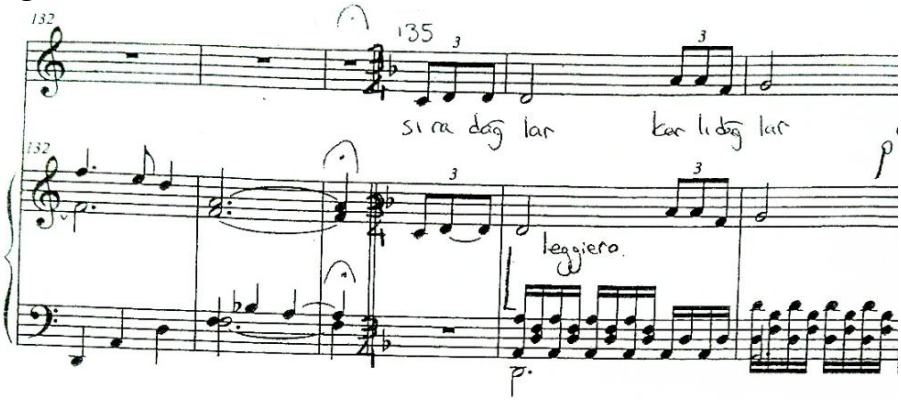


Figure 6:*Hayalimdeki Bahçe*, mm. 132-137.

It can be concluded that Güran summed up the humanity in *Hayalimdeki Bahçe* in which the music is full of emotional transitions. The piano accompaniment is not just a simple chordal accompaniment, but rather an emotional undercurrent of the vocal line. Through the music and the text, the audience can feel the singer's changing moods between desire, wish, fury, hatred, despair, acceptance, stubbornness, courage and determination. All these differing situations are depicted with changing tonalities, time signatures, musical expressions and dynamics. The performance of this music piece teaches a lot about the passages between feelings. The audience, as well as the performers are challenged to grasp the moment and adapt to it immediately.

REFERENCES:

[1] Baydar, E. K. (2008). Doğulu Kadının Batılı Yüzü, 19. Yüzyıl Osmanlı Kadını ve Avrupa Üzerine Notlar. Kadın/Woman 2000, Kadın Araştırmaları Dergisi, 9 (1), 69-80. ISSN: 1302-9916.

[2] İdil, E (2015). Bir Cumhuriyet Hanımefendisi, Besteci Nazife Güran. http://www.cumhuriyetarsivi.com/katalog/4199/sayfa/2015/10/30/12.xhtml

[3] Özkişi, Z. G. (2009). Toplumsal Cinsiyet Bağlamında Türkiye'de Kadın Besteciler: Tanzimat'tan Günümüze Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Kadın Besteciler ve Yapıtları. Unpublished doctoral thesis, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Doktora Programı, İstanbul.

[4] Evrensel.net. (2006). Bir Cumhuriyet Sesi: Nazife Güran. https://www.evrensel.net/haber/173780/bir-cumhuriyet-sesi-nazife-guran

Canan Özgür
İstanbul Üniversitesi (doktora öğrencisi) –
Biruni Üniversitesi (öğretim görevlisi)
cananozgur86@gmail.com

Özet: 1921 yılında Viyana'da doğan Nazife Güran Türkiye'nin ilk kadın bestecilerindendir. Berlin ve Köln'de müzik eğitimi almıştır. Batı müzik formunda binin üzerinde eser besteleyip birçoğunun metnini de kendisi yazmıştır. Bu çalışmanın amacı Güran tarafından soprano ve piyano için bestelenen *Hayalimdeki Bahçe* adlı eserde metin ve müzik arasındaki ilişkiyi incelemektir. Uygulanan yöntem armonik yapıyı, ölçü vuruş işaretlerini, dinamikleri, müzikal ifadeleri ve tempo değişimlerini analiz ederek bunların metinle ilişkisini vurgulamaktır. Sonuçlara göre, metni Güran'a ait olan bu eser karanlık bir dünyada uzaklara yolculuk yapmak ve hayalindeki çiçeklerle dolu bahçeye ulaşmak isteyen tutkulu ve sabırsız bir ruhu tanıtmaktadır.Şarkıcının yol vermesi için seslendiği dağlar onu umursamamaktadır ve geçmesine izin vermemektedir. O huzur dolu bahçeye ulaşmanın tek yolu ölümdür. Şarkıcı bunu kabullenmek istemez ve müzik dağlara yapılan son bir çağrıyla sona erer. Piyano partisi metinde tarif edilen duygularla paralel gitmektedir. Ayrılma isteği ve memnuniyetsizlik değişen minör tonaliteler ile ifade edilmektedir. Ölçü vuruş işaretleri 3/4, 2/4, 5/4 ve 4/4 arasında değişerekmetindeki kaygıyı ve özlemi vurgulamaktadır. Müzikteki drama *pianissimo*dan *fortissimo*ya kadar değişen müzikal dinamikler aracılığıyla desteklenmektedir. *Mobile e piacere, con anima, drammatica* ve *tranquillo* gibi ifadelerle müzik zenginleştirilmektedir. *A tempo, ritardando* ve *rallentando* gibi tempo değişimleri de sık kullanılmıştır. Nitekim, eser hem soprano he piyano açısından sahnelenmesi zor bir eserdir. Sonuç olarak, bu çalışma icracıların Güran'ın müziğe yaklaşımını daha iyi anlamalarına ve *Hayalimdeki Bahçe'*yi daha geniş bir perspektifle sahnelemelerine yardımcı olmayı hedeflemektedir. Bu analiz sayesinde eserin duygusundaki ve ambiyanstaki değişimler daha anlaşılır hale gelecektir. Böylece eserin performansı da daha etkileyici ve başarılı olacaktır.

Anahtar sözcükler: *Nazife Güran, Türk kadın besteci, Hayalimdeki Bahçe*

RAHİMOVA Aytac Elxan Prof.Dr
Azerbaycan
BMATarih ve Nazariyyat Bölümü,
aytach@live.com,
Bakü Azerbaycan

Aynur Elhan Nayir Prof.Dr.
Türkey
Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu
Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi ABD
aynur4272@hotmail.com

MÜZİK EĞİTİMİNDE RENKLERİN ETKİSİ

Özet: *Müzikle rengin uyumu, uzun zamandır Aydınların ilgisini çeken konulardandır. Bu problem, Rönesans'tan başlayarak 17. yüzyılda bilimin gelişimi, özellikle de Newton'un (1642-1727) güneş spektrumunu tahlil etmesi sonucu, rengin ve müziğin sentezi probleminin öğrenilmesine yeni bir başlangıç vermiş oldu.Müzik ve renk uyumunun bilginleri arasında, besteci Hector Berlioz, Liszt, Wagner, Rimsky-Korsakov, A. Scriabin, Olivier Messiaen, Duke Ellington ve benzeri isimleri sayabiliriz. Aslında, bazı araştırmacıların iddialarına göre, Rus besteci Alexander Scriabin tonaliteleri görüyormuş. Aynı zamanda, bu soruyu araştıran Rus ressam Wassily Kandinsky'ye göre, dört duyu hissi: renk, duyum, sezme ve koku idi*

Renklemeli müzik eğitimi yöntemini ise 1926 yılında Çek müzik eğitimcisi Ptaçinski tarafından oluşturuldu. Ptaçinski'nin renklemeli metodu, müziksel işitme, okuma, yazma çalışmalarında oldukça etkili sonuçlar verdi. Bu yöntem Türkiye'de Salih Aydoğan tarafından geliştirildi.

Renklerle müziği görme olarak nitelendirdiğimiz bu çabalar, acaba bir sanatlar arası etkileşim mi, yoksa tıbbi açıklaması da olan bir nörolojik durum mu? (Bilimsel olarak herhangi bir duyunun uyarımı otomatik olarak başka bir duyu algısını da tetikliyorsa buna – ***Sinestezi*** *denmektedir.) Bu çalışmada, verilen soruya cevap arayarak sanatçı ve müzik eğitimcilerinin farklı bakış açılarını incelemeye çalıştık.*

Anahtar Kelimeler: *Renk, Müzik Eğitimi, Sinestezi*

Sanatlar arasındaki etkileşim öteden beri olagelen bir olgudur. Özellikle maddeden arınmış tek sanat olarak müzik, müziğin biçim dili öteki sanatların kendilerini ye-

nilemelerinde kaynak olmuştur. Bu yönde öncülük yapan resim sanatı olmuştur [6.s.30]

Farklı duyular arasındaki paralellik olguları daha Antik dönemlerden beri sanatçıların ve bilim insanlarının ilgisini çekmekteydi. Aristoteles "Ruh hakkında" traktatında "Ortak hiss" diye nitelendiren olgudan söz etmiş, ses dizisi ve paletlerin karşılaştırılma ilişkisi Göte ve Leybnits'in çalışmalarında dikkat çekmiştir. Hatta Fransız bilim adamı Louis Bertrand Castel A.Scriabin'in avangart çalışmalarından çok önce renkli organ aletini de icat etmiştir.

17. yüzyılda bilimin gelişimi, özellikle de Newton'un (1642-1727) güneş spektrumunu tahlil etmesi sonucu, rengin ve müziğin sentezi, uyumu gibi problemlerin öğrenilmesine yeni bir başlangıç vermiş oldu.

Newton ışığın ve rengin sübjektif duyulmasını ölçülerin ve fiziki kanunların objektif diline çevirebildi. Bununla da renklerle müzik notaları arasındaki matematiksel bağlılığı bula bildi. Newton'a göre notalar ve renkler arasında böyle bir uyum oluşmaktadır:

Do – Kırmızı
Re – Turuncu
Mi – Sarı
Fa – Yeşil
Sol – Lacivert
La – Mavi
Si – Mor

Renklerle müziği görme olarak nitelendirdiğimiz bu çabalar, acaba bir sanatlar arası etkileşim mi, yoksa tıbbi açıklaması da olan bir nörolojik durum mu?

Bilimsel olarak herhangi bir duyunun uyarımı otomatik olarak başka bir duyu algısını da tetikliyorsa buna – ***Sinestezi*** denmektedir. Tıp literatüründe de yer alan *Sinestezi* kelimesi, Yunanca kökenli bir kelime olup, "birleşik duyu" anlamına gelmektedir. Sinestezler – birden fazla algı sistemini, aynı nesnelere kendi yorumlarını aynı kuvvette verirler. Metafor, sembolizm kelimeleri gibi, çeşitli sanat ürünlerinin tanımlanmasında kullanılan "sinestezi" kelimesinden farklı olarak bu olguyu yaşayan kişiler, kasıtsız ve sürekli olarak oluşan benzetmelerden bahsederler [7.s15]

Tek bir nesne için birden fazla algının devreye girmesi olarak tanımlayabileceğimiz sinestezi, kimilerine göre bir "hastalık", kimilerine göre ise bir "yetenek". Kesin olansa şu: Sinestezikler, yaratıcılıkları ve farklı algılama biçimleriyle hayatı sıradan insanlardan çok daha renkli yaşıyor.

Bazı sinestezik kişilerin harfleri ve rakamları

nasıl algıladığını gösteren bir görsel

Sinestezinin en sık izlenen iki şeklinden biri, kişinin renkleri duyması – ***Kromestezi,*** diğeri de kişinin harfleri renk olarak algılamasıdır – ***Grafem – renk*** ya da ***harf – renk*** sinestezisi. Sesler ile renklerin bağdaştırıldığı kromestezide, bazı kişiler bir kapının açılması ya da bir araba kornasıyla bile belirli renkleri görebilir. Bazı kromestezi durumlarında ise renkler yalnızca görülmekle ve duyulmakla kalmaz, aynı zamanda koklanabilir de.

Sanatta sinestezi veya sanatsal sinestezi birçok bestecilerin, ressamların, şairlerin ilham kaynağı olmuştur. Rus ressam Vasiliy Kandinskiy, kendi eserlerinde tasviri – müzik deneysel yaklaşımlarını 1912'de yayımlanan "Sanatta Zihinsellik Üzerine" adlı

kitabında geliştirdi. V. Kandinskiy için sanat, manevi değerlerin betimlenmesidir. Her sanat dalı dışsal yapısı itibariyle birbirinden ayrılsa da buluştukları ortak nokta, insan ruhunu arıtıp, harekete geçirebilecek iç amaç için çaba vermeleridir. V. Kandinskiy'e göre dört duyu hissi: renk, duyum, sezme ve koku idi [2.s.50]

Kandinsky dünyasında görme ve işitme özdeştir. Sinestezi onun sanatında büyük rol oynar. Sarıyı giderek güçlenen bir trompet ya da fanfar sesi diye tanımlar. "Dört bir yana sıcaklık ve neşe saçan bir renk… siyah hiçlik, olanaksızlık, güneşin sönmesinden sonraki hiçlik, geleceksiz, umutsuz bir suskunluk. Tınısı en az olan renk… beyaz büyük suskunluğun rengi…" [9.s.15]

Rus yazar Vladimir Nabokov sadece kendisi değil ailesi de sinestezikti. Annesi, eşi ve oğlu sinestezik olan Nabokov 1949 yılında kaleme aldığı "Portait of My Mother" (Annemin Portresi) adlı kitabında annesinin sinestezik deneyimlerini anlatır.

Müziğin reklerle uyumunu araştıran bestecilerden H. Berlioz, F.Liszt, R. Wagner, N.Rimsky Korsakov, A.Scriabin, O. Messiaen vb. isimlerini anabiliriz [2.s.68] M. Musorgski'nin meşhur "Sergiden tablolar" eseri ise müziğin görselleşmesinin en bariz örneğidir.

1899 yılında Rimksy Korsakov Mlada isimli operasında librettodaki renk sözlerinin kullanımını renkli sahne ışıklandırmalarıyla senkronize etmiştir.

İki farklı yeteneğe aynı anda sahip olan Rimsky Korsakov'un senopsik tablosuna göz atalım:

Do majör – Beyaz
Re majör – Sarı
Re ♭ majör – Koyu sıcak
Mi majör – Lacivert
Mi ♭ majör – Gri – lacivert
Fa majör – Yeşil
Fa #majör – Gri – yeşil
Sol majör – Kahve – altın
La majör – Pembe
La ♭ majör – Gri – eflatun
Si majör – Koyu lacivert
Si ♭ majör – Gri lacivert

Bu tabloya göre minor tonaliteleri adaş tonalitelere göre renk ismi almaktaydı.

Bestecinin tonalite renkleriyle ilgili yorumu da ilginçti: "Bana göre, tüm tonaliteler, akorlar ve kadans kuruluşları doğayla iç içedir. Bulutların rengi, güneşin sıcaklığı vs. Orada gerçek Cis – dur (do# majör), h - moll (si - minör), As – dur ve aklınıza gelecek her şey mevcuttur". Daha sonra fikrini devam ettiren Korsakov "…A – dur (La - majör) tonalitesini gençlik, neşe, bahar ve güneşin doğuşuyla ilgilendirmeyen çok az besteci çıkar" - demektedir [10.s.25]

Bestecinin eser partitürlerini incelediğimizde güneşin doğuşu ile ilgili olan sahnelerin hepsinin ("Mlada", "Sadko", "Altın Horoz", "Soltan Çarın Masalı" gibi operalarında) A- dur tonalitesinde yazıldığını görmekteyiz.

Deniz, gök ve yıldızların "mavi"si Korsakov tarafından Mı – majör (E - dur) ve Mi bemol majör (Es - dur) tonalitelerinde yazılmıştır. Şen, şakrak koro ve toplu sahneler operalarında – Do – majör, Sol – majör, Re – majör ve Fa – majör tonalitelerinde kurulmaktadır.

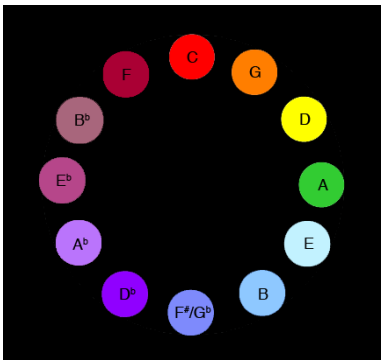
Bazı araştırmacıların iddiasına göre Rus bestecisi A. Scriabin tonalitelerin rengini somut bir şekilde görmekteydi. Bu iddiaya göre, do – majör, fa – majör ve sol - majör tonalitelerini görme yeteneğine sahip olan besteci diğer tonalite renklerini beşliler çemberine ve ışık spektrumuna göre oluşturmaktaydı [4.s.5].

Rus bestecisi A.N. A.Scriabin'in 1910 yılında bestelediği "Prometheus" senfonisi – koro, organ, senfonik orkestra, piyano için yazılmış bir eserdir. Senfoniye özel olarak A.Scriabin, ışık ve renk efektlerini görselleştirmek için bir klavye tasarlamış ve eserin partitüründe bu enstrümanın partisi "luce" diye işaretlenmiştir. Scriabin, notaları "parlak ve çakan ışıklar" olarak hissediyordu. Fakat bu kendine özgün eserin icrası, 20.yüzyılın gelişmiş teknoloji döneminde bile bestecinin tam olarak düşündüğü konseptte yapılamamıştır. Besteci, yaşadığı dönemde senfoni seslendirilmese de A.Scriabin tasarımına göre eserin icrası zamanı ışık ve renklerin efektleri müzikle harmanlanacaktı. Böylece "Prometheus"ta A.Scriabin'in senopsik tablosu ortaya çıkmıştı. Bu tabloya göre tonaliteler renkleri:

Do majör– kırmızı
Re majör – sarı
Re ♭ majör – mor
Mi majör – açık mavi
Mi ♭ majör – gümüş-metal
Fa majör – kırmızı
Fa # majör – lacivert
Sol majör – turuncu – kahve
La majör – yeşil
La ♭ majör – ışıltılı mor
Si majör – açık mavi
Si ♭ majör – gümüş [5. s.72].

Tüm ismi geçen majör tonalitelerin ilgili minörleri de aynı renkleri taşımaktaydı.

Scriabin'in beşliler çemberine göre t naliteleri



A.Scriabin'in ışık ve renk efektleri görselleştirmek için tasarladığı klavye

Her iki bestecinin tonalite renklerinin karşılaştırdığımızda aşağıdaki tablo oluşmaktadır:

Tonaliteler	N. Rimsky Korsakov	A.Scriabin
Do majör	Beyaz	Kırmızı
Sol majör	Kahverengi - Altın	Turuncu – Kahverengi
Re majör	Sarı	Sarı
La majör	Pembe	Yeşil
Mi majör	Lacivert	Açık Mavi
Si majör	Koyu Lacivert	Açık Mavi
Fa # majör	Gri - yeşil	Lacivert
Re ♭ Majör	Koyu sıcak	Mor
La ♭ Majör	Gri eflatun	Açık mor
Mi ♭ Majör	Gri lacivert	Gümüş – metal
Si ♭ Majör	Gri lacivert	Gümüş

Fa majör	Yeşil	Koyu kırmızı

Tablodan da göründüğü gibi her iki besteci *Re majör*ü Sarı renkte görmektedirler. *Mi majör* ve *Si majör*ün renkleri de bestecilerin paletlerinde birbirine yakın olan renklerdedir. Aynı şekilde de *Mi ♭ majör* ve *Si ♭ majör* tonaliteleri gri, gümüş ve metal gibi soğuk renklerdedir.

İsimleri geçen tüm sanatçılar müziği görselleştirme veya tam tersi müzikten etkilenerek renkleri konuşturmuşlardı. "Birleşik duyu"lara sahip bu sinestez sanatçılar müziği renkli görebiliyorlardı.

Müzik eğitimcileri ise "renkli müziği" eğitim sürecine metaforlar yolu ile getirmişlerdi. Dolayısıyla eğer sinestezi hastalığı olan biri müziği renkli görüyorsa, normal insan onu metafor yoluyla tasvir etmektedir. Özellikle çocuk zihninde müzik gibi soyut bir sanatı somutlaştırmak amacıyla eğitimciler renklerin metaforik benzetmelerini kullanmışlardı.

Renklemeli müzik öğretimi 1926'da Prag Devlet Konservatuvarı Müzik Eğitimi Bölümünü bitiren, ardından ortaokullarda müzik öğretmenliği yapan ve daha sonra "ilk müzik öğretim okulu" nu açan Çek müzik eğitimcisi Ptaçinski tarafından oluşturulmuştur.

Renklemeli müzik öğretim yöntemi, müziksel işitme, okuma, yazma ve söylemeyi, sesleri (notaları) renklerle göstererek öğretme yoludur.

Yöntem renkli yöntem ve renkli öğretim yöntemi olarak adlandırıldığı gibi, ilk oluşturucusu ve geliştiricisi Ptaçinski'nin adıyla ***Ptaçinski renkli yöntemi*** diye de bilinir.

Renklemeli müzik öğretimi yöntemi bağıldır. Bu yöntemde diziyi oluşturan yedi ayrı nota (ses), yedi ayrı renkle gösterilir. Do'dan başlayan dizideki yedi sesi karşılayan yedi renk sırasıyla şunlardır:

Do – kırmızı
Re – beyaz
Mi – sarı
Fa – kahverengi
Sol – mavi
La – yeşil
Si – mor

Renklemeli müzik öğretimi yöntemi, yöntemin yaratıcısı Ptaçinski'nin yaklaşımına göre, daha çok ilköğretimin birinci devresinde 7 – 9 yaşları arasındaki çocukların müzik eğitiminde kullanılır. Bu yöntemde, Ptaçinski'nin yaklaşımına göre alıştırmalar önce kırmızı – sarı – mavi (do – mi - sol) renkler üzerinde yapılır, sonra yavaş yavaş, sırasıyla mor (si), beyaz (re), kahverengi (fa), yeşil (la)renklerine geçilir.

Notalar	Newton	Ptaçinski	Aydoğan
Do	Kırmızı	Kırmızı	Kırmızı
Re	Turuncu	Beyaz	Yeşil
Mi	Sarı	Sarı	Mor
Fa	Yeşil	Kahverengi	Sarı
Sol	Lacivert	Mavi	Mavi
La	Mavi	Yeşil	Pembe
Si	Mor	Mor	Gri

Renklemeli yöntemle müzik öğretimi çocuklar için çok ilginç ve çekici olur. Bu yöntemle yapılan müzik öğretimi çok başarılı sonuçlar doğurur, çok yararlı ürünler verir [8,s.19].Türkiye'de bu yöntem Salih Aydoğan tarafından geliştirilmiştir. "Renklerle org öğretimi" metodunda nota okuma probleminin çözümü için uygulanmıştır. Yani her notanın ismini bir renge bağladıktan, notaların isimlerini hafızada tutup, kavramak daha kolay gelmektedir. Bu şekilde yapılan dersler çocukların ilgisini çekerek daha eğlenceli

karakter alır.

Yukarıda isimleri geçen bestecilerin tablolarıyla benzer ve farklı notaların renklerini kendisinde oluşturan bu sistemin de kendi tablo renkleri bulunmaktadır:

Do – kırmızı
Re – yeşil
Mi – mor
Fa – sarı
Sol – mavi
La – pembe
Si – gri [1,s.11].

Ptaçinski metodu işitme eğitiminde daha yaygınsa, S.Aydoğan metodu daha çok enstrüman eğitimine yöneliktir. Metodların tablo renklerini Newton'un ışık spektrumunda yaptığı çalışmaya göre karşılaştırdığımızda aşağıdaki sonuçlara varabiliriz.

Müzik Eğitiminde Renkli Yöntem, karşılaştırmalı tablo.

Tablodan göründüğü gibi her iki sistemde ve Newton'un spektrum ışıklarında da *Do* – sesi, ana ses – ana renk olarak *kırmızı* ile gösterilmektedir. Ptaçinski Newton renklerine *Mi – Sarı* ve *Si – Mor* seslerinde de sadık kalmıştır. Her iki eğitimcinin ise ortak notası (sesi) *Sol – Mavi*sidir.

Sonuç olarak renklerle müziğin uyumu çok eskilere dayanmakla yanı sıra günümüzde de aktüelliğini yitirmemektedir. Tarih boyu bestecilerin renklere olan bakış açısı ve müziği renkli görme yeteneği bir nörolojik problem olarak öne çıkıyorsa (sinestezi), müzik eğitimcilerinin bu olaya bakış açısı tamamen metaforik anlam kazanmaktadır ve eğitimi daha eğlenceli şekle sokmaktadır.

KAYNAKÇA:

1. Aydoğan S. 2011.Renklerle org öğretimi. Arkadaş yayınevi, Ankara.
2. Ванечкина И.А., Галеев Б.М. "Цветной Слух" В Творчестве Н.А.Римского-Корсакова. http://synesthesia.prometheus.kai.ru/zwet-sl_r.htm
3. Ванечкина И. 1968. Из опыта художественного решения проблемы синтеза музыки и света. – В кн.: Симпозиум "Проблемы художественного восприятия" (тез.докл.). – Л.
4. Сабанеев Л. Л. 1925. Воспоминания о Скрябине. М. Музсектор Госиздата,
5. Советская музыкальная литература 1972. Выпуск первый. М., Музыка
6. İpşiroğlu N. 1994, Resimde Müziğin Etkisi. Remzi Kitabevi.
7. Richard E. 1995. Cytowic Synesthesia: Phenomenology And Neuropsychology A Review of Current Knowledge (4720 Blagden Terrace, NW Washington DC 20011-3720 USA).
8. Uçan,A. Yıldız G. Bayraktar E. 1999. İlköğretimde Müzik Öğretimi, Burdur: MEB Yayınları.
9. Vanslov V. V. 1983. İzobrazitelnoe iskusstvo i muzıka. L.,İzd. "Xudojnik PSFSR".
10. Yastrebcev V. V. 1960. Nikolay Andeyeviç Rimskiy Korsakov. Vospominaniya 2 t. Gosmuzizdat, Moskva.

Rahimova Aytac Elxan
Bakü/ Azerbaycan
Bakü Müzik Akademisi Tarih ve Nazariyyat Bölümü,
Prof.Dr aytach@live.com,

Aynur Elhan Nayir
Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Eğitimi ABD
Prof.Dr.aynur4272@hotmail.com

COLOR EFFECT IN MUSIC EDUCATION

Summary: *The color of music, light adaptation has been a topic that has attracted the attention of Intellectuals for a long time. This problem was a long way from the Renaissance to the study of color synthesis, color and music as a result of the analysis of the solar spectrum Newton (1642-1727) in the seventeenth century, attracting the attention of many composers, artists, architects and scientists. Among the*

scholars of music and color, we can name the composers Hector Berlioz, Liszt, Wagner, Rimsky-Korsakov, A. Scriabin, Olivier Messiaen, Duke Ellington, and so on. In fact, according to the assertions of some researchers, the Russian composer Alexander Scriabin saw tonality. At the same time, according to the Russian painter Wassily Kandinsky, who investigated this problem, four senses senses: color, feeling, sensation and smell. Colored musical education was founded in 1926 by the Czech pedagogue Ptaçinskim music. Color method of teaching music is a way of learning a musical ear, read, write, and speak, featuring the voices of flowers. This method was developed by Salih Aydoganom in Turkey. Are these efforts, which we call the color of music, art interaction between painful neurological disease or medical explanation? (From a scientific point of view, if the stimulation of the senses automatically calls another sensory perception, it is called - Synesthesia.) In this study, we try to find out the answer to this question, looking at artists and music teachers in harmony with flowers.

Key words: *Color, Music Education, Synesthesia*

SÖZEN İsmail
Türkiye
Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi
Email: sozeni@hotmail.com

DURAK Yavuz
Türkiye
Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi
Email: ydurak27@gmail.com

İŞBİRLİKLİ ÖĞRENME YAKLAŞIMI İLE YAPILAN TOPLU BAĞLAMA ÖĞRETİMİNİN PERFORMANS VE TUTUMA ETKİSİ

Özet: *Bu araştırmanın amacı, işbirlikli öğrenme ile yapılan toplu bağlama öğretiminin öğrencilerin bağlama çalma performansı ve bağlama dersine ilişkin tutumları üzerindeki etkilerini belirlemektir. Araştırmada "öntest – sontest kontrol gruplu desen" ve "sontest kontrol gruplu desen" kullanılmıştır. Deney sürecinde kontrol grubuyla haftada 2 ders saati olmak üzere 5 hafta boyunca toplu bağlama öğretimi, deney grubuyla yine haftada 2 ders saati olmak üzere 5 hafta boyunca işbirlikli öğrenme uygulamalı toplu bağlama öğretimi yapılmıştır. Deney grubunda işbirlikli öğrenme yönteminin Birleştirme I tekniği kullanılmıştır. Her iki grupta aynı hedefler doğrultusunda, bağlamada başparmak kullanımı, bağlamada aksak usullerin çalınması ve bağlamada transpoze çalma konularını kapsayan 5 türkü öğretilmiştir. Öğrencilerin bağlama dersine ilişkin tutumlarını belirlemek amacıyla araştırmanın başında ve sonunda araştırmacı tarafından geliştirilmiş Bağlama Dersi Tutum Ölçeği uygulanmış, bağlama performanslarını saptamak amacıyla araştırmanın sonunda yine araştırmacı tarafından geliştirilmiş Bağlama Performansı Değerlendirme Formu kullanılmıştır. Araştırmanın sonucunda, işbirlikli öğrenme uygulamalı toplu bağlama öğretiminin toplu bağlama öğretimine göre öğrencilerin bağlama performansları üzerinde ve bağlama dersine ilişkin tutumlarında anlamlı bir fark oluşturmadığı, ancak deney grubunun bağlama dersine ilişkin tutumlarında anlamlı düzeyde bir fark oluşturduğu bulunmuştur.*

Anahtar Kelimeler: *Bağlama Eğitimi, Toplu Bağlama Öğretimi, İşbirlikli Öğrenme Yaklaşımı, Birleştirme I Tekniği*

Müzik, insanlığın var oluşundan günümüze toplumların yaşamlarında yer alan en önemli kültür öğelerinden birisi olmuştur. Müzik kültürünün sonraki nesillere aktarılması ve yaşatılması müzik eğitimi aracılığıyla gerçekleşmektedir. Müzik eğitiminin türlerinden birisi olan genel müzik eğitimi, evrensel olarak kabul görmüş temel müzik bilgilerinin, geleneksel müziklerin ve çeşitli dünya müziklerinin yeni yetişen nesillere aktarılmasında önemli bir rol oynamakta ve bu yolla onların müziksel anlamda gelişimlerine katkı sağlamaktadır. Bu açıdan bakıldığında, toplumda asgari ortak – genel müzik kültürü oluşturulabilmesi için genel müzik eğitiminin en iyi şekilde yürütülmesi gerektiği ve bu durumda en büyük sorumluluğun müzik öğretmenlerine düştüğü anlaşılmaktadır. Müzik öğretmenlerinin bu süreçte kendilerinden beklenen görevleri en iyi şekilde yerine getirebilmelerinin ise sahip oldukları mesleki yeterliklerle doğru orantılı olduğu

düşünülmektedir. Bir müzik öğretmeninde bulunması gereken yeterlikleri: Müzik Alan Bilgisi, Müziksel Davranış Biçimleri, Müzik Öğretimi Yeterlikleri, Öğretmenlik Meslek Bilgisi ve Bireysel Özellikler, olarak sınıflandıran Kalyoncu [1, s.3], müzik öğretmenlerinde alana ilişkin bulunması gereken yeterliklerden birisi olan "Müziksel Davranış Biçimleri" kapsamında yer alan *müzik yapma*nın (bireysel ve toplulukla çalma, söyleme vs.) temel müziksel davranış alanlarının en önemlilerinden birisi olduğunu belirtmektedir.

Müzik öğretmenleri Eğitim Fakültelerinde yer alan "Müzik Öğretmenliği Lisans Programı" doğrultusunda yetiştirilmektedir. Bu programda bağlama eğitimi, "Bireysel Çalgı" ve "Okul Çalgıları" dersleri bünyesinde verilmektedir. Bireysel Çalgı dersi bünyesinde ana çalgısı bağlama olan müzik öğretmeni adaylarına bireysel olarak dört yıl (sekiz dönem) boyunca haftada 1 ders saati bağlama eğitimi verilmekte iken, ana çalgısı bağlama olmayan müzik öğretmeni adaylarına "okul çalgıları" adı altında toplu olarak haftada 2 ders saati olmak üzere sadece bir dönemlik bağlama eğitimi verilmektedir. Türk müzik kültürünün beslendiği en önemli kaynaklardan birisi olan halk müziğinin temel çalgısı bağlamanın, müzik öğretmeni adaylarına bir yarıyıl ve haftada iki saat gibi kısa bir zaman diliminde, toplu olarak, anlatım, soru –cevap ve gösterip yaptırma gibi yöntem ve tekniklerinden yararlanılarak öğretilmeye çalışıldığı görülmektedir (3, 4). Bu ders sürecinde ve buna paralel olarak farklı çalgılarla yürütülen toplu çalgı eğitimi süreçlerinde belli düzeyde sosyal iletişim ve planlı olmasa da bir işbirliği ortamının oluşması toplu çalgı eğitiminin bir avantajı olarak görülse de yararlanılan bu yöntem ve teknikler, öğrencilerin tamamının aktif bir şekilde derse katılımını sağlayamama ve tüm öğrencilerle yeterli derecede ilgilenememe gibi dersin verimini ve hedeflere ulaşılmasını etkileyen sorunlar doğurmaktadır.

Bağlama eğitimi dışında müziğin diğer boyutlarında ve eğitimin çeşitli alanlarında yaşanılan yöntemsel sorunların çözümüne yönelik yapılan araştırmalarda yeni yöntem arayışlarına gidildiği görülmekte ve bu araştırmalar incelendiğinde, araştırmacıların ağırlıklı olarak yapılandırmacı kuramlara dayalı öğrenme-öğretme yaklaşımlarına odaklandıkları dikkat çekmektedir [5, 6, 7, 8, 9, 10]. Araştırmacıların odaklandıkları **yaklaşımlardan birisi de bireylerin birbirleriyle etkileşimini ve işbirliği yaparak çalışmalarını öngören işbirlikli öğrenme yöntemidir.** İşbirlikli öğrenmeyi, öğrencilerin küçük gruplar halinde çalışarak ve birbirlerinin öğrenmesine yardım ederek öğrenmeyi gerçekleştirme süreci olarak tanımlayan Açıkgöz [11], bu yöntemin, bilişsel öğrenme ürünleri ve süreçleri, güdü, kaygı, tutum vb. duyuşsal özellikleri üzerinde diğer yöntemlere göre daha olumlu etkileri olduğunu, ayrıca işbirlikli öğrenme uygulamalarının özel düzenlemeler ve harcamalar gerektirmediğini ve öğrenmenin bireyselleştirilmesini kolaylaştırdığını belirtmektedir.

Bir dersin belirlenen hedeflere ulaşmasında, öğretim sürecinde yaşanan yöntemsel sorunların ve olumsuz durumların minimum düzeye indirilmesinin yanı sıra, öğrencilerde o derse karşı önceden oluşan tutumların da önemli bir payı vardır. Tutumun, bireyin başarısını büyük oranda etkilediği çeşitli alanlarda (müzik, fen, dil eğitimi, matematik vb.) yapılan birçok araştırma bulgusuyla kanıtlanmıştır [12, 13, 14, 15, 16].

Toplu bağlama eğitiminin verimini düşüren ve istenilen hedeflere ulaşılmasını etkileyen bir takım yöntemsel sorunların var olduğu görülmektedir. Bu sorunların çözümlenmesi gerekliliği, araştırmacının toplu çalgı eğitiminde başarının tutumla ilişkisi olduğunu düşünmesi, ancak yapılan literatür taramasında bu konuyla ilgili kaynak ve araştırmalara ulaşılamaması bu araştırmanın yapılma gerekçesini oluşturmaktadır. Ayrıca bağlama eğitimi alanında yapılan diğer çalışmalardan farklı olarak bir öğretim yönteminin uygulanmasına yönelik deneysel bir çalışma olması ve bu yöntemin toplu bağlama öğretiminde yeni bir bakış açısı kazandırma beklentisi sunması da bu

araştırmanın yapılma gerekçesini güçlendirmektedir. Bu noktadan hareketle araştırmanın problem cümlesi aşağıdaki biçimde oluşturulmuştur.

1.1. Problem Cümlesi

İşbirlikli öğrenme ile yapılan toplu bağlama öğretiminin bağlama çalma performansına ve tutuma etkisi nedir?

1.2. Alt Problemler

1. Deney grubu ile kontrol grubu öğrencilerinin, bağlama çalma performans puanları arasında anlamlı bir fark var mıdır?

2. Deney grubu ile kontrol grubu öğrencilerinin, öntest tutum puanları arasında anlamlı bir fark var mıdır?

3. Deney grubu öğrencilerinin, tutum puanları arasında anlamlı bir fark var mıdır?

4.Kontrol grubu öğrencilerinin, tutum puanları arasında anlamlı bir fark var mıdır?

5. Deney grubu ile kontrol grubu öğrencilerinin, sontest tutum puanları arasında anlamlı bir fark var mıdır?

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, ön test-son test kontrol gruplu deney modeli kullanılmıştır. Bu model; "neden – sonuç ilişkilerini belirlemeye çalışmak amacı ile doğrudan araştırmacının kontrolü altında, gözlenmek istenen verilerin üretildiği modeldir" [17].

2.2. Çalışma Grubu

Araştırmanın katılımcılarını 2009 – 2010 eğitim-öğretim yılında, Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim görmekte olan ve 232 kodlu Elektronik Org Eğitimi (dersin içeriğinde bölüm kurulu kararıyla toplu bağlama eğitimi verilmektedir) dersini alan lisans 2 sınıfı öğrencilerinden 22 öğrenci oluşturmaktadır.

2.3. Veri Toplama Araçları

Bu araştırmanın verilerini toplamak amacıyla, deney ve kontrol grubundaki öğrencilerin bağlama dersine ilişkin tutumlarını belirlemek için uygulamanın başında ve sonunda araştırmacı tarafından geliştirilen "Bağlama Dersi Tutum Ölçeği", bağlama çalma performanslarını ölçmek için ise uygulamanın sonunda yine araştırmacı tarafından geliştirilen "Bağlama Performansı Değerlendirme Formu" kullanılmıştır.

2.4. Uygulama

Uygulamadan önce kontrol ve deney grubundaki öğrencilere, bağlamanın kısa tarihçesini, bağlamanın yapısını, akordunu kapsayan *kuramsal bilgiler* verilerek, bağlamada doğru oturuş, tutuş, doğru sağ ve sol el pozisyonlarını, boş telde ve perdelere basarak çeşitli uzunluklarda ses üretmeyi ve basit ezgileri seslendirmeyi *kapsayan temel davranışlar* kazandırılmıştır. Deney sürecinde her iki grupta aynı konular işlenmiştir.

Uygulamanın aşamaları aşağıda yer almaktadır.

1. Öğretilmesi hedeflenen konuya ilişkin alıştırma tahtaya yazılmış ve alıştırmayla ilgili sorular sorulmuştur. Verilen cevaplar değerlendirilmiş, doğru cevap veren öğrencilere sözel pekiştireç verilirken, yanlış cevap veren öğrencilerin cevapları düzeltilmiştir.

2. Konuyla ilgili gerekli açıklamalar yapılmış, bağlamada örnek uygulamayla gösterilmiş ve öğrencilere tekrar ettirilmiştir. Son olarak alıştırmanın tamamını çalmaları sağlanmıştır.

3. Konunun pekiştirilmesi amacıyla çalışılacak olan türkünün öğretim aşamasında:

3.a. Kontrol grubunda gösterip-yaptırma yönteminden yararlanılmıştır. Tahtaya

türkünün notası yazılmış ve baştan sona birkaç kez çalınarak örnek seslendirme yapılmıştır. Bir sonraki aşamada türküyü meydana getiren cümleler önce araştırmacı tarafından çalınarak öğrencilere tekrar ettirilmiş, öğrenciler bu cümleyi öğrenene kadar çaldırma işlemine devam edilmiştir.

3.b. Deney grubunda, işbirlikli öğrenmeye dayalı tekniklerinden "Birleştirme I (Jigsaw I)" tekniğinden yararlanılmıştır. Deney sürecinin başında öğrencilere, "Birleştirme I" tekniği ile ilgili ayrıntılı bilgi verilmiştir. Sonraki aşamada öğrenciler çalgı notlarına göre en yüksekten en düşüğe doğru sıraya konulmuş, toplam öğrenci sayısı, kullanılacak materyalin durumuna, gruplarda yer alacak öğrenci sayısına bölünmüş, artan öğrenciler başka gruplara eklenerek gruplar oluşturulmuştur. Öğrencilerin çalgı notlarına göre oluşturulan listelerde grup sayısı kadar harf kullanılarak öğrencilere grup harfi verilmiştir. Daha sonraki öğrencilere sondakinden başlanarak tekrar grup harfleri verilmiş, artan öğrenciler göz önünde bulundurularak ortada yer alan öğrencilere harf verilmemiştir.

Malzemenin bölünmesi aşamasında, türkünün notası, cümlelere bölünmüş ve oluşturulan gruplardaki öğrencilere dağıtılmıştır.

Etkinlik 1: Aynı müzik cümlesini hazırlamaktan sorumlu olan öğrenciler bir araya gelerek "uzmanlık grupları" oluşturmuşlardır. Bu aşamada öğrencilere öğrenmekle yükümlü oldukları müzik cümlesini çalışmaları için süre verilmiş, gruplar arasında dolaşılarak zorlandıkları ya da takıldıkları bölümler için onlara ipuçları verilmiştir. Verilen sürenin sonunda öğrenciler asıl gruplarına geri dönmüşlerdir.

Etkinlik 2: Yeniden bir araya gelen grup üyelerinin çalıştıkları müzik cümlelerini birbirlerine öğretmeleri için belli bir süre verilmiştir.

Etkinlik 3: Bu sürenin sonunda çalışılan türkünün tamamı grup olarak öğrencilere çaldırılmıştır.

Böylece tüm gruplar çalışmalarını sunma ve birbirilerinin durumlarını görme fırsatı bulmuşlardır.

4. Değerlendirme aşamasında her gruptan:

a. Öğrenilen türküyü grup olarak seslendirmeleri,

b. Öğrenilen türküyü rasgele bir öğrencinin seslendirmesi,

c. Her gruptan, öğrenilen türkünün bir cümlesini bir öğrenci çalacak biçimde sırayla baştan sona çalmaları istenmiştir.

2.5. Verilerin Analizi

Deney ve kontrol gruplarının kendi öntest - sontest tutum puanları arasında anlamlı bir farkın olup olmadığını test etmek için nonparametrik testlerden *Wilcoxon T testi*, iki grubun öntest ve sontest tutum puanları ile bağlama çalma performans puanları arasında anlamlı bir farkın olup olmadığını test etmek için ise nonparametrik testlerden *Mann Whitney U testi* kullanılmış, istatistiksel işlemler SPSS 15.0 paket programla gerçekleştirilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın birinci alt problemi, deney grubu ile kontrol grubu öğrencilerinin, bağlama çalma performans puanları arasında anlamlı bir fark olup olmadığını sınamaya yöneliktir.

Gerçekleştirilen Mann Whitney U-testi sonucuna göre, deney ve kontrol gruplarının bağlama çalma performans puanları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olmadığı saptanmıştır ($U= 56{,}50$, $p<0{,}05$). Bu bulguya dayanarak, toplu bağlama öğretiminde işbirlikli öğrenme ortamlarının, toplu bağlama öğretim ortamlarına göre performans üzerinde anlamlı bir fark oluşturmadığı, ancak her iki grubun performans

puanlarında artış meydana getirdiği söylenebilir. Elde edilen bu sonucun, toplu bağlama öğretiminin doğal ortamında gerçekleştirilen ders sürecinde, kontrol grubundaki öğrenciler arasında belli düzeyde sosyal iletişim ve planlı olmasa da bir işbirliği ortamının varlığından kaynaklanıyor olabileceği düşünülmektedir.

3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumla

Araştırmanın ikinci alt problemi, deney grubu ile kontrol grubu öğrencilerinin, öntest tutum puanları arasında anlamlı bir fark olup olmadığını sınamaya yöneliktir.

Gerçekleştirilen Mann Whitney U-testi sonucunda, deney ve kontrol gruplarının öntest puanları arasında anlamlı bir fark olmadığı saptanmıştır (U=58,50, p<0,05). Bu bulguya bağlı olarak deneysel işlem öncesinde grupların bağlama dersine yönelik tutumları açısından birbirine denk olduğu söylenebilir. Elde edilen bu sonuç, deneysel çalışmalarda yer alan grupların değişkenler açısından birbirine eşit olması gerekliliğini sağlaması bakımından beklenilen bir durumu ortaya koymaktadır.

3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın üçüncü alt problemi, deney grubu öğrencilerinin tutum puanları arasında anlamlı bir fark olup olmadığını sınamaya yöneliktir.

Tablo 4: *Deney Grubu Öğrencilerinin Bağlama Dersine Yönelik Tutum Puanlarının Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları*

Gruplar	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	p
Negatif Sıra	3	2,83	8,50		
Pozitif Sıra	8	7,19	57,50	2,18*	,03
Eşit	0				

* Negatif sıralar temeline dayalı.

Tablodan da görülebileceği gibi, deney grubundaki 11 öğrenciden sontestte puanını artırmayan 3 öğrenci vardır. Geriye kalan 8 öğrencinin öntestten daha yüksek puan aldığı pozitif sırada belirtilmiştir. Tabloda z değerinin - 2,18 ve p değerinin ,03 olduğu görülmektedir. Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi 0,05 düzeyinde yapıldığı için elde edilen p değeri grubun öntest ve sontest sonuçları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olduğunu göstermektedir. Bu sonuca göre işbirlikli öğrenme ile yapılan toplu bağlama öğretiminin, deney grubunda yer alan öğrencilerin bağlama dersine yönelik tutumlarında anlamlı bir artış meydana getirdiği söylenebilir.

3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın dördüncü alt problemi, kontrol grubu öğrencilerinin tutum puanları arasında anlamlı bir fark olup olmadığını sınamaya yöneliktir.

Tablo 5: *Kontrol Grubu Öğrencilerinin Bağlama Dersine Yönelik Tutum Puanlarının Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi Sonuçları*

Gruplar	N	Sıra Ortalaması	Sıra Toplamı	z	p
Negatif Sıra	4	7,50	30,00		
Pozitif Sıra	7	5,14	36,00	,26*	,79
Eşit	0				

* Negatif sıralar temeline dayalı.

Tabloda yer alan bilgilere göre z değeri - 0,26 ve p değeri ,79 olarak hesaplanmıştır. Wilcoxon İşaretli Sıralar Testi 0,05 anlamlılık düzeyinde yapıldığı için bulunan p değerinin 0,05'ten büyük olması dolayısıyla kontrol grubunun öntest ve sontest sonuçları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olmadığı belirlenmiştir. Bu bulgular, toplu bağlama öğretiminin öğrencilerin Bağlama dersine yönelik tutumlarını geliştirmede etkili olmadığı şeklinde yorumlanabilir.

3.5. Beşinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Araştırmanın beşinci alt problemi, deney grubu ile kontrol grubu öğrencilerinin,

sontest tutum puanları arasında anlamlı bir fark olup olmadığını sınamaya yöneliktir.

Gerçekleştirilen Mann Whitney U – Testi sonucunda, teste ait p değeri, 39; U değeri ise 47,50 olarak bulunmuştur. Bulunan p değerinin 0,05'ten büyük olması dolayısıyla grupların deneysel işlem sonrası tutum puanları arasında istatistiksel olarak anlamlı bir fark olmadığı sonucuna varılmıştır. Bu bulgu işbirlikli öğrenme yöntemi ile yapılan toplu bağlama öğretiminin, kontrol grubunda yapılan toplu bağlama öğretimine göre öğrencilerin derse ilişkin tutumlarını arttırmada daha etkili olmadığı gibi bir sonuç ortaya koymuştur.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırmadan elde edilen bulgular, deney grubunun (işbirlikli öğrenme yaklaşımı ile öğretim yapılan grup) bağlama çalma performans puanı ortalaması ile kontrol grubunun (toplu bağlama öğretimi yapılan grup) bağlama çalma performans puanı ortalaması arasında anlamlı bir fark bulunmadığını göstermektedir. Deney grubunun bağlama dersine yönelik tutumlarında anlamlı bir artış meydana geldiği görülmüşken, kontrol grubunun bağlama dersine yönelik tutumlarında anlamlı bir artış meydana gelmediği görülmüştür. Yine her iki grubun bağlama dersine yönelik öntest ve sontest tutum puanı ortalamaları arasında anlamlı bir fark bulunmamıştır. Ancak deney grubunun öntest – sontest tutum puanları arasında matematiksel bir artış gözlenmiştir.

Araştırmanın tüm bulguları göz önünde bulundurularak sunulan önerilere aşağıda yer verilmiştir:

1. Toplu bağlama öğretiminde, az sayıda temel tekniklerle sınırlı kalarak, meydana gelebilecek tekdüzeliğin önüne geçebilmek için, işbirlikli öğrenme yaklaşımının çalgı eğitimine uygun farklı tekniklerinden yararlanılmalıdır.
2. İşbirlikli öğrenme yaklaşımının diğer derslerde de kullanılarak öğrencilerin işbirlikli çalışma ortamlarına alışmaları sağlanmalıdır.
3. Daha heterojen çalışma takımları oluşturabilmek amacıyla sayısal olarak büyük gruplara yer verilmelidir.
4. İşbirlikli öğrenme yaklaşımı farklı çalgı eğitimi süreçlerinde ve daha uzun zaman dilimlerinde uygulanabilir.
5. Farklı yaş gruplarında işbirlikli öğrenme yaklaşımı ile yapılan toplu bağlama öğretiminin performans ve tutum üzerindeki etkisi araştırılabilir.
6. İşbirlikli öğrenme yaklaşımı ile yapılan toplu bağlama öğretiminin diğer derslerdeki başarıyı etkileme durumu üzerine araştırmalar yapılabilir.
7. Öğrenci sayısı ve uygulama süresi arttırılarak daha büyük gruplar üzerinde benzer araştırmalar yapılabilir.
8. İşbirlikli öğrenme yaklaşımının farklı teknikleri kullanılarak benzer araştırmalar yapılabilir.
9. Bu araştırma işbirlikli öğrenme yaklaşımının diğer çalgılardaki öğrenme süreçlerine etkisini belirlemek üzere tekrarlanabilir.
10. İşbirlikli öğrenme yaklaşımının ait uygulama sürecinde kullanılmak üzere hazırlanan ders programın daha da geliştirilerek içeriğinde üniteler, konular, hedefler, hedef davranışlar, sınama ölçme durumları gibi çağdaş program öğelerinin bulunduğu ayrıntılı bir bağlama öğretim programı hazırlanmalıdır.

KAYNAKÇA:

1. Kalyoncu, N. (2004, Nisan). *Müzik öğretmeni yeterlikleri ve güncel müzik öğretmenliği lisans programı*. 1924-2004 Musiki Muallim Mektebinden Günümüze Müzik Öğretmeni Yetiştirme Sempozyumunda sunulan bildiri, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta. Erişim adresi: http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/N-Kalyoncu.pdf
2. Yükseköğetim Kurulu Başkanlığı. 2006-2007 Akademik Yılında Uygulamaya Konulan Müzik Öğretmenliği Lisans Programı. Erişim adresi: http://www.yok.gov.tr/documents/10279/49665/muzik_ogretmenligi.pdf/ 831bd1ff-e3cb-4d2e-bbf8-cf80f6d0e209
3. Aydoğan, K. (2009). *Dört yıllık mesleki müzik eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarında bağlamada tavırlar ve öğretim yöntemleri üzerine bir araştırma.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul:Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

4. Özdek, A. (2005). *Bağlama'nın ilköğretim II. kademe sınıflarındaki müzik eğitiminde kullanımına yönelik bir çalışma.* Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
5. Arslan, A. (2008). *İşbirliğine dayalı öğrenmenin erişiye, kalıcılığa, öz yeterlik inancına ve öz düzenleme becerisine etkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
6. Greaser Jr, T. C. (1994). *Alternative teaching strategies to improve instrumental lesson instruction at the middle school, when the budget has been reduced*. Unpublished **Dissertation, USA:** Nova Southeastern University.
7. Inzenga, A. (1999). *Learning to read music cooperatively in a choral setting: A case study*. Unpublished **Dissertation, USA:** University of New Hampshire.
8. Kurtuldu, K. (2007). *Bilgiyi işleme modeline dayalı piyano eğitiminde genel öğrenme stratejilerinin yeri ve görsel imajlar oluşturma yönteminin kullanılabilirlik düzeyi.* Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
9. Tanner, K.; Chatman, L. S. ve Allen D. (2003). Approaches to Cell Biology Teaching: Cooperative Learning in the Science Classroom—Beyond Students Working in Groups.*Cell Biology Education,* 2, 1 – 5.
10. Ünal, Z. O. (2008). *Probleme dayalı öğrenme modelinin piyano ve öğretimi alanındaki yeterlilik algısına etkisi.* Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
11. Açıkgöz, K. Ü. (2007). *Aktif öğrenme*. İzmir: Biliş Özel Eğitim, Danışmanlık, Araştırma Hizmetleri ve Yayın Yazılım Ltd. Şti.
12. Oliver, S. ve Simpson, R. D. *(1988). Influences of attitude toward science, achievement motivation, and science self concept on achievement in science: A longitudinal study*. *Science Education*, 72 (2), 143 – 155.
13. Mriano, S. (2005). *An investigation of the relationship between students' attitude toward learning mathematics and mathematics achievement with respect to gender among 10th-grade public school students in Amman, Jordan*. Unpublished **Dissertation, USA:** The University of Oklahoma.
14. Graham, S., Berninger, V. ve Fan, W. (2007). The structural relationship between writing attitude and writing achievement in first and third grade students. *Contemporary Educational Psychology*, 32 (3), 516 – 536.
15. Wanjala, H. N. (2011) The relationship between attitudes towards music and achievement. *International Journal of Current Research*, 3 (8), 140-145.
16. Freeman, C. S. (2011). *Effects of teaching intensity on high school band students' music achievements and attitudes.*Unpublished **Dissertation, USA:** Southeastern Baptist Theological Seminary.
17. Karasar, N. (1995). *Bilimsel araştırma yöntemi.* Ankara: Alkım Basımevi.

İsmail SÖZEN
Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi
Email: sozeni@hotmail.com

Yavuz DURAK
Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Dr. Öğr. Üyesi
Email: ydurak27@gmail.com

THE EFFECT OF GROUP BAĞLAMA INSTRUCTION WITH COOPERATIVE LEARNING ON PERFORMANCE AND ATTITUDE

Abstract: *The aim of this study is to determine the effects of group bağlama instruction with cooperative learning on the performance of students' playing bağlama and attitude towards bağlama course. In this study, "pre test – post test control group design" and "post test control group design" were used. During the study, 2 hours of group bağlama instruction for five weeks was carried out with the control group and 2 hours of group bağlama instruction with cooperative learning for five weeks was carried out with the experiment group. In the experiment group, Jigsaw I technique of the cooperative learning method was used. In both experiment and control group, five folkssongs including using thumb while playing bağlama, playing irregular meters with bağlama and transposition with bağlama were taught to students in accordance with the same aims. In order to determine the attitudes of students towards bağlama course, Attitude Scale Towards Bağlama Course developed by the researcher was used; in order to determine bağlama performance of the students at the end of the study, Bağlama Performance Assessment Questionnaire developed by the researcher was used. At the end of the study, that group bağlama instruction with cooperative learning didn't make any statistical difference on students' bağlama performance and attitudes towards the bağlama course but there was a meaningful difference on the attitudes of experiment group students towards bağlama course were determined.*

Key words: *Bağlama Education, Group Bağlama Instruction, Cooperative Learning Method, Jigsaw I Technique*

ТАПТЫГОВА Егяна Вагиф кызы
Азербайджан, Баку
Доктор философии по искусствоведению
Доцент БМА им. Узеира Гаджибейли
yegana55@rambler.ru

МУЗЫКАЛЬНОЕ РАЗВИТИЕ УЧЕНИКА В ПРОЦЕССЕ РАННЕГО АРФОВОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Резюме: *Арфовое исполнительство в Азербайджане – самостоятельная часть национального музыкального исполнительского искусства. Достигнутые в этой области достижения, опираются на крепкие педагогические принципы, лежащие в основе профессионального арфового образования.*

Общеизвестно, что высокие результаты в музыкальном воспитании связаны с правильной системой обучения, учебниками и учебными пособиями. В детских музыкальных школах закладывается основа гармонически развитого, творчески активного человека и его будущие профессиональные кадры. Педагог обязан «воспитывать» художественный вкус ребенка, приобщать его к новому миру прекрасного, учить игре на инструменте. Эстетическое воспитание ученика формирует методика преподавания и изучаемый репертуар. Превращая урок в разные игры, находя индивидуальный подход к каждому ребенку, можно сформировать его художественный вкус. Находя индивидуальный подход к каждому ребенку, нужно воспитывать в них культурно-развитых любителей музицирования.

Исполнение произведений азербайджанских композиторов поможет арфисту в формировании чувства национальной музыки. Сочинения отечественных композиторов отличается своеобразными ладовыми красками, ритмическими и композиционными особенностями, присущими национальной музыке.

С первых уроков нужно выработать умение работы над звуком (легато, стаккато), обратить внимание на работу кисти, артикуляции пальцев. Необходимо правильно научить работать учащегося над разными видами техники – аккордами, двойными нотами, трелями, октавами, флажолетами, этюффе, глиссандо и т.д. Эти музыкальные и технические элементы способствуют повышению профессиональной подготовки учащихся. Для получения чистого звука в пассажах, необходимо разработать технику пальцев. Для достижения результата произведение нужно изучать разными методами. Нужно объяснять ученику схожие и отличительные особенности произведений, изменение музыкального выражения (темп, сила звука и т.д.) и возникновение новых художественный эффектов. Работая таким способом, учитель помогает молодому музыканту понять музыкальную идею композитора и найти правильную интерпретацию его художественного образа.

Технически сложные сочинения нужно учить эпизодами. Но общий образ произведения всегда должен быть в центре внимания. На заключительном этапе, когда произведение готово к исполнению, как правило, добавляются новые детали. Это естественный процесс, возникает в работе синтезе учителя и понимание музыки ученика.

Свободное владение инструментом, виртуозная техника, в то же время мягкий звук, проникновение в стиль и эпоху исполняемых произведений – должны быть основные чертами сольного исполнительского стиля начинающего арфиста. В исполнение ученика нужно выработать единство высокого технического мастерства, тонкого артистизма. Каждую деталь сочинения нужно отшлифовать, постараться глубоко проникнуть в авторский замысел, уметь довести до слушателя драматургию целостной композиции и богатство образного содержания произведений.

Таким образом, выработав правильные музыкальные качества у ученика – арфиста, мы воспитываем профессиональное поколение исполнителей.

Ключевые слова: *интерпретация, арфа, музыка, тональность, композитор, педаль*

Арфа занимает одно из важных мест в азербайджанском музыкальном искусстве. Пройдя длительный путь исторического развития, она заняла в XX веке важное место в творчестве композиторов, исполнительстве и педагогике.

Основным принципов формирования профессионала арфиста-исполнителя является профессиональное образование. Общеизвестно, что высокие результаты

в музыкальном воспитании связаны с правильной системой обучения, учебниками и учебными пособиями. Уже в детских музыкальных школах закладывается основа гармонически развитого, творчески активного человека и начинают формироваться будущие профессиональные кадры. Поэтому педагог обязан «воспитывать» художественный вкус ребенка, приобщать его к новому миру прекрасного, учить игре на инструменте. Эстетическое воспитание ученика зависит от методики преподавания и изучаемого репертуара. Превращая урок в разные игры, находя индивидуальный подход к каждому ребенку, можно сформировать его художественный вкус.

С первых же уроков нужно вырабатывать умение работать над звуком (легато, стаккато), обращать внимание на работу кисти, артикуляцию пальцев. Необходимо научить учащегося правильно работать над разными видами техники – аккордами, двойными нотами, трелями, октавами, флажолетами, этюффе, глиссандо и т.д. Эти музыкальные и технические элементы будут способствовать повышению профессиональной подготовки учащихся. Для получения чистого звука в пассажах, необходимо разработать технику пальцев. Достигнуть результата можно разными методами. Нужно объяснять ученику схожие и отличительные особенности произведений, изменение темпа, силу звука и возникновение новых художественных эффектов. Работая таким способом, учитель помогает юному арфисту понять музыкальную идею композитора и найти правильную интерпретацию его художественного образа.

Технически сложные сочинения нужно учить эпизодами. Но общий образ произведения всегда должен быть в центре внимания. На заключительном этапе, когда произведение готово к исполнению, как правило, добавляются новые детали. Это естественный процесс, возникает в совместной работе учителя с учеником.

Исполнение произведений азербайджанских композиторов поможет арфисту в формировании чувства национальной музыки. Произведения У.Гаджибейли, Ф.Амирова, А.Аббасова, К.Караева, В.Адигезалова, З.Багирова, С.Алескерова, И.Гаджибекова, А.Меликова, Х.Мирзазаде, М.Мирзоева, Е.Назировой, Э.Дадашевой, Ф.Кулиевой, являются для арфиста еще одной важной исполнительской школой. Все произведения этих композиторов отличаются оригинальностью, национальным колоритом, опираются на национальные музыкальные качества. Это влияет на жанровые, формообразующие принципы сочинений, глубину содержания, разнообразный мир образов и определяет богатство и неповторимость их музыкального языка.

Каждое произведение ставит перед исполнителем новые цели. Арфисты должны быть очень внимательны к ведущему звуку и должны выполнять его со специальной эмоциональной теплотой. Конечно, по сравнению с другими инструментами возможности арфы ограничены, но важно поддерживать мелодическую линию. Важно отметить, что играть легато на арфе тяжело, вибрация ноты, звучащей в среднем регистре не будет «остановлена» и будет услышана некоторое время.

В произведениях азербайджанских композиторов использованы различные виды техники. Нужно учитывать возможности начинающегося арфиста и не задавать произведений, где встречаются сложные гармонии.

В произведениях для арфы учитывается, что на этом музыкальном инструменте можно играть всего четырьмя пальцами. Поэтому для правильного исполнения аппликатура меняется, доводится до соответственной формы, слегка упрощается, не нанося ущерба художественным качествам произведений.

Свободное владение инструментом, виртуозная техника, в то же время мягкий звук, проникновение в стиль и эпоху исполняемых произведений – должны быть основные чертами сольного исполнительского стиля начинающегося арфиста. В игре ученика нужно выработать единство высокого технического мастерства, тонкого артистизма. Все эти качества должны дополняться владением ансамблевой техникой игры, удивительным ощущением совместного музицирования.

Интерпретируя музыкальное сочинение, нельзя допускать игру с призвуками, нужно избегать их точным попаданием пальца на струну. Нужно тщательно работать над различными пассажами, арпеджированными аккордами, глиссандо, флажолетами. При этом добиваться, чтобы звук всегда оставался мягким и ровным.

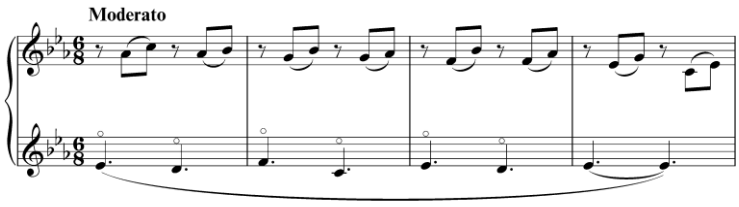
Играя разные по характеру, темпу, громкости произведения, нужно добиваться: в классических пьесах - «строгого» звука и четкого ритма; в импрессионистическом сочинении - неуловимого меняющегося, а в сочинениях современных авторов – ясного и эмоционального состояния.

Для концертно – виртуозных сочинений, лирических миниатюр или сочинений крупной формы нужно найти точный исполнительский стиль. В пьесах К.Караева, Ф.Амирова, Т.Кулиева нужно раскрывать лирические стороны произведений. Переложения Колыбельных этих композиторов пленяли своей простотой и задушевностью, тогда как номера из балета К.Караева «Тропою грома» захватывали темпераментом и блеском игры, точностью и чистотой каждого штриха. Виртуозные пассажи не «затемняли» яркой образной выразительности музыки К.Караева. Все эти качества произведений композиторов нужно объяснить ученикам и показать пути их достижения.

Каждую деталь исполняемой музыки нужно отшлифовать, стараться глубже проникнуть в авторский замысел, уметь довести до слушателя драматургию целостной композиции и богатство образного содержания произведений.

Работая с начинающим ребенком, многие произведения играют в тональности Ces dur. Это не случайно, так как на арфе бемольные тональности в чистом звучании представляют удобство в исполнении. И в связи с этим детские пьесы Х.Мирзазаде «Марш», «Наигрыш» в отличии от оригинала меняем: тональность a moll - на As dur в «Марше», и a moll – на Ges dur в «Наигрыше». Также в пьесах «Сельская сцена», «Песенка», «Игра». Иногда вносим изменения в партии правой и левой руки. Так, например, в первой половине пьесы «Песенка» Х.Мирзазаде переставляем партии правой и левой руки. Эта пьеса предназначена для начинающих арфистов. Передав партию правой руки фортепиано левой руке арфиста, не меняем звучание. Их нужно сыграть на флажолет, что при игре на арфе звучит на октаву выше. Этим облегчается исполнение пьесы для начинающегося арфиста. Соединить две восьмушки, учитывая ровность пальцев, правой рукой арфисту легче, чем левой рукой. Исполнение мелодической линии одним из таких красивых колористических приемов как флажолет, придает пьесе легкость, изящество.

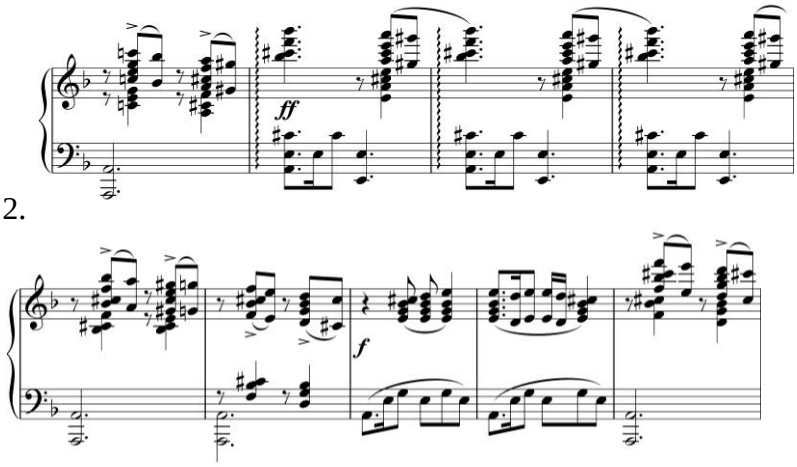
1.



Переложение для арфы таких произведений выдающегося азербайджанского композитора К.Караева, как «Забытый вальс», «Колыбельная», «Танец Айши», «Прелюдия», дает возможность прозвучать им в новом варианте. А пьеса «Танец Айши» из балета К.Караева считается одной из сложных произведений для арфиста.

Насыщенная аккордовая фактура представляет определенную сложность для арфиста (все пальцы должны равномерно извлекать звук) и придает красочность музыкальному языку.

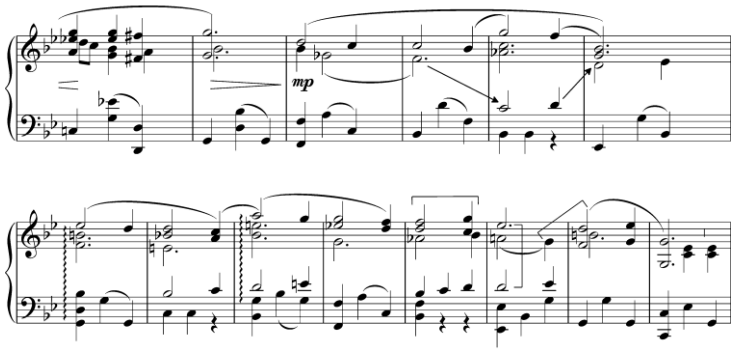
2.



Это произведение сложно исполнителю арфисту и в плане педализации. В средней части пьесы происходит периодическая смена знаков альтерации, что на арфе производится благодаря педальной техники. Педальная техника у арфиста должна быть также развита, как и техника пальцев и быть не только быстрой, но и бесшумной. Обязательно нужно работать отдельно над педальной техникой без игры рук.

«Забытый вальс» - одно из проникновенных сочинений К.Караева, представляет сложность в плане звучания. Исполнитель – арфист должен отрабатывать каждую фразу, чтобы передать изящество и легкость музыкального образа. Лирическая мелодия, выраженная секстами, терциями, и звучащая на фоне легкого аккомпанемента, а также сменяющаяся в партиях руки, местами на первых долях обогащенная арпеджированным аккордом – все это требует от арфиста определенного умения владения звуковой палитрой на инструменте.

3.



Тембро-колористическая красочность звучания данного произведения зависит от навыков арфиста, умения сочетать контрастную подачу мелодии первым пальцем и легкого аккомпанемента средними пальцами.

Все эти пьесы являются сокровищницей азербайджанской классической культуры. В них сохранена ярко выраженная национальная природа национального искусства и стиль композиторов.

Помимо этих сочинений, играем еще целый ряд переложений, в числе которых «Прелюдия», «Вальс», «Ноктюрн» А.Меликова, «Баллада», «Ноктюрн», «Колыбельная», «Лирический танец» Ф.Амирова, «Маленькая прелюдия» А.Аббасова, «Пляска» А.Зейналлы, три прелюдии Ф.Кулиевой. Работая над этими произведениями, учитываем удобное для арфы фактурное изложение и аппликатуру, широко используя колористические арфовые приемы - этуффе, флажолеты, игру у деки, определяем правильную педализацию. В целом, этим произведения направлены на демонстрацию художественных и технических возможностей инструмента и подчинены раскрытию авторского замысла произведения.

Большой интерес представляют произведения азербайджанских композиторов, специально написанные для арфы и прошедшие редактирование А.Абдуллаевой. Их основной стилевой чертой является синтез национальных и европейских средств музыкальной выразительности. Фантазия «Чаргях», «Сентиментальный вальс» З.Багирова, а также сонаты О.Фельзера и Х.Мирзазаде, отличающиеся разнообразием художественного решения и исполнительских особенностей, служат ценным материалом для учащихся арфового класса.

Фантазия «Чаргях» З.Багирова, созданная в 1950 году, является первым сольным произведением для арфы в Азербайджане. Это крупное произведение концертного плана, выдержанное в стиле мугамной импровизации. Фантазия усложнена многими видами виртуозной арфовой техники: октавным движением, арпеджированными и гаммообразными пассажами, двойными нотами, сменой регистров и синкопированным ритмом.

Проанализировав с учеником пьесу З.Багирова «Чаргях» нужно обратить особое внимание на мелодическую линию, на арпеджированные аккорды, на двойные ноты. Завершается пьеса «Чаргях» З.Багирова непрерывными глиссандо.

Исполняя пьесу «Чаргях» необходимо отметить специфическую манеру интонирования, технически совершенное воплощение исполнительской концепции, художественную интерпретацию музыкального сочинения. Нужно правильно трактовать замысел композитора, внедряя новые идеи сообразно возможностям арфы, и при этом точно сохраняя стиль сочинения. Произведения азербайджанских композиторов на арфе приобретают новый облик.

Пьеса З.Багирова «Сентиментальный вальс» воплощает лирико-романтический строй образов. В исполнительском отношении вальс предназначен для освоения ломанных арпеджио, двойных нот и сложной педализации, отличается удоб-

ством фактуры и аппликатуры для арфы. Произведение богата колористическими приемами - этуффе, флажолеты, игра у деки.

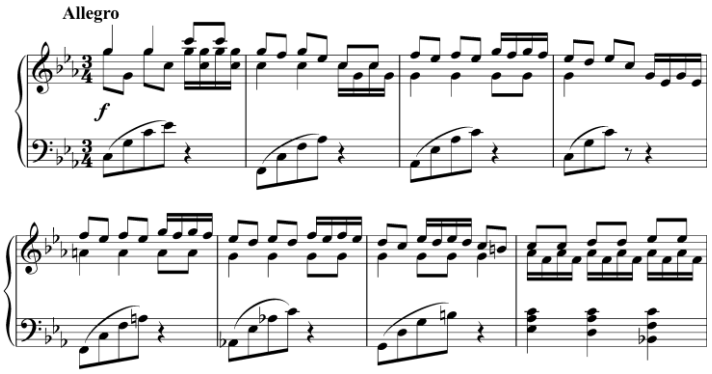
Музыка арфовой сонаты, яркого представителя караевской школы Х.Мирзазаде, впечатляет сложностью музыкального языка – обилием хроматизмов, внезапных модуляционных сдвигов, диссонирующими гармоническими последованиями, энгармоническими переходами и т.п. В этом произведении своеобразно использована мелкая синкопированная техника, глиссандо, а также сложные приемы арфовой игры – двойные ноты, тремоло, сложные ритмы и акустические приемы.

Большой интерес представляют для арфиста Прелюдии Фариды Кулиевой. Каждая из прелюдий Ф.Кулиевой требует блестящей подготовки исполнителя - арфиста, т.е. четкости и ровности пальцев, свободной кисти, виртуозной техники, свободного владения техникой ног и т.д. Прелюдии написаны в удобном арфовом стиле письма.

Вторая прелюдия написана в тональности as moll в темпе Allegro. Начинается пьеса с динамическим указанием *f*, поэтому нужно начинать как можно более смелым, твердым звуком. Мелодическая линия протекает в правой руке первым пальцем.

Работая над второй прелюдией, нужно обратить внимание ученика на мелодическую линию правой руки. Играя данное произведение, исполнитель должен поработать над первым пальцем, для четкого выделения мелодической линии. Также в правой руке средними пальцами исполнителю следует более слабым звуком вести аккомпанемент темы.

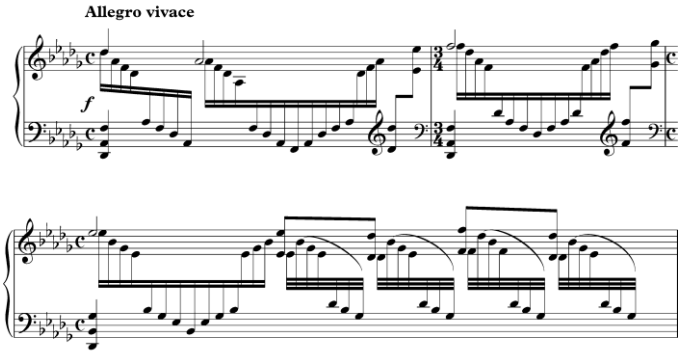
4.



Прелюдия осложнена арпеджированными аккордами, аккордовым изложением темы, арпеджированными пассажами. В арпеджированных аккордах на каждую сильную долю арфисту нужно как можно глубже ставить пальцы и играть его к направлению к первому пальцу, тем более динамика отмечена на форте. В арпеджированных пассажах нужно слушать средние пальцы, играть их глубоким звуком. Средняя часть, написанная на форте и богатая арпеджированными и октавными аккордами, придает пьесе характер взволнованности, наплыва бушующей тревоги.

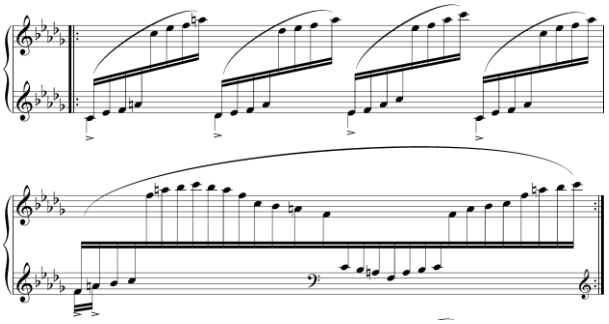
Четвертая прелюдия Ф.Кулиевой представляет собой виртуозную пьесу и написана в темпе Allegrovivace. Пьеса построена на свойственной арфе арпеджированной технике. Мелодическая линия ведется первым пальцем на фоне арпеджированных пассажей. Местами тема дана в аккордовом изложении.

5.



В среднем эпизоде тема переходит в левую руку, т.е. движение пассажей меняется. Здесь мелодическая линия протекает в четвертом пальце левой руки и движении пассажей снизу вверх. В этом случае нужно ярко выделять четвертый палец левой руки, но при этом следить, чтобы ровность других пальцев не исчезла.

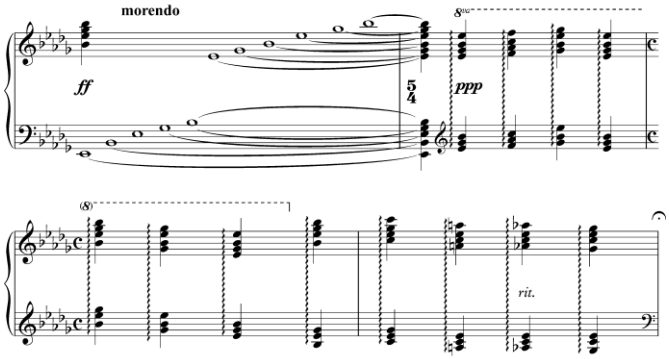
6.



Темброво-колористическая красочность звучания в данном эпизоде связана с применением звонких регистров. Тема среднего эпизода повторяется, но уже в более высоких регистрах, т.е. изложение темы передается в правую руку.

Доводя мелодическую линию до кульминации в исполнении глиссандо, тема успокаивается. Взяв в темпе *Morendo* целые ноты и переходя с *ff*на*ppp* при движении снизу вверх, лирическая ткань достигает своей высокой точки и начинает успокоительный спуск в изложении арпеджированных аккордов. При этом происходит небольшое замедление в темпе и все замирает на фермате. Эти целые ноты нужно брать как можно глубоким звуком и свободным кистевым движением. Арпеджированные аккорды нужно играть глубокими средними пальцами и по направлению к первому пальцу.

7.



Периодически меняясь ведением тем, произведение заканчивается блестящим возвышением вверх, поставив точку акцентированным аккордом сначала на верхней точке, а потом в нижней октаве.

Изучение произведения должно опираться на занятия двойными, ломанны-

ми видами техники. Каждую деталь исполняемой музыки нужно отшлифовать. Глубоко проникнуть в авторский замысел, уметь довести до слушателя драматургию целостной композиции и богатство образного содержания произведений.

Прелюдии Ф.Кулиевой можно причислить к числу интересных по своему художественному замыслу, самобытных по своему воплощению произведений азербайджанской арфовой музыки.

Таким образом, выработав правильные музыкальные качества у ученика – арфиста, мы воспитываем профессиональное поколение исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Abdullayeva A. Arfa Azərbaycan musiqisində. Bakı, “Elm və həyat”, 1985, s.22-23.
2. Taptıqova Y. «Aida Abdullayeva». Bakı, «Oka Ofset», 2012, 302 səh.
3. Taptıqova Y. «Azərbaycan bəstəkarlarının arfa üçün əsərləri (A.Abdullayevanın köçürmələri və redaktəsi əsasında).“OKA Ofset” nəşriyyatı, Bakı, 2012, 184 s.
4. Эрдели К.А. Арфа в моей жизни. Мемуары. М., Музыка, 1967, 239.

Taptigova Yegana Vaqif
Doctor of Philosophy in Art Study
Assistant professor of the Baku Musical
Academy named after Uzeir Hajibeyli
yegana55@rambler.ru

MUSICAL DEVELOPMENT OF THE STUDENT IN THE PROCESS OF EARLY HARP EDUCATION

Summary:*The harp performance in Azerbaijan is an independent part of the national musical performing arts. The achievements achieved in this field are based on the strong pedagogical principles underlying the professional harp education.*

It is well known that high results in musical education are connected with the correct system of education, textbooks, and teaching aids. The teacher is obliged to "bring up" the artistic taste of the child, to introduce him a new world of beauty, and to teach him the play on the instrument. Aesthetic education of the student is formed by the teaching methodology and by the repertoire studied. Turning the lesson into different games, and finding an individual approach to each child, may result in forming his artistic taste. The performance of the works of Azerbaijani composers will help the harper in shaping the sense of national music.

From the first lessons you need to develop the ability to work on the sound (legato, staccato), pay attention to the work of the wrist, and to the articulation of the fingers.It is necessary to correctly teach the pupil how to work on different kinds of technique - chords, double notes, trills, octaves, flajulets, etude, glissando, etc. To get a clear sound in the passages, you need to develop a technique of fingers. It is necessary to explain to the pupil the similar and distinctive features of the works, the change in musical expression (tempo, sound power, etc.) and the emergence of new artistic effects. Working in this way, the teacher helps the young musician understand the musical idea of the composer and find the correct interpretation of his artistic image.

Technically difficult compositions need to be taught by episodes. However, the common way of working should always be in the spotlight. At the final stage, when the work is ready for execution, as a rule, new details are added.

Free mastery of the instrument, virtuosic technique, at the same time soft sound, penetration into the style and the era of the performed works - should be the basic features of a beginner harper’s solo performing style. Every detail of the composition must be polished, and tried to penetrate deeply into the author's intention.

Thus, having worked out the right musical qualities of the student - harper, we educate the professional generation of performers.

Key words: *interpretation, harp, music, tonality, composer, pedal*

Prof. Enver Tufan
Türkiye
Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı
etufan@gazi.edu.tr

YAŞAM BİR AKORUN İÇİNDE GİZLİ

İnsan ve onun gelişiminde tartışmasız bir öneme sahip olduğu bilinen eğitim tanımlanırken, bireyselliğin yanında toplumsal boyut ve etkilere de vurgu yapılır. Bu bağlamda bireye uygulanan eğitim yalnızca bireyin kendisini değil, aynı zamanda içinde yaşadığı çevreyi ve dolayısıyla tüm insanlığı etkiler. Bu durumun mesleğimiz olan müzik eğitimciliği ile ilişkilendirilmesi ise, benim bugün burada siz değerli dinleyicilere sunmak istediğim konferansın omurgasını oluşturacaktır.

Ülkeler gelişmişlik açısından sınıflandırılırken, referans olarak ele alınan kriterler evrensel kabulleri içerir. Ülkeler yalnızca sahip oldukları yeraltı zenginlikleri ya da kişi başına düşen milli gelirlerinin yüksekliği ile değerlendirilmezler. Şayet öyle olsaydı sizin de bildiğiniz gibi Suudi Arabistan ve Katar gibi ülkeler dünyanın en gelişmiş ülkeleri olarak kabul edilirlerdi. Oysa sıralamayı belirleyen bu kriterler, temel hak ve özgürlükleri içerisinde barındıran insan hakları, demokrasi, adalet, basın özgürlüğü, kadın erkek eşitliği, eğitimdeki başarı, kişi başına düşen milli gelir, dış ticaret hacmi, sportif ve sanatsal performanslar, bilime yapılan katkı ve bu bağlamda sahip olunan patent sayıları gibi pek çok farklı parametreden oluşur.

Bugün burada ülkemizin mevcut performansını değerlendirerek, daha ileri bir düzeye ulaşılması konusunda müziğin ve müzik eğitiminin gücünden nasıl yararlanabiliriz, bunları konuşacağız. Kendimizi, bizimle çok benzeşen ortak özelliklere sahip ve gelişmiş dünya ile rekabette baş döndürücü bir performans sergileyen bir ülke ile karşılaştıracağız. Benzer bir performansı sergileyebilmek için neler yapabilirizin arayışı içerisinde olacağız. Şüphesiz bu konuşma, yalnızca müzik eğitiminin etkin bir biçimde uygulanması yoluyla ülkemizin pek çok sorununun büyük ölçüde çözülebileceği iddiasını taşımamaktadır. Ama eğitimin diğer disiplinlerinde de buradaki yaklaşım ve önerileri destekleyecek uygulamalar ortaya konulup bütüncül bir anlayışla hayata geçirilebilirse; bu çabaların, yetiştirme sorumluluğunu üstlendiğimiz gelecek kuşakların gelişmişlik yolunda rekabet edebilme güçlerini artırabileceği umudunu taşımaktayım.

Taşıdığım bir diğer umut ise, bu konferansın özellikle sevgili öğrencilerimizin zihninde, bugünün toplumunda hak ettiği yeri alamayan müzik eğitimciliğinin aslında ne kadar önemli ve değerli olduğu fikrinin oluşmasına yapacağı katkıdır.

Değerli dinleyenler, günümüz dünyasının gelişmiş ülkelerine ve onların gündemlerine odaklandığımızda, yukarıda ifade ettiğim gelişmişlik kriterlerini yakalayıp sürdürebilme konusunda yoğun bir gayret ve rekabet içerisinde olduklarını görüyoruz. Yapay zekâ, sanal gerçeklik, en iyi teknolojinin üretilmesi, 4. sanayi devriminin bir parçası olmak ve bu bağlamda 21. yüzyılın ihtiyacı olan yeni iş kolları ve şirketlerini yaratmak en önemli hedefleri. İlk üç sanayi devrimini ıskalamış olan bizler bu yeni sürecin bir parçası olabilir miyiz? 2016 Davos zirvesinin en önemli konularından biri olan 4. sanayi devriminin ihtiyaç duyduğu bireyi yetiştirebilme konusunda neler yapabiliriz? Yapay zekânın, bugünün pek çok mesleğini ortadan kaldırması sonucu oluşabilecek işsizliği telafi etmek için yeni meslek alanları oluşturmada ne kadar başarılı olabiliriz? Şayet başaramazsak, bugünkü nüfus artış hızımızla oluşacak işsizliğin yaratacağı toplumsal travmaların farkında mıyız?

Bunlar yakın geleceğe ilişkin çözüm bekleyen çok önemli sorunlar. Bu sorunlarla baş edebilmek için en çok ihtiyacımız olan şey ise hiç kuşkusuz, yaratıcı yanı gelişmiş, evrensel değerleri benimsemiş, rekabete açık bireylere sahip olabilmek. Yaratıcılık ve

yaratıcılığın geliştirilmesi konusu ise, öncelikli olarak sanat ve eğitimin işidir.

Değerli katılımcılar, şu andan itibaren bu konferansı bir klasik dönem varyasyon konserini dinliyormuş dikkati ve ilişkilendirmeleri ile takip etmenizi rica ediyorum. Bilindiği üzere müzikte varyasyon, besteci tarafından seçilmiş bir temanın, her seferinde farklı şekillerde (ritmik, melodik, armonik, vb.) ele alınarak duyurulması amacıyla yazılmış eserler olarak tanımlanmaktadır.

Aslında bu konferans, adı "Yaşam Bir Akorun İçinde Gizli" olan bir varyasyon konseridir ve teması da "Neden, Çocuklarımızı Çoksesli Müzikle Buluşturmalıyız?" dır.

1. Bir Akorun Söyledikleri

Akor, en az üç ayrı perdenin bir arada tınladığı ses kümesidir.Klasik tonal armonide akorlar, bir temel notanın üzerine üçlü aralıkların üst üste konulması ilkesiyle kurulur. Temel durumdaki bir majör akorun ilk üçlüsü büyük, ikinci üçlüsü ise küçüktür ve her ikisi de uyumlu aralıklardır. Bu akoru oluşturan seslerin dış partisinde ise bir tam beşli aralık vardır ve yine bu aralık da uyumlu bir aralıktır. Sonuç olarak bir majör akor tınlatıldığında, uyumlu aralıklardan oluşan bir sesler kümesinin duyulması sağlanır. Aynı akora bir yedinci ses ilave edildiğinde, akorun içerisine bir küçük üçlü aralık yanında bir eksik beşli ve bir de küçük yedili aralık eklenmiş olur. Eksik beşli ve küçük yedili aralıklar ise uyumsuz aralıklardır ve duyuşsal olarak daha rahatsız edicidir. Burada önemli olan ise, armoni kurallarına göre dört sesten oluşan bir akorun içerisinden herhangi bir sesi çıkarmak durumunda kalındığında, hangi sesten vazgeçileceği sorusudur.

Klasik tonal armoni kuralları, yani bir anlamda seslerin anayasası, böyle bir durumda çıkartılması gereken ses olarak akorun beşinci derecesini işaret etmektedir. Akordan beşinci derece çıkarıldığında, geride kalan aralıklar bir büyük üçlü, bir eksik beşli ve bir de küçük yedilidir. Yani önceki durumda dört uyumlu iki de uyumsuz aralığa sahip olan ve uyumluların hakimiyetinin daha fazla olduğu akor, iki uyumsuz ve bir uyumlu aralığa indirgenerek uyumsuzların sayıca daha fazla olduğu bir akor durumuna dönüştürülmüş olur. Bu haliyle tınlatılan akor belirli bir gerginlik içerse de kulağı çok da fazla rahatsız etmeyen, ancak tınısal olarak çözülmek isteyen bir sesler grubu olarak duyulur.

Seslerin anayasası olan armoni kurallarıyla, biz insanların ilişkilerini düzenleyen yasalarımız arasında bir ilişki kurmak durumunda kalındığında, benzer bir yolun izlenmesi ortak yaşam kültürünün oluşmasına çok daha fazla katkı sağlayacaktır. Yani toplumu oluşturan farklı kesimlerin ve özellikle de marjinal sayılabilecek grupların dışlanmadığı, aksine özellikle onların içerisinde olmalarını önceleyen bir yaklaşımın sergilendiği durumlarda, toplumsal barış ve gerçek demokrasinin tesisinde önemli bir yolun kat edileceği açıktır. Öğrencilerini, derslerinde bu ilişkilendirmeleri kurarak yetiştiren ve onlara birlikte yaşamanın tıpkı bir akorun sesleri gibi davranmayı gerektirdiğini ifade eden öğretmenlerin şekillendireceği nesiller, şüphesiz ki geleceğe daha umutla bakmamızı sağlayacaktır.

2. Tek sesli müzik neyi başarı sayar?

Türk müziğinde tekseslilik tartışırken, geleneksel Türk sanat müziği ile Türk halk müziğini birbirlerinden ayrı ele almanın daha doğru olacağı düşüncesindeyim. Türk halk müziğindeki farklı akort sistemleri ve ağırlıklı olarak bağlamanın hâkimiyeti ki, buna kemençe, tulum vb. çalgıları da ekleyebiliriz, bu müzik türünde, ana ezgi sürekli olarak farklı aralıklardaki seslerle birlikte eşzamanlı olarak duyulur. Bu durum, halk müziğinin doğal olarak basit bir çokseslilik içerisinde barındırdığını ve bu anlamda geliştirilmeye açık ve uygun olduğunu gösterir. Geleneksel Türk sanat müziğinde durum daha farklıdır. Bu müzik türü makamsal zenginlik, çalgı çeşitliliği, komalı seslerin kullanımının yarattığı renklilik ve usuller açısından daha komplekstir, ancak bu özelliği

çoksesli uygulamalar yapmayı oldukça zorlaştırır. Bazı makam dizileri bu tür uygulamalar yapmaya elverişli olsa da, geleneksel Türk sanat müziğinin genelinde, çoksesliliğe uygun bir yapı olmadığını söylemek yanlış olmaz. Zaten böyle bir amaç da söz konusu değildir.

Burada özellikle üzerinde durmak istediğim konu, geleneksel Türk sanat ve Türk halk müziğinin icrası ve bu icra sırasındaki beklentidir. Bu müziklerin icrasında; yanındaki ile sürekli olarak aynı sesi üretmenin, kendi sesini yanındakine benzetmenin ve hep beraber tek bir kişi gibi çalmanın ya da söylemenin başarı sayılmasıdır. Şüphesiz ki, teksesli bir ezginin müziksel açıdan böylesi bir homojenlik içerisinde seslendirilmesi istenilir ve beklenilir. Ancak bütünüyle tekseslilik üzerine kurulu bir müzik yaşamının ve onun başarı anlayışının, gelişmiş dünya ülkelerinin sahip olmayı amaçladıkları bireyi yetiştirmek için uygulamaya koydukları programlarla örtüşmediği çok açıktır.

Yapılmış olan pek çok eğitim tanımının en can alıcı ifadesi "davranış değiştirme" dir. Davranış değişikliği eylemi şüphesiz ki, bütüncül bir yaklaşımla ele alındığında çok daha etkili ve kalıcı olmaktadır. Yani, kişide bir davranış değişikliği meydana getirilmek isteniyorsa, o kişinin tüm yaşantılarında istenileni destekleyen sarmal bir programın hayata geçirilmesi planlanmalıdır. Kendi içinde mutlu ve tutarlı bir yaşam sürdürebilmek ancak böyle yetişmiş bireylerin oluşturduğu toplumlarda hayat bulabilir.

İşte, Cumhuriyet döneminin tüm politikalarında bu bakış açısının izlerini bulmak mümkündür. Müzik politikaları da bu anlayışı destekleyecek biçimde oluşturulmuştur. Ülke olarak dünya müziği içerisinde var olabilmemiz, kendi geleneksel müziklerimizi çoksesli boyuta taşıyarak yakalayabileceğimiz bir hedefe konumlandırılmıştır. Yani, *Türkiye Cumhuriyeti tek tipleştirilmeye / tek sesliliştirilmeye karşı olarak ortaya çıkmış bir mücadelenin müzikteki yansımasıdır.*

3. Farklı Düşüncelere ve Karşı Cinse Saygı

Her çocuk örgün eğitim hayatına, ailesinden taşıyarak getirdiği eğitim, kültür, ahlaki değerler ve inançlar gibi öğreti ve alışkanlıklarla başlar. Çoğulcu bir yaşam deneyimi edineceği bu ortamda, kendi yaşıtı farklı düşünce ve davranışlara sahip pek çok arkadaşla karşılaşır. Bu yeni ortam, hem kendisini keşfetmesine hem de arkadaşlarını fiziksel, duygusal ve davranışsal yönleriyle tanımasına olanak sağlar.

Bu sürecin, eğitim bilimsel bilginin şemsiyesi altında, çocuğun sahip olduğu yaşın psikolojik özelliklerinin gözetildiği bir planlamayla düzenlenmesi beklenir. Çünkü bu yapılanma onun sağlıklı gelişimi açısından çok önemlidir. Bu bilimsel bakış açısının üzerine oturtulmasını beklediğimiz zeminden ayrılarak, dinsel ya da geleneksel öğretiler gibi farklı arayışlara /anlayışlara yönelinmesi, içinde bulunduğumuz çağın beklentilerine uygun bir birey yaratmayı derinden engelleyecektir. Maalesef bugün daha ilkokul çağındaki çocukların bile cinsiyetlerine göre ayrılarak farklı sınıflarda okutulmaları talebinde bulunan veli ve eğitimcilerin varlığını haberlerde dinliyor, gazetelerde okuyoruz. Bu durum şüphesiz ki, çocuğun kişisel gelişiminin yanında, keşif sürecini de olumsuz yönde etkileyecektir.

Keşif sürecini en çok etkileyen faktörler arasında, kendinden farklı olan arkadaşlarının var olduğunu görme ve karşı cinsle iletişime geçme durumu gösterilebilir. Buradaki keşfi çocuğun kendi yapabilirliklerini keşfetmesi bağlamında ele almıyorum.

Çocukların birbirlerini en rahat tanıyabilecekleri ortamlar arasında, birlikte şarkı söyledikleri ve müzik yaptıkları etkinlikler önemli bir yer tutar. Malzemesi ses ve sessizlik olan müzik, çocukları disipline etmek, birbirlerini dinlemek, zaman zaman susmak ve tekrar söylemek ya da çalmak gibi eylemlerle topluca uyum içerisinde hareket etmek durumunda bırakır ve bu yolla gelişmelerine yardımcı olur.

Şayet çoksesli bir koroda söylüyorsa, kendi söylediklerinin ancak yanındaki

arkadaşlarının söyledikleriyle birleştiğinde bir anlam ifade ettiğini görüp, bir bütünün parçası olabilmenin, uyum içerisinde hareket etmekten geçtiğini anlar. Böylesi ortam ve etkinlikler içerisinde yer aldıkça da bu farkındalıklar davranışa dönüşür.

Kazanılan bu davranışların, toplumsal hayatta kendinden başkalarının varlığına ve onların farklı düşünce, fikir ya da inanışlara sahip olsalar da kesinlikle değerli olduklarını kabul etme anlayışına dönüşmesi hiç de zor olmayacaktır. Böyle süreçlerden geçerek yetişmiş bireylerden oluşan toplumlarda kişi hak ve özgürlükleri ile cinsiyet farklılıklarına yönelik konularda tolerans sınırlarının çok geniş olacağını söylemek abartı olmaz. .

Cinsiyet farklılığının yarattığı ayrımcılığı yok etmek için verilen mücadeleler ve ödenen bedeller geçmişe bir yolculuk yapmayı gerektirir.

Kilisenin koyduğu yasaklar ve din adına uyguladığı baskılar yüzünden 18. yüzyıla kadar kız çocukları ve dolayısıyla kadınlar sahneye çıkamamış korolarda görev alıp şarkı söyleyememişlerdir. Onların yerine bu görevi, yine kilisenin isteği ve yönlendirmesiyle, ağır bedeller ödeyerek erkek çocukları üstlenmiştir. Kilisenin kutsal sayması ve ailelerin de yüksek gelir getirmesi sebebiyle kabul etmesi sonucu, kadın sesi çıkarabilmek uğruna erkek çocukları "hayaları burularak" hadım edilmişlerdir. Bazı kaynaklara göre %1'inin, bazılarına göre de sadece %5'inin kastrato olmayı başarabildiği bu uygulama yüzünden çok sayıda erkek çocuğunun hayatı mahvolmuştur. Ta ki, 1904 yılında çıkan bir yasayla bu uygulamaya son verilene kadar.

17. ve 18. yüzyıllarda başlayıp gelişen batı aydınlanması sürecinin ve Fransız İhtilali'nin insanın kendi yaşamını düzenleme anlayışı ve özgürlüğü üzerine kurulmasına karşın, kadına bakış açısında maalesef çok da önemli değişiklikler olmamıştır. Yani kadınlar batı aydınlanması ve sanayi devrimi sürecinde bile ucuz işgücü ve cinsel obje olmaktan kurtulamamışlardır. Kadın olmanın bedelini uzun yıllar ezilerek ve dışlanarak yaşayıp, bugünkü konumlarına büyük mücadelelerle kavuşmuşlardır.

Ülkemizde ise; mecliste temsil edilen bayan milletvekili ve bakanların oranlarına, yöneticilerin kadınlardan beklentilerine yönelik demeçlerine, kadın cinayetlerinin, taciz, şiddet ve istismar gibi olayların sayılarına bakıldığında durumun hiç de iç açıcı olmadığı açıkça görülmektedir.

Bu olumsuz tablonun istenilen yönde değişimi için en etkili araç, çocuklarımızı kızlı erkekli erken yaşlardan itibaren sanatla/müzikle buluşturmaktır.

Küresel Toplumsal Cinsiyet Uçurumu Raporu'na göre:

Türkiye 140 ülke arasında cinsiyet eşitliğinde 2016 yılında 130. sırada iken, 2017 yılında 131. sıraya geriledi. Okuma ve yazması olmayan kadın sayısı erkeklerden 5 kat fazla. 25 yaş ve üstü nüfus içinde okuryazar olmayan kadın nüfus oranı %9,2. Erkeklerde bu oran %1,8.

2017 yılında öldürülen kadın sayısı önceki yıllara göre %25 artarak 409'a ulaştı. Aynı dönemde 383 çocuk cinsel istismara uğradı. Son 10 yılda 2337 kadın şiddet görerek hayatını kaybetti.

4. Yaratıcılık

Yaratıcılık, kalıplaşmış düşünce sistemlerinden kurtularak, bir probleme farklı, alışılmadık, benzersiz çözümler üretebilme yeteneği olarak tanımlanmakta. (Kara, 2007)

Piaget, eğitimin amacının; bilgi miktarını arttırmak olmayıp, öğrencilere icat ve keşifler yapabilmeleri için fırsatlar hazırlamak ve yeni şeyler üretebilme kapasitesine sahip olgun kişiler yaratmak olduğunu ifade ediyor. (Arık,1990: 68).

Müzik eğitimi yoluyla çocuğun müziksel becerilerinin yanında, yaratıcılığı da içerisine alan müzik dışı becerilerin geliştiğine vurgu yapan çok sayıda araştırma mevcuttur. Bu araştırma sonuçlarının önemli bir kısmı, müzik dinleme, söyleme ya da çalma sırasında insan beyninin her iki lobunun da etkin biçimde kullanıldığına vurgu

yapıyor.

Bazı akademisyenler tarafından ülkemizin PISA sınavlarındaki başarı düşüklüğünün nedeni olarak sol beyin odaklı öğrenme gösterilmektedir. Sağ beyin odaklı düşünme alanlarına bakınca mesleğimizin ne kadar önemli olduğu ve ondan yeterince yararlanılmadığı gözükmektedir.

Yazının başında ülke olarak kendimizi gelişmiş başka bir ülke ile karşılaştıracağımızı söylemiştim. Bu ülke Güney Kore, Güney Kore'yi seçme nedenim bizimle ekonomik ve kültürel açılardan (ki, başlangıçta biz onlara göre çok daha iyi bir konumdaydık) benzerlikler göstermesi. En temelinde ise, müziği de dâhil olmak üzere batıdan farklı bir kültüre sahip ülke olması.

Güney Kore, 1910 yılında Japonlar tarafından 35 yıl süre ile işgal ediliyor. 1950-1953 yılları arasında Kuzey Kore ile 3 yıl kardeş savaşı yaşıyor. 1962 yılında kişi başına düşen milli gelir 85 Dolar, bizde 220 Dolar. İhracatı 50 milyon Dolar, bizde 380 milyon Dolar, yaklaşık sekiz katı. Bu arada sahip olduğu önemli bir yer altı zenginliği, tarihi ve turistik bir özelliği de yok.

Tümgeneral rütbesi ile görev yapan Park Chung Hee, 1961 yılında ihtilalle yönetimi ele geçiriyor ve Güney Kore'nin kaderi değişmeye başlıyor.Ülke alt yapısı yaşanabilir bir hale getirildikten sonra 70'li yıllarda ağır sanayi ve kimya sanayi, 80'li yıllarda otomotiv, elektronik ve 90'lı yıllardan itibaren ise bilişim teknolojisini önceleyen bir politika izleniyor.

Tabii bunlar yapılırken ellerindeki en önemli sermayenin insan olduğu bilinci içerisinde eğitime önem verilip, 1951 yılında toplam kamu harcamaları içerisinde %2,5 olan eğitimin payı, 1966'da %17'ye kadar çıkarılarak bu şekilde devam ettiriliyor. Yurt dışına çok sayıda genç eğitime gönderilerek bunlar ülkenin ve ekonominin hizmetine yönlendirilip, öğretmen yetiştirilmesine ve öğretmenliğin saygın ve tercih edilen bir meslek haline gelmesine özen gösteriliyor. Güney Kore günümüz dünyasında okuryazarlık oranının en üst düzeyde olduğu ülkelerden biri. Güney Kore'de üniversite öncesi eğitimi tamamlayanların %90'ı üniversite eğitimini de tamamlamakta.

5. Takım Ruhu

Müzik, zamana karşı yapılan bir eylemdir. Bunun için, yapan kişiyi zamanı iyi kullanmak ve sürekli olarak bulunduğu noktadan daha ileriyi görmek ya da düşünmek zorunda bırakır. Tıpkı sporun bazı dalları gibi. Çok küçük zaman dilimlerini geliştirip, hızlandırabilmek uzun ve yorucu çalışmalar gerektirir. Kişinin sabırla çalışmak durumunda olduğu bu süreç, yapabilirliklerini anlamasına, sınırlarının farkına varmasına ve kendisini keşfetmesine olanak sağlar. Suyun içerisinde birkaç saniye hatta salise daha hızlı olabilmek için aylarca çalışan bir yüzücüyü düşünelim. Hatta 100 m. koşucusu bir atleti ya da son saniyede maçı kazanmak için yedek kulübesinde taktik veren basketbol koçunu. Müziğe çok benzer. Kusursuz biçimde seslendirmek koşuluyla metronom numarasında bir üst basamağa çıkmanın hiç de kolay olmadığı gibi. Bu bireysel yapabilirlik keşifleri bir grup ya da takım içinde daha da fazla dikkat ve uyum gerektirir. Ve bu birlikteliğin başkaca da çok önemli kazanımları vardır. Kişi birlikte başarmanın coşkusunu yaşarken, kaybetmenin üzüntüsünü ve kabullenilmesini de öğrenir. Kaybetmeye neden olan etkenlere ki bazen bu gruptaki arkadaşlarından biri olabilir, aynı duruma kendisinin de düşebileceğini bildiği için empati yapıp ona toleransla hatta sevgiyle yaklaşmayı öğrenir. Çünkü takım ruhu ile hareket etmenin heyecanını, onurunu, sorumluluğunu yaşar. Tıpkı çoksesli bir koroda şarkı söylemek ve o topluluğun içerisinde ben değil biz olabilmeyi öğrenmek gibi.

Eğitim hayatını bu anlayışın hâkim olduğu ortamlarda geçiren bireylerin, yaşamın her alanında takımın bir parçası olarak; uyumlu, üretken, toleranslı ve yaratıcı olacakları açıktır.

Tüm bu söylediklerim; bugünkü eğitim sistemimizde yanında oturan arkadaşını rakibi gibi görüp onu geçmekten ve yapılan sınavlarda herkesten daha iyi olabilmek için ne gerekiyorsa onu yapmayı göze alma anlayışıyla ne kadar örtüşüyor değil mi?

Böyle bir eğitim sistemiyle yetişen nesillerin, bireysel ya da takım olarak yola çıktıklarında ne kadar başarılı olabildiklerini merak ediyor musunuz?

6. Çocuk Müziğinde Söz Ögesi

Geleneksel müziklerimizde, sözlü müzik repertuvarı çalgı müziğine göre çok daha geniştir ve geleneksel müziğimiz şarkı konularını ele alış ve bunları ifade ediş biçimi açısından bir yetişkin müziğidir.

Saygun, Atatürk'ün müzik devrimini gerçekleştirme isteğini açıkladığı cümlelerinden birinde şöyle diyor: "Genellikle erkeğin kadına karşı beslediği açığa vurulmamış duyguları dile getiren bir musikinin kişide heyecanlar uyandırsa da, toplum olarak dünyevi aşktan başka bir şey düşünmediğimiz intibaını verdiğini görüyor ve bunu değiştirmek istiyor."

Saygun'un bu tespitini, müziğin sözsel içeriğine yaptığı vurgu nedeniyle çok önemsiyorum. Çünkü hepimiz biliyoruz ki Atatürk, geleneksel Türk sanat müziğini çok seven ve çok da iyi bilen bir kişidir. Bu durum bana «en büyük güç, güçten vazgeçebilmektir» sözünü hatırlatıyor.

Atatürk'ün, konusunu bir efsaneden alan Özsoy Operasını yazdırma nedeni içerisinde de bu bakış açısını görmek mümkün. Çünkü bu operayı; bir yanıyla İran Şahı Rıza Pehlevi'ye Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni yüzünü gösterme, bir yanıyla Türk İran dostluğunu yeniden tesis etme diğer bir yanıyla da Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarına, müziğin, insani istekler dışında toplumsal önemi olan konuları işleyerek büyük ideallere ulaşmada ne denli etkili bir anlatım aracı olabileceğini kanıtlama arzusuyla yazdırdığını gösteriyor.

Bu dönemde Türk insanının müzik zevkinde yaratılacak değişikliğin, milli duyguları içeren ve içinde yaşanılan çağın beklentilerine uygun bir sanatsal anlayışla gerçekleştirilmesi hedeflenmişti. Ancak Cumhuriyet sonrası dönem eğitim anlayışı içerisinde, geleceğin yetişkinleri olan çocuklarda, şarkılar yoluyla bu değişikliği meydana getirmeye yardımcı olacak çabalar ne yazık ki yetersiz kalmıştır.

Yakın zamanda kaybettiğimiz değerli besteci İlhan Baran'ın bu konudaki yaklaşımı adeta bir ders gibidir; "Çocuk ezgilerimizde özgün bir Anadolu karakteri yaratmanın ne gibi bir gereği olabilir diye düşünenler çıkacaktır… Şayet kültür sorununu bir bütün olarak ele alacaksak, özgün çocuk müziğimizin bizi daha sonra özgün çağdaş müziğimize bağlayacağını hesaplamamız gerekir."

Ortak bir dağarcık oluşturulamamış, yabancı ezgilere Türkçe sözler yazarak amaca uygun şarkılar bestelenememiştir. Ülkenin yaşadığı ve bitmek tükenmek bilmeyen sorunlar sonucunda da çocuklarımız pek çok alanda olduğu gibi yanlış eğitim ve kültür politikalarıyla güncel popüler müziğin toplumları yozlaştıran örneklerine açık hale getirilmişlerdir.

Çocukların; kendilerini, içinde yaşadıkları çevreyi, doğayı, ortak yaşam kültürünü ve evrensel değerleri öğrenecekleri; yaratıcılıklarını, takım ruhu oluşturmayı, rekabeti, teknolojiyi ve evreni tanıma arayışlarını geliştirmelerine katkı sağlayacak şarkılara ihtiyaçları vardır. Cumhuriyetin kuruluşunun 3. çeyreğinden itibaren bu konulardan bazılarına odaklanarak yazılmış çok güzel çocuk şarkıları vardır ama maalesef yetersizdir.

Yalnız bundan sonraki süreçte, müzik eğitiminden beklentilerimiz açısından daha farklı stratejiler geliştirmeliyiz düşüncesindeyim. Bunun için bir yandan söz ve müziğiyle, güçlü bir içeriğe sahip şarkı dağarcığı oluştururken, diğer yandan da çocukların hayal dünyasını ve yaratıcılıklarını harekete geçirecek enstrümantal eserler

bestelenmesine odaklanmalıyız. Anlatılmak istenilenin sözlerle ifade edildiği değil, her çocuğun, içinde kendi özgün hikâyesini yazacağı enstrümantal eserlere sahip olmalıyız. Müzik öğretmenlerimizin de her aşamada bu süreci yönetebilecek bir birikimle donanmalarını sağlamalıyız.

KAYNAKÇA:

Arık, A. (1990). *Yaratıcılık*, Metropol Matbaası, Ankara.
Cangal, N. (2014). *Armoni*, Arkadaş Yayınları, Ankara.
Chang Ha-Joon. (2015). *Sanayileşmenin Gizli Tarihi*, Efil Yayınevi Yayınları.
Kahramankaptan, Ş. (2010). *Müzikte Derin Zirve: İlhan Baran,* Sevda Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara.
Kara, A. (2007). "*Okul Öncesi Dönemde 5-6 Yaş Grubu Çocukların Yaratıcılık Düzeylerini Etkileyen Faktörlere İlişkin Öğretmen Görüşleri*", Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal bilimler Enstitüsü, Konya
Saruhan, Ş. (2014). "*Meleksi'den Hayali Yaratık'a Dönüş" Hikayesi: Kastratolar*, Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, Yıl: 2, Sayı: 1, Mart 2014, s. 561-572
Tarman, S. (2011). *Doğumunun 130. Yılında Atatürk ve Müzik*, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara.
http://www.sivilsayfalar.org/2017/11/08/kuresel-cinsiyet-ucurumu-raporunda-turkiye-kadinlar-esitlik-icin-100-yil-ucret-esitligi-icinse-217-yil-bekleyecek/
http://www.lalehaber.com/haber-2017-yilinda-409-kadin-olduruldu-383-cocuk-cinsel-istismara-ugradi-23289.html
http://www.turkiyekamu.com/pisa-yeni-turkiye-vizyonu-makale,211.html
https://www.dunya.com/kose-yazisi/guney-kore-mucizesini-nasil-yaratti/17518

Prof. Selmin Tufan
Türkiye
Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi
Anabilim Dalı Öğretim Üyesi
selmin@gazi.edu.tr

LİSANSÜSTÜ PROGRAMLARDA PİYANO PEDAGOJİSİ DERSİNİN ÖNEMİ

Özet: *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı lisans programında, "Piyano" dersi sonrasında "Piyano ve Öğretimi" adı altında pedagoji amaçlı bir ders de okutulmaktadır. Değişik nedenlerle, seçilen bu dersin öğretimi boyutu eksik kalmaktadır. Lisans eğitimi sürecinde istenilen düzeyde gerçekleştirilemeyen "Piyano ve Öğretimi" dersi, lisansüstü programlarda "Piyano Pedagojisi I ve II" adı altında açılmaktadır. Bu dersler, çalgılarında belirli bir düzeye gelmiş ve özellikle ilköğretim kurumlarında ve özel müzik dershanelerinde çalışan öğretmenler tarafından tercih edilmektedir. Bu çalışmada "Piyano Pedagojisi I ve II" derslerini alan toplam 20 müzik öğretmenine ulaşılarak derse ilişkin yazılı görüşleri alınmış, beyanlarından yola çıkılarak dersin hedeflerine ulaşılma durumu değerlendirilmiş ve çeşitli önerilerde bulunulmuştur.*

Anahtar Kelimeler: *Müzik eğitimi, piyano pedagojisi, lisansüstü eğitim, müzik öğretmenliği*

Giriş

Piyano, eğitim fakülteleri müzik eğitimi anabilim dallarında öğrenim görmekte olan müzik öğretmeni adaylarının zorunlu olarak alması gereken çalgı derslerinden biridir. Solo bir çalgı olma özelliğinin yanında piyano, müzik öğretmenliği programlarını oluşturan derslerin çok büyük bir bölümünde ki - bunlar içerisinde teori dersleri de yer almaktadır - farklı amaç ve kazanımları edindirmekte etkin olarak kullanılır. Piyano ses genişliği bakımından bir orkestra gövdesinin armonik olanaklarına sahip olma özelliğiyle diğer çalgılar arasında farklı bir konuma sahiptir [Say, 2001: 194]. Ayrıca, çokseslilige uygunluğu, hem solo hem de eşlik çalgısı olması, sürekli akort edilmeyi gerektirmemesi, öğretimine dayalı çok geniş bir metodolojiye sahip olması, müzik

derslerinde öğretmenin derslerini etkili bir biçimde işlemesine katkı sağlaması vb. avantajlarıyla piyano, enstrüman olarak tüm dünyada farklı bir konuma sahiptir.

Müzik eğitimi anabilim dalları öğrencilerini, üniversite sınavlarına giren ve ilgili üniversite senatosunun belirlediği asgari kabul puanını elde ederek başvuruda bulunan öğrenciler arasından özel yetenek sınavı yaparak seçerler. Seçilen bu öğrencilerin büyük çoğunluğunu güzel sanatlar liseleri, az sayıdaki bir bölümü de farklı türlerdeki lise mezunları oluşturur. Programa kabul edilen öğrencilerin geldikleri liselerin tür açısından farklılıkları ve özellikle de güzel sanatlar liselerindeki alan öğretmenlerinin istihdamında yaşanan sorunlar, öğrencilerin genel müzik bilgileri yanında çalgı çalma seviyelerinde de önemli farklılıkların bulunmasına neden olmaktadır [Çiçek, Apaydınlı, 2016: 1488]. Bu da 1. sınıftan itibaren, diğer çalgılarda olduğu gibi piyano derslerinde de aynı sınıfta farklı düzeylerdeki öğrencilerin eğitim görmelerine sebep olmaktadır.

Üniversitelere göre yıl ve ders sayısı açısından programlarında bazı farklılıklar gösteren piyano dersleri, Gazi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı lisans programında, "Bireysel Piyano" dersi adı altında 1. ve 2. sınıflarda haftada bir saat, "Piyano ve Öğretimi" dersi adı altında 3. ve 4. sınıflarda seçmeli olarak yine haftada bir saat okutulmaktadır.

Gerek ders sürelerinin azlığı gerekse değişik kaynaklardan gelen öğrenci düzeylerindeki farklılıklar nedeniyle, piyano zümresi tarafından belirlenen ve ders tanımları içerisinde de yer alan mevcut piyano ders programlarının uygulanması konusunda yetersiz kalınmaktadır. Bu nedenle öğrenciler tarafından seçilen ve kısmen piyano pedagojisi olarak da ifade edilebilecek olan "Piyano ve Öğretimi" dersi, amacına uygun biçimde işlenememektedir. Bunun sonucunda da "Piyano ve Öğretimi" dersini seçen öğrencilerle yapılan bu dersler, piyanonun öğretiminin öğretilmesinden ziyade, öğrencinin piyano çalmaya dayalı eksiklerinin giderilmeye çalışıldığı ve literatürden daha fazla eserin seslendirilmesinin amaçlandığı dersler haline dönüşmektedir.

Müzik eğitimi anabilim dallarından mezun olan müzik öğretmenleri gerek atandıkları devlet okullarında gerek sözleşmeli olarak çalıştıkları özel okullarda ve gerekse müzik dershanelerinde göreve başladıklarında, piyano öğretmenliği yapmak durumuyla karşı karşıya kalmaktadırlar. Bu andan itibaren, piyano pedagojisi alanında yeterli donanıma sahip olmayan söz konusumüzik öğretmenleri, dersleri etkin bir biçimde gerçekleştirme konusunda bilgiye dayalı ciddi eksiklikler yaşamaktadırlar.

Bir yandan müzik öğretmenlerinin sahada yaşadıkları bu sorunları gidermeye katkı sağlamak,diğer yandan da kendilerine akademik ortamlarda gelecek hazırlamayıtasarlayan öğrencileri düşünerek, lisansüstü programlarda amaca hizmet edecek derslerin açılması planlanmıştır. Bu bağlamda, lisans eğitimi sürecinde yukarıda ifade edilen nedenlerle istenilen düzeyde gerçekleştirilemeyen piyanonun öğretimi sorunu, lisansüstü programlarda açılan "Piyano Pedagojisi I ve II" adı altındaki derslerle çözülmeye çalışılmıştır. "Piyano Pedagojisi I ve II" dersleri, açıldığı günden itibaren çalgılarında belirli bir düzeye gelmiş lisansüstü öğrencileri tarafından tercih edilen bir ders olarak programlarda yerini almıştır.

Problem Cümlesi

"Lisansüstü Programlarda Yer Alan Piyano Pedagojisi Dersinin Ne Derece Önemli Olduğu" bu çalışmanın problem cümlesini oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, lisansüstü programlarda piyano pedagojisi dersini alan öğrencilerin dersin önemine ilişkin görüşlerini belirlemek amaçlanmıştır.

Sınırlılıklar

Bu araştırma;

- Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim

Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalında açılan ve lisansüstü programlarda verilen Piyano Pedagojisi I ve II dersleri ile,

- Söz konusu dersi alan 20 öğrencinin derse ilişkin görüşleriyle sınırlıdır.

Yöntem

Araştırma, bilimsel araştırma modellerinden biri olan survey modeli ile desenlenmiştir ve tanımlayıcı (betimleyici) yöntemle yapılmış bir alan araştırması niteliğindedir.

Bu kapsamda, araştırmanın evrenini Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalılisansüstü programında açılandersler, örneklemini ise yine aynı programda açılan Piyano Pedagojisi I ve II dersleri oluşturmaktadır. Araştırma için gerekli olan veriler, değişik dönemlerde Piyano Pedagojisi I ve II derslerini alan toplam 20 öğrencinin, derse ilişkin görüşlerini yazılı olarak ifade etmeleri istenerek toplanmıştır.

Piyano Pedagojisi

Türk Dil Kurumu sözlüğünde pedagoji ifadesi;

1) Öğretim ve eğitimi kurallara bağlayan bilim kolu,

2) Öğretmenlik sanatı uygulaması ve mesleği için gerekli bilgi ve becerileri kazandıran bilim dalı olarak tanımlanmaktadır.

Pedagoji, öğrenme ve öğretme ile ilgili her türlü bilgi ve beceriyi kazandırmayı amaçlayan bilim dalı olarak düşünüldüğünde, piyano pedagojisinin tanımı, "Başlangıcından itibaren piyano eğitimi için gerekli olan bütün öğrenme ve öğretme yaklaşımlarının müzik sanatının kuralları içerisinde hayata geçirilmesi eylemi" olarak yapılabilir.

Bu çalışmada ele alınan "Piyano Pedagojisi I ve II" derslerinin 14+14 olmak üzere toplam 28 haftalık süreçte, 3 kredilik ders kapsamında ele alınan konu başlıkları aşağıdaki gibidir.

- Başlangıç piyano kitaplarını tanıma ve inceleme
- Başlangıç piyano eğitiminde kazandırılması hedeflenen temel davranışlar
- Küçük yaşlardaki çocuklarla yapılan örnek dersler
- Farklı yaş gruplarını tanıma ve uygun yaklaşımlarda bulunma
- Temel müzik bilgileri ve piyanoda uygulaması
- İyi bir piyano dersi için öğrenci, öğretmen ve ebeveyn ilişkisi
- Öğrenmeyi kolaylaştırıcı materyalleri tanıma ve onlardan yararlanma
- Parmak numaralarının doğru okunması ve önemi
- Teknik çalışmaların piyano eğitimindeki yeri ve bunlarla ilgili uygulamalar
- Deşifre, ezber, pedal kullanımı
- Parmak geçişi ile legato, staccato, portamento tekniklerinin uygulaması,
- Cümleleme, nüans işaretleri, süslemeler ile hız ve gürlük basamakları
- Motivasyon ve motivasyon yaklaşımları,
- Uluslararası sınav sistemlerinin (The Associate Board of The Royal Schools of Music - ABRSM ve London Colleage of Music - LCM) tanıtımı ile teori ve performans sınavlarına ait analiz ve uygulamalar, [Fenmen, M. (1947), Agay, D. (1981), Pamir, L. (1983), Bastien,W. J. (1988), Gültek, B. (2017)].

Bulgular

Piyano Pedagojisi I ve II derslerini alan öğretmenlerin derse ilişkin görüşleri;

- Lisansüstü ders programları içinde en çok faydalandığım ve mesleğime etkisi olan derstir.
- Piyano pedagojisi dersinde öncelikle piyano başlangıç aşamasında öğrenciye kazandırılması gereken davranışların hangi sırayla ve nasıl öğretilmesi gerektiğini

öğrendim.

- Piyano başlangıç aşamasında hangi metotlardan ne gibi durumlarda ve nasıl yararlanılabileceğini, günümüzde yaygın olarak kullanılan başlangıç piyano metotlarını dersin ilgili öğretim üyesi ve diğer öğrencilerle birlikte analiz ederek irdeledim.
- Piyano öğretiminin teknik boyutuna yönelik olarak günümüze kadar gelmiş olan piyano ekollerinin özelliklerini ve tarihçelerini öğrenerek, bu ekollere ilişkin uygulamaların piyano öğretiminde nasıl kullanabileceğine ilişkin bilgiler edindim.
- Bu teknik (psikomotor) öğretilerin yanı sıra duyuşsal özelliklerden biri olan motivasyon ve güdülenmeye yönelik yeni bilgiler edindim. İçsel ve dışsal motivasyonun öğrencinin öğrenmesine hangi aşamada nasıl katkıda bulunduğunu ve öğrencinin hem içsel hem dışsal motivasyonunu yükseltebilmek için öğrenciye çeşitli durumlarda nasıl davranılması gerektiğini ders çerçevesinde gerçekleştirmiş olduğumuz araştırmalar ve tartışmalarla özümsedim.
- Piyano pedagojisinde önemli bir yere sahip olan ezberleme teknikleriyle ilgili ulusal ve uluslararası kaynakları inceleyerek yapmış olduğumuz derslerle de piyano pedagojisinin bilişsel alanı hakkında bilgiler edindim. Aynı zamanda dönem bestecilerini ve piyano pedagoglarını kronolojik olarak inceleyerek, dönemlere ait teknik özelliklerin nasıl öğretilmesi gerektiğine ilişkin çalışmalar sayesinde deneyim kazandım.
- Piyano pedagojisi dersi hem kendi gelişimimiz hem de öğrencilerimizin gelişimi açısından çok büyük önem taşımaktadır.
- Piyano pedagojisi dersinin piyano öğretimi konusunda beni daha bilinçli ve donanımlı bir seviyeye ulaştırdığını düşünmekteyim.
- Birçok farklı kaynak, metod, başlangıç kitapları ve yeni yöntemler konusunda eksikliklerimi görüp tamamladım.
- Bu derste öğrendiğim yöntemler sayesinde oturuş bozukluğu, parmak ve bilek tutuşu, pedal kullanımı, teorik bilgi eksikliği ve odaklanma problemi gibi sorunlar yaşayan öğrencilerimde, bu sorunların giderek azaldığını ve daha başarılı olduklarını gözlemledim. Kendi yaşadığım teknik sıkıntıların bilincine vararak büyük ölçüde düzelttim.
- Çalgı eğitimi psikomotor, duyuşsal ve bilişsel öğretilerle bir bütün olarak gerçekleştirilen bir süreç olduğu için, bu öğretilerin herhangi birinin sekteye uğraması, diğer öğretileri de etkileyerek aksaklıklara neden olmaktadır. Bu nedenle, almış olduğum piyano pedagojisi dersinin bütüncül bir bakış açısına dayalı olarak gerçekleştirilmiş olmasını şahsım adına en büyük kazanım olarak görmekteyim.
- Pedagoji dersi gerçekten benim ve öğrencilerimin dönüm noktası oldu diyebilirim.
- Bu dersten sonra çalıştığım öğrencilerimle daha etkili ve daha kolay bir şekilde ders yapabildiğimi fark ettim.
- Özellikle küçük yaş gruplarında duruş, oturuş, el pozisyonu, parmak numarası gibi temel noktalara gösterilecek dikkatin sonuca ne denli etki ettiğini gözlemledim ve bu dikkatle yapılan derslerde öğrenilen konuların daha akılda kalıcı bir şekilde yerleştiğini fark ettim.
- Ben de kişisel olarak ne denli geliştiğimin farkına vardım, kendi gelişimimi gözlemleme ve öğretim ortamındaki yanlışları ortadan kaldırma konusunda daha bilinçli hale geldim.
- Bu dersi alan ve almayan lisansüstü öğrenciler arasında büyük farklılıklar olduğunu düşünüyorum.
- Piyano eğitmenlerinin özellikle de küçük yaş grubuyla çalışacak olanların bu dersi alması ve özümsemesi gerçekten mesleki anlamda büyük bir fark yaratacaktır.

- Dersin en iyi yanlarından biri de öğrenilen her şeyin uygulamalı bir biçimde olması. Uluslararası geçerliliği olan ABRSM (The Associate Board of The Royal Schools of Music) ve LCM (London College of Music) gibi sınavlara hazırlanmada ya da öğrenci hazırlamada gerekli bilgi, donanım ve yeterlilik seviyesine ulaştırmasıdır.
- Piyano pedagojisi dersi Müzik Öğretmenliği Lisans Programları içerisinde de yer almalı, istenilen seviyede başarı için lisans programındaki öğrenciler bu bilinçle yetiştirilmelidir.
- Kısacası piyano pedagojisi dersini müzik öğretmeni ataması beklerken değil de üniversite öğrencisiyken daha da sindirerek öğrenmek isterdim.
- Özellikle de küçük yaş grubuna sahip olan öğrencilerimin dikkat süreleri yetişkinlere kıyasla daha kısa olduğu için piyanoyu tanıtırken ve öğretirken pedagoji derslerinde öğrendiğim yaklaşımlardan yararlanarak oyunlar oynatıp çalgıyı oyunlaştırarak öğrencilere sevdirmeye dikkat etmekteyim.
- Piyano pedagojisi dersinde yoğun olarak yapılan metot incelemeleri, piyano çalmayı öğretirken farklı yaş grupları için nasıl bir yol izlenilmesi gerektiği konusunda çok yol gösterici olmuştur.
- Pedagoji derslerinde gördüğüm ve şu anda da yaptığım derslerde öğrencilerime notaları öğretirken uyguladığım nota kartlarından yaralanma konusunun, dersin daha keyifli geçmesine ve öğrencinin derse olan ilgisinin artmasına katkı sağladığını gözlemlemekteyim.
- Pedagoji almadan önce öğrencilere piyanoyu tanıttıktan sonra hemen notaları öğretiyordum. Tutuş, oturuş, klavyeyi tanıtma gibi temel bilgilerin üzerinde çok durmuyordum. Pedagoji dersi ile bu bilgilerin önemini kavradım. Öğrencilerimde öğrendiğim bilgileri uyguladığımda olumlu sonuçlar aldım.
- Bu ders ile birlikte piyano için başlangıç metodu yazmak adına yeterli alt yapıyı sağladım. Bundan dolayı pedagoji dersini almam bana çok faydalı oldu.
- Başlangıç metodlarından kendimize bir yol çizdik. Teknik çalışmalar ve repertuar anlamında müzik kültürümüzü genişlettik.
- Pedal kullanımı ve piyano mekanizması hakkında bilgiler edinerek çaldığımız çalgının biçimsel özelliklerini uygulamalı olarak kavradık.
- Bu derste piyano eğitmenliği bilimsel bir yaklaşımla ele alınmıştır. Tek düze olmayan, araştırmacı ve yeniliklere açık eğitmenler olmamız için yeni ufuklar önümüzde açılmıştır. İdeal bir piyano eğitmeninin sahip olması gereken özellikler öğretilmiş, işimizin sadece nota öğretmek olmadığı, piyanoyu her boyutuyla ne kadar ileri düzeyde bilirsek kendimiz ve öğrencilerimiz için o kadar faydalı olacağımız bilincine varmamız sağlanmıştır.
- Öğrencilerimle yaptığım piyano derslerinde uyguladığım yöntem ve teknikleri, onların yaş, algı ve diğer özelliklerini gözeterek gerçekleştirmeme katkı sağladı.

İleri düzeyde çalıcılığa sahip ve uzun yıllara dayalı piyano eğitimciliği yanında müzik dershanelerindeki durumu da yakından bilen deneyimli bir lisansüstü program öğrencisinin, piyano pedagoji dersine yüklediği anlamı ve derse ilişkin görüşlerini sunduğu uzunca bir rapordan, mevcut duruma ilişkin sorunlar aşağıda verilmiştir:

- Tamamen ticarî zihniyetle düşünülen ve velilerin gözünü boyamaya yönelik temelde sağlam olmayan bir eğitim modeli,
- Her yaş grubuna aynı metodun kullanıldığı tek tip bir eğitim modelinin uygulanması,
- Öğretmenlerin herhangi bir plan yapmaksızın derslerini icra etmesi,
- Daha çok eser ağırlıklı bir eğitim anlayışının benimsenip, etüt ve teknik çalışmalarına neredeyse hiç yer verilmemesi,

- Öğretmenin kendilerini bilgi ve beceri yönünden güncellememesi,
- Çağın gerekliliklerine ve öğrencinin kişisel yapısına uygun bir yöntemin kullanılmaması,
- Dershane yönetiminin, öğretmenlerin denetlenmesini sağlayacak bir mekanizmasının bulunmaması,
- Dershaneye gönderilen öğrencilerin, dershane yöneticileri tarafından velilerin piyano edinmeleri konusunu genelde ağırdan alması, hatta bu konuda öğrencinin uzun bir süre türlü kaygılar nedeniyle bekletilmesi ve bu nedenle öğrencinin ilerleme hızının son derece yavaş olması,
- Dershane ile öğretmen arasında yaşanan bir anlaşmazlık durumunda (ücret ya da genel konular), öğretmenin iş bırakması nedeniyle öğrencinin sürekli öğretmen değiştirmek zorunda kalması. Bunun sonucunda özellikle okul öncesi ve ilköğretimdeki öğrencilerin yaşadığı travma.

Yukarıda araştırmacı tarafından tespit edilen sorunların bir çoğuna "Piyano Pedagojisi" dersi kapsamında çözüm odaklı olarak değinilmiştir. Bu kapsamda birçok piyano başlangıç metodu incelenerek farklı yönlerden değerlendirilmiştir. Yaş grubuna bağlı olarak öğrenciye nasıl yaklaşılması gerektiği olgusuna açıklık getirilmeye çalışılmıştır. Piyanonun mekanik çalışma prensibi ele alınarak öğrencinin bilmesi gereken teknik detaylara değinilmiş bu konuda yapılması gereken teknik çalışmalara yaş grubu düzeylerine göre yer verilmiştir. Ayrıca, bu konu başlıkları ile ilgili kaynak edinilmesi konusu bizzat ders öğretmeni tarafından titizlikle takip edilmiştir. Bu ders kapsamında hocanın yönetiminde son derece demokratik bir ortam yaratılmış ve öğrencilerin görüşleri değerlendirilmiştir. Dersin çağın gerekliliklerine uygun olarak güncel kalması ilkesi gereğince şu anda uygulanan sertifika sınavları incelenmiş, bunlardan ABRSM sınavı ile ilgili son derece detaylı çalışmalar yapılmıştır. Araştırmacı, "Piyano Pedagojisi" dersinin tüm müzik öğretmenlerinin ihtiyaç duyduğu bir ders olduğu düşüncesindedir. Zira henüz yeni mezun olmuş bir müzik öğretmeninin müzik eğitimi ve çalgı eğitimi konusunda birçok sorun ve kaygıları olabilmektedir. Konu sadece "Piyano Eğitimi" başlığı altında ele alınırsa, yine özellikle "Piyano Eğitimine Nasıl Başlanmalı?" sorusuna doğru yanıt bulmak oldukça ince ve karmaşık bir durumdur. Bu nedenle Piyano Pedagojisi dersinin önemi oldukça açıktır.

Sonuç

Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Bilim Dalı lisansüstü programlarında açılan"Piyano Pedagojisi I ve II" derslerini alan ve derse ilişkin görüşlerini ifade eden öğrencilerin yazdıkları değerlendirildiğinde; 14+14 olmak üzere toplam 28 haftalık süreçte ele alınan ve işlenen tüm konuların öğrenciler tarafından dile getirildiği ve her birinin bir kazanım olarak öğretmenlik yaşamlarına aktarıldığı anlaşılmaktadır. Derste elde edilen kazanımların yalnızca öğrencileriyle yaptıkları derslere değil kendi kişisel gelişimlerine de katkı sağladığından söz etmeleri, programın sadece pedagoji boyutuna değil aynı zamanda lisans eğitimi süresinde eksik kalan ya da yanlış yerleşen davranışların tanımlanıp değiştirilmesine katkı sağladığını da göstermektedir.

Piyano pedagojisi dersi özelinden genel olarak çalgı pedagojisinin gerekliğine vurgu yapan ve konunun mutlaka lisans eğitimi döneminde kapsamlı olarak ele alınması gerekliliğini ifade eden değerlendirmelerden, öğretmenlik programlarında pedagoji derslerinin ne denli önemli olduğu anlaşılmaktadır.

KAYNAKLAR:

Agay, D. Edited by. (1981). "Teaching Piano", Copyrigh Yorktown Music Press, Inc.

Bastien, W, J. (1988). "How to Teach Piano Successfully", Neil A. Kjos Music Company 4380, Jutland Drive San Diego California.

Çiçek, V – Apaydınlı, K. (2016). "Güzel Sanatlar Liselerinde Piyano Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar ve

Çözüm Önerileri (Karadeniz Bölgesi Örneği)", Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 20 (4): 1471-1491
Fenmen, M. (1947). "Piyanist'in Kitabı", Doğuş Matbaası, Ankara.
Gültek, B. (2017). "Piyano Nasıl Öğretilir", Epilog Yayıncılık, Ankara.
Karakelle, S. Editör. (2013)."Piyano Öğretiminde Pedagojik Yaklaşımlar", Pegem Akademi Yayıncılık.
Pamir, L. (1983). "Çağdaş Piyano Eğitimi", Beyaz Köşk Yayınları, İstanbul.
Say, A. (2001). "Müziğin Kitabı" Müzik Ansiklopedisi" Yayınları, 1. Basım. Ankara.
TDK Büyük Türkçe Sözlük. (2011. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Summary: *At Gazi University Faculty of Education Department of Fine Arts Education Division of Music Education graduate programme, a course titled "Piano and Piano Education" is given for pedagogical purposes after the "Piano" course. Due to various reasons, the educational dimension of this course remains deficient. The "Piano and Piano Education" course which cannot be taught at the desired level during the graduate programme is opened as "Piano Pedagogy I and II" in postgraduate programmes. These courses are preferred by teachers with a certain level of skill at their instruments who work at elementary schools and private music education institutions. In this study, the written views of 20 music teachers who have taken the courses "Piano Pedagogy I and II" were obtained. In light of these views, the ability of these courses in obtaining their objectives were evaluated and several suggestions were made.*

Keywords: *Music education, piano pedagogy, postgraduate education, music teacher*

Öğr. Gör. TUNCEL Emrah
Türkiye
Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı, Çalgı Eğitimi Bölümü
emrahtuncel_82@hotmail.com

ABDÜLBÂKİ NÂSIR DEDE'NİN MAKÂM TARİFLERİ DOĞRULTUSUNDA KLASİK KEMENÇE İLE TAKSİM KABİLİYETİNİ GELİŞTİRMEYE YÖNELİK BİR ÇALIŞMA

Özet: *Türk Makam Müziği eğitimi veren kurumların müfredatlarında "Taksim Eğitimi" adı altında bir ders bulunmamaktadır. Taksim kabiliyetinin geliştirilmesi için öncelikle makam öğrenimi konusunda yararlanılacak kaynağın belirlenmesi gerekmektedir. Bu çalışmada, Abdülbâki Nâsır Dede (1765-1821)'nin "Tedkîk u Tahkîk" adlı risalesi, klasik kemençe ile taksim kabiliyetinin geliştirilmesi konusunda başvurulan kaynak olmuştur.*

Klasik kemençe icracısının eğitim sürecinde çalgının teknik zorluklarına ek olarak, yetersiz makam bilgisi ile taksim çalışmasına yönelmesi, aşılması gereken önemli zorluklar doğurmaktadır. Çalışmada taksim kabiliyetini geliştirmeye yönelik örnek ezgi ve seyir kalıpları oluşturulmuştur. Bu örnek ezgi ve seyir kalıpları Nasır Dede'nin Tedkîk u Tahkîk'te 14 ana makam olarak kabul ettiği Rast, Segâh, Nevâ, Nişabur, Hüseynî, Rahevi, Buselik, Suz-i Dilara, Hicaz, Saba, Isfahan, Nihâvend, Irak ve Uşşâk makamlarıyla sınırlandırılmıştır. Nasır Dede'nin makamlara yönelik verdiği tarifler üzerinden oluşturulacak ezgi ve seyirler, günümüz ses kayıt teknolojisi kullanılarak kaydedilip, sempozyumda sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Klasik Kemençe, Taksim, Doğaçlama, Makam, Türk Müziği*

GİRİŞ

Türk makam müziğinde, çalgı icracılığını ilgilendiren taksim, "belli bir makama bağlı, makamın özelliklerini gösteren serbest yapıda icrayı gerektiren bir formdur"[1, s.1] .Taksim, icracının çalgısına yönelik teknik hâkimiyeti ile doğru orantılı bir konu değildir. İcracının teknik olarak çalgısında sergilediği performans, onun sadece virtüozite derecesini gösteren bir durumdur. Taksim becerisi, icracının ilgili makam hakkında, nazari ve pratiğe yönelik donanımı ile direkt bağlantılı bir olgudur. Taksim formu icrasına yönelik problemlerin en başta geleni, Türk Müziği eğitimi veren kurumlarda "Taksim Eğitimi" ile ilgili, bu

konuya yönelik bir dersin olmamasıdır ve bu da problemin çözümü yönünde önemli bir engel olarak karşımıza çıkmaktadır. Makamlar anlatılırken, eğitimciye kaynak teşkil edecek dokümanların niteliği, anlaşılır olması, pratikte uygulanabilirliği de bir o kadar önemlidir. Bu bağlamda, çalışmaya kaynak teşkil etmesi yönünde Abdülbâki Nâsır Dede (1765-1821)'nin Tedkîk u Tahkîk'i seçilmiştir, yukarda belirtilen özellikler göz önüne alındığında, birçok açıdan çalışmaya doğrudan katkı sağlayacak nitelikte bir eserdir. Nâsır Dede makamı şu şekilde tarif etmiştir: "Makam, asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük, kişilik gösteren ve başka parçalara bölünmesi (başka şeye benzetilmesi) mümkün olmayan ezgidir" [2, s.35]. Makam tarifinde kullandığı yalın ifade biçimi, her bir makamın tanımında da aynı şekilde devam etmektedir. Klasik Kemençe ile taksim eğitimine yönelik ortaya koyulan çalışma yönteminin temelini bu yalın anlatım ve buna bağlı yazılan etüdler oluşturmaktadır.

KLASİK KEMENÇE İLE TAKSİM

Klasik kemençe, XIX. yy'da makam müziği'ne etkin bir şekilde dâhil olmuş, "incesaz takımı" olarak adlandırılan, ney, tanbur, kanun gibi çalgıların yanında icra edilmeye başlanmış, icrası teknik açıdan oldukça zor bir çalgıdır. Bu çalışmanın klasik kemençe ile taksim kabiliyetini geliştirmeye yönelik olarak tercih edilmesindeki temel neden de tam olarak bu durumdur. Hali hazırda icrası zor olan bir çalgı ile yine aynı şekilde icrası büyük bir birikime dayanan *"Taksim"*formunun icrasına yönelik bir eğitim yönteminin, bu çalgı için geliştirilmesindeki ana neden, kemençe ile taksim formunun icrasına yönelik problemlerin aşılmasına dair bir yöntemin ortaya konulmasındaki gerekliliktir.Saussure'ün dediği gibi "Yazı, düşüncenin sözel anlatımını değiştiren bir yöntem değil, konuşmayı tamamlayıcı bir parçadan ibarettir" [3 aktaran, s.17]. Bu bağlamda taksim formu icrasını konuşma aktivitesi olarak düşünürsek, ne konuşacağımızı öğrenmeden icrasını kavrayabilmemiz de pek mümkün değildir.

ABDÜLBÂKİ NÂSIR DEDE'NİN MAKAM KAVRAMINA YAKLAŞIMI

Babası Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Ebubekir Dede (1705-1777), ağabeyi Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Ali Nutki Dede (1762-1804), kardeşi Yenikapı Mevlevihanesi Şeyhi Abdürrahim Künhi Dede'dir (1762) [4, s.17-36]. Musiki tarihine her biri ayrı izler bırakmış bir aileye mensup Abdülbâki Nâsır Dede, kendisinden yüzyıl kadar önce yaşamış olan Kantemiroğlu'nun makam kavramına yaklaşımına benzer bir şekilde, âgaz[24]-seyir-karar üçgeni doğrultusunda perdeleri merkez alan bir anlayışla konuya eğilmiştir. Makamları, bölünemeyen en küçük parçalarına, ezgiye göre tanımlama yolunu seçmiş olması ise sade ve yalın anlatımının temelini oluşturmaktadır.Nâsır Dede kendisinden önceki nazariyatçıların dörtlü ve beşliler üzerine geliştirdikleri sistemi kullanmayıp, kendi sistemini tamamen perde merkezli makam tarifi üzerine geliştirmiştir. Bu da anlaşılır olması açısından icranın tam da içinden gelen bir yöntem olmuş, sonrasında da icra ile teorinin çelişmemesine yönelik önemli katkılar sağlamıştır. Bu çalışmanın konusu dâhilinde olmayan fakat belirtmeden geçilemeyecek kadar önem arz eden icra ve teori çelişkisi, hem eğitimde hem de icrada geçmişten bugüne kronik bir sıkıntı olarak varlığını halen korumaktadır.

TAKSİM FORMUNA NASIL YAKLAŞILMALI?

"Makamları algılamak için; eserleri icra ve tetkik ederek çalışmak, üzerlerinde düşünerek, sorgulayıp yorumlamak, dönemlerinin nazarî kaynaklarıyla kıyaslamak, önemli icracıların kayıtlarını dinleyerek eserleri özümsemek, mûsikî gerçeği ve hakîkatine giden yolda esastır" [5, s.12]. Makam kavramı ile yeni tanışan bir öğrenciden bu birikime sahip olmasını beklemek gerçekçi bir bakış açısı olmayacağı için öğrencinin

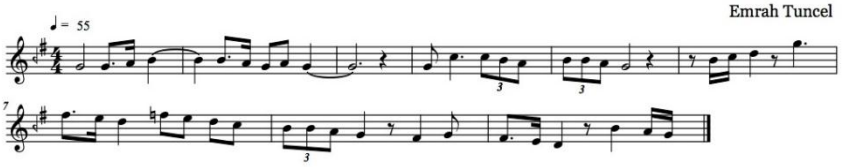
[24] Başlangıç

eğitim süreci başladığından itibaren, taksim formunun icrasına yönelik eğitimin de verilmesi çok doğal ve gereklidir. Makam, asıl unsurlarıyla işitildiğinde, kendine özgü bir bütünlük göstermesi gereken bir kavramsa, bu bağlamda taksim formunun icrasının da işitildiğinde bir bütünlük göstermesi gerekir. Makamları anlamlandırmadaki bu tümden gelim metodunun, "XV. yy'da Kadızâde Tirevî'nin (1492) Mûsikî Risâlesine dayandığı düşünülmektedir" [6, s.3]. Yazılan taksim çalışmaları tam da bu fikirden yola çıkılarak oluşturulmuş ve taksim formunun özünde yer alan makam seyirleri[25] düşünülerek, taksim etüdleri yazılmıştır. Bu çalışmada amaçlanan, taksimlerin, formun içerisinde herhangi bir geçkiye[26] başvurmadan, makamları en saf haliyle ortaya koymaktır.

TAKSİM ÇALIŞMASINA YÖNELİK ETÜDLER

1- Rast Makamı İçin Taksim Etüdü

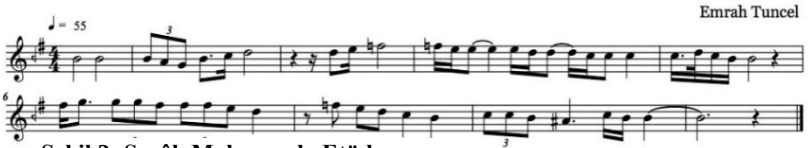
Rast Makâmı: "Rast Perdesinden başlayıp Dügâh, Segâh ve Çargâh perdesine çıkıp aşağı döner; Segâh ve Dügâh ile Rast perdesine gelip orada karar verir. Çargâh'dan yukarı Nevâ, Hüseynî, Acem ve Gerdaniye perdesine kadar, Rast perdesinden aşağı ırâk, Aşîrân ve Yegâh perdesine dek gezinebilir" [2, s.36].



Şekil 1: Rast Makamında Etüd

2- Segâh Makâmı İçin Taksim Etüdü

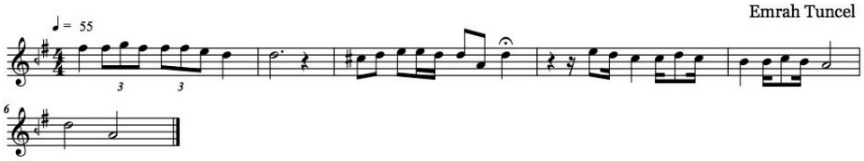
Segâh Makâmı: "Segâh perdesinden başlayıp Dügâh ve Rast perdesine iner; dönüp Dügâh, Segâh, Çârgâh ve Nevâ perdesine çıkar; sonra, Nevâ'dan Çârgâh, Segâh ve Kürdî perdesine inip Kürdî perdesinden dönüp Segâh perdesini gösterip orada karar verir. Ama, Nevâ perdesinden yukarı Hüseynî, Evc, Gerdaniye, Muhayyer Tîz Segâh perdesine dek çıkabildiği gibi, Rast perdesinden aşağı Irâk, Aşîrân ve Yegâh perdesine dek de inebilir" [2, s.36].



Şekil 2: Segâh Makamında Etüd

3- Nevâ Makamı İçin Taksim Etüdü

Nevâ Makamı: "Evc perdesinden başlayıp Hüseynî, Nevâ ve Hicâz perdesine inip sonra yine Nevâ'ya dönerek oradan Çargâh ve Segâh perdesiyle Dügâh perdesine gelerek orada karar verir. Evc perdesinden yukarı Gerdâniye ve Muhayyer perdesine dek çıkabildiği gibi, Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine de inebilir" [2, s.37].



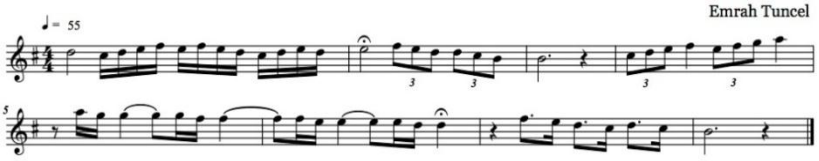
Şekil 3: Nevâ Makamında Etüd

4- Nişâbûr Makamın İçin Taksim Etüdü

[25] Makamları oluşturan kuralların dışına çıkılmadan herhangi bir geçkiye yer verilmeyen, doğaçlama ezgilerdir.

[26] Taksim icrası sırasında, ilgili makamın dışında başka bir makama geçiş yapıp sonra tekrar ilgili makama gelip karar verme durumudur.

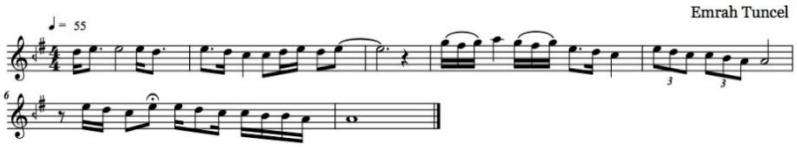
Nişâbûr Makamı: "Nevâ perdesinden başlayıp Hüseynî'ye çıkar, oradan yine Nevâ'ya döner. Hicâz perdesiyle Bûselik perdesine gelip orada karar verir. Hüseynî'den yukarı Acem, Gerdaniye, Muhayyer, Tîz Segâh ve Tîz Bûselik perdelerine kadar çıkabildiği gibi, Bûselik'den aşağı Dügâh perdesine de inebilir" [2, s.37].



Şekil 4: Nişâbûr Makamında Etüd

5- Hüseynî Makamı İçin Taksim Etüdü

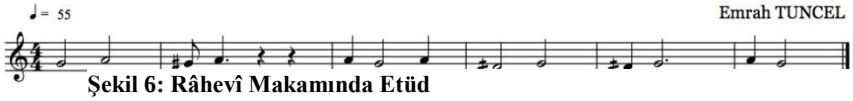
Hüseynî Makamı: "Hüseynî perdesinden başlayıp Nevâ, Çargâh, Segâh ve Dügâh perdesine inip orada karar verir. Hüseynî'den yukarı Evc, Gerdaniye, Muhayyer, perdelerine çıkabilir; Dügâh'dan aşağı da Rast perdesine inebilir" [2, s.37].



Şekil 5: Hüseynî Makamında Etüd

6- Râhevî Makamı İçin Taksim Etüdü

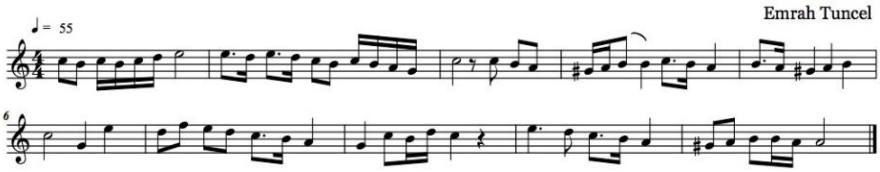
Râhevî Makamı: "Rast perdesinden başlar. Dügâh ve Zirgüle perdesinden sonra yine Rast ve Gevâşt perdesine gelip, Rast perdesine döner ve orada karar verir [4, s.119]



Şekil 6: Râhevî Makamında Etüd

7- Buselik Makamın Için Taksim Etüdü

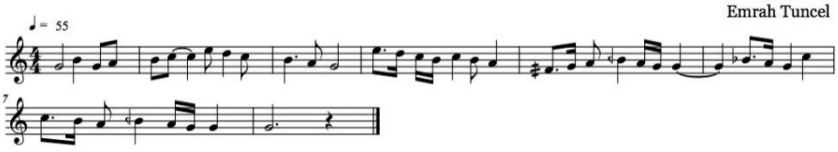
Buselik Makamı: "Hüseynî perdesinden başlayarak Nevâ, Çargâh, Buselik, Dügâh ve Zirgüle perdesine kadar iner, sonra yine Dügâh perdesine gelerek orada karar verir. Hüseynî'den yukarı Acem, Gerdâniye ve Muhayyer perdesine dek çıkabilir" [2, s.37].



Şekil 7: Buselik Makamında Etüd

8- Sûz-i Dilârâ Makamı İçin Taksim Etüdü

Sûz-i Dilârâ Makamı: "Buselik perdesinden başlayıp Çârgâh perdesine çıkar; oradan yine Buselik'e, Dügâh'a, Rast'a ve Gevâşt'a inip ardından Rast perdesi göstererek karar verir. Çârgâh'dan yukarı Nevâ, Hüseynî, Acem, Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek ve Gevaşt'dan aşağı Irâk, Aşîrân ve Yegâh perdesine dek gezinebilir" [2, s.38].

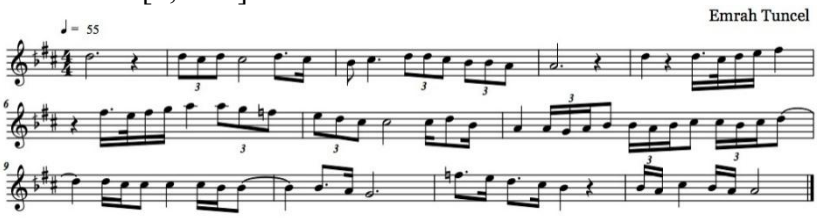


Şekil 8: Sûz-i Dilârâ Makamında Etüd

9- Hicaz Makamı İçin Taksim Etüdü

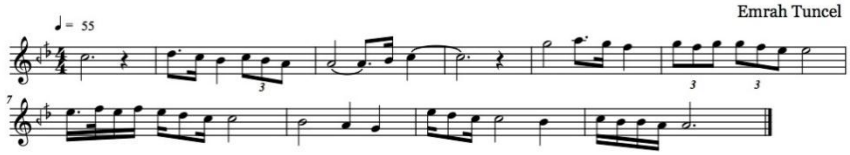
Hicaz Makamı: "Nevâ perdesinden başlayıp Hicaz'a, Segâh'a, sonra Dügâh perdesine gelip orada karar verir; ama, Nevâ perdesinden yukarı Hüseynî, Evc,

Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek çıkabilir; Dügâh perdesinden aşağı da Rast perdesine inebilir" [2, s.38].



Şekil 9: Hicaz Makamında Etüd

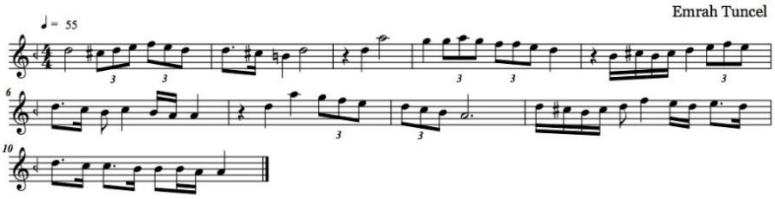
10- Sabâ Makamı için Taksim Etüdü



Şekil 10: Sabâ Makamında Etüd

Sabâ Makamı: "Çargâh perdesinden başlayıp, onun üstündeki Sabâ perdesine çıkıp oradan yine Çargâh'a, Segâh'a ve Dügâh perdesine inerek orada karar verir; ama, Saba perdesinden yukarı Hüseynî, Acem, Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek ve Dügâh'dan aşağı da Rast perdesine dek gezinebilir.

11- Isfahan Makamı için Taksim Etüdü

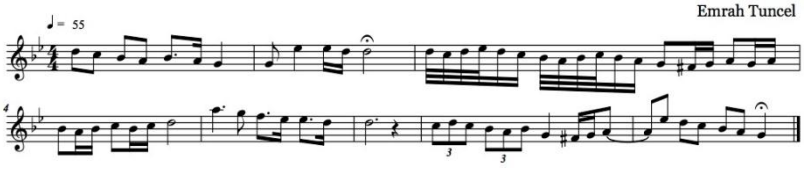


Şekil 11: Isfahan Makamında Etüd

Isfahan Makamı: "Nevâ perdesinden başlayıp Hicaz perdesine iner, yine Nevâ perdesine dönüp oradan Çargah'a, Segâh'a ve Dügâh perdesine inerek orada karar verir; ama Nevâ perdesinden yukarı Hüseynî, Acem, Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek çıkabilir ve Dügâh perdesinden aşağı Rast perdesine inebilir" [2, s.38-39]

12- Nihâvend Makamı İçin Taksim Etüdü

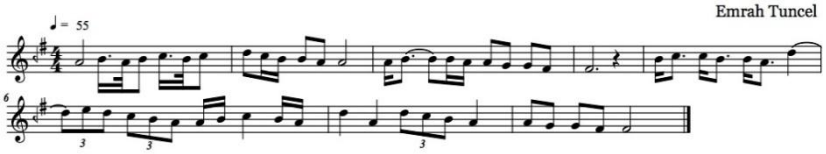
Nihâvend Makamı: "Nevâ perdesinden başlayıp Çargâh'a, Nihâvend'e, Gügah'a ve Rast perdesine inip orada karar verir. Nevâ'dan yukarı Bayati, Hüseynî, Acem ve Gerdaniye perdesine dek uzanabilir" [2, s.39]



Şekil 12: Nihâvend Makamında Etüd

13- Irâk Makamı İçin Taksim Etüdü

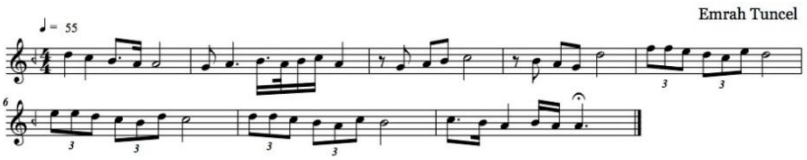
Irâk Makamı: "Dügâh perdesinden başlar, Rast'a ve Irak perdesine inerek orada karar verir. Dügâh perdesinden yukarı Segâh, Çargâh, Nevâ, Hüseynî ve Evc perdesine dek ve Irak perdesinden aşağı Aşiran ve Yegah perdesine dek gezinebilir" [2, s.39].



Şekil 13: Irâk Makamında Etüd

14- Uşşâk Makamı için Taksim Etüdü

Uşşâk Makamı: "Nevâ perdesinden başlayıp Çargâh, Segâh ve Dügâh perdesine iner ve orada karar verir; ama, Nevâ perdesinden yukarı Hüseynî, Acem, Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek çıkabilir" [2, s.39]



Şekil 14: Uşşâk Makamında Etüd

SONUÇ

Müziğin aktarımında, yadsınamayacak bir çoğunluğun hali hazırda savunduğu ve eğitimde kullandığı bir yöntem olan meşkin taksim eğitiminde de faydalanılan ana unsurlardan biri olduğu görüşü yaygın bir kanıdır. Dünyada her ne türde, hangi topluma, kültüre ait olursa olsun bütün müziklerin bir eğitim metodu, yöntemi vardır. Türk Makam Müziği'nin bir formu olan taksimin de aynı şekilde bir eğitim metodu olması gerektiği, bunun bir ihtiyaç olduğu tartışılmaz bir gerçektir. Bu çalışmada ortaya konulan, önerilen yöntem ile taksim formunun icrasına yönelik eğitimin, eğitim sürecine bir katkısı olacağı düşünülmektedir. Bir problemin çözümünde en önemli konu, problemin çözümüne yönelik çıkış yollarının ortaya koyulması ve problemin ne olduğunun tespitinin en doğu şekilde yapılmasıdır. Bu çalışmada ortaya konulan problemlerin en başında, taksimin ana unsuru olan, makam kavramının hangi kaynağa göre ele alınması gerektiğine dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Abdülbâki Nâsır Dede'nin Tedkîk u Tahkîk'inde yer alan makam tarifleri doğrultusunda yazılan taksim etüdlerinin, klasik kemençe ile taksim çalışmalarına bir katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Bu çalışmanın daha sonra yapılacak olan çalışmalara da fikir vermesi bakımında, katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

KAYNAKÇA:

[4] Başer, Fatma Adile (2013). *Türk Mûsıkîsinde Abdülbâki Nâsır Dede.* Fatih Üniversitesi Yayınları: İstanbul.

[1] Esen, Beste (2014). *XX. Yüzyılın İkinci Yarısında Postmodern Yaklaşımlar Gösteren Kemençe Taksimlerinin İncelenmesi*. Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü. Isparta.

[5] İrden, Sühan (2015). *Türk Mûsikîsinde Makâm Uygulamaları.* Aybil Yayınevi: Konya.

[6] İrden, Sühan (2017). Hüseyin Sadettin Arel'in Türk Mûsikîsi Nazarîyatı Dersleri'ndeki Râst Makâm Kararlı Tariflerine Yaklaşımlarının (Çözümlemelerinin) Anadolu Edvâr Geleneği İcra Ve Kuram İlmî Hakîkatine Uygulanabilirliği*, Hüseyin Sadettin Arel ve Türk Müziği Sempozyumu.* İstanbul.

[3] Ong, Walter J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür Sözün Teknolojileşmesi,* Çev: Sema Postacıoğlu Banon,Metis Yayıncılık: İstanbul.

[2] Tura. Yalçın (2006), *Tedkîk u Tahkîk İnceleme ve Gerçeği Araştırma Nâsır Abdülbâki Dede,* Pan Yayıncılık: İstanbul.

A STUDY AIMED AT IMPROVING THE IMPROVISATION ABILITY WITH CLASSICAL KEMENCE IN ACCORDANCE WITH THE MAQAM DESCRIPTIONS OF ABDÜLBÂKİ NÂSIR DEDE

***Summary**: There is no course under the title of "Improvisation Education" in the curricula of the institutions providing Turkish Maqam Music education. In order to develop improvisation skills, first of all, it is necessary to determine the resources to be used in the education of the maqams. In this study, the booklet of Abdülbâki Nasir Dede (1765-1821) named "Tedkîk u Tahkîk" was the reference source for the development of Improvisation skills with classical kemence.*

In addition to the technical difficulties of the classical kemence performer during the training process of the musical instrument, the tendency of the performer to perform improvisation with insufficient knowledge about maqams poses significant difficulties that must be overcome. In the study, samples of "melody" and "seyir"(short improvisation telling the most pure state of maqams)were created to im-

prove the improvisation ability. These samples were limited to Rast, Segâh, Nevâ, Nişabur, Hüseynî, Rahevi, Buselik, Suz-i Dilara, Hicaz, Saba, Isfahan, Nihâvend, Irak and Uşşâk maqams, which Nasir Dede accepted as the 14 main maqams in Tedkîk u Tahkîk. Tunes and seyirs that will be created through Nasır Dede's description for the maqams will be recorded using today's sound recording technology and presented in the symposium.

Key words: *Classical Kemence, Improvisation, Maqam, Turkish Music*

Prof. Dr. UÇAN Ali
Türkiye
"İnsanın doğası yazgısıdır."

"YAŞAM BOYU MÜZİKLE YOLCULUK"UN BAŞLANGICINDA İNSANLIĞIN İLK DOĞAL-TEMEL-ORTAK MÜZİKSEL DONANIMI
(ÇAĞRILI KONUŞMA)

Özet: ISME 33. Dünya Konferansı ana konusunun "Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk" olarak belirlenmesi çok anlamlıdır. Dünyanın her yerinde her insan bu yolculuğa doğarken sahip olduğu ilk doğal-temel müziksel donanımıyla başlar. Bu yolculuk *Doğu, Batı, Kuzey, Güney* insan ve toplumlarının *müzik yaşamları, kültürleri ve eğitimleri*nde ortak, benzer ve farklı özellikler gösteren bir seyir izler. Bu özellikler öteden beri araştırma ve inceleme konusudur. Bu çalışmalarda *müzik yaşamı, kültürü ve eğitimi*ninilk doğal-ortak temeli olan***İnsanın İlk Doğal-Temel-Ortak Müziksel Donanımı***ndan yola çıkılması büyük önem taşır. Çünkü ister *Doğu*da veya *Batı*da, ister *Kuzey*de veya *Güney*de olsun *her insan* belirli bir *donanım*la doğar ve yaşamı ilkin bu donanıma temellenir. Bu nedenle buna *doğal-temeldonanım* denir. İnsanın doğal-temel donanımı içinde *müziksel donanımı* çok önemli bir yer tutar. Buna da *doğal-temelmüziksel donanım* denir. Doğarken sahip olduğu bu donanımıyla ***insan doğuştan müziksel bir varlıktır***, ***doğuştan müziğe yetili ve yeteneklidir.*** Bu nedenle ***bir 'homo musicus'***tur.

İnsanın doğal-temel müziksel donanımı çeşitli ögelerden oluşur. Her biri çok önemli olan bu ögelerin başta gelenlerinden biri ***doğal-temel-ölçüt ses***tir. Her insan sağlıklı doğarken kendi ses organından ses çıkarır. Çıkarılan ***ilk ses***, titreşim sayısı bakımından ***La^1 sesi***ne eşdeğer bir sestir. Bu sesin saniyedeki titreşim sayısı bebekten bebeğe yaklaşık 400 ile 500 arasında değişirse de ortalama olarak yaklaşık **440 Hz**'tir. Bu değerlerden 400 Hz yaklaşık olarak *la^1çiftbemol* sesinin titreşim değeriyle (396 Hz), 500 Hz ise *la^1çiftdiyez* sesinin titreşim değeriyle (495 Hz) örtüşür. Bu değerler arasındaki alana ***La^1 sesi alanı*** denir. Bu alanda doğal ve tampere sistemlere göre *la^1bb*, *la^1b*, ***la^1***, *la^1#* ve *la^1##* sesleri bulunur. Bunlar alt, orta (merkez), üst olmak üzere üç bölge oluşturur. Görülüyor ki *insan temel-ölçüt ses La^1 alanı*yla *akortlu doğmakta*dır.

İnsanın doğuştaki *La^1 ses alanı*nın çeşitli özellikleri vardır. Bu ana alan müzikte bireyler, toplumlar ve kültürler arası ortaklaşma, benzeşme ve farklılaşmanın ilk ana temeli ve kaynağıdır. Kendi ses organı ve ondan çıkardığı kendi sesiyle birlikte sesli bir çevreye doğan insan, çevresindeki *doğal,toplumsal* ve *kültürel* ögeler arasında çeşitli *ses kaynakları* ve onlardan çıkan *seslerle etkileşmekte*dir. Buna göre ister *Doğulu* veya *Batılı,* ister *Kuzeyli* veya *Güneyli* olsun, insanların müzik yaşamı, kültürü ve eğitiminde görülen ***müziksel ortaklık, benzerlik ve farklılıklarınüç ana temeli ve kaynağı*** vardır. (1) Doğuştan sahip olunan *doğal temel müziksel donanımlar.* (2)Yaşanan *çevre veçevresel etmenler*. (3) *Bunlar arasındakietkileşimler*. Öyleyse Dünyanın neresinde olursaolsun insanların *Yaşam Boyu Müzikle Yolculukları* (müzik yaşamları, kültürleri ve eğitimleri) arasındaki *ortaklık, benzerlik* ve *farklılıkları* saptar, çözümler ve değerlendirirken *ilkdoğal temel müziksel donanımı*, *çevresel etmenleri* ve bunlar arasındaki *etkileşimleri* birlikte göz önünde bulundurmak gerekir.

Anahtar Sözcükler: İnsanın doğal-temel-ortak müziksel donanım, doğal-temel-ölçüt ses, La^1 sesi alanı, müziksel ortaklık-benzerlik-farklılık, çevresel etmen, etkileşim.

1. Giriş

Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği-ISME 33. Dünya Konferansı çoğu ülkelerin, toplumların ve ulusların müzik yaşamında, müzik kültüründe ve müzik eğitiminde çok çeşitli sorunların ve çözümlerin birbirini kovaladığı, iç içe geçtiği ve kimi yerde kimi zaman iyice çapraşıklaşarak düğümlendiği bir dönem ve ortamda gerçekleşmektedir. Böyle bir dönem ve ortamda konferans programı tasarlanır ve düzenlenirken bana

çağrılı konuşma yapmam için öneride bulunulunca *kafamda birçok konu* belirmişti. Acaba bunların hangisi en gerekli, en uygun ve en yararlı olur diye düşünürken kısa bir süre sonra *Konferansın* ana temasının "***Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk***" olduğunu öğrendim. Bu durum üzerine yapacağım konuşmamın bu ana tema ile doğrudan ilgili en temel konuya veya en temel konulardan birine ilişkin olmasının gerekli, uygun ve yararlı olacağını düşündüm. Bu düşünceyle çağrılı konuşmamın ana konusunu ***İnsanlığın İlk Doğal-Temel-Ortak Müziksel Donanımı*** olarak belirledim. Çünkü bu donanım *insanın müzik yaşamı, kültürü ve eğitiminin ilk doğal temelidir.* Bu nedenle bu konu yerkürede yaşayan *tüm insanlığı* kapsayan ve ilgilendiren bir nitelik taşır.

ISME 33. Dünya Konferansı için ana temanın "***Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk***" olarak belirlenmiş olması çok anlamlıdır. Çünkü bu tema esas olarak *ISME*'nin geçmişte, günümüzde ve gelecekteki tüm konferanslarının en ortak özünü içermektedir. Dünyanın her yerinde her insan, her insan topluluğu az çok bu yolculuğa katılmakta, bu yolculuğa katılan yolcular arasında yer almaktadır. Birey, toplum-ulus ve tüm insanlık yaşamında her yolculuk gibi müzikle yolculuğun da birçok nedeni ve niçini, birçok amacı, biçimi, işlevi, ereği vardır. Ama nedeni-niçini, amacı, biçimi, işlevi-ereği ne olursa olsun her yolculuk gibi müzikle yolculuğun da bir başlangıcı, bir seyri ve bir sonlangıcı vardır. İnsan bu ana tema üzerinde çok yönlü, çok boyutlu düşünmeye başlayınca aklına nasıl yanıtlanacağını ve yanıtının ne olduğunu ya da ne olabileceğini merak ettiği birçok soru gelmektedir. Benim aklıma gelen ilk iki soru şunlardır: (1) *Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk* ***ne demektir?*** (2) *Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk* ***ne zaman, nerede, neyle/nelerle ve nasıl başlar, nasıl seyreder ve nasıl sonlanır?****"*

Bu sorulardan ilkine herkes kendine göre bir yanıt verebilir ve genellikle hemen her yanıt belli ölçüde doğruları içerir ve doğru kabul edilir. İkinci soru ise çok yönlü, çok boyutlu, çok aşamalı, çok geniş kapsamlı, oldukça karmaşık ve çapraşıktır. Bu bakımdan doğru, tutarlı ve geçerli biçimde yanıtlanması epey zordur. Ben konuşmamda ikinci soruyu seçmiş bulunuyorum. Ancak soruyu ikiye bölerek ilk bölümü oluşturan "***Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk* ne zaman, nerede, neyle/nelerle ve nasıl başlar?**" sorusunu sorup yanıtlamaya çalışacağım. Konuşmamın başında bu soruya verdiğim yanıtım kısaca şudur: "***Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk,insanın doğarken sahip olduğu İlk Doğal-Temel-Ortak Müziksel Donanımını doğduğu andan itibaren kullanarak çevresiyle sessel-müziksel iletişim ve etkileşim içine girmesiyle başlar.***" Bu soru ve yanıtta çıkış ya da nirengi noktası ***İnsanın doğarken sahip olduğu İlk Doğal-Temel-Ortak Müziksel Donanım***ın ne olduğu, nelerden oluştuğu, hangi ögeleri ve ilişkileri kapsadığıdır. Konuşmamın bundan sonraki bölümü daha çok bu noktaya odaklanmakta, bu nokta üzerinde yoğunlaşmakta ve derinleşmektedir.

2. İnsanın İlk Doğal-Temel Müziksel Donanımı ve Ögeleri

Dünyada ister *Doğu*da ister *Batı*da, ister *Kuzey*de ister *Güney*de olsun, *her insan* doğum öncesindeki oluşumdan sonra belirli bir *donanımla doğar* ve yaşamı ilkin bu donanıma temellenir. Bu nedenle buna *doğal-temeldonanım* denir. İnsanın doğal-temel donanımı içinde *müziksel donanımı* çok önemli bir yer tutar. Buna da *doğal-temelmüziksel donanım* denir. Bu donanımı oluşturan ögeler *birincil* ögeler, *ikincil* ögeler olarak iki ana kümede toplanır. Bunlar *doğrudan* ögeler, *dolaylı* ögeler olarak da nitelendirilebilir. Bu çalışmamızda *birincil* ya da *doğrudan* ögeler üzerinde durulmakta, yeri geldikçe *en birincil* ögeler üzerinde yoğunlaşılmakta ve derinleşilmektedir. **İnsanın *doğal-temel müziksel donanımı şu birincil ögeler*den oluşur** (Uçan 2005: 391-392; 2009: 767-768; 2017: 25):

(1) Beden. (2) Bedensel Devinim. (3) Eller-Parmaklar ve Ayaklar. (4) Temel Ritim (Biyoritim). (5) Seslenme-Ses Çıkarma/Üretme Organı. (6) Temel-Ölçüt Ses (La^1). (7) Genel-Müziksel İşitme Organı ve Duyusu. (8) Sessel/Müziksel Zekâ. (9)

Sessel/Müziksel Dil. (10) Beyin-Merkezî Sinir Sistemi, (11) Doğum Öncesinde Edinilen Müziksel Birikim. ***Bu ögelerinbaşlıca müziksel özellikleri*** **şunlardır** (Uçan 2005: 391-392; 2009: 767-768; 2017: 25-26):

(1) Beden: İnsanın kullandığı ilk müziksel ses kaynağı kendi bedenidir. İnsanın kendi bedeni en ilk, en doğal ve en kullanışlı *çalgısı*dır. İnsan ilkin onu kullanarak kendinde müzik yapar. İnsan müziği önce bedeninde hisseder ve kendi bedeniyle kendi bedeninde yapar. Canlı *insan bedeni* başlı başına bir *müzik kaynağı*, *müzik alanı* ve *müzik aracı*dır. Bunun en somut ürünü *Beden Müziği*dir.

(2) Bedensel Devinim: İnsanın bedeni devingendir, kımılgandır. İnsanın ilk ses üretimi ve müziksel eylemleri kendi bedensel devinimiyle kendi bedeninde gerçekleşir. İnsanın ürettiği ilk ses kendi sesidir ve bu ses kendi bedensel deviniminin bir ürünüdür. İnsan müzik yaparken bedeni az çok devinir ve bedensel eylemde bulunur. Bunların ürünü *Bedensel Devinim/Oyun Müziği*dir.

(3) Eller-Parmaklar ve Ayaklar: İnsan ses üretmeye ve müzik yapmaya son derece elverişli kollar-eller ve parmaklar, bacaklar ve ayaklarla doğar. İnsan doğumla birlikte ve/veya doğumdan hemen sonra bu örgenlerini hızla kullanmaya ve geliştirmeye başlar. İnsan özellikle ellerini kullandıkça beyni de gelişir. El-ayak sesi, el çırpma, parmak şıklatma *El-Ayak Müziği*dir.

(4) Temel Ritim (Biyoritim): İnsanın oluşturduğu müziksel ritmin ilk ana kaynağı kendi bedenindeki biyoritmidir. *Biyoritim* canlı insan bedeninin kendi *iç ritmi*dir. İnsanın kendi bedeninde *kımıldanma ritmi, kalp atma ritmi* ve *solunma ritmi* olmak üzere üç tür biyoritmi vardır. Bunlar aynı anda birbirinden bağımsız gerçekleşir. Bu temel ritimler insanın sesel (vokal) müziğine doğrudan yansır. İnsanın temel-bedensel *iç ritmi müziksel ritminin doğal temeli*, *ana kaynağı* ve *çıkış noktası*dır.

(5) Seslenme-Ses Çıkarma/Üretme Organı: İnsan ilk sesi çıkarırken ve üretirken kendi bedensel yapısında taşıdığı *kendi ses organı*nı kullanır. İnsanın çıkardığı-ürettiği ilk ses kendi sesidir. İnsanın ilk ses çıkarımı-üretimi kendi ses organıyla kendi bedeninde gerçekleşir. İnsanın ses organı denilince bir *organlar bütünü* veya *organlar sistemi* anlaşılır. Bu bütün/sistem genel olarak insan bedenindeki doğal *solunum, titreşim* ve *yankılanımorganları*ndan oluşur. Bunlara insanın *doğal ses örgenleri* veya *doğalses aygıtları* da denir. Bunlar aynı zamanda *insanın müziksel organları*dır.

(6) Temel-Ölçüt Ses (La^1): İnsan sağlıklı doğarken kendi ses organından ses(ler) çıkarır. İnsanların çıkardığı *ilk ses*in frekans değeri 400 Hz ile 500 Hz arasında değişir, ama ortalama frekans değeri yaklaşık **440 Hz**'tir. Bu ses müzikte kullanılan ***La^1 sesi***dir. La^1 insan yaşamında doğarken oluşan ilk ***doğal temel-ölçüt ses***tir. Buna göre *insan,ses düzeni yapılmış* olarak, yani ***akortlu***doğar. İnsanın sağlıklı doğum sonrası yaşamı La^1 sesiyle başlar. Müzikte ***la^1*** sesi ***a^1*** ile gösterilir. Başka bir deyişle *yeni doğan bebeğin ilk doğal ezgisel seslenişi* olan-sayılan ***ınga***'nın ilk üç sesinden-harfinden sonraki ***a***'sı ile gösterilir. Dünyada müziksel dilin yanı sıra tüm sesel diller ve abeceleri de "a" sesi ve harfiyle başlar. Doğumdan sonraki dönemlerde gerekli *müzik eğitimi,ses/şarkı söyleme eğitimi* alınmazsa bu akort bozulur; tıpkı uzun süre çalınmayan çalgının akordunun bozulması gibi.

(7) Genel-Müziksel İşitme Organı ve Duyusu: İnsan doğarken son derece gelişkin bir *genel-müziksel işitme organı ve duyusu*nasahiptir. İnsanın *işitme organı****24 saat sürekli açık***tır, işitme duyusu en etkin duyusudur. İnsanın ilk eğitilen duyusu *işitme duyusu*dur. Bu duyunun eğitimi doğum öncesinde ana karnındayken başlar, doğumla birlikte yeni bir ortamda yepyeni bir aşamaya erişir. Sağlıklı bir insanın işitme duyusu genel olarak 20 Hz ile 20 000 Hz arasındaki sesleri alır, algılar.

(8) Sessel-Müziksel Zekâ: İnsan çok yönlü, çok boyutlu ya da *çoklu bir zekâ*ya

sahip olarak doğar. İnsanın doğuştan sahip olduğu kabul edilen ***çoklu zekâ*** sekiz tür zekâdan oluşur. Bunlardan biri ***sessel-müziksel zekâ***dır. Sessel-müziksel zekâ doğumdan sonra hızlı bir gelişim sürecine girer. *Müziksel zekâ*, çoklu zekâ kuramında *sözel-dilsel* ve *mantıksal-matematiksel* zekâlardan sonra *üçüncü sırada* gösteriliyorsa da gerçekte onlardan daha önce oluşur ve gelişir. Genellikle *devinduyusal zekâ*ile koşut olarak ya da göğüs farkıyla onun biraz gerisinden gelerek oluşan-gelişen bir nitelik taşır.

(9) Sessel-Müziksel Dil: İnsanın doğarken kendi ağzından çıkardığı ilk sesiyle birlikte ***sessel dil = sesçe*** ve hemen ardından onunla birlikte ve iç içe olarak ***müziksel dil = müzikçe*** oluşmaya, iş görmeye ve hızla gelişmeye başlar. Başka bir deyişle doğumda çıkarılan ilk sesle birlikte oluşmaya başlayan *sessel dil* hızla *müziksel dil*e dönüşür. Bunu izleyen bir aşama olan ***sesel dil***in ***sözel dil***e dönüşmesi ise epey sonra gerçekleşmeye başlar. İnsanın *devinimsel dili* ise bunlardan daha önce oluşmaya ve gelişmeye başlar. Doğum sonrası çocukta-insanda dillerin ve dile dayalı sanatların oluşumu-gelişimi şöyle bir sıra izler: (1) *Devinimce [Bedence]*, (2) *Sesçe,* (3) *Müzikçe,* (4) *Sözce (Türkçe, Almanca, Arapça, İngilizce vb.),* (5) *Çizgice-Renkçe.*

(10) Beyin-Merkezî Sinir Sistemi: Bu sistem tüm beyin ve omurilikten oluşur. Öbür işlevleri ile birlikte insanın müziksel donanımını oluşturan organların ve örgenlerin çalışmalarını uyum içinde yapmalarını sağlar, onları eşgüdümler, yönlendirir ve işlevsel yönden denetler. Beyin bunları yaparken insanın müziksel yapısıyla birlikte kendini de geliştirir. İnsan beyninin her ***iki yarıküresi***müziksel eylemlerinde iş görür. Bu nedenle ***beyinçalgısal-sözel müziktebütünsel kullanılır***, çalışır, işler, iş görür. Başka bir deyişle ***çalgısal-sözel müzik beynin bütününü kullandırır***, çalıştırır, işletir, işe koşar, iş gördürür. Bu bakımdan ***müzik yapmabeyni geliştirmedeen ayrıcalıklı eylemdir***. Beyin insanın *bağdama, besteleme* ve *doğaçlama* denilen *müziksel yaratıcılığının ana kaynağı*dır.

(11) Doğum Öncesinde Edinilen Müziksel Birikim: Her insan doğum öncesinde anne karnındayken annesinin yaşadığı müziksel çevreyle *dolaylı bir ilişki* içindedir. Ve yaklaşık dokuz ay bu çevreden etkilenir. Doğarken bu dokuz aylık etkilenmenin çoğu *kalıcı izli edinimleri*yle birlikte yaşama gözlerini açar. Doğum sonrası *Yaşam Boyu Müzikle Yolculuğu*na işte bu birikimle başlar.

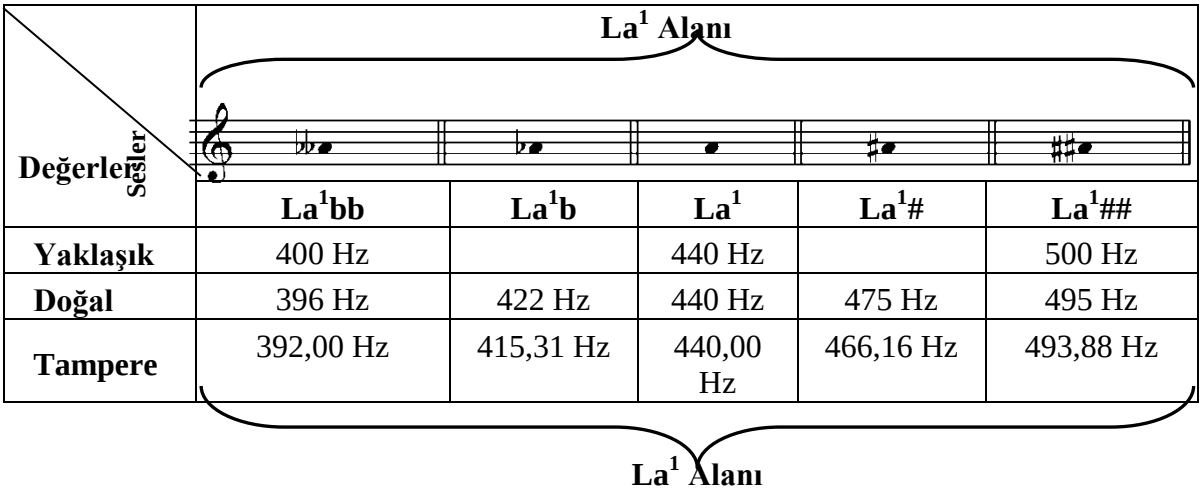
Doğarken sahip olduğu tüm bu doğal-temel müziksel donanımıyla ***insan doğuştan müziksel bir varlıktır, doğuştan müziğe yetili ve yeteneklidir.*** Bu nedenledir ki **"*İnsan bir* 'homo musicus'tur"** diyoruz. Onu en donanık olduğu *müzik alanı* açısından böyle tanımlıyoruz, böyle nitelendiriyoruz.

İnsanlar doğumdan sonra *Yaşam Boyu Müzikle Yolculukları*na işte bu ilk doğal-temel-ortak müziksel donanımlarıyla başlar. Bu yolculukta insanın doğal-temel müziksel donanımını oluşturan *her öge çok önemli*dir. Her öge *ayrı ayrı, birlikte ve birbirleriyle ilişki ve etkileşim içinde incelenmeli*dir. Bu iş çok geniş kapsamlıdır. Ben bugün burada *bir örnek olarak* sadece ***doğal-temel-ölçüt ses*** ögesini incelemekle yetiniyorum. Çünkü söz konusu *en birincil* ögeler arasında *en müziksel* olanlarının başında ilkin bu *ses* gelmektedir. Bu nedenle örnek olarak seçilmiş bulunmaktadır.

3. İnsanın Doğumdaki *Temel-Ölçüt Ses* La[1] Alanı

İnsanda ***ses çıkarma davranışı*** doğumla birlikte başlar. *İnsanların* doğarken çıkardıkları *ilk sesleri* bir süredir ölçülmekte ve bunlar üzerinde çeşitli araştırmalar yapılmaktadır. Bebeklerin doğarken çıkardıkları ***ilk ses***, titreşim sayısı bakımından ***la sesi***ne eşdeğer bir sestir. Bu sesin saniyedeki titreşim sayısı bebekten bebeğe yaklaşık olarak **400** ile **500** arasında değişmekle birlikte ortalama olarak yaklaşık **440**'tır (Uçan 1987, 1994, 1997, 2001, 2005, 2009, 2017; Sataloff 1991; Michels 1994; Belgin 1995, 2001; Çevik 1997; Dursun 2001). Bu değerlerden **400 Hz** yaklaşık olarak *la[1]çiftbemol (labb)* sesinin titreşim değeriyle (**396 Hz**) örtüşür. **500 Hz** ise *la[1]çiftdiyez (la##)* sesinin ti-

treşim değeriyle (**495 Hz**) örtüşür. Bu değerler arasındaki alana ***La[1] alanı*** denir (**Şekil 1).**



Şekil 1. İnsanların Doğumda Kendi Ses Organından Çıkardığı Ses (La[1])

Öyleyse burada tam yeri gelmişken hemen anımsatalım: ***La*** sesi bir ***nokta***değil, bir ***alan***dır. Bu alanda doğal ve tampere sistemlere göre ***labb, lab, la, la#, la##*** olmak üzere **en az beş ses** vardır ve kullanılmaktadır. Bu alanın ***merkez bölge***sinde *la[1]* (440 Hz), ***alt bölge***-sinde *lab[1]*(422 Hz) ve *labb[1]* (396 Hz) sesleri, ***üst bölge***sinde ise *la#[1]* (475 Hz) ve *la##[1]* (495 Hz) sesleri bulunur (bk. **Şekil 1**).

Dünyanın neresinde, hangi ırktan, renkten ve cinsiyetten olursa olsun **tüm insanlar*la[1] alanı*içindeki bir sesle doğuyorlar**. Bunun anlamı şudur: ***İnsan la[1] sesine****akortlu **doğuyo***r. İnsanın doğumdaki ***la[1] sesi***ne akortlu durumuna ***insanın doğal akordu*** denir (Uçan 2009: 768-769; 2017: 26).

3.1. Tüm İnsanlar Akortlu Doğuyor

Görülüyor ki tüm insanlar olarak ***akortlu doğuyoruz*** hepimiz **doğuştan La[1] sesine akortluyuz(Do sesi**ne değil!). Bu çok önemli bir olgudur. Ancak insanlar doğuşta **La1** sesine aynı derecede akortlu değiller. Başka bir deyişle insanların **La[1]** sesine akortluluk derecesinde farklılıklar var.

Doğuştan Akortlu Olma Derecemiz: Doğarken çıkardığımız ilk sesin ya da seslerin 440 Hz değerindeki **La[1]** ile *tam örtüşme,* ona *çok yakın olma* ya da *az yakın olma* durumuna bağlı olarak belirlenebilir. Bu bağlamda örneğin sesimiz **(1) La[1]** ile tam örtüşüyorsa ***Tamamen akortlu***, **(2)La[1]b**veya **La[1]#**ile örtüşüyorsa ***Büyük ölçüde akortlu***, **(3)La[1]*bb*** veya **La[1]*##***ile örtüşüyorsa ***Kısmen akortlu*** olarak nitelendirilebiliriz. Başka ve daha nicel bir derecelemeyle *Tam akortlu* (% 100 akortlu), *Üççeyrek akortlu* (% 75 akortlu), *Yarım akortlu* ((% 50 akortlu), *Çeyrek akortlu* (% 25 akortlu) olarak nitelendirmek de olanaklıdır. ***Tam akortlu*** olanlar büyük olasılıkla doğuştan absolut olanlar ve işitenlerdir. Başka bir deyişle doğuştan absolut olan ve işitenler büyük olasılıkla doğuştan Tam Akortlu olanlardır. Bütün bunlar gösteriyor ki ***İnsanların Doğal Akordunda La[1] Sesi Merkez***dir.

3.2. La Sesi Ölçek Ses/Ölçek Ton (Kammerton, Normalton)

Müzikte uluslararası *Ölçek Ses*, *Ölçüt Ses* ya da *Ölçek Ton* olarak kabul edilen **La[1] = 440 Hz** insanın doğuşta çıkardığı sesten kaynaklanıyor. **La[1] = 440 Hz** insanların doğuştaki ses alanının merkezidir. Uluslararası müzik dilinde *Kammerton* ve ***Normalton***olarak adlandırılan *Ölçek/Ölçüt Ses* **La[1]**'in frekansı *tarihsel süreç içinde* değişiklik göstererek şöyle belirlenmiştir (Hacıev 1996: 2):

. 1788'de Paris'te 409 Hz.

. 1850 'de Viyana ve Berlin'de 442 Hz.

. 1858'de Paris'te uluslararası bir konferansta 435 Hz.

. 1885'te Viyana'da uluslararası konferansta 435 Hz.

. 1939'da Uluslararası bir antlaşmada 440 Hz.

Bu belirlemelerde en ilginç olan nokta, en düşüğü ve en yükseği ile birlikte *tüm değerlerin* insanın doğuştan sahip olduğu **La^1 Alanı** *içinde olması*dır. Bu değerlerden en düşüğü ilk saptanan (409 Hz), en yükseği ikinci saptanandır (442 Hz). 1939 yılında *La^1* = 440 Hz ***Normalton*** olarak kabul belirlenmiştir. Buna karşın ***Normaldizi***(*Normaltonleiter*) olarak, örnek dizi olarak *Do Majör* dizisi kabul edilmiştir (Gazimihal 1961: 176). Oysaki burada *Normaldizi (Normaltonleiter)* doğal olarak *La Majör* dizisi veya *La Merkezli* bir dizi olmak gerekir. Onun yerine *Do Majör* olması bir çelişkidir.

3.3. Piyanonun Akordunda *La^1 Sesi* Merkez

*İnsanların doğal akordu*nda olduğu gibi *piyanonun akordu*nda da ***La^1 Sesi Merkez***dir. "Piyanonun akort edilmesi, bu çalgıda elde edilebilecek tüm ses merdiveninin kromatik derecelerle düzene sokulması demektir. Bu akort işi bizi şu yönü saptamaya sürükler ki, o seslerin tümü **diyapazonun *la sesi*** olan **merkez**e doğru yönelmektedir" (Stravinski 2000: 39).

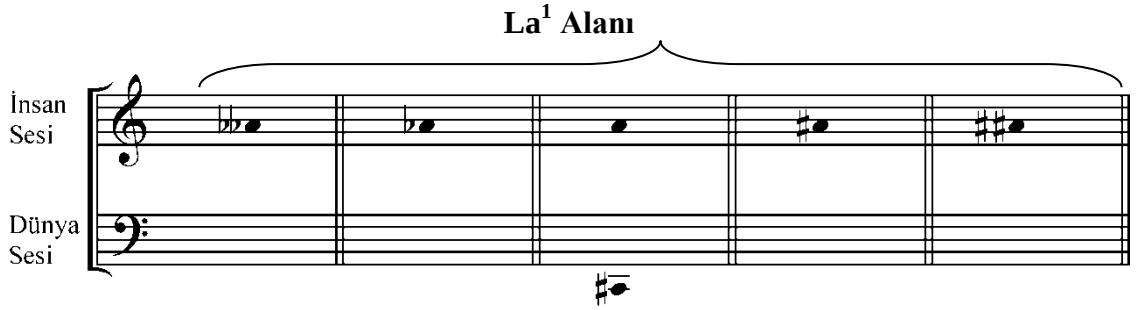
Tüm Çalgıların Akordunda *La^1 Sesi* Merkez: Orkestralarda başta yaylı çalgılar olma üzere hemen tüm çalgılar *Diyapazon*un ***La sesi***ne göre akort edilir. Orkestralarda üflemeli çalgılardan *birinci Obua* ve *baş Keman* kendi ***La sesi*** ile *ikincil diyapazon* işlevi görür. Öbür yandan çalgılar *Tonal* müzik eserlerini icra etmek için de, *Atonal* müzik eserlerini icra etme için de *La^1* sesine göre akort edilir. Bu durum günümüzde *Modöncesi, Modal* ve *Makamsal* müzik eserlerini icra etmede de geçerlidir.

Bütün bunlardan anlaşılıyor ki insanın yapısının, insanın sesel/sessel doğasının ***doğal çekim merkezi*** olan **La^1** sesi aynı zamanda insanın yarattığı-ürettiği-kullandığı çalgıların sesel/sessel yapısının ve akort düzeninin de çekim merkezidir.

4. İnsanın Sesi/Akordu Dünyanın Sesiyle/Akorduyla Uyumluluk Gösteriyor

İnsanın yaradılışı gibi Dünyanın yaradılışı da devinim ve ses eşlikli olmuş olmalıdır. ***İnsan***, yaradılışına *devinim* ve *ses*in eşlik etmiş olduğu düşünülen bir ***Dünya***da (Károlyi 1995: 9) doğuyor ve yaşıyor. ***İnsan***ın kendi sesinin yanı sıra ögesi olduğu ***Dünya****nın titreşimleri* üzerinde de çalışmalar yapılmaktadır. Son dönemlerde yapılmış olan bir *müzikbilimsel araştırma*da yerküremizin titreşim sayısı ölçülmüş ve bu titreşimin çok kalın bir ***do#*** ("***do diyez***") sesinin titreşimine eşdeğer olduğu saptanmış ve dolayısıyla "do diyez" sesine karşılık geldiği kanıtlanmıştır (Say 1998; 2003). Alman müzikbilimci **Joachim Behrendt**tarafından dünyanın yapısında var olduğu saptanan bu titreşim ve ses, ***süreğen*** ve ***bitimsiz*** bir ***titreşim*** ve ***ses*** niteliği taşıyor. İlgililerce ***yerkürenin öz sesi*** veya ***dünyanın öz sesi*** olarak nitelendirilen bu ***do diyez*** sesi, ***insanın öz sesi*** olan ***la sesi*** ile ***uyumlu*** bir aralık oluşturuyor. Bu durumda görülüyor ki *dünyanın sesi, insanın sesi* ile uyumlu bir alan, konum ve ilişki içinde bulunuyor. Bundan da ***Dünya***nın ***la*** ile uyumlu bir ses olan ***do diyez sesi*ne akortlu** olduğu anlaşılıyor (Uçan 2009: 768-769; 2017: 26).

Yukarıdaki bulgular ve açıklamalar açıkça gösteriyor ki *insanlar*, ***do diyez*** sesine akortlu bir dünyaya, onun bir ögesi olarak ***la*** *sesiyle akortlu doğuyor*. Böylece ***insanın sesi ve akordu***, doğal ögesi olduğu***dünyanın sesi ve akordu ile uyumluluk gösteriyor***. Çünkü *insanın sesi* ile ögesi olduğu *dünyanın sesi* uyumlu bir aralık oluşturuyor (bk. **Şekil 2**).



Şekil 2. İnsan ve Dünya Sesleri

Öbür yandan ***önce dünya, sonra insan*** var olduğuna göre, ***insanın sesi dünyanın sesine temelleniyor-dayanıyor veondan kaynaklanıyor***demektir. Başka bir deyişle *dünyanın sesi insanın sesine temel-dayanak oluşturuyor ve kaynaklık ediyor* demektir (Uçan 2009: 770; 2017: 26-27).

5. Fazıl Say *İpek Yolu Piyano Konçertosu*'nu Dünyanın Sesine Üzerine Kuruyor

Hemen belirtelim ki***dünyanın sesi*** saptanmakla kalmamış, çok geçmeden ***bir müzik eserindesüreğen temel ses*** olarak kullanılmıştır. Bunu tasarlayan ve gerçekleştiren genç bir ***Türk besteci***dir. Çağdaş çoksesli Türk ve dünya uluslararası sanat müziğinin ulusal, uluslararasıl ve *küresel-evrensel yüz akı***Fazıl Say** yirmi dört yaşındayken **1994** yılında **Berlin'de***piyano* ve *yaylılar oda orkestrası* için ***İpekyolu Piyano Konçertosu*** adlı eserini bestelemiştir (Say 1998). Genç besteci "İpekyolu'nu çağdaş bir bestecilik diliyle anlattığı" bu eserini "*tını* olgusuna ağırlık vererek" (Say 2005a, 2005b) örerken-dokurken "dünyamızın sesi" olan ***do#*** sesine temellendirmiş ve konçertoyu, orkestranın dışında ve uzağında bulundurduğu bir kontrbastan sürekli olarak duyurduğu bu do# (do diyez) sesi üzerine kurmuştur. Bu kurgu ve kuruluşta, *kontrbas* ve sesi *yerküreyi=dünya*yı, *orkestra* ve sesi *insanları* temsil ediyor, bunların bileşimiyle de bir *yerküresel/insansal yeryüzü ses bileşimi* oluşuyor.

İpek Yolu Piyano KonçertosuFazıl **Say**'ın daha 24 yaşındayken Berlin'de bestelediği bir konçertodur. Genç besteci eserde bir "İpekyolu" serüveninin ilginç öyküsünü dile getirir. Bu Yol'da Çin'den batıya doğru dört Doğu diyarının (Tibet, Hindistan, Mezopotamya, Anadolu) halk kültürel-müziksel-yaşamsal ögeleri yapıtta çağdaş bir kavrayışla işlenmiştir. Konçerto birbirine "Çin gongu" vuruşlarıyla bağlanan ***dört ana bölme***den oluşmaktadır. Yapıtta yer alan Çin gongunun yanı sıra, orkestranın dışında yakın bir yere veya salonun uzak bir köşesine yerleştirilen bir "**kontrbas**" bulunmaktadır ve üzerinde önemle durulması gereken bir işlev görmektedir. Bu kontrbas, çok hafif, derinden gelen kalın bir **do diyez** sesini yapıt boyunca sürdürür. ***Do diyez***, son yıllarda müzikbilimin kanıtladığı gibi *yerkürenin titreşim sayısı*nın karşılığı olan sestir; *yerkürenin öz sesi*dir. Böylece besteci, yapıtında*Doğu ve Batı kültürlerini birleştiren****İpekyolu***'nun, gerçekte ***dünyamızın öz sesi*** üzerine kurulu olduğunu anımsatmaktadır (Say ve Dursun 2014). *İpek Yolu*'nu Doğu ve Batı müzik kültürlerini *birleştiren yol* olarak görmekte ve değerlendirmektedir (Uçan 2017: 27).

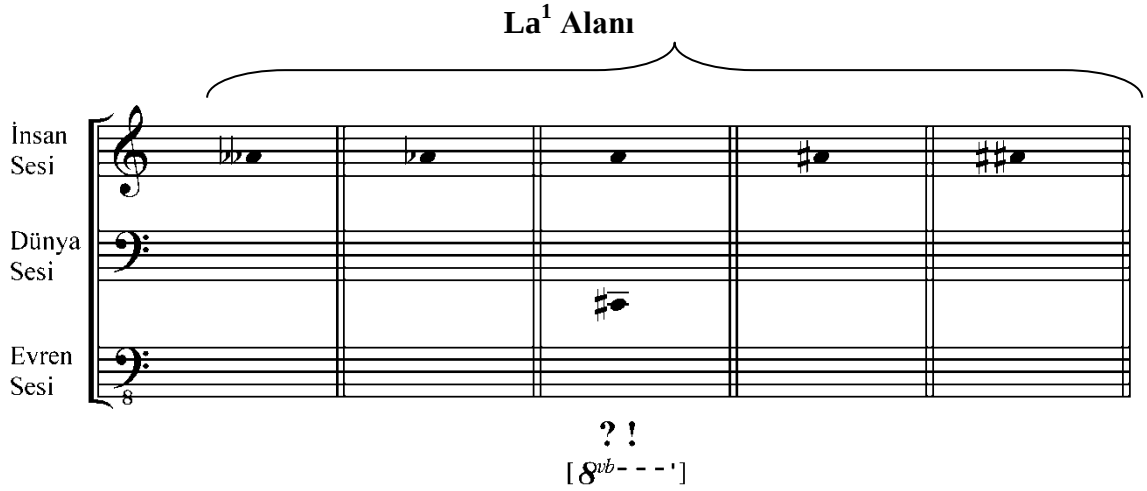
6. İnsanın ve Dünyanın Sesi ve Akordu İle Evrenin Sesi ve Akordu Uyumludur Deniyor

Bu arada *dünyanın sesi*nden sonra ***evrenin sesi*** merak ediliyor. Ve hemen şu gerçek akla geliyor: Aralarındaki temel ilişkiye bakıldığında ***insan dünyanın, dünya evrenin bir ögesidir***. Bu bakımdan ***bu üç öge arasında zincirleme bir ilişki vardır.*** Bu gerçek ve zincirleme ilişki bizi ***insan***ve ***dünya***dan sonra kendiliğinden ***evren***e (***kosmos***a = ***kozmos***a) ve onun *titreşimleri*ne götürüyor.

Elimizde henüz evrenin (kosmosun) titreşimlerine ilişkin kesin veriler, bilgiler ve

bulgular bulunmuyor. Ancak, yukarıda kısaca açıklanan insanın sesi ve dünyanın sesi ile ilgili veriler, bilgiler ve bulgular, ***insan-dünya-evren*** bağlamında değerlendirildiğinde ***evrenin titreşimleri***nin, dolayısıyla ***evrenin sesi***nin de insanın ve yerkürenin sesleri ile uyumlu bir *alan* ve *ilişki* içinde olduğunu, olması gerektiğini veya olabileceğini düşündürüyor. Daha açık bir deyişle ***evrenin sesi***nin de, insanın ***la sesi*** ve yerkürenin ***do# sesi*** ile uyumlu olduğunu, olması gerektiğini veya olabileceğini düşündürüyor. Ayrıca, ***insan, dünya, evren*** arasındaki ***fiziksel büyüklük ilişkisi***ne ve ***bu büyüklüğün titreşime ve dolayısıyla sese yansıması***na bakarak, ***evrenin sesi***nin dünyanın *kalındo# sesi*nden *çok daha kalın* bir *la, do diyez* ya da *mi*sesi olduğunu, olması gerektiğini, olabileceğini sandırıyor (Uçan 2009: 771).

Bütün bunların ışığında***insanın, dünyanın, evrenin doğal-temel sesleri*** **ve** ***bunlar arasındaki temel ilişkile****r* ile ilgili oluşturulan yarı görgül yarı varsayımsal durumu, şimdilik aşağıdaki **Şekil 3**'te olduğu gibi bir ***üçlü dizek*** üzerinde göstermek olanaklıdır (Uçan 2009: 772: 2017: 27).



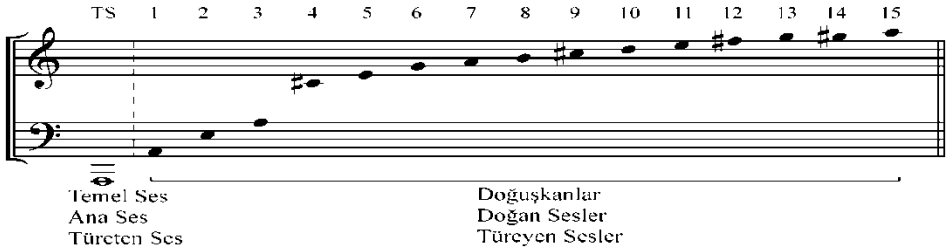
Şekil 3. İnsan, Dünya, Evren Sesleri

Buraya kadar yapılan betimleme, açıklama, yorumlama, vardama ve yordamalar şu sonuçları ortaya çıkarıyor: (1) ***İnsan akortlu doğuyor***. (2) ***İnsanın akordu*** ait olduğu ***dünyanın akorduyla uyumluluk gösteriyor***. (3) Öyleyse mantıksal olarak, insanın üzerinde yaşadığı ***dünyanın akordu***da ait olduğu ***evrenin akorduyla uyumluluk gösteriyor*** veya ***gösteriyor olmak gerekiyor***. Bu sonuçlar *evrenin oluşumu-doğumu*, onun ögesi *dünyanın oluşumu-doğumu* ve onun ögesi *insanın oluşumu-doğumu* arasındaki *sessel-titreşimsel ilişkile*ri yeniden düşündürüyor (Uçan 2009: 772; 2017: 27-28). Bu bağlamda her ana veya temel sesin başka uyumlu sesler doğurduğuna ve bu uyumun doğada var olduğuna ilişkin ***doğuşkanlarolgusu ve kuramı***, insanın ve dünyanın sesinden hareketle evrenin sesinin ne olduğu, ne olması gerektiği veya ne olabileceğiyle ilgili çok önemli ipuçları veriyor.

7. İnsanın La Sesi ve Doğuşkanları

Görülüyor ki insan olarak doğuştan *Do* sesine değil, **La** sesine akortluyuz. Doğada her ses kendisinden daha tiz birçok ek seslerle birlikte tınlar. Bu ek seslere *doğuşkanla*r denir. Bu durum insan sesi için de geçerlidir. Buna göre müzik seslerinde doğuşkanları saptarken ilkin doğuştan akortlu olduğumuz ***La*** sesini temel ses almak gerekir. Öyleyse ilk doğuşkanlar insanın sonradan çıkardığı ***Do*** sesi değil, doğarken çıkardığı doğal sesi ***La*** temel alınarak saptanmalıdır. İlk doğuşkanlar: insanın doğarken çıkardığı doğal La'dan türetilir, saptanır ve gösterilirken esas olarak *Büyük Oktav****La*** sesi temel alınmalıdır. Doğuşkanların sayısı kuramsal olarak sınırsızdır. Ancak uygulamada 40 kadar doğuşkan saptanmıştır. Doğuşkanların meydana geliş ve duyuluş/işitiliş

sırasına ***doğal ses sırası (dizilişi)*** denir (Hacıev 1996: 3). Aşağıda **Şekil 4**'te *La* sesi, doğuşkanları ve sırası belirtilmektedir.



Şekil 4. La Sesi ve Doğuşkanları

Şekil 4'te görüldüğü gibi bir ***ana ses***ten veya ***temel ses***ten doğal olarak 15 ses doğar veya türer. Bu *ana se*se veya *temel se*se *türeten ses*, ondan doğan veya *türeyen sesle*r *doğuşkanla*r, *doğan sesler* veya *türeyenler* denir. Genellikle ana ses veya temel ses *kuvvetli*, doğuşkanlar ise *hafif* tınlar. Doğuşkanlar birinciden onbeşinciye doğru gittikçe *daha hafif* tınlar ve daha zor duyulur, daha zor işitilir. Ana sesten sonra gelen doğuşkanların ilk dördü (sırasıyla sekizlisi, beşlisi, dörtlüsü ve üçlüsü) müziksel işitme duyusu çok iyi eğitilmiş kişilerce rahatlıkla duyulabilir, öbürleri ise ancak belli ortamlarda özel fizik ve akustik araçlarla fark edilebilir (Uçan 2009: 771). Doğuşkanlar, gerçekte yukarıdaki dizekte sıralanarak belirtilen biçimde art arda gelen ve birbirini izleyen seslerden oluşmuş bir ezgi gibi değil, aynı anda tınlarlar ve tümü birden işitilirler. Bu nedenle dizek üzerinde temel sesle birlikte tümü bir uygu (akor) kuruluşu gibi gösterilmek durumundadırlar (Say 2002: 162-163).

Bir kez daha anlaşılıyor ki insanın sesi (***la***) ve dünyanın sesi (***do#***) ile ***la sesinin-doğuşkanları*** hep birlikte evrenin sesi ile ilgili çok güçlü, çok çarpıcı ve çok önemli ipuçlarına işaret ediyor.

8. İnsanlığın *La[1] Sesi Alanı*nın Başlıca Özellikleri

İnsanın *ilk doğal-temel müziksel donanımı*ndaki ***La[1] Sesi Alanıinsanlığın ilk çekirdek ses alanı*dır**. Bu *alan* insanın *genetik ağırlıklı müziksel kodları*nı, *ezgisel-uygusal kodları*nı içerir. Bu özelliğiyle sanki ***insanın müziksel DNA'sı*** gibidir. Bu ***çekirdek ses alanı*** kendi içinde *minikli, küçüklü büyüklüaralıkları*nı kapsar. Bu *aralıklar* aynı zamanda çeşitli *ses alanları* ve *alancıkları* demektir.

(1) İnsanlığın La Sesi Alanında Kapsanan Aralıklar, Alt Alanlar ve Yapılar: İnsanların doğarken çıkardıkları seslerinden oluşan ***La[1] Sesi Alanı*** en kalını *Labb (çift bemol)=Sol*, ortası *La,* en incesi *La##* (*çift diyez)=Si* olarak düşünüldüğünde içinde *La-Si* ve *La–Sol****Büyük İkilileri*** bulunan *Si-Sol* veya *Sol-Si****Büyük Üçlü Aralığı***nı ve ***Alanı***nı kapsıyor. Öbür yandan yine *La Sesi Alanı*nda en incesi *La##=Si, en kalını Lab=Sol#*olarak düşünüldüğünde içinde Si-La ve La-Sol# ***Büyük ve Küçük İkilileri***bulunan *Si-Sol#* veya*Sol#-Si****Küçük Üçlü Aralığı*** ve ***Alanı***da kapsanıyor. Başka bir yandan yine *La Sesi Alanı* incesi *La#=Sib,* kalını*Labb=Sol* olarak düşünüldüğünde, içinde *Sib-La* ve *La–Sol* küçük ve büyük ikililer bulunan *Sib-Sol* veya *Sol-Sib****Küçük Üçlü Aralığı*** ve ***Alanı*** da kapsıyor. Böylece ***La Sesi Alanı*** bünyesinde örtülü olarak bir ***Majör yapı*** ve en az iki ***Minör yapı***barındırıyor. Bütün bunların yanı sıra birçok ***mikro tonları-yapıları***ve ***minik-minicik aralıkları***da kapsıyor.

Çok değişik coğrafyalarda yaşayan ***Doğu, Batı, Kuzey ve Güney toplumları ve oluşturduklarıkültürler*** ilkin bu irili ufaklı aralık, alan ve yapılardan istediklerini seçip kullanarak ***ortak, benzer, farklı*** **müzikler** yaratıyorlar. Bunların ilk başlangıçları *içgüdüsel, dürtüsel ve göreneksel bebek ve çocuk müzikleri*dir.

(2) İnsanlığın La Sesi Alanında Merkez/Orta Ses La[1]: İnsanlığın doğuştaki ***La Sesi Alanı*** "merkez/orta bölge" ile "alt bölge" ve "üst bölge" olmak üzere üç bölgeden

oluşuyor. Merkez/Orta bölgenin merkezinde-ortasında 440 Hz değerindeki La^1 sesi bulunuyor. Alt bölge ile Üst bölge ise merkeze yönelme-akma-gelme biçimindeki müziksel işlevleri gereği "Çevre bölgeler" ya da "Kenar bölgeler" olarak da nitelendirilebilir.Bu bölgeleri $Labb^1$-Lab^1-***La^1***-$La\#^1$-$La\#\#^1$ sesleri simgeliyor.

(3) İnsanların *Kalın, Orta, İnce* Sesli Oluşlarının Doğal Temeli: İnsanlığın doğuştaki ***La Sesi Alanı*** daha doğuştan insanların kimilerinin ***Kalın Sesli***, kimilerinin ***Orta Sesli***, kimilerinin ***İnce Sesli***olduklarının ya da olacaklarının ***ilk doğal temeli***ni oluşturuyor, *ilk doğal i**pucu***nu veriyor, *ilk doğal **ayrımlaşma yapısı***nı barındırıyor görünüyor. Bunu daha sonra *coğrafya* ve *kültür* belirliyor.

(4) Büyük Üçlü ve Küçük Üçlü Çerçeveli Tekerleme Müziği Ezgisel Ses Kalıpları: İnsanın ***La Sesi Alanı***nda bir yandan *Labb*=Sol ve *La##*=Si olduğuna göre elde Si-La ve La-Sol gibi inici ya da Sol-La ve La-Si gibi çıkıcı iki ***Büyük İkili*** adımı/aralığı var demektir. Yanı sıra Si-Sol ve Sol-Si gibi inici ve çıkıcı bir ***Büyük Üçlü*** alanı ve aralığı vardır. Bunlar ***Si-La-Sol*** ya da ***Sol-La-Si*** gibi ***Büyük Üçlü*** çerçeveli tipik bir ***Türk tekerleme müziği ezgisel ses kalıbı***oluşturur. Öbür yandan *La##*=Si ve *Lab =Sol#* olduğuna göre elde ikisi arasında inici bir ***Küçük Üçlü*** alanı ve aralığı var demektir. Bu Küçük Üçlü alanı kapsadığı *Si-La* büyük ikili ve *La-Sol#* küçük ikili aralıkları ve adımlarıyla ***Küçük Üçlü*** çerçeveli tipik bir ***[Avrupa] tekerleme müziği ezgisel ses kalıbı***nı oluşturur.

(5) Büyük Üçlü, Küçük Üçlü Temelli Armoni ve Yarı Uygu Kalıpları: *Armoni*, iki ya da daha çok sesin aynı anda tınlayarak uyuşması ve kaynaşmasıdır (Uçan 1982/1983; Károlyi 1995: 66-67). Başka bir deyişle birden çok sesin aynı anda tınlarken uyuşması ve kaynaşmasıdır. Buna göre aynı anda tınlayan ***büyük üçlü*** aralık ***armoni***ve ***yarı uygu***demektir. Tam beşli içinde *büyük üçlü altta* olduğunda ***eril uygu***ya (*majör uygu*ya) temel oluşturur. Aynı biçimde aynı anda tınlayan ***küçük üçlü***aralık da***armoni***ve ***yarı uygu*** demektir. Tam beşli içinde *küçük üçlü altta* olduğunda ***dişil uygu***ya (*minör uygu*ya) temel oluşturur. Bütün bunlar ***üçlü temelli ilk armoni ve yarı uygu kalıpları***dır.

9. La^1 Sesi Alanı Müzikteki Ortaklaşma, Benzeşme ve Ayrımlaşmanın İlk Ana Kaynağı

Görülüyor ki insanın doğal-temel-ortak müziksel donanımının en önemli ögelerinden biri olan ***Temel Ölçüt Ses = La^1 Sesi Alanı,*** insanlar arasında müziksel *ortaklaşma, benzeşme* ve *ayrımlaşma* eğilim ve yönelim özelliklerini kendi içinde barındırıyor. Bu nedenle insanların, o bağlamda ***Doğuinsanı***ile ***Batı insanı***nın, ***Kuzey insanı*** ile ***Güney insanı***nın *müzik yaşamları, müzik kültürleri* ve *müzik eğitimleri* arasındaki *ortaklık, benzerlik* ve *farklılıklar*, en başta, doğuştan sahip oldukları *ilk doğal-temel müziksel donanım*dan, bu donanımın *yapısı*ndan ve *işleyişi*nden *kaynaklanıyor* denilebilir. Bu durum kuşkusuz başta *temel ritim (biyoritim)* ögesi olmak üzere doğal-temel müziksel donanımın öbür ögelerinde de geçerlidir.

Bu tanımlama, betimleme ve açıklamalardan açıkça anlaşılan şudur: "***İnsanlığın İlk Doğal-Temel-Ortak Müziksel Donanımı***"gerek "*Doğu-Batı ve Kuzey-Güney Müziklerini Ayıran Aşılmaz Sanılı Duvarları*", gerekse "*Doğu-Batı ve Kuzey-Güney Müzik Eğitim Programlarındaki Benzerlikleri ve Farklılıkları*" anlamada ve bunların ilk insansal temelini, dayanağını ve kaynağını belirlemede *ilk ana çıkış noktası*dır. Bu ana çıkış noktasının anlamı ve önemi giderek çok daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır (Uçan 2017: 28-29).

9.1. İnsanın La Sesi Alanı İçinde *Aşılmaz Duvarlar* Bulunmuyor

İnsanın, insanlığın yapısında doğuştan sahip olduğu ***La Sesi Alanı*** kendi içinde son derece *kaygan-geçirgen-geçişken* bir özellik gösteriyor. Başka bir deyişle *La Sesi Alanı*nı oluşturan ***440 Hz*** *değerindeki* ***La^1*** merkezli ***beş ses*** ($Labb^1$-Lab^1-***La^1***-$La\#^1$-$La\#\#^1$ sesleri) arasında *kaygan-geçirgen-geçişken* bir ilişki bulunuyor. Bu nedenle bu

alanın içinde *gerçekte aşılmaz duvarlar* bulunmuyor. Doğu-Batı müziklerini ayıran ***sözde aşılmaz duvarlar*** sonradan insanlarda ve toplumlarda oluşan, daha doğrusu insanlar ve toplumlarca oluşturulan çoğun ***düşünyapısal (ideolojik) söylem ve eylemlerle örülen-inşa edilen duvarlar*** olarak ortaya çıkıyor. Bu bakımdan *Doğu-Batı müzikleri arasında aşılmaz* denilen ya da sanılan *duvarlar**yapaydır*** **vegerçekte *aşılmaz değil*dir.** Çünkü insanların doğuşlarında çıkardıkları $Labb^{1}$-Lab^{1}-$\boldsymbol{La^{1}}$-$La\#^{1}$-$La\#\#^{1}$ seslerinden oluşan ***Çekirdek Ses Alanı***doğal bir yapı olarakböyle bir duvar içermemektedir.

Öyleyse "*sözde duvar*" olarak yaşanan ya da algılanan ***sorun****, doğumdaki çekirdek ses alanında değil*, sonradan *onu düşünyapısal bir anlayış ve yaklaşımla kullanmada*dır. Bu nedenle böyle bir sorunu aşmada ***ilk çözüm*** insanın, insanlığın yapısında doğuştan sahip olduğu ***çekirdek ses alanına dönme****k* ve onun ***doğasına uygun davranmak***tır (Uçan 2017: 29).

9.2. İnsanın Müziksel Doğası ve Sessel Çevresiyle Etkileşimi

İnsan*anne karnındayken* genellikle ***sesli bir ortam***da oluşur. Anne karnında oluşurken aylar geçtikçe ***içerideki sesler***in yanı sıra ***dışarıdan gelen sesler***e de duyarlılaşır; onları da algılar ve onlardan aldığı etkilere karşı da tepkir. Anne karnındaki oluşumunu tamamladıktan sonra***kendi bedenindeki ses organı ve ondan çıkardığı kendi sesiyle birlikte sesli bir çevreye doğar.***

İnsanın doğup yaşadığı çevrede ***ses*** çok önemli bir ögedir. Çünkü insanın çevresindeki ***doğal,toplumsal*** **ve** ***kültürel***ögeler arasında ***ses kaynakları*** ve onlardan çıkan ***sesler***çok önemli bir yer tutar. ***İnsanın çevresi*** bir bakıma ***doğal, toplumsal*** **ve** ***kültürelses kaynaklarından ve onlardan çıkan seslerden örülü bir ağ*** gibidir. Bu ağın oluştuğu *yerküresel çevre*ye "*Dünya*" denir. İnsanın bir varlık olarak doğup bu çevrede yer almasına da "*Dünyaya gelmek*" denir.

İnsan genellikle ***sesli bir dünya***da yaşar, büyür ve gelişir. Bu süreçte insan en başta ***kendi bedeninden çıkan kendi sesi***olmak üzere kaynak, tür ve işlev bakımından çok zengin bir çeşitlilik gösteren ***sesleri algılar. Algıladığı sesleri yorumlar, çözümler, işler ve değişik anlatım, iletişim ve etkileşim biçimlerine dönüştürür***. Bu anlatım, iletişim ve etkileşim biçimlerinden en başta geleni ***müzik***tir. ***Müzik*** insanın ***doğuştan getirdikleri*** ile yaşadığı çevrede ***sonradan edindikleri*** arasındaki ***etkileşim***le oluşturduğu kendine özgü bir *süreç* ve *ürün*dür. Bu sürecin ve ürünün dili ***Müzikçe***dir (Uçan 1998, 1999; 2017: 29).

10. Yaşam Boyu Müzikle Yolculuktaki Müziksel *Ortaklık, Benzerlik ve Farklılıkları*n Üç Ana Temeli ve Kaynağı

İnsanın müzik yaşamı, kültürü ve eğitimi doğum öncesindeki edinimlerin-kazanımların ardından ilkin ***bebeklik çağında*** öncelikle ***kendi doğal temel müziksel donanımı***na dayanır ve temellenir, ondan kaynaklanır ve yönlenir. Çünkü insan doğumdan sonra çevresiyle müziksel iletişim ve etkileşimde bulunurken ağırlıklı olarak doğal-temel müziksel donanım ögelerini kullanmak durumundadır. Öyleyse ister ***Doğulu*** ister ***Batılı****,* ister ***Kuzeyli***ister***Güneyli*** olsun insanların müzik yaşamı, kültürü ve eğitiminde görülen ***ortaklık, benzerlik ve farklılıkları*****n(1) ilk ana temeli ve kaynağı** doğuştan sahip oldukları ***doğal temel müziksel donanımları***dır. Söz konusu ortaklık, benzerlik ve farklılıkların **(2)ikinci ana temeli ve kaynağ**ı ***çevre veçevresel etmenler,*** **(3)** ***üçüncü ana temeli ve kaynağı*** ise **bunlar arasındaki *etkileşimler***dir. Çünkü insan doğumdan sonra *doğal*, *toplumsal* ve *kültürel* ögelerden oluşan bir çevrede yaşar. İnsanın yaşadığı çevre genel olarak *doğal çevre*, *toplumsal çevre* ve *kültürel çevre* olmak üzere *üç ana boyutlu* ve *üç ana katmanlı*dır. İnsan bu çevre içinde bulunduğu ortamda kendisini çevreleyen ögelerle iletişim ve etkileşim hâlindedir. Öyleyse ister *Doğu*'da ister *Batı*'da,

ister *Kuzey'de* ister *Güney'de, dünyanın neresinde* olursa olsun insanların müzik yaşamı, kültürü ve eğitimleri arasındaki *ortaklık, benzerlik* ve *farklılıkları* saptar, çözümler ve değerlendirirken insanın ***doğal temel müziksel donanım***ı ve ***çevresel etmenler*** ile bunların ***birbiriyle etkileşimleri***ni *birlikte* göz önünde bulundurmak gerekiyor (Uçan 2017: 29).

İnsanlık dünyasına genel olarak bakılınca görülüyor ki *uzunca bir süredir* müzik alanında ***Batı biraz Doğululaşıyor,Doğu epey Batılılaşıyor***; ***Kuzey biraz Güneylileşiyor, Güney epey Kuzeylileşiyor***. Bu durum özellikle 19. yüzyıldan beri belirginleşiyor. Bunun da etkisiyle 20. yüzyılın son çeyreğinden beri ***Küreselleşme*** kavramı ve olgusu öne çıkıyor. İşte bu nedenlerle günümüzde Doğu ve Batı, Kuzey ve Güney, neredeyse her yer ve her şey ***Küreselleşiyor***. Bu bağlamda *küresel insan*, *küresel toplum, küresel kültür* ile birlikte *küresel müzik yaşamı*, *küresel müzik kültürü, küresel müzik eğitimi* kavram ve olguları da gündemde önemli bir yer tutuyor (Uçan 2017: 29-30).

11. Yaşam Boyu Müzikle Yolculukta *İnsanın Doğası Yazgısıdır*, Yaşadığı *Coğrafya Kaderidir*

Bunların yanı sıra genel ve müziksel yaşam, kültür ve eğitimde temel sorunları aşmada yeniden ***insanınözüne dönüş, o özden yola çıkış*** **ve** ***o özden kopmaksızın yürüyüşilkesi*** öne geçmeye başlıyor. Bu ilkeye uygun en akılcı ve nesnel davranış, ilk önce insanın doğuştan sahip olduğu ***doğal-temel müziksel donanımı***yla kendine özgü bir ***müziksel varlık*** **(*homo musicus*)** olduğu gerçeğinden yola çıkmaktır. Bu gerçekten yola çıkarken de çok önemsediğim *şu iki özdeyiş*i unutmamak ve birlikte göz önünde bulundurmak gerekiyor: "***İnsanın doğası yazgısıdır***" (Ali Uçan) ve yaşadığı "***Coğrafya kaderidir***" (İbni Haldun). Bunlar *iki eşdeğer yazgı* ya da öncelik-sonralık sırasına göre *birincil yazgı*, *ikincil yazgı* olarak da nitelendirilebilir. ***Küreselleşme*** olgusu bu iki yazgıyla da etkileşiyor.

Burada *insanın yaşadığı* "***Coğrafya kaderidir***" özdeyişini biraz açmak hem gerekli, hem zorunlu, hem de yararlı görünüyor. Şöyle ki insanın yaşadığı coğrafyayı "*doğal coğrafya*", "*toplumsal coğrafya*" ve "*kültürel coğrafya*" olarak üzere üç ana boyutlu görmek kaçınılmaz bir gerekliliktir. Böyle olunca *insanın yaşadığı* "*Coğrafya kaderidir*" özdeyişini kendi bütünlüğü içinde biraz açarak *insanın yaşadığı* "*doğal coğrafya kaderidir*", "*toplumsal coğrafya kaderidir*" ve "*kültürel coğrafya kaderidir*" biçiminde üç ana boyutlu düşünmek gerçeğe daha uygundur (Uçan 2017: 30).

12. Özet, Sonuç ve Öneriler

Bütün bunlardan sonra şu ***genel özet, sonuç ve önerile***ri paylaşmakta yarar vardır:

(1) İnsanlar belli bir *doğal-temel-ortak müziksel donanım*la doğar. İnsanlığın *Yaşam Boyu Müzikle Yolculuğu, insanın doğarken sahip olduğu İlk Doğal-Temel-Ortak Müziksel Donanımını doğduğu andan itibaren kullanarak çevresiyle sessel-müziksel iletişim ve etkileşim içine girmesiyle başlar.* Bu başlayışta insanlığın *ilk ana ses kaynağı kendiLa Sesi Alanı*dır. Buna göre ***Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk*ta Üç Ana Temel** şunlardır: **(a)** İnsanlığın doğuştan sahip olduğu *doğal temel ortak müziksel donanım ve ögeleri*.**(b)** İnsanın doğup yaşadığı *çevre veçevresel etmenler*. **(c)** İnsanın doğuştan donanım-ögeleri ile yaşadığı çevre ve çevresel etmenler arasındaki *etkileşimler*.

(2) ***Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk*** insanlığın şiddet, terör ve savaş sarmalına kapıldığı-sürüklendiği günümüzde daha çok anlam, önem ve değer taşıyor. ***İnsanlığın ilk doğal-temel-ortak müziksel donanımı***nı kullanarak başladığı bu ***Yolculuk***un söz konusu sarmaldan kurtuluşa ve insanlar, toplumlar, uluslar arasında "yurtta barış, dünyada barış" için daha çok katkı sağlaması bekleniyor.

(3) Genel olarak *insanların* ***Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk*** sürecinde *müzik*

yaşamları, müzik kültürleri ve müzik eğitimleri arasındaki ***ortaklıklar, benzerlikler ve farklılıklar***üzerinde düşünür, konuşur ve çalışırken çeşitli boyut, fırsat, olanak ve seçenekler sınırsız gibi görünüyor. Ancak bunların gerçekte öyle olmadığı, belirli-belirsiz bir çerçeve içinde olduğu anlaşılıyor.

(4) Genel olarak *insanların* "Yaşam Boyu Müzikle Yolculuk" sürecinde *müzik yaşamları, kültürleri ve eğitimleri arasında* ***doğal duvarlar*** *bulunmuyor. Bulunduğu varsayılan ya da sanılan* ***yapay duvarlar*** üzerinde düşünür, konuşur ve çalışırken çeşitli boyut, fırsat, olanak ve seçeneklerin, sınırsız gibi görünse bile gerçekte öyle olmadığı, belirli-belirsiz bir çerçeve içinde olduğu anlaşılıyor.

(5)*Yerküre* üzerinde yaşayan ***Doğu-Batı ve Kuzey-Güney*** insanlarının ***Yaşam Boyu Müzikle Yolculukları***nda *müzik yaşamları, kültürleri ve eğitimleri arasındaki ortaklıklar, benzerlikler ve farklılıklar* ile *yapay duvarlar* üzerinde düşünür, konuşur ve çalışırken *gereksiz* ***abartılardan uzak*** *durarak-kalarak, olabildiğince* ***gerçekçi ve nesnel*** *davranmak*ta büyük yarar bulunuyor.

(6)*İnsanlığın Yaşam Boyu Müzikle Yolculuğu* odaklı bir ***Dünya Müzik Eğitimi Araştırma ve Geliştirme Merkezi*** kurulabilir. Böylesi küresel ölçekli kuruluş ve çalışmalarda uzun erimli, kalıcı başarı için ***alın teri, akıl teri*** **ve** ***gönül teri***nin birlikte akıtılması zorunlu görülüyor.

Bu duygu, düşünce ve beklentilerle *Konferansımız*ın ve *Oturumumuz*un tüm düzenleyicilerini, katılımcılarını ve izleyicilerini candan kutluyor; son derece etkili, verimli ve yararlı geçmesini diliyor; hepinizi bir kez daha saygıyla ve sevgiyle selamlıyorum.

Önümüzdeki yakın gelecekte düzenlenecek olan ***Uluslararasıl İpek Yolu Dördüncü Müzik Konferansı***'nda, ***TÜRKMEB Türk Dünyası Konferansı***'nda ve ***ISME-Otuz Dördüncü Dünya Konferansı***'nda yeniden buluşmak üzere hepinize "*Hoşça kalın ve esenlik içinde olun!*" diyorum.

Bakü, 17 Temmuz 2018

KAYNAKÇA:

Belgin, Erol (2001) "Mutasyon Dönemi ve Ses Sorunları", içinde: *I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu*, GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara, s. 209-211.

Belgin, Erol (1995) "Sesin Gelişimi, Kullanılması, Eğitimi ve Korunması", *Ders Notları*, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Çevik, Suna (1997) *Koro Eğitimi ve Yönetim Teknikleri*, Doruk Yayımcılık, Ankara, s. 35.

Dursun, Gürsel (2001) "Profesyonel Ses, Gelişimi, Sağlığı ve Korunması" (Konferans), G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara.

Gazimihal, Mahmut R. (1961), *Musiki Sözlüğü*, İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, s. 19-20, 63, 176, 200.

Hacıev, Paraşkev (1996) *Temel Müzik Teorisi*, Çev. Atilla Sağlam / Bedri Koçancı, Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 1-3.

Károlyi, Ottó (1995), *Müziğe Giriş*, Çev. Mehmet Nemutlu, Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 9, 66-67.

Michels, Ulrich (1994) *dtv-Atlas zur Musik, Band 1*, 15. Auflage, Bärenteiter Verlag, Kassel-Basel-Tours-London, S. 16, 58, 66, 88.

Sataloff, Robert T. (1991)i "The Effects of Age on the Voice" in: *Professional Voice: The Seince and Art of Clinical Care*, Raven Press Ltd., New York, s. 141-151.

Say, Ahmet (2005a), *Müzik AnsiklopedisiCilt 2*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, s. 135.

Say, Ahmet (2005b), *Müzik AnsiklopedisiCilt 3*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, s. 234-235.

Say, Ahmet (2002), *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, s. 162-163.

Say, Fazıl (2003), "Fazıl Say'ın 'İpekyolu' Piyano Konçertosu", *Fazıl Say "Öğretmenlerle el ele"* [Piyano Akşamı Programı] 22 Eylül 2003, Saat 20.30, MEB Şûra Salonu, Beşevler/Ankara, s. 4.

Say, Fazıl (1998) *İpekyolu Piyano Konçertosu*, Op. 4, Berlin 1994, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. vi.

Say, Fazıl ve Dursun, Kadir (1914), "'İpekyolu' Piyano Konçertosu [Hakkında Ek Bilgi]", Kadir Dursun'dan E-Posta yoluyla alınmış olan EK Bilgi Notu.

Stravinski, İgor (2000), *Müzik Sanatı*, Çev. İhsan Akay, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, s. 39.

Uçan, Ali (2017), "Doğu-Batı İnsanının İlk Doğal Temel Ortak Müziksel Donanımı", içinde: *Uluslararası 3. İpek Yolu Müzik Konferansı* (17-19 Temmuz 2017, Gazimağusa/KKTC, Doğu Akdeniz

Üniversitesi), *Tam Metinler Kitabı / E-Bildiriler Kitabı*, http://www.muzikkitaplari.com/3-ipekyolu-muzik-konferansi-bildiriler-kitabi, Editörler: Uğur Alpagut, Dolunay Barış Akgül, Başak Gorgoretti, Refik Saydam, Yay. Haz. Süleyman Tarman, Müzik Eğitimi Yayınları, Ankara, Aralık 2017, s. 23-31.
Uçan, Ali (2009), "Yurtta Barış, Dünyada Barış Sürecinde Müzik ve Müzikçe", *38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi, 10-15 Eylül 2007 Ankara / Türkiye: Bildiriler: Müzik Kültürü ve Eğitimi, II. Cilt*, Yayına Haz.: Zeki Dilek, Mustafa Akbulut, Ali Uçan, Zeynep Bağlan Özer, Reşide Gürses, Banu Karababa Taşkın, Atatürk Kültür-Dil-Tarih Yüksek Kurumu Yayınları, Ankara, 2009, s. 757-792.
Uçan, Ali (2005) *Müzik Eğitimi: Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar ve Türkiye'deki Durum*, Genişletilmiş Üçüncü Basım, Evrensel Müzikevi, Ankara, s. 23.
Uçan, Ali (2001) "İnsan, Müzik, Koro ve Koro Eğitiminin Temelleri", *I. Ulusal Koro Eğitimi ve Yönetimi Sempozyumu*, GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara, s. 7-56, öz. 11, 17-18.
Uçan, Ali (1999) "'Musik?', 'Musikisch?', 'Musikalisch?' Musikisch- und Musikalisch-Lernen/Lehren beim Musik-Lernen/Lehren.- Reflexionen aus multikultureller Perspektiven", in: *Musikerziehung*, 52. Jahrgang, Nummer 4, April 1999, Zeitschrift der Musikerzieher Österreichs Organ der AGMÖ, Wien, S. 147-161.
Uçan, Ali (1998) "'Musik?', 'Musikisch?', 'Musikalisch?' oder "Alle Drei?' Musikisch- und/oder Musikalisch-Lernen/Lehren beim Musik-Lernen/Lehren - Reflexionen aus multikultureller Perspektiven", *EAS Konferenz: Der Wandel vom Lehren zum Lernen - Musikerziehung in einer sich ändernden Welt* (7.-10. Mai 1998), Kungliga Musikhögskolan, Stockholm, S. 81-107.
Uçan, Ali (1997) *Müzik Eğitimi*: *Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, Genişletilmiş İkinci Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, s. 23.
Uçan, Ali (1996) "Müzik Eğitiminin Ana Odağı/Ana Özeği: Müzik Dili ve Müzikçe Eğitimi" (Bildiri), *II. Ulusal Eğitim Sempozyumu*, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi, İstanbul; içinde: *Müzik Eğitimi*, Genişletilmiş Üçüncü Basım, Evrensel Müzikevi, Ankara, 2005b, s. 117-141.
Uçan, Ali (1994) *Müzik Eğitimi*: *Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, s. 19.
Uçan, Ali (1987) "Müzik Eğitimi", içinde: *Özel Öğretim Yöntemleri 2*: *Güzel Sanatlar Eğitimi,* Editör: Bekir Özer. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları No: 101, Eskişehir, s. 15-29, özellikle s. 26.
Uçan Ali (1982/1983), *Müziğe Giriş* (Ders Notu), Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü, Ankara.

Prof. Dr. UÇAN Ali
Türkiye

MÜZİKTE ÜNİVERSİTER EĞİTİM DÜNYADA, TÜRK DÜNYASINDA VE TÜRKİYE'DEKİ GENEL DURUM
(PANEL KONUŞMASI)

Özet: ***Üniversite*** sözcüğü Latince kökenli olup *universitas* sözcüğünden gelir ve ilkin Batı dillerine yayılır. Doğu dillerine girişi epey sonradır. Türkçemize ise Fransızca *université* sözcüğünün Türkçe söyleniş ve yazılışıyla *üniversite* olarak girmiştir. Eflatun'un *Akademia'*sı (MÖ 385) ilk üniversiter oluşum ve ilk üniversite olarak kabul edilir. Ondan bu yana geçen tarihsel süreç içinde İlkçağ, Ortaçağ, Yeniçağ ve Yakınçağ ortamlarında meydana gelen toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomisel, inançsal ve eğitimsel değişim, dönüşüm ve gelişimlere koşut anlam, yapı, işlev ve işleyiş kazanarak biçimlenmiştir. Bu biçimlenmeyle birlikte ***genel üniversiteler***den ***alan üniversiteleri***ne doğru belirginleşen bir evrim geçirmiştir. Bu bağlamda ***müzik alanı***nda geçen yüzyılın sonlarından itibaren özellikle ***müzik yüksekokulları***ndan ve ***müzik akademileri***nden ***müzik üniversiteleri***ne doğru güçlü bir evrim yaşanıyor. Bir yandan *müzik alanının üniversiter sistem içine girmesi*yle, öbür yandan *üniversiter sistemin müzik alanına uygulanması*yla birlikte yapı, kuruluş ve işleyiş olarak kendiliğinden *yeni bir üniversite modeli* ve *yeni bir üniversiter sistem* gelişiyor. Çağdaş uygar Dünyada ilkin Batı'da yaşanan bu durum, ardından Türk Dünyasında ve onun önemli bir parçası olan Türkiye'de de yaşanıyor. Bu ülkede müzik yükseköğretim alanı 1982'de tümüyle üniversite içine alındıktan sonra 2017 yılında bağımsız bir *Müzik Üniversitesi* kurulmak üzereyken ***Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi*** kurulmuş bulunuyor. Ancak bu kurumun çok geçmeden ikiye bölünerek biri *Ankara Müzik Üniversitesi* veya *Ankara Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi*, öbürü *Ankara Güzel Sanatlar Üniversitesi* adıyla iki ayrı üniversite hâline

gelmesi bekleniyor. Bu güçlü beklentinin gerçekleşerek çeyrek yüzyıldır önerilenin temelli yaşama geçmesi umuluyor.

Anahtar Sözcükler: Üniversite, üniversiter eğitim, müzikte üniversiter eğitim, müzik üniversitesi, dünyada-Türk dünyasında-Türkiye'de üniversiter müzik eğitimi.

1. Giriş

Dünyada ***müzik alanında*** son dönemlerde ağırlık kazanmaya başlayan önemli olgulardan biri ***üniversiter eğitim olgusu***dur. Bu olgu özellikle son çeyrek yüzyıldaki gelişmelerle *Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği (ISME) 33. Dünya Konferansı*nda ele alınmayı gerektiren bir konu durumuna gelmiştir. "***Müzikte Üniversiter Eğitimin Dünyadaki Durumu***" çok yönlü, çok boyutlu ve geniş kapsamlı bir konudur. Bu konuyu ilkin tüm Dünya, kıtalar ve ülkeler bağlamında "**genel durum**" olarak ele almak gerekir. Konu bu bağlamda ele alınırken Dünyanın bütünü ile birlikte konuşmacının kendi kıtası, bölgesi ve ülkesindeki *genel durum* ağırlıklı olarak kapsanır. Bu çerçevede ben kendi konuşmamın konusunu "*Müzikte Üniversiter Eğitimin Dünyada, Türk Dünyasında ve Türkiye'deki Genel Durumu*" olarak belirlemiş bulunuyorum. Bu nedenle konuşmamda doğal olarak "*Genel Bir Bakış*" sergileyeceğim. Ancak bunu yaparken izleyeceğim *tarihsel süreç*te ana çizgiler üzerinde dururken, yeri geldikçe, kimi önemli ayrıntılara da yeterince değinmeye çalışacağım.

Konuyu işlerken sırasıyla önce "*Üniversite, Üniversiter Eğitim* ve *Müzikte Üniversiter Eğitim*" kavramlarına kısaca değinerek özlü bir kavramsal bir temel oluşturacağım. Ardından "*Dünyada Üniversitenin Tarihsel Oluşumu ve Gelişimi*" sürecini kısaca belirteceğim. Sonra "*Müzikte Üniversiter Eğitimin Dünyadaki, Türk Dünyasındaki ve Türkiye'deki Genel Durumu"* üzerinde duracağım.

2. "*Üniversite*" "*Üniversiter Eğitim*" ve "*Müzikte Üniversiter Eğitim*" Kavramları

Üniversite sözcüğü Latince kökenli olup "*universitas*" sözcüğünden gelir. ***Universitas*** sözcüğü Latince *universium-universe* (evren), *universal* (tümel, bütün, genel, evrensel), *universas* (topluca) kelimelerinin bir türevidir. ***Üniversite*** terimi oradan Batı dillerine geçmiştir. Türkçemize ise Fransızca *université* sözcüğünün Türkçe söylenişi ve yazılışıyla *üniversite* olarak girmiştir. Türkçede ondan epey önce kullanılan Osmanlıca *külliye* ile anlam ve işlev *benzerliği* içerir; yanı sıra kullanılan *medrese* ile anlam ve işlev *yakınlığı*, sonraları kullanılan *darülfünun* ile anlam ve işlev *özdeşliği* gösterir.

Üniversite "ilk kurulduğu yıllarda dünyayı ve evreni anlama biçimi benzer öğretmen ve öğrencilerin birliği olarak tanımlanmıştır" (Tosun 2017). Başlangıçta "toplumun bütününe açık, bütün bilgilerin öğretildiği bağımsız ve tüzel kişiliğe sahip kurum" niteliğindeydi. Burası "öğretmenler ile öğrencilerin birliği" anlamına gelen, "Universitas magistrorum et scholarium" olarak adlandırılan ve uğraşıları bilim alanlarını kapsayan grubun yaşadığı bir yerdi (Kortan 1981). Üniversite, tarihsel süreç içinde meydana gelen toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomisel ve eğitimsel değişim, dönüşüm ve gelişimlere koşut anlam ve işlevler kazanarak biçimlenmiştir. Buna bağlı olarak önceleri belli bir süre "felsefenin ve bilimlerin birliği" ("Universitas Literarum") anlamını taşımıştır." Ardından yaşanan yeni oluşumların bir sonucu olarak daha çok "felsefe, bilim ve tekniğin birliği" anlamını içermeye başlamıştır. Sonraları yaşanan yeni gelişmelerin bir sonucu olarak günümüzde ise "felsefelerin, bilimlerin, tekniklerin, sanatların ve sporların birliği" anlamını kazanmıştır.

Üniversite,evrensel, uluslarasıl ve ulusal ölçekte bağımsız tüzel kişiliğe ve özerkliğe sahip, yüksek düzeyde eğitim öğretim, araştırma, uygulama ve yayın yapan enstitü, fakülte, yüksekokul, merkez ve benzeri kuruluş ve birimlerden oluşan kamusal kurumdur. Günümüzde üniversite, kapsadığı ana alanlar, onlara ilişkin kuruluş ve birimler nedeniyle *bilimsel* özerklikle birlikte *sanatsal, tekniksel, sporsal, felsefi* ve çoğu ya da kimi yönlerden *yönetsel* özerkliğe sahiptir (Uçan 2015a: 35). Üniversite kapsadığı tüm

alanlarda bir baskı olmaksızın özgürce öğrenme-öğretme, deneme-uygulama, araştırma-inceleme; yüksek düzeyde bilgi, görüş ve düşünce üretme-yayma-paylaşma; yapıcı, yaratıcı, girişimci ve paylaşımcı kişilik geliştirme; çevreye, ulusa ve insanlığa hizmet etme yeridir.

Üniversiter Eğitim, üniversitede, üniversiteye eşdeğer veya benzer kurum, konum, durum ve ortamlarda evrensel, uluslararasıl ve ulusal amaç, ilke ve yöntemlerle herhangi bir baskı olmaksızın özgürce tasarlanan ve gerçekleştirilen eğitimdir. Buna ilgili çevrelerde ve günlük yaşamda "*Üniversite Eğitimi*" de denilmektedir. *Üniversiter eğitim* her şeyden önce *üniversiter anlayış*, *üniversiter yaklaşım*, *üniversiter düşünce, üniversiter kültür* gerektirir ve ancak bunlarla olanaklıdır. Bunun en temel önkoşulu üniversiter aydınlanma, bilinçlenme, duyunçlanma, devinçlenme ve sezinçlenmedir.

Müzikte Üniversiter Eğitim, üniversitede, üniversiteye eşdeğer veya benzer kurum, konum, durum ve ortamlarda evrensel, uluslararasıl ve ulusal amaç, ilke ve yöntemlerle müzik alanında, müzik alanının bütününde, bir kolunda veya dalında herhangi bir baskı olmaksızın özgürce tasarlanan ve gerçekleştirilen eğitimdir. Buna ilgili çevrelerde ve günlük yaşamda "*Müzikte Üniversite Eğitimi"* de denir. *Müzikte üniversiter eğitim* her şeyden önce *müzikte üniversiter anlayış*, *yaklaşım*, *düşünce ve kültür* gerektirir, ancak bunlarla olanaklıdır. Bu eğitimin özünde *müziksel özgürlük ve özerklik* vardır.

3. Dünyada Üniversitenin Tarihsel Oluşumu ve Gelişimi

Dünyada üniversitenin tarihsel oluşumunun ve gelişiminin başlangıcı genellikle onun öncüsü kabul edilen ilk yükseköğretim ve araştırım kurumlarının oluşumuna ve gelişimine dayandırılır. Üniversitenin öncüsü sayılan yükseköğretim kurumlarının kökenlerine ve tarih sahnesine çıkışlarına ilişkin çeşitli görüşler vardır. Bu kurumların **İlk Çağ**'daki (MÖ 4000/3500 - MS 375/395/476) kökleri ve ortaya çıkışı: Bir görüşe göre Eflatun'un ***Academia***'sına (MÖ 400) ve Aristo'nun *Lyceum*'una (MÖ 387) kadar gider. Yanı sıra bir araştırma kurumu niteliği de taşıyan***İskenderiye Müzesi***'ne (MÖ 330-200) kadar götürülür. Başka görüşe göre Çin'de MÖ 124'te kurulan ***İmparatorluk Akademisi***'yle, MS 100-200 yıllarında Roma İmparatorluğu'nda başlayan ***akademik hukuk öğretimi kurumları***yla ortaya çıkmıştır. Daha başka bir görüşe göre MS 425'te Bizans'ta kurulan ***felsefe-hukuk-edebiyat eğitimi kurumu*** (Gürüz 2003-4) bir yükseköğretim kurumu olarak ilk üniversite sayılır (Tosun 2017).

"Eflatun ve Arsto'nun hiçbir siyasal, kamusal ve dinsel baskı olmadan öğrencileri ile felsefî tartışma yarattıkları ortamdan esinlenerek günümüze kadar evrensel ölçekte bağımsız ve tüzel kişiliğe sahip kurumlar olan ***universitas*** giderek ***üniversite*** adını almışlardır. "Eflatun ve onun öğrencisi olan Aristo'nun felsefe okullarının üzerinde herhangi bir politik veya dinî baskı olmaması sonucunda bu okullarda oluşan spekulatif [kurgusal] düşünce ve arayışları teşvik edici [isteklendirici ve özendirici] ortam, çok daha sonra ortaya çıkan üniversitenin yapısını önemli ölçüde etkilemiştir" (Gürüz 2003-4).

Çok yaygın bir başka görüşe göre günümüzün modern üniversiteleri **Orta Çağ** (MS 375 / 395 / 476 – 1789) Asya'sı ve Avrupa'sına dayanır. Kimi araştırmalara göre dünyada bugünkü anlamda ilk üniversitelere **Orta Doğu**'da Emeviler ve Abbasiler dönemlerinde rastlanır. *Şam*, *Bağdat* ve Fas'ın Fez kentinde 859 yılında kurulan *Keyruvan üniversiteleri* ilk öncülerdir. **Batı**'da ise ilk üniversiteler İslam uygarlığının Endülüs Emevi Devleti vasıtasıyla Avrupa'ya girmesiyle başlar. Bunun öncüleri *Fas*, *Kurtuba* ve *Gıranata*Üniversiteleridir. Selçuklular döneminde Bağdat'taki *Nizamiye Medresesi* (1065), Osmanlılardaki *İznik Medresesi* (1331) üniversitelerin ilk önemlileri arasındadır. **Avrupa**'da bugünkü anlamda ilk kurulan üniversiteler Bologna (1119), Salerno, Padua, Paris (1200 dolayı), Cambridge, Oxford (1249), Prag (1348), Viyana (1365), Heidelberg (1386), Köln (1388), Leipzig (1409), Rostock (1419), Basel (1460),

Tübingen (1477) üniversiteleridir (Kortan 1981). Bu üniversitelerdeki öğrenim "Genel Öğrenim" ("**Studium Generale**") adıyla anılır. Ne var ki *Ortaçağ üniversiteleri* araştırmaya yönelik kurumlar değildir. Bu kurumlarda eğitimin ***tartışma yöntemi*** ile yapılan kısmı çoğun halka da açık olarak yürütülmüştür. Bu durum *halka açık üniversite*kavramının ortaçağ dönemi üniversitelerinde uygulandığının önemli bir kanıtı olarak görülür.

Yeni Çağ'da (1453/1492-1789) üniversiteler köklü bir değişim geçirerek yenileşmişlerdir. Bu bağlamda ***YenidendoğuşDönemi***'nde *dinsel insan yetiştirme* düşüncesi yerine *her yönüyle gelişmiş insan yetiştirme* düşüncesi önem ve öncelik kazanmıştır. Bilim adamlarının yaptıkları buluşlar Avrupa'da yeni bir dünya görüşünün doğmasına neden olmuştur. Gerçeği öğrenmenin en doğru yolu olarak nedenlerin araştırılması, deneyler ile doğrulanması olduğu ileri sürülmüştür. Bu durum başta felsefe olmak üzere bilimlerin, sanatların, tekniklerin gelişmesine, yeni felsefe, bilim, sanat, teknik dallarının oluşmasına ve uzmanlık alanlarının ayrılmasına neden olmuştur. Bu çağda 17. ve 18. yüzyıllar ***Aydınlanma Çağı*** olarak adlandırılır. Aydınlanmayla birlikte *akılcılık-usçuluk* öne çıkmıştır.

Yakın Çağ'da (1789'dan günümüze) üniversiteler özellikle *siyasa, sanayi ve endüstri devrimleri*nin gerçekleşmesiyle birlikte önceki dönemlerdekinden çok daha köklü ve çeşitli değişim ve dönüşümlere uğramıştır. Bu bağlamda Fransa'da 1794 yılında "Ecole Normale Superieure Polytechnique" kurulmuş ve ilk olarak programında fen bilimlerine ağırlık verilmiştir. Gürüz'ün de belirttiği gibi 19. yüzyılın başlarında temeli atılan ***modern üniversiteler*** için **Alman** Üniversitesi, **Fransız** Üniversitesi, **İngiliz** Üniversitesi ve **Amerikan** Üniversitesi modeli denilen dört ana modelden söz edilebilir. Beşinci bir ana model olarak da 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan **Sovyet** Üniversitesi modeli sayılabilir. Günümüzde bunlara **Çin** üniversitesi modeli eklenmektedir.

4. Dünyada Müzik Alanında Üniversiter Eğitimin Tarihsel Oluşumu ve Gelişimi

Ortaçağdaki üniversitenin öncüleri tıp, hukuk, sanat ve teoloji okullarıdır. Bunlar sonraları fakültelere dönüşerek üniversitenin yapısını derinden etkilediler. Burada **"sanat"** kelimesinin Ortaçağ Avrupa'sındaki anlamı üzerinde kısaca durmakta yarar vardır. O dönemde daha çok ***Beceri*** anlamına gelen ***Sanat*** kelimesinin Latince karşılığı ***ars***veya ***arte***'dir. Bu kelimenin o dönemdeki anlamı bugünkünden çok farklıdır. Buna göre ***arte*** kelimesine o dönemde okul bağlamında yüklenen anlam, bugünkü bilim, öğretim alanı ve beceri kelimelerinin içeriğine daha yakındır. "Kaldı ki bugünkü anlamı ile *bilim* kavramının oluşması, üniversitenin doğuşundan çok sonradır" (Gürüz 2003-4).

Ortaçağ'daki anlayışa göre ***iki tür sanat*** vardı: *Serbest sanatlar* (*artes liberales*) ve *Mekanik sanatlar(artes mecanicae).****Mekanik sanatlar***, insanın vücudunun ihtiyaçlarını karşılamak üzere oluşturup geliştirmeye çalıştığı sanatlardı. Bugünkü anlamıyla tıp (özellikle cerrahlık), mühendislik, mimarlık, tarım, eczacılık, dişçilik, veterinerlik gibi disiplinleri kapsıyordu. ***Serbest sanatlar***, mantık, retorik, gramer, aritmetik, geometri, astronomi ve **müzik**ten oluşmaktaydı. Bugünkü anlamıyla temel fen bilimleri, temel sosyal bilimler ve bir ölçüde güzel sanatları kapsıyordu (Gürüz 2003-4).

4.1. *Genel* Üniversitelerden *Alan* Üniversitelerine: Dünyada ve Avrupa'da üniversiter sistem ilkönce ***Felsefe*** *üniversiteleri* olarak başladı, onu ***Genel*** *üniversiteler* izledi, ardından ***Bilim*** *üniversiteleri*, sonraları ***Teknik*** *üniversiteleri*, daha sonraları ***Sanat*** *üniversiteleri* ve hatta yer yer ***Spor*** *üniversiteleri*olarak bir gelişim gösterdi. Son zamanlarda bunlara ***Müzik ve Sahne Sanatları*** *üniversiteleri* eklendi. Öbür yandan ***Ekonomi*** *üniversitesi,* ***Ticaret*** *üniversitesi,* ***Kültür*** *üniversitesi* gibi daha da çeşitlendi. Son zamanlarda *daha dar alanlı* üniversiteler bile önerilir ve oluşturulur oldu. Dünya

artık bir tür ***Alan Üniversiteleri Çağı***na girmiş bulunuyor (Uçan 2013: 47; 2015a: 36).

T. *Genel* Üniversiteler ilke olarak Yaşam, Felsefe, Bilim, Teknik, Sanat ve Spor alanlarının tümünü kapsar ve aralarında belirli bir denge kurmaya çalışır (Uçan 2013: 46-47).

(1) *Felsefe* Üniversiteleri	*Felsefe ağırlıklı* Üniversiteler
(2) *Bilim* Üniversiteleri	*Bilim ağırlıklı* Üniversiteler
(3) *Teknik* Üniversiteleri	*Teknik ağırlıklı* Üniversiteler
(4) *Sanat* Üniversiteleri	*Sanat ağırlıklı* Üniversiteler
(5) *Spor* Üniversiteleri	*Spor ağırlıklı* Üniversiteler

4.2. *Müzik Yüksekokulları*ndan *Müzik Üniversiteleri*ne: Dünyada güzel sanatların ana kollarından biri olan ***Müzik*** alanında üniversiter eğitimin oluşumu ve gelişimi kurumsal olarak sırasıyla *Müzik Okulu, Müzik Konservatuvarı, Müzik Yüksekokulu, Müzik Akademisi, Müzik Fakültesi, Müzik Enstitüsü ve Müzik Üniversitesi* biçiminde bir yapılanmayla gerçekleşiyor. Bu bağlamda geçen yüzyılın sonlarından (1995'lerden) itibaren ***müzik yüksekokulları***ndan ve ***müzik akademileri***nden ***müzik üniversiteleri***ne doğru güçlü bir yönelim ve evrim yaşanıyor. Bir yandan ***profesyonel müzik alanının üniversiter sistem içine girmesi***yle, öbür yandan ***üniversiter sistemin profesyonel müzik alanına uygulanması***yla birlikte yapı, kuruluş ve işleyiş olarak kendiliğinden ***yeni bir üniversite modeli*** ve ***yeni bir üniversiter sistem*** gelişiyor (Uçan 2013: 47; 2015a: 36).

Öbür alanlarda olduğu gibi ***müzikte üniversiter eğitim*** doğrultulu yapılanmada da ***Almanya-Avusturya****modeli*, ***Fransa*** *modeli*, ***İngiltere*** *modeli*, ***ABD*** *modeli* ve eski ***Sovyet*** *model*inin uzantısı olan ***Rusya****modeli* gibi modellerden söz edilebilir. Bunlara son zamanlarda ***Çin*** *modeli* eklenmektedir, çok uzak olmayan bir gelecekte özgün bir ***Türk Dünyası*** *model*inin de eklenmesi beklenmektedir.

5. Türk Dünyasında Müzik Alanında Üniversiter Eğitimin Tarihsel Oluşumu ve Gelişimi

Türk Dünyasında *müzik alanında üniversiter eğitim*e dönük girişim, oluşum ve gelişimlerin belirli bir tarihsel geçmişi vardır. Bunun seyri ***çeşitli Türk ülkelerinde az çok farklı özellikler*** gösterir. Bu yolda en anlamlı girişim, köklü atılım ve kalıcı kurumsallaşmaların gerçekleştiği ülkelerin başında abecesel sıralamayla ***Azerbaycan, Kazakistan*** ve ***Türkiye*** gelmektedir. Azerbaycan'da ilk kez 100 yıl önce 1918'de *üniversite kurma* kararı alındı. Bu süreçte her ülkenin kendine özgü *kahramanları* vardır. Söz gelişi Azerbaycan'ın dünyaca ünlü dâhi müzikçisi Üzeyir **Hacıbeyov**'dur. O, yapıcı, yaratıcı, kurucu, eğitici, yönetici, geliştirici çalışmaları, eserleri ve hizmetleriyle kendi ülkesinin yanı sıra Türk Dünyasının öbür ülkelerinde de öncü, örnek ve esin kaynağı olmuştur.

Azerbaycan *Bakü Müzik* ***Akademisi*** (Bakü) (1991'de *üniversite* biçimine getirildi.)

Azerbaycan *Millî Konservatuvarı* (Bakü)

Kazak[istan] *Millî Müzik* ***Akademisi***(Astana)

Kazakistan *Kurmangazi Millî Konservatuvarı* (Almatı)

Kırgız[istan] *Millî Konservatuvarı* (Bişkek)

Özbekistan *Taşkent Devlet Konservatuvarı* (Taşkent)

Türkmenistan *Millî Konservatuvarı* (Aşkabat)

Türkiye*Millî Musiki ve Temsil* ***Akademisi***(Ankara) (1934'te kuruluş yasası çıktı ama gerçekleşmedi)

Türkiye *Ankara Devlet Konservatuvarı* (Ankara) (1936'da kuruldu)

Türkiye *Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar* ***Üniversitesi***(Ankara) (2017'de kuruldu)

Bağımsız Türk Cumhuriyetlerinde bir süredir yaşanan *müzikte üniversiter eğitim doğrultulu oluşumlar* benzer bir biçimde Rusya Federasyonu'na bağlı ***Özerk Türk Cumhuriyetleri***nde de söz konusudur. Oralardaki oluşum ve gelişimler yavaş yavaş,

adım adım yaşanır ve ilerlerken **Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti**'nde Türkiye'deki yapılanmanın hemen hemen aynısı yaşanmaktadır.

6. Türkiye'de Müzik Alanında Üniversiter Eğitimin Tarihsel Oluşumu ve Gelişimi

Dünya'da ve Türk Dünyası'nda olduğu gibi Türkiye'de de *müzikte üniversiter eğitim* ve *Müzik Üniversitesi olgusu*na giden yol uzun bir süreçtir. Ancak bu süreç Türkiye'de kimi yönleriyle Avrupa'dakinden epeyce farklı bir oluşum ve gelişim seyri izlemektedir.

Avrupa'da belli bir tarihsel geçmişi olan ***Müzik Yükseköğretim Alanı* 1890**'lardan itibaren ilkin sadece ***Müzik Bilimleri***koluyla üniversiter eğitimde kapsandı. Epey sonraları ***Müzik Eğitbilimleri*** kolu da üniversiter eğitim kapsamına alındı. **1990**'lardan itibaren ise belli başlı ***Devlet Müzik Yüksekokulları,*** bünyelerindeki ***Müzik Sanatları, Müzik Teknolojileri*** ve ***Müzik Felsefeleri*** vb. tüm kol ve dallarıyla dönüştürülerek ***Müzik Üniversiteleri*** veya ***Müzik ve Sahne [Gösterim] Sanatları Üniversitesi***hâline getirildi. (Almanya'da *Universität für Musik und Darstellende Kunst*/*Universty of Music and Performing Arts* Mannheim, Polonya'da *Varşova Müzik Üniversitesi*).

Türkiye'de ise 1934, 1936 ve 1937-1938 yıllarındaki çeşitli düzenlemelerle oluşan ***Müzik Yükseköğretim Alanı***ilkin **1970**'lerden itibaren sadece ***Müzik Bilimleri*** koluyla üniversiter eğitimde kapsandı. **1980**'lerde isebaşta ***Müzik Eğitbilimleri,Müzik Sanatları, Müzik Teknolojileri*** olmak üzere tüm kol ve dallarıyla üniversitelere bağlandı ve böylece üniversiter eğitim kapsamına alındı. Bu alınmayla *üniversiter okul, bölüm, anabilim, anasanat* ve *anabilim/anasanat* ya da *anasanat/anabilim* dalları konumuna getirildi. Bu durum 1982'den günümüze 36 yıldır devam ederken 1986'da ***Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi*** kuruldu ve etkinliğe geçti. Bu kuruluş ve etkinleşişle ülkede *müzik yükseköğretim alanı* ilk kez ***üniversiter anlamdafakülteleşmiş*** oldu. Bu önemli adımdan 31 yıl sonra 2017'de ***Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi***kuruldu. Böylece *müzik yükseköğretim alanı* Türkiye'de tek başına değil, ancak *güzel sanatlar yükseköğretim alanı* ile birlikte ***bağımsız üniversite statüsü***nekavuşmuş oldu. Henüz kendi başına bir üniversite konumuna gelemedi.

Türkiye'de ***müzik yükseköğretim alanı***nın bu statüye kavuşma sürecinde son 186 yılda geçirmiş olduğu *bağımsız* ***kurumsal kilometre taşları*** tarihsel olarak şöyle sıralanır: 1831'de *Musika-i Hümayun*, 1917'de *Darülelhan*, 1924'te *Musiki Muallim Mektebi*, 1926'da *İstanbul Konservatuvarı*, 1936'da *Ankara Devlet Konservatuvarı* kuruldu**. 1934**'te ***Millî Musiki ve Temsil Akademisi****Kuruluş Kanunu* çıkarıldı, ancak ne yazık ki uygulanmadı ve yaşama geçirilemedi. 1962'de *Devlet Müzik ve Temsil Akademisi* kurma girişimi sonuçsuz kaldı. **1975**'te *Türk Müziği Devlet Konservatuvarı* ve Ege Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ***Müzik Bilimleri Bölümü*** kuruldu. Bu, ülkede ***müziğin bir dalında ilk üniversiterleşme***dir. Yedi yıl sonra **1982**'de tüm *Müzik Yükseköğretim Kurumları* en yakın Üniversitelere bağlandı. Bu bağlanmayla ***Müzik alanının tüm kol ve dalları***nda ***üniversiter*** *Lisans, Yüksek Lisans, Doktora* ve ona eşdeğer *Sanatta Yeterlik* derecelerine yönelik öğrenim, uygulama, araştırma, tez hazırlama ve yayın süreçleri başladı. Bu son gelişme **Avrupa'dakinden 13 yıl önce**dir.

7. Türkiye'de Son Çeyrek Yüzyılda *Müzik Üniversitesi* Kurulmasına İlişkin Önerilerim

Türkiye'de *müzik yükseköğrenimli****beş seçkin müzikçi*** sonradan *üniversiter eğitim* alıp *müzik alanında* aynı zamanda *doktora tezli bilim insanı* kimliği kazanarak (Oransay 1962, Okyay 1975, Günay 1978, Süer 1980, Uçan 1982) ülkede ***müzikte üniversiter eğitimin öncüleri***olmuşlardı. Bu öncülerin de çabalarıyla üniversitede *müzik bilimleri bölümü*nün kurulup açılması (1975-1976), *tüm müzik yükseköğretim kurumları*nın ün-

iversitelere bağlanması (1982) ve uyum sağlamasıyla birlikte ***müzikte üniversiterleşme***sürecinde yeni bir aşamaya erişilmişti. Bu kazanım, süreç ve erişimler bir süre sonra *çağdaş uygar dünya*daki müzik üniversitelerine ilişkin oluşumların da olumlu etkileriyle Türkiye'de de ***müzik üniversitesi kurulması***düşüncesinin oluşmasına ve dile getirilmesine yol açtı.

Ülkede ***müzik üniversitesi kurulması düşüncesi***ni oluşturan, taşıyan, dile getiren *ilk üniversiter müzik öğretim üyesi* olarak **1990'lar**dan bu yana bu doğrultuda önerilerde bulunmaktayım. **1995**'ten itibaren değişik zaman, ortam ve bağlamlarda ortaya koyduğum önerimi ***Bilim Üniversiteleri*** ve ***Teknik Üniversiteleri*** modellerinden esinlenerek önceleri ***Sanat Üniversiteleri*** kurulması bağlamında dile getiriyordum (Uçan 2005a: 213-214, 218). Sonraları bu bağlamda doğrudan ***Müzik Üniversiteleri*** kurulması önerilerimi de dile getirdim (Uçan 2015b: 218, 274, 339). Örneğin **2002** yılındaki önerim şöyleydi (Uçan 2005b: 476): "Ülkemizde var olan '***bilim üniversiteleri***' ve '***teknik üniversiteler***in yanı sıra '***sanat üniversiteleri*** de kurulmalıdır. ***Sanatlar*** içinde en yaygın ve etkin olanı ***Müzik***tir. *Türk müzik kültürü* çok kıtalı, çok uygarlıklı temelleri olan bileşik ve karmaşık bir müzik kültürüdür. **Türkiye** çok köklü tarihsel ve kültürel temelleriyle, kıtalararasıl ve küresel boyutlarıyla çok yönlü ve geniş kapsamlı açılımlarıyla bir ***Müzik Ülkesi***dir. Bu niteliğiyle *Dünyanın en önde gelen ülkelerinden biri* olabilme özelliğine sahiptir. Bu bakımdan kimi ülkelerde, örneğin Avusturya'da olduğu gibi ülkemizde de kıtasal, kıtalararasıl ve küresel açılımlı ***Müzik Üniversiteleri*** kurulmalıdır."

2008'deki önerim şöyleydi:"Ülkemizde ***bilim üniversiteleri*** ve ***teknik üniversiteleri***nden sonra ***sanat üniversiteleri*** de kurulmaya başlanmıştır. ***Türkiye bir müzik ülkesidir.*** Bu bakımdan kimi ülkelerde olduğu gibi ülkemizde de ulusal, uluslararasıl, kıtasal, kıtalararasıl ve küresel açılımlı ***Müzik Üniversiteleri*** veya ***Müzik ve Sahne Sanatları Üniversiteleri*** kurulmalıdır… Türkiye'de bu tür üniversitelerin kurulması stratejik bir önem taşır… Çok gecikilmiş de olsa buna hemen girişilmeli, ilki başkent **Ankara**'da kurulmalı ve adı ***Atatürk Müzik Üniversitesi*** veya ***Gazi Müzik Üniversitesi*** olmalıdır."

2010-2011 yıllarındaki önerimde şöyle diyordum: "Cumhuriyetimizin kuruluşunu izleyen yıl Atatürk'ün eşsiz önderliğinde müzik eğitimcisi yetiştirmek üzere ***Okul***kurulmuş (1924 *MMM*), on yıl sonra [***Yüksekokul*** konumuna getirilip] ***Akademi*** (1934 *MMTA*) kurma yasası çıkarılmıştı. Atatürk'ün öngördüğü bu akademik kurumsal gelişmenin daha sonraki aşaması kuşkusuz ***Üniversite*** kurma evresi olurdu… ***Müzik Üniversitesi***yapılanması ülkemizde de artık bir an önce gerçekleştirilmelidir."

2013 yılındaki önerim en geniş kapsamlısıydı. Onu içeren bildirimin başlığı aynen şöyleydi (Uçan 2013: 27): "**Türkiye'de Geleceğin Profesyonel Müzikçilerini Yetiştirmede Yeni Bir Kurum, Model ve Program Önerisi: Atatürk Müzik [Ve Sahne Sanatları] Üniversitesi".** Bu üniversite müziğin *sanatsal, bilimsel, tekniksel, eğitbilimsel, felsefesel ve yönetimsel* alanlarında *ön/ilk lisans* ve *orta lisans*tan *yüksek lisans*a, *doktora*ya ve ona eşdeğer *sanatta yeterlik*e ve *doktora*/*sanatta yeterlik ötesi*ne kadar tüm yükseköğrenim düzeylerini kapsar. Kendine özgü *çoklu model,çoklu kurum* ve *çoklu program* içerir. Bu yeni yapılanmanın *Türk Müzik Devrimi*ne önderlik ve yönderlik eden *Atatürk*'ün adını da kapsayarak ***Atatürk Müzik Üniversitesi***veya ***Atatürk Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi***biçiminde adlandırılması çok doğaldır." Söz konusu bildirimi bitirirken şöyle diyordum: "Kurulması düşünülüp önerilen *Müzik Üniversites*inin adı… 1934'te çıkarılan yasadan esinlenerek ***Ulusal Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi, Türk Ulusal Müzik ve Sahne Sanatları Üniversites***i veya ***Türkiye Ulusal Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi*** biçiminde de olabilir. Hatta 'Atatürk' adı ile 'Türkiye' adı birleştirilerek ***Atatürkiye Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi*** biçiminde son derece özgün bir adlandırma da söz konusu olabilir ve yeğlenebil-

ir." (Uçan 2013: 47, 48, 49, 58). Bu tür önerilerimi **2014, 2015, 2016, 2017** yıllarındaki bildirim, sunum ve yayınlarımda da yineledim.

8. Türkiye'de *Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi*'nin Kurulması

Türkiye'de 1990'lardan bu yana çeyrek yüzyılı aşkın bir süredir ***Müzik Üniversitesi***veya***Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi***kurulmasını önermekte ve bu önerimi hemen her yıl yinelemekteyken **2016** yılı sonlarında ilginç bir gelişme oldu. O yılın Aralık ayında başkent Ankara'da düzenlenen çok önemli bir ödül töreninde çok değerli bir ödül alan İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölüm Başkanı Prof. Sy. Erol **Parla**k da teşekkür konuşmasında böyle bir öneride bulundu. Onun 28 **Aralık 2016** Çarşamba günü Beştepe'de düzenlenen ***Cumhurbaşkanlığı Kültür ve Sanat Büyük Ödülleri Töreni***'nde *Müzik* alanında *Büyük Ödül*'ü alırken gündeme getirdiği öneriyi Sayın Cumhurbaşkanı Recep Tayyip **Erdoğan** hemen benimsedi ve***Müzik Üniversitesi*** kurulmasını Yükseköğretim Kurulu (YÖK) Başkanına yönerdi. YÖK Başkanı Prof. Dr. Tahsin **Saraç** "*Biz de sanat dünyamız açısından bu güzel ve anlamlı öneriyi, talimatı [yöneriyi, yönergeyi] ilgili kurullarımızla çalışarak hemen gerçekleştirmeye çalışacağımızı huzurunuzda bir taahhüt [üstüne alma, üstlenme, yükümlenme] olarak ifade etmek isteriz*" diyerek gereğinin yapılacağını belirtti.

Çok kısa bir süre sonra olası *Müzik Üniversitesi'*nin adı basında *Türk Müzik Üniversitesi, Türk Müziği Üniversitesi* vb. olarak da belirtildi. **Mart 2017**'de YÖK'ten şu **açıklama** yapıldı: "*Sayın Cumhurbaşkanımızın himayelerinde kurulacak olan 'Müzik Üniversitesi' için ilk adım olarak bir arama konferansı düzenlenecek. YÖK'te yapılacak konferansa, üniversitelerimizin müzik ve sahne sanatları ile eğitim fakültelerinde görevli müzik ve müzik eğitimi bölüm başkanları, akademisyenler, konservatuvarlarda çalışma yapan sanatçı ve öğretim elemanları, Türk din musikisi ile ilgili bölümlerin öğretim elemanları katılacak. Konferans Müzik Üniversitesi'ni tüm yönleriyle tartışmayı sağlayacak.*" Söz konusu konferans 5 Nisan 2017'de YÖK'te düzenlenip gerçekleştirildi.

Bu önemli Konferansı izleyen günler, haftalar ve aylarda ilgili kamuoyu Türkiye'nin ilk Müzik Üniversitesi'nin bir an önce kurulmasını dört gözle ve sabırsızlıkla bekliyordu. Fakat her nedense ve her niçinse, TBMM'ce kabul edilen 18 **Haziran 2017** gün ve 7033 sayılı yasayla başkentte ***Ankara Güzel Sanatlar Üniversitesi*** adıyla yeni bir üniversite kuruldu. Bu Üniversite; (a) Rektörlüğe bağlı olarak kurulan *Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi*, *Müzik ve Sanat Eğitimi Fakültesi*, *İcra Sanatları Fakültesi*, *Sanat ve Tasarım Fakültesi* ile *Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu'*ndan ve (b) Rektörlüğe bağlı olarak kurulan *Güzel Sanatlar Enstitüsü'*nden oluştu (RG 2017a).

Ne var ki yapılan öneri, ön çalışma ve hazırlıkların ardından üniversitenin adının hemen herkesçe "*Müzik Üniversitesi*" olması kesin bir beklentiyken TBMM'ce çıkarılan yasada "*Güzel Sanatlar Üniversitesi*" olarak belirlenmiş olması müzik çevrelerini tam bir düş kırıklığına uğrattı. Bu son derece haklı düş kırıklığını kısmen de olsa giderebilmek için yapılan girişimler üzerine aynı yıl içinde yaklaşık altı ay sonra kabul edilen 6 **Aralık 2017** gün ve 7063 sayılı yasayla üniversitenin adı ***Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi*** olarak değiştirildi. Buna bağlı olarak da bünyesindeki Müzik ve Sanat Eğitimi Fakültesi'nin adı "*Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitimi Fakültesi*", Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu'nun adı "*Müzik ve Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu*", Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün adı "*Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü*" olarak değiştirildi (RG 2017b).

Bu değişikliklerle **Türkiye** öbür çağdaş uygar ülkelerden yaklaşık **25 yıl sonra**, tam olmasa bile, ilk kez bir *Müzik Üniversitesi*ne kavuşmuş bulunmaktadır. Bu üniversitenin tam kurulup işlerlik kazanarak yaşama geçmesiyle birlikte ülkede ***müzikte üniversiter eğitim*** lisans, yüksek lisans, doktora ve ona eşdeğer sanatta yeterlik düzeylerinde ***yeni bir kurumsal düzen, yapı ve işleyiş ortamı***nda tasarlanma ve

gerçekleşme olanağı bulacaktır. Burada tam yeri gelmişken belirteyim ki, 1990'lardan bu yana görüldüğü, bilindiği ve anımsanabildiği kadarıyla ülkede *Müzik Üniversitesi* kurulmasının ilk gerçek *düşün babasıve önericisi* konumundayım. Bu nedenle ***Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi***'nin kurulmuş olmasından büyük bir sevinç duyuyorum. Kuranları candan kutluyorum. Çünkü bu kuruluşla yaklaşık çeyrek yüzyıldır beslediğimiz bir umut kısmen de olsa gerçekleşmiş olmaktadır. Bundan sonraki aşamada çok geçmeden yapılacak yeni bir yasal değişiklikle ülkenin tam anlamıyla yeni ve özgün bir ***salt Müzik Üniversitesi***ne kavuşacağını umuyorum.

9. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Akademik Yapılanma ve Son Durum

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi *(AMGSÜ)* Rektörlüğüne 16 Ekim 2017'de İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Ses Eğitimi Bölüm Başkanı Prof. Sy. Erol PARLAK atandı. Bu üniversitenin 4 fakülte, 1 enstitü ve 1 yüksekokuldan oluşan akademik kurumsal yapılanması abecesel dizelgelenime ve sıralanıma göre şöyledir:

İcra Sanatları Fakültesi
- Çalgı Eğitimi Bölümü
- Dans Bölümü
- Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Bölümü
- Ses Eğitimi Bölümü
- Tiyatro Bölümü

Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi
- Müzik Teknolojileri Bölümü
- Müzik Teorisi Bölümü
- Müzikoloji Bölümü

Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitimi Fakültesi
- Görsel Sanatlar Eğitimi Bölümü
- Müzik Eğitimi Bölümü

Sanat Tasarım Fakültesi
- Endüstri Ürünleri Tasarımı Bölümü
- Fotoğraf ve Video Bölümü
- Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
- İç Mimarlık Bölümü
- İletişim Tasarımı Bölümü
- Moda Tasarımı Bölümü
- Peyzaj Mimarlığı Bölümü
- Sinema ve Televizyon Bölümü

Müzik ve Güzel Sanatlar Meslek Yüksekokulu
- El Sanatları Bölümü
- Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü
- Mimarlık ve Şehir Planlama Bölümü

Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, en öncelikli üst yönetim kadrosunu oluşturma ve öğretim üyesi alma işlemlerini tamamlama çalışmalarını sürdürmektedir. İlk öğretim üyesi alım duyurusunu 18 Şubat 2018 günü yayınlamıştır. Bu duyuruya göre 9'u Müzik Bilimleri ve Teknolojileri Fakültesi, 1'i Müzik ve Güzel Sanatlar Eğitimi Fakültesi için olmak üzere toplam 10 öğretim üyesinin alımı öngörülmüştür. Bunların 3'ü profesör, 5'i doçent, 2'si yardımcı doçent kadrosunadır. Ayrıca ilk öğrencilerini Eylül ayında alma ve 2018-2019 eğitim öğretim yılını açma hazırlıklarını yapmaktadır.

10. Günümüzde Müzik Alanında Üniversiter Eğitim Gören İnsanın Merak ve Arayışları

Günümüzde ***müzikte üniversiter eğitim göreninsan,*** doğası-yapısı, yaradılışı ve yaşayışı gereği gereksinimlerini karşılamak ve meraklarını gidermek için çalışır, çabalar ve bir şeyler yapar. Çok yönlü, çok boyutlu, çeşitli arayışlar içine girer. Bu süreçte ilkin yaşamda kalmak ya da yaşamını sürdürmek için öncelikle en gerekli, en kaçınılmaz ve en zorunlu olan *genel-günlük-gündelik yaşam bilgisi*yle donanır. Ancak bu bilgiler söz konusu gereksinimleri karşılamaya ve merakları gidermeye yetmez. Bunun bilincinde olarak *genel-günlük-gündelik yaşam bilgisini kullanır ve geliştirirken onunla yetinmez, onun **ötesi**ne geçer ve birtakım temel-ana **arayışlar** içine girer. İnsanın bu temel-ana-arayışları*nı genel olarak ***altı boyut***ta gerçekleşir (Uçan 2013: 45; 2017: 13: 2018:):

(T) *İlk Gerekliyi ve İlk Zorunluyu* arayış. Bu arayış insanı *Yaşam Bilgisi*ne götürür.

(1) *Sağlamlığı* ve *Sağlıklılığı* arayış. Bu arayış insanı *Spor*a götürür.
(2) *Gerçeği ve Doğruyu* arayış. Bu arayış insanı *Bilim*e götürür.
(3) *Kolaylığı ve Kullanışlıyı* arayış. Bu arayış insanı *Teknik*e götürür.
(4) *Özgünü ve Güzeli* arayış. Bu arayış insanı *Sanat*a götürür.
(5) *Yararlıyı ve İyiyi/Değerliyi* arayış. Bu arayış insanı *Felsefey*e götürür.

Müzikte üniversiter eğitim gören *insan* az çok bu temel-ana arayışlar içindedir. Çünkü ***insan gerçek anlamda bu temel-ana arayışlarıylainsanlaşır.*** Bunlara ***insanı insanlaştıran arayışlar*** denir. Bunlar birbirlerinden kopuk değildir, birbirleriyle bağlantılı ve etkileşimlidir. Birbirlerini destekler, kolaylaştırır, tamamlar ve bütünler. İnsanın bu arayışları hiç *durmaz* ve *bitmez, yaşam boyu sürer.* İnsan yaşam ve öğrenim sürecindeki bu arayışlarıyla sürekli bir değişim, dönüşüm, gelişim hâlindedir.

11. Müzikte Üniversiter Eğitimin Kapsadığı ve Yapıldığı Temel-Ana Alanlar

Müzikte üniversiter eğitimin kapsadığı ve yapıldığı alanlara en genel açıdan bakıldığında şu temel-ana bilgi, edim-başarım ve eğitim alanlarının yer aldığı görülür (Uçan 2016: 28-29):

11.1. Müzikte Üniversiter Eğitimin Kapsadığı Temel-Ana Alanlar

T. *Müzik Yaşamı/Kültürü, (Müziksel Yaşam/Kültür Bilgisi)*

1. *Müzik Sporu, (Müzik Jimnastiği,Bedensel/Ritmik Jimnastik, Çalgısal Jimnastik: Duruş, Tutuş, Deviniş vb.)*

2. *Müzik Sanatı, (Müzik Yapma: Besteleme-Doğaçlama, Seslendirme/Yorumlama, Yönetme)*

3. *Müzik Bilimi, (Tarihsel Müzikbilim, Sistematik Müzikbilim)*

4. *Müzik Tekniği/Müzik Teknolojisi, (Müzik Yapım/Yaratım/Üretim, İletişim, Eğitim Teknolojileri)*

5. *Müzik Felsefesi. (Genel-Özengen-Mesleksel Müzik Felsefesi, Müzik Estetiği)*

11.2. Müzikte Üniversiter Eğitimin Yapıldığı Temel-Ana Eğitim Alanları

T. *Müzik Yaşamı/Kültürü* Eğitimi.
1. *Müzik Sporu* Eğitimi,
2. *Müzik Bilimi* Eğitimi,
3. *Müzik Tekniği* Eğitimi,
4. *Müzik Sanatı* Eğitimi,
5. *Müzik Felsefesi* Eğitimi.

Müzikte çağdaş üniversiter eğitim bunların tümünü gereksinim ve beklentilere göre *oranlı, dengeli ve uyumlu bir bütün* olarak kapsamak durumundadır.

12. Müzikte Üniversiter Eğitimde Müzik Araştırmaları ve Araştırılan Ana Müzik Türleri

Müzikte üniversiter eğitim kapsamında yapılan *araştırmalar* ve araştırılan *ana müzik türleri* şunlardır (Uçan 2017: 11-16; 2018: 9-10):

12.1. Müzikte Üniversiter Eğitim Kapsamında Yapılan Müzik Araştırmaları

(1)Müzik Yaşamı Araştırmaları

(2) Müzik Kültürü Araştırmaları

(3) Müzik Bilimleri Araştırmaları

(4) Müzik Eğitimi Araştırmaları (Genel, Özengen ve Mesleksel Müzik Eğitimi Araştırmaları)

(5) Müzik Sanatları Araştırmaları (Müziksel Yaratma, Yorumlama ve Dinleme Araştırmaları)

(6) Müzik Teknolojileri Araştırmaları (Müzik Mühendisliği, Çalgı Yapımcılığı vb. Araştırmaları)

(7) Müzik Ekonomisi Araştırmaları

(8) Müzik Endüstrisi Araştırmaları

(9) Müzik Felsefesi Araştırmaları

(10) Müzik Yürütücülüğü Araştırmaları (Müzik Menajerliği Araştırmaları)

(11) Müzik Hekimliği Araştırmaları (Müzikçi Sağlığı, Müzikle Sağaltım Araştırmaları)

12.2. Müzikte Üniversiter Eğitim Araştırmalarına Konu Olan Ana Müzik Türleri

(1) *Temel* Müzik, (*Elementer* Müzik)

(2) *Halk* Müziği,

(3) *Sanat* Müziği,

(3.1) *Geleneksel* Sanat Müziği

(3.2) *Çağdaş/Çağsal* Sanat Müziği

(4) *Popüler* Müzik(*Yığın* Müziği, *Kitle* Müziği),

(5) *Öncü* Müzik (*Avangart* Müzik).

(6) *Eğitim/Öğretim* Müziği

13. Müzikte Üniversiter Eğitim Konusu Müziğin İşlevleri ve Müziksel Davranış Biçimleri

13.1. Müzikte Üniversiter Eğitim Konusu Müziğin İşlevleri (Uçan 2018: 11)

(1) *Bireysel* İşlevler, (*Sosyal/bireysel* İşlevler)

(2) *Toplumsal* İşlevler

(3) *Kültürel* İşlevler,

(4) *Siyasal* İşlevler,

(5) *Ekonomisel* İşlevler

(6) *Sağaltımsal* İşlevler,

(7) *Eğitimsel* İşlevler

13.2. Müzikte Üniversiter Eğitim Konusu Müziksel Davranış Biçimleri (Uçan 2018: 11)

(T) Müziksel *Kurulma ve Etkinleşme*

(1) Müziksel *Devinme ve Oynama,*

(2) Müziksel *Seslenme ve Söyleme,*

(3) Müziksel *Dinleme ve Anlama,*

(4) Müziksel *Doğaçlama ve Besteleme,*

(5) Müziksel *Seslendirme ve Yorumlama,*

(6) Müziksel *Çevirme ve Dönüştürme,*

(7) Müziksel *Bilgilenme ve Bilgileştirme,*

(8) Müziksel *Düşünme ve Yansıtma,*

(9) Müziksel *Öğrenme ve Öğretme*,
(10) Müziksel *İletişme ve Etkileşme*.

14. Müzikte Üniversiter Eğitim Araştırmalarının Amaçları/İşlevleri, Yöntemleri ve Türleri

Müzikte üniversiter eğitim araştırmalarının genel amaçları/işlevleri, yöntemleri ve türleri şunlardır (Uçan 2017: 14-16; 2018: 9-10):

14.1. Müzik Araştırmalarının Genel Amaçları/İşlevleri

(1) *Tanılama/Tanımlama,*
(2) *Betimleme/Anlatma*
(3) *Açıklama/Belirtme*,
(4) *Vardama*/*Yordama*,
(5) *Denetleme/Güdümleme*,
(6) *Değerleme/Değerlendirme*.

14.2. Müzik Alanında Uygulanan Başlıca Araştırma-İnceleme Yöntemleri

(1) *Tarihsel* Araştırma-İnceleme Yöntemi [*Sözlü* Tarih, *Yazılı* Tarih, *Bilimsel* Tarih],
(2) *Betimsel* Araştırma-İnceleme Yöntemi,
(3) *Deneysel* Araştırma-İnceleme Yöntemi,
(4) *Karşılaştırımsal* Araştırma-İnceleme Yöntemi
(5) *Yorumsamasal/Yorumbilimsel* Araştırma-İnceleme Yöntemi (*Hermeneutik* Araştırma-İnceleme)
(6) *Kuramsal/Kurgusal* Araştırma-İnceleme Yöntemi.

Başka Bir Sınıflamaya göre:

(1) *Nitel* Araştırma
(2) *Nicel* Araştırma
(3) *Karma* Araştırma: Nicel/Nitel Araştırma (Nitel/Nicel Araştırma)
(1) *Temel* Araştırma
(2) *Kuramsal* Araştırma
(3) *Uygulamalı* Araştırma

15. Sonuç ve Öneriler

İnsanlık ***İlkçağ***ın son bin yılına girmeden önce Eflatun'un felsefeden matematiğe uzanan derslerini verdiği yer olan ***Akademia*** (MÖ 385) çoğu çevrelerce dünyadaki ***ilk üniversite***olarak kabul edilir" (Sağın 2011: 41, 42). Buna göre üniversitelerin yaklaşık 2400 yıllık bir tarihsel geçmişe sahip olduğundan söz edilir. Ancak bugünküleri andıran kurumlar olarak üniversitelerin yaklaşık 1100 veya 1000 yıllık bir tarihsel geçmişi vardır. ***Ortaçağ***da 9.10. yüzyılda Orta Doğu'da kurulanlardan sonra ve özellikle 11. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da kurulmaya başlayan ***Ortaçağ üniversiteleri***nin işlevi araştırma yapmak ve yeni bilgi üretmek değil, ***var olan bilgiyi derlemek-toplamak ve aktarmak***tı. ***Yeniçağ***da yaşanan yeniden uyanış ve doğuş, yeni arayışlar ve buluşlar, düzeltimler ve yeni yapılanmalardan etkilenen kimi üniversiteler ***Yeniçağ üniversiteleri***ne dönüştü. Bu dönüşmeler ve özellikle *Yenidendoğu*ş, *Düzeltim/İyileştirim*, *Aydınlanma*, *Fransız Devrimi* gibi köklü gelişmelerden sonra ***Yakınçağ***da 19. yüzyılın ilk çeyreğinde ***bilimsel araştırma***üniversitenin temel işlevleri arasında yer almaya başladı. Bu işlevsel değişim ve dönüşümle birlikte *Ortaçağ ve Yeniçağ üniversiteleri*nden ***Yakınçağ üniversiteleri***ne geçiş evresine girildi. *Yakınça*ğda yaşanan bu geçiş evresinin sonrasında üniversiteler hızla modernleşerek özellikle 20. yüzyılda yayılma ve alanlara göre yapılanıp çeşitlenme aşamasına erişti. Bu çeşitlenme 21. yüzyılda giderek artmaktadır.

*Çağdaş uygar Dünya*da ilkin ***Batı***'da yaşanan bu gelişmeler bir süre sonra ***Türk***

Dünyasında onun bir parçası olan ***Türkiye***'de de meydana geldi. Genel olarak tüm Dünyada, Türk Dünyasında ve Türkiye'de yükseköğretim düzeyinde ***felsefe***temelli olmak üzere ilkin ***bilim***, ardından ***teknik*** alanları ***üniversiteleşme*** sürecindeyken ***sanat***alanı ***akademileşme***sürecine girdi. Ondan bir süre sonra ***müzik ve sahne sanatları***alanında ***akademileşme***gündeme geldi. Bu gerçekleştikten epey sonra ***müzik alanındaüniversiteleşme***girişimleri *günümüzden yaklaşık çeyrek yüzyıl önce* başladı ve giderek arttı.

Şu çok açık bir gerçektir ki ***Felsefe, Bilim, Teknik, Sanat* ve *Spor*** alanlarının (a) *doğaları* ve *yapıları*, (b) *işlevleri* ve *işleyişleri*, (c) *çevreleri* ve *ortamları*, (ç) *tasarlanışları* ve *gerçekleştirilişleri*, (d) *yönetilişleri* ve *yürütülüşleri*, (e) *yöntemleri-süreçleri* ve *ürünleri* birbirinden *farklı*dır. Bu nedenle bu ana alanlara ilişkin üniversiter düzenlemeler yapılırken, *felsefe insanı*, *bilim insanı*, *teknik insanı*, *sanat insanı* ve *spor insanı* yetiştirilirken bu farklılıklar önemle ve özenle göz önüne alınmalıdır (Uçan 2015a: 43). Bu farklılıklar ***Müziğin****müzik felsefesi,müzik bilimi*, *müzik sanatı*, *müzik tekniği*, *müzik sporu* alanları söz konusu olunca daha da katmerleşir ve girişikleşir. ***Müzikte üniversiter eğitim***i buna göre düşünüp tasarlamak ve gerçekleştirmek gerekir.***Müzik Üniversitesi***nde eğitim *öncelikle* ***müziğin doğasına uygun bir üniversiter eğitim*** olmak zorundadır. Dünyanın neresinde olursa olsun *Müzik Üniversites*inde eğitimin *gerçekten böyle olmasıen temel koşul*dur. Bu koşul sağlanırken müzikte *felsefî, sanatsal,sporsal eğitimigereksiz biçim, kapsam ve ölçüde bilimleştirmek-bilimselleştirmek ve teknikleştirmek-teknikselleştirmekten kaçınılmalıdır*. Demek bilim bilimliğini, sanat sanatlığını, teknik teknikliğini, spor sporluğunu, felsefe felsefeliğini korumalıdır. Böyle olunca *müzikte felsefî, bilimsel, sanatsal, tekniksel, sporsal eğitim, araştırma ve yayın birbirini besler*. Müzik alanında *anasanat, anabilim, anasanat/anabilim, anabilim/anasanat, anateknik, anafelsefe* dalları; bu dallarda akademik derecelenme, yükselme ve atanmalar; dersleri kılgısal-kuramsal-uygulamalı nitelendirme, saatlendirme ve kredilendirmeler; denkleştirme, eşdeğerleme ve eşitlemeler alanın doğasına uygun olmalıdır.

Türkiye'de 2017 yılında kurulmuş bulunan ***Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi***'nin adı çelişkilidir, tutarsızdır. Bu durumdan bir an önce kurtarılması gereklidir. Çünkü bu adlandırmada "müzik" sanki "güzel sanatlar"ın dışında, ondan ayrı bir alan, kol ya da dal imiş gibi anlaşılmakta, konumlandırılmakta ve anlatılmaktadır. Oysaki "müzik" güzel sanatların dışında, ondan ayrı bir ana alan, kol veya dal değildir. Tam tersine güzel sanatların içindedir; onun ana alan, kol veya dallarından biridir. Ayrıca bu adlandırma sürecin başında önerilen, Cumhurbaşkanlığınca benimsenip YÖK'e yönerilen, YÖK'te yapılan ve gerçekleşmesi müzik çevrelerince dört gözle beklenen tasarıma uygun değildir. Öyleyse bu üniversite gecikilmeksizin yeni bir yasal düzenlemeyle ikiye bölünerek biri ***Ankara Müzik Üniversitesi*** veya ***Ankara Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi***, öbürü ***Ankara Güzel Sanatlar Üniversitesi*** biçiminde iki ayrı üniversite hâline getirilmelidir. Üniversitenin yasayla belirlenmiş olan akademik kurumsal yapısı iki ayrı üniversiteye dönüştürmeye son derece uygundur. Bu dönüştürüm sağlandığında hem doruğa ulaşmış olan haklı ve güçlü beklentilere, hem çağdaş uygar ülkelerde öteden beri yaygın kabul gören sınıflama ve adlandırmaya uygun bir kurumsal yapı gerçekleşmiş olacaktır. Bu yapılandırmada 2013'te sunulup yayımlanmış olan bir çalışmamdan (Uçan 2013: 27-61) yararlanılabilir. **Türkiye**'deki bu dönüşüm ve yapıyla **Türk Dünyası** da ilk gerçek özgün ***Müzik Üniversitesi***ne veya ***Müzik ve Sahne Sanatları Üniversitesi***ne kavuşmuş olacaktır.

Altını çizerek belirtelim ki *gerçek bir****Müzik Üniversitesi*** en yüksek düzey ve incelikte ***damıtılmış müzik yaşamı, kültürü ve eğitimi teknesi***dir. Öyleyse *müzik sanatı*, *müzik bilimi*, *müzik tekniği* ve *müzik sporu* bu teknede *müzik felsefesi*yle tam yoğurarak

öğrenelim-öğretelim, yapalım-yaptıralım, yaşayalım-yaşatalım! Dünyanın, Türk Dünyasının ve Türkiye'nin müzik üniversitelerinde tüm müzik üniversitelilere *böylesi bir ortam, yaşamve öğrenim* diliyorum.

Bakü, 17 Temmuz 2018

KAYNAKÇA:

Gürüz, Kemal (2003-4), *Dünyada ve Türkiye'de Yükseköğretim: Tarihçe ve Bugünkü İdare Sistemleri*, İkinci Baskı, ÖSYM Yayınları, Ankara.
Kortan, E. (1981), *Çağdaş Üniversite Kampüsleri Tasarımı*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara.
RG (2017a), "18 Haziran 2017 tarih ve 7033 sayılı Kanun, Madde 23", içinde: *T.C.Resmî Gazete [RG]*, 1 Temmuz 2017, Sayı 30111.
RG (2017b), "6 Aralık 2017 tarih ve 7063 sayılı Kanun, Madde 2", içinde: *T.C. Resmî Gazete [RG]*, 20 Aralık 2017, Sayı 30276.
Sağın, Ferhan G. (2011), "Darülfünun'dan Günümüze Üniversitelileşme Sancımız", içinde: *5. Üniversite Kurultayı* (15-16 Ekim 2010 ODTÜ/Ankara), Yay. Haz. H. Çağatay Keskinok, Ankara: Orta Doğu Öğretim Elemanları Derneği, s. 41-46.
Tosun Hasan (2017) Dünya Üniversite Tarihi, **http://www.turkiyegazetesi.com.tr/egitim/483063.aspx**
Uçan, Ali (2018), "Dünyada Müzik Araştırmalarına Genel Bir Bakış ve KKÜ 1. Uluslararasıl Müzik Araştırmaları Öğrenci Kurultayı", içinde: *Kırıkkale Üniversitesi 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi (28-30 Mart 2018)*, Kırıkkale. Kırıkkale Üniversitesi (KKÜ).
Uçan, Ali (2017), "Türkiye'de Müzik Araştırmalarına Genel Bir Bakış ve KKÜ I. Ulusal Müzik Araştırmaları Gençlik Kurultayı", (Çağrılı Konuşma/Bildiri), içinde: *Kırıkkale Üniversitesi I. Ulusal Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi* (30-31 Mart 2017), Kırıkkale:Kırıkkale Üniversitesi (KKÜ).
http://ojomus.dergipark.gov.tr/ojomus, DergiPark, *Çevrimiçi Müzik Bilimleri Dergisi, Online Journal of Music Sciences*, Volume 2 - Issue 3 – Dec 2017, Pages 9-36.
Uçan, Ali (2016) "Türklerde Müzikbilim ve Türkiye'de Müzikbilimsel Gelişmeler", içinde: *1. Erzurum Ulusal Müzikbilimleri Sempozyumu (28-29 Nisan 2016) Bildiriler Cilt 1*, Editörler: Emrah Lehimler ve Koray Çelenk, Atatürk Üniversitesi Rektörlüğü, Erzurum, Aralık 2016, s. 17-81.
Uçan, Ali (2015a), "Üniversitelerimizde Kültürü, Sanatı ve Müziği Yeniden Düşünmek", içinde: *Akademik Bülten,* Cilt 13, Sayı 1, 2, Yıl 2015, Gazi Üniversiteli Öğretim Üyeleri Derneği, Mart 2015, s. 35-45.
Uçan, Ali (2015b), *Türk Müzik Kültürü*, Genişletilmiş 3. Basım, Evrensel Müzik ve Yayınevi, Ankara.
Uçan, Ali (2013), "Türkiye'de Geleceğin Profesyonel Müzikçilerini Yetiştirmede Yeni Bir Kurum, Model ve Program Önerisi: Atatürk Müzik [ve Sahne Sanatları] Üniversitesi", içinde: *Geleceğin Profesyonel Müzikçileri–Yetiştirme Modelleri ve Programları- Sempozyum"* (15 Mart 2013), Yay. Haz. Lütfü Erol, Editör: Gül Gizem Birçek, Ankara: Sevda-Cenap And Müzik Vakfı (SCAMV), s. 27-61.
Uçan, Ali (2005a), *İnsan ve Müzik/İnsan ve Sanat Eğitimi*, Gen. 3. Basım, Evrensel Müzikevi, Ankara.
Uçan, Ali (2005b), *Müzik Eğitim*i, Genişletilmiş 3. Basım, Evrensel Müzikevi, Ankara.

Prof. Dr. UÇAN Ali
Türkiye

TÜRK DÜNYASI MÜZİK EĞİTİMİ BİRLİĞİ'NİN KURULUŞU, İŞLEVİ VE ÖNEMİ

(PANEL KONUŞMASI)

Özet*: *İnsanlığın başta gelen *kültür* varlıkları ve *eğitim* alanlarından biri ***müzik***tir. ***Dünyanın*** tüm kıtalarında yaşayan insanlığın yarattığı ***müzik kültürü*** ve gerçekleştirdiği ***müzik eğitimi***, tarih öncesi çağlardan günümüze çok çeşitli oluşum, gelişim, değişim ve dönüşümler geçirmiştir. Bu durum insanlık tarihi kadar eski bir ulus olan ***Türkler*** ve ***Türk Dünyası*** için de geçerlidir. ***Türkler*** ilk var oluşlarından bu yana çalışkan, girişken, yaratkan ve-üretken bir ulus olarak gerçekleştirip paylaştıkları *müziksel dil, kültür ve eğitim* varlıklarıyla tüm ***İnsanlık Ailesi***nin etkin, saygın ve seçkin bir üyesidir. Bunun bir nedeni *müzik kültürü ve eğitiminde örgütlenme*dir.

Dünyada müzik kültürü ve müzik eğitimi alanında *ilk ulusal örgütlenme girişimleri* 18'inci yüzyılın sonlarında, ilk *uluslararasıl örgütlenme girişimleri* ise 19'uncu yüzyılda başladı. 20'nci yüzyılınilk yarısında dikkate değer bir duruma geldikten sonra ikinci yarısında arttı. Bu bağlamda 1953 yılında ***Dünya*** ölçeğinde *Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği(ISME)*kuruldu. **Türkiye** 1986'da *Avrupa Müzik Okulları Birliğ*i'ne *(EMU)* üye oldu, 1990 yılında Lübeck'te kurulan ***Avrupa*** *Okul Müzik Eğitimi*

Birliği'nin (EAS) kurucu üyeleri arasında yer aldı. 1993'te **Türkiye**'de Ankara'da Gazi Üniversitesi *Türk Müzik Eğitimi Araştırma ve Geliştirme Merkezi (TÜMARGEM),***Kazakistan**'da Almatı'da *Türk Kültür ve Sanatları Ortak Yönetimi(TÜRKSOY*) kuruldu.

Bu kuruluşlar ***Türk Dünyası*** müzik eğitiminde uluslararası örgütlenmeye yönelik ilk düşünüm, tasarım ve girişimi tohumladı. 1990'daki ilk tohumlanma Türkiye'de 2014'e kadar olan dönemde gittikçe belirginleşerek çeşitli etkinliklerde dile getirilen somut önerilere dönüştü. Bu arada 1999 yılında Ankara'da *Müzik Eğitimcileri Derneği(MÜZED)* kurulup etkinleşti, 2010 yılında uluslararası açılıma yöneldi. Bu dönüşüm ve açılımın bir sonucu olarak 2015 yılında TÜRKSOY ile MÜZED'in etkin işbirliğiyle Ankara'da gerçekleştirilen toplantıda *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği (TÜRKMEB)* kuruldu. Bu birlik, öngördüğü amaç ve işlevle 21'inci yüzyılın ***Türk Dünyası*** için ve onunla birlikte tüm ***İnsanlık Dünyası*** için büyük bir anlam ve önem taşımaktadır.

***Anahtar Kelimeler*:** Türk Dünyası, müzik eğitiminde örgütlenme, ulusal ve uluslararasıl örgütlenme.

1. Giriş

Türk Dünyası tüm ***İnsanlık Dünyası***'nın büyük ve önemli bir parçasıdır. Yeryüzündeki insan, toplum, kültür ve ülkeler coğrafyasının en eski, en köklü, en etkin, en yaygın ve en belirleyici ögelerinden biridir. Yeryüzümüzün en büyük kara parçası olan Avrasya'da *Ön Türkler* sonrası bilinen somut kök ve kökenleriyle en az beş bin yıllık bir tarihsel geçmişe ve kültürel varlığa sahiptir. Beş bin yıl öncesinden günümüze değin varlığını, etkinliğini, gelişimini, değişimini ve dönüşümünü kesintisiz sürdüre gelmektedir. ***Türk olgusu***na önyargılardan uzak bir bakış ve anlayışla yaklaşabilen bilim insanlarınca da kabul edilen ve paylaşılan bir tarihsel gerçektir ki "*Türkler*in insanlığın serüvenindeki rolleri, temel ve belirleyici nitelikte olmuştur". "Bu nedenle de insanlığın serüvenini Türklere büyük bir yer ayırmaksızın anlamak ve anlatmak hemen hemen olanaksızdır." (Roux 1987: 11).

Türklerin ve oluşturdukları ***Türk Dünyası***nın insanlığın serüvenindeki rolleri birçok alanı kapsar. Bunların başlıcalarından biri ***kültür ve eğitim*** alanıdır. Bu alanın birçok boyutu vardır. Bu boyutların en önemlilerinden biri hiç kuşkusuz ***müzik kültürü ve müzik eğitimi***dir. *Günümüz Türk Dünyası* esas ve ağırlıklı olarak Avrasya'da yaklaşık 10 milyon kilometrekarelik bir alana yayılan yaklaşık 240-250 milyonluk bir insan topluluğundan, bu topluluğun kültüründen ve bu kültürün yaşandığı bölgeler ve ülkelerden oluşur. ***Günümüz Türk Dünyası***denilince somut olarak Türkiye Cumhuriyeti ile bağımsızlığına kavuşmuş Kuzey Kıbrıs, Kafkasya ve Orta Asya Türk Cumhuriyetleri ve Avrasya'da özerk, yarı bağımsız veya bağımlı yaşayan, derli-toplu veya kısmen dağınık, irili ufaklı Türk toplum ve toplulukları anlaşılır. Bunlara öbür kıtalarda oluşan yeni Türk toplulukları eklenir.

*Türk Dünyası*nda başlangıcından 1980'lere kadar ***tam bağımsız Türk devletleri*** zincirinin son halkasını ***Türkiye Cumhuriyeti***oluşturuyordu. 1983'ten itibaren ***Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti*** *(KKTC)* ve 1990-1991'den itibaren Sovyetler Birliği'nin çözülüp dağılmasıyla *Azerbaycan,* ***Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan ve Türkmenistan Cumhuriyetleri***tam egemenlik, bağımsızlık ve özgürlüklerine kavuştu. Bu kavuşmayla başlangıcından 1980'lere uzanan bağımsız Türk devletleri zincirinde son halka olan Türkiye Cumhuriyeti'nin yanına *bu* ***kardeş Cumhuriyetler***eklendi. Böylece hemen her alanda olduğu gibi ***Türk Dünyası müzik kültürü ve müzik eğitiminde de yeni bir dönem***başladı. Bu yeni dönemde yapılması gereken önemli işler vardı. Bunlardan biri müzik kültürü ve müzik eğitimi alanında Dünyada olduğu gibi Türk Dünyasında da uluslararasıl örgütlenmeydi.

2. Dünyada Müzik kültürü ve Eğitimi Alanında Uluslararası Örgütlenmeler

Bilindiği gibi ***İnsanlığın*** en başta gelen *kültür* varlıkları ve *eğitim* alanlarından biri ***müzik***tir. ***Dünyanın*** tüm kıtalarına dağılmış olan insanlığın yarattığı ***müzik kültürü*** ve ***müzik eğitimi***, tarih öncesi çağlardan günümüze çok çeşitli oluşum, gelişim, değişim ve dönüşümler geçirmiştir. Bunlar insanlık tarihi kadar eski bir ulus olan ***Türkler*** ve ***Türk Dünyası*** için de geçerlidir. ***Türkler*** ilk var oluşlarından bu yana çalışkan, girişken,

yaratkan ve-üretken bir ulus olarak gerçekleştirip paylaştıkları *müziksel dil, kültür ve eğitim* varlıklarıyla tüm ***İnsanlık Ailesi***nin etkin, saygın ve seçkin bir üyesidir.

İnsanlık tarihinde en köklü, en güçlü ve en kalıcı birlikler ***dil ve kültür birlikleri***dir. Öteden beri dil ve kültür birlikleri ***eğitim birliği***yle bütünleştirildiğinde daha kalıcı olmaktadır. Bu birlikler ***ilke ve ülkü birliği***yle taçlandırıldığında çok daha uzun ömürlü olmaktadır. Bu olgu ***müzik dili, müzik kültürü*** **ve** ***müzik eğitimi birlikleri***nin söz konusu olduğu durumlarda kuşkusuz çok daha geçerlidir. Bunun farkında ve bilincinde olan toplumlar ve ülkeler müzik kültürü ve müzik eğitimi alanında önce ***ulusal örgütlenme***lerini gerçekleştirmeye başladılar. Sonra bununla yetinmeyerek yakın çevreye açılımla ***bölgesel örgütlenme***lere yöneldiler. Daha sonra bununla da yetinmeyerek daha geniş bir açılımla ***uluslararasıl örgütlenme***ye giriştiler. En sonunda ise bütün bunları da aşarak *kıtasal örgütlenme, kıtalararasıl örgütlenme* ve *küresel örgütlenme* diyebileceğimiz en büyük ve en geniş ölçekli örgütlenmeleri gerçekleştirmeye koyuldular. Böylece günümüz dünyasında görüyoruz ki *ulusal, bölgesel, uluslararasıl, kıtasal,kıtalararasıl* ve *küresel* ölçeklerde ***müzik eğitimi birlikleri***nin kurulmasına, geliştirilmesine ve etkin üyeleri olunmasına büyük önem verilmektedir.

Dünyada müzik kültürü ve müzik eğitimi alanında *ilk ulusal örgütlenme girişimleri* 18'inci yüzyılın sonlarında, *ilk uluslararasıl örgütlenme girişimleri* ise 19'uncu yüzyılda başladı. Bu tür girişimler 20'nci yüzyılın ilk yarısında dikkate değer bir duruma geldikten sonra ikinci yarısında arttı. Bu konuda ilkin **Avrupa**, ardından **Kuzey Amerika** öncü olup etkili ve verimli örgütlenmeler gerçekleştirdi. Örneğin daha çok Avrupalıların öncülüğünde **1953'te** tüm Dünya ölçeğinde etkinlik göstermek üzere ***Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği***(*International Society for Music Education*-***ISME***) kuruldu. Bu kuruluş doğası gereği giderek ***küresel ölçekli*** bir kuruluşa evrildi. Ondan 20 yıl sonra 1973'te Avrupa ölçeğinde etkinlik göstermek üzere ***Avrupa Müzik Okulları Birliği*** *(Europäische Musikschul-Union*-***EMU***) kuruldu. Türkiye 1986'da bu birliğe üye oldu (Uçan 2006: 61, 62, 63). Bu üyelikten 4 yıl sonra **1990'da** yine ***Avrupa ölçeğinde*** etkinlik göstermek üzere bu kez ***Avrupa Okul Müzik Eğitimi Birliği***(*European Association for Music in Schools*-***EAS***) kuruldu. Türkiye'nin kurucu üye olduğu bu kuruluştan 25 yıl sonra belli bir oluşum sonunda **2015'te*****Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği(TÜRKMEB)*** kuruldu.

Her oluşum ve kuruluşun kendi koşullarında, kendi ortamında, kendine özgü bir öyküsü vardır. ***Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği***'nin ***(TÜRKMEB****'in)* oluşum ve kuruluş öyküsü daha bir kendine özgüdür. 1990 yılında ilginç bir ortamda son derece anlamlı bir nedenle içime doğarak başlamış olan bu öyküden, bu öykünün başlıca adım ve evrelerinden kısaca söz etmemde yarar vardır.

3. Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği Kurulmasını İlk Düşünüşüm ve Kararlaştırışım

Eylül **1990'da** Almanya'nın Lübeck kentinde Türkiye adına çağrılı olarak katıldığım ***Avrupa Müzik Eğitimi Forumu*** toplandı. Foruma 18 Avrupa ülkesinden müzik eğitimi alanında en yetkili çağrılı temsilciler katıldı. Çok yoğun, etkili ve verimli çalışmaların yapıldığı Toplantı sonunda ***Avrupa Okul Müzik Eğitimi Birliği*** **(*EAS*-***European Association for Music in Schools*) kuruldu. Türkiye 18 kurucu üye ülkeden biriydi. ***Avrupa Dünyası****Müzik Eğitimi Forumu*'na çağrılırken ve Forum çalışmaları sonunda *Avrupa Okul Müzik Eğitimi Birliği* kurulurken, yüzölçümü bakımından *Avrupa büyüklüğünde olan* ***Türk Dünyası***'nda da benzer bir *Forum* (genel toplantı) düzenlenebilir ve örgütlenmeye gidilebilir diye düşündüm. Bu düşünüşle *EAS Kuruluş Belgesi*'ni ülkemiz adına imzalarken içimden, bu düşüncemi uygun bir gelecekte gerçekleştirmeye karar verdim. Demek oluyor ki *TÜRKMEB* daha o zaman bir anda içime doğmuş, aklıma gelivermiş, usumdan geçivermişti…

Bu düşüncem, içime doğuş ve karar veriş ertesi yıl **1991**'de Sovyetler Birliği'nin çözülüp dağılması ve Türk Cumhuriyetlerinin bağımsızlığa kavuşmalarından sonra daha da belirginleşti, daha da kesinleşti. Bağımsızlıklarına kavuşan yeni *Türk Cumhuriyetleri*yle birlikte ***Türk Dünyası*** yeniden yaşama geçirmeye başladığı *ilke ve ülkü birliği*yle yeni bir geleceğe doğru hızla yol almaya yöneldi. Bu yolda ilk çeyrek yüzyılda yaşanan olumlu gelişmelerin akışı içinde böyle bir örgütlenme adım adım ufukta görünmeye ve giderek olanaklı duruma gelmeye başladı.

Öbür yandan **Dünya**da müzik kültürü ve müzik eğitimi alanında ilk anlamlı uluslararasıl örgütlenme girişimleri 19'uncu yüzyılda başlayıp 20'nci yüzyılın ilk yarısında gözle görülür duruma geldikten sonra özellikle ikinci yarısında arttı ve yayınlaştı. İlkin **Avrupa** kıtası, ardından **Kuzey Amerika** önemli uluslararasıl örgütlenmelere girişirken öbür kıtalar epey geç kaldı ve çok sonraları bu tür girişimlere sahne oldu**.** Bu konuda **Asya** kıtası hâlâ istenilen örgütlenme düzeyine erişemedi. Yanı sıra *Avrupa ile Asya'yı içine alan birleşik kıta****Avrasya*** ölçeğinde de, son yıllarda başka alanlardaki kimi oluşumlar dışında, bir örgütlenme henüz gerçekleşmedi. Oysaki bu ***birleşik kıta*** dünyada müzik kültürü ve müzik eğitiminin uzun tarihsel gelişiminin ***ilk ana beşiği*****dir**. Buna karşın bu alandaki uluslararasıl ilişkiler yönünden epey *dağınık bir görünüm* içindedir. Bu nedenlerle öncelikle müzik eğitimi alanında Asya ve Avrasya ölçeğinde uluslararasıl örgütlenmelere gereksinim vardır (Uçan 2014a). Türk müzik eğitimcilerinden kimileri 1990'lardan bu yana bu gereksinimin bilincindedir. Bu bilinçle ilkin 1999'da (Uçan 1999), sonra 2002'de düzenlenmesi tasarlanan *Avrasya'da Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimi Kongresi*'nde ***Avrasya Müzik Eğitimi Birliği*** kurma aşamasına gelinmekteydi. Ne ki bazı nedenlerle bu kongre ve örgütlenme gerçekleştirilemedi. Aradan 12 yıl geçtikten sonra 2014'te düzenlenen "İpek Yolu'nda Müzik Kültürü ve Eğitimi" konulu *MÜZED Bölge Konferansı* içinde tasarlanan "Avrasya Müzik Eğitimi Birliği Kuruluş Toplantısı" (Uçan 2014a: 18-19) da yapılamadı.

4. Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliğinin Kurulmasına Yönelik Çalışmalarım

*Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği*nin kurulmasına yönelik çalışmalarım 1990'larda başladı. Böyle bir kuruluşu gerçekleştirmeye dönük bir toplantı düzenlemeyi ilk kez 1990 yılı Eylül'ünde düşündüm. Öbür amaçların yanı sıra bunun da gerçekleşmesini öngören önerimin kabulüyle **1993**'te başkent Ankara'da Gazi Üniversitesi'nde ***Türk Müzik Eğitimi Araştırma ve Geliştirme Merkezi (TÜMARGEM)*** kuruldu. Kurucu başkanı olduğum ve bu görevi on yıl yürüttüğüm bu kuruluş Türkiye'dekiyle birlikte Türk Dünyası ülkelerindeki müzik eğitiminin araştırılmasını, incelenmesini ve geliştirilmesini de amaçlıyordu. Ne ilginçtir ki bu merkezin kuruluşu, ilk açılımı ***Türk Kültür ve Sanatları Ortak Yönetimi*** olan ***TÜRKSOY***'un kuruluşuyla aynı yıla rastlar. Bu rastlantı çok önemlidir. Ama ne yazık ki o yıllarda ***bu birbirinden habersiz iki kuruluş*** arasında doğrudan ilişki kurulması pek düşünülemedi, gündeme gelemedi. Düşünülüp gündeme gelseydi çok iyi olurdu. Çünkü 2014-2015'te birlikte gerçekleştirilen ortak etkinlikler daha o yıllarda tasarlanma ve gerçekleşme olanağı bulurdu. Bu bağlamda TÜRKMEB günümüzden en az 25 yıl önce kurulup yaşama geçirilebilirdi.

1994'te, T.C. Millî Eğitimi Bakanlığınca daha önce başkanlığımda oluşturulmuş alt kurulca hazırlanan ***İlköğretim Kurumları Müzik Dersi Öğretim Programı***'nda (MEB 1994) "***Ülkemizde ve Türk Cumhuriyetlerinde Müzik***" konusu çok önemli bir ***Ünite*** olarak yer aldı. Bakanlıkça onaylanan bu program ve ünite 1995-96 öğretim yılında ülkenin tüm ilkokul ve ortaokullarında yürürlüğe girdi.

Bu arada başkanlığımdaki TÜMARGEM'in öncülüğünde 2'si Türkmenistan'dan, 1'i Doğu Türkistan'dan (Çin'in Sincan-Uygur Özerk Bölgesinden) olmak üzere 3 bes-

teci müzik eğitimcisi Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'nde belli aralıklarla görevlendirildi. Onlarla birlikte Bölümde çok yararlı çalışmalar yapıldı, yaratıcı-üretici etkinlikler gerçekleştirildi.

Öbür yandan yine TÜMARGEM'in öncülüğünde **1993-1994-1995**'te "***Türk Dünyasında Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimi*"** konulu bir uluslararası sempozyum düzenlenmesi düşünüldü. Ön tasarı oluşturulup hazırlıklara girişildi. Bu önemli girişim "***Türk Dünyası Müzik Eğitimcileri Birliği***" kurulmasını da öngörüyordu. Ama bu tasarı ne yazık ki 1999 Depremi nedeniyle 2000'li yıllara sarkmak zorunda kaldı. Sempozyum 2002'de kimi nedenlerle başka bir bağlamda düzenlenebildi.

24-25 Aralık **1996**'da Ankara'da Gazi Üniversitesi ve Uluslararası Ahmet Yesevî Üniversitesi işbirliğiyle "***Timur'un 600. Doğum Yılında Türkistan-Anadolu Kültür İlişkileri***" konulu önemli bir ***Uluslararası Sempozyum*** yapıldı. Sempozyumda "Türk Dünyası'nda Orta Asya-Anadolu Müzik İlişkileri" ana başlıklı çok geniş kapsamlı bir bildiri sundum (Uçan 2015: 109-154). Bildirimde vurgulu bir biçimde "***Türk Dünyasında Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimi***" konulu uluslararasıl ve kıtalararasıl bir sempozyum veya kongre düzenlemenin gerekliliğinden söz ettim (s. 150).

03-07 Kasım **1997**'de Ankara'da AKDTYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığınca ***"IV. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi"*** düzenlenip gerçekleştirildi. Kongrede "*Geçmişten Günümüze – Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*" ana konulu yine geniş kapsamlı bir bildiri sundum (Uçan 2015: 155-183). Bildirimde ***Türk Dünyası Müzik Eğitimcileri Birliği***kurulmasını önerdim (s. 174).

1999 yılında Türkiye'de ***Müzik Eğitimcileri Derneği***'miz ***(MÜZED)*** kuruldu. İlk yılların ardından kimi üyeler *ulusal* çalışmalarının yanı sıra *uluslararasıl* açılımlı çalışmalara da yöneldi.

15-16 Mart **2002'**de Ankara'da SCAMV-Sevda-Cenap And Müzik Vakfı'nca ***"21.Yüzyılın Başında Türkiye'de Müzik Sempozyumu"*** gerçekleştirildi. Sempozyumda "***Yirmibirinci Yüzyılın Başında Türk Müzik Kültürünün Uygarlık Temelleri***" konulu çok geniş kapsamlı bir bildiri sundum (Uçan 2015: 33-68). O bildirimde söz konusu temelleri ana boyutları, belirgin çizgileri ve önemli ayrıntılarıyla tanımlar betimler, açıklar ve irdelerken "*Türkiye'de ve Türk Dünyası'nda Türk müzik kültürü yeniden harmanlanıyor, yeniden melezleşiyor*" saptamalarında bulundum, melezleşmenin türlerine değinerek olumlu ve olumsuz yönlerine dikkati çektim (s. 55-57)

13-16 Kasım **2002'**de Ankara'da Gazi Üniversitesi'nin ev sahipliğinde ***Uluslararası***"***Avrupa'da ve Türk Cumhuriyetleri'nde Müzik Kültürü ve Eğitimi Kongresi***"ni gerçekleştirdik. Bu kongre ilkin 1990 'da düşünülmüş, 1993-94'te tasarlanıp ilgililere önerilmiş fakat kimi haklı nedenlerle sonraya bırakılmış, 1999'da yapılmak istenirken beklenmedik gerekçelerle ertelenmiş, 2002 Nisan'ında gerçekleşme aşamasındayken daraltılarak Kasım ayına bırakılmıştı (Uçan 2002: 359-360; 2015: 342-343). Bu kongreye 6 Avrupa ülkesi ile Azerbaycan, Kazakistan, KKTC-Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti ve Türkiye'den müzik eğitim-bilim insanları katıldı. Kongrede sunduğum "***Yirmibirinci Yüzyılın Başlarında Avrupa'da ve Türk Cumhuriyetleri'nde Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimi***" başlıklı açılış bildirimde (Uçan 2002: 1-13; 2015: 328-341) şu önerilerde bulundum (s. 338-339):

"*4. Avrupa ülkeleri ile Türk cumhuriyetleri arasında müzik kültürü ve eğitimi alanında düzenli, sürekli ve örgütlü işleyen bir iletişim ve etkileşim düzeneği oluşturulmalıdır. Bu amaçla [Türk Dünyası] '**Türk Cumhuriyetleri Müzik Eğitimi Birliği**'(TCMEB) kurulup işlerliğe kavuşturulmalı ve **Avrupa Okul Müzik Eğitimi Birliği** (EAS) ile iletişim, etkileşim ve işbirliğinde bulunmalıdır.*

5. Müzik kültürü ve eğitiminde 'küreselleşme' olgusu kaçınılmaz olup küresel bakış, anlayış ve yaklaşım gerektirir. Küreselleşme tüm bireyler, tüm toplumlar

(uluslar) ve tüm insanlık yararına işlemelidir. Bu süreçte ***Avrupa ülkeleri ve Türk cumhuriyetleri*** *yeterince etkin ve belirleyici rol oynayabilmeli, küresel bir dil ve dolayısıyla küresel bir iletişim-etkileşim aracı olan 'müzik dili', yani '****müzikçe****' çok daha etkili, çok daha verimli ve çok daha yararlı kullanılabilmelidir.*

6. Yirmibirinci yüzyılın başlarında Avrupa ülkeleri ve Türk cumhuriyetleri müzik kültürü ve müzik eğitimi alanında çok köklü birikimlere, çok zengin deneyimlere, çok yönlü gelişim ve açılım olanaklarına sahiptirler. Bunları kendilerinin, birbirlerinin, çevrelerinin ve tüm Dünyanın yararları doğrultusunda çok daha etkili ve verimli kullanabilmeleri durumunda (kendilerine, birbirlerine, çevrelerine ve giderek tüm Dünyaya) çok daha anlamlı katkılarda bulunabilirler.

*7. Avrupa ülkeleri ve Türk cumhuriyetlerinde müzik kültürü ve eğitimi giderek daha '****çoğulcu****' bir çerçeveye oturmakta, daha '****demokratik****' bir temele dayanmakta, daha '****özgürlükçü****' bir yapıya kavuşmakta iken yeniden harmanlanmakta, yeniden biçimlenmekte, yeniden bileşimlenmekte, yeniden bireşimlenmektedir.*"

17-18 Mart **2006**'da Ankara'da SCAMV-Sevda-Cenap And Müzik Vakfı'nca **"*Müzik Sanatımız ve Avrupa Birliği*"** ana konulu ***Sempozyum*** düzenlendi. Sempozyumda "*Türkiye'nin Müzik eğitimi ve AB (Avrupa Birliği) Sürecinde Avrupa Uluslararası Müzik Eğitimi Kuruluşlarıyla İlişkiler*" ana başlıklı bir bildiri sundum. Bildirimde Türk Dünyasını da kapsayan bir tasarım olan Avrasya'da Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimi Kongresi ile ilgili olarak şöyle dedim (Uçan 2006: 73):

"*Türkiye, Ankara'da tüm Avrupa ve Asya ülkelerini kapsayan kıtalararası bir etkinlik olarak tasarladığı "****Avrasya'da Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimi Kongresi****"ni, 140 000 dolarlık devlet desteği de sağladığı hâlde, son anda, akla-mantığa sığmayan, ipe sapa gelmeyen bir nedenle gerçekleştirememiştir. Bu etkinlik, başta Dışişleri, Millî Eğitim ve Kültür-Turizm Bakanlıkları ile bünyesinde müzik yükseköğretim kurumları bulunan Üniversitelerimiz olmak üzere ilgili tüm kurum, kuruluş ve kişilerin etkin işbirliği, katılımları ve katkılarıyla gerçekleştirilmelidir. Çünkü böyle bir etkinlik, başarıyla gerçekleştirildiği takdirde Türkiye'nin ulusal ve uluslararası yüzünü ağartır, Avrupa'da, Avrasya'da ve tüm Dünya'daki konumunu güçlendirir, saygınlığını artırır. Böyle bir etkinlikle Türkiye, Avrupa müzik eğitiminin Türk Dünyası, Avrasya ülkeleri ve giderek tüm Dünya ile bütünleşmesinde [daha] etkin ve belirleyici bir rol oynar*."

2009 yılında, amaçları, görevleri ve çalışma alanları bakımından "UNESCO ile örtüşen", bu nedenle "Türk Dünyasının UNESCO'su olarak tanımlanan" ve "kendi coğrafi alanında UNESCO işlevini yürütmekte" olan **TÜRKSOY** ile ilgili önemli şöyle bir gelişme oldu. Kuruluşun açılımı, Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de 16-17 Ekim 2009 tarihlerinde düzenlenen 26. Dönem Toplantısında "*Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı*" olarak değiştirildi." (Purtaş 2013; 2015; Kahramankaptan 2015). Bu tanımlama ve değişiklik yaklaşık yirmi yıldır düşlediğimiz *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliğ*i'nin kurulmasını daha da kolaylaştırıcı bir gelişme olarak görüldü.

28-29 Nisan **2010**'da Bolu'da Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nde ***Sosyo-Kültürel Değişimler Bağlamında Müzik ve Müzik Eğitimi*** ana konulu ***18 EAS Kongresi*** gerçekleştirildi. O kongrede "*Sosyal/Kültürel Değişimler/Dönüşümler BağlamındaTürk Müzik Eğitiminin Tarihsel Gelişimi ve Türkiye-Avrupa Müzik Eğitimi İlişkileri*" ana başlıklı bir çağrılı ders/kurs verdim. O derste/kursta önemle ele aldığım "Türkiye-Avrupa Müzik İlişkileri" başlıklı alt konunun bir boyutu olarak "Türk Cumhuriyetleri-Avrupa Müzik İlişkileri"nden şöyle söz ettim (Uçan 2010: 570):

"*Türk Cumhuriyetleri-Avrupa Müzik Eğitimi İlişkileri**: Çağlara göre değişen bu ilişkiler tarihsel olarak Türkmenistan-Avrupa ilişkilerine temellenir. Bağımsızlıklarına kavuşan Kafkasya ve Orta Asya Türk Cumhuriyetleri ile Avrupa arasındaki müzik eğitimi ilişkilerini Sovyetler Birliği (SB) öncesi, SB dönemi ve SB sonrası olmak üzere*

üç dönemde ele almak uygun olur. Bu ilişkiler SB öncesinde epeyce zayıftı ve dolaylı idi, çünkü daha çok Türkiye ve Rusya üzerinden kuruluyor ve gerçekleşiyordu. SB döneminde yarı dolaylı/yarı dolaysız bir biçim aldı ve biraz daha yoğunlaştı. SB sonrasında ise dolaysızlaşarak doğrudan ilişki biçimine dönüştü ve giderek hızlanan bir gelişme gösterdi. Gerçek birer Avrasya ülkesi olan Türkiye ve Rusya, Türk cumhuriyetleri-Avrupa müzik eğitimi ilişkilerinde genellikle bir köprü işlevi gördü."

Bu arada 1999 yılında kurulmuş olan ***Müzik Eğitimcileri Derneği***'miz (***MÜZED***), kuruluş yıllarının ardından ***ulusal***çalışmalarının yanı sıra ***uluslararasıl*** çalışmalara da yöneldi ve açıldı. Adım adım ilerleyen bu yeni yönelim-açılım sürecinde Genel Başkan Refik **Saydam**'la **2010** yılında Bolu'da Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nin (AİBÜ) ev sahipliğinde düzenlenen ***Avrupa Okul Müzik Eğitimi Birliği (EAS) 18.Kongresi***'ne katıldı. Ardından **2012**'de MÜZED Uluslararası İlişkiler Sekreterliği görevine gelen Prof. Dr. Uğur **Alpagut**'un da çok etkin girişim ve çabalarıyla ***Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği****'ne* (***ISME***'ye) *ulusal temsilci* statüsünde üye oldu. Bu üyelikle derneğin çalışmalarında yeni bir döneme girildi. Ayrıca MÜZED ile TÜRKSOY arasında güçlü bir ilişki ve işbirliği başladı.

17-19 Nisan **2014'**te İstanbul'da Marmara Üniversitesi'nde ***İpek Yolu'nda Müzik Kültürü ve Eğitimi*** konulu ***1. Uluslararası MÜZED Bölgesel Konferansı*** düzenlendi. TÜRKSOY ile işbirliği içinde düzenlenip gerçekleştirilen bu konferansa TÜRKSOY Genel Sekreteri Prof. Düsen **Kaseinov** da çağrılı konuşmacı olarak katıldı. Konferansın açılış oturumunda "*İnsanbilim, Çağdaşlaşma ve İpek Yolu Açısından Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimine Genel Bir Bakış*" ana konulu çok geniş kapsamlı bir çağrılı konuşma/bildiri sundum (Uçan 2014b: 3-26). O çağrılı konuşmamın/bildirimin sonunda ***Türk Dünyası***nın müzik kültürü ve eğitimiyle ilgili şu geniş kapsamlı öneride bulundum (s. 23-24):

"***Türk Dünyası*** ülkeleri, toplumları ve topluluklarının müzikçileri, müzik eğitimcileri, müzikbilimcileri ve araştırmacılarının gönüllü ve etkin katılımlarıyla uluslararası nitelikte öncelikle şu kurumlar kurulmalı ve etkinliğe geçirilmelidir: **(1)***Türk Dünyası Müzik [Eğitimi-] Eğitimcileri Birliği.* **(2)***Türk Dünyası Müzik Sanatçıları Birliği*. **(3)**, *Türk Dünyası Müzik Toplulukları Birliği.* (4) *Türk Dünyası Müzik Bilimcileri Birliğ*i. **(5)***Türk Dünyası Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimi Araştırma-Geliştirme Merkezi*. Bunların yanı sıra çok geçmeden Türk Dünyası ülkelerinin, toplumlarının ve topluluklarının koşul, olanak ve gereksinimlerine uygun olarak müzik alanında *sanatçı*, *bilimci*, *eğitimci/öğretimci*, *yönetimci*, *teknikçi* ve *felsefeci* yetiştirmek üzere kendine özgü bütüncül bir **(6)***Türk Dünyası Müzik [ve Sahne Sanatları] Üniversitesi* kurulmalı ve eğitime-öğretime başlamalıdır.

Türk Dünyası Müzik [Eğitimi-]Eğitimcileri Birliği (TDMEB) **Kurulmalıdır:** Türk Dünyası'yla ilgili yukarıdaki beş öneri arasında *Türk Dünyası Müzik [Eğitimi-]Eğitimcileri Birliği*'ne *(TDMEB*'e*)* öncelik ve ivedilik verilmelidir. Çünkü TDMEB öbür kuruluşlardan çok daha kolay ve çabuk kurulup etkinliğe geçirilebilir. TDMEB'nin kolay ve çabuk kurulup etkinliğe geçmesiyle öbür kuruluşları daha sağlıklı bir biçimde tasarlamak ve gerçekleştirmek için uygun bir ortam oluşacaktır.

Türk Dünyası Müzik [Eğitimi-] Eğitimcileri Birliği (TDMEB) **kurulurken öncelikle şu amaçlar güdülmelidir:**

(1) Türk Dünyası ülkeleri, toplumları ve toplulukları müzik eğitimcileri arasında;

(a) sağlıklı ve düzenli bir iletişim-etkileşim ve kalıcı bir mesleksel birliktelik sağlamak,

(b) etkili ve verimli bir dayanışma, işbirliği ve ortak çalışma fırsat ve olanakları yaratmak,

(c) ortak çalışmalar yapmak, ortak etkinlikler düzenlemek ve ortak yayımlar

gerçekleştirmek.

(2) Türk dünyası ülkeleri, toplumları ve toplulukları müzik eğitimcilerini belirli aralıklarla buluşturup yöresel, ulusal ve uluslararası müzik eğitimi sorunlarını saptamak, görüşmek, tartışmak, olası çözüm önerileri geliştirmek ve paylaşmak.

(3) Türk Dünyası ülkeleri, toplumları ve topluluklarının müzik kültürü ve müzik eğitimi alanında sahip oldukları çeşitli fırsat, olanak ve seçeneklerden birbirlerini yararlandırmak.

(4) Türk Dünyası ülkeleri, toplumları ve toplulukları arasında müzik kültürü ve müzik eğitimi alanında gerçekleştirilecek düzenli buluşma, ortak çalışma ve etkinlikler yoluyla kardeşliğin, kültürdaşlığın, ulusdaşlığın ve ülküdaşlığın daha da güçlenmesine katkıda bulunmak.

Türk Dünyası Müzik [Eğitimi-]Eğitimcileri Birliği*'ne *(TDMEB'e)Türk Dünyası ülkeleri, toplumları ve topluluklarının *genel, özengen, mesleksel* tüm müzik eğitimcileri ya da yeterli sayıda temsilcileri üye olabilmelidir. Bu bağlamda önokul, ilkokul, ortaokul, lise ve dengi okullardaki müzik eğitmenleri-müzik öğretmenleri ile müzik öğretmeni, müzik sanatçısı, müzik bilimcisi, müzik teknikçisi yetiştiren *kamusal, vakıfsal* ve *özel* fakülte, enstitü, yüksekokul ve konservatuvarlarda eğitimci-öğretimci eleman olarak görev yapanların (yapmakta veya yapmış olanların *TDMEB*'e üye olmaları özendirilmeli ve sağlanmalıdır."

Bu önerim bir bütün olarak kimi küçük değişikliklerle bir yıl sonra (2015'te) kurulmuş olan *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği'nin (TÜRKMEB'in) Kuruluş Bildirgesi*'ni oluşturdu.

5. Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği'nin (TÜRKMEB'in) Kurulması

Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği'nin kurulmasına yönelik olarak 1990'lardan 2015'lere çeyrek yüzyıllık dönem içinde ortaya koyduğum önerilerim ve onlarla birlikte yapmış olduğum çeşitli yönlendirim, yöneltim, açılım ve girişimlerim 2014 yılında olumlu yönde somut sonuçlar vermeye başladı. Bunda Prof. Dr. Uğur **Alpagut** 2012'de başladığı MÜZED Uluslararası İlişkiler Sekreterliği göreviyle de çok etkili oldu. Bu bağlamda ilkin **MÜZED**'in **ISME**'ye *ulusal temsilci statüsü*nde üye olması ve **TÜRKSOY** ile yakın ilişki kurduğu yeni dönemde **TÜRKSOY** ile yeni etkinlikler için sıkı işbirliği ve ortak çalışma olanakları sağlandı. Bu çerçevede MÜZED'in düzenlemesiyle TÜRKSOY, ISME ve Marmara Üniversitesi'nin ortak etkinliği olarak **2014**'te İstanbul'da "***İpek Yolu'nda Müzik Kültürü ve Eğitimi***" konulu ***MÜZED Bölgesel Konferansı*** gerçekleştirildi. Ardından TÜRKSOY ile çok verimli güç ve işbirliğinin artarak sürdürülmesi, daha ileri aşamalara eriştirilmesi kararlaştırıldı. Bu kararlı güç ve işbirliğinin olağanüstü bir boyutu ve ürünü olarak **2018**'de İstanbul'da ***kıtalararası*** katılımlı, ***küresel***ölçekli ***33. ISME Dünya Konferansı***'nı gerçekleştirme hazırlıklarına başlandı.

Bu hazırlıklarla birlikte **MÜZED-TÜRKSOY** güç ve işbirliği **2015** yılında yeni bir evreye erişti. Bu evrede yaptığımız çok yönlü danışmalar ve sonuç alıcı görüşmeler sonunda TÜRKMEB'in Türk Dünyasının alanla ilgili en üst ve yetkili kuruluşu olan TÜRKSOY'un çağrısıyla ev sahipliğinde kurulması kararlaştırıldı. Bunun üzerine TÜRKSOY Genel Sekreterliğince ilgili kurum, kuruluş ve kişiler Ankara'da yapılması tasarlanan Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği (TÜRKMEB) Kuruluş Toplantısına çağrıldı. Türk Dünyasının UNESCO'su olarak işlev gören TÜRKSOY'un 18 Mart 2015 günlü çağrı yazısında toplantının günü, yeri, amacı, kapsamı, kurulacak TÜRKMEB'in görevi ile yakın zamanda yapılmış ve yapılacak başlıca etkinlikler belirtildi (bk. Kaseinov 2015; Ek-1).

Bu tarihî çağrı üzerine TÜRKSOY-MÜZED-AİBÜ işbirliğiyle gerekli hazırlıklar hızla tamamlandı. Ve 03 Nisan 2015 Cuma günü TÜRKSOY Müzik Eğitimi Yüksek Kurum Yöneticileri Toplantısı ile Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği Kuruluş Top-

lantısı birlikte iç içe gerçekleştirildi.

Toplantıya Çağrılı Rektörler Olarak Katılanlar: Prof. Düsen Kaseinov (TÜRKSOY Genel Sekreteri ve Kazakistan Kurmangazi Almatı Devlet Konservatuarı eski Rektörü). Türkiye'den Prof. Dr. Hayri Coşkun Bolu AİBÜ Rektörü. Türk Cumhuriyetlerinden Prof. Siyavuş Kerimi (Azerbaycan Ulusal Konservatuvarı Rektörü), Prof. Farah Aliyeva (Azerbaycan Devlet Kültür ve İnce Sanat Üniversitesi Rektörü), Prof. Muratbek Begaliyev (Kırgızistan Kalıy Moldobasanov Kırgız Ulusal Konservatuvarı Rektörü), Doç. Alsu Enikeeva (RF Tataristan Kazan Devlet Kültür ve Sanatlar Üniversitesi Rektörünü temsilen Sanat Kültürü ve Tasarım Fakültesi Dekanı).

Toplantıya Çağrılı Konservatuvar Müdürleri Olarak Katılanlar**:** Prof. Çetin Aydar (Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı Müdürü), Prof. Adnan Koç (İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müdürü), Öğr. Elm. Doğan Çakar (HÜ ADK Müdürünü temsilen Müdür Yardımcısı). Bilkent Üniversitesi MSSF Dekanı Doç. Kağan Korad ise toplantı Bilkent Üniversitesi'nin kurucusu İhsan Doğramacı'nın doğumunun 100. yılı etkinliklerine denk geldiği için katılamadı.

Toplantıda Ayrıca Türkiye'den Çağrılı Üniversite Yönetici ve Müzik Öğretim Üyeleri Olarak Hazır Bulunanlar: Prof. Dr. Mehmet Bahar (Abant İzzet Baysal Üniversitesi Rektör Yardımcısı ve Eğitim Fakültesi Dekanı), Prof. Dr. Bekir Cengiz Demirel (Gazi Üniversitesi Rektör Yardımcısı). Prof. Dr. Uğur Alpagut (Abant İzzet Baysal Üniversitesi GSE Bölüm Başkanı), Prof. Dr. Dolunay Akgül Barış (Abant İzzet Baysal Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Başkanı), Prof. Dr. Belir Tecimer (Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Başkanı), Prof. Dr. Ülkü Özgür (Gazi Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi), Prof. Şehvar Beşiroğlu (İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi, MİAM Başkanı), Prof. Songül Karahasanoğlu (İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Müzikoloji Bölüm Başkanı), Prof. Dr. Serkan Ece (AİBÜ Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi), Doç. Bige Bediz Kınıklı (Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi), Doç. Hatıra Ahmedli Cafer (Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Öğretim Üyesi).

Toplantıya MÜZED'den Çağrılı Olarak Katılanlar: Prof. Dr. Ali Uçan (MÜZED Eylemli Kurucusu ve GÜ Emekli Öğretim Üyesi), Refik Saydam (MÜZED Genel Başkanı), Prof. Suna Çevik (MÜZED Yönetim Kurulu Üyesi ve GÜ Emekli Öğretim Üyesi), Prof. Dr. Uğur Alpagut (MÜZED Yönetim Kurulu Üyesi ve Uluslararası İlişkiler Sekreteri, AİBÜ GSE Bölüm Başkanı), Erdinç Özcan (MÜZED Yönetim Kurulu Üyesi), Hilal Arslan (MÜZED Yönetim Kurulu Üyesi).

Toplantıya TÜRKSOY'dan Çağrılı Olarak Katılanlar: Prof. Dr. Fırat Purtaş (TÜRKSOY Genel Sekreter Yardımcısı), Timur B. Davletov (TÜRKSOY Sibirya Uzmanı).

Toplantıda Türkiye Müzik Basınından Çağrılı Olarak Hazır Bulunanlar: Çalışmaları çok yakından izleyen, haberleştiren, değerlendiren Şefik Kahramankaptan (Müzik Yazarı, Eleştirmen).

Toplantı TÜRKSOY'u katılımcılara tanıtan bir video gösterimiyle başladı. Ardından ilkin TÜRKSOY adına Genel Sekreter Prof. Düsen Kaseinov ve Abant İzzet Baysal Üniversitesi adına Rektör Prof. Dr. Hayri Coşkun açılış konuşmalarını yaptılar. Sonra MÜZED adına eylemli kurucu üye Prof. Dr. Ali Uçan ayrıntılı bir açış konuşması yaptı. Konuşmasında ilkin Dünya'da, Avrupa'da ve Türkiye'de müzik eğitimi örgütlenmelerinin, ortaya çıkan örgütlerin birbirleriyle ilişkilerinin ve Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliğinin kurulmasına kadar gelen sürecin tarihçesini anlattı. Sonra *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği*'nin *(TÜRKMEB*'in) kuruluş bildirgesine temel oluşturan gerekçe, amaç ve ilkeleri açıkladı. Daha sonra *TÜRKMEB*'in kurulup etkinliğe geçmesinden son-

ra yapılması gerekenlere ilişkin somut öneri ve dileklerde bulundu (bk. Uçan 2015a). Daha sonra Azerbaycan Devlet Sanatçısı şef Elnara Kerimova yönetiminde ORFEON Oda Korosu bir konser sundu. Ardından konuk rektörler konuşmalarını yaptılar. Daha sonra kurucu başkan, genel sekreter, onursal başkan ve kuruluş bildirgesi oylanarak oybirliğiyle kabul edildi. Toplantıya çağrılı rektörler ve diğer tüm çağrılı katılımcılar adına bir yıl önceki önerimi (Uçan 2014) esas alarak hazırladığım, oybirliğiyle kabul edilen *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği Kuruluş Bildirgesi* aynı zamanda *TÜRKSOY Müzik Eğitimi Yüksek Kurum YöneticileriToplantısı Sonuç Bildirgesi* idi (bk. Uçan 2015c; TÜRKMEB 2015; Ek-2).

Yapılan oylamada birliğin kurucu Başkanlığına TÜRKSOY Genel Sekreteri Prof. Düsen Kaseinov, Genel Sekreterliğine Prof. Dr. Uğur Alpagut, Onursal Başkanlığına Prof. Dr. Ali Uçan seçilip getirildi. Birliğin Yönetim Kurulunda her ülkeden (Türk Cumhuriyetinden) rektör (veya baş yönetici) düzeyinde birer kişinin yer alması kararlaştırıldı. *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği*'nin (*TÜRKMEB*'in) TÜRKSOY ve MÜZED önderliğinde kuruluşu tüm katılımcıların büyük bir coşkuyla ayağa kalkış ve ayakta alkışlarıyla kutlandı. Bu tarihî toplantı TÜRKSOY'un 2015 yılının ilk çeyreğindeki Nevruz sırasında Türk Dünyasından çeşitli grupların katılımıyla Paris ve Viyana'da düzenlemiş olduğu gösterilerden bir özet sunum içeren video gösteriminin izlenmesiyle sonlandı. Toplantıdan sonraki Konukları Ağırlama etkinliğinin ardından katılımcılar Bolu'ya götürüldüler. Orada 4 Nisan 2018 Cumartesi günü Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nin görkemli salonunda çağdaş Türk Dünyası'nın en köklü müzik kuruluşu Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'nın (CSO'nun) şef Prof. Rengim Gökmen yönetiminde verdiği *TÜRKMEB'in Kuruluşunu Kutlama Konseri*'ni coşkuyla izlediler. Bu görkemli konserin ardından üniversiteyi gezdiler (Kahramankaptan 2015).

Görülüyor ki 3 Nisan 2015'deki görkemli Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği (TÜRKMEB) Kuruluş Toplantısı ve 4 Nisan 2018'de CSO'nun verdiği görkemli TÜRKMEB'in Kuruluşunu Kutlama Konseri her yönüyle tarihsel bir anlam, önem ve değer taşımaktadır. 1990'ların başından itibaren çeyrek yüzyıl düşlediğim TÜRKMEB söz konusu toplantıyla gerçekleşti. Böylece büyük Türk Dünyası böyle bir kuruluşa *ortak gereksinim* duyduğunu, bu gereksinimi gidermeye kararlı olduğunu ve daha da gecikmeksizin kuruluş kararını alıp yaşama geçirdiğini tüm açıklığıyla göstermiş oldu.

TÜRKMEB'in kuruluşu, işlevi hem *Türk Dünyası,* hem *İnsanlık Dünyası* için çok önemlidir.

6. Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği'nin Kuruluş Sonrası Başlıca Etkinlikleri ve Önemi

Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği (TÜRKMEB) kurulduğu 03 Nisan 2015'ten bu yana geçen üç yılı aşkın süre içinde başta MÜZED, TÜRKSOY ve ISME olmak üzere AİBÜ, DAÜ vb. kuruluşlar ile çok yakın ilişki, işbirliği ve ortak çalışma içinde olmuştur. Bu kuruluşlarla birlikte uluslararasıl ve küresel ölçekli bilimsel, sanatsal ve eğitimsel çalışma ve etkinliklerin başlıca tasarlayıcı, düzenleyici, destekleyici, gerçekleştirici, etkin katılımcı ve katkı sağlayıcı kuruluşları arasında yer almıştır. Bu bağlamda yapılan başlıca çalışma ve etkinlikler şunlardır:

(1) TÜRKMEB'in kuruluşunden hemen sonra ertesi gün 4 Nisan 2015'te Bolu'da AİBÜ-Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nde TÜRKMEB'in kuruluşunu kutlama etkinlikleri.

(2) Türkiye'nin Bolu kentindeki Abant İzzet Baysal Üniversitesi'nde (AİBÜ'de) 6-8 Mayıs 2016 tarihleri arasında gerçekleştirilen "*MÜZED Uluslararası 2. İpek Yolu Müzik Konferansı*".

(3) Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin (KKTC'nin) Gazimağusa kentinde Doğu Akdeniz Üniversitesi'nde (DAÜ'de) 17-19 Temmuz 2017 tarihleri arasında gerçekleştirilen "*Uluslararası 3. İpek Yolu Müzik Konferansı*".

(4) *Uluslararası 3. İpek Yolu Müzik Konferansı*'nı taçlandıran çok anlamlı bir ürün olup Müzik Eğitimi Yayınlarınca KKTC, Türkiye ve Türk Dünyası çocuklarına armağan olarak yayımlanan *Kıbrıs Konulu Çocuk Şarkıları* kitabı.

(5) *Uluslararası 3. İpek Yolu Müzik Konferansı* kapsamında *Kuzey Kıbrıs Cumhuriyeti (KKTC) Müzik Eğitimi Birliği*'nin kurulması kararının oluşturulması ve alınması.

(6) ISME-Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği'nin Azerbaycan'ın başkenti Bakü'de 15-20 Temmuz 2018 tarihleri arasında küresel ölçekli *ISME 33. Dünya Konferansı* ve konferans kapsamında *Türk Dünyası Oturumu* (17-19 Temmuz 2018).

(7) İstanbul'da yapılması tasarlanan *Uluslararası 4. İpek Yolu Müzik Konferansı* hazırlıkları.

TÜRKMEB bu çalışma ve etkinliklerin yanı sıra onların dışında başka büyük ölçekli birçok kurumsal, ulusal ve uluslararasıl çalışma ve etkinlikte de çeşitli yardım, destek, katılım ve katkılarda bulunmuştur. Bunları başlıca temsilcileri olan Kurucu Onursal Başkan Prof. Dr. Ali UÇAN, Başkan Prof. Düsen KASEİNOV ve Genel Sekreter Prof. Dr. Uğur ALPAGUT yoluyla gerçekleştirmiştir.

7. TÜRKMEB'in Kuruluşundan Sonra Onunla İlgili Kimi Başka Çalışmalarım

28-29 Nisan **2016**'da Erzurum'da Atatürk Üniversitesi'nde "***1. Erzurum Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu***" düzenlendi. Sempozyumun başında "*Türklerde Müzikbilim ve Türkiye'de Müzikbilimsel Gelişmeler*" ana konulu çok geniş kapsamlı bir çağrılı konuşma/bildiri sundum (Uçan 2016: 17-81). O konuşmamın/bildirimin sonunda Türk Dünyasıyla ilgili olarak TÜRKMEB'in de görev-işlev alanına giren şu müzikbilimsel saptama ve önerilerde bulundum (s. 73-76):

"(1) Bu çalışmamda *Türkler ve Müzikbilim* konusu *Altaylılar*dan *Türkiye Cumhuriyetlile*re ve *bağımsız Türk Cumhuriyetlile*re uzanan 5000 yıllık *ana zincir*in *ana halkala*rı çerçevesinde ana çizgileriyle ele alınmıştır. Ancak Türk müzikbilim tarihinde bu ana zincire bağımlı veya ondan bağımsız olarak oluşup etki ve katkıda bulunan *yan zincirler* ve *yan halkalar* da vardır. Bunlar da ele alınıp ayrıntılı bir biçimde araştırılmalı ve incelenmelidir. Bunun içinTürkiye'de ve öbür Türk cumhuriyetlerinde konum-durum ve koşulları uygun üniversitelerde *Müzikbilimsel Araştırma ve Geliştirme Merkezleri* kurulmalı ve bunların ana çalışma alanlarından biri *Türklerde Müzikbilimin Tarihsel Oluşumu ve Gelişimi* olmalıdır. Her bir Türk cumhuriyeti öncelikle kendi tarihsel geçmişine ve gelişimine odaklanarak çalışmalıdır.

(2) Elimizdeki geçerli-güvenilir bilgi, belge ve bulgulara göre Türk müzik kuramının ve biliminin derli toplu ilk oluşturucusu-geliştiricisi olan Sucup Akari'nin 6. yüzyılda ortaya koymuş olduğu *Türk müziği kuramı*nı *ve ses sistemi*ni tüm yönleriyle ve derinlemesine ele alan geniş kapsamlı bir çalışma yapılmalıdır. Bunun gerçekleşmesini sağlamaya yönelik anlamlı bir etkinlik olarak Türk Dünyası odaklı ve uluslararası nitelikli bir "***Sucup Akari Dönemi Türk Müziği Kuramı ve Uygulamaları Sempozyumu***" düzenlenmelidir. Böyle bir Sempozyum için yapılacak çalışmalarda başta Çin kaynakları olmak üzere o döneme ilişkin tüm yabancı kaynaklar taranarak elde edilecek tüm bilgi, belge, bulgu ve buluntular ayrıntılı incelenmelidir. Yanı sıra özellikle Uygurlar, Göktürkler ve öncesi dönemlere (Hunlara, Sakalara ve Altaylılara) ilişkin kaynaklara tam ulaşılarak konu daha da açıklığa kavuşturulmalıdır. Yeni bilgi, belge, bulgu ve

buluntularla iyice gün ışığına çıkarılarak gerçek durum tüm açıklığıyla gözler önüne serilmelidir.

(3) *Türkler ve Müzikbilim* konusunun küresel ölçekte hak ettiği bütünlükle ele alınabilmesi için *Türk Dünyası Müzik Bilimcileri Birliği* ve *Türk Dünyası Müzikbilimsel Araştırma-Geliştirme Merkezi* kurulup işlerliğe kavuşturulmalıdır. Bu merkezde araştırma ve incelemelerin sağlıklı yapılabilmesi için her şeyden ve herkesten önce Türk Dünyası'nı oluşturan devletler, toplumlar, topluluklar ve konuyla ilgili bireyler/kişiler ve kurumlar arasında çok düzenli ve sürekli işleyen bir bilgi, belge, bulgu ve buluntu alışverişi yapılmalıdır. Bu amaçla belli ve düzenli aralıklarla *Türk Dünyası Müzik Bilimleri Bilgi Şöleni* düzenlenmelidir. Türk Dünyası'nı oluşturan tüm devlet, toplum ve topluluklarda müzik alanında kullanılmış ve kullanılmakta olan terimleri kapsayan *kökenbilimsel* (etimolojik) bir *Türk Dünyası Müzik Terimbilim Kurultayı* düzenlenmeli ve*Türk Dünyası Müzik Terimleri Sözlüğü* hazırlanmalıdır. Bunların yanı sıra Türk Dünyası'nda müzikbilim alanında*başlıca ortak yapılanmalar* olarak (a) *Türk Dünyası Müzik Bilimleri Vakfı,* (b) *Türk Dünyası Müzik Bilimleri Yayınları,* (c) *Türk Dünyası Müzik Bilimcileri Eğitimi Araştırma ve Geliştirme Merkezi,* (ç) *Türk Dünyası Müzik Üniversitesi* ve (d) *Türk Dünyası Müzik Bilimleri Enstitüsü* kurulmalıdır.

(4) Türk müzik biliminin oluşumu-gelişimi ve Dünya müzik bilimlerine etkileri-katkıları birincil bilgi, belge ve kaynaklara dayalı olarak çok daha geçerli ve güvenilir biçimde araştırılabilmeli, incelenebilmelidir. Bunun için öncelikle *Ön-Türkçe, Ön-Türk uygarlığı, Ön-Türk kültürü, Ön-Türk müziği* ve *Ön-Türk çalgıları* konularında çok iyi uzmanlar yetiştirilmeli ve çalıştırılmalıdır. Türk müzik biliminin oluşumunu-gelişimini ve Dünya müzik bilimlerine etkilerini-katkılarını araştırır ve incelerken *Müzik* ile *Tarih*'in ve *Coğrafya*'nın birlikteliği ve iç içeliği temel alınmalıdır. Bu temelde *genel tarihçilikve coğrafyacılık*la tutarlı *müzik alan tarihçiliğive coğrafyacılığı*na daha çok önem verilmelidir.

(5) Türkiye'nin müzik yükseköğretim kurumlarında belirli sürelerle Türk cumhuriyetlerinden birer *müzikbilim öğretim üyesi* görevlendirilmeli, böylece bu alanda Türk Cumhuriyetleriyle doğrudan iletişim, etkileşim ve bilgi paylaşımı sağlanmalıdır. Bunun karşılığı olan bir görevlendirme ile iletişim-etkileşim ve bilgi paylaşımı her Türk Cumhuriyetinin en az bir müzik yükseköğretim kurumunda da gerçekleştirilebilir."

30-31 Mart **2017**'de Kırıkkale'de Kırıkkale Üniversitesi'nde "***KKÜ 1. Ulusal Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongres***i" gerçekleştirildi. O kongrede "*Türkiye'de Müzik Araştırmalarına Genel Bir Bakış ve KKÜ I.Ulusal Müzik Araştırmaları Öğrenci Kurultayı*" konulu geniş kapsamlı bir çağrılı konuşma/bildiri sundum. O konuşmamın/bildirimin sonunda öbür saptama ve önerilerimin yanı sıra Türk Dünyası ile de ilgili olarak şu saptama ve önerilerde bulundum (Uçan 2017: 34):

"*(3) Elimizdeki geçerli-güvenilir bilgi, belge ve bulgulara göre Türk müzik kuramının ve biliminin derli toplu ilk oluşturucusu, geliştiricisi ve sunumcusu olan Sucup* ***Akari*** *ilk Türk müzik araştırmacısıdır. Onun MS 6. yüzyılda ortaya koyduğu Türk müziği kuramını ve ses sistemini tüm yönleriyle derinlemesine ele alan geniş kapsamlı çalışmalar yapılmalıdır. Bunun için* ***Türk Dünyası*** *odaklı ve uluslararası nitelikli bir "****Sucup Akari Dönemi Türk Müziği Kuramı ve Uygulamaları Bilgi Şöleni"*** *düzenlenmelidir.*

(4) Ülkemizde ve Türk Dünyasında müzik yükseköğretim kurumlarıyla işbirliği içinde çalışacak bir ***Türkiye Müzik Araştırmaları Merkezi*** *ve* ***Türk Dünyası Müzik Araştırmaları Merkezi*** *kurulmalıdır.*

(5) Türkiye'de Müzik Araştırmalarının en geniş anlamıyla, tüm boyutlarıyla ve

*müziğin tüm kol ve dalları ile olan ilişkileriyle tam oluşturulabilmesi, gerçekleşebilmesi ve geliştirilebilmesi sağlanmalıdır. Bunun için başta müzikbilimleri olmak üzere müzik alanının tüm kol ve dallarını kapsayan ve birbirleriyle sürekli iletişim ve etkileşim içinde olmasını olanaklı ve zorunlu kılan bir "**Atatürk Müzik Üniversitesi**" ve "**Türk Dünyası Müzik Üniversitesi**" kurulmalıdır*."

Bu son önerim aynı üniversitede 28-30 Mart **2018**'de düzenlenip gerçekleştirilen ***KKÜ 1. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi***'nde sunduğum "*Dünyada Müzik Araştırmalarına Genel Bir Bakış ve KKÜ I.Ulusal Müzik Araştırmaları Öğrenci Kurultayı*" konulu çağrılı konuşmamda/bildirimde de yer aldı.

Bu arada *ISME 33. Dünya Konferansı*'nın ilk ev sahibi Türkiye yerine kimi nedenlerle kardeş Azerbaycan'da yapılmasının kesinleşmesinden sonra çalışmalarım buna göre tasarlandı ve biçimlendi. Bu bağlamda TÜRKMEB'in bu konferansın başlıca düzenleyici, tasarlayıcı ve gerçekleştiricileri arasında yer alması sağlanarak üzerine düşen görevleri en iyi içimde yerine getirmesine odaklanıldı.

8. TÜRKMEB'in İşlevsel Perçinlenişi, Güncellenişi, Sonuç ve Öneriler

Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği'miz 2015 yılında en anlamlı ve belirleyici oluşum olan TÜRKSOY-MÜZED işbirliği ve önderliğinde kuruldu (TÜRKSOY 2015). O yılki toplantımız kendine özgü bir ***Kuruluş ve Etkinleştiriş*** toplantısı idi. 2018 yılında bugünkü toplantımız ise kendine özgü bir ***Perçinleyiş ve Güncelleştiriş*** toplantısıdır. Birliğimiz bu toplantıda yapıyı perçinleyici yeni çalışmalarla geleceğe doğru yol almaktadır. Bu yolun kesin başlangıcını oluşturan 2015 yılındaki *Kuruluş-Etkinleştiriş Toplantımız*ın tarihsel oturumunda yapmış olduğum konuşmanın (Uçan 2015a, 2015b) sonunda ortaya koyduğum "Sonuç, Öneri ve Dilekler" bugün birlikte yapmakta olduğumuz *Perçinleyiş-Güncelleştiriş Toplantımız*da da geçerli görünmektedir. Bu nedenle onları şimdi bu tarihî oturumda yeri geldikçe güncelleyerek sizlerle de paylaşmakta yarar görüyorum.

Türk Dünyamızın Çok Değerli Müzik Eğitimcileri!

Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği'mizin (TÜRKMEB'in) kuruluş amaçları doğrultusunda ***kısa, orta*** ve ***uzunerimli*** hedefleri vardır. Bunlara zamanla yenileri eklenecek ve TÜRKMEB hedeflerine erişe erişe yol alıp ilerleyecektir. ***TÜRKMEB'imizintüm birimleriyle perçinlenmesi ve tüm işlevleriyle atağa geçmesi***kendi ***Türk dünyamız*** için olduğu kadar ***Avrasya, Afro-Avrasya*** ve ***tüm Dünya*** müzik eğitimi açısından da çok ***büyük bir kazanım*** olacaktır. Çünkü büyük Türk Dünyamızı oluşturan ülkeler, toplum ve topluluklar var oluşlarından bu yana binlerce yıldır hem kendi içlerinde, hem birbirleriyle, hem de ***çevre ülkeler, toplum ve topluluklarlailetişim ve etkileşim***de bulundular. Bunun sonucunda ***genel ortak temel*** üzerinde donanım, birikim ve deneyim olarak çok zengin bir müzik yaşamı, kültürü ve müzik eğitimi çeşitliliğine sahip oldular. Bu zengin çeşitlilik *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliğimiz* yoluyla yeniden ele alınıp değerlendirilerek ve sürekli geliştirilerek ***Türk Dünyası ve Türk İnsanlığı***nın yanı sıra ***tüm Dünya*** **ve** ***tüm İnsanlık***la da yeniden daha düzenli paylaşılacaktır. Çünkü *ilkemiz, ülkümüz, tutkumuz* ***Türklüğe*** *ve onunla birlikte* ***İnsanlığa*** *hizmettir*.

Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliğimiz*tüm birimleriyle* tam perçinlenip *tüm işlevleriyle* tam atağa geçtikten sonra onun **öncülüğü**nde *birtakım* ***ortak yapılanmalar*** daha sağlıklı bir biçimde tasarlanacak ve gerçekleştirilecektir. Çünkü bunun için uygun bir ortam oluşacaktır. Kısa erimde öncelikle ele alınmasını gerekli ve yararlı gördüğüm ***başlıca ortak yapılanmalar*** şunlardır:

(1) *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Vakfı,*

(2) *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Yayınları, (Dergi, Gazete, Kitap)*

(3) *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Araştırma ve Geliştirme Merkezi,*

(4) *Türk Dünyası Müzik [Eğitimi] Üniversitesi.*

Bu tarihî *Açık Oturum*da ***Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliğimiz***in kuruluşunun perçinleniş ve güncellenişini bir kez daha candan yürekten kutluyorum. Bu perçinleniş ve güncellenişle bugün, yarım yüzyılı yaklaşık on yıl aşmış olan müzik eğitimciliği yaşamımın en mutlu günlerinden birini, hatta en mutlu gününü yaşamakta olduğumu tüm içtenliğimle sizlerle de paylaşmak istiyorum.

Bu görkemli birliğin ***Türk Dünyası*** ülkeleri, toplum ve toplulukları için çok yararlı hizmetler vermesini gönülden diliyorum. Bu hizmetlerin çok geçmeden Türk Dünyasının dışına daha çok taşarak tüm ***İnsanlık Dünyası***na yepyeni olumlu yansımaları olacağına yürekten inanıyorum.

Konuşmama son verirken hepinizi bir kez daha saygıyla selamlıyor, sevgiyle kucaklıyorum. Sözlerimi tam bağlarken Türk Dünyası Müzik Eğitimcileri adına bir kez daha diyorum ki:

(1) ***Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliğimiz****in kuruluşu ve perçinlenişi* ***Türk Dünyamız****a ve onunla birlikte tüm* ***İnsanlık Dünyamız****a kutlu olsun!*"

(2) *Tüm müzik eğitimi varlığımız hem* ***Türk Dünyası*** *müzik eğitimi varlığına, hem tüm* ***İnsanlık Dünyası*** *müzik eğitimi varlığına armağan olsun!*

(3) Bu armağanda bulunurken bir kez daha "*Ne mutlu TÜRKSOY'lu Müzik Eğitimi Yüksek Kurum Yöneticilerine! Ne mutlu Türk Dünyası Müzik Eğitimcilerine!*

Bakü, 18 Temmuz 2018

KAYNAKÇA:

Kahramankaptan Şefik (2015), "Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği kuruldu", içinde: *Sanattan Yansımalar*, 5.4.2015. "TÜRKSOY Nedir?", http:/www.sanattanyansimalar.com/turk-dunyasi-muzik-eğitimi-birliği-kuruldu/1105/ Haberler, 4/5 Nisan 2015, Cumartesi/Pazar.

Kaseinov, Düsen (2015), TÜRKSOY Genel Sekreteri Düsen Kaseinev'un Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği Kuruluş Toplantısına Çağrı Yazısı, Sayı: TÜRKSOY 2015-5-261, 18 Mart 2015.

MEB (1994), *İlköğretim Kurumları Müzik Dersi Öğretim Programı*, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı (MEB), Millî Eğitim Basımevi, Ankara. [Program Prof. Dr. Ali Uçan başkanlığındaki bir kurulca hazırlanmıştır.]

Purtaş, Fırat (2015), "Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı (TÜRKSO)", içinde: *Türk Cumhuriyetleri ve Toplulukları Yıllığı 2013*, Editörler: M. Turgut Demirtepe ve Murat Yılmaz, Hoca Ahmet Yesevî Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi, Ankara, s. 593-597. http://www.ayu.edu.tr/ static/kitaplar/ turk_topluluk_almanak.pdf

Roux, Jean-Paul (1989), *Türklerin Tarihi,* Milliyet Yayınları, İstanbul, s. 11.

TÜRKMEB (2015), *TÜRKSOY Müzik Eğitimi Yüksek Kurum Müzik Yöneticileri Toplantısı Sonuç Bildirgesi / Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği Kuruluş Bildirgesi,* içinde: *Sanattan Yansımalar,* 07.04.2015. http://www.sanattanyansimalar.com/onemli-bir-isbirligine-ilk-adim/1110/

TÜRKSOY (2015), "Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği Kuruldu", Haber: 06 Nisan 2015, Pazartesi. **https://www.turksoy.org/tr/news/2015/04/06/turk-dunyasi-muzik-egitimi-birligi-kuruldu**

Uçan, Ali (1991), "Avrupa Müzik Eğitiminde Yeni-Köklü-Kapsamlı Bir Atılım: Avrupa Okul Müzik Eğitimi Çalışma Topluluğu", ***Orkestra****, Aylık Müzik Dergisi*, 30, 217 (Eylül 1991), s. 40-51.

Uçan, Ali (1999), "I. Eurasischer musikpädagogischer Kongress: Musikkultur und Musikerziehung in Eurasien, Perspektiven nationaler Kulturen, Multikulturalität und Globalisierung" / "The 1st Eurasian Congress on Music Education: Music culture and music education in Eurasia, Perspective national culturs, multiculturality and globalization" / "1er Congrès eurasiatique de Pédagogie musicale: La culture musicale et 1'éducation musicale en 'Eurasie', Les perspectives des cultures nationales, des sociétés multiculturelles et de la globalisation", in: ***Newsletter5*****(1999)** - Mitteilungsblatt der EAS / Information on the EAS / Feuille de contact de l'EAS, (Herausgegeben von / Edited by / Edité par Franz Niermann und Noraldine Bailer), Erscheinungsweise einmal jährlich / Published annually / Publication annuelle, EAS - European Association for Music in Schools / Europäische Arbeitsgemeinschaft Schulmusik / Association Européenne pour la Musique à l'École, Institut für Musikpädagogik Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Druck / Print / Impression: Pöchl-Druck GesmbH u. Co KG, Freistadt, S. 7-10, 37-39,

65-68.
Uçan, Ali (2001), "Avrupa [Okul] Müzik Eğitimi Birliği-EAS", ***MÜZED***, Müzik Eğitimcileri Derneği Yayın Organı, Yıl 2, Sayı 3 (Kış 2001), Ankara, s. 16-19.
Uçan, Ali (2002), "Yirminci Yüzyılın Başlarında Türk Cumhuriyetlerinde ve Avrupa'da Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimine Genel Bir Bakış" ve "Kongreyi Genel Değerlendirme", içinde: *Uluslararası "Avrupa'da ve Türk Cumhuriyetleri'nde Müzik Kültür ve Eğitimi Kongresi* (13-16 Kasım 2002, Ankara, Türkiye), Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi, Ankara, s. 1-13 ve 359-371.
Uçan, Ali (2006), "Türkiye'nin Müzik Eğitimi ve AB Sürecinde Avrupa Uluslararası Müzik Eğitimi Kuruluşlarıyla İlişkiler", *Müzik Sanatımız ve AB Süreci - Sempozyum (17-18 Mart 2006*), Editör: Arzu Cengiz, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı, Ankara, 2006, s. 55-82.
Uçan, Ali (2014a), "Avrasya Müzik Eğitimi Birliği Kuruluş Toplantısı", içinde: *MÜZED Bölge Konferansı: İpek Yolu'nda Müzik Kültürü ve Eğitimi Program Kitapçığı* (17-19 Nisan 2014), İstanbul, s. 18-19.
Uçan, Ali (2014b), "İnsanbilim, Çağdaşlaşma ve İpek Yolu Açısından Müzik Kültürü ve Müzik Eğitimine Genel Bir Bakış", içinde: *MÜZED Bölge Konferansı: İpek Yolu'nda Müzik Kültürü ve Eğitimi – Bildiriler* (17-19 Nisan 2014, İstanbul, Türkiye), Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, Ankara, s. 3-26.
Uçan, Ali (2015), *Türk Müzik Kültürü*, Genişletilmiş 3. Basım, Evrensel Müzik ve Yayınevi, Ankara.
Uçan, Ali(2015a), "*Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği Kuruluş Toplantısı Konuşması*", 3 Nisan 2015.
Uçan, Ali (2015b), "En Kalıcı Birlikler Dil ve Kültür Birlikleridir" Prof. Dr. Ali Uçan'ın Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği'nin kuruluş toplantısındaki açılış konuşmasının tam metni, içinde: *Sanattan Yansımalar*, 07.04.2015**, http://www.sanattanyansimalar.com/en-kalici-birlikler-dil-ve-kultur-birlikleridir/1109/**
Uçan, Ali (2015c), TÜRKSOY Müzik Eğitimi Yüksek Kurum Müzik Yöneticileri Toplantısı Sonuç Bildirgesi ve Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği Kuruluş Bildirgesi Taslağı, 3 Nisan 2015; Bildirge Tam Metni, *Sanattan Yansımalar*, 7.04.2015, http://www.sanattanyansimalar.com/onemli-bir-isbirligine-ilk-adim/1110/
Uçan, Ali (2016), "Türklerde Müzikbilim ve Türkiye'de Müzikbilimsel Gelişmeler", *1. Erzurum Ulusal Müzik Bilimleri Sempozyumu 28-29 Nisan 2016, Bildiriler Cilt1*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Rek., s. 17-81.
Uçan, Ali (2017) "Türkiye'de Müzik Araştırmalarına Genel Bir Bakış ve KKÜ 1. Ulusal Müzik Araştırmaları Öğrenci Kurultayı" (30-31 Mart 2017, Kırıkkale), içinde: *OJOMUS-Online Journal of Music Sciences*, Owner: Prof. Dr. Nilgün Sazak, Volume 2, Number 3, Special Issue, December 2017, s. 9-36.

EK-2
TÜRKSOY MÜZİK EĞİTİMİ YÜKSEK KURUM YÖNETİCİLERİ TOPLANTISI SONUÇ BİLDİRGESİ
TÜRK DÜNYASI MÜZİK EĞİTİMİ BİRLİĞİ KURULUŞ BİLDİRGESİ

Ankara/Türkiye, 03 Nisan 2015

1. Giriş

TÜRKSOY Üyesi Ülkeler Müzik Eğitimi Yüksek Kurum Yöneticileri Toplantısı 3 Nisan 2015 Cuma günü Türkiye'nin başkenti Ankara'da TÜRKSOY, AİBÜ ve MÜZED ortaklığında düzenlenerek gerçekleştirilmiştir. Ana gündem maddesi "Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği'nin Kurulması" konulu toplantıya Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, RF Başkurdistan, RF Tataristan ve ev sahibi Türkiye müzik eğitimi yükseköğretim kurumları rektör, dekan ve başkanları ile MÜZED yöneticileri katılmıştır. Toplantıda ana gündem maddesi aşağıdaki alt konular hâlinde görüşülerek oybirliğiyle kabul edilmiş ve karara bağlanmıştır.

2. *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği*'nin Kuruluş Gerekçesi

Türk Dünyası müzik eğitimi alanında uluslararası bir örgütlenmeye gereksinim duymaktadır. Bu gereksinimi hızla gidermek üzere ***Türk Dünyası*** ülkeleri, toplum ve topluluklarının etkin katılımlarıyla uluslararası nitelikte *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği*'nin *(TÜRKMEB*'in*)* kurulması gereklidir. TÜRKMEB'in hemen kurulup etkinliğe geçmesiyle ***Türk Dünyası*** ülkeleri, toplum ve toplulukları arasındaki müzik eğitimi ilişkileri daha sağlıklı işleyen bir yapıya ve düzenli bir ortama kavuşacaktır. Bu yapı ve ortam müzik alanında eğitimci, sanatçı, bilimci, teknikçi, felsefeci ve yönetici yetişimini olumlu etkileyecektir.

EK-1

TÜRKSOY
ULUSLARARASI TÜRK KÜLTÜRÜ TEŞKİLATI
INTERNATIONAL ORGANIZATION OF TURKIC CULTURE

TÜRKSOY 2015-5-261 18.03.2015

SAYIN PROF. DR. ALİ UÇAN

Türk Dünyasının UNESCO'su olarak işlev gören, ve Türk Cumhuriyetleri ve akraba topluluklarının tiyatrodan operaya, müzecilikten kütüphaneciliğe, yazar birliklerinden güzel sanatlara tüm kurumlarla iletişim içinde olan "Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı (TÜRKSOY) ile "Müzik Eğitimcileri Derneği (MÜZED) işbirliğinde, "**Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği"**'nin kurulması ve bu coğrafya ölçeğinde uluslararası bir örgütlenme amacıyla bir toplantı düzenlenmiştir.

Adı geçen kurumlar, Türk Cumhuriyetleri müzik eğitimcileri arasında; etkili ve verimli bir dayanışma, işbirliği ve ortak çalışma fırsatları yaratmak, etkinlikler düzenlemek ve yayımlar gerçekleştirmek amacıyla, ilgililerin, belli aralıklarla bir araya gelerek, ulusal ve uluslararası müzik eğitimi sorunlarını saptama, tartışma ve çözüm önerileri geliştirebilmeleri için, ilk adımı atarak uygun bir ortam hazırlamayı planlamaktadırlar.

Uluslararası Müzik Eğitim Birliği (International Society for Music Education-ISME) ulusal temsilcisi olan ve 33. ISME Dünya Konferansının 2018 de İstanbul'da gerçekleştirilmesini sağlayan Müzik Eğitimcileri Derneği, TÜRKSOY ile işbirliği içinde İstanbul'da, 17/19 Nisan 2014 tarihlerinde "İpek Yolunda Müzik Eğitimi ve Kültürü" konulu bir Bölgesel Konferans gerçekleştirmiştir.

Bu işbirliğinin devamında, İstanbul'da gerçekleşmesi kesinleşen 33. ISME Dünya Konferansında, geniş bir coğrafyada, ülkelerimizde yaşamakta olan müzik kültürünü ve eğitimini Avrupa'ya ve tüm Dünya'ya birlikte tanıtma fırsatı elde edilecektir.

Türk Cumhuriyetlerinden ve ülkemiz Üniversitelerinden davet edilen rektörlerin katılımıyla 03 Nisan 2015 tarihinde Ankara'da TÜRKSOY binasında "Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği" nin kurulması toplantısına ve devamında 04 Nisan 2015 Cumartesi günü Bolu'da sürdürülecek etkinliklerini (Davetlilerin otobüsle ulaşımı sağlanacaktır.) teşrif etmeniz, kurumlarımız açısından büyük değer ve önem taşımaktadır.

D. Kaseinov

Düsen Kaseinov
TÜRKSOY Genel Sekreteri

Ferit Recai Ertuğrul Caddesi No: 8, 06450 ORAN/ANKARA • Telefon: +90 (312) 491 01 00 (pbx) - Faks: +90 (312) 491 01 11
e-posta: **turksoy@turksoy.org** • **www.turksoy.org**

3. *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği*'nin *(TÜRKMEB*'in*)* Kuruluş Amaçları

(1) Türk Dünyası ülkeleri, toplum ve topluluklarının birbirlerinin müzik kültürlerini ve müzik eğitimlerini çok daha yakından ve içten tanımalarına fırsat ve olanak sağlamak.

(2) Türk Dünyası ülkeleri, toplum ve topluluklarının müzik kültürü ve müzik eğitimine ilişkin donanım, birikim ve deneyimlerini birbirleriyle paylaşmalarına fırsat ve olanak sağlamak.

(3) Türk Dünyası ülkeleri, toplum ve toplulukları müzik eğitimcileri arasında;

(a)sağlıklı ve düzenli bir iletişim-etkileşim ve kalıcı bir mesleksel birliktelik sağlamak,

(b)etkili ve verimli bir dayanışma, işbirliği ve ortak çalışma fırsat ve olanakları yaratmak,

(c)ortak çalışmalar yapmak, ortak etkinlikler düzenlemek ve ortak yayımlar gerçekleştirmek.

(4) Türk dünyası ülkeleri, toplum ve toplulukları müzik eğitimcilerini belirli aralıklarla buluşturup yöresel, ulusal, bölgesel ve uluslararası müzik eğitimi sorunlarını saptamak, görüşmek, tartışmak, olası çözüm önerileri geliştirmek ve paylaşmak; yeni tasarım ve gerçekleştirimler için uygun ortam oluşturmak.

(5) Türk Dünyası ülkeleri, toplum ve topluluklarının müzik kültürü ve müzik eğitimi alanında sahip oldukları çeşitli fırsat, olanak ve seçeneklerden birbirlerini daha etkili ve verimli yararlandırmak.

(6) Türk Dünyası ülkeleri, toplum ve toplulukları arasında müzik kültürü ve müzik eğitimi alanında gerçekleştirilecek düzenli buluşma, ortak çalışma, etkinlikler ve yayımlar yoluyla kardeşlik, dildaşlık, kültürdaşlık, ulusdaşlık ve ülküdaşlık bilincinin ve duyuncunun daha da güçlenmesine katkıda bulunmak.

(7) Türk Dünyası ülkeleri, toplum ve topluluklarının müzik kültürü ve müzik eğitimi donanım, birikim ve deneyimlerini öbür dünya ülkeleri, toplum ve topluluklarına tanıtmak ve onlarla paylaşmak.

(8) Türk Dünyası ülkeleri, toplum ve topluluklarının müzik eğitimiyle ilgili ulusal sivil toplum örgütlerini *Uluslararası Müzik Eğitimi Birliği* (*ISME-International Society for Music Education*) ve *Avrupa Okul Müzik Eğitimi Birliği* (*EAS-European Association for Music in Schools*) gibi kıtasal ve küresel ölçekli örgütlere tanıtmak, üye olmalarını sağlamak ve onların etkinliklerine katılmalarını olanaklı kılmak.

4. *Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği*'ne Üyelikler

Türk Dünyası Müzik Eğitimi Birliği'ne *(TÜRKMEB)* Türk Dünyası ülkeleri, toplum ve topluluklarının, *genel, özengen, mesleksel* müzik eğitimi *birlikleri*, müzik eğitimi *kurumları*, müzik *eğitimcileri* ve müzik eğitim kurum *temsilcileri* üye olabilir. Bu bağlamda: **(a)** önokul, ilkokul, ortaokul, lise ve dengi okullardaki müzik eğitmenleri/öğretmenleri ile serbest çalışan özengen müzik eğitimcilerinin üye olmaları beklenir. **(b)** müzik alanında eğitimci/öğretmen, sanatçı, bilimci, teknikçi, felsefeci ve yönetici yetiştiren *kamusal, vakıfsal* ve *özel* üniversite, akademi, fakülte, enstitü, konservatuvar ve yüksekokullarda görev yapmış ve yapmakta olan öğretim elemanlarının üye olmaları özendirilir, desteklenir ve sağlanır.

Uz, Abdullah
Türkiye
Prof., Emekli Öğretim Üyesi,
abdullahuz@gmail.com

YÜKSEKÖĞRETİM KURUMLARINDAKİ AZERBAYCANLI MÜZİK EĞİTİMCİLERİNİN TÜRKİYE MÜZİK EĞİTİMİ SÜRECİNE ETKİLERİ[27]

Özet: *Azerbaycan ve Türkiye, kardeş halklar/kültürler olmalarına karşın, tarih boyunca farklı süreçler, etkileşimlerle, ortak olanların yanında farklı kültürel birikim oluşturmuşlardır. Bu kültürel birikimler, müzik alanına da yansımıştır.*

Azerbaycan'da, Sovyet Dönemi'nde, müzik/müzik eğitimi alanında Türkiye'den farklı ve önemli

[27] Bu çalışma daha geniş boyutludur; ancak sayfa sınırlaması nedeniyle bu metinde sınırlandırılarak kapsanabilmiştir.

deneyim birikimi oluşmuştur.

Azerbaycan'da 1989'da başlayan Glasnost ve Prestroika süreci, 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla birlikte bağımsızlıkla sonuçlanmıştır. Bu durum, Türkiye'de üniversitelerde öğretim elemanı ihtiyacı, seslendirme kuruluşlarında sanatçı ihtiyacı için büyük bir fırsat doğurmuş; 1990'dan başlayarak Azarbaycan'dan çok sayıda, yüksek nitelikli öğretim elemanı ve sanatçı Türkiye'de görev almışlardır.

Araştırmanın amacı, Türkiye yükseköğretim kurumlarındaki Azerbaycanlıların durumlarını, bunların eğitim kurumlarındaki ve bu kurumların dışındaki etkilerini belirlemektir.

Araştırmanın verileri, ilgili kaynaklardan, ulaşılabilen ve kabul eden bazılarından, açık uçlu sorulardan oluşan soru kağıdı ile yöneticilerin doldurduğu tablolar ve İnternet'ten sağlanmıştır

Azerbaycanlı müzisyen ve müzik eğitimcilerinin görevlendirmeleri aşağıdaki gelişmelere/değişmelere yol açmıştır:

-Müzik eğitimi kuruluşlarının sayıca artmalarına ve niteliklerinin yükselmesine katkıda bulunmuşlardır.

-Farklı deneyimleriyle, kültürel farklılıklarıyla, zaman zaman ortaya çıkan önemsiz sorunlarla birlikte Türkiye'de müzik kültürünün zenginleşmesine katkıda bulunmuşlardır.

-Orkestraların kurulmalarında ve gelişmelerinde etkili olmuşlardır.

-Üniversite dışında, bulundukları kentin ve Türkiye'nin müzik yaşamına ve müzik eğitimine katkıda bulunmuşlardır.

-Azerbaycanlı müzisyenler ve müzik eğitimcileri, bu katkılarıyla ve Azerbaycan'dan taşıdıkları kültürel özelliklerle, Türkiye'de müziğin yaşam boyu, insan yaşamına girdiği alanı genişletmişlerdir. Türkiye'de müzik yaşamının ve müzik eğitiminin dikey ve yatay boyutta gelişmesine önemli katkıda bulunmuşlardır. Bu etkiler kalıcı olarak sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Azerbaycan piyano ekolü, Azerbaycan müzik eğitimi, Türkiye üniversiteleri müzik eğitimi kurumları.*

1. Giriş

Yazarın konuya giriş açıklaması: "1989'da Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü'ne Yard.Doç. ve Bölüm Başkanı olarak atandım. 8 öğretim elemanının büyük bölümü, ortaöğretim okullarından atanmış ve akademik gelenek açısından olağan olmayan yöntemlerle akademik yapıya uyumları sağlanmıştı. Asıstan olarak başladığım Gazi Eğitim Enstitüsü'nün nitelikli kadrosunun yanında bu kadroyu yadırgamıştım. 1990'da Anadolu Üniversitesi Öğretim Üyesi Zöhrap Adıgüzelzade bizzat gelerek kardeşi Hasan Adıgüzelzade'yi (Bu çalışmada en büyük yardımcımdı ne yazık ki Nisan 2018'de kaybettik) eşi Yıldız Aslanova ile birlikte Bölüm'e önerdi. Hemen kabul ettim ve bunun, gelişme yolunda çok yol almış Azerbaycan müziği örneğini tanıma fırsatı vereceğini belirten bir gerekçeyle istekte bulundum. İkisi de 1990'da Bölüm'e atandılar. İki değerli arkadaşın atanması ve onlardan sonra da atamaların yapılması sonucu, Bölüm Ahmet Say'ın deyişiyle "Türkiye'nin en iyi bölümü" oldu. Fazıl Say'ın menajerlik önerdiği Oda Orkestrası'nı kurduk. Bu gelişmeler Bursa Bölge Senfoni Orkestrası'na kadar gitti. Bursa'da oldukça yüksek nitelikli piyano dersleri yapılmaya, konserler verilmeye başlandı. Giriş sınavlarından birine İzmir AGSL'den 4 öğrenci dışında tümü başvurdu." Konunun seçilmesinde özetle verilen bu deneyimler vardır.

Azerbaycan ve Türkiye, kardeş halklar/kültürler olmalarına karşın, tarih boyunca farklı süreçler, etkileşimlerle, ortak olanların yanında farklı kültürel birikim oluşturmuşlardır. Bu kültürel birikimler, müzik alanına da yansımıştır.

Azerbaycan, çeşitli kültürlerle etkileşim, ulusal kültür aşamalarından sonra, 1920'de, kültüründe oldukça etkili olan Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği (SSCB) sürecine girmiştir. Azerbaycan'da, SSCB Dönemi'nde, müzik/müzik eğitimi alanında Türkiye'den farklı ve önemli deneyim birikimi oluşmuştur. Bu birikimde dahi müzisyen Üzeyir Hacıbeyli'nin önderlik etmesi çok etkili olmuştur. Böylece aynı biçimde Avrupayla kültür köprüsü olan Türkiye'ye örnek ve yararlı olabilecek bir sentez, ekol oluşmuştur.

Türkiye'de sanat müziği ve müzik eğitiminde, Osmanlı İmparatorluğu'nun çok kültürlü yapısından ve son dönemlerindeki Batı müziği etkileşimlerinin ardından,

1923'te başlayan Cumhuriyet Dönemi'nde Batı etkileşimi yoğunlaşmıştır. Etkileşim ve başarının sınırlılığının temel nedenlerinden biri, müzik eğitimi kuruluşlarının, müzik eğitimcilerinin ve müzisyenlerin sayıca yetersizliğidir. Aşağıdaki tabloda sayılar durumu açıkça göstermektedir:

Tablo. Açılış Tarihlerine Göre Türkiye'deki Yükseköğretim Müzik Eğitimi Kurumları

	Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalları	Konservatuvarlar	Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümleri	Toplam
1979 ve Öncesi	3	5	1	9
1980'ler	4	4	-	8
1990'lar	11	7	6	24
2000'ler	8	22	9	39
TOPLAM	26	38	16	80

Tabloda görüleceği gibi 1924'te açılan Musiki Muallim Mektebi'nden 1980'e kadar yalnızca 9 kurum açılmıştır. Açılan kurum sayısı 1980'lerde 8 iken 1990'larda 24'e fırlamıştır. 2000'lerde, merkezi hükümetin müziğe karşı olumsuz tutumuna karşın artış sürerek 39 olmuştur. 1980'lere kadar bütün Türkiye'nin müzisyen, müzik bilimcisi ve müzik eğitimcisi ihtiyacı bu 9 kurumca karşılanmaya çalışılmıştır. Müzik icra/seslendirme kuruluşlarında da durum farklı değildir.

Üstelik 1970'lerde % 60'ın üzerindeki kırsal kesimin en nitelikli çocuklarını seçen İlköğretmen Okullarının kapatılması, Eğitim Enstitülerinde yatılılığın kaldırılması; 12 Mart 1971 ara rejimi ve sonrasında gelen Milliyetçi Cephe hükümetlerinin müzik öğretmeni yetiştiren kurumları ilke, liyakat gözetmeden siyasi amaçlı atamalar yaması, şiddet olayları, 1980 ara rejimi döneminde nitelikli kadronun dağıtılması niteliği daha da düşürmüştür.

1982'de müzik öğretmeni yetiştiren birimlerin üniversite çatısı altına alınmasıyla, müzik öğretmeni yetiştiren yüksek öğretim kurumlarının sayısı artmaya başlamış; ancak yetişmiş öğretim elemanı olmadığından ortaokul-lise öğretmenlerinden hiçbir ölçüte dayandırılmadan atamalar yapılmış ve bunlar geçici yasa maddeleriyle doğrudan ya da hızlı eğitimlerle akademisyen yapılmışlardır.

İşte tam bu sırada, 1989'da başlayan Glasnost ve Prestroika süreci 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla birlikte Azerbaycan'ın bağımsızlığıyla sonuçlanmış; Azerbaycan'ın kapıları dışarıya açılmıştır. Bu durum, tıpkı 1933 Atatürk dönemi üniversite reformunda Nazi Almanyasından kaçan bilim adamlarının yarattığı fırsata benzer bir durum yaratmıştır. Bu fırsat, çok sayıda yetişmiş, yüksek nitelikli Azerbaycan'lı akademisyenin ve sanatçının Türkiye'ye gelerek mevcut müzik eğitimi kurumlarının öğretim kadrosu niteliğinin yükselmesine ve nitelikli kadrolarla yenilerinin açılmasına; yeni orkestraların kurulmasına olanak sağlamıştır

Aslında daha önce Azerbaycanlı piyanistler Türkiye'de, iki ülkenin bestecilerinin eserlerini çaldıkları başarılı konserler vermişler ve yankı uyandırmışlardır.[1] Böylece onların Türkiye'yi tanıyarak Türkiye'ye gelme kararı vermelerinin; öte yandan Türkiye'ye davet edilmelerinin yolunun açıldığı söylenebilir.

Bugün, Azerbaycan piyano ekolünün en parlak temsilcileri Türkiye'de çalışmaktalar. Yurt dışında Azerbaycan piyano ekolü geleneklerini, Azerbaycan'ın ilk yetenekli öncü müzisyen ve icracılarından Zöhrap Adıgüzelzade sürdürmüştür. Z.Adıgüzelzade Türkiye'de dönemin Kültür Bakanı'ndan teklif alarak 1990'da çalışmaya başlamıştır. Türkiye'de öğretmenlik yapmaya başlayan ilk Azerbaycanlı pedagog ve piyanisttir. Çok başarılı öğrenciler yetiştirmiştir.[1]

Ünlü piyanist ve piyano eğitimcisi Namık Sultanov, Bilkent'e davet edilen Azerbaycanlı ilk piyanisttir (1991). Öğrencileri yurt dışı eğitimler almışlar, büyük başarılar göstermişlerdir.

Böylesine başarılı bir ekolden Prof.Dr. Agigat Maharramova'nın Erzurum'a geldiğinde ilk izlenimi çarpıcıdır: "18-20 yaşında sınıfıma başlayan gençler bazen piyanoyu hayatlarında ilk defa görmüş oluyorlar. İlk sene dehşete düşmüştüm"[1].

Bu elemanların Türkiye'deki müzik yaşamında ve müzik eğitiminde derin ve kalıcı etkiler bırakması beklenir.

2. Çalışmanın Amacı

Araştırmanın amacı, 1990'dan sonra gelmeye başlayarak, Türkiye müziğine önemli etkileri olduğu düşünülen, Türkiye yükseköğretim kurumlarındaki Azerbaycanlıların durumlarını, bunların eğitim kurumlarındaki ve bu kurumların dışındaki etkilerini belirlemektir.

3. Çalışmanın Yöntemi/Yaklaşımı

Öncelikle, Türk yükseköğretiminde görev alan Azerbaycanlı sanatçı ve eğitimciler, bunların durumları, kurumların İnternet sitelerinden, İnternet'teki başka kaynaklardan, bizzat kurum yöneticileriyle ve kendileriyle bağlantı kurularak, 132 Azerbaycanlı müzik eğitimcisi/sanatçı ve bunların bulunduğu 31 birim/alt birim belirlenmiş; ulaşılabilen ve kabul eden[28] 19 yöneticininve 27 öğretim elemanının doldurduğu, tablo ve açık uçlu sorulardan oluşan soru kağıdı ile veriler toplanmıştır. Bu veriler, ilgili yayınlar ve kişisel gözlemler araştırmanın bulgularına dayanak oluşturmuşlardır. Araştırmada nicel ve nitel yaklaşım karma biçimde kullanılmıştır; ancak bazı öğretim elemanı ve yöneticilerle 3-4 kez bağlantı kurulmasına karşın, ulaşılabilenlerin ve kabul edenlerin oranının düşüklüğü, bunların belirleniş yöntemi nedeniyle bulguların genellenebilirliği, geçerliği konusunda dikkatli olunmalı; gene de genel eğilimi gösterdiklerinden kuşku duyulmamalıdır.

4. Çalışmanın Bulguları / Sonuçları

2017 ÖSYM klavuzuna göre Türkiye'de 38 konservatuvar vardır. Bunların 17'sinde Azerbaycanlı müzik eğitimcisi çalışmıştır/çalışmaktadır (Bilkent Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi bu kapsama alınmıştır.) Bu sayı, toplam 19 Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü'nün 5'inde; 26 Eğitim Fakültesi Müzik Anabilim Dalı'nın 9'undadır. Bu sayılar Azerbaycanlı öğretim elemanlarının kurumlara ne kadar çok yayıldıklarını göstermektedir. Bu bölümde çeşitli boyutlarıyla onlarla ilgili bulgular ele alınacaktır.

a.Türkiye Üniversitelerindeki Azerbaycanlı Öğretim Elemanları Hakkında Bilgiler

Türkiye üniversitelerinde toplam 132 Azerbaycan'lı öğretim elemanının çalıştığı belirlenmiştir. Bunların 10'dan fazlası üniversite değiştirmiştir. Belirlenebilen 69'undan, 52'si 1990'larda, 11'i 2000-2009 arasında 6'sı 2010 ve sonrasında gelmiştir. Görüleceği gibi çok büyük bölümü ilk dönemde gelerek Türkiye'nin büyük müzik eğitimcisi, sanatçı açığını kapatmışlar, ihtiyacını karşılamışlardır. Belirlenebilen 62'sinin 38'i görevini sürdürmektedir; 14'ü geri dönmüş; 10'u vefat etmiştir. Gene belirlenebilen 75'inin 33'ü profesör, 14'ü doçent, 9'u yardımcı doçent./Dr. öğretim görevlisi, 19'u öğretim görevlisidir.

Türkiye'de geçirdikleri süre şöyledir:

1-10 yıl:4 kişi

[28] Çok sayıda Azerbaycanlı öğretim elemanı, anketi doldurmaktan çekinmiştir. Bir öğretim elemanının verdiği yanıt kabul eden sayısının azlığının bir nedenini açıklamaktadır: "Anket bana göre özel sorular içermektedir. Bundan dolayı cevaplamam bana göre uygun değil."Bir konservatuvar yöneticisinin açıklaması: "Sayın hocam …. bir şeylerden çekindiği için doldurmak istemedi."

11-20 yıl: 12 kişi
21 yıl ve üstü: 11 kişi

Yani oldukça yüksek nitelikli bir kadro gelmiş; çoğu Türkiye'de, kalmıştır. Sayıların dağılımına bakılırsa, ilk yıllar gelen sayısı fazla olmuş; sonraki yıllarda azalmıştır.Bu sonucun, Azerbaycan'da sosyal/ekonomik durumun giderek düzelmesinden; Türkiye'de lisansüstü programlarla çok sayıda öğretim elemanı yetiştirilerek artık Azerbaycanlı öğretim elemanlarına ihtiyacın azalmasından ve merkezi hükümetin son onbeş yılda müzik konusuna olumlu bakmamasından kaynaklandığı söylenebilir.

Doldurulan 27 anketten 14 kişiyle çoğunluğun dalı piyanodur. Diğerleri, keman, viyola, viyolonsel, yaylı çalgı, orkestra, koro şefliği, kompozisyon, müzikoloji, halk müziği, etnomüzikoloji, felsefe, opera anasanat dalı/müzik tarihi ve teorisi alanlarına dağılmıştır. Verdikleri derslerin de bu dallara uygun olduğu söylenebilir. Verilen dersler hazırlık sınıfından doktoraya kadar kapsanmaktadır ve geniş bir yelpaze oluşturmaktadır. Başta piyano ve ilgili dersleri olmak üzere çalgı dersleri; armoni/kontrpuan, müzik formları, eser çözümleme gibi kompozisyonla ilgili dersler yanında oda müziği, orkestra dersleri; müzik tarihi, felsefe, şan repertuvarı dersleri ve tez danışmanlığı bulunmaktadır.

Haftalık ders saati sayılarını veren 22 Azerbaycan'lı öğretim elemanının ortalama 11'i (yarısı) 30 saat ve üstü ders vermektedir. 20 saat altı ders veren yalnızca 3 kişidir. Genel olarak ders saati sayılarının yüksek olduğu görülmektedir. Bunun yanında eşlik, konser hazırlığı ve konser gibi çalışmaları da sürdürmekte, hatta yöneticilik yapmaktadırlar. Üstelik fazla dersler için (Türk vatandaşlığına geçmemişlerse) ayrıca ücret verilmemektedir.

b. Geliş Nedenleri ve Geliş Süreci

Azerbaycanlı öğretim elemanlarının ana geliş nedenleri, çoktan aza doğru şöyledir: Ailevi nedenler, (Azerbaycan'daki) Ekonomik durum, (SSCB çöktüğü için) bozulan sosyal durum, duygusal nedenler (Türkiye sevgisi vb.), eğitim sistemi.

Görüleceği gibi çoğunlukla ailevi nedenler ve ekonomik nedenlerle Türkiye'ye gelmişlerdir. Ailevi neden, daha çok, önceden aileden ya da yakın birinin gelmesiyle ilgili olabilir. Ekonomik durum, belki de aslında en önemli ve yaygın nedendir. SSCB dağıldığında, Azerbaycan'ın Birlik'le entegre, kapalı ve sosyalist ekonomisi dönüşüm sürecinde büyük bir sarsıntı geçirmiştir. (Hasan Adıgüzelzade, Azerbaycan'daki öğretim elemanlarının, küçük ev eşyalarını bile satmak zorunda kaldıklarını söylemişti.)

Geliş biçimleri, en çok "Teklif edilmesi/çağrılmam üzerine" seçeneğiyledir. Bunun yanında, (geliş nedenleriyle de karışmış olarak) "İş bulmak için", "Üniversiteye başvurdum", "Türkiye'de çalışanları öğrendim", "Çocukluk hayalimdi", "Türkiyeyi sevdiğimden ötürü", "Türkiye'de rahat yaşayabileceğim ve çalışabileceğim için", "SSCB dağılınca Türkiye'deki ahıska akrabalarımla görüşmek için", "Türkiye'ye eşimin yanına geldim", "Özel sebeblerden dolayı" yanıtları verilmiştir.

Gelişlerin genellikle Türkiye'ye daha önce gelmiş bir Azerbaycan'lı öğretim elemanının önermesi sonucu olduğu söylenebilir.

c. Türkiye'de Uyum Durumları

Azerbaycan'lı elemanların büyük bölümü (15 kişi) uyum sorunu yaşamadığını belirtmişlerdir. Bu durumun, bazılarının da belirttiği gibi kültür akrabalığından ve iki dost ülke olmasından kaynaklandığı açıktır. Bununla birlikte, dilde, eğitimde uyumsuzluk sorunu yaşadığını, ekonomik sorun yaşadıklarını belirtenler de olmuştur.

Bir yanıt şöyledir: "En çok geldiğimde (uyum sorunu) yaşadım, çünkü Üniversitede işçi kadrosuna alındım, maaşı çok düşüktü ." (Aşçıların da alındığı birime alınan bu elemanların durumu o yıllarda benzer konumdaki Haydn'a benzetilmişti.)

Bir konservatuvar yöneticisi, bir üniversitemizde form bilgisi öğrenimi gören Türk öğrencilerin, yarım kadanstan "nâtamam gadenz" olarak bahsettiklerini gördüğünü belirtmiş.

Başka bir yönetici: Yalnızca geldiklerinde dil ve eğitim sistemi farklılığına adapte olmaları zor olmuştur. Karşılık beklemeden kimi zaman yoğun ders ve etkinlik yükleri ile çalışmışlardır.

d. Türkiye Azarbaycan Müzik / Müzik Eğitimi Karşılaştırmaları

Azerbaycanlı öğretim elemanlarının ilk izlenimleri,- birkaçı dışında- olumsuzdur. Boş bırakılan yanıtlar da bu kapsamda değerlendirilmelidir. (Olumsuz yazmaktan çekinmiş olabilirler.) Bu durum, Türkiye'deki müzik eğitimi sisteminin ne kadar yetersiz ve sorunlu olduğu anlamına gelmektedir.

Yanıtlar iki ülkede müzik eğitiminin hemen hemen bütün boyutlarıyla farklı olduğu yolundadır. Bu farklar bir yanıtta şöyle özetlenmiştir: "Azerbaycan halen kurumları ve eğitimi ile daha ileri durumda."

Yanıtlar kısaca verilmiştir:

-Azerbaycan'da, müzik eğitim sistemi (ve eğitim sistemi) Rusya'dan alınmıştır. (Öğretim elemanları Moskova'dan gelmiştir.)

-Konservatuar açısından benzerlikler bulunmaktadır; fakat eğitim fakültesi ve müzikoloji bölümleri açışından benzerlik yoktur.

-Azerbaycan'da lisans öncesi tam zamanlı eğitim, 7+4=11 yıl; Türkiye'de 4+4=8 yıldır.

-Türkiye'de, erken müzik eğitimi eksiktir. Azerbaycan'da müzik eğitimine erken yaşlarda başlanıyor.Kültür Bakanlığına bağlı Çocuk Müzik okulları var. Konservatuvardan önce müzik eğitimi veriyorlar. Çalgı eğitimi küçük yaşlarda başlatılır anlayışı halkta ve devlette yerleşmiştir. Böylece lisans düzeyine öğrenciler daha iyi yetişmiş olarak gelmektedirler.

- Türkiye'de, müzik okullarının sayısı azdır. (Azerbaycan'da, bütün ilçelerde onlarca müzik ve sanat okulları, müzik liseleri vardır.) Bu nedenlerle, lisans düzeyinde okullara seçilen öğrencilerin birçoğu alan dışından gelmektedir (düz lise).

-Türkiye'de müzik eğitimcilerinden ders çalışma veya icraattan daha fazla sempozyumlara, kongrelere, makale yazmalarına yönelmesi istenilmektedir. Bu durum onları çalgıdan zaman açısından uzaklaştırmaktadır; parmaklarının körelmesine neden olur. Nerdeyse öğrencisine eseri çalıp örneklemesinde zorluk çekmektedirler.

-Azerbaycan'da müzik eğitimci sayısı fazladır, her okulda müzik eğitimcisi vardır.

-(Azerbaycan'da) Ders saati daha fazla, mekanlar daha elverişli, araç gereçler daha bakımlı, kaliteli ve fazladır. Her öğrencinin kaliteli çalgısı vardır. Donanımlı konser salonları vb. vardır. (Türkiye'de) Bir kuyruklu piyanoyu satın almak için 10 senedir Üniversite Rektörlüğünü bile ikna edemiyoruz. Bakü'de sadece Müzik Akademisinde onlarca kuyruklu piyano var, çalışma odalarında bile. Burada Akdeniz Üniversitesi içinde bir tane bile tam kuyruklu piyano yok.

-Türkiye'de Hacettepe, Bilkent, Eskişehir Anadolu, Mimar Sinan üniversitelerinde, İzmir konservatuvarlarında durum Azerbaycan ile aynı, bazen daha iyi olabiliyor.

Ayrıca,

-Türkiye eğitim kurumlarında disiplin eksikliği vardır denilmekte ve "Türkiye'de sistem değişmedikçe yabancı öğretim üyeleri bir şey değiştiremez" tanısı konulmaktadır.

-Türkiye'deki özel müzik kursları farkına dikkat çekilmektedir..

Şu ilk izlenimler durumu daha çarpıcı biçimde ortaya koymaktadır:

-Öğrenciler geç yaşta enstrüman öğrenmeye başlamaktadırlar. Çalgı eğitiminin

düzeyi düşüktü. Piyanoda öğrencilerin parmak pozisyonları yanlıştı; ses kalitesi düşüktü.

-Bölümün seviyesi (Azerbaycan'a göre), müfredatın düzeyi düşüktü. Çok şaşırdım, konservatuvardan sonra eğitim çok basit geldi.

-Farklı eğitim sistemlerinden gelen hocalar öğrencilere farklı müfredat uyguluyorlardı.

Türkiye müzik eğitiminin değerlendirilmesi istenen sorudaki, "değerlendirme" sözcüğünün "not verme" biçiminde anlaşıldığı görülmektedir. Büyük bölümü olumsuz not vermiş ve kötü hatta çok kötü bulmuştur. Şu yanıt çarpıcıdır: "Çok kötü. Sistem baştan sona yanlış. Özellikle Doğu Anadolu'da. Çocukken sanata meyilli olan bireyler zorla başka alanlara yönlendiriliyorlar. Başka alternatif yok maalesef. Dolayısıyla başka alanda puan tutturamayanlar müzik bölümlerine yöneliyorlar. 18 yaşındaki biri ne yapabilir ki müzikte? Motivasyonu da yoksa?"

Az da olsa olumlu görüş belirtenler, gelişmeleri umut verici bularak, değişim önerenler vardır.

İki yanlı değerlendirenler de vardır: "Türk müziği alanında çok iyi, Batı müziği alanında yetersiz"; "Büyük şehirlerde bulunan ve eskiden kurulan bazı müzik kurumları uluslararası düzeyde. Küçük şehirlerde yok. Müzik eğitimi devlet tarafından teşvik edilip, desteklenmedikçe, bu durum daha da kötüye gidebilir."

Özetle, Azerbaycan'ın çok iyi yetişmiş elemanları, çok eksikleri olan ve çok sorunlu Türkiye müzik eğitimi, sanat ortamına gelmişlerdir.

e. Azarbaycanlı Öğretim Elemanlarının Katkıları / Etkileri

Azerbaycanlı öğretim elemanlarının en büyük katkısının kendilerinin ve az da öğrencilerinin verdiği konserlerle olduğu söylenebilir. Bunların yanında pekçok başka müziksel etkinlikler de gerçekleştirmişlerdir. Türkiye'nin çok sayıda kentine bu anlamda canlılık getirmişlerdir.

Konser sayılarından bir bölümü şöyledir: 20,50, 40,50, 100'den fazla, 200'den fazla; 10, 67 resital. Bunlardan yurt dışında olanlar da vardır. Öğrenci konserleri (100'den fazla sınıf konseri düzenlendiği belirtilmiştir), 200'e yakın solo, oda müziği, orkestra solisti ve şefi olarak konserler.

Ayrıca festival sanat yönetmenliği, konser organizasyonu, radyo TV etkinlikleri, diskografi, ulusal/uluslararası yarışmalara katılım, jüri üyelikleri, masterklaslar gerçekleştirilmiştir.

Etkinliklerin düzeyini gösteren bir örnek:2017-18 eğitim yılında 3 Uluslararası yarışma jüri üyeliği (Rusya, Türkiye) ve başkanlığı (Avusturya), 3 solo konser (Rusya,Türkiye), 3 seminer (Türkiye, Avusturya)

Kentin müziksel çehresini değiştiren bir örnek:Yılda Bölüm Oda Orkestrası ve Korosu ile en az 3 konser, Nilüfer Oda Orkestrası ile en az 3 konser, yurtdışında 1-2 konferans ve seminer. Zamanında Bursa Senfoni Orkestrası, Uludağ Üniversitesi (U.Ü.) Oda Orkestrası, Çok Sesli Çizakça Korosu ile (14 yıl), U.Ü. Karma Korosu ile (2 yıl) defalarca konserler verilirdi.

Azerbaycanlı Öğretim Elemanlarının bir bölümü bilimsel, sanatsal üretimler (makale, kitap, kompozisyon vb.) konusunda da verimlilerdir ve önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Aşağıda verilen ayrı, olağanüstü örnekler dışarıda tutularak, bu kapsamdaki üretimler şöyledir:

-Ulusal/uluslararası, hakemli/hakemsiz dergilerde yayımlanan makaleler: 63; ulusal/uluslararası sempozyumlarda yayımlanan/yayımlanmayan bildiriler: 16; uluslararası konferaslar, kongreler: 4; kitap:6; kitap bölümü: 1; editörlük:3; beste:27; BAP projeleri; 30'a yakın bilimsel çalışma (makale, bildiri, kitap bölümü).

Azerbaycan'da yapılan çok sayıdaki yayın burada belirtilmemiştir.

Ayrı, olağan dışı, önemli iki örnek:

-Sayısız... Sadece Bursa'da Bursa konusunda: solo, koro ve senfoni orkestra için 2 kantat, 5 şarkı, 2 türkü düzenlenmesi, 3 marş (U.Ü. marşı dahil), sayısız aranjman ve orkestrasyon.

-Bölüm orkestrası ve korosu için eserler ve düzenlemeler. Piyano alıştırmaları, etütleri, eserleri ve piyano albümü gibi kitaplar ile müzik teorisi kitabı; Azeri halk ozanlarının piyanoya uyarlanmış eserlerinden oluşan kitaplar ile solfej ve dikte kitapları yayınlamıştır.

Müzik eğitimi konusundaki katkılar şöyledir:

-Çalgı (keman, viyola, özellikle piyano) eğitimini ders işleyişi, disiplin, ciddi yaklaşım, müfredat, program, vücudun doğru kullanımı (el, parmak pozisyonları vb.), profesyonellik, dünya eğitim düzeyine yaklaştırma vb. açısından iyileştirerek, düzeyi yükselterek, yararlı/etkili olmuşlar, çok sayıda yüksek düzeyli öğrenci yetiştirmişlerdir.

Bunun devamı ve sonucu olarak, öğrencilerin sık sık konserler (resitaller) vermelerini; uluslararası yarışmalara katılmalarını ve ödüller almalarını sağlamışlar; böylece akademik, müziksel canlılık getirmişler; kurumun vizyonunu genişletmişlerdir.

-Koro ve orkestra düzeyini yükseltmişler; dağarcığını zenginleştirmişler; dinleyici sayısını ve profilini genişletmişlerdir.

-Farklı ekollerden (özellikle Sovyet/Azerbaycan) gelen eğitimciler, çalıştıkları kurumlarda –değişim yaratarak- katkı sağlamışlardır.

-Öğretim kadroları yetiştirmişlerdir.

-Bakü Müzik Akademisi ve Azerbaycan Milli Konservatuvarı ile ikili protokol imzalandı; doktora tezi ve kültürel ilişkiler konusunda işbirliği sağlandı.

-Eski SSCB halklarının eserlerinden yeni repertuvarın oluşması ve armoni, yorum özelliklerinin tanıtılması, sevdirilmesi. Özellikle Azerbaycan eserleri öğrencilerce severek çalışılmıştır. Konuya ilişkin soruya verilen yanıtlar çoğunluğuyla şöyledir: Çok ilgi duyuyor ve beğeniyorlar. Çok sıcak yaklaştılar, severek yorumladılar. Daha çok örnek istediler. Yabancılık sözkonusu değil. Aynı temel kültürden gelinmesinin doğal sonucu olan bu yanıtlar, gözlemlerimizce de doğrulanmaktadır.

- Bir sistematiklik getirmişlerdir. Bu sistematikliğin sonucu birçok öğrenci yurtdışındaki saygın okulların sınavlarını kazanmışlardır.(Örneğin, öğrencilerimden Moskova, Viyana ve Amsterdam gibi şehirlerin okullarını bitirip, yurtdışında istihdam edilenler vardır.) Öğrencilerin uluslararası arenaya (konser ve yarışmalar) açılmaları sağlanmıştır.

-Müzik eğitimi veren yerler (okul, alt birim, kurs vb.) çoğalmıştır. Öğrencilerim müzik okulları açtılar; böylece çocukların küçük yaşta müzik eğitimi almaları sağlandı.

-Müzik öğretmenlerinde performans düzeyi yükselmiştir.

-Bir yanıt: "…konserleri yetiştirdiklerimiz değil biz verdik. Çünkü eğitime geç başladıklarından pek konser verme kapasitesinde değiller maalesef. Sanatçı yetiştirmek için yaş sınırının düşürülmesi, uygun devlet politikası gibi unsurlar gerekmektedir."

-Ayrıca şu yanıt dikkate değer: "Farklı ders kitapları kullandım. Öğrencilerin kültürel ufuklarını genişletmeye çalıştım. Çok sayıda müzik parçalarıyla öğrencileri buluşturdum. Kendilerinin düşünmelerine çok önem verdim. Öğrencileri ezberden uzak tutmaya çalıştım."

Bu olumlu yanıtların yanında az da olsa nedenini koşullara bağlayan olumsuz yanıtlar da vardır.

Azerbaycanlı Öğretim Elemanlarının yol açtığı kurum (üniversite) dışı değişmeler konusundaki yanıtlar aşağıdaki biçimde özetlenebilir:

-Azerbaycanlı müzik eğitimcileri, Türkiye'de kültürler arasında bağlantı

kurmuşlar; karşılıklı bestecilerin, müzik dağarcığının tanınmasını, sevilmesini sağlamışlardır.

-Birçok aile çocuklarına piyano veya başka çalgılar edindi. Çocuklar, gençler ciddi müzik eğitimi almak için yönlendirildi. - Azerbaycan'da ailede kız çocuğa çeyiz olarak piyano alınması geleneği özellikle İzmir halkı tarafından çok beğenildi ve popülerleşti.

-Topluma klasik müziği (ve piyanoyu) sevdirdim. İnsanların kültüre, müziğe, dünya müzik kültürüne daha çok değer vermesi ve ilgilenmesi sağlandı. Kaliteli müziksel etkinlikler arttı, müzik hayatı genişledi, konser salonları çoğaldı.

-Yeni seslendirme kuruluşlarının oluşturulması kent müzik yaşamını canlandırmış, geliştirmiştir.

f. Geleceğe İlişkin Beklentileri, Planları

Türkiye'deki meslekle ilgili beklentiler şöyle özetlenebilir:

-Eğitimcilik görevimi başarılı ve verimli sürdürmek, daha iyi bir eğitim; yüksek seviyeli öğrenci, profesyonel düzeyde müzisyenler yetiştirmek; iyi, mesleğini seven öğretmen yetirştirmek böylece Anabilim Dalının düzeyini yükseltmek.

-Kitaplar, makaleler yazmak; bilimsel toplantılara katılmak; (kendisi ve öğrencileriyle) konserler vermek; yarışmalara katılmak; festivaller düzenlemek,

-Kariyerimde ilerlemek.

-Sözleşmemin yenilenmesi.

Bunlar, mesleğiyle, kurumuyla özdeşleşmiş, gelişmeye açık olumlu akademisyen özellikleridir.

Öte yandan önemli sayıda, beklentisi olmayan, soruyu yanıtlamayan vardır.

Azerbaycanlı öğretim elemanlarının büyük bölümü yaşamlarıyla ilgili olarak emekli olup Türkiye'de kalmak, hatta Türk vatandaşlığına geçmek istemektedirler. Türkle evli olduğu için kalacağını belirten de vardır. Bunlar Türkiye'deki koşulları olumlu bulmaktadırlar. Öte yandan "Türkiye benim için ikinci ev; yılın bir bölümünü burada geçiriyorum" yanıtı da verilmiştir.

Azerbaycan'a dönmeyi düşünüyor musunuz? sorusunun yanıtları, yukarıdakilerle tutarlı görünmektedir:

15 kişiyle en çok yanıt "Hayır"dır. İki "Şimdilik düşünmüyorum" yanıtı da bu kapsamda düşünülebilir.

7 yanıt Azerbaycan'a dönme yönündedir. Bunlar çoğunlukla da "emekli olma", "Bakü'de görevim sürüyor", "Ekonomik durum daha da bozulursa" gibi koşullara bağlıdır.

Dört anket de yanıtsızdır ya da "düşünüyorum", "belki" biçiminde yanıtlanmıştır.

5. Sonuç

Türkiye yükseköğretimindeki Azerbaycanlı müzisyenler ve müzik eğitimcileri, müzik eğitimi kuruluşlarının gelişmeye, genişlemeye başladıkları, ancak buna uygun, yeterli akademisyen alt yapılarının olmadığı dönemde gelerek ve bütün bölgelere dağılarak, Türkiye'de müzik yaşamının ve müzik eğitiminin dikey ve yatay boyutta gelişmesine önemli katkıda bulunmuşlardır. Üstelik bunlara ek olarak yüksek nitelikleriyle, ekolleriyle, disiplinleriyle, çalışkanlıklarıyla gelerek, niteliğin de önemli ölçüde gelişmesini sağlamışlardır. Bu etkiler, Azerbaycanlı öğretim elemanlarının büyük bölümünün Türkiye'de kalmasıyla ve yetiştirdikleri öğrencileriyle kalıcı olarak sürmektedir.

KAYNAKÇA:

1. Sayutkin, Yuriy Sergeyeviç.*"Azerbaycan piyano ekolü temsilcilerinin yurt dışındaki faaliyetleri"*. Azerbaycan Cumhuriyeti Milli Eğitim Bakanlığı Üzeyir Hacıbeyli Bakü Müzik Akademisi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Bakü, 1911.

2. Uz, Abdullah. *"Müzik eğitimi anabilim dallarındaki öğretim elemanlarının eğitim/akademik geçmişleri",* 7-9 Haziran 2001, X.. Ulusal Eğitim Bilimleri Kongresi, Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, 2001.
3. Uz, Abdullah. "Müzik öğretmenliği programlarına öğretim elemanı alımı", *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyum. Bildiriler. 30, 31 Ekim 2003.* İnönü ÜniversitesiEğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Öğretmenliği A.B.D., Malatya, s. 43-55.

XALIQZADƏ Fəttah Xalıq oğlu
Azərbaycan, Bakı
AMK-nınprofessoru,
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru
halikzade@mail.ru

TÜRK XALQLARININ MUSİQİSİNDƏ AXSAQ RİTMLƏRİN ÖYRƏNİLMƏSİ PERSPEKTİVLƏRİ

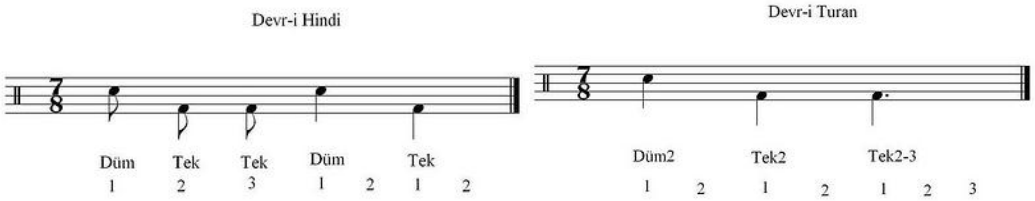
(məsələnin qoyuluşuna dair)

Xülasə*. Özəl metrik quruluşlar kimi anlaşılan Axsaq ritmlərin qohum xalqların kültüründə toplu halında öyrənilməsi Türkologiyanın musiqi sahəsinə önəmli töhfələr verə bilər.Sözügedən zaman təşkili prinsipinə Batılı və Doğulu qonşuların mədəniyyətində də rast gəlinməsi mövzunun nəzəri, etnomüzikoloji və coğrafi-mədəni perspektivlərini genişləndirir. Sözügedən ölçü çeşidlərinin mahiyyətini daha yaxşı anlamaq amacı ilə məruzədə bir sıra digər terminlərlə müqayisələrə də diqqət yetirilmişdir.*

Açar sözlər: *musiqi, türkologiya, axsaq ritm, axsaq üsullar,musiqinin zaman təşkili,ritm nəzəriyyəsi*

Türklərin musiqisinə xas olan *axsaq ritmlər, axsaq ölçülər və ya axsaq üsullar* elm aləminə yaxşı məlum olsa da, indiyə qədər iri miqyasda araşdırılmamışdır. Halbuki bu mövzu gənc musiqi türkologiyasının təşəkkülü və inkişafına özünün əhəmiyyətli töhfəsini verə bilər. Bundan başqa Avrasiya qitəsinin geniş ərazilərində yaşayan Türk xalqlarının qonşularında da eyni ritm təşkili növünün yayılması, qarşılıqlı təsir və əlaqələr mövzunun musiqi nəzəri və etnomüzikoloji perspektivlərini də genişləndirir.

Musiqidə zaman təşkilinin qeyd olunan prinsipi zəngin təzahür formalarına malikdir və bütövlükdə özəl metrik quruluşlar, yəni ikili ünsürlərlə üçlülərin çeşidli şəkillərdə sıralanması kimi açıqlana bilər. Misal 1 və 2



Fəqət axsaq ritm termini əzəldən bu anlamı daşımamış və uzun bir tarixi inkişaf nəticəsində təşəkkül tapmışdır.Şübhəsiz ki, Türkcə *axsaq,*İngiliscə *limping,* Farsca *ləngi,* Rusca *хромой* sözlərinin ilkin mənası insan və heyvanların yeriş tərzini bildirir. Ayaq hərəkətlərindən biri olan axsaq yeriş təbii ki, əvvəlcə rəqs sənətinə keçmiş, sonra musiqinin punktir, sinkopalı və sair ritm fiqurlarını və nəhayət, asimmetrik xanə ölçülərini meydana gətirmişdir. Məsələn, inkişaflı ritm duyğusuna malik olan Salyan (Azərbaycan) aşıqlarının böyük nümayəndəsi Aşıq Qurbanxan Sadıqovun müxtəlif rəqs hərəkətləri arasında "axsaq yeriş" növü də özünə yer almış, lakin onun musiqi müşayiətində yalnız ritmik vasitələrdən istifadə edilmişdir. Müxtəlif xalqların rəqslərində də axsaq hərəkətlər ölçünün iştirakı olmadan, yalnız ritmik şəkillərlə əks etdirilir. Qazax türklərinin *"Aksak Kulan" adlı dombıra küyündə* iki çərəkli ölçünün

tam hökmranlığı şəraitində əsas ifadə vasitəsi ritmik cizgilərdən ibarət olur. Bundan başqa, həmin mədəniyyətdə axsaqlıq həm də metr vasitələri ilə təsvir edilir ("Aksak Maral") və özündə tarixi inkişafın yeni bir mərhələsini əks etdirir.Zənnimizcə, axsama hərəkətlərindən və ya axsama duyğusundan musiqinin sadə ritm çeşnilərinə, daha sonra isə nisbətən inkişaflı olan metr növlərinə qədər böyük bir tarixi dövr yaşanmışdır. Belə bir inkişafın davamı olan *axsaq üsullar* Orta əsrlərdən bəri Türklərə bəlli olmuşdur.

Bir sıra mülahizələrə görə, axsaq ritm musiqidə zaman təşkilinin bir prinsipi kimi şifahi ənənəli xalq musiqi yaradıcılığı zəminində təşəkkül tapmış və onun ifadəli xüusiyyətləri ilk olaraq sırf eşitmə yolu ilə qavranılıb yaddaşlara həkk olmuşdur. Bu baxımdan sözügedən ritm üslubu nəinki not yazısının meydana gətirdiyi yabançı terminlərdən (ing. *dotted rhythm* – nöqtəli ritm;Rusca *неравнодольный такт* qeyri-bərabər dilimli xanə), həmçinin Orta əsr risalələrinin "üsul" (axsaq üsul) istilahından da əvvəl yaranmışdır.

Sözügedən ritmik üslubun Türk xalqlarındanbir sıra qonşu xalqların musiqisinə keçməsi barədə kifayət qədər fakt və dəlillər olsa da, onun ümumtürk mənşəyi tam sübuta yetirilməmişdir. Ümumi cəhətlərə malik olan bu axsaq ritmlər nəinki Türk Dünyası miqyasında araşdırılmamış, hətta bəzi xalqlarda heç təyin də edilməmişdir. Buna görə də məsələni əsaslı şəkildə araşdırmaq məqsədi ilə hər bir xalqın ənənəvi musiqisi vahid metodologiya əsasında incələnməli və müqayisəli təhlillərə uğradılmalıdır.

Terminoloji məsələlər. Anadolu Türklərində, Orta Asiya və Balkan xalqlarında bu və ya başqa dərəcədə tədqiq edilmiş axsaq ölçülər Qərb mütəxəssislərinin də elmi marağını özünə cəlb etmişdir(London Justin, 2001; Fracile, Nice, 2003, Goldberg, Daniel). Axsaq ritm şəkillərini ifadə edən bir sıra terminlərin müqayisəsi bu üslubun mahiyyətini və ona qarşı tətbiq edilən müxtəlif yanaşmaları anlamağa yardımçı ola bilər - *axsaq ölçülər, aksak usuller (Türkcə), additive rhythm, dotted rhythm(İng.), неравнодольный такт (Rusca) qarışıq ölçülər, əruzun bəzi bəhrləri, modal ritmika* anlayışlarının da axsaq ritmlərlə ümumi və fərqli cəhətləri özünün elmi izahını gözləyir.

Axsaq ritm və ölçü daha qədim olan şifahi ənənələr zəminində meydana gəlib müvafiq ifadəli xüsusiyyətlərə malik olsa da, yeni dövrün Avropa not sistemi əsasında özünə məxsus terminlər meydana gəlmişdir. Üstəlik, bəzi məxsusi adlar *Moğoli, Devri-Hindi, Devri-Turan* və ya heç bir adın olmaması üzündən mahiyyətcə çox yaxın olan tipoloji hallar diqqətdən yayınaraq bir qədər çətin anlaşılmaqdadır.

Müxtəlif yanaşma və nəzəri sistemlərdən qaynaqlanmış olan və zaman quruluşlarını ifadə edən terminlər eyni üslubun bu və ya başqa cəhətlərini açıb göstərməkdədir. Bu məqsədlə həm Türkcə "axsaq" feili sifətindən törəmiş söz birləşmələri – *axsaq ritmlər, axsaq ölçülər, axsaq üsullar,* həm də Avropa nəzəriyyəsindən gələn anlayışlar izah edilməlidir.Müvafiq terminlərin hamısı ölçü anlayışına aid olmaqla ümumilik təşkil edirlər. Bu prinsip *axsaq ritm* adlandırıldığı hallarda da geniş məna daşımaqla yenə də metr və ya ölçü anlayışını nəzərdə tutur.

a)*Aksak ölçü – qarışıq ölçü.* Qarışıq ölçü Avropa musiqi təcrübəsinin məhsuludur. Klassik Avropa musiqisində müntəzəm metr(ölçü) prinsipinin sadə və mürəkkəb növləri hökmranlıq təşkil etsələr də, artıq elementar musiqi nəzəriyyəsində qarışıq ölçülərə də müəyyən yer verilir:a)sadə ölçülər; b)mürəkkıəb ölçülər; c)qarışıq ölçülər.

Qeyd edilən metr növlərindən üçüncüsü - qarışıq metrlə axsaq ritm arasında ümumi cəhətlər tapmaq olar - hər iki zaman təşkili prinsipi iki və üç dilimli özəklərdən əmələ gəlir.Buna baxmayaraq, bu anlayışları tam mənada eyniləşdirmək də düzgün olmazdı.Məsələn, həzin Rus xalq mahnılaında(*Русская народная протяжная песня*), Azərbaycan folklorunun qədim növü olan laylalarda qarışıq ölçü nümunələrinə rast

gəlsək də, onları ifadəli xassələrinə görə axsaq ritm kimi dəyərləndirmək olmaz. Beləliklə, qarışıq və axsaq ölçüləri bir-birindən fərqləndirən əlavə meyarlar da olmalıdır. Bu da topallama, axsama və ya axaqlıq kimi ifadəli xüsusiyyətlərə bağlıdır.Beləliklə, hər bir axsaq ölçü qarışıq metr hesab edilə bilsə də, bu müddəanın əksini söyləmək olmaz. Axsaq ritmlər qarışıq ölçülərin yalnız bir növünü təşkil edir və terminoloji dəqiqlik üçün elə Türk terminindən istifadə etmək daha münasibdir.Əksinə, qarışıq ölçülərin axsaq adlandırılması heç də həmişə özünün doğrultmur.

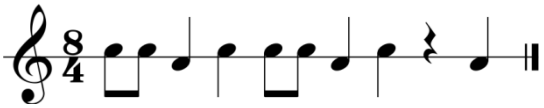
Biz hər bir qarışıq metri axsaq ölçü kimi qəbul edə bilmədiyimiz kimi, zatən axsaq olan ölçüyə qarışıq ölçü dedikdə də onun spesifikası diqqətdən yayınmış olur. Məsələn, Türkmən və ya Serbiya musiqisində rast gəlinən 5, 7, 9 dilimli xanələr qarışıq ölçü adlandırıldıqda onların Azərbaycan və ya Türk musiqisindəki tipoloji quruluşlarla yaxınlığı nəzərdən qaçır.

Bundan başqa axsaq ritmlərin yayılma coğrafiyasınıın sərhədlərini cızarkən onları qarışıq ölçülərlə səhv salsaq, Yer kürəsinin bir çox ölkə və hətta qitələrini də əhatə etməli olarıq. Halbuki məlum faktlar tədqiq edilən ritm növünün o qədər də geniş yayılmadığını göstərir.

Türkmən, Özbək və ya Qazax xalq musisindəki qarışıq ölçüləri axsaq ritm adlandırmaqla onların özünəməxsus türklüyünü aşkar etmək olur. Məsələn, Türkmən baxşılarının musiqi sənətində axsaq ritmin bir sıra tipik ölçülərinə rast gəlirik: 5/8(“Heyran eyledi”), 7/8/(“Bezirgen”), 9/8(“Ayrılmadımı”). Bu kimi nümunələr digər qohum xalqların ənənələrinə də xasdır və onların arasında genetik bağların olduğunu göstərir.Əks təqdirdə genetik cəhətdən bir-birilə sıx bağlı olan ritmik üslublar bir-birindən süni şəkildə qoparılmış ola bilər.

Lakin axsaq ritmlərə qarşı belə bir münasibət heç də bütün Türk xalqlarının elmi təcrübəsində müşahidə edilmir. Məsələn, Ağa Xan Fondu tərəfindən nəşr edilmiş və kollektiv əməkdaşlığın məhsulu olan “Music of Central Asia” kitabının sözlüyündə (*Glossary*) axsaq ölçünün yalnız bir növü(4/7) qeyd edilmişdir. Eyni vəziyyəti tanınmış Özbək musiqişünas-alimi F.Karomatovun “Özbək instrumental musiqisi(irs)” kitabında da görmək olar. Burada verilmiş bir çox üsullar arasında yalnız *Gərdun* adlı üsul axsaq ölçü kimi qəbul edilə bilər. 8/4 (3-2-3-)[6. s.36]

Misal 3 Gərdun.



Axsaq ölçülərlə qarışıq ölçülərin müştərək quruluş cəhətlərinə baxmayaraq, onların ifadəli xüsusiyyətlərində müəyyən fərqlər də olur. Bu da axsaq ölçülərin terminoloji mənasına daha bir incə çalar qatır. Rusiyanın məşhur musiqişünas-alimi professor V.Xolopovanın təsnif etdiyi dörd ritm növündən biri (*регулярная переменность и акцентность - müntəzəm dəyişkənlik* və *vurğululuq*) axsaqlar üçün daha səciyyəvidir [10].

Ayrı-ayrı Türk xalqlarının musiqisində axsaq ritmin tipoloji xüsusiyyətlərini qəbul etdikdən sonra onların müqayisəsi üçün ümumi meyarların tapılması çox önəmlidir. Başqa sözlə,müqayisələr zamanı etnosentrizm təhlükəsindən qaçmaq lazımdır. Yəni bir xalqın özünəməxsus axsaq ritm şəkilləri başqalarınınkı üçün bir qanun sayıla bilməz. Məsələn, Anadolu türklərinin musiqisində bu ritmik üslub dəqiq normalara tabedirsə, Azərbaycan aşıqlarında axsaq ölçülər müəyyən epizodlarda peyda olur, lakin hər zaman öz varlığını hiss etdirir.Eyni zamanda şifahi xalq ənənələrindən qaynaqlanan axsaq ritm sonrakı mərhələlərdə ustad sənətkarlar və alimlər tərəfindən daha nəfis şəkildə işlənilmişdir.

b)Digər iki termin – nöqtəli ritm(*dotted rhythm*) və *qeyri-bərabər dilimli metr*

(неравнодольный метр) yazılı musiqi təfəkkürü əsasında meydana gəlmiş və ilk növbədə gözə xitab olunur.Çünki, nöqtə və xanə dilimləri not yazısında istifadə olunan işarələrdir. Bəzən qarışıq ölçü və nöqtəli ritm anlayışları bir-birilə uyuşmur – nöqtəli ritmin(ölçünün) hər bir vahidinə sadə xanə ölçüsü kimi baxmaq çətindir. Digər tərəfdən isə bir çox qarışıq ölçülərin daxili ritmində zaman vahidlərinin uzunluqlarını artıran "nöqtə " işarəsi tətbiq edilmir və yəqin ki, belə hallarda "nöqtəli ritm" anlayışından danışmaq əbəsdir.

Misal 4 ZəncanDübeyti

Yuxarıda verilmiş analogiyanın davamı olaraq, daha bir nəticə çıxarmaq olar:nöqtəli ritm də öz növbəsində axsaq ritmin xüsusi növünü təşkil edir.Bütün nöqtəli ritmlər və ya qeyri-bərabər dilimli metrlər axsaq ölçünün bir növü olduğu halda, bu müddəanın da əksini söyləmək olmaz.

c) Axsaq ritmə ərəblərə məxsus əruz vəzninin təsir göstərməsi barədə çox incə bir məsələyə də aydınlıq gətirmək istərdik. Doğrudur, bu vəzn sistemləri (əruz bəhrləri və axsaq ölçülər) yeddi dilimli ölçülərlə ifadə olunduqda, ilk baxışda əruz vəznini aparıcı amil olması fikri yarana bilər. Fəqət özlüyündə axıcı və oxunaqlı olan əruz şeirləri təhrif olunmadan musiqiyə yatırsa belə, onun həlledici amil olduğunu söyləmək çox çətindir.

Belə bir görüşün dürüst olmadığını açıqlayan bir sual vermək olar: Bəs nə üçün nə ərəb musiqisində, nə fars musiqisində, nə də əruz mətninə dayanan Azərbaycan təsniflərində axsaq ölçülər müşahidə edilmir? Məsələyə aydınlıq gətirmək məqsədilə əvvəlcə əruz vəzninin elastikliyi, yəni açılıb-yığılması xassəsinə diqqət yetirək.Belə ki, həzəcin əsas təfiləsi olan Mə-FA-İ-Lün 4/4, 7/8, 3/4 kimi müxtəlif xanə ölçülərinə yerləşdirilsə də, öz xarakterini qoruyub saxlayır. Lakin onlardan ikincisi ərəb və fars musiqisi üçün səciyyəvi deyildir. Eyni fikir İran klassik musiqisi barədə Mohəmməd Reza Azadehfar tərəfindən də söylənilmişdir [1, s.201].

d)Terminoloji müqayisələrə *additi*ve *rhythm* (*uzadılmış* və ya *qatqılı ritm*) anlayışı da cəlb oluna bilər. Onun yayılma ərazisinə bir çox mədəniyyətlər (Hindistan, Afrika, Şimali Amerika, Türkiyə, Balkanlar) daxil edilir [3]. Bundan başqa, Türkiyə bəstəkarı və musiqişünası Ahmet Adnan Saygunun(1907-1991) razılığı ilə onun aksaklara yaxınlığı da qəbul edilmişdir. Doğrudan da, aksak ölçülərdə ikidilimli özəklə müqayisədə üçdilimli özək uzadılmış və ya əlavə olunmuş bir vasitə kimi çıxış edir. Lakin bütün *uzadılmış ritmlər* axsaq hərəkət təəssüratını oyadırmı? Bu suala müsbət cavab vermək üçün əsaslı tədqiqatlar aparılmalıdır. Hər halda bir neçə *additive rhythm* nümunəsi axsaq xarakter daşımır və müqayisə etdiyimiz ritm təşkili sistemlərinin qarşılıqlı münasibətləri də aksakların xüsusi bir növ olması fikrini göstərir.

Emosional və rasional yanaşmalar.Sözügedən zaman təşkili prinsipi şüurlu yaxud şüursuz şəkildə, bilərəkdən ya da bilməyərəkdən tətbiq edilə bilər. Bundan başqa, bəzi hallarda, məsələn, erkən dövrlərdə emosional yanaşmanın rolu daha böyük olmuşdur.

Sadə axsaq ritmlərdən daha mükəmməl aksak ölçülərə qədər musiqi təfəkkürü önəmli bir inkişaf yolu keçmişdir. İnsanın gerçəkliyə qarşı münasibəti, təbiət, həyat, sənət(rəqs və musiqi) hadisələrini səslərlə, daha doğrusu zaman quruluşları ilə təcəssüm etdirməsi, ritmik fiqurlardan metrik qanunlara doğru hərəkəti musiqi antropologiyasının maraqlı məsələlərindən ola bilər.

Əgər ritmik fiqur və çeşnilərin təşəkkülündə hissi qavrayışın rolu böyük olmuşdursa, (bu faktor indi də öz əhəmiyyətini saxlayır), ölçülərin elmi şəkildə öyrənilməsi zamanı rasional yanaşma üsulu da iştirak edir. Şərq elmində Axsaq üsullar,

Qərbdə isə qarışıq ölçülər, *dotted rhythm* və ya *неравнодольный такт (*qeyri-bərabər dilimli xanə) musiqi ritminin ağıl və ya zəka ilə idrak edilməsinin göstəriciləridir.

Ərəb dilindən tərcümədə qayda, qanun mənasını bildirən *üsul* anlayışı isə Orta əsr Şərq musiqişünas-alimləri tərəfindən yazılı elmi risalələrdə meydana gəlib yayılmışdır. *Axsaq üsullar* anlayışı Türkcə və Ərəbcə olan iki sözdən əmələ gəlmişdir. Onun ikinci tərəfi – ərəbcə qayda-qanun mənasının verən *üsul* ritmik quruluşların ciddi elmi şəkildə sistemləşdirilməsini göstərir. *Axsaq üsul* söz birləşməsi daxilində birinci sözün ilkinliyini düşünmək olar.

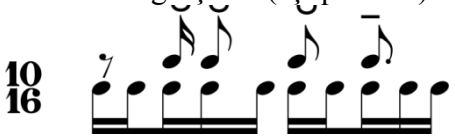
Həmin səbəbdən *üsulların* ifa təcrübəsində ciddiliklə tətbiq edilməsi bir tələbə çevrilmişdir. Türk musiqisinə həsr olunmuş elmi əsərlərdə Axsaq üsulların rasional cəhətdən dərk edilməsi nisbətən sonrakı tarixi mərhələdə baş vermişdir. Hazırda Türk musiqisində ağır templi axsaq üsul nümunələrinin varlığı,(1) zəngin ölçü çeşidlərinin tərtib edilməsi, (2), bir çoxlarının daxilində quruluşu pozmadan *vəlvələlərə* (ritmin xırdalanmasına) yer verilməsi, (3), üsul dərslərinin ustadlar tərəfindən öyrədilməsi(4), hətta Avropa musiqi alətləri üçün yazılmış əsərlərdə axsaq üsulların icrası metodikası(5) və s. amillər Anadolu musiqi sənətində rasional başlanğıcın önəmli yer tutduğunu açıq-aydın şəkildə göstərir. Yeri gəlmişkən, ənənəvi Türkiyə musiqisində axsaq üsulların böyük əksəriyyəti tək zamanlı ölçülərin müxtəlif çeşidlərinə aiddirsə (5,7, 9, 11 zamanlı və s.), müstəsna hallarda 8 və ya 10 vahiddən əmələ gələn cüt zamanlı ölçülərə də təsadüf edilir.

Şifahi ənənəli Azərbaycan xalq və peşəkar musiqisində axsaq ölçülər geniş yayılmamış və buna görə də milli tədqiqatçıların diqqətini az cəlb etmişdir. Digər tərəfdən zaman təşkilinin bu prinsipi aşıq sənətinin Qərb mühitlərində (məsələn, Gəncəbasar və Borçalıda), İran Azərbaycanı ərazisində, eləcə də məhəlli folklor üslublarında (Zaqatala, Qax, Qazax və s.) çox aydın və təbii təcəssümünü tapır və bu ənənənin dərin tarixi köklərini göstərir. Azərbaycanda axsaq ritmlərin zaman və məkan şəraitində müəyyən dəyişikliklərə uğraması sanballı tədqiqatlara bir mövzu ola bilər. Məsələn, Cənubi Azərbaycanda bu üslub nisbətən yaxşı saxlanılmışdırsa(“Zəncan dübeyti”, “Koroğlu gözəlləməsi”, “Təbriz dübeyti” və s.), Güzeydə müəyyən aşınmalara yol verilmişdir.

Azərbaycan musiqisində axsaq ölçülərin 5, 7, 8 (3-3-2) dilimli növlərlə məhdud-laşması, çox vaxt epizodik halllarda tətbiqi bu üsluba qarşı hissi qavrayışın ön planda olduğunu göstərir. Azərbayan aşıq musiqisini ifaçısı və tədqiqatçısı İ.İmamverdiyevin “20 Saz havası” kitabının III cildində yalnız iki nümunə - “Nəcəfi”(s.18) və “Qəmərcan “ (s. 30) 5/8 ölçüsünə malikdir [4, s.18, 30]. Buna baxmayaraq, bu gün seyrək görünən axsaq ölçülər çox təbii və səciyəvi təsir bağışlayır. Buna görə də onların qan yaddaşında daha əhəmiyyətli yer tutduğunu və ənənədə yayğın olduğunu söyləmək olar.

Hissi qavrayış və müvafiq ifa üsullarının tətbiqi sayəsində bəzən qeyri-axsaq ölçülər axsaq ritm yoluna “sürüşür”. Məsələn, bir ritmik formul həm 6/8 xanəsinə, həm də 10/16 axsağına oturdulduqda öz quruluş və ifadə xüsusiyyətlərini xeyli dərəcədə dəyişir (“Ağır şərili”).Və ya hazırda “düz”, yəni qeyri-axsaq ritmdə ifa edilən “Baş Dübeyti” bir zamanlar axsaq qaydada oxunmuşdur.

Misal 5 Ağır şərili (aşıq havası)



Beləliklə, Azərbaycan musiqisinin axsaq ritm nümunələri də səciyyəvi keyfiy-yətlərə malikdir və geniş türkoloji kontekstdə ələ alındıqda dərin məna və əhəmiyyət qazanır. Sözügedən üslub Azərbaycan məhəlli folklor üslublarında tətbiq edilir və hətta aşıqların musiqisində özünün bəzi bənzərsiz təfsirləri ilə böyük maraq oyadır.

Bir daha yayılması coğrafiyası barədə. Terminoloji müqayisələr yolu ilə axsaq

ritmlərin daha qənaətbəxş şəkildə açıqlanması onların coğrafi ərazilərdə lokallaşmasına əlavə işıq salır. Belə ki, *additive rhythm (*qatqılı və ya uzadılmış ritm*)* araşdırıcılar tərəfidən Asiya, Avropa, Afrika və Amerika qitələrində aşkar edilmişdirsə, qarışıaq ölçülərin yayılma sahəsi daha geniş ola bilər. Halbuki özünəməxsus metrik quruluşlar sistemi olan axsaq ölçülərin coğrafiyası daha dar olmaqla Türk Dünyası və onun yaxın yörələrində rast gəlinməkdədir.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Axsaq üsullar Türk xalqlarında olduğu kimi, onların bir sıra qonşularında da özünə yer almış və özünün mənşəyi məsələsini bir az da çətinləşdirmişdir. Bu səbəbdən Bela Bartokun (1881-1945) ötən əsrin ilk yarısında toxunduğu bir müəmmaya hələ də tam aydınlıq gətirilməmişdir.Böyük Macar bəstəkarı və folklorşünas-alimi axsaq ritmləri "*dotted rhythm*" termini ilə ifadə etmiş və onların Türk və Macar musiqisində istifadə edildiyini nəzərə çatdırmışdır. Bununla belə məşhur foklorşünas bu ritm növünün milli-etnik mənsubiyyəti və "daha harada" yayılması barədə qəti bir söz söyləməmişdir. "Biz nöqtəli ritmin daha harada əmələ gəldiyini dəqiq bilmirik. Buna görə də, oxşarlıqları nə qədər nəzərə çarpsa da, Macar və Türkiyəmateriallarının ortaq cəhətini, həmin ritmlərin ümumi mənşəyi üçün inandırıcı bir dəlil kimi götürmək olmaz. *"We don't know precisely if dotted rhythm occurred elsewhere. Therefore, this common feature of the Hungarian and Turkish materials, however the striking the similarity maybe, cannot be taken as a convincing proof of a common origin of these rhythms* [9. s.8].

Bildiyimiz qədər, bu ritm tərzi Macar xalq musiqisində Anadoluda olduğu qədər geniş yayılmamışdır.Üstəlik, axtarışlara Türklərin Şərqi Avropa və Məkəzi Asiyadakı qonşularının mədəniyyətləri də cəlb olunmalıdır(fars, tacik, əfqan, bolqar, rumın, yunan, serb və başqaları). Yunan və Əfqan, Bolqar və Fars musiqi ritmində paralel və əlaqələr daha çox Türklərin yardımları ilə həyata keçirilə bilərdi. Beləliklə də, axsaq ritmlərin Türklərə məxsusluğu ehtimalı vardır.

Bu barədə əldə olan bir neçə fakta da müraciət edək. Birincisi, Əfqan musiqisində 7/8 ölçüsündə olan ritmik quruluşa *Moğoli* deyilməsi zənnimizcə, təsadüfi deyil və fikrimizi təsdiq edir. İkincisi, İran musiqisində olan *üsuli-ləngi* - axsaq üsul anlayışının tərcüməsidir və bəzi məlumata görə məhəlli musiqi üslublarından, məsələn, daha çox Türklərin yaşadığı Xorasandan qaynaqlanmışdır. Ölkənin digər ərazilərində də bir çox aşıq musiqi mühitləri mövcuddur.

***Sonuc*.** Çağdaş zamanda ənənəvi Afrika icmalarının insanları idman, rəqs və musiqi sahələrində fiziki gücü və fəal əzələ qıvraqlığını parlaq şəkildə nümayiş etdirirlər. Lakin qədim və orta əsrlərdə Böyük Çölün sakinləri Türklərin hərəkət dinamikası heç də onlardan geri qalmırdı - deyə düşünmək olar. Uzaq məsafələrin sürətlə qət edilməsi, at çapmaq, qılınc oynatmaq, döyüş və hərb sənətinə yiyələnmək çox böyük qüvvə tələb edirdi.

Axsaq ölçülər və ya üsullar özünün rəngarəng çeşidləri ilə birlikdə Türklərin həyat tərzi, hissiyyatı və mədəniyyətinin məhsulu kimi qəbul edilə bilər. Axsaq hərəkət növləri əvvəlcə musiqinin sadə ritmik şəkillərində, sonra da daha mürəkkəb metrik quruluşlarında əks etdirilə bilərdi. Təbiətdə, insan fəaliyyətində və sənət aləmində müşahidə edilən axsaq yerişin konkret formaları dünya folklor mədəniyyətlərində daha çox yayılmış və onları ifadə edən musiqi ritmikası rəqsin qanunlarından qaynaqlan-mışdır. Bundan fərqli olaraq, topallama və ya axsama hissini ən ümumi şəkildə əks etdirən axsaq ölçülər(üsullar) sırf musiqi vasitəsi olmaqla əsasən Türk Dünyasında və onun çevrəsində tətbiq edilməkdədir.

Göstərilən iki tarixi mərhələ arasında çox böyük inkişaf yolu yaşansa da, onların arasında varislik əlaqələri də olmalı idi. İkili və üçlü ünsürlərdən əmələ gələn *axsaq üsullar* başqa yolla kəşf edilə bilsələr belə, bu termin yenə də hərəkət tərzi ilə bağlı olmalıdır.

Unutmaq olmaz ki, musiqi ritminin bioloji, mexaniki, dil və oyun kimi ilkin

mənbələri nə qədər güclü olursa-olsun, sənətin immanent xassələri də vardır və onlar emosional və rasional şəkildə qavranılıb dəyərləndirilmiş və sonrakı inkişafını tapmışdır. Məsələn, Uyğur və özəlliklə də, Anadolu mədəniyyətində hissiyyatla idrak elmi risalələrdə birləşmiş, duyğu ilə anlayışın üzvi vəhdəti axsaq ritm yaradıcılığına güclü təkan vermiş, nəticədə çox sayda tipik ölçü növləri meydana gəlmişdir.

Bundan fərqli olaraq, Azərbaycanın aşıq və folklor musiqisində hissi qavrayış üstün olduğu üçün sözügedən ölçülər sayca çox olmamış, üstəlik müasir amillərin təsiri altında müəyyən aşınmalara uğramışdır. Lakin biz burada eyni ritm üslubunun özünəməxsus tətbiqi ilə də qarşılaşırıq. Türk xalqlarının musiqisində rast gəldiyimiz axsaq ritmlər (ölçü və ya üsullar) musiqi türkologiyasının mühüm mövzularından birini təşkil edir. Məsələnin etnomüziloloji və antropoloji yönləri də perspektivli ola bilər.

ƏDƏBİYYAT:

1. Azadehfar, Mohammad Reza. Rhythmic Structure in Iranian Music. Third editio.Tehran University Press. 2017, p. 201
2. Fracile, Nice (2003) The ‘Aksak’ Rhythm , a Distinctive Feature of the Balkan Folklore. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hugaricae 44 nos.1 and 2, 197-210
3. Goldberg, Daniel. Playing with Sums. Reconsidering Additive Rhythm in Balkan Music. Yale University (saytoqrafiya).
4. İmamverdiyev İ.C. 20 saz havası. III Kitab. B.: Şirvannəşr, 2006, 50 s..
5. London, Justin. (2001) “Rhythm”. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second edtion. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London. Macmillan Publishers.
6. Кароматов Ф.М. Узбекская инструментальная музыка(наследие) Ташкент, Из-во Литтературы и Искусства им. Г.Гулямя.1972, 360 с.
7. M.Fatih Salgar. Türk Müziğinde Makamlar/Usüller ve Seyir Örnekleri.2017, S.- 288
8. Nəcəfzadə A.İ. Oğuz Türklərinin ritmlərinə dair.. Türksoylu xalqların musiqi mədəniyyətinin tədqiqi problemləri. XV Beynəlxalq elmi-praktiki konfransın materialları. Bakı, 2016, S.-33-37
9. Sipos, Janos. Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe. Budapest, 2001. P.-302
10. Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971, 301 с.

Ph.D Fattakh Khalig-zade Khalig
ANC
Department of Music History and Theiry
halikzade@mail.ru

ON THE PERSPECTIVES OF THE AKSAK RHYTHM STUDIES IN THE TURKIC PEOPLES’ MUSIC

***Summary**: The study of ‘Aksak’ rhythm widely understood as a special metrical patterns of the Turkic peoples’ music may remarkably contribute to the development of the musical branch of the general Turcology. Beside it, known also among a series of their neighbors, both to the West and East, given principle of the musical timing is considered in the paper from theoretical, ethnomusicological and geocultural perspectives. In order to better explain the essence of the issue the significant attention had been paid also to the comparison of ‘Aksak’ rhythm to some other terms emerged in the Western musicology.*

***Keywords:** music, Turcology, ‘Aksak’ rhythm, aksak usuls, timing prinsiple, theory of rhythm*

ХАНБЕКОВА Вафа
Азербайджан, Баку
АНК, доктор философии по искусствоведению, доцент

ТРАДИЦИОННЫЕ ФОРМЫ ВОСТОЧНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ НА РАЗЛИЧНЫХ ИСТОРИЧЕСКИХ ЭТАПАХ

***Аннотация:** Статья посвящена традиционным формам, видам восточного музицирования на примере культуры Ближневосточных стран. Отслеживается историческое взаимодействие*

этих стран, развитие культурных традиций в контексте мугамного-макамного мышления, их схожие и отличительные черты.

Ключевые слова:*мугамно-макамное мышление, циклические формы, нуба, формы восточного светского музицирования, исламская музыка.*

Циклические формы разделенные между собой географическим и временным пространством отличаютсямногообразием.Её древнейшие памятники представлены в музыкальной культуре Востока –традиция устного профессионального музицирования,что свидетельствуют о том, что этот принцип отображения действительности во всем многообразии появилась намного, намного раньше.Традиция светского музицирования отражает не только развитие историко-теоретических,исполнительских знаний и навы-ков,но и потребностей определенного круга ценителей, а затем и общества. Большой интерес представляет исламская музыка периода 8-13 столетий и последующих столетий, где сформировались такие жанры как арабская нуба,а затем и мугамы-дястгяхы,макамы, мукамы и т.д.,традиция восточного музицирования.

Из источников известно, что «Нуба получившая свое классическое выражение как развернутая вокально-инструментальная циклическая композиция,основанная на принципе макама» [1], нашла в дальнейшем свое распространение, уже, и на Западе Европы–в Испании, взяв на себя своеобразную миссию «культурного или духовного моста» между Востоком и Европой.Как мы знаем, в VII-VIII века арабский халифат под знаменем религии ислама завоевал всю Переднюю Азию, Северную Африку, Ближний и Средний Восток двинулся в Западную Европу. Наряду с властью, устанав-ливаемой ими, там же на территории «дома ислама» («дар ал ислам») распространялась и их культура. Вместе с тем происходил еще более важный процесс и для самих же арабов–это полнейшее освоение и культуры, и научных, и художественных достижений завоеванных стран. «Выход арабов за пределы аравийских земель способствовал тому,что свои специфические исламские черты музыкальные явления стали приобретать во взаимодей-ствии древних арабских традиций с эллинизированными традициями перс-о-месопотамского и сирийско-византийского регионов. Имея ярко выраженную над-этническую природу, обусловленную распространением общемусуль-манских аристократических традиций, сформировавшихся в основном в центральной части халифата, исламская музыка обнаруживает различия этнического характера,поскольку в процессе её развития «музыкальную моду» определяли традиции и вкусы не только арабов,но и одного из трех крупнейших исламизированныхэтносов: в 7-10 вв. - арабов ;в 11-14-персов; в 15-17- тюрок и монгол»[2,с.1,2].

В 7-10 вв. во дворах и домах арабских халифов под влиянием образа жизни персов музыка стала выполнять те же функции, что и при дворах Сасанидов (как например, во время трапез, на отдыхе, в военных походах и т.д.). Так в Аравию пришло известное и широко практикуемое персами сольное мужское пение под щипковый аккомпанемент и постепенно стал образовываться новый класс певцов (муханатх), подражавшим женщинам (муганнийа).

60-е годы VIII в. аббасидский халифат, ведущий свой род от дяди пророка Мухаммеда, основывает Багдад. И именно с этим периодом связано проявление интереса к наукам, знаниям, к чужим и собственным достижениям. Это касается, в частности, и музыкознания.Еще одной особенностью этого времени это новые запросы, которые побуждали переосмысление музыкантами музыкального искусства, существующих жанров.Музыка при дворах халифов сделалась составной частью придворных церемоний. Если говорить о маджлисат-тараб («веселых собраниях»),то он проходил строго по протоколу, детали которого были переняты у

персидских шахов.Такие инструменты как чанг,танбур были задвинуты на второй план,а новой формой исполнения стало пение стихов в сопровождении уда. В рамках придворного музицированиясформировались вокально-инструментальные циклические сюиты, исполняемые чередой музыкантови получившие название науба, нуба (буквально– ряд, очередь)»[3, с.68;3,с.3].

Впервые появившись во дворах багдадских халифов, (врамкам светского музыкального искусства), нуба перекочевывает вместе с арабской культурой в Испанию, страны Магриба (Марокко, Алжир, Тунис). Лучшие ее элементы были основаны, в частности, в Испании (al-ala). Здесь хотелось-бы отметить основоположника, так называемого андалусского стиля арабской музыки (от ElAndalu, как называли арабы покоренную ими часть полуострова)Зирьяба, обладавшего энциклопедической образованностью в различных областях наук. Сочиненные им 24 нубы считаются и поныне классическими произведениями этого жанра» [4, с.40].

Светская музыка в исламизированных странах получает со временем свои характерные черты.Если обратим внимание на музыкальную практику стран Магриба то увидим, что нубы по своим стилистическим принципам подразделяются на тунисский (малуф), алжирский (сана) и марокканский (гирнати).

Так или иначе, основным жанром исламской музыки в период раннего средневековья оставаласьнуба. Во времена известного ученого и музыканта Абдулкадира Марагаи нуба состояла из четырех основных, к которым с его же стороны был прибавлен пятый раздел (в первом и четвертом использо-вался классический арабский стих, во втором персидский, а в трётьемразде-ле и тот и другой).

Со временем светская музыка получила всё большое развитиеи своеобразные национальные черты. Так У. Гаджибейли в книге “Основы азербайджанской народной музыки” отмечает следущее: «В истории теоретического и практического развития музыки народов Ближнего Востока ведущее место принадлежит двум азербайджанским ученым, теоретикам-музыковедам с мировым именем: Сафиаддин-Абдулмоумин-биниЮсиф-аль Урмеви (из Урмии) - XIII век и Абдул Кадир-Марагаи (из Мараги) - XIV век.

Ученый музыковед Азербайджана XIX века Навваб Мир Мохсин Хаджи Сеид Ахмед оглу Карабаги (из Шуши), основываясь на трудах вышеприведенных ученых, в своей брошюре под названием «ВизухильАргам» (объяснение музыкальных терминов) говорит о древней музыке народов Ближнего Востока. Из всех этих трудов, часть которых переведена на европейские языки, видно, что музыкальная культура народов Ближнего Востока достигла своего высшего расцвета к XIV столетию и гордо возвы-силась в виде двенадцати колонного и шестибашенного «сооружения» (dəstğah), с высоты которого открывался вид на все четыре стороны света: от Андалузин до Китая и от средней Африки до Кавказа»[5,18].

Так на аджамском Востоке на смену нубе пришли другие схожие жанры: фасл – в турецкой музыке; Шашмаком(«шесть макамов») – в Средней Азии; Двенадцать мукамов – у уйгуров, двенадцать дастгахов – в Иране и Азербайджане. Например, в уйгурскоммукаме большую часть репертуара составляют народные романтические поэмы-дастаны, и заканчивается мукам танцем с ускорением темпа к концу.В Средней Азии и в Северной Африке в состав музыкальных циклов входят как классические, так и народные стихи.

Большое внимание со стороны учёных уделяется исторической взаимосвязимакамно-мугамногоискуства в разных географических проявлениях. Так Jurgen Elsner встатье «Muqam-principleandmuqam-The differentiation of regional muqam traditions» отмечаетследующее: «По сравнению с классической алжирской музыкой структура мугама в египетской и сирийской художественной музыке,

которая, кстати, ощутила некоторые воздействия андалузской музыки и была особенно подвержена влиянию тюркской художественной музыки во время Османской империи, представляетсобой более усложненный вариант. Музыка, охватываемая такими терминами, как laen, nayam и muqam, контрастирует, очевидно, с так называемым архаичным типом музыкальной конструкции, относящемуся по принципу мугамному–магрибскойнубе. … Формирование музыки Мугама в Ираке, Азербайджане и Иране шло другим путем. Несмотря на все более или менее важные разли-чия, существующие между этими региональными традициями, кажется, что в отношении конфигурации принципа мугама они имеют тенденцию к одному и тому же направлению.Это вполне понятно из региональной и историчес-кой ситуации. Начав свое развитие, вероятно, с указанной персидской практики мугам в XV-XVI вв. со своей внутренней конструкцией, углубленными и ограниченными пластами, организованными выработкой основной структуры мугамаqita или auiel, subet(шобе) и gasehe (гуше) соответственно, очевидно, нашли внимание творческих музыкантов этих традиций»[6, с.103].

Надо отметить, что в период позднего средневековья произошёл раскол мусульманского мира на суннитов и шиитов ина территории западного Ирана, Азербайджана и части восточного Ирака появилось новое государство, управляемое иранской династиейСефевидов (1502–1736).По существу оно представляло собой религиозное движение шиитов, чьи обычаи способствовали широкому привлечению музыки в специальные обряды оплакивания потомков пророка Мухаммада (Али, Хасана, Хусейна) и в театрализованную мистерию (та'зийа),которые исполнялись во время свя-щенного месяца махаррам. Музыка, используемая на религиозных собраниях и траурных церемониях шиитовнемалой степени способствовали усилению моментов экзальтации в музыкеи закладывала свои традиции в сфере музицирования. Так перед музыкантами, опирающимися на каноны исламского музыкального профессионализма, стояла задача не просто ублажать слух придворных, как это было во дворах багдадских халифов, а скорее всего,увлекать слушателей к высотам божественного совершенства и сострадания. Кроме этого,нужно было умение развивать структуру, драматургию исполняемой музыкальной формы таким образом, чтобы вызвать в момент кульминации (аудж) особое состояние мистического «озарения» (хал). Все это нашло отражение в развитии мугамных (макамных) дастгяховкак музыкального жанра на основе любовномистических газелей.

Интересные доводы по поводу иранского дастгяха приводит Уильям Самитс в статье «Сюитное исполнение макама в XVIIвеке и его связи с азербайджанскими дастгяхами XIX века»: «По мнению некоторых учёных, иранская система дастгяха была заново создана в конце эры правления Гад-жаров.Это могло произойти в результате усилий музыкантов того времени, желающих возродить свои традиции.То, что обе династии Сефевидов и Гаджаровудалялись от тюркских и кавказских элементов, внесших вклад в придворную музыку и искусство,могло отражать политическое влияние в попытке возрождения персидского культурного наследия» [7,с.134-135].

На азербайджанской почве нового расцвета мугамное искусство полу-чает в конце XIX и начале XX века.Будучи когда-то придворной формой музицированияоно в связи, с социально-политическими, экономическими изменениями приобретаетразличные формы претворения и становится доступным различным слоям общества.Как пишет Ж. Дюринг в статье «Azerbaijan. Music of Azerbaijan»: «Впоследствии музыка Советского Азер-байджана прошла период западной аккультурации, отмеченный сокращением семнадцати интервалов в октаве до двена-

дцати полуторных полутонов, интеграцией западных инструментов, полифонии и оркестровки. С другой стороны, развивается западная форма, но по национальному стилю, объединяющаятакие традиционные элементы, как инструменты (tār,kamāṇča, daf и bālamān), ритмы, модусы и мелодии. Основателем этой новой школы был Гаджибеков (1895-1948). В конечном итоге аккультурацияне оказала глубокого влияниянастаруюмузыку, котораяпо-прежнему исполняется великими-интерпретаторами, верными своей традиции» [8]. Кроме меджлисов, устраиваемые аристократами, учеными, меценатами развитию мугамного искусства способствовали и азербайджанские свадьбы. В конце XIX и начале XX века известны были меджлисы Мир Мовсум Навваба, Хуршид Бану Натавана в Шуше («Məclisi-üns”,”Məclisi-fəramuşan”), собрания Махмуд аги Махаммедзадев Шемахе (“Beytus-şəfa”),меджлиси в Ордубаде (”Əncümani-şüəra”), меджлисы Мешади Малика(“Məcməüs-şüəra”), Мешади Сулеймана Мансуровых в Баку.Нельзя отрицать,что в не меньшей степени развитию исполнительских навыков и знаний у мугаматистов способствовали свадьбы.Эти меджлисы, свадьбы были своего рода школами, и роль их была велика в деле сохранения идущих испокон вековтрадиций и культуры придворного, светского музицированияно уже на современном этапе. Интересные факты об азербайджанских свадьбах и принципах музицирования в период конца XIX и начала XX века были приведены народным артистом и участником многих и многих таких свадеб и торжествБюль-бюлем. Он писал: «Свадьбы, проходящие в городе подразделялись на четыре вида:первые, «урафамаджлиси»;вторые, «аснафтойу»,третий – «лоту тойу»,четвертый – «эрмани (армянские) тойу»,различные приёмы и увеселительные меджлисы. На«урафамеджлиси»приглашалисьханенде первой категории.В таких меджлисах участвовали «мумтазы»,обладающие глубокими знаниями в классической восточной музыке и мугамате, а также купцы и аристократы.Здесь ханендепели мугамыдастгяхыцеликом.На«аснаф той»приглашалисьханенде второй категории. Здесь певцам делали поблажки,после 2-часового исполнения дастгяха разрешалось исполнение пары танцев под звуки народных мело-дий…На свадьбы, именуемые «лоту тоу» приглашались 2-3 ханенде и группа зурначей.Здесь мало внимания отводилось дастгяху, и вообще музыке. Такие меджлисы занимали танцовщицы и мутрубы.Во время танца девушек ханендеисполняли «Шикестейи-фарс» или «Шахназ» и « Гатар»[9,15].Интересно, что на современном этапе ни на меджлисах, ни на свадьбах практика исполнения танцев во время звучания мугамовв Азербайджанене практикуется. Но если обратим внимание на практику исполнения уйгурскогомукамато увидим, что танец,а иногда и массовый постановочный танец с ускорением темпа к концу произведения здесь имеет особую значимость.Это возможно связано с суфийскимипредставлениями и обрядами, практикующие исполнение танцев на пути приближения к всевышнему. Но Luo Xiong-yan в статье «Uyghur Muqamand Inheritance of the Oasis Dance Culture» объясняет свою точку зрения по поводу использования танца вуйгурском мугаме: «Культура танца передается через действия, а также этнические и региональные культурные особенности и эстетические вкусы, отображаемые танцором.Поэтому танец рассматривается как визуальный образ музыкальной мелодии» [10, с.290-291].

Другой распространенной формой музицированияв Азербайджане является религиозная музыка. Религиозная музыка исполняется на дервиш-ских свадьбах, собраниях “Əli süfrəsi”, шабехахи во время речитацииКора-наи т.д.Такая музыка в основном носит возвышенный облагороженный, в большинстве же трагический характер.Здесь не только возноситься имя Аллаха,но и освещаются события из жизни пророка Мухаммеда и Али и их приближенных, трагические события Кер-

бельской битвы, унесшей жизни многих членов семьи Пророка Мухаммеда(в частности,его внука-Имама Хусейна).Здесь исполняются марсии (mərsiyə), ноха (nöhə),касыды(qəsidə), посвященные этим личностям, событиям из их жизни.Дервишские свадьбы изначально проводились певцами, ханенде без инструментального сопровождения (демийе). Такое сопровождениесчиталось излишеством там где, произноситься имя всевышнего, пророков и его последователей, излагаются касыды и хадисы. Практика последних лет показывает тенденцию не только к увеличению состава певцов (3,4 и более), но и привлечения разных инструментов (на основе мугамного искусства). Так солист во время исполнения излагает основные строки и в дальнейшем развивает их, обращаясь к новым и новым строфам, а «хор» периодическиповторяют основные строфы(vagirətutmaq), дав отдохнуть солисту. В принципе образуется композиция, напоминающая чем-то куплетную форму.

ЛИТЕРАТУРА:

1.Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990, 671 с.
2.Джани-заде Т.Исламская музыка .Материалы в интернете.http:||zhurnal aperelarn.ru\
3.ToumaHabibHassan.TheMusicofArabs, 1996.
4.Мартынов И.И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. М.: Музыка, 1970, 504 с.
5.Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки (II издание). Баку: Азгосмузиздательство, 1957, 113 с.
6.JurgenElsner. «Muqam-principle and muqam-The differentiation of regional muqam traditions» // "Muqam in Xinjiang/China and outside, history and present. 2006, 460 c.//www.dudu-book365.com/pdf/木卡姆论文集.
7.Уильям Самитс.«Сюитное исполнение макама в XVII веке и его связи с азербайджанскими дастгяхами XIX века». //Материалы II Международного научного симпозиума «Мир мугама»,Баку,15-17 март, 2011,206 с.
8.J. During .Azerbaijanxi.Music of Azerbaijan.//http://www. Iranicaonli-ne.org/articles/azerbaijan-xi
9. Bül-bül. Seçilmiş məqalə və məruzələri. Bakı,Azərbaycan Elm.Akadem. Nəşriyyatı, 1968
10.Luo Xiongyan . « Uyghur Muqam and Inheritance of the Oasis Dance Culture» // "Muqam in Xinjiang/China and outside, history and present,2006,460 c.

Khanbayova Vafa
Azerbaijan, Baku
PhD in art, assistant professor
Azerbaijan National Conservatory

TRADITIONAL FORMS OF ORIENTAL MUSIC MAKING AT DIFFERENT HISTORICAL STAGES

***Annotation**: The article is devoted to the traditional forms, types of oriental music-making on the example of the culture of the Middle Eastern countries.The historicalinteraction of these countries, the development of cultural traditions in the context of mugham-makam thinking, their similar and distinctive features are traced.*

***Key words**: mugham-makam thinking, cyclic forms, nuba, forms of oriental secular music, Islamic music*

ЮСИФОВА Марьям Насир гызы
Азербайджан, Баку
Магистр музыковедения
Концертмейстер
БМА им. Узеира Гаджибейли
dashdamirzadeh@mail.ru

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ КОМПОЗИТОРСКОЙ, ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ЭЛЬМИРЫ НАЗИРОВОЙ

Резюме: *Данная статья посвящена творчеству видной азербайджанской пианистки и композитора Эльмиры Назировой. Значительное внимание в статье уделяется анализу творчества Э.Назировой сквозь призму синтеза композиторской, исполнительской и педагогической видов деятельности. На основе изучения творческого пути Э.Назировой в статье раскрывается мысль о том, что взаимодействие различных видов музыкальной деятельности активно формируя творческую индивидуальность музыканта в целом, способствует развитию и становлению каждого из этих видов в отдельности.*

Ключевые слова: *Эльмира Назирова, творчество, композитор, пианистка, педагог*

Творческая деятельность Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, профессора Эльмиры Назировой является ярчайшим примером органичного единения исполнительского, композиторского и педагогического мастерства. Ее вклад в азербайджанскую музыкальную культуру и педагогику трудно переоценить. Он очевиден, чрезвычайно ценен и значителен.

Изучением творчества Э.Назировой в целом, а также анализом ее композиторского наследия в частности, занимался ряд видных азербайджанских музыковедов, среди которых необходимо, прежде всего, отметить члена Союза композиторов и Союза музыкальных деятелей Азербайджана, профессора Т.Сеидова, профессора В.Алиханову-Шарифову и др. Опираясь на эти исследования, статьи в прессе, а также воспоминания учеников Э.Назировой, хотелось бы рассмотреть её творческую деятельность сквозь призму триединства композиторского, исполнительского и педагогического начал.

Эльмира Назирова родилась в 1928 году в Баку в семье видного ученого-медика Мирза Рза Мирза Меси оглы Назирова и одной из первых азербайджанских пианисток Лейлы Мурадовой. Незаурядные музыкальные способности Эльмиры Назировой проявились уже в раннем детстве, и именно Лейла Мурадова разглядела талант дочери и стала ее первым наставником на пути к музыке.

Две грани музыкального дарования Эльмиры Назировой проявились и пересеклись уже в годы учебы в специальной музыкальной школе при Азербайджанской Государственной Консерватории (ныне Бакинская Музыкальная Академия имени Уз. Гаджибейли), где она занималась в фортепианном классе опытного педагога Р.И.Сирович и в классе детского музыкального творчества у Н.С.Чумакова. Уже тогда на проводимых в школе концертах юная Э.Назирова исполняла свои собственные сочинения. Однако самым ярким эпизодом начала её творческого пути явилось выступление в декабре 1944 года на Декаде музыки республик Закавказья в Тбилиси, где шестнадцатилетняя Э.Назирова выступила как автор и исполнитель пяти фортепианных прелюдий. Исполнительское и композиторское дарование Э.Назировой было высоко оценено выдающимся композитором Р.Глиэром, который особо отметил ее необыкновенно тонкую музыкальность. Следует отметить и тот факт, что впоследствии Э. Назирова была первым исполнителем всех своих фортепианных произведений.

Одну из главных и решающих ролей в творческом становлении Эльмиры Назировой сыграл великий Узеир Гаджибейли. Именно Узеир-бек предвидел блестящее музыкальное будущее Назировой и оказал поддержку ее яркому дарованию. По настоянию У.Гаджибейли Эльмира Назирова занималась параллельно и фортепиано, и композицией. Занятия по двум специальностям продолжилось и в студенческие годы. В Баку, учась в АГК, Э.Назирова занималась с такими великолепными музыкантами, как Г.Г.Шароев (класс фортепиано) и Б.И.Зейдман (класс композиции). Одной из ярких страниц творческой жизни Э.Назировой является период ее учебы в Московской консерватории, где она совершенствовала свое мастерство в классах виртуозного пианиста и глубокого педагога Я.И.Зака и выдающегося композитора современности Д.Д.Шостаковича.

После окончания консерватории творческие будни Назировой наполнились активной гастрольной жизнью, новыми композиторскими успехами, а также плодотворной педагогической деятельностью. Весь творческий путь Эльмиры Назировой является великолепным примером взаимодействия и взаимообогащения трех граней ее богатого музыкального дарования.

Назирова-композитор, будучи самобытным, ищущим и пытливым художником, создала произведения в самых разнообразных жанрах. Её перу принадлежат Струнный квартет, Скрипичная и Виолончельная сонаты, Увертюра для симфонического оркестра, а также музыка к драматическим спектаклям. Однако основное место в композиторском творчестве Назировой занимают сочинения для фортепиано. Именно в фортепианной музыке нашёл свое яркое отражение тот факт, что Эльмира Назирова – талантливая пианистка. «Родное» фортепиано служило для композитора главной творческой лабораторией, где зарождались основные характерные черты ее композиторского стиля. Фортепианные сочинения Эльмиры Назировой отличаются своей индивидуальной пианистичностью, фактурной пластичностью и рациональностью. Объясняется это, несомненно, её ярко выраженным исполнительским талантом, глубоким знанием специфических качеств и колористических возможностей инструмента, а также психофизиологических особенностей пианизма как процесса. В подтверждение этого хотелось бы привести слова Л.Оборина о произведениях композиторов, являющихся также мастерами исполнительского искусства: «Пианистам всегда как-то особенно близки и симпатичны произведения, принадлежащие перу их «коллег». Это и понятно: фактурные образования в таких произведениях обычно интересно продуманы, целесообразны и пластичны; пассажи как правило естественно «укладываются» под пальцы, то есть рациональны с точки зрения их технического воплощения. Короче, речь идет о том весьма специфическом качестве многих… фортепианных пьес, имя которому «пианистичность». Бесспорно, только знание всех сокровенных тайн и живописно-колористических возможностей рояля – а оно доступно лишь человеку играющему, и играющему хорошо! – может позволить композитору с «прицельной точностью» и максимальным совершенством сформулировать на клавиатуре свою поэтическую мысль» [1, с.140].

Композиторское творчество Эльмира Назирова постоянно совмещала с исполнительской деятельностью. Будучи виртуозной пианисткой, в концертном репертуаре которой были произведения Баха, Моцарта, Бетховена, Шопена, Рахманинова и других композиторов, она также часто выступала с исполнением своих собственных произведений. Особым успехом в ее исполнении пользовался Фортепианный концерт на арабские темы, написанный в соавторстве с выдающимся композитором Фикретом Амировым. Эльмира Назирова исполняла его как в Азербайджане, так и за рубежом, играя в ансамбле с такими выдающимися дири-

жерами, как Ниязи, Н.Аносов, Е.Светланов, Р.Сатановский (Польша), В.Фелдбрили (Канада). Также во второй половине 50-х годов состоялась аудиозапись Концерта в исполнении автора и Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио под управлением Е.Светланова. Следует отметить, что Фортепианный концерт на арабские темы по праву можно считать одним из наиболее ярких образцов этого жанра в азербайджанской фортепианной музыке. Музыковед Д.Данилов в своей статье, посвященной «Арабскому» концерту справедливо отмечает, что «…в концерте Э.Назировой и Ф.Амирова использованы отдельные интонации из арабских музыкальных тем, которые подвергнуты творческой переработке в духе азербайджанской музыки. Поэтому концерт, в сущности, надо рассматривать как азербайджанское сочинение на арабскую тематику» [2, с.70]. Именно такое единение двух музыкальных культур – арабской и азербайджанской – обогатило содержание и предало невероятную самобытность «Арабскому» концерту. Не случайно, именно он занял одно из прочных мест в репертуаре такого яркого и виртуозного пианиста, как Ф.Бадалбейли, успешно исполнившего его в разных странах.

Среди фортепианных сочинений Назировой хотелось бы также назвать Пять прелюдий, Сюиту на албанские народные темы для двух фортепиано, также написанную в соавторстве с Ф.Амировым, Четыре этюда, являющихся первыми в азербайджанской музыке образцами этого жанра, Сонату-поэму, Вариации, Сонатину и др. Хотелось бы отметить и тот факт, что Сюита на албанские народные темы для двух фортепиано явилась предвестником дальнейшего плодотворного содружества двух талантливых музыкантов. Получив прекрасные отзывы, это виртуозное произведение проложило дорогу к совместному написанию Фортепианного концерта на арабские темы. В фортепианных произведениях Эльмиры Назировой раскрылся не только ее композиторский дар и исполнительский талант, но и педагогическая сущность ее многогранной творческой натуры. Фортепианные произведения Назировой заняли прочное место не только в концертном репертуаре пианистов, но и стали базовыми образцами азербайджанской музыки для педагогического репертуара.

Будучи виртуозной, вдохновенной пианисткой и ярким, самобытным композитором, Э.Назирова также являлась талантливым педагогом, постоянно ищущим новые методы и приемы развития исполнительской техники и музыкального вкуса своих учеников. Педагогическая деятельность профессора Эльмиры Назировой чрезвычайно многогранна. В ней самым органичным образом переплетались работа с начинающими, юными пианистами и занятия со студентами консерватории. Будучи профессором АГК, она охотно преподавала в Средней специальной школе имени Бюль-Бюля. Таким образом, Эльмира Назирова уже на ранних стадиях развития музыканта закладывала фундамент пианистических приемов и общемузыкального интеллекта у своих учеников. Впоследствии, воспитанные в атмосфере тщательного и кропотливого пианистического труда, ученики Назировой становились образцовыми студентами, а затем, и яркими, обладающими своим собственным творческим «я», вдумчивыми, высокопрофессиональными музыкантами. Класс Эльмиры Назировой дал азербайджанской музыкальной культуре и педагогике множество прекрасных специалистов в самых разнообразных сферах творческой деятельности. Среди ее воспитанников и педагоги, и пианисты, и музыковеды, и композиторы. Достойно продолжают музыкальные традиции своего педагога выдающийся музыковед, пианистка Аида Гусейнова, талантливые педагоги и пианистки Саида Бехбутова, Арзу Сафарова, Айнура Касумова и многие другие.

Педагогическая деятельность Эльмиры Назировой тесно взаимодействовала с ее композиторским и исполнительским талантами. Так, Назирова, как вспоминают ее студенты, на каждом своем уроке использовала метод «живого» показа. К Эльмире Назировой можно в полной мере отнести высказывание Г.Г.Нейгауза: «Когда педагог одновременно и исполнитель…, то естественно, что педагогическая работа его протекает по-другому, чем у «чистых» педагогов, никогда не показывающихся на эстраде…» [3, с.184]. В воспоминаниях студентов на своих уроках Назирова неизменно за инструментом. Более того, она демонстрировала на уроках различные интерпретационные исполнительские версии, предоставляя, таким образом, ученикам право выбора. Своим личным исполнительским примером она вдохновляла учеников, пробуждала в них пианистическую уверенность, помогала проявить их музыкальную индивидуальность. Композиторская составляющая дарования Назировой позволяла ей раскрыть перед учеником исполняемое им произведение сквозь призму процесса созидания музыки. Четко проясняя композиторскую идею, элементы фразировки, форму и организацию, ладогармоническую структуру и пианистическую фактуру музыкального материала, Эльмира Назирова давала ученику ясную картину дальнейшей работы над изучаемым произведением. Как вспоминает одна из её учениц, пианистка и музыковед Аида Гусейнова, показывая произведения, Эльмира Назирова прежде всего следовала композиторской мысли, которую передавала своим студентам. Таким образом, композиторская логика присутствовала на ее уроках всегда. Надо отметить и тот факт, что в воспоминаниях своих учеников Эльмира Назирова не только талантливый композитор, исполнитель и педагог, но и духовный наставник, исключительно внимательный к жизни своих воспитанников. По словам Аиды Гусейновой, Эльмира Назирова была тончайшим психологом и с каждым студентом у нее была своя «тональность общения».

С 1990 года Эльмира Назирова продолжила свою творческую и педагогическую деятельность в Израиле, на самом высоком уровне представляя азербайджанскую музыку за пределами нашей страны.

23 января 2014 года музыкальный мир понес невосполнимую утрату – на 86-ом году жизни скончалась выдающаяся пианистка, яркий композитор и талантливый педагог Эльмира Назирова. В заключение хотелось бы отметить, что творчество Эльмиры Назировой требует глубокого и тщательного изучения, так как является одной из значимых страниц в истории Азербайджанской музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки, статьи. Выпуск третий. Составление и общая редакция Соколова М.Г. М.: Музыка, 1973. 232 с.
2. Данилов Д.Х. Концерт на арабские темы. // «Советская музыка»,1958. №1. с. 69-72.
3. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музыка, 1982. 300 с.

Yusifova Maryam Nasir
Magister of musicology
Accompanist, Baku Music Academy
named after Uzeir Hajibeyli
dashdamirzadeh@mail.ru

CONCERNING INTERACTION OF COMPOSER, PERFORMING AND PEDAGOGICAL ACTIVITY ON THE EXAMPLE OF ELMIRA NAZIROVA'S CREATIVITY

Summary: *This article is devoted to creative work of the prominent Azerbaijani pianist and the composer Elmira Nazirova. The considerable attention in article is paid to the analysis of creative work*

of E.Nazirova through a prism of synthesis composer, performing, and pedagogical kinds of activity. On the basis of studying of a creative career of E.Nazirova in article the thought that interaction of different types of musical activity actively forming creative identity of the musician as a whole reveals, promotes development and formation of each of these types separately.

Key words: *Elmira Nazirova, creative work, composer, pianist, teacher*

Dr. YÜKRÜK Serap
Türkiye
,Doç. Dr. Van YYÜ Eğitim Fakültesi,
Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

Dr. UÇAR Metin
Türkiye,
Dr. Öğr. Üyesi Kastamonu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

OKULÖNCESİ ÖĞRENCİLERDE MÜZİKSEL ALGININ GÖRSEL ALGI ÜZERİNE ETKİSİ

Özet*: Sanat tarihi incelendiğinde, sanat eserlerinin var edildikleri çağın özelliklerini taşıdıkları ve sanat disiplinleri arasında güçlü bir bağın olduğu görülmektedir. Bu disiplinler arasında fonetik sanatlarla görsel sanatlarda var olan pek çok anlayışı, yaklaşımı ve kuramı ortak değerler olarak görmekteyiz. Sanat tarihinin her döneminde sıkı ilişkiler içerisinde alan bu disiplinler birçok dönemde birbirini etkilemiş sanatçıların sanatsal yaratımlarında belirleyici imgeleri oluşturmuşlardır. Sanat ürünleri bir anlatımdır ve bu anlatımının öznesi insandır. Bazen renklerle bazen seslerle ya da değişik araç gereçlerle ortaya çıkan bu ürünler insandan ortaya çıkıp insana eriştiklerinde anlamlı olacaklardır.*

Bilindiği gibi İnsan eğitiminin üç dayanak noktası bilim, teknik ve sanat eğitimidir. İnsanın eğitilmesi söz konusu olduğunda eğitim programları bu üç dayanak üzerinde oluşmakta ve gelişmektedir. Çünkü insanın varlık bütünlüğü duyuşsal, bilişsel ve devinişsel özelliklerinin bir araya gelmesi ile oluşmuştur. Günümüzde eğitim alanında yapılan araştırmalarda çoklu ortamdan farklı algılara hitap ederek oluşturulan eğitim-öğretim ortamları öğrencilerin derse olan ilgilerini artırmaktadır. Öğrenmelerin kalıcılığının sağlanabilmesi için öğrenme ortamındaki zengin uyaranların ve etkileşimin katkısı çeşitli bilimsel çalışmalarla ortaya konulmuştur.

Müzik, dinleyenlerin karakteristik yapısına, yaşına, kültürüne, müziği duymasında etkili olabilecek tıbbî durumuna, müziğe yatkınlığına ve hazır bulunuşluğuna göre farklı düzeyde tesir edebilir. Tempo, ses perdesi, harmoni, melodi, ritim gibi müziğin içerdiği unsurların yanı sıra kulaklıkla veya hoparlörden dinleme, kayıttan ya da canlı dinleme gibi müziğe ulaşım yolu ya da grup hâlinde veya yalnız hâlde dinleme gibi çevresel etmenler ve son olarak aktif veya pasif katılım da müziğin dinleyenler üzerindeki etkisini çeşitlendirir.

İpşiroğlu'na göre: "Sanatçıların müziğe gösterdiği ilgi değişiktir. Kimi esin kaynağı olarak müzikten yararlanıyor; kimi doğrudan doğruya müziğin resmini yapıyor, kimi senfoni, füg vb. müzik formlarını resme aktarıyor; kimi de müziğin biçimlendirme öğelerinden resimde yararlanma yollarını arıyor.

Bu araştırmada, öğrencilerin söyledikleri şarkıların, resimlere konu olan imgeler üzerindeki etkisi tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda, seçilen çeşitli üç şarkı öğrencilere öğretilmiştir. Daha sonra, dinledikleri müziklerin hayal dünyalarına ve çizdikleri imgelere yansıma durumları değerlendirilmeye çalışılmıştır.

AnahtarKelimeler*: Okul Öncesi Müziksel Algı, Görsel Algı*

GİRİŞ

Bir ülkenin geleceğine yön verecek nesillerin yetiştirilmesinde sanat ve eğitiminin önemi her geçen gün artmaktadır. Sanat eğitimi temelde algıların eğitimidir. Sanatlar, algıya dayandıkları için ihmal ediliyor, algı da düşünce içermediği varsayımıyla küçük görülüyor. Oysa sanat, algısal bileşeni güçlendiren en güçlü araç olduğu ve algısal bileşen olmadan herhangi bir alanda üretken bir düşünce geliştirmek mümkün değildir

[Arnheim, 2007,17]. Algılar duyumlar yoluyla oluşturulan bir bilgi edinme sürecidir ve algı, bireylerin içinde bulundukları çevreyi organize etme ve duyusal bilgileri düzenlemesine dayalı anlama ve farkına varma sürecidir. Bireyler algısal niteliklerine dayalı olarak çevrelerinden duyu yoluyla edindikleri uyaranları algılama süreci sonunda kendileri için anlamlı hale getirmektedirler [Demirel ve Ün, 1987]. Duyular arasında öncelikle bize olanca genişliğiyle dünyayı tanıtan göz gelir. Bu bakımdan sanat eğitimine geniş anlamda bir görme eğitimi, görmeyi öğreten bir eğitim demek yanlış olmaz. "Görme" burada geniş bir anlam kazanmakta, düşünmeyle bütünleşmektedir [İpşiroğlu;1994]. Sanat eğitimi, dolayısıyla da algı eğitimi, sadece bakmayı değil görmeyi öğrenen, gördüklerine anlam yükleyen, soran, sorgulayan, düşünen, eleştiren, araştıran duyarlı bireyler yetiştirmeyi amaçlar. Bu bağlamda okul öncesi dönem çocuklarının algılama, düşünme ve uygulama süreçleri çevresini tanıma, anlama ve anlamlandırma açısından oldukça önemlidir. Sanat eğitimi sürecinde çocukların yaptıkları görsel uygulamalar, onların duygu ve düşüncelerini yansıtma aracı olmasının yanı sıra, algılanan aynı kavrama ilişkin farklı algısal nitelikleri ortaya koymalarına da olanak sağlar. Her çocuk görünüşte aynı şeyi yapıyor gibi olsa da aslında her biri kendi bakış açısına ve algılamasına göre yeni ve farklı bir dünya yaratır. Bu nedenle okul öncesi çocuklarda resimlerinin analizi ayrı bir öneme sahiptir. Özellikle bu yaş döneminde çocuklar sezgisel düşünme çağındadır ve mantık kurallarına uygun düşünme yerine, sezgileriyle hareket etme eğilimindedirler. Çizgisel gelişim açısından ise şema öncesi dönemde bulunan çocuklar, çizdikleri resimlerde, yeni kavramlar, farklı özellikler ve imgelerinin etkisindedirler. Çocukların çizdikleri resimlerde resim özellikleri dediğimiz bazı detaylar düzleme, tamamlama, boy hiyerarşisi, saydamlık, realizm, tekrar ve simetri, orantı, espri ve kurallara uygun resim çizmedir [Yavuzer 2007; 27]. Bu görsel algılamanın doğrudan çizimlere yansımasıdır ve görsel algılama, tanıma, ayırt etme yorumlama yeteneğini kapsar. Bunun temelini ise görsel ayırt etme oluşturur. Görsel ayırt etme, eşleştirme, sınıflandırma, durumsallık, şekil zemin ayırımı, nesneler arası mekân ilişkisi, büyüklük, yakınlık, benzerlik, devamlılık, kapalılık, simetri, paralellik, renk, şekil gibi benzerlikleri ve farklılıkları tanıma yeteneğidir [Çukur ve Delice, 2011; 30]. Bu, algılama sürecinde, çocuğun bulunduğu ortamda algının oluşumuna etkisi olan birçok etmen bulunmaktadır [Erinç, 1998]. Bu bağlamda görsel algının oluşumunda en önemli etmenlerden birisi, bir başka duyum alanı olan işitmedir. Özellikle müziğin görsel algıyı yönetmede ne denli etkili olduğunun farklıda olan sanat eğitimcileri görsel sanat derslerinde müziği yoğun bir şekilde kullanmaktadırlar. Müzikle etkinlik yapmak aynı zamanda iyi gelişmiş "mekânsal" (spatial) zekânın temelini atar. Mekânsal zekâ, görsel dünyayı algılayabilme, nesnelerin görüntülerini zihinde oluşturabilme ve bunların farklılıklarını kavrayabilme yetisidir [Boettcher vd., 1994: 53]. Müzik dinleyerek/ söyleyerek kavram ve imgelemi aramaya, bulmaya ve ortaya koymaya çalışmak, duyum ve duygularla birlikte etkili bir ürün ortaya çıkarma sürecini pekiştirir. Çünkü çocukların müzik eşliğinde yaptıkları çizimler, çocukların algılarını ve dolayısı ile imgelemlerini samimi şekilde ortaya koydukları bir alandır. Çocukların yaşları küçüldükçe samimiyetleri de artar. Görsel dili kullanan çocuklar, kullandığı biçim ve sembollerle dünyayı nasıl algıladıklarını ortaya koyarken yetişkinlere de kendilerine ilişkin birçok ipuçları sunar ve yaptıkları çizimleri birer iletişim ve ifade aracına çevirir. Resim çizmenin iletişimsel ve ifadeci yönü göz önünde bulundurulduğunda çocuğun dünyasının yansıtılıp açıklanması, anlatabilme ve anlaşılabilme gereksinimlerinin karşılanması gerekliliği gözden kaçırılmamalıdır [Bayav, 2006; 2]. Resim yaparken çocuk anlatmak istediğini ifade edebilmek için; çizgi, renk, şekil, uzam, gibi görsel ifade araçlarını kullanırken, bütünlük, vurgu, ritim,

hareket gibi hem resim hem de müzikte olan ilkelerle bu bileşenleri sentezleyerek kurgular yapar. Bu kurgu işitsel ve görsel algının etkileşiminin sonucu olarak ortaya çıkar.

Bu araştırmanın temel amacı, örneklem olarak seçilen anasınıfı öğrencilerinin dinledikleri/söyledikleri şarkılarda geçen kavramlara ilişkin algılarını çizdikleri resimlerden anlamaya çalışmak olacaktır. Bu araştırmada çocukların müziksel algılamaları, yaptıkları resimler ve bu resimlerde yer verdikleri konulara göre incelenmesi esas alınmıştır. Bu nedenle aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır:

1. Şarkıda geçen temaları algılama biçimleri
2. Şarkıda geçen temaların çizimlere yansıma biçimleri

YÖNTEM

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada sanat temelli [görsel] araştırma modeli tercih edilmiştir. Nitel araştırma yöntemlerinden biri olan sanat temelli araştırmada [Huss ve Cwikel], 2005;6, sanatın farklı dallarındaki ifade biçimlerinin birlikte kullanılması ile ortaya çıkan çalışmaların analizi yapılır. Sanat temelli araştırma modeli, bilimsel araştırmalarda sanatsal uygulama süreçleri ile gerçekleştirilen anlatımlar ile araştırmayı ilişkilendiren bir modeldir [Denzin & Lincoln, 2005]. Bu modelde, öğrencilerin sanatsal ifadeleri yoluyla çeşitli durumlara ilişkin algıları ve bakış açıları, kendi izlenimlerinden yola çıkarak ortaya analiz edilmeye çalışılmaktadır [Eisner, 2002]. Sanat temelli araştırma modelinde araştırmacı, çocuk çizimleri ve görsel anlatımları çocukların fikirlerini, ilgilerini, tercihlerini veri toplama aracı olarak kullanılabilir. Çünkü görsel anlatım ya da çizimler görüşme ya da anket gibi veri toplama araçlarına göre çocukların görüşlerini ortaya koyma sürecinde araştırmacıya daha detaylı bir inceleme olanağını sunar [Rennie & Jarvis, 1995]. Bu araştırma, örneklem olarak seçilen öğrencilerin söyledikleri/dinledikleri şarkılardan sonra çizdikleri resimlerde ortaya çıkan imgelemlerin incelenmesine dayalı olarak yapılmıştır.

Çalışma Grubu

Araştırma için örneklem oluşturacak öğrencilerin seçiminde nitel araştırmanın amaçlı örneklem yöntemlerinden olan kolay ulaşılabilir örneklem kullanılmıştır (Yıldırım & Şimşek, 2005). Araştırma içeriğinin belli bir grup üzerinde uygulanmasının yeterli olması nedeniyle farklı bir ölçüt oluşturmaya gerek duyulmamıştır. Bu nedenle uygulamanın kolay yapılabileceği bir okul seçilmiştir. Araştırma, 2017-2018eğitim-öğretim yılının bahar döneminde Van il merkezinde bulunan özel bir ilkokulun anasınıfında gerçekleştirilmiştir. Araştırma için anasınıfı düzeyinin (6 yaş) seçilmesinin temel nedeni, hem bu yaştaki öğrencilerin resimsel gelişim basamağı olarak şema öncesi dönemde olmaları hem de imgelemlerini çizim yoluyla daha içten ve sezgisel bir yaklaşımla dolaysız bir şekilde ifade etmeleridir.

Tablo 1. Örneklemdeki kız/erkek Öğrencilerin Uygulamalara Katılımları

Uygulamalara Göre Öğrenci Dağılımı (N=48)	Kız	Erkek	f
1. Uygulama (Masal)	9	5	14
2. Uygulama (İyilik yap)	12	5	17
3. Uygulama (Ne İster)	8	6	14
Toplam	29	16	45

Uygulama Süreci

Araştırma uygulama sürecinin aşamaları ise şu şekilde planlanmıştır:

(1) Şarkı dinleme/söyleme süreci,
(2) Görsel uygulama süreci,
(3) Değerlendirme

Uygulama; her hafta bir şarkı söylenmesi ve ardından çizimlerin yapılması ile üç haftada tamamlanmıştır. İlk hafta uygulaması 17 Nisan 2018 tarihinde bir ders saatinde yapılmış 9 kız 5 erkek olmak üzere toplam 14 öğrenci katılmıştır. İkinci uygulama 24 Nisan tarihinde yapılmış 12 kız 5 erkek olmak üzere 17 öğrenci katılmıştır. Üçüncü uygulama 30 Nisan tarihinde yapılmış 8 kız 6 erkek olmak üzere 14 öğrenci katılmıştır. Çocukların müziksel algılamalarını belirlemek için, çocuklardan şarkıda geçen konu ve kavramlarla ilgili bir resim çizmeleri istenmiştir Uygulamaya başlamadan önce uygulama yapılacak olan okulun yönetimi ile görüşülmüş ve çalışmanın amacı açıklanmıştır. Daha sonra anasınıfı öğretmeni ile görüşülerek bilgi alınmış ve uygulama yapılmıştır. Uygulamaya katılan öğrenciler anasınıfında birbirlerinden etkilenmeyecek şekilde sıralara birer kişi oturacak şekilde yerleştirilmiştir. Önce şarkı söylenmiş, çocuklara öğretilmiş ve birlikte söylenmiştir. Daha sonra şarkı ile ilgili olarak resimlerini tamamlamaları için bir ders saati verilmiştir. Çizimler için A4 boyutunda resim kâğıdı tercih edilmiştir. Kullandıkları boya ve malzemeye hiçbir şekilde müdahale edilmemiştir. Malzeme ve teknik seçimi çocukların daha özgür olacakları düşüncesi ile kendi tercihine bırakılmıştır. Resimlerini tamamladıktan sonra resmin arka yüzüne isimleri yazılmıştır.

Verilerin Toplanması

Van il merkezinde bulunan özel bir ilkokulun anasınıfında gerçekleştirilen araştırmanın verileri öğrencilere dinletilen üç şarkı üzerine çizdikleri resimlerden oluşmaktadır. Araştırmada, öğrencilerin şarkılarda geçen ve çizimlerle ortaya konan imgelemlerin, müziksel algı yoluyla şarkıda geçen kavram ve olayları nasıl algıladıkları ile ilgili verilerin toplanması amacıyla yapılmıştır

Öğrencilerle ilk hafta Salih Aydoğan'ın "Masal" adlı şarkısı söylettirilmiş ve çizim yapmaları istenmiştir. İkinci haftada "İyilik Yap" adlı şarkı söyletilmiş ve çizim yapmaları istenmiştir. Üçüncü hafta "Ne İster" adlı şarkı söyletilmiş ve sonrasında çizim yapmaları istenmiştir. Bu şarkılar dinletilmeden önce ve sonra herhangi bir görüşme yapılmamıştır. Şarkıların tamamlanmasının ardından çizimler yapılmıştır.

Verilerin Analizi

Katılımcı öğrencilerin çizdikleri resimler kavramsal ve algısal açıdan her şarkıya göre ayrı ayrı iki alan uzmanı tarafından incelenmiş ve içerik analizi yöntemi ile değerlendirilmiştir. Çalışmada çocukların dinledikleri/söyledikleri şarkılarda ele aldıkları ögelere öncelik verildiği için, çizilen resimler estetik ve teknik açıdan değerlendirmeye alınmamıştır. İlk olarak çizilen resimler ayrı ayrı incelenmiş ve bazı çalışmalarda şarkıda geçen temalara farklı şekilde yer verildiği tespit edilmiştir. Bu durum gerçekçiliğin algısal farklılığı olarak değerlendirilmiştir. Araştırmada bu şekilde olan ve bir resim kâğıdında farklı temalara yer verilen resimlerdeki her tema ayrı ayrı incelemeye alınmıştır. Buna göre toplam 48 resim kâğıdında onbeş farklı tema ele alınarak incelenmiştir. Konusu belli olmayan, ne olduğu anlaşılmayan bazı imgeler tespit edilmiş ancak analiz edilmemişlerdir.

İçerik analizinde çocukların çizdikleri resimler, şarkıda geçen temalar, sanatın eleman ve ilkelerine göre analiz edilmiştir. Analizde; resimler uygulama sırasına göre tasnif edilerek alan uzmanı ve araştırmacı tarafından incelenmiş ve sanat temelli araştırma desenine dayalı olarak tablolaştırılmıştır. Tabloda yer alan görsel sanat elemanları daha çok çocukların çizdikleri resimlerin biçimsel açıdan analizinde kullanılmıştır. Sanatın ilkeleri ise dinledikleri şarkılar yoluyla oluşturulan algıların çocukların çizdikleri resimlerine yansıması olarak ele alınmış ve değerlendirilmiştir.

3. BULGULAR

Araştırmanın bulguları, örneklem olarak seçilen öğrencilerde müzik dinleme/söyleme ile bir algı dünyası oluşturulması ve oluşan imgelemlerin çizdikleri

resimlere yansıma biçimleri olmak üzere iki temada toplanmıştır. Bu çalışmalar elde edilen bulgular, frekans dağılımları biçiminde tablolaştırılmıştır.

1. "Masal" Adlı Şarkıda Geçen Temaya İlişkin Çizilen Resimlerin Analizi: Araştırmada öğrencilere dinletilen "masal" adlı şarkı ve çizdirilen resimlerin temaları belirlenmiş ve tablo 2'de verilmiş ve aşağıda yorumlanmıştır. Tablo incelendiğinde, öğrencilerin "masal" adlı şarkıda geçen tema ve kavramları resim yoluyla ifade ederken insan, mekân, ağaç, hayvan, yağmur, güneş gibi göstergeleri kullandıkları görülmektedir.

Öğrencilerin çoğunluğunun yağmurun yağmamasını almalarına rağmen güneşin doğmamasını sadece iki öğrenci tema olarak almıştır. Öğrencilerin %36'sı hayvanları mutluluk göstergesi olarak gülümserken çizmişlerdir. Önemli temalardan olan ve şiddet içeren ağaçların kesilmesi ve hayvanların vurulması, sadece üç öğrenci tarafından konu olarak ele alınmıştır. Buradan genel olarak 6 yaş grubu öğrencilerinin gördüklerinden daha çok zihninde oluşan algılaragöre çizim yaptıkları ortaya çıkmaktadır.

Tablo 3'te özellikle müziğin görsel algı üzerine etkisini ortaya koymak amacıyla iki bölümlü bir çizelge oluşturulmuştur. Sanatın elemanları bölümünde daha çok görsel tasarım elemanları ile çocukların bunları kullanma üzerine bir frekans tablosu oluşturulmuştur. İkinci bölümde hem görsel hem de işitsel (müzik) sanat alanın ilkeleri ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Burada elde edilecek bulgular müziğin görsel algı üzerine etkisini ortaya koyma açısından daha önemlidir çünkü çocuklarşarkı dinlediklerinde/söylediklerinde müzikteki bütünlük, ritim, vurgu ve hareket gibi ilkelerle algılamaktadırlar.

Tablo 2. Öğrencilerin 'Masal' ŞarkısındaGeçenTemalara İlişkinGörselAlgıları

Kavramlar (N=14)	***%***	***f***
Mutlu hayvanlar	*36*	*5*
Hayvanların vurulması	*21*	*3*
Ağaçların kesilmesi	*21*	*3*
Yağmurun yağmaması	*100*	*14*
Güneşin doğmaması	*14*	*2*

Tablo 3. Öğrencilerin 'Masal' ŞarkısındaGeçenTemaya İlişkinGörsel İfadeTercihleri

	Görsel Anlatım Biçimi (N=14)	***%***	***f***
Sanat Elemanları	*Çizgi*	***100***	***14***
	Renk	***100***	***14***
	Şekil	***100***	***14***
	Uzam	***71***	***10***
Sanatın İlkeleri	*Bütünlük*	***43***	***6***
	Vurgu	***86***	***12***
	Ritim	***93***	***13***
	Hareket	***100***	***14***

Öğrencilerin 'Masal' Şarkısında Geçen Temaya İlişkin Görsel İfade Tercihlerinde renk, şekil ve çizgiyi kullandıkları görülmektedir. Burada çocukların görsel algı ile ilgili olarak kendilerini uzam ve mekânın imgelem olarak görselleştirilmesinde daha düşük bir yüzde ortaya çıkmıştır. Burada mekânın şarkıda yeteri kadar geçmemesinin etkin

olduğu düşünülmektedir çünkü mekâna çizimlerinde yer veren çocuklar sadece şarkıda geçen ormanı mekân olarak düşünmüşlerdir.

İkinci bölümde sanatsal ilkelerin kullanılması ya da tercih edilmesi açısından çocukların müziksel algılarının ortaya çıkmasında önemlidir. Bu açıdan tablo 3'teki ikinci bölümde çocuklar konu ile ilgili vurguyu daha çok orman ve hayvanlara yapmıştır. Müzikteki hareket ve ritim, insan ve hayvanların betimlenmesi ile sağlanmaya çalışılmıştır. Özellikle yapılan kuş resimleri ile hareket ve ritmi belirlemede öne öne çıkan imge olmuştur.

2- "İyilik Yap" Adlı Şarkıda Geçen Temaya İlişkin Çizilen Resimlerin Analizi:

Örneklem olarak seçilen öğrencilere dinletilen "İyilik Yap" adlı şarkı ve çizdirilen resimlerin temaları belirlenmiş ve tablo 4'te verilmiş ve yorumlanmıştır.

Tablo incelendiğinde, öğrencilerin şarkıda geçen tema ve kavramları resim yoluyla ifade ederken insan, hediye ve yardım paketleri, mekân, ağaç, güneş, hayvan, güneş gibi imgelerin yanında kalp ve çiçek gibi semboller kullandıkları görülmektedir.

Tablo 4. Öğrencilerin 'İyilik Yap' Şarkısında Geçen Temaya İlişkin Görsel Algıları		
Kavramlar (N=17)	***%***	***f***
İyilik	*47*	*8*
Dostluk	*47*	*8*
Arkadaşlık	*47*	*8*
Komşuluk	*0*	*0*
Cennet	*6*	*1*

Tabloda görüldüğü üzere; öğrencilerden 8'i (%47) iyilik yapma kavramına vurgu yapmış ve temayı daha çok yerde yatan birine yardım etme, yardım paketi ya da hediye verme olarak betimlemiştir. Dostluk ve arkadaşlık kavramını öne çıkaran ve bu kavrama vurgu yapan öğrenci sayısı 8'dir (%47). Bu sekiz öğrenci dostluk ve arkadaşlık kavramını el ele tutuşan ya da yan yanaduran iki figür ile betimlemeye çalışmışlardır. Bunun dışında tabloda yer verilmeyen ancak çizimlerinde dostluk ve arkadaşlığı anlatmak için kalp ve çiçeği sembol olarak kullanmayı tercih eden iki öğrenci tespit edilmiştir. Komşuluk konusunda ise belirli bir göstergeye rastlanmamıştır. Mekânla ilgili olan komşuluğun çocuklarda bu kavramın tam olarak çözümlenmemesinden kaynaklandığı düşünülmektedir. Şarkıda geçen cennet teması ile ilgili olarak sadece bir öğrencide bulutlar, ağaçlar, kuşlar, güneş şeklinde cennet imgelemi olarak betimlendiği düşünülmektedir. "İyilik Yap" adlı şarkıyı dinleme/söyleme sonucunda yapılan çizimlerden öğrencilerin çoğunluğunun iyilik dostluk ve arkadaşlık kavramlarına ağırlık verdiği görülmektedir. Cennet kavramının sadece bir öğrenci(%6) tarafından ele alınması ve betimlenmemesi, 6 yaş dönemi için cennetin soyut bir kavram olduğundan kaynaklı olduğu düşünülmektedir.

Tablo 5'te çocukların renk, çizgi ve şekil kullanmada yaş dönemlerine uygun renkler ve şema öncesi dönem özellikleri açıkça görülmektedir. Sadece bir öğrencinin (%6) renk tercihi yapmadığı konuyu çizgi ile anlatmayı tercih ettiği görülmektedir. Mekân ve uzam kavramlarının çocukların zihinlerinde tam oluşmadığı için genellikle çalışmalarında mekâna yer vermedikleri tespit edilmiştir. Üç öğrencinin (%18) mekânı anlatmak için figürlerin alt kısmına yatay çizgi çizerek mekân algısını ortaya koymaya çalışmışlardır.

Çocukların hem müziksel hem de görsel algılarını somutlaştırmaları açısından ölçü olarak kabul edilecek olan sanat ilkelerinin bulunduğu ikinci kısımda birinci şarkıya göre yüzdelik oranlarda bir değişim olduğu gözlenmektedir. Özellikle bütünlüğün algılanmasındaki değişkenlik şarkı dinleme/söyleme ile ilişkili olarak değerlendirilmektedir. Vurgu ritim ve harekette yüzdelik oranların birinci şarkıya göre düşmesi ikinci şarkı konusunun birinciye göre daha soyut kavramlardan oluşmasından kaynaklandığı düşünülmektedir. Burada konu çocuklar tarafından çoğunlukla algılanmasına ve kavranmasına rağmen görsel ifadelerindeki ortaya çıkan bazı zorlukların yaş grubuna bağlı şama öncesi dönem özelliklerinden kaynaklandığı görülmektedir. Özellikle İyilik, dostluk, arkadaşlık, komşuluk ve cennet gibi soyut kavramları görselleştirmede zorlanmışlardır.

3- "Ne İster" Adlı Şarkıda Geçen Temaya İlişkin Çizilen Resimlerin Analizi:

Örneklem olarak seçilen öğrencilere dinletilen "Ne İster" adlı şarkı ve çizdirilen resimlerin temaları belirlenmiş ve tablo 6'de verilmiş ve yorumlanmıştır. Tablo incelendiğinde, öğrencilerin şarkıda geçen tema ve kavramları resim yoluyla ifade

Tablo 5. Öğrencilerin 'İyilikYap' ŞarkısındaGeçenTemaya İlişkinGörsel İfadeTercihleri

	Görsel Anlatım Biçimi (N=17)	***%***	***f***
Sanat Elemanları	*Çizgi*	***100***	***17***
	Renk	***94***	***16***
	Şekil	***100***	***17***
	Uzam/mekan	***18***	***3***
Sanatın İlkeleri	*Bütünlük*	***47***	***8***
	Vurgu	***71***	***12***
	Ritim	***76***	***13***
	Hareket	***76***	***13***

ederken köpek, kedi, tavuk yanında ağaç, insan, diğer hayvanlar ve ağaçlara da yer verdikleri görülmektedir.

Temalara ilişkin tablo 6'da görüldüğü gibi, çocukların tamamı çizdikleri resimlerde hayvanlara yer vermişlerdir. Ancak çocukların çizgisel gelişim özellikleri gereği köpek ve kedinin betimlenmesinde iki hayvan arasındaki farkları yeterince belirtemedikleri için oranlar eşit olarak dağıtılmıştır. Çocukların %29'u tavukları çizerken diğer hayvanlarla birlikte çizmişlerdir. Çocukların%64'ü herhangi bir hayvana yem, süt, et gibi bir yiyecek verirken betimlemişlerdir.

Tablo 6. Öğrencilerin 'Ne İster' ŞarkısındaGeçenTemalara İlişkinGörselAlgıları

Kavramlar (N=14)	***%***	***f***
Köpek	*50*	*7*
Kedi	*50*	*7*
Tavuk	*29*	*4*
Et, süt, yem vermek	*64*	*9*

Tablo 7'de müziğin görsel algı üzerine etkisini ortaya koymak amacıyla oluşturulan frekans tablosunda çocukların çizgi renk ve şekil çizimlerini çalışmalarına yansıtma oranı %100' olarak görülmektedir. Çocukların grafiksel gelişim özelliklerinden şema öncesi dönem özellikleri gösterdikleri ve bazı şekil ve biçimleri yeterince

betimleyemedikleri görülmektedir. Renk kullanımı konusunda görünen renklere değil sevdiği ya da imgelemindeki renklere göre biçim ve şekilleri boyadıkları görülmektedir. Mekân ve uzam algısı konusunda önceki çizilen resimlere göre mekânı ve uzamı vurgulamada belirgin bir artış (%79) olduğu gözlenmektedir. Mekân ya da uzamı ya zemin çizgisi ya da kare ve dikdörtgen içerisinde betimleme olarak algılamışlardır.

Sanatsal ilkelerin kullanıldığı ikinci bölümde Bütünlük, vurgu, ritim ve hareket gibi ortak sanatsal ilkelerin algılanması ve betimlenmesinde diğer şarkılardaki oranlara göre belirgin bir artış olduğu görülmektedir. Burada özellikle vurgu konusunun hayvanlara yapılması konunun iyi algılandığı ve yansıtıldığını göstermektedir. Şarkıdaki bütünlük ve birlik gibi kavramların çocuklarda algı oluşturduğu çizimlere açıkça yansımıştır. Özellikle hayvanlarla insanların ilişkileri bir kompozisyon bütünlüğü içerisinde verilmiştir. Hareket ve ritim daha çok hayvanlar ve insanlarlaverilmeye çalışılmıştır.

Sonuç olarak erken dönemde çocukların müziksel algılarını renk ve objelere yansıtmalarında yakın çevrelerinde var olan, şahit oldukları somut durumları gördükleri gibi yansıtırken gerçekçi bir yol izledikleri görülmektedir.

KAYNAKÇA:

ArnheimR., (2007)*Görsel Düşünme*, Çev. Rahmi Öğdül, Metis Yayınları,İstanbul.
Bayav, D. (2006). *Resimde göstergebilim, çocuk resimlerinin göstergebilimsel çözümlenmesi.* Yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
Boettcher, W. S., Hahn, S. S., Shaw, G. L. (1994). *Mathematics and Music*: A Search for Insight into Higher Brain Function, Leonardo Music Journal, 4, 53-58.
Çukur, D. ve Delice. E. G. (2011). Erken çocukluk döneminde görsel algıgelişimine uygun mekan tasarımı. *Aile ve Toplum Eğitim Kültür veAraştırmalar Dergisi*, 7(24), 25-45.
Demirel, Ö. ve ÜN, K. (1987). *Eğitim terimleri sözlüğü*. Ankara: Şafak Matbaası.
Denzin, N. K., & Lincoln, Y.S. (2005). *The sage handbook of qualitative research* (3rd ed.). Thou-sand Oaks, CA: Sage Publications.
Eisner, E. W. (2002). *The arts and the creation of mind*. New Haven: Yale University Press.
Erinç, S. (1998). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. Ankara: Ütopya Yayınları.
İpşiroğlu, Nazan.(1994) "Duyu Algılarının Eğitimi" *Çağdaş Eğitimde Sanat*, Çağdaş Yaşamı Destekleme Derneği Yayınları-9, Demet Yayıncılık Ltd.Şti., İstanbul.
Huss, E., & Cwikel, J. (2005). Researching creations: Applying arts-based research to Bedouin women's drawings. *International Journal of Qualitative Methods, 4* (4), 1-16.
Rennie, L., & Jarvis, T. (1995). Children's choice of drawing to communicate their ideas about technology. *Research in Science Education*, *25*(3), 239-252.
Yavuzer, H. (2007). *Resimleriyle Çocuk*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
Yıldırım ve Şimşek (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* Ankara: Seçkin Yayınları.

Dr. Serap YÜKRÜK

Metin UÇAR

THE EFFECT ON THE VISUAL PERCEPTION OF THE MUSICAL SIGNAL IN THE PRE-SCHOOL STUDENTS

Summary*: Art history was examined, there is era features the works of art and a strong bond between art disciplines. These disciplines have phonetic arts visual arts in the sense of the theory of the approach and a lot of common values. Every period of history of art, this tight relationship disciplines have influenced each other in many periods artists have formed the decisive images in artistic creativity. Art is a narrative, and this is the subject of the narration. Sometimes colors sometimes sound emerged with different tools or with these products will show up and when they access meaningful human-to-human.*

It is known that three Human education and art education in science, technical basis. When it comes to training programs educate people these three formed on the fulcrum and evolving.Because a person's affective, cognitive entity integrity and motional formed with a combination of properties. Today's Alzheimer's research in the field of education multimedia created by addressing different perceptions from academic environments are increasing their interest in class of students (Aşkar

ve Altun, 2006). of learning environment to ensure retention of stimuli and interaction rich contribution to various scientific studies revealed (Allen ve Terman, 2000; Angelides ve Agius, 2002; Botana ve Valcarce, 2002; McDonald, 2003; Strijbos, Martens ve Jochems, 2003).

Music, listening to the culture characteristic structure, age, medical condition that may be effective in hear music, familiarity and ready for music according to different levels can influence bulunuşluğuna. Tempo, pitch, harmony, melody, rhythm, as well as the elements contained in the music such as headsets or speakers, or listen to live like music to listen to in the way of transport or environmental factors, such as listening to the group or way, and finally active or passive impact on the participation of people who listen to music diversifies (Aldridge, 2003)

According to İpşiroğlu: Artists' interest in music is different. Some benefits of music as inspiration;Who is doing the image directly to the music; some symphony, fugue, etc. Transfers music form the picture;who is also looking for ways to get the picture of the music formatting elements

In this research, it was tried to determine the effect of the songs that the students say to the images which are the subjects of their pictures. In this direction, various selected songs will be taught to the students and an imaginative world of imagination will be tried to be created. During the singing, an image world will be tried to be formed by verbal sharing. Later on, the reflection of the songs they sang to thair imaginary worlds and images they drew will be evaluated. The form of visual evaluation will be done through handling style, composition creation, color selection, line values and selection of used images.

***Key words**: Preschool Musical Perception, Visual Perception*

ZEYNALOVA Nuranə Şıxəli qızı
Azərbaycan, Bakı
BMA-nın fortepiano kafedrasının
müəllimi və dissertantı
E-mail: nurane19829@gmail.com

AZƏRBAYCAN MİLLİ MƏQAMLARI VƏ XALQ MUSİQİSİNİN FORTEPİANO İŞLƏMƏLƏRİNİN İFAÇILIQ PROBLEMLƏRİ

Xülasə:*Fortepiano ifaçılığında son dövrlərdə yaranan elmi axtarışlar müasir metodika ilə milli musiqi mədəniyyətimizin çoxəsrlik qovuşmasına əsaslanır. Fortepiano ifaçılığı metodikasında milli musiqi, folklor, aşıq musiqisi, milli məqamlarla bağlı müxtəlif məsələlər ortaya çıxır. Milli musiqi təfəkkürünü bərpa etmək, milli məqam eşitmə qabiliyyətini bərpa etmək, milli köklərə, xalq musiqisinə marağın artırılması, milli məqamlar və bu məqamlarda bəstələnmiş xalq musiqi nümunələrinin fortepiano repertuarına daxil edilməsi günümüzün aktual problemlərindəndir.Təqdim olunan mövzu tarixi baxımından müqayisəli şəkildə araşdırılmış, fortepiano ifaçılığında tətbiq olunan müxtəlif elmi işlər, dərs vəsaitləri, müntəxəbatlar, proqramlar araşdırılmış, pedaqoji müşahidələr aparılmışdır. Azərbaycan bəstəkarlarının bir çox fortepiano işləmələri, əsərləri həm nəzəri, həm də ifaçılıq baxımından təhlil olunmuşdur.*

Açar sözlər: *fortepiano ifaçılığı, milli musiqi, milli məqamlar, repertuar, dərs vəsaitləri, milli mədəniyyət, muğam,Ü.Hacıbəyli*

Azərbaycanda uzun illər fortepiano ifaçılığında daha çox rus və avropa musiqisinin öyrənilməsi və major-minor sisteminin tədrisinə üstünlük verilmişdir. Digər tərəfdən isə milli bəstəkarlıq məktəbinin yaranması ilə Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərinin meydana gəlməsi, fortepiano repertuarına daxil olması milli musiqimizi daha dərindən öyrənmək, sərhədlərimizdən kənarda təqdim və təbliğ etmək, gen yaddaşımızı, milli musiqi təfəkkürümüzü bərpa etmək kimi məsələlər meydana gəlir. Əlbəttə ki, bu zaman müasir tələblərə uyğun yeniliklərin, elmi işlərin, dərs vəsaitlərinin yaranması, fortepiano ifaçılığı tədrisində islahatlar aparılması, fortepiano metodikasında tətbiq olunmasına ideal şərait yaratmış olur.

Fortepiano ifaçılığı sahəsində axtarışlar, yeniliklərin meydana gəlməsi, islahatların tətbiq olunması xalqımızın mədəni irsini qorumaq, yaşatmaq və gələcək

nəsillərə ötürmək kimi məqsədlər daşıyır. Bu məqsədlərə nail olmaq üçün aparılan tədqiqatlar, elmi axtarışlar müasir təhsil təcrübəsi ilə milli musiqi mədəniyyətimizin çoxəsrlik ənənələri ilə qovuşmasına əsaslanır. Xüsusilə qeyd etməliyik ki, Ü.Hacıbəyli adına BMA-nın orta ixtisas musiqi-məktəb studiyasında uzun illər boyu yeni təcrübələrin, axtarışların, islahatların tətbiq olunmasına geniş şərait yaradılmışdır.

Azərbaycan xalq musiqi mədəniyyəti ənənələrinin öyrənilməsində görkəmli Azərbaycan musiqiçisi, musiqişünası dahi bəstəkar Ü.Hacıbəylinin "Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" adlı elmi-fundamental əsərinin əsas rol oynadığını və bu günədək öz aktuallığını itirmədiyini nəzərə alaraq T.Seyidovun 2010-cu ildə bu samballı elmi əsər əsasında adaptasiya olunmuş dərs vəsaiti nəşr olunmuşdur. Burada milli məqamların öyrənilməsi müxtəlif üsullarla öz təcrübi tətbiqini tapır. Məsələn, məqamların kiçik siniflərdən başlayaraq öyrənilməsi məqsədi ilə verilən not materialının "ixtisas fortepiano", "ümumi fortepiano" siniflərində ayrı və ya iki əldə ifa edilməsi, "solfecio" və "xor" fənnlərində oxunması, transponizə edilməsi, milli məqamlarda Ü.Hacıbəyli tərəfindən bəstələnən melodiyaların imla kimi yazdırılması, yuxarı siniflərdə isə həmin melodiyaların harmonizə edilməsi məsləhət görülür.

T.Seyidov yazır: "Gənc musiqiçinin Azərbaycan ladları fənni üçün adaptasiya olunmuş dərs vəsaitindəki material bu ardıcıllıqla təqdim olunur: əvvəl səsdüzümləri, tam və yarım kadensiyalar, Ü.Hacıbəylinin əsərlərindən gətirilən nümunələr, sonra isə onun xalq musiqisinə aid gətirdiyi və əsərinin əlavə hissədində göstərdiyi misallar verilir. Əgər səsdüzümləri ilə kadensiyalar onların yalnız öz quruluş prinsipləri barədə təsəvvür yaradırsa, Ü.Hacıbəylinin bütün lad və onların şöbələrinə aid bəstə nümunələri öz qanunauyğun ardıcıllığında düzülərək şagirdlərə muğamın strukturunu anlamağa kömək edə bilər. Hazırki dərs vəsaiti, şübhəsiz ki, respublikamızın musiqi məktəblərinin gündəlik tədris-metodik təcrübəsində faydalı metodik dayaq ola bilər. "[3, s.7]

İ.Əliyevanın 2010-cu ildə 3 dildə təqdim olunaraq nəşr olunan "Azərbaycan musiqisi əsasında lad-intonasiya eşitmə hazırlığı üzrə praktiki vəsait"in də milli məqamların öyrənilməsində böyük əhəmiyyəti vardır. Bu vəsaitdə milli məqamların eşitmə vasitəsi ilə öyrənilməsi və bu zəmində lad-intonasiya eşitmə qabiliyyətinin tərbiyəsi üçün nəzərdə tutulmuşdur. Maraqlı cəhət bundan ibarətdir ki, burada müəllif tərəfindən lad modelləri işlənilmişdir ki, bunlar hər bir məqamın intonasiya və ritmik cəhətdən səciyyəvi xüsusiyyətlərini əks etdirir. Hər bir məqama uyğun çoxlu sayda musiqi nümunələri seçilmişdir.

İ.Əliyeva yazır: "Artıq major və minor harmoniyaları əsasında formalaşan lad-intonasiya eşitməsi zamanı Azərbaycan musiqisinin başqa növ əlaqələri və lad meylləri məntiqini qavramaq məcburiyyəti ortaya çıxır və bu növ laddaxili əlaqələr major-minor cəhətdən tamamilə fərqlidir. Lakin major-minor lad təşkilinin qavranılmış qanunauyğunluqları Azərbaycan lad strukturlarının anlaşılması üçün heç bir əsas deyildir. Azərbaycan musiqisində isə Avropa eşitmə tərzinin adət etmədiyi bir çox təzahürlərə rast gəlmək olar."[4, s.12]

İ.Əliyeva milli məqamların təyin edilməsi üçün yeni metodika irəli sürür. Bildiyimiz kimi Azərbaycan musiqisində məqamın təyin edilməsi üçün kadensiyalar əsas götürülür. Bunu nəzərə alaraq və çərəyi ritmik vahid kimi götürərək müəllif lakonik lad modelləri tərtib etmişdir. İ.Əliyevanın metodikasına görə bu modellər eyni tonika prinsipi əsasında qruplaşdırılaraq hər bir tondan xromatik qaydada 12 pilləli xromatik qamma şəklində düzülmüşdür. Həmin modelləri müvafiq mayəli və təhlil olunan musiqi parçasına intonasiya cəhətdən daha çox uyğun olan nümunəni seçməklə çox asanlıqla təyin etmək olar. Dərs vəsaitində verilmiş bu lad modellərinin fortepianoda ifa olunması və solfecio edilməsi lad-intonasiya cəhətdən milli məqam təfəkkürününinkişafına yol açır. Burada hər bir muğam məqamına uyğun Azərbaycan

bəstəkarlarının əsərlərindən nümunələr təqdim olunmuş, əlavə hissəsində isə milli musiqi alətləri, milli musiqi janrları, terminlərinin aydın, qısa izahı verilmişdir.

Milli məqamlarla bağlı araşdırmalar zamanı İ.Əliyevanın çox maraqlı bir məqaləsinə də rast gəlirik. Burada o qeyd edir ki, milli məqamların səsdüzümü əsasında fortepiano texnikasının inkişafı məsələsi fortepiano metodikasında periodik olaraq meydana çıxır. Lakin bu səsdüzümlərinin texniki məşğələ kimi ifası heç də lad eşitmə qabiliyyətini inkişaf etdirmir. Lakin səsdüzümündəki pillələrdən biri tonika funksiyasını öz üzərinə götürdükdə məqam xüsusiyyətləri üzə çıxır. Azərbaycan milli məqamlarının özünəməxsus xüsusiyyətləri ondan ibarətdir ki, onların səsdüzümləri oktava həcmində deyil, 8-11 pilləli ola bilir, ladın tonikası isə ənənəvi major-minor sistemində olduğu kimi birinci pillə tonika deyildir. Fortepiano klaviaturasınına aid qəbul olunmuş applikatura seçimini də burada tətbiq etmək olmur. Eyni adlı not müxtəlif applikaturaya uyğun gəlir. Ona görə də Azərbaycan milli məqamlarının səsdüzümlərinin qamma kimi ifa edilməsi qeyri-mümkündür. Lakin çahargah məqamının səsdüzümü istisna təşkil edir. İ.Əliyeva yazır ki, avropa musiqiçiləri bu məqamı iki dəfə artırılmış major ladı ilə eyniləşdirə bilərlər. [5, s.2] İ.V.Sposobin bu cür səsdüzümlərinə dominantalı lad termini işlədir. İki dəfə artırılmış sekundalı səsdüzümü Avropa və Asiyanın bir çox xalqlarının musiqisində rast gəlinir və uyğun olaraq adlandırılır: ərəb qamması, andalus ladı, qaraçı major qamması, yəhudi qamması və s. Bu lad həm bəstəkar, həm də ənənəvi yaradıcılıqda istifadə edilir. Bütün oxşarlıqlara baxmayaraq çahargah məqamının özünəməxsus intonasiya xüsusiyyətləri vardır və bu məqamın səsdüzümünü 2 və 4 oktava həcmində ifa etmək olar. Bu ladın ifası şagirdin səs palitrasına nəinki yeni intonasiyalar əlavə etmiş olur, eyni zamanda sol əlin 4-cü barmağının inkişafı üçün faydalı ola bilər.

Göründüyü kimi, bir çox qabaqcıl fikirli müsiqiçilərin, pedaqoqların Azərbaycan milli məqamlarının öyrənilməsinə müxtəlif üsullarla yanaşmaları pedaqoji praktikada öz təcrübi təsdiqini tapmış olur. Xüsusən də bu metodik yanaşmalar BMA-nın nəzdində orta ixtisas musiqi məktəb-studiyasında tətbiq olunaraq müsbət nəticələr əldə edilir.

Respublikamızda milli məqamların öyrənilməsinin sistemləşdirilmiş şəkildə tədris olunması üçün 2012-ci ildə BMA-nın rektoru, professor F.Bədəlbəyli və orta ixtisas musiqi məktəb-studiyasının direktoru T.Seyidov tərəfindən "Ü.Hacıbəylinin elmi sistemi əsasında milli lad təfəkkürün inkişafı" proqramı hazırlanmışdır. Bu proqram yeni musiqiçilər nəslinin musiqi tərbiyəsi və təhsili qarşısında duran bir sıra konkret məsələləri həll etmək, xüsusən də Azərbaycan ladlarının kiçik siniflərdən başlayaraq öyrənilməsi üçün əlverişli şəraitin yaradılması məqsədini irəli sürür [1, s.7].

Qeyd etməliyik ki, respublikamızda artıq bütün ixtisaslar üzrə bu proqram əsasında milli məqamların öyrənilməsi öz milli mədəni irsinə, milli köklərinə diqqətin artmasını bir daha təsdiq edir.

Hal-hazırda fortepiano ifaçılığında da aşağı siniflərdən başlayaraq avropa musiqisinə aid əsərlərin ifa olunmasından əvvəl sinfə uyğun milli məqamların səsdüzümləri, kadanslar və bu məqamlarda bəstələnən melodiyalar ifa edilir. Qamma imtahanlarında isə major-minor sistemi üzrə texniki ifadan öncə yenə milli məqamlar səslənir. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərləri ifa edilərkən onların məqam xüsusiyyətləri (əgər varsa) əvvəlcədən müəllim və şagird tərəfindən araşdırılır, referatlar və annotasiyalarda əsərlərin məqam əsasları mütləq qeyd olunur.

Azərbaycan məqamlarının öyrənilməsinin təcrübi təsdiqi həm də keçirilən müsabiqə və festivallarda, konfranslarda da öz əksini tapmışdır.

2015-ci il 6-10 tarixlərində "Üzeyir Hacıbəylinin milli lad sistemi gənc musiqiçilərin repertuarında" adlı I Respublika festivalı keçirilmişdir. Layihə müəllifi T.Seyidov olan bu festival F.Bədəlbəylinin sədrliyi ilə həyata keçmişdir. Burada tətbiq

olunan yeni meyarlar milli musiqimizin təbliği və inkişafı, xalq musiqisinin, milli məqamların daha dərindən mənimsənilməsi yolunda çox mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Festivalın keçirilməsinin metodik əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, burada iştirak edən musiqiçilər, müəllimlər, şagirdlər milli musiqimizə aid bir çox işləmələrlə tanış olaraq milli məqamların bəstəkar musiqisində istifadəsini də araşdırmışdırlar.

Qeyd etməliyik ki, əgər dövlətimiz hələ müstəqillik əldə etməzdən əvvəl pianoçular daha çox klassik, avropa və rus bəstəkarlarının əsərlərini dinləyir, ifa edirdi. Azərbaycan bəstəkarlarının da əsərləri tədricən repertuara əlavə edilirdi. Fortepiano üçün folklor nümunələrinin, xalq mahnı və rəqslərinin işləmələri, demək olar ki, fortepiano repertuarına daxil edilmirdi. Artıq müstəqillik dövründə ilk dəfə olaraq məhz bu festivallar boyunca xalq musiqisinin işləmələri, milli məqamların səsdüzümlərinin, kadanslarının ifası pianoçuların repertuarında səslənərək böyük marağa səbəb oldu. Hətta bəzi iştirakçılar öz şəxsi işləmələrini də təqdim etmək imkanları əldə etmiş oldular.

Azərbaycan xalq musiqisinin fortepiano işləmələrinin repertuara daxil edilməsi, ifa olunması çox mühüm əhəmiyyətə malikdir. Kiçik yaşlarından başlayaraq xalq rəqslərinin, mahnıların işləmələrinin fortepianoda ifa edilməsi uşaqların milli zövqünü inkişaf etdirir, milli musiqi təfəkkürünü formalaşdırır.

Xarici ədəbiyyata nəzər salsaq görürük ki, istər avropa, istər rus fortepiano ifaçılığına aid başlanğıc mərhələdə dərslik, müntəxəbat və toplularda folklor, xalq musiqi yaradıcılığına aid nümunələr çox sadə işləmədə, kiçik həcmdə verilmişdir.

Azərbaycanda bu istiqamətdə ilk təşəbbüs yenə Ü.Hacıbəylinin adı ilə bağlıdır. Onun rəhbərliyi altında Y.Siroviç, L.Yeqorovanın tərtib etdikləri dərslikdə Ü.Hacıbəylinin, K.Səfərəliyevanın, S.Rüstəmovun xalq musiqisi işləmələri və milli məqamlarda bəstələnən melodiya və etüdləri qeyd etmək olar. Burada K.Səfərəliyevanın milli muğam məqamlarında bəstələdiyi etüdlər və bu etüdlərin bəstələndiyi məqamların səsdüzümləri də qeyd olunmuşdur. Hər bir etüd müxtəlif ifaçılıq texnikasına aiddir. Məsələn, 5 barmaq pozisiyası, 1-ci barmağın üzərindən keçirilmə, həm sağ, həm sol əlin inkişaf olunması, xırda barmaq texnikası və s.

"Dağıstan" xalq mahnısı isə dərslikdə ansambl işləmədə təqdim olunmuşdur. Burada şagirdin partiyasında mahnının melodiyası iki əl arasında bölünmüşdür. Ü.Hacıbəylinin "Bayatı-Şiraz" və "Şur" məqamlarında bəstələnən melodiyalar da iki əl arasında bölünmüşdür. "Segah" muğamında bəstələnən melodiya isə polifonik üslubda işlənmişdir.

Ü.Hacıbəylinin "Beşik nəğməsi" xalq mahnısı işləməsi çox sadə üsulla – sağ əldə melodiya, sol əldə sadə müşayət fonunda təqdim olunmuşdur.

K.Səfərəliyevanın "Humayun" muğamında melodiyası polifonik üslubda işlənilmişdir. Burada sağ və sol əlin partiyası ayrılıqda müstəqil melodiyalardır.

Ü.Hacıbəylinin "Bu gələn yara bənzər" mahnısı da çox sadə müşayətlə təqdim olunur. "Axşam oldu" xalq mahnı işləməsi isə polifonik üslubda işlənilmişdir. İşləmənin ikinci cümləsində hətta dördsəsli akkord quruluşlu fakturanın istifadə olunmasına da rast gəlirik. Bu pyes daha çox oxunaqlı leqato çalğı üsulu üzərində işləmək üçün əlverişlidir.

Göründüyü kimi, baxdığımız işləmələrdə həm polifonik, həm də homofonik üslubda, ansambl üçün nəzərdə tutulmuş, fortepiano texnikasının müxtəlif növlərinə (səkkizliklər,onaltılıqların texnikası, triollar, sağ və sol əlin 5 barmaq texnikası və s.) aid etüd və pyeslərin tədrisin başlanğıc mərhələsində tətbiq olunması olduqca əlverişlidir. Bu işləmələr bir tərəfdən sadə fortepiano texnikasının mənimsənilməsinə şərait yaradır, digər tərəfdən milli musiqi duyumunu,təfəkkürünü, məqam eşitmə qabiliyyətini inkişaf etdirir.

L.Dadaşova, A.Qalabəyovanın IV-VII sinif şagirdləri üçün nəzərdə tutulmuş Azərbaycan musiqi ədəbiyyatı müntəxəbatı xalq və professional musiqi nümunələri əsasında tərtib olunmuşdur. Burada maraqlı cəhət ondadır ki, xalq musiqisinin, bəstəkarlarımızın vokal-instrumental və simfonik əsərlərinin fortepiano işləmələri ilə yanaşı milli muğamlarımızın da not yazıları verilmişdir. Azərbaycan muğamlarının not yazıları sərbəst vəzndə təqdim olunmuşdur. Əlbəttə ki, bu nümunələrin müəllimin izahı ilə ifa edilməsi mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Müxtəlif uzunluqda notların düzgün ifası (səkkizlik, onaltılıq, otuzikilik, triol, sekstol, septollar və s.), ornamentlər (mordent və trellər), bir not ətrafında gəzişmələr, təkrar olunan not və not qrupları, fermatolar və s. müəllim tərəfindən izah olunaraq, düzgün applikatura seçimi edərək, dinamik işarələrdən istifadə edərək ifa edilməsi vacibdir.

Hətta daha bacarıqlı şagirdlərlə bu birsəsli muğam melodiyalarının harmonizə edilib işlənməsi mümkündür. Belə bir təcrübə BMA nəzdində orta ixtisas musiqi məktəb-studiyasında tətbiq olunmuşdur. Məktəb-studiyanın şagirdi Zərrin Şükürovanın "Bayatı-Şiraz" muğamının işləməsində 2-ci əldə harmoniyalar, melodik fiqurasiyalar tətbiq edilərək, nüanslarla zənginləşdirilərək elmi-ifaçılıq müsabiqəsində təqdim olunmuşdur. Bu işləmənin notları xarici elmi jurnalda çap olunmuşdur [6, s.55]. Bundan başqa fortepiano repertuarında T.Quliyevin "10 Azərbaycan xalq mahnı işləmələri" məcmuəsi rəqslərin özünəməxsusluğu, əhval-ruhiyyə və xarakterlərinə uyğun işləmələri pianoçuların müəllimsiz, sərbəst, üzdən oxunma üçün tətbiq edilə bilər.

E.Nəzirovanın Azərbaycan xalq melodiyalarının fortepiano işləmələri də böyük metodik əhəmiyyətə malikdir. Bu işləmələri araşdırsaq görürük ki, burada melodiyalar çox sadə və düşünülmüş şəkildə məqam xüsusiyyətləri nəzərə alınaraq harmonizə edilmiş və işlənilmişdir. Nümunə olaraq baxdığımız mi mayəli "Bayatı-şiraz" məqamında "Laçın" xalq mahnısı işləməsi sadə arpeciolu müşayət fonunda məşhur mahnı melodiyası melizmlərlə, akkordlarla zənginləşdirilmişdir. Bu pyesdə legato çalğı üsuluna daha çox fikir vermək lazımdır. Təkrar edilən musiqi parçalarını müxtəlif nüanslarla ifa edilərsə, daha maraqlı alınar.

N.Əliverdibəyovun "Laçın" xalq mahnı işləməsi isə E.Nəzirovanın işləməsindən fərqli olaraq, sol mayəli "Bayatı-Şiraz" məqamında, daha hərəkətli, dinamik çalarlarla zəngin təqdim olunmuşdur. Burada orta hissədə sekunda-tersiya akkord quruluşlu müşayətli melodiya sol əldə piano nüansından forteyə qədər yüksələrək, sağ ələ keçid alır.

M.Mirzəyevin fortepiano yaradıcılığında daha çətin səviyyəli işləmələrin şahidi oluruq. Onun fortepiano üçün "Gənclik albomu"ndan "2 pyes"i iki fərqli xalq melodiyasının özünəməxsus, yeni çalarlarla,yeni fakturada işləmələridir. Birinci pyes "Onu demə,zalım yar"xalq mahnısının sol mayəli "Bayatı-Şiraz" məqamında işləməsində M.Mirzəyev fərdi yanaşma tətbiq edərək, dördsəsli quruluşda müasir harmoniyaların tətbiqi ilə melizmatikanın istifadəsi, düzgün pedalizasiyanın mürəkkəbliyi, eyni zamanda müxtəlif ştrixlərin tətbiqi, aqogika məsələləri pianoçular qarşısında bir sıra çətinliklər yaradır. Burada daha ehtiyatlı pedalizasiya tətbiq edilməli, trellərin ifasına fikir verilməli (bəzi trellər qısa, bəziləri uzun qeyd edilmişdir), demək olar ki, bəstəkarın hər xanədə qeyd etdiyi nüanslara, ştrixlərə əməl etməli və fortepianoda daha çox oxunaqlı, rəvan, səlist çalğıya üstünlük verilməlidir.

M.Mirzəyevin ikinci pyesi "Ay Dilbər" (və yaxud "Dağların başı qışda qar olar") xalq mahnısının do mayəli rast məqamında işləməsidir. Burada sol əldə ritmə uyğun akkord quruluşlu müşayiət fonunda sağ əldə melodiya səslənir. Lakin sağ əldə melodiyanın bəzən birsəsli, bəzən tersiyalı, akkord quruluşlu, saxlanılan notlarla olması ifaçı qarşısında müəyyən çətinliklər törədir.

M.Mirzəyevin azərbaycan folkloru materialı əsasında "6 pyes" məcmuəsində

birinci pyes "Yaxan düymələ", altıncı pyes "Girdim yarın baxçasına" xalq mahnıları, digər nömrələr isə daha çox solo və kütləvi xalq rəqslərinin motivlərindən istifadə olunmuşdur.

R.Hacıyevin "Sünbülü" xalq rəqsinin işləməsi də xüsusi zövqlə, milli musiqiyə xas olan melizmatikanı, triolları, ritmik xüsusiyyətləri təkrarlıq prinsiplərinin saxlanılması vasitəsi ilə 8\6 ölçüsündə, do-diyez mayəli "segah" məqamında çox lirik bir pyes nümunəsidir. İfaçılıq baxımından punktir ritmik quruluş, trellərin, triolların ifası çətinlik törətsə də, ən əsası səslənmə üzərində iş diqqəti cəlb edir. Melodiyada dah çox oxunaqlılıq, ahəngdar səs aparışı olmalıdır, pedallar isə son dərəcə həssaslıqla götürülməlidir.

Bundan başqa bəstəkarlarımızın yaradıcılığında bəzən də folklor nümunələrinin müasir fortepiano işləmələrinə də rast gəlirik. Nümunə olaraq S.İbrahimovanın "Ay dili" xalq mahnısının müasir üslubda işləməsini göstərmək olar. Müasir harmoniyaların tətbiqi, müasir yazı üslubu, staccatolu səslənmə bu işləmədə çox maraqlı effektlər yaradır.

Bundan başqa S.İbrahimova özünün "Xüsusi pedaqoji hazırlıq kursu üzrə müntəxəbat"ında VI bölmədə Azəbaycan xalq mahnı və təsnifləri əsasında pyeslər, V bölmədə muğam məqamlarında bəstələnmiş proqramlı pyeslər təqdim etmişdir.Burada həm klassik, həm də müasir üslubda işlənmiş pyeslərə, solo və ansambl nümunələrə rast gəlirik. Bu işləmələrin fortepiano repertuarına daxil edilməsi kiçik pianoçuların milli ruhda böyüyərək, milli məqam təfəkkürrünü, milli intonasiya eşitmə qabiliyyətini inkişaf etdirir.

A.Dadaşovun 3 saylı sonatinasının 2-ci hissəsində si mayəli "Bayatı-Şiraz" məqamında "Onu demə zalım yar" xalq mahnısı işlənilmişdir. Eyni vaxtda 4/3, 6/8 ölçülərinin tətbiqi, sol əldə müşayiətin dəyişməyərək təkrarı, saxlanılan notlarla polifonik elementlərin istifadəsi, səs üzərində iş bu hissəni kənar hissələrin parlaq, şən, təbiət mövzulu zarafatyana kənar hissələrindən fərqləndirir.

Bundan başqa xalq musiqisi işləmələrindən F.Əmirovun "Azərbaycan xalq mahnıları əsasında 2 pyes", M.Əhmədovun "15 azərbaycan xalq rəqslərinin və xalq mahnıları əsasında ikisəsli polifonik pyeslər", F.Quliyevanın iki "Polifonik dəftər"i, T.Quliyevin "15 azərbaycan xalq rəqsi" və bir çoxlarının adlarını çəkmək olar.

Qeyd etmək lazımdır ki, xalq musiqisinin fortepiano işləmələri arasında bəstəkarın düşüncə tərzindən, yaradıcı təxəyyülündən asılı olan, yeni baxışda, müasir üslubda olan pyeslərə də rast gəlinir. Məsələn, A.Dadaşov, S.İbrahimova, Z.Bağırov, E.Dadaşova, V.Allahverdiyev və digər bəstəkarların adlarını çəkmək olar. Bu fortepiano işləmələri artıq müstəqil pyes, prelüd, variasiya hətta parlaq, virtuoz konsert əsəri kimi pianoçuların repertuarına daxil edilərək ifa olunur.

Nümunə olaraq E.Dadaşovanın "Sarı gəlin" fortepiano əsərini göstərmək olar. Burada mahnının melodiyası bəstəkar tərəfindən çox fərqli, müasir, şəxsi düşüncə tərzi ilə işlənmişdir. Əsər 4 xanəli girişlə başlanır. Polifonik üslublu dördsəsli işləmədə təqdim olunan girişdə mahnının intonasiyalarından istifadə olunmuşdur. Mahnının melodiyasısekunda, kvarta-kvinta münasibətli akkordlarla, həm polifonik, həm də akkord quruluşlu zəngin fakturalı işlənilmişdir. Bu pyesi ifa etmək üçün pianoçu artıq müəyyən texniki imkanlara malik olmalıdır. Bu akkordlar melodiyanın hansı hissəsində yerləşməyindən asılı olaraq bəzən aksentli, "tenuto", bəzən isə piano göstərişi ilə verilmişdir. Dinamik işarələr pianissiomodan tutmuş fortissimoya qədər dəyişərək geniş fortepiano diapozonunu əhatə edir. Bəzən ən kənar registrlər birlikdə səslənir, onlar müxtəlif motivlərlə, oktavalarla, akkordlarla doldurularaq zənginləşdirilir. Müəllif subito, espressivo, accelerando, a tempo, distinto, dolce, leggiero kimi gostərişlər qeyd etmişdir ki, bu da aqogika, səslənmə və ifaçılıq baxımından düzgün tətbiq olunarsa,

daha maraqlı interpretasiya yaranmasına səbəb ola bilər. Ölçü dəyişkənliyi də (6/8, 3/4, 3/8) burada melodiyanın işlənməsinə ritmik hərəkət, dinamiklik qataraq daha maraqlı səslənməsinə gətirib çıxarır.

V.Allahverdiyevin "Gül açdı" xalq mahnısının mövzusu əsasında variasiyaları çox maraqlı, həm klassik, həm də müasir bəstəkar texnikasından, azərbaycan xalq musiqisinə xas olan xüsusiyyətləri birləşdirərək, mövzu və variasiya prinsipini özünəməxsus şəkildə ifadə etmişdir.

Variasiyanın mövzusu sadə üç hissəli formada, moderato tempində, 3/4 ölçüdə "şur" və "sarənc" məqamları intonasiyaları üzərində qurularaq çox sadə musiqi dili ilə verilməsi onun sonrakı inkişafını təmin edir. Hər bir variasiyada mövzu inkişaf edir, ölçü, faktura, dinamika dəyişir, yeni obrazlar meydana çıxır. Belə ki, I variasiya mahnıvari, II variasiya aşıqsayağı, III variasiya punktir ritmli, IV variasiya triollarla hərəkət, V variasiya tokkata stilli, VI variasiya marş, VII variasiya caz elementli,VIII variasiya polifonik fakturalı və nəhayət IX variasiya skerço xüsusiyyətli meydana çıxaraq konsertlərdə kadensiyanı xatırladan bir hissə kimi koda, mövzunun intonasiyalarının təsdiqi kimi bitir.

Qeyd etməliyik ki, fortepiano metodikasında variasiya formasının öyrənilməsinin vacib olduğunu nəzərə alaraq, V.Allahverdiyevin xalq mahnısı əsasında variasiyalarının fortepiano repertuarına daxil edilməsinin böyük metodik əhəmiyyəti vardır. Əlbəttə ki, xalq musiqisi intonasiyaları əsasında belə bir variasiyaların öyrənilməsi obrazlar üzərində iş, həm milli, həm klassik, həm müasir musiqi duyumunu inkişaf etdirmək, metro-ritmik cəhətdən fərqli, müxtəlif fakturalı musiqi parçalarından bir-birinə keçidlər bacarıqlarını, polifonik eşitmə tərzini inkişaf etdirmək baxımından, metodik cəhətdən faydalıdır.

Bundan başqa, milli musiqinin harmonizəsi zamanı Ü.Hacıbəylinin tövsiyyəsi əsas qayda olaraq həmişə nəzərə alınmalıdır.

Ü.Hacıbəyli yazır: "Belə bir fikir vardır ki, əgər öz təbiəti etibarilə birsəsli olan Azərbaycan musiqisinə harmoniya tətbiq edilərsə, o zaman onun bütün lad xüsusiyyətləri itib gedə bilər. Bu fikir tamamilə doğrudur. Azərbaycan melodiyasına bacarıqsız surətdə harmoniya tətbiq edilməsi onun səciyyəsini dəyişə bilər, lad xüsusiyyətlərindəki parlaqlığı aradan qaldıra bilər və hətta onu bayağılaşdıra bilər. Lakin bu o demək deyildir ki, Azərbaycan musiqisi həmişəlik birsəsli olaraq qalmalıdır."[5, s.4]

Hər bir milli mədəniyyət dünya mədəniyyətinə özünəməxsus xüsusiyyətlərlə daxil olaraq onu zənginləşdirir. Eyni zamanda unikal, estetik zövqə malik temperamentə, daxili potensiala malik olan Azərbaycan fortepiano ifaçılıq incəsənəti də dünya musiqi mədəniyyəti ilə qarşılıqlı əlaqədə olaraq yenilənir, gündən-günə inkişaf edir. Milli pianoçuluq incəsənətinin milli bəstəkarlıq məktəbinin yaranması ilə meydana gəldiyi üçün hər iki sənət hər zaman bir-biri ilə qarşılıqlı təsirdədir. Bəstəkarlarımız milli köklərə istinad edərək, milli məqamlardan, xalq musiqisindən istifadə edərək milli musiqini klassik, müasir musiqi tendensiyaları ilə əlaqələndirərək, əsərlər yaradır, dünya musiqi repertuarını zənginləşdirirlər.

Milli məqamlar və xalq musiqisinin fortepiano işləmələrinin tədrisinin bir çox müsbət xüsusiyyətləri vardır:

1. Milli məqamların ifa edilməsi milli məqam təfəkkürünü inkişaf etdirir. Major-minor lad sistemindən fərqli yanaşma tələb edir;
2. Milli məqamların və kadansların ifası pianoçunun milli məqamlarda bəstələnmiş musiqi parçalarının, əsərlərin məqam əsasını təyin etməyə imkan yaradır;
3. Xalq musiqisinin fortepiano işləmələrinin əhəmiyyəti ondan ibarətdir ki, çox zaman major-minor sistemində yazılmış xarici klassik musiqini ifa edən

pianoçular qarşısında milli musiqinin, onun dərin köklərinin araşdırılması zərurəti meydana çıxır;

4. Pianoçular tərəfindən xalq musiqisinin fortepiano işləmələrinin ifa edilməsi onu dünya musiqi arenasında tanıtmaq və təbliğ etmək imkanları yaranır;
5. Bu fortepiano işləmələrinin ifası fortepiano ifaçılıq metodikasında yeni yanaşmaların, tendensiyaların meydana gəlməsinə şərait yaradır.

Milli ifaçılıq üslubunun başa düşülməsi, dərk edilməsi prosesi məhz bu işləmələrin ifasından başlanır. Milli ifaçılıq stilini əmələ gətirən improvizasiyalılıq, əsərin məqam-intonasiya əsası, milli alətlərin tembr zənginliyinin fortepiano alətində təqlidi, melizmlərin tətbiqi və bu ornamentlərin klassik melizmlərdən fərqli üslubda ifaçılığı və s. bu kimi özünəməxsus cəhətlərlə pianoçu xalq musiqisinin sadə fortepiano işləmələrini ifa edərək tanış olur, milli düşüncə tərzini inkişaf etdirir.

Əlbəttə, əldə olunan biliklər milli bəstəkarlarımızın muğam məqamlarında bəstələnmiş əsərlərinə də klassik avropa və rus və digər xarici bəstəkarların əsərlərindən fərqli yanaşaraq, milli ifaçılıq stilinin düzgün başa düşülərək daha professional ifaçılıq göstərməyə imkan yaradır.

Bundan başqa, milli ifaçılıq stilindən danışarkən "xalq pianizmi" çalğı üslubunu da qeyd etməliyik. Bu üslubun meydana gəlməsi xalq musiqisinin fortepiano işləmələrində melizm və ornamentlərin, bir not ətrafında gəzişmələr, milli nəfəsli və zərb alətlərinin fortepianoda təqlidi və s. bu kimi xüsusiyyətlərlə bağlıdır.

Beləliklə, buradan belə bir nəticə çıxara bilərik ki, müasir dövrdə professional pianoçu klassik, müasir və milli musiqi ənənələrini dərindən öyrənməli, müxtəlif üslublarda bəstələnmiş fortepiano əsərlərini ifa edərkən düzgün çalğı üsullarını istifadə etməyi bacarmalıdır. Burada əsas vəzifə müəllim-pedaqoqun üzərinə düşür. Müasir dövrdə fortepiano ifaçılıq metodikasına əsaslanan tədris prosesinin bütün mərhələlərində müəllim çalışmalıdır ki, şagird və yaxud tələbənin milli repertuar seçiminə də fərdi yanaşaraq klassik və xarici bəstəkarların fortepiano əsərləri ilə yanaşı, milli musiqimizin daha dərindən araşdırılması, milli məqam təfəkküründün inkişafı məqsədi ilə milli dəyərlərimizə maraq yaratsın, xalq musiqisi nümunələrinin fortepiano işləmələrinin də sistematik olaraq repertuara daxil edilməsinə nəzarət etsin. Bu işləmələri ifa edərkən milli rəqslər, xalq mahnıları, folklor nümunələri, aşıq musiqisi haqqında məlumat və biliklərə sahib olmaq məqsədi ilə referat və annotasiyaların da hazırlanması vacib şərtləndəndir.

ƏDƏBİYYAT:

1. Bədəlbəyli F., Seyidov T. Üzeyir Hacıbəylinin elmi sistemi əsasında milli lad təfəkküründün inkişafı proqramı. Bakı, "Xatun-Plus" mətbəəsi, 2012, 6s.
2. Hacıbəyli Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, "Apostrof" Çap Evi, 2010, 44s.
3. SeyidovT."Ü.Hacıbəyli. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları" adaptasiya olunmuş dərs vəsaiti. Bakı, "E.L" nəşriyyatı və Poliqrafiya şirkəti MMC, s. 7
4. Əliyevaİ. Azərbaycan musiqisi əsasında lad-intonasiya eşitmə hazırlığı üzrə praktiki vəsait. Bakı, "Adiloğlu", 2010, s.12
5. Алиева И. Звукоряды Азербайджанских ладов и развитие фортепианной техники учащихся пианистов. Лад чаргях. www.musigi-dunya.az/2012 no.3.c.2
6. Zeynalova N.Sh., Aliverdizade N.T., Shukurova Z.Sh. "National musical frets in the young pianists' repertoire" Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. № 09 (104) Москва, 2017г. Ч I с.55

Zeynalova Nurana Shikhali
Teacher, candidate for degree of the Department of
Pianoforte of Baku Music Academy
E-mail: Nurane19829@gmail.com

NATIONAL FRETS OF AZERBAIJAN AND PROBLEM OF PERFORMANCE OF FOLKS MUSIC IN PIANOFORTE WORKS

Summary:*Scientific researches occurred in the performance of pianoforte in recent periods are grounded on multi-centennial reunion of our national music culture. Various problems are emerged in method of performance of pianoforte in connection with national music, folklore, ashyg music, national frets. Restoration of national music mentality, restoration of national frets hearing ability, growth of interest to national roots, folk's music, national frets and entry of folks music samples composed in such frets to repertoire of pianoforte are actual problems nowadays.Presented topic was studied comparatively in point of historical view, various scientific works, textbooks, regularities, programs applied in performance of pianoforte were researched, pedagogical observations were conducted.*

Key words: *performance of pianoforte, national music, national frets, repertoire, textbooks, music culture, mugham, U.Hajibeyli*

M. Nevra KÜPANA
Assist. Prof. Dr.
Sakarya University State Conservatory
nkupana@sakarya.edu.tr

EXAMINATION OF THE MINDFULNESS LEVELS OF MUSIC TEACHER CANDIDATES

Abstract: *Mindfulness concerns an open awareness of one's thoughts, feelings, emotions and actions on the inner and outer world at any time. Musical performance is a process that requires the coexistence of cognitive, emotional and psychomotor skills and requires a high level of attention, focus and awareness. The high awareness of musicians in cognitive, emotional and behavioral dimensions can positively affect their performances and also reduce their negative attitudes, thoughts and anxiety about their performances. Music teacher candidates are music educators of the future and their musical development is also ongoing. The objective of this research is to present the mindfulness levels of music teacher candidates, considering variables such as gender, age, grade and duration of musical performance during the day. Descriptive scanning model was used in the research. A total of 273 music teacher candidates studying in Faculties of Education Fine Arts Departments Music Training field in five universities chosen with suitable sampling from four different areas of Turkey (Marmara University, Trakya University, Karadeniz Technical University, Necmettin Erbakan University and Mehmet Akif Ersoy University) in 2015-2016 academic year constituted the study group of the research. Personal data form and "Mindfulness Scale" which is the Turkish version of "Mindful Attention Awareness Scale" were used as data collection tool. Data acquired through this scale and personal data form were analyzed through Independent Samples t-test and One-Way Variance Analysis (One-Way ANOVA). While there is a significant difference in mindfulness scores of music teacher candidates in terms of age, grade and duration of musical performance during the day variables (p<.05); there is no significant difference in terms of gender variable (p>.05). Suggestions were given in the direction of research results.*

Key words: *Mindfulness, music education, music, musical performance, music teacher candidates*

1.INTRODUCTION

Mindfulness is defined as a condition of attention and awareness towards a present event and experience [Brown & Ryan, 2003, s.822]. According to Atalay [2008], mindfulness has two dimensions as perceiving the present moment and accepting and appreciating the perceived. Mindfulness is the condition of concentrating on the present moment and accepting the events occurring at that moment without judgment and being aware of what is going on inside and outside [Özyeşil, 2011, s.8]. The main constituents of awareness are attention focused on the moment, inner observance, not judging and acceptance [Çatak and Ögel, 2010, s.86]. Mindfulness concerns an open awareness of one's thoughts, feelings, emotions and actions towards any inner and outer world [Brown, Ryan & Creswell, 2007, s.213]. Living with mindfulness is presenting a calm attention regularly paid to the moment. This approach can change our connection with the world completely and soothe our pains and glorify our joys [André, 2016, s.7]. Mindfulness concept is based on Buddhist psychology, but you don't have to be Bud-

dhist to apply this concept since it is a basic and universal human capability. Its advancement in psychology field continues both in theory and application. Mindfulness has common characteristics with doctrines such as cognitive-behavioral therapy, Gestalt psychology, psychodynamic psychotherapy, humanistic psychotherapy and existentialist pscyhotherapy and also approaches such as science of mind, deontology, spiritualism, health psychology and positive psychology [Özyeşil, 2011, s.49].

Mindfulness depends on the recurrent observation of all physical sensations and the usual flow of the sensations is observed [Çatak and Ögel, 2010, s.86]. Interventions such as meditation, mindful attention based cognitive therapies, mindful attention based stress decreasing and dialectic behavior therapy reveals or improves the mindful attention capacity present in all humans [Özyeşil, 2011, s.61]. Common change mechanisms present in mindfulness based therapies are metacognition, emotion regulation and exposure. According to Siegel [2010], there are three types of mindfulness applications [cit.Özyeşil, 2011, s.64]:

1. Formal meditation application: Concentration is provided by focusing the attention on an object (or physical sense/noise/pain/emotional experiences) in silence, while standing, sitting, lying down or walking in a certain period of time.

2. Mindfulness applications not based on a certain form: It includes the act of reminding ourselves to pay attention to what is going on in that very moment during the day.

3. Reclusion: Activities during the day are made in a very quiet environment in silence and with minimum personal interaction.

When studies on mindfulness of university students and young adults were examined, it was observed that there was a positive connection between psychological wellbeing and mindfulness [Çakır, 2015; Çelikler, 2017]; mindfulness was among the predictors of life satisfaction [Yıkılmaz and Güdül, 2015, s.297], there was a positive relation between mindfulness and self-confident attitude, positive attitude and social support search attitiude [Ülev, 2014], university students with high mindfulness also had high self-control levels and as a result their depression levels were low [Kara, 2016] and there was a significant relation between mindfulness and emotional quotinent [Deniz, Erus and Kara, 2015, s.37]. Rodríguez-Carvajal and Lecuona de la Cruz [2014, s.27] examined the mindfulness researches on music and detected that the subject was covered in four dimensions. According to this, the researches on music and mindfulness were covered in the following dimensions: 1. Efficiency of mindfulness-based intervention programs for professional and amateur performers, 2. Increasing the attention and concentration of the music audience through mindfulness, 3. The effect of mindfulness environment on music, 4. Contributions of mindfulness and musical therapy. In a study on university musical department students, a negative correlation was found between musical performance anxiety and mindfulness [Cleenger, 2015, s.80]. According to this, we can say that the musical performance anxiety of musical students with high mindfulness is low and the musical performance anxiety is high in musical students with low mindfulness. In a study examining the relation between self-regulation of musical performance anxiety and mindfulness levels of musical students, it was concluded that having mindfulness decreased musical performance anxiety through increasing the focusing on the positive sides of the performance and self-loving and self-acceptance [Farnsworth-Grodd & Cameron, 2013, s.317]. In the study by Kocaarslan [2016], the mindfulness of university music students reading papers, working individually, giving solo concerts, planning the duration of working and setting professional goals was found high.

Musical performance is a process that requires the coexistence of cognitive, emotional and psychomotor skills and requires a high level of attention, focus and

awareness. The high awareness of musicians in cognitive, emotional and behavioral dimensions can positively affect their performances and also reduce their negative attitudes, thoughts and anxiety about their performances. The question "Does the awareness levels of the individuals continuing their own musical improvement in a professional level and educated as the music teachers of the future change based on some factors? constitutes the problematic sentence of this research. Based on this, the sub problems of the research are listed below:

1. Does the mindfulness levels of music teacher candidates change according to gender variable?
2. Does the mindfulness levels of music teacher candidates change according to age variable?
3. Does the mindfulness levels of music teacher candidates change according to grade variable?
4. Do the mindfulness levels of music teacher candidates change according to duration of musical performance during the day variable?

2. METHOD

This study examining the mindfulness levels of music teacher candidates is the first descriptive study using scanning model. The scanning model constitutes research approaches aiming the description of a condition in the past or present as it is [Karasar, 2005].

Study Group

A total of 273 music teacher candidates studying in Faculties of Education Fine Arts Departments Music Training field in five universities chosen with suitable sampling from four different areas of Turkey (Marmara University, Trakya University, Karadeniz Technical University, Necmettin Erbakan University and Mehmet Akif Ersoy University) in 2015-2016 academic year constituted the study group of the research.

Data Collection Tools

"Mindfulness Scale" which is the Turkish version adapted by Özyeşil, Arslan, Kesici and Deniz [2011] for "Mindful Attention Awareness Scale" developed by Brown and Ryan [2003] to collect data for mindfulness levels of the students was used for the study. This scale measuring the general tendency of being aware of momentary experiences and being careful towards them contains 15 items and a single dimension. Cronbach's Alpha consistency coefficient was found .865 for the whole scale in this research. This result shows that the scale is quite consistent for this study [Can, 2016].

Data Analyses

SPSS 20 package program was used for data evaluation. Significance level was accepted as .05. Independent Samples t-Test and One-Way ANOVA were used for data analyses. The homogeneity of the variances was determined with Levene statistics. Independent Samples t-Test is used to test whether the average difference between two independent samples is significant or not. One Way ANOVA is used for testing whether the difference between independent two or more samples is significantly different from zero [Büyüköztürk, 2003]. With Tukey multi comparison test, the groups with a significant difference are detected.

3. FINDINGS

Data on sub problems of the research are given in this section.

3.1. Findings on the Difference in the Mindfulness Levels of Music Teacher Candidates according to Gender Variable

As the result of Levene test questioning the equity of the variances according to gender variable, it was concluded that data were homogenous with mindfulness p=0.200

and *p*>.05 finding and the significance of the difference was checked with independent samples t-test.

Table 1.

T Test Results of Mindfulness Total Scores of Music Teacher Candidates according to Gender Variable

Gender	N	□	S	df	t	p
Female	171	50.76	13.66	273	-1.145	.253
Male	102	52.68	13.06			

In independent samples t test made to present any significant effect of mindfulness total scores of music teacher candidates according to gender variable, no significant difference was observed between the average test scores of females (□ $_{Female}$=50.76) and males (□$_{Male}$=52.68) [$t_{(273)}$=-1.145, p>.05]. In this situation, it can be said that gender factor doesn't have a significant effect on mindfulness levels of music teacher candidates.

3.2.Findings on the Difference in the Mindfulness Levels of Music Teacher Candidates according to Age Variable

With mindfulness of *p*=0.934 and *p*>.05 finding, it was concluded that the data were homogenous according to the Levene test questioning the equity of variances based on the gender variable and the significance of the difference was checked with ANOVA test.

Table 2.

ANOVA Results of Mindfulness Total Scores of Music Teacher Candidates according to Age Variable

Age	Sum of Squares	sd	Average of Squares	F	p	Significant Difference
Inter groups	1767.304	4	589.101	3.338	.020	18-20 →21-23
Intra groups	47478.835	269	176.501			
Total	49246.139	273				

Age variable was covered in four categories as 18-20, 21-23, 24-26, 27 and above in the research. There is a significant difference in the mindfulness total scores of music teacher candidates according to age variable [F(4-269)=3.338, p<.05]. Due to the Tukey multi comparison test, a significant difference was observed among the scores of students aged between 18-20 (□=54.28) and 21-23 (□=49.38). A significant difference was observed among the music teacher candidates in the lowest age range covered in the research and the age range following this.

3.3.Findings on the Difference in the Mindfulness Levels of Music Teacher Candidates according to Grade Variable

Due to the Levene test questioning the equity of variances according to grade variable, with mindfulness p=0.231 and *p*>.05 finding, it was concluded that the data were homogenous and the significance of the difference was checked with ANOVA test.

Table 3.

T Test Results of Mindfulness Total Scores of Music Teacher Candidates according to Grade Variable

Grade	Sum of Squares	sd	Average of Squares	F	p	Significant Difference

Inter groups	2630.017	4	876.672	5.059	.002	1. → 4.
Intra groups	46616.122	269	173.294			
Total	49246.139	273				

Grade variable was covered in four categories as 1., 2., 3. and 4. grades in the research. There is a significant difference in the mindfulness total scores of music teacher candidates according to grade variable [F(4-269)=5.059, p<.05]. Due to the Tukey multi comparison test, it was observed that the significant difference was among the scores of students between 1.(□=56.48) and 4. grades (□=47.01). Mindfulness scores of first grade students are higher than 4th grade students as we can see.

3.4. Findings on the difference of Mindfulness Levels of Music Teacher Candidates According to the Duration of Musical Performance During the Day Variable

As the result of Levene test questioning the equity of the variances according to the variable of the time spared for musical performance during the day, mindfulness was *p*=0.704 and it was concluded that the data was homogenous with *p*>.05 finding and the significance of the difference was checked with ANOVA test.

Table 4.

ANOVA Results based on the Duration of Musical Performance During the Day Variable and Mindfulness Total Scores of Music Teacher Candidates

Duration	Sum of Squares	sd	Average of Squares	F	p	Significant Difference
Inter groups	5712.382	3	2856.191	17.714	.000	6 and above→ 0-2, 3-5
Intra groups	43533.757	270	161.236			
Total	49246.139	273				

Duration of musical performance during the day variable was covered in three categories as hour ranges of 0-2, 3-5 and 6 and over in the research. There is a significant difference in the mindfulness total scores of music teacher candidates according to grade variable [F(3-270)=17.714, p<.05]. Due to the Tukey multi comparison test made, it was observed that the significant difference was between the scores of the students saving 6 and more hours for musical performance during the day (□=66.68) and those saving 0-2 hours (□=49.82) and those saving 3-5 hours (□=52.41). According to this, we can say that the mindfulness scores of music teacher candidates saving more time for musical performance during the day is higher.

4. CONCLUSION, DISCUSSION AND SUGGESTIONS

In this study, the mindfulness levels of music teacher candidates were examined according to variables such as gender, age, day and time saved for musical performance during the day. In the study, it was concluded that the mindfulness levels of music teacher candidates didn't have a significant difference compared to gender variable and had a significant difference compared to variables such as age, grade and duration of musical performance during the day. Different researches made on bachelor degree music students show that mindfulness based intervention programs provide improvement on psychological wellbeing, psychological skills, awareness and anxiety levels and also positive effects have been detected on subjects such as musical performance anxiety, concentration, focusing, problem solving and teacher-student relations which have importance on the musical improvement of the students [B. Steyn, M. Steyn, Maree &

Panebianco-Warrens, 2016, s.167; Farnsworth-Grodd & Cameron, 2013, s.317; Czajkowski & Greasley, 2015, s.211]. In a study on Boston Symphony Orchestra Academy musicians, the common characteristics between positive psychology and yoga were covered and it was concluded that yoga and meditation increased the conditions of flow and mindfulness for the young musicians [Butzer, Ahmed & Khalsa, 2016]. It is suggested to make new researches on mindfulness subject also covering other music students and to cover the psychological wellbeing, motivation resources for the study and the teacher relations for the music students in latter studies. For performance analyses, it is recommended to consider pre and post concert evaluations on variables such as performance anxiety and concentration. In line with the literature, it is recommended to design education programs to improve the mindfulness level of the musicians and music students and examine their efficiency with experimental methods.

REFERENCES:

André, C. (2016). Meditasyon: Sanatla farkındalığa ulaşmak için 25 ders. (H. C. Utku, Çev.). İstanbul: Pegasus.

Atalay, Z. (2018). Mindfulness: Şimdi ve Burada. İstanbul: Psikonet.

Brown, K. W. ve Ryan, R. M. (2003). The benefits of being present: Mindfulness and its role in psychological well-being. Journal of Personality and Social Psychology, 84(4), 822-848.

Brown, K. W., Ryan, R. M. ve Creswell, J. D. (2007). Mindfulness: Theoretical foundations and evidence for its salutary effects. Psychological Inquiry, 18(4), 211-237.

Butzer, B., Ahmed, K., & Khalsa, S. B. (2016). Yoga enhances positive psychological states in young adult musicians. Applied Psychophysiology and Biofeedback, 41(2), 191-202.

Can, A. (2016). SPSS ile bilimsel araştırma sürecinde nicel veri analizi (4. Basım). Ankara: PegemAkademi.

Clevenger, L. A. (2015). A study of the corrlelation between mindfulness and music performance anxiety among college music majors: Implicatios for counseling and counselor education (Doktora Tezi). ProQuest Dissertations and Theses veri tabanından erişildi (UMI No. 3742834).

Çakır, S. G. (2015, Ekim). Psikolojik iyi oluş ve psikolojik sıkıntının yordayıcıları olarak bilinçli farkındalık, affetme ve duygusal başa çıkma. 13. Ulusal Psikolojik Danışma ve Rehberlik Kongresi Bildiri Özeti Kitabı (s. 681-682). Mersin: Mersin Üniversitesi.

Çatak, P. D., ve Ögel, K. (2010). Farkındalık temelli terapiler ve terapötik süreçler. Klinik Psikiyatri, 13, 85-91.

Çelikler, N. (2017). Bir grup genç yetişkinde bilinçli farkındalık düzeyi ile başa çıkma tutumları ve psikolojik iyi oluş arasındaki ilişkinin incelenmesi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Deniz, M. E., Erus, S. E., ve Kara, A. (2015, Ekim). Duygusal zekanın psikolojik iyi oluş ve bilinçli farkındalığı yordama düzeyi. 13. Ulusal Psikolojik Danışma ve Rehberlik Kongresi Bildiri Özeti Kitabı (s. 37-38). Mersin: Mersin Üniversitesi.

Farnsworth-Grodd, V. & Cameron, L. (2013). Mindfulness and the self-regulation of music performance anxiety. Proceedings of the International Symposium on Performance Science (s. 317-322).

Kara, E. (2016). Üniversite öğrencilerinin depresyon düzeylerinin bağlanma stilleri ve bilinçli farkındalık ile ilişkisi: Öz kontrolün aracılık rolü (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Anadolu Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Eskişehir.

Kocaarslan, B. (2016). Profesyonel müzik eğitiminde bilinçli farkındalık, öğrenme stratejileri ve öğrenme stilleri(Yayımlanmamış doktora tezi). Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Özyeşil, Z. (2011). Öz-anlayış ve bilinçli farkındalık. Ankara: Maya Akademi.

Rodríguez-Carvajal, R. ve Lecuona de la Cruz, O. (2014) Mindfulness and music: A promising subject of an unmapped field. International Journal of Behavioral Research & Psychology (IJBRP), 2(3), 27-35.

Siegel, R. D. (2010). The mindful nyanaponika therapist. New York: W. W. Norton&Company, Inc.

Steyn, B. J. M., Steyn, M. H., Maree, D. J. F. ve Panebianco-Warrens, C. (2016). Psychological skills and mindfulness training effects on the psychological wellbeing of undergraduate music students: An exploratory study. Journal of Psychology in Africa, 26(2), 167-171. doi: 10.1080/14330237.2016.1163906

Ülev, E. (2014). Üniversite öğrencilerinde bilinçli farkındalık düzeyi ile stresle başa çıkma tarzının depresyon, kaygı ve stres belirtileriyle ilişkisi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yıkılmaz, M., ve Güdül, M. D. (2015). Üniversite öğrencilerinde yaşamda anlam, bilinçli farkındalık, algılanan sosyoekonomik düzey ve yaşam doyumu arasındaki ilişkiler. Ege Eğitim Dergisi, 16(2), 297-315.

MÜZİK ÖĞRETMENİ ADAYLARININ BİLİNÇLİ FARKINDALIK DÜZEYLERİNİN İNCELENMESİ

Özet: Bilinçli farkındalık kişinin herhangi bir anda iç ve dış dünyasına ilişkin düşünceleri, duyguları, hisleri, eylemlerini kapsayan açık bir farkındalıkla ilgilidir. Müzikal performans bilişsel, duyuşsal ve psikomotor becerilerin birlikteliğini gerektiren bir süreçtir ve yüksek düzeyde dikkat, odaklanma ve farkındalık gerektirir. Müzisyenlerin bilişsel, duyuşsal ve davranışsal boyutlarda farkındalıklarının yüksek olması performanslarını olumlu etkileyebilmekle birlikte performanslarına ilişkin olumsuz tutum, düşünce ve kaygılarını azaltabilmektedir. Müzik öğretmeni adayları geleceğin müzik eğitimcileridir ve kendi müzikal gelişimleri de devam etmektedir. Bu araştırma müzik öğretmeni adaylarının bilinçli farkındalık düzeylerini cinsiyet, yaş, sınıf ve gün içinde müzikal performansa ayrılan süre değişkenleri açısından ortaya koymak amacıyla yapılmıştır. Araştırmada, betimsel nitelikli tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın çalışma grubunu, 2015-2016 eğitim- öğretim yılında Türkiye'nin dört bölgesinden uygun örnekleme ile seçilen beş üniversitenin (Marmara Üniversitesi, Trakya Üniversitesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi ve Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi) eğitim fakülteleri güzel sanatlar eğitimi bölümü müzik eğitimi anabilim dallarında öğrenim görmekte olan toplam 273 müzik öğretmeni adayı oluşturmaktadır. Veri toplama aracı olarak kişisel bilgi formu ve "Mindful Attention Awareness Scale" ölçeğinin Türkçe uyarlaması olan "Bilinçli-farkındalık Ölçeği" kullanılmıştır. Bu ölçek ve kişisel bilgi formundan elde edilen veriler ilişkisiz örneklemler t-Testi (Independent Samples t-test) ve Tek Faktörlü (Yönlü) Varyans Analizi (One-Way ANOVA) ile analiz edilmiştir. Müzik öğretmeni adaylarının bilinçli farkındalık puanları yaş, sınıf ve gün içinde müzikal performansa ayrılan süre değişkenlerine göre anlamlı bir farklılık göstermektedir ($p<.05$); cinsiyet değişkenine göre anlamlı farklılık göstermemektedir ($p>.05$). Araştırma sonuçları doğrultusunda önerilerde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Bilinçli farkındalık, müzik eğitimi, müzik, müzikal performans, müzik öğretmeni adayları

ISME – 2018

INTERNATIONAL SOCIETY FOR MUSIC EDUCATION

The materials of 33rd World Conference Turkic Session

July 17-19, 2018

Baku / Azerbaijan

BAKU
ISME2018
33rd World Conference of
International Society for Music Education
July 15-20, 2018
BAKU / AZERBAIJAN
Life's journey through music...

Organizasyon Sekreteryası

BRS Congress, Incentive and Events
Alen Demirel
Halaskargazi Cad. Tavukçu Fethi Sok. No:28/3 Osmanbey- Şişli / İstanbul
Tel: 0 212 296 66 70- 112 / Fax: 0 212 296 66 71
www.brosgroup.net e-mail: alen.demirel@brosgroup.net

www.isme2018.org