

XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



KÜTAHYA
26-30 AĞUSTOS 2023

Türkiye Cumhuriyeti'nin
100. Yılı Anısına

11. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

11th INTERNATIONAL MUSIC AND DANCE CONGRESS
PROCEEDING BOOK

www.imdcongress.com

Editörler

Prof. Dr. Kürşad GÜLBAYAZ

Doç. Dr. Tarkan YAZICI

11. Uluslararası M¼zik ve Dans Kongresi Bildiriler Kitabı

Editörler:

Prof. Dr. K¼rşad G¼LBELAZ

Doç. Dr. Tarkan YAZICI

Yayın Tarihi: 11 Aralık 2023

ISBN: 978-605-71661-2-8

Adres ve İletişim:

TC. K¼tahya Belediyesi

Gaybi Efendi Mahallesi Atat¼rk Bulvarı No:83/K¼tahya

Tel: +90 274 999 29 43

Fax: +90 274 223 60 44

kutahyabelediyesi@hd01.kep.tr



**T.C.
K¼TAHYA
BELEDİYESİ**

Prof. Dr.
Alim İşık
K¼TAHYA BELEDİYE BAŞKANI

SUNUŞ

XI. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi, Cumhuriyetimizin 100. Yılı anısına, Dumlupınar'da şehit kanlarıyla sulanarak bize Cumhuriyet'in yolunu açan Kütahya'mızda düzenlenmiştir.

I. Dünya Savaşı'nı müteakip 1918'de imzalanan Mondros Mütarekesinin ardından, yurdumuzu dört bir taraftan işgal eden İngiltere, Fransa, İtalya, Yunanistan gibi büyük güçlere karşı milletimiz, Mustafa Kemal Paşa'nın önderliğinde büyük bir Kurtuluş Savaşı başlatmıştır. Bu bağımsızlık mücadelesi, 30 Ağustos 1922 tarihinde bu topraklar üzerinde yaşanan çetin mücadeleler ve akıtılan şehit kanları ile nihai zafere ulaşmıştır. Düşmanın kesin olarak mağlup edilmesiyle, artık milletin kendi iradesini eline alma zamanı gelmiştir. Dumlupınar Başkomutan Meydan Savaşı'nın kazanılmasının ardından, Mustafa Kemal Atatürk'ün Türk Milleti'ne irad ettiği nutukta; Dumlupınar'da kazanılan zaferin millet için anlamı, bizi götüreceği Cumhuriyet yolu şöyle dile getirilmektedir:

“Efendiler! Hiç Şüphe etmemelidir ki, Yeni Türk Devleti'nin, genç Türk Cumhuriyeti'nin temelleri burada atılmıştır... Cumhuriyet'in ebedi hayatı burada taçlanmıştır. Burada akan Türk kanları, bu göklerde uçuşan şehit ruhları, devlet ve cumhuriyetin ebedi muhafızlarıdır. Bu muazzam zaferin amili de Türk milletinin kayıtsız şartsız hâkimiyetini eline almış olmasıdır.”
Bu nutuk, üzerinde yaşadığımız toprakların değerini en açık şekilde ortaya koymaktadır.

İşte bize Cumhuriyetimizi kazandıran bu topraklar üzerinde; bugün artık bilim, sanat ve kültür alanında bir atılım başlamıştır. Uluslararası düzeyde tertiplenen, Müzik ve Dans alanlarını kapsayan bu bilimsel Kongre'nin, Cumhuriyet'imizin 100. Yılı vesilesiyle Kütahya'mızda düzenlenmesi son derece kıymetli ve memnuniyet vericidir.

XI. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi'nin Kütahya Belediyesinin ev sahipliğinde gerçekleştirilmesinden son derece gurur duymaktayız. Kongrede yüz yüze ve çevrimiçi olarak; Avustralya, Azerbaycan, İran, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Rusya ve Türkiye olmak üzere 8 farklı ülkeden katılan 59 konuşmacı tarafından 50 bildiri sunulmuştur. Türkçe, Azerice, İngilizce ve Rusça olarak hazırlanan 37 bildiri, tam metin olarak kongre kitabında yer

almaktadır. Sunulan değerli bildirilerin bir kitapta toplanarak yayınlanması da kongrede elde edilen kazanımları gözler önüne serecektir. Ayrıca, bildirilerin kendini alanda yetiştirmek isteyen akademisyen ve öğrenciler için güzel bir kaynak teşkil edeceği de muhakkaktır. Kongre kitabının; gerek bilim dünyası, gerekse ilgilenen kişiler tarafından rahatlıkla ulaşabilir olması adına internet üzerinden e-kitap olarak yayınlanması tercih edilmiştir.

Kongre Bildirilerinin kitap haline getirilmesinde editörlük görevini üstlenen, aynı zamanda kongrenin düzenlenmesinde büyük katkı sağlayan Prof. Dr. Sayın Kürşad GÜLBAYAZ ve Doç. Dr. Sayın Tarkan YAZICI başta olmak üzere, kongreye katılan tüm hocalarımıza ve kongrenin her aşamasında emeği bulunan herkese teşekkürü borç bilirim.



Prof. Dr. Alim IŞIK
Kütahya Belediye Başkanı

05.12.2023



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



KONGRE KOORDİNATÖRLERİ

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

ONUR KURULU

Prof. Dr. Hamza AL
Sakarya Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Mehmet BİBER
Ardahan Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Süleyman KIZILTOPRAK
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Ramazan Cüneyt ERENOĞLU
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Rektörü

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

Emektar Artist Naile MAMMADZADE
Bakü Koreografi Akademisi Rektör Vekili

Devlet Sanatçısı Prof. Siyavuş KERİMİ
Azerbaycan Milli Konservatuarı Rektörü

Prof. Dr. Yusif YUSİBOV
Gence Devlet Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Alpaslan CEYLAN
Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Ahmet Vecdi CAN
Kuzey Makedonya Uluslararası Vizyon Üniversitesi Rektörü

Prof. Dr. Alim IŞIK
Kütahya Belediye Başkanı

KONGRE KOMİTESİ

Abdullah DAMCI
F. Gülay MİRZAOĞLU
Gülnaz ABDULLAZADE
Gürbüz AKTAŞ
Lale HUSEYNOVA
Naile MAMMADZADE
Narmina GULİYEVA
Roza AMANOVA
Sevda GURBANALİYEVA
Turan SAĞER



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

DÜZENLEME KURULU

Abdulmenaf KORKUTATA
Adila KERMALIEVA
Banu GEBOLOĞLU
Bülent KURTİŞOĞLU
Demet GÜRHAN
Erika BARABÁSI MOCSÁRY
Habibe MAMMADOVA
Ina GEORGIEVA VLADOVA
Kürşad GÜLBAYAZ
M. Onur ÇELEBİOĞLU
Özgür YİĞİT
Tarkan YAZICI
Yıldırım AKGÜL

SANAT KURULU

Dr. ARZU UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. BÜLENT KURTİŞOĞLU	Ardahan Üniversitesi
Dr. ÇINLA ŞEKER	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. YEGANE TAPTIKOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. GÜLER DEMİROVA GYÖRFFY	Ankara Üniversitesi
Dr. GÜRBÜZ AKTAŞ	Emekli
Dr. LALE HUSEYNOVA	Azerbaycan Milli Konservatuarı – Azerbaycan
Dr. MUXAYO NABİEVA	Besteci ve Bestekârlar Birliği – Özbekistan
Dr. NARMİNA GULİYEVA	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. ROZA AMANOVA	Kırgız Cumhuriyeti Milli Bilimler Akademisi – Kırgızistan
Dr. SEVDA GURBANALİYEVA	Gence Devlet Üniversitesi – Azerbaycan
Dr. TATYANA VIKTOROVNA KARTAŞOVA	L.V. Sobinov Saratov Devlet Konservatuarı – Rusya Federasyonu

BİLİM / HAKEM KURULU

ADI SOYADI	KURUMU
Dr. ABDUL MENAF KORKUTATA	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. AHMET SELİM DOĞAN	Atatürk Üniversitesi
Dr. AKİF GULİYEV	Azerbaycan Milli Konservatuarı – Azerbaycan
Dr. ANIL ÇELİK	Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Dr. ARİF MÖHSÜNOĞLU	Batman Üniversitesi
Dr. ARZU UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. AŞKIN ÇELİK	Manisa Celal Bayar Üniversitesi
Dr. AYNUR CİVELEK	Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. AYRİN ERSÖZ	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. BAHAR GÜDEK	19 Mayıs Üniversitesi
Dr. BANU GEBOLOĞLU	Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Dr. BEGÜM AYTEMUR	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. BÜLENT KURTİŞOĞLU	Ardahan Üniversitesi



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

Dr. ÇINLA ŞEKER	Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. DEMET GÜRHAN	Ankara Üniversitesi
Dr. DİLEK CANTEKİN ELYAĞUTU	Sakarya Üniversitesi
Dr. ELİF NUN GÖKÇE	Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi
Dr. EMİR CENK AYDIN	Ege Üniversitesi
Dr. EMRAH UYSAL	Mersin Üniversitesi
Dr. ESİN DE THORPE MİLLARD	Ege Üniversitesi
Dr. EYÜP UZUNKAYA	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. F. GÜLAY MİRZAOĞLU	Hacettepe Üniversitesi
Dr. FAHREDDİN BAŞELİYEV	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. FERDİ KOÇ	Sakarya Üniversitesi
Dr. FETTAH HALIKZADE	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. GÜLMİRA MUSAGULOVA	Kazakistan Milli Konservatuvarı – Kazakistan
Dr. GÜLNAZ ABDULLAZADE	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. GÜLER DEMİROVA GYÖRFFY	Ankara Üniversitesi
Dr. GÜRBÜZ AKTAŞ	Emekli
Dr. HABİBE MAMMADOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan
Dr. HANEFİ ÖZBEK	İzmir Bakırçay Üniversitesi
Dr. HATİRE HASANZADE	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. INA GEORGIEVA VLADOVA	NSA Vassil Levski – Bulgaristan
Dr. İLHAN ERSOY	Ege Üniversitesi
Dr. İSMAİL SINIR	Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi
Dr. KEMALE ALESKERLİ	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. KEREM CENK YILMAZ	Sakarya Üniversitesi
Dr. KÜRŞAD GÜLBELAZ	Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi – Kırgızistan
Dr. LALA HUSEYNOVA	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. MUZAFFER SÜMBÜL	Çukurova Üniversitesi
Dr. MUXAYO NABİEVA	Besteci ve Bestekârlar Birliği – Özbekistan
Dr. NİHAL CÖMERT	İstanbul Teknik Üniversitesi
Dr. ONUR ZAHAL	İnönü Üniversitesi
Dr. ÖZGEN KÜÇÜKGÖKÇE	Ege Üniversitesi
Dr. ROVŞANA KARİMOVA	Azerbaycan Milli Konservatuvarı – Azerbaycan
Dr. ROZA AMANOVA	Kırgız Cumhuriyeti Milli Bilimler Akademisi – Kırgızistan
Dr. SAULE UTEGALIEVA	Devlet Konservatuvarı – Kazakistan
Dr. SELENA RAKOČEVIĆ	Belgrad Sanat Üniversitesi – Sırbistan
Dr. SELİN OYAN KÜPELİ	Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. SERNAZ DEMİREL TEMEL	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. SEVDA GURBANALİYEVA	Gence Devlet Üniversitesi – Azerbaycan
Dr. ŞEFİKA TOPALAK	Trabzon Üniversitesi
Dr. ŞEHRİBAN KOCA	Mersin Üniversitesi
Dr. TAN TEMEL	Yıldız Teknik Üniversitesi



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

Dr. TARKAN YAZICI	Mersin Üniversitesi
Dr. TATYANA VIKTOROVNA KARTAŞOVA	L.V. Sobinov Saratov Devlet Konservatuarı – Rusya Federasyonu
Dr. TURAN MAMMADALİYEVA	Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi – Azerbaycan
Dr. TURAN SAĞER	Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. TÜREV BERKİ	Hacettepe Üniversitesi
Dr. UMUT ERDOĞAN	Sakarya Üniversitesi
Dr. VOLKAN GİDİŞ	İstanbul Medipol Üniversitesi
Dr. YAKUP ALPER VARIŞ	19 Mayıs Üniversitesi
Dr. YEGANE TAPTIGOVA	Bakü Koreografi Akademisi – Azerbaycan

Kongremizde Avustralya, Azerbaycan, İran, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Rusya ve Türkiye olmak üzere 8 farklı ülkeden 59 konuşmacı katılmaya ait 50 bildiri sunulmuştur. Hakem değerlendirmesi sonucu 37 bildirinin tam metni yayına kabul edilmiş, sanat kurulunun değerlendirmesi sonucu 12 performans ve 5 eser sergilenmiştir.

KONUŞMACI KATILIMCI FİHRİSTİ

Abdulmenaf KORKUTATA	Türkiye	Leyla BABAYEVA	Azerbaycan
Anıl ÇELİK	Türkiye	Leyla MAMMADOVA	Azerbaycan
Anzel SAVAŞ	Türkiye	M. Nevra KÜPANA	Türkiye
Arif MÖHSÜNOĞLU	Türkiye	Mehemmed VELİYEV	Azerbaycan
Aslan MUSTAFAZADE	Azerbaycan	Mehmet SEVİM	Türkiye
Asuman TURAN	Türkiye	Mina HACIYEVA	Azerbaycan
Aydın EŞİMBETOVA	Özbekistan	Mustafa ATLI	Türkiye
Ayrin ERSÖZ	Türkiye	Mustafa DEMİR	Türkiye
Azatgul TAŞMATOVA	Özbekistan	Mustafa TEKKE	Türkiye
Aziz Ali ELYAĞUTU	Türkiye	Naile MAMMAD-ZADE	Azerbaycan
Beril UĞUZ	Türkiye	Nurlana İBRAHİMOVA	Azerbaycan
Cavad HASANOV	Azerbaycan	Nurullah KANIK	Türkiye
Dariga SALKOVA	Kazakistan	Oğuzhan DALKIRAN	Türkiye
Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU	Türkiye	R. Görkem AYTİMUR	Türkiye
Elif KUŞLU	Türkiye	Ramazan ÖZAVCI	Türkiye
Enver SADIGOV	Azerbaycan	Reşide MAMMADOVA	Azerbaycan
Fahriyye SAFARALİYEVA	Azerbaycan	Samet Giray TUNCA	Türkiye
Fardin MAHAMMADZADE	Azerbaycan	Selami AKIŞ	Türkiye
Fatih KARADURMUŞ	Türkiye	Sema MEHERREMOVA	Azerbaycan
Gesire MAMMADOVA	Azerbaycan	Sernaz Demirel TEMEL	Türkiye
Habibe MAMMADOVA	Azerbaycan	Sevinc BALABEYOVA	Azerbaycan
Hilmi GÜNEY	Türkiye	Şahabeddin ÇILAN	Avusturalya
İrem DİNÇER	Türkiye	Tarkan YAZICI	Türkiye
Kamile ALİYEVA	Azerbaycan	Tatyana KARTAŞOVA	Rusya
Karim TAGHİNEJAD	İran	Tuncay HÜSEYNOV	Azerbaycan
Kerem Cenk YILMAZ	Türkiye	Uğur BULUT	Türkiye
Khosro BAKHSHALİZADE	İran	Uğur ÖZALP	Türkiye
Kürşad GÜLBELAZ	Kırgızistan	Yegane TAPTIGOVA	Azerbaycan
Lala HUSEYNOVA	Azerbaycan	Zeynel TURAN	Türkiye
Lale HACIYEVA	Azerbaycan		



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



İÇİNDEKİLER

KONGRE KOORDİNATÖRLERİ	i
ONUR KURULU	i
KONGRE KOMİTESİ	i
DÜZENLEME KURULU	ii
SANAT KURULU	ii
BİLİM / HAKEM KURULU	ii
KONUŞMACI KATILIMCI FİHRİSTİ	iv
İÇİNDEKİLER	v
TAM METİN BİLDİRİLER	v
SERĞİ ESERLER	vii

TAM METİN BİLDİRİLER

R. Kreutzer'in 42 Etüd Çalışması - Kemancının Sanatsal ve Teknik Gelişiminin Temeli	1
Arif MÖHSÜNOĞLU	
Ramiz Zohrabovun Bilimsel Yaratıcılığında Zerbi-Muğamın İncelenmesi ve Bu Türün Metinlerarası Eğilimleri Üzerine	17
Aslan MUSTAFAZADE	
Okul Öncesi Dönemde Ritim ve Hareket Eğitimi	28
Asuman TURAN & Oğuzhan DALKIRAN	
Koreografik Sanat İle Edebiyat Arasındaki İlişki	36
Aydın EŞİMBETOVA	
İkinci Dünya Savaşından Sonra Müzik Tiyatrosundaki Çok Yönlü Performans Oyunculuğu	40
Ayrin ERSÖZ & İrem DİNÇER	
Özbek Ulusal Müzik Aletlerinde Performansta Yenilikçi Süreçler	51
Azatgul TAŞMATOVA	
Yaratıcı Dans Bilgi ve Becerilerinin Yaratıcı Drama Yöntemiyle Kazandırılması ve Uygulanması	64
Beril UĞUZ	
Azərbaycan Etno-Caz Müziği	84
Cavad HASANOV	
Kazak Vokal ve Enstrümantal İcranın Uluslararası Arenadaki Gelişimi	88
Dariga SALKOVA	



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

“Gaytagı” Ritm ve Dansı: Türkün Mücadele Ruhunu	94
Enver SADIGOV	
Küçük Hacimli Muğamların Melodik Özellikleri	101
Fahriye SAFARALİYEVA	
“Haric Segâh” Muğamında Berdaşt	110
Fardin MAHAMMADZADE	
Ulu Önder Haydar Aliyev'e Ait Müzik Eserlerinin Okul Çocuklarının Müzik Eğitiminde Kullanılmasının Önemi ve Yöntemleri	119
Gesire MAMMADOVA	
Kakma, Kabartma/Repousse ve Varak Kuyumculuk-Takı Tasarımı Süsleme Teknikleri Ve Türk Halk Danslarına Yansımaları	124
Hilmi GÜNEY	
Azerbaycan'da Dans Kültürünün Bölgesel Özellikleri	133
Kamile ALİYEVA	
Etnografik Araştırmalarda Geleneksel Veri Toplama Tekniklerinin Dijital Çağdaki İşlevi ve Yeterliliği	140
Kerem Cenk YILMAZ & Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU	
Müzik ve Dansın Mükemmel Birlikteliği: Arif Melikov'un “Aşk Efsanesi” Balesinin Yenilikçi Özelliklerine Zamanın Doruklarından Bir Bakış	148
Lala HUSEYNOVA	
Ulusal Müzik Eleştirisi Sürecinde Azerbaycan Bale Çalışmaları	156
Lale HACIYEVA	
Vasif Adıgözalov Yaratıcılığında Makamın Kullanımı Üzerine	163
Leyla BABAYEVA	
Azer Dadashev'in Koro Müziği. Cantata-Kitabesi “Ey Haqq Yasha!”	170
Leyla MAMMADOVA	
İsmayıl Hajibayov'un Vokal Yaratıcılığında Batı Avrupa Şiiri	178
Mehammed VELİYEV	
Azerbaycan'da Muğam Düşüncesinin Bilimsel Yayınlardaki Manevi Etkisi	192
Mina HACIYEVA	
Müzikal Bir Fenomen Olarak Bale Türü	197
Naile MAMMAD-ZADE	
Aktörün Profesyonel Oluşumu Sisteminde Dansın Rolü	205
Nurlana İBRAHİMOVA	
Türk Müsiki İcrasında “Nişâbur” Perdesi Analizi	211
Nurullah KANIK	
Inti-İllimani Müzik Topluluğunun İki Döneminin Karşılaştırılmalı İncelenmesi	225
R. Görkem AYTİMUR	
Performans Aracılığıyla Müziksel Anlamın ve İletişimin Olanaklılığı	242
R. Görkem AYTİMUR	



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

Rekreasyonel Dans Aktivitesine Katılan Bireylerde Sosyal Beğenirlik	251
Ramazan ÖZAVCI & Abdulmenaf KORKUTATA & Elif KUŞLU	
Haydar Aliyev ve Azerbaycan Bestecilerinin Yaratıcılığı	259
Reşide MAMMADOVA	
Çubukçu Geleneğinin Türk Halk Oyunları Bağlamında İncelenmesi	263
Selami AKIŞ	
Modern Eğitim Okullarında Koro Şarkı Söylemenin Amacı ve İçeriği	273
Sema MEHERREMOVA	
Rauf Behmenli'nin "Ermeni İntihaline Maruz Kalan Batı Azerbaycan Yallıları" Adlı Kitabında Bu Gerçeği Kanıtlamak ve Mirasımızın Korunmasına Katkıda Bulunmakla İlgili Düşünceler	277
Sevinc BALABEYOVA	
Âşık ve Tahran Düğünlerindeki Durumu	285
Şahabeddin ÇILAN	
Hint Uygarlığının Ses Sembolü	291
Tatyana KARTASOVA	
Kahramanlık Türünde Yazılmış Balelere Bir Bakış	300
Tuncay HÜSEYNOV	
Türk Halk Oyunları Öğrencilerinin Sosyal Bütünleşme Düzeylerinin Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi	306
Uğur ÖZALP & Mustafa DEMİR	
Azerbaycan Müzik ve Koreografi Sanatının Gelişmesinde Haydar Aliyev'in Rolü	315
Yegane TAPTIGOVA & Habibe MAMMADOVA	

SERĞİ ESERLER

Ayşegül TÜRK	Dönüştürülmüş Nesne Modu İçin Ses Açma Ritüeli	322
Ece PINAR	Dans Gösterisi	323
Hilmi GÜNEY	Künde 1 (Küpe)	324
Hilmi GÜNEY	Künde 2 (Kolye)	325
Suna ÖZYURT	Kendi Yolunu Seç!	326



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



R. KREUTZER'İN 42 ETÜD DEFTERİ - KEMANCININ MÜZİKAL VE TEKNİK GELİŞİMİNİN TEMELİ

ARİF MÖHSÜNOĞLU*

Özet

Rodolphe Kreutzer'in 1807 yılında yazdığı etüdlerinin yazılmasından bu yana 200 yıldan fazla zaman geçmiştir, ancak günümüzde bile bu etüdlere keman pedagojik repertuarında istisnai bir yer almaktadır.

Fransız klasik keman ekolünün önemli bir temsilcisi olan R. Kreutzer (1766 - 1831), zamanının ünlü bir opera bestecisi ve büyük bir kemancısıydı. Faaliyetlerinin her alanında kendini gösteren parlak yeteneği, muazzam yaşam enerjisi, hayatı boyunca ona ün ve saygı kazandırdılar.

R. Kreutzer, yetenekli meslektaşları arasında bile özel bir pedagojik yetenekle öne çıkıyordu. 1807 yılında kendi sınıfının öğrencileri için bestelediği "42 etüd" bunun canlı bir kanıtıdır.

Moskova Devlet Konservatuvarı profesörü. A.İ. Yampolski editörlüğünde yayımlanan edisyon "42 Etüd" üzerinde çalışma seçeneklerine ilişkin yöntemsel talimatlar geniş çapta sunulmaktadır.

Kemancının sağ ve sol el tekniğinin gelişimi ve sanatsal düzenleme biçimleri ile ilgili özellikler ve sorunlar etüdlere örneğinde ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu çalışma konservatuvar öğretmenlerine yöntemsel bir rehber olarak sunulabilir.

Anahtar Kelimeler: R. Kreutzer, Etüd, Sol el, Sağ el

42 STUDIES OF R. KREUTZER - THE BASIS OF THE MUSICAL AND TECHNICAL DEVELOPMENT OF THE VIOLINIST

Abstract

More than 200 years have passed since Rodolphe Kreutzer's etudes were written in 1807, but even today these etudes occupy an exceptional place in the violin pedagogic repertoire.

R. Kreutzer (1766 - 1831), an important representative of the French classical violin school, was a famous opera composer and a great violinist of his time. His bright talent, tremendous life energy, which manifested itself in all areas of his activities, earned him fame and respect throughout his life.

R. Kreutzer stood out with a special pedagogical talent even among his talented colleagues. "42 Etudes" composed for the students of Kreutzer's class in 1807 is a living proof of this.

Professor of the Moscow State Conservatory. Methodical instructions on working methods and options are widely presented in the edition "42 Studies" edited by A.I. Yampolski.

The characteristics and problems related to the development of the violinist's right and left hand technique and the forms of artistic arrangement are discussed in detail in the examples of studies. This study can be presented as a methodological guide to conservatory teachers.

Keywords: R. Kreutzer, Study, Left hand, Right hand

42 ЭТЮДА Р.КРЕЙЦЕРА - ОСНОВА МУЗЫКАЛЬНОГО И ТЕХНИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ СКРИПАЧА

Краткое содержание

Прошло уже более 200 лет с тех пор как были написаны этюды Родольфа Крейцера (1807 г.), но до настоящего времени они занимают в педагогическом репертуаре исключительное место.

* Doç. Dr. Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, abbasov7@yahoo.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Р. Крейцер (1766 – 1831 гг.), яркий представитель французской классической скрипичной школы, был крупнейшим музыкальным и общественным деятелем, знаменитым оперным композитором и великим скрипачом своего времени. Яркий талант, огромная жизненная энергия, проявившиеся во всех сферах его деятельности, снискали ему прижизненную славу и уважение.

Р. Крейцер был выдающимся скрипачом. Его игра отличалась живостью, страстностью чувств. Труднейшие пассажи он исполнял отчетливо, очень убедительно, обладал сочным, выразительным звуком, чистейшей интонацией, яркой фразировкой, большой убедительностью исполнения.

Р. Крейцер выделялся особым педагогическим дарованием даже среди своих талантливых коллег. Ярким свидетельством этого являются «42 этюда», сочиненные им в 1807 г. для студентов своего класса.

Видное место в этом ряду занимает редакция «42 этюдов» А. И. Ямпольского, профессора Московской Государственной консерватории. В этой редакции широко представлены штриховые, аппликатурные варианты, а также методические указания о способах и вариантах работы над ними.

В данной методической работе для раскрытия темы использована редакция этюдов А. Ямпольского. Подробно на примере этюдов рассматриваются особенности и проблемы, связанные с развитием техники правой и левой рук скрипача и способы их художественного воплощения. Данную работу можно предложить в качестве методического пособия преподавателям консерваторий.

Ключевые слова: Р. Крейцер, Этюд, Левая рука, Правая рука.

Глава 1. Техника правой руки.

Несмотря на всеобщее признание ценных качеств этюдов Р. Крейцера на практике все же нередко встречается формальное их прохождение, ограничивающееся, в лучшем случае, исправлением неточной интонации или заучиванием этюдов наизусть. Это подчас является следствием недостаточного понимания педагогами целей, которые ставятся в том или ином этюде, а также незнания какими путями к этим целям следует идти.

Соблюдение определенных принципов при изучении этюдов повышает результативность и эффективность их исполнения. В первую очередь надо решать технические проблемы с указанными авторскими темпами, с ясным пониманием целей и задач при изучении конкретного этюда. Работа над звукоизвлечением должна стать предметом особого внимания.

Звукоизвлечение на скрипке тесно связано с художественной стороной исполнения, раскрытием художественной концепции произведения. Певучий, выразительный, содержательный звук является показателем мастерства скрипача. Отличительной чертой староитальянской, франко-бельгийской скрипичных школ была высокая культура звукоизвлечения.

В оригинальном издании Р. Крейцер открывает свои непревзойденные «42 этюда» этюдом № 39, показывая какое важнейшее значение он придает звукоизвлечению в игре на скрипке.





XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Этюд требует от исполнителя большого мастерства в передаче певучего, протяженного, обогащенного динамическими оттенками звука. В некоторых изданиях предлагается оригинальный медленный темп этюда (*Adagio sostenuto*), заменить на более ускоренный, используя *alla breve*, объясняя это удобством исполнения этюда для учащихся. Такой подход к изучению данного этюда кажется сомнительным. Не удобство, а достижение подлинного мастерства владения смычком, является основной задачей этюда.

Певучесть – это характерная особенность скрипичного звука. Приближенность звучания скрипки к тембру человеческого голоса раскрывает сущность природы инструмента, его возможность передавать все тончайшие оттенки чувств и настроений человека. В работе над свободным, певучим звуком большое значение имеет взаимодействие правой и левой рук учащегося. Данный этюд исполняется в очень медленном темпе, поэтому необходимо найти хороший звуковой баланс между глубиной и скоростью ведения смычка. Недостаточно медленно вести смычок, надо наполнить звук тембром, динамикой, свободным дыханием.

Левая рука обогащает возможности звукоизвлечения. Чистое интонирование, тембровые свойства вибрации, артикуляция в сочетании с протяженным, певучим ведением смычка придают особую выразительность и содержательность скрипичному звуку. Работа над совершенствованием звукоизвлечения тесно связана с приобретением учащимися навыка грамотного, продуманного распределения смычка.

Деташе является одним из ярких средств музыкальной выразительности. Присущая ему певучесть, выразительность, протяженность звучания, возможность использования различных его разновидностей дают богатые возможности для воплощения художественного замысла.

Р. Крейцер посвятил изучению и совершенствованию этого штриха достаточно большое количество этюдов. Примечательно, что все эти этюды исполняются в динамическом оттенке *forte*, что подчеркивает не столько громкость, сколько сочность, тембровую насыщенность звучания штриха. Исполнение штриха деташе предполагает полную свободу правой и левой рук.

Большое значение имеет точка соприкосновения смычка и струны. Ощущение упругости смычка и струны, помогает исполнителю найти эту правильную точку. При этом звучание штриха приобретает ясность, чистоту, тембровую красоту.

Этюд № 1 является, возможно, самым популярным среди этюдов для скрипки и исполняется сочным, красивым звуком в нюансе *forte*, широким движением смычка. Работе над ровностью звучания деташе помогает нечастая смена струн в этом этюде. Р. Крейцер как бы дает первое представление о штрихе деташе, показав его в наиболее «удобном» исполнительском контексте.



Исполнение этюда в медленном темпе поможет осмыслению художественно - исполнительских задач. Но длительное исполнение его в медленном темпе становится тормозом для исполнения в темпе, предложенном автором – *Allegro moderato*. Надо



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

отметить, что многие этюды, посвященные совершенствованию этого штриха, написаны Р. Крейцером в темпах *Allegro moderato*, *Allegro assai*, *Allegro non troppo*.

Этюд № 2 посвящен проблемам ритмической и динамической ровности звучания, которые часто возникают у учащихся при исполнении комбинированных штрихов – дещаше и легато, штрихов которые были основными в концертах Р. Крейцера, Л. Шпора, Дж – Б. Виотти.



В скрипичной литературе довольно часто встречается исполнение штриха дещаше в движении триолями. Сильная доля, исполняемая вниз и вверхсмычком, иногда вызывает у учащихся сложности в координации обеих рук. Этюд № 3 Р. Крейцера направлен на решение этой проблемы.



Исполнение штриха дещаше при переходе смычка через струны часто вызывает у начинающих исполнителей потерю динамической и ритмической ровности звучания. Динамическая ровность звучания не должна нарушаться переходом смычка на другую струну.

Сильная доля этюда № 6 исполняется смычком вверх. Это наиболее удобное исполнительское движение при смене струн.



Основная задача этюда – это выделение мелодического голоса, исполняемого смычком вверх, создание гибкой и длинной мелодической линии.

Ровность в звучании штриха дещаше обеспечивается и правильным продуманным распределением смычка. Проблеме распределения смычка при исполнении штриха дещаше посвящен этюд № 7 Р. Крейцера.





XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

Как вариант изучения, возможно исполнение этюда в медленном темпе, при этом распределение смычка должно быть максимально приближенно к исполнению этюда в темпе, предложенном Р. Крейцером (Allegro). Этюд исполняется в верхней половине смычка, характер легкий, подвижный.

Яркое, блистательное звучание этюда № 8 достигается исполнением штриха дэташе в верхней половине смычка.



Главная задача данного этюда – насыщенное, полнозвучное дэташе. Частая смена струн, переходы в другие позиции не должны нарушать ритмическую, динамическую ровность звучания данного этюда.

Тембровая красочность штриха дэташе связана и с проблемой интонации в левой руке. Чистое интонирование обогащает звук обертонами, что придает штриху дэташе насыщенное, выразительное звучание.

Нередко в скрипичной литературе встречается исполнение сильной долиштриха дэташе смычком вверх. Этой особенности исполнения штриха посвящен этюд № 10 Р. Крейцера.



Если движение смычка вниз, использующее силу тяжести, является более естественным и определенным, то движение вверх предполагает дополнительные небольшие усилия, более яркий импульс в начале исполнения штриха. Чистота интонации в разложенных аккордах, четкий двухтактный период, стремительное движение мелодии от баса к красочной итоговой вершине придают этюду яркий, блистательный характер.

Совершенствованию приема исполнения штриха дэташе посвящен этюд

№ 15 Р. Крейцера. Изложенный в мелодически развитом варианте, этюд предполагает более виртуозное владение техникой смены струн.



Яркое, но певучее звучание мелодического голоса достигается свободным, активным кистевым движением вниз. Комбинирование штрихов легато и дэташе, мелодическое разнообразие придает этюду живой, виртуозный характер.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

Этюд № 27 продолжает развитие приемов деташе в более сложном текстовом варианте.



Комбинирование штрихов деташе и легато, сложные мелодические модуляции не должны влиять на качественное исполнение штриха. Динамическая ровность, ритмичность, красочная тембровость звучания штриха во всех регистрах, продуманность фразировки – вот основная исполнительная задача.

С глубоким знанием скрипичного исполнительства, методической обоснованностью Р. Крейцер рассмотрел все особенности и аспекты изучения данного штриха. Ясное понимание учащимися всех проблем, связанных с его исполнением, четкое их формулирование и яркое слуховое представление конечного идеального звучания раскрывает перед ними перспективы совершенствования штриха деташе на многие годы.

Совершенствованию одного из самых распространенных скрипичных штрихов – легато – Р. Крейцер посвящает несколько этюдов в своем цикле.

Особенность звучания штриха легато связана с природой скрипичного исполнительства, приближенностью тембра скрипки к тембру человеческого голоса. В XIX веке *Bel Canto* стало идеалом звучания на многих музыкальных инструментах.

Л. Ауэр писал, что: “В легато необходимо достичь идеала легкого, закругленного непрерывного потока звуков. Певучесть длинной мелодичной линии, гибкость звучания – основные качества штриха легато. Распределение смычка в штрихе не носит чисто математический характер. Идеальная ровность лишила бы звучание выразительности и разнообразия”¹. Распределение смычка в штрихе легато зависит не столько от количества нот на смычок, сколько от динамики, фразировки. Плавность и певучесть ведения смычка в легато связана с незаметной сменой струн в правой руке и совершенной техникой переходов влевой.

Этюд № 11 помогает учащимся успешно решать эту проблему.



Данный этюд исполняется в верхней половине смычка, однако, целесообразно учить его в различных частях, включая колодку. Этюд является подготовительным для последующих этюдов на штрих легато, в которых общее движение смычка имеет более сложную форму.

¹ Ауэр.Л. “Моя школа игры на скрипке”, Изд. “Тритон”, Ленинград.1933.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

В этюде № 12 Р. Крейцера волнообразные движения мелодии предполагают соответствующие плавные волнообразные движения смычка.



Каждая смена струн должна производиться очень плавно, без резких движений и акцентов. Необходим хороший контакт смычка со струной.

А. Ямпольский писал: “Большое внимание надо уделять на необходимость подготавливать и задерживать пальцы левой руки при переходе на другую струну для осуществления плавного легато”². Этюд № 13 полностью посвящен данной проблеме.



Виртуозный этюд № 40 ставит перед исполнителем достаточно сложную задачу соединения штриха легато и большого количества нот в гаммообразных пассажах в левой руке.



Данный этюд является прототипом блестящих виртуозных произведений таких как каприз Венявского, известный как Каденца.

В скрипичной литературе XIX века широко использовался штрих мартле (в переводе означает – бить молоточком, отчеканивать). Отрывистый, резкий штрих предполагает, как и в детахе, проведение смычка по струне вверх и вниз. Начинается с резкой атаки, «укола», дальнейшим стремительным проведением смычка с филировкой звука в его конце и паузой. Важнейшей задачей является соблюдение четкой ритмичности и выдерживание пауз между звуками. Сокращение пауз в более быстрых темпах приводит к потере характера упругости, штрих мартле превращается в маркированное детахе.

Этюд № 4 посвящен проблемам исполнения штриха мартле.



² Лубоцкий.М.А. А.И.Ямпольский: “музыкант, педагог, воспитатель”.,”Советская музыка”, № 11., 1960 г.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Смена струн происходит в паузы. Учащийся должен внимательно следить за тем, чтобы смычок двигался параллельно подставке, играть *forte* в упругой части струны, то есть ближе к подставке. Штрих, исполняемый нюансом *forte*, придает мужественный, волевой характер этюду.

Интересно отметить сочетание штриха мартле с исполнением трели в этюдах № 20, 21, 24 Р. Крейцера. Четкое, упругое ритмичное мартле помогает исполнению строго организованной по времени трели. Трель, также как и мартле, начинается с атаки звука и импульса в движении смычка.

Стаккато является одним из виртуозных, блестящих скрипичных штрихов. Этюд № 5 Р. Крейцера посвящен изучению и совершенствованию этого штриха.

(Allegro moderato)



В основе стаккато лежит импульсное движение руки, по сути, использующее упругие свойства смычка и струны. Как показывает исполнительская практика, разные части руки могут быть включены в движение. Самое крупное и управляемое стаккато – это кистевое. При большей фиксации кисти и предплечья штрих исполняется более стремительно и приобретает яркий, виртуозный характер. Упругое, твердое стаккато придает звучанию этюда № 5 Р. Крейцера блестящий, стремительный характер.

Основоположник французской классической скрипичной школы Дж.- Б. Виотти часто использовал в своем исполнительстве комбинированный прием, который получил позднее название «штрих Виотти». Последовательность, состоящая из двух звуков, первого – более легкого стаккато и второго – сильноакцентированного мартле, является характерной особенностью данного штриха. По сравнению с мартле имеет более подвижный и блестящий характер. В этюде Р. Крейцера № 34 строение мелодии помогает исполнителю выработать правильные ощущения при исполнении штриха Виотти – первая нота в легато на одной струне исполняется легким стаккато, вторая, звучащая как двойная нота, требует более плотного, яркого импульса движения.



Сочетание интонационно выразительной мелодии с изящным звучанием «штриха Виотти» в довольно подвижном темпе составляет суть художественного содержания этюда.

Один из самых известных этюдов Р. Крейцера № 33 написанный в стиле марша, представляет собой целостное, яркое в художественном плане произведение.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Исполнение характерного, четкого, пунктуального штриха в правой руке подчинено общему художественному замыслу этюда – созданию образа героической маршевости. Точное ощущение плоскости двух струн в правой руке при исполнении двойных нот поможет как в начальном изучении штриха, так и дальнейшем его совершенствовании.

Р. Крейцер сочинил также этюды на различные комбинации штрихов, что требует достаточной свободы и виртуозности исполнения.

Этюд № 28, получивший название «этюд Бетховена», требует от исполнителя яркой экспрессии звучания в сочетании с четкой артикуляцией.



Этюд исполняется нюансом *forte*, четкое исполнение трели с активной и сильной атакой звука в начале и точным ее окончанием усиливает патетико-взволнованный характер этюда.

Декламационный характер в сочетании с ритмичной точностью открывает перед исполнителем в этюде № 38 большие интерпретаторские возможности, развивая его музыкальное воображение и мышление.



Глава 2. Техника левой руки.

Большое значение придает Р. Крейцер в своих знаменитых «42 этюдах» и развитию техники левой руки, включая в сборник этюды на развитие, трели, двойные ноты, аккорды, пассажную технику.

Прежде всего отметим первостепенное значение интонирования на скрипке. Интонация является одним из основных средств музыкальной выразительности. Без точного интонирования невозможно раскрытие красочных особенностей мелодии, и передачи художественного содержания произведения в целом.

Важнейшей задачей в искусстве интонирования является развитие музыкального слуха. И. Войку говорил: "Ощущение чистоты данного тона находится не только в



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



слухе, но также и в пальце, который оказывается в состоянии ощущать чистоту”³.

Ю. Янкелевич утверждал, что в интонировании ”Основное – активность и воспитание слуха с заостренным вниманием на интонации – сперва в вопросах элементарной частоты строя, а позже в интонации фразы. Умение слушать и контролировать себя даёт богатый художественный результат”⁴. А. Ямпольский говорил, что ”никогда нельзя играть быстрее слуха. Он должен опережать движение”⁵.

Этюды Р. Крейцера № 29, 30, 32 посвящены проблемам исполнения техники двойных нот, одной из сторон которой является чистое обертоновое звучание двойных нот.

В эпоху классицизма доминирующую роль играет мелодическое интонирование. Примером этого может служить этюд № 12.



Сложнейший процесс интонирования связан со всем исполнительским процессом – состоянием музыкального слуха во время игры, техникой левой и правой рук.

Работа над чистотой интонацией означает и работу над звуком, выявлением его лучших качеств. А. Ямпольский говорил: ”У тех скрипачей у которых хорошая интонация, все красиво звучит и наоборот. Это не случайно. Красота звука – это и красота интонации”⁶.

В понятие техники левой руки включена беглость, и как ее художественное воплощение пассажная техника. Стремительность, точность

«бисерной» техники исполнения пассажей придает игре скрипача особую виртуозность и блеск. Отчетливость исполнения каждого звука связана с понятием артикуляции – четким опусканием или поднятием каждого пальца.

Этюд № 17 Р. Крейцер посвящает развитию беглости и укреплению пальцев, отрабатывая прием поднятия третьего и четвертого пальцев, самых слабых в левой руке.



Исполнение этюда без смычка, только пальцами левой руки, поможет определить степень свободы каждого пальца. Падение пальца должно быть четким, а отскок более энергичным. Л. Ауэр писал: “Быстрота движений пальцев должна развиваться безотносительно к музыкальным темпам, которые могут быть, по желанию очень

³ Войку.И. Биография в журнале “Романы Культура и Джипэн”. 1999 г.

⁴ Янкелевич.Ю.И.”Очерки по методике обучения игре на скрипке”. Сб. статей, М., 1960;

⁵ Лубоцкий.М.А.А. И. Ямпольский:”музыкант, педагог, воспитатель”.,”Советская музыка”, № 11., 1960 г.

⁶Лубоцкий.М.А. И. Ямпольский: “музыкант, педагог, воспитатель”.,”Советская музыка”, № 11.,1960 г.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



медленными”⁷.

В понятие артикуляции включается и ритмическая ровность исполнения этюда, которая зависит от своевременной подготовки пальцев на струнах. При повторении одинаковых мотивов этюда № 17 необходимо внимательно следить за чистотой интонирования, использовать прием подготовки и задержание пальцев на струне. Основным недостатком исполнения учащихся является полное переключение внимания на сложности исполнения в левой руке, движение правой руки при этом тормозится, теряется качество звучания.

Яркое методическое дарование и мастерство демонстрирует Р. Крейцер в этюде № 9 в остроумном решении исполнительских проблем, связанных с приемами игры в данном этюде.



При первом рассмотрении кажется, что этюд написан на технику соединения, смены позиций, однако особенность мелодического изложения триолями указывает на необходимость активного опускания третьего и четвертого пальцев левой руки на сильную долю, то есть активную артикуляцию

Этюды Р. Крейцера № 17, 9 совершенствуют такие элементы артикуляции как поднимание и опускание пальцев левой руки. Но последний штрих в выработке правильных ощущений при работе пальцев левой руки ставят исполнительские задачи этюда № 31, изложенного двойными нотами.



Четкая артикуляция пальцев в технике двойных нот помогает осознанию степени двигательной свободы пальцев. Кажется, что исполнение двойных нот требует дополнительных усилий в работе левой руки. Снятие всех излишних усилий, полное освобождение пальцев совершенствуют технику двойных нот – артикуляцию, смену позиций в двойных нотах.

В серии этюдов, направленных на развитие беглости, этюд № 40 является итоговым. Беглость в гаммообразном движении, блистательность пассажной техники придают этюду яркий, виртуозный, феерический характер.



⁷ Ауэр.Л. “Моя школа игры на скрипке”, Изд. “Тритон”, Ленинград.1933.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Этюд надо исполнять строго ритмично, уделяя особое внимание чистоте интонации и смене струн и позиций. Разделять объединенные легато на группы, классифицируя в зависимости от количества нот, ритмической пульсации и гармонического развития.

В эпоху барокко приемы орнаментики широко использовались. Достаточно вспомнить знаменитые «Дьявольские трели» Тартини.

Крейцер посвятил овладению трели достаточно большое количество этюдов, так как считал, что она способствует выработке беглости и совершенствует, в целом, технику левой руки скрипача.

В процессе работы над трелью необходимо развивать ритмичные, независимые, свободные движения пальцев. Возможно исполнение трелей и в других ритмических вариантах, например, пунктирным ритмом. По поводу нажима пальцев на струну при исполнении трели существуют различные мнения. И. Войку по этому вопросу считал, что: "лежащий палец не должен нарушать свободы движений прочих пальцев, а движение другого пальца не должно вызывать мешающих, рефлекторных движений не только в лежащем пальце, но и в не занятых игрою пальцах"⁸. И. Войку видел в этом основное условие овладение техникой трелей.

Большое значение для выработки свободных движений пальцев в трели имеет и полная свобода большого пальца. Л. Ауэр говорил, что: "В движениях пальцев не должна принимать участие вся рука"⁹.

При исполнении трели учащимися часто наблюдается изменение положения кисти левой руки. Этот недостаток исполнения необходимо устранять, так как он свидетельствует о мышечном напряжении в пальцах и кисти левой руки. Важное значение для исполнения трели имеет импульс в правой руке,

Очень часто в педагогической среде встает вопрос, с какой ноты исполнять трель. Трели можно исполнять начиная с основной ноты, с вышележащей ноты, с нижележащей ноты и двумя нотами ниже. При выборе способа исполнения трели необходимо учитывать особенности стиля композитора.

А. Ямпольский в своей редакции «42 этюдов» Р. Крейцера дает различные варианты исполнения трели к каждому этюду, расширяя тем самым зону освоения данного приема.

Этюд № 18. Посвящен навыку исполнения короткой трели. Сфорцандо в правой руке активизирует начало трели.



⁸ Войку.И. Биография в журнале "Романы Культура и Джипэн". 1999 г.

⁹ Ауэр.Л. "Моя школа игры на скрипке", Изд. "Тритон", Ленинград.1933.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

Этюд № 19. Исполнение короткой трели с заключением, ритмическая точность исполнения заключения трели.



Этюд № 20. Исполнение трели третьим и четвертым пальцами в сочетании со штрихом мартле. Укрепление наиболее слабых пальцев левой руки, совершенствование трели третьим и четвертым пальцем.



Этюд № 21. Исполнение короткой трели в сочетании со штрихом мартле сменой струн требует особой точности исполнения начала трели в левой и правой руках.



Этюд № 22. Исполнение трели в различных метроритмических вариантах.



Этюд № 23. Исполнение трели в разнообразном ритме в сочетании с различными штрихами – дэташе, мартле, легато.



Этюд № 24. Исполнение трели то на сильную, то на слабую доли представляет определенную сложность в координировании обеих рук.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Этюд № 25. Исполнение короткой трели в гаммаобразном движении. Необходимо обращать внимание на строго ритмичное исполнение трели.



Этюд № 26. Исполнение трели в сочетании с техникой двойных нот. Свободный легкий нажим пальцев, качественное звучание двух струн в двойных нотах.



Последовательное изучение этих этюдов способствует развитию беглости и виртуозному овладению инструментом.

Техника исполнения двойных нот представляет для учащихся определенную сложность. Это связано с изменением напряжения в руке, увеличением давления двух пальцев для озвучивания каждого тона.

Этюд № 29, изложенный двойными нотами, является подготовительным к изучению дальнейших этюдов.



Вслушивание в интонирование последовательно возникающих различных интервалов – прима, секунда, терция, кварта и т. д., плавность переходов, ровность звучания – обостряют слух учащегося, показывают основные принципы исполнения этюдов на двойные ноты.

Традиционно изучение двойных нот начинается с терций. Этюд № 30 Р. Крейцера, исполняемый терциями, ставит перед учащимися следующие исполнительские задачи – чистота интонирования, плавность, легкость переходов, ровность звукоизвлечения и выразительность фразировки.





XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Этюд № 32 Р. Крейцера посвящен проблеме исполнения двойных нот октавами.



При исполнении октав сила нажима пальцев на струну должна быть незначительной. Правая рука при этом играет акцент, что помогает полностью ослабить нажим пальца во время смены позиций

При исполнении аккордов возникают еще большие сложности, чем при исполнении двойных нот. В левой руке, необходимо следить за снятием напряжения в пальцах и кисти, давление на струну должно быть оптимальным. В правой - наблюдается жесткое звукоизвлечение, особенно при исполнении басов. Л. Ауэр говорил, что: “Слабым местом обычно является самое начало извлечения аккорда”¹⁰.

Этюд № 35 Р. Крейцера направлен на разрешение именно этой проблем и является подготовительным к исполнению аккордов.



При работе над этюдом часто возникает проблема чистого интонирования двойных нот. Причина заключается в отсутствии группового положения пальцев левой руки. Исполнение аккордов в этюде № 41 совершенствует приемы игры предыдущего этюда. Динамическое соотношение нижней и верхней двойных нот в аккорде, выделение мелодического голоса подготавливает исполнителя к изучению приема многоголосия.



Работа над двухголосием в этюде № 37 вырабатывает навык выразительного исполнения мелодического голоса и гармонического баса, нижнего голоса. Тембровое, красочное звучание баса, его гармоническое развитие помогают выразительному фразированию этюда.



¹⁰ Ауэр.Л. “Моя школа игры на скрипке”, Изд. “Тритон”, Ленинград.1933.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ценность и значимость 42 этюдов Р.Крейцера обуславливают их долговечность и заключаются в широте охвата различных сторон скрипичной техники. Этюды Р.Крейцера обладают несомненными музыкальными достоинствами, что дает возможность усваивать технические навыки взаимосвязанно с различными элементами музыкальной выразительности, такими как красота звучания, нюансы, четкость ритмического рисунка, ясность фразировки.

Этюды Р.Крейцера служат свидетельством его выдающегося педагогического дарования и играют огромную роль в развитии и формировании ученика любой скрипичной школы мира. Этим трудом Родольф Крейцер обессмертил свое имя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Л. Ауэр. “Моя школа игры на скрипке”, Издательство “Тритон”, Ленинград.1933 год.
2. И.Войку. Биография в журнале “Романы Культура и Джипэн”. 1999 год.
3. М.Лубоцкий. А. И. Ямпольский: “музыкант, педагог, воспитатель”. Издательство “Советская музыка”, № 11.,1960 год.
4. Ю.И.Янкелевич. “Очерки по методике обучения игре на скрипке”. Сб. статей, М., 1960 год.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



RAMİZ ZOHRABOVUN BİLİMSEL YARATICILIĞINDA ZERBİ-MUĞAMIIN İNCELENMESİ VE BU TÜRÜN METİNLERARASI EĞİLİMLERİ ÜZERİNE

Aslan MUSTAFAZADE*

Özet

Ünlü müzikolog-bilim adamı R.Zohrabovun bilimsel yaratıcılığına bakıldığında, araştırmaları arasında zerbi-muğamların özel bir yeri olduğunu görebiliriz. Alim, yaratıcı çalışmada Azerbaycan geleneksel müziğinin hemen hemen birçok türünü ele almış ve geniş ölçekte analizler yapmıştır. R. Zohrabov'un eserlerindeki ilginç araştırma alanlarından biri de zerbi-muğamlardır. Alim dokuz zerbi-muğamı nota yazmıştır. Bunlar "Mansuriyya", "Heyratı", "Simayi-Şems", "Mani", "Heydari", "Ovshari", "Arazbarı", "Karabağ şikastesi" ve "Kesma şikastesi"dir. Müzikolog, adlandırdığımız tüm bu zerbi-muğamları notalara aktarmanın yanı sıra, teorik temellerinden hareketle her birinin figüratif-şiiresel içeriğinin özelliklerini – makam (an), melodik özellikler, müzikal forması, çokseslilik, ritmik yönlerini araştırmıştır.

Notasyon sırasında R.Zohrabov, Azerbaycan Televizyonu fonunda bulunan kasetlerin yanı sıra dönemin tanınmış şarkıcılarından Hajibaba Huseynov, Yagub Mammadov, Alim Gasimov gibi büyük sanatçıların canlı performanslarından da yararlanmıştır. O, ilk defa yaylı ve kemençe sazlarının kısımlarını orijinal tonda kayıt yapmıştır. Zerbi-muğamlar, sözlü gelenekle profesyonel bir müzik türü olarak uzun yıllar parlatılmış ve günümüze kadar gelmiş büyük bir müzik hazinesidir.

Sahne sanatlarının temsilcileri, her türün oluşumunda rol oynamaktadır. Bu sıradan zerbi-muğam türünün gelişmesinde müzisyenlerin ve şarkıcıların rolü çok önemlidir. Alim, zerbi-muğam türünün temeli olan metin olan gazali temellerden biri olarak kabul etmiştir. Zerbi-muğamların icrasında bu gerçeği rahatlıkla görebiliriz. Dolayısıyla şarkıcılar zarbi-muğam söylerken Nizami Gencevi, İmadeddin Nesimi, Muhammed Fuzuli, Hurşud Banu Natevan, Seyyid Azim Şirvani, Aliğa Vahid ve diğerlerinin gazellerine yönelirler.

Zerbi-muğam ve aşık musikisinde belli bir evrensellik olduğuna küçük bir hatırlatma ede biliriz. Modern müzikoloji araştırmalarında analiz yapmak için mevcut yöntemler ve klasik yöntemler biraz yetersizdir. Bu nedenle konuya farklı bir bakış açısıyla yaklaşmak ve yeni analiz tarzlarına yönelmek gerekmektedir. Burada zerbi-muğam ve aşık müziği araştırmasında metinlerarası-polistilistik analize yönelmek gerekir. Batı müziğinde metinlerarasılığın birçok örneği vardır. Burada "metinlerarası iletişim" olarak adlandırdığımız üslup, çeşitli biçimlerde kendini göstermektedir. Azerbaycan müzikoloji biliminde "zerbi-muğam" ve "aşık müziği"nin metinlerarası (intertekstual) akımlardan hareketle incelenmesi yerinde olacaktır. Bunun için öncelikle saydığımız türler üzerine araştırma yapan bilim adamlarının not örneklerine başvurmak gerekiyor.

Anahtar Kelimeler: Ramiz Zohrabov, zarbi-muğamlar, aşık müziği, metinlerarası, karşılaştırma, çözümleme.

THE STUDY OF ZARBI MUGHAM IN THE SCIENTIFIC HERITAGE OF RAMİZ ZOHRABOV AND ON THE INTERTEXTUAL TENDENCIES OF THIS GENRE

Abstract

Looking at the scientific heritage of the eminent musicologist-scientist R. Zohrabov, we can see that zarbi-mugham have a special place among his researches. In his work as a musicologist, applied to almost many genres of Azerbaijani traditional music and conducted analyzes on a wide scale. One of the interesting fields of research in R. Zohrabovs work is zarbi-mughams. The scholar noted nine zarbi-mughams. These include "Mansuriyya", "Heyratı", "Simayi-Shams", "Mani", "Heydari", "Ovshari", "Arazbarı", "Karabakh shikastesi" and "Kesma shikastesi". In addition to copying all these zarbi-mughams, which we have named, into notes, the scientist has clarified the characteristics of the figurative-poetic content of each of them, from their theoretical bases - moment, melodic features, musical form, polyphony, rhythmic aspects.

* Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora Öğrencisi, Azerbaycan Devlet Kültür ve Sanat Üniversitesi Öğretmen, aslan.mustafazadeh.1988@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



During the notation, R.Zohrabov took advantage of the live performances of great artists such as Hajibaba Huseynov, Yagub Mammadov, Alim Gasimov, among the well-known singers of the time, in addition to the tapes in the fund of the Azerbaijan Television and Radio Broadcasting Company. For the first time, he wrote the parts of the string and kamancha instruments in the original key. Zarbi-mugams are a great musical treasure that has been polished for many years as a professional musical genre with oral tradition and has survived to this day.

Representatives of certain performing arts play a role in the creation and formation of each genre. The role of musicians and singers in the development of this saridan zarbi-mugham genre is very important. Musicologist considered ghazali, the poetic text that is the basis of the zarbi-mugham genre, to be one of the foundations. We can easily see this fact during the performance of zarbi-mugams. So, when singing zarbi-mugam, singers turn to the ghazals of Nizami Ganjavi, Imadeddin Nasimi, Muhammad Fuzuli, Khurshud Banu Natevan, Seyyed Azim Shirvani, Aliaga Vahid and others.

We have touched in a small way that there is a certain universality in the music of zarbi-mugam and ashig. Current methods and classical methods for conducting analyzes during research in modern musicology are somewhat insufficient. For this reason, it is necessary to approach the issue from a different point of view and turn to new analysis styles. Here, in the research between zarbi-mugham and ashig music, we need to turn to intertextual-polystylistic analysis. There are many examples of intertextuality in western music. The style we refer to here as "intertextual communication" manifests itself in several forms. In the science of musicology of Azerbaijan, it is appropriate to analyze the "percussion-mugham" and "love music" based on intertextual trends. For this, first of all, it is necessary to refer to the samples of notes of scientists who conduct research on the genres we have mentioned.

Keywords: Ramiz Zohrabov, zarbi-mugams, ashig music, intertextual, comparison, analysis

The scientific heritage of the eminent musicologist-scientist R.Zohrabov shows that zarbi-mughams have a special place among his researches. This genre, which occupies a large place in the musical heritage of the Azerbaijani people, constantly attracts the attention of both composers and scientists. From this point of view, the issue of studying the genre of zarbi-mugham is quite interesting. When studying folk music, M.Ismayilov refers to this genre as a mixed-fruit type [3]. Indeed, zarbi-mughams seem to combine the characteristics of the bahrli genre with the bahrli. One of the in-depth studies on the mentioned genre is related to the name of R.Zohrabov. In the study of each genre, the main source is the note. The main reason for what we say is that the scientist has written down nine vocal-instrumental zarbi-mughams. These include "Mansuriyya", "Heyrati", "Simayi-Shams", "Mani", "Heydari", "Ovshari", "Araz-bari", "Karabakh shikastesi" and "Kesma shikastesi". In addition to copying all these zarbi-mughams, which we have named, into notes, the scientist has clarified the characteristics of the figurative-poetic content of each of them, from their theoretical bases - moment, melodic features, musical form, polyphony, rhythmic aspects. During the notation, R.Zohrabov took advantage of the live performances of great artists such as Hajibaba Huseynov, Yagub Mammadov, Alim Gasimov, among the well-known singers of the time, in addition to the tapes in the fund of the Azerbaijan Television and Radio Broadcasting Company. For the first time, he wrote the parts of the string and kamancha instruments in the original key. Let's present the zarab-mughams that we mentioned in the form of a table along with the relevant points:

Table 1

The name of the zarbi-mughams	The modes it belongs to	Tempo and metro-rhythmic structures
1. Mansuriya;	Chahargah;	Moderato, 3/4;
2. Heyrati ;	Rast;	Allegro-moderato, 2/4 ;
3. Samayi-Shams;	Shur	Allegro-moderato, 2/4;
4. Haydari;	Shushtar	Allegro-moderato, 2/4;
5. Arazbari;	Shur	Moderato cantabile, 3/4 ;



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



6. Ovshar	Shushtar	Moderato, C;
7. Mani;	Shur	Tempo di marcia, 2/4;
8. Karabakh shikasta	Segah;	Allegro-moderato, 2/4;
9. Kasma shikasta	Segah;	Moderato, 4/4;

Zarbi-mughams are a great musical treasure that has been polished by oral traditions as a professional musical genre for many years and has survived to this day. R.Zohrabov has touched almost all the points while evaluating this genre. He showed the main differences of zarbi-mughams from folklore music. Thus, zarbi-mughams from traditional musical genres have developed in terms of form and content and turned into a musical genre of a more exhausted nature, selected with complex means of expression. For this reason, zarbi-mughams can be considered a complex work.

Representatives of certain performing arts have a role in the creation and formation of each genre. For this reason, the role of musicians and singers in the development of the zarbi-mugham genre is very important. This genre requires a professional performer due to its complexity. The art of musicians and singers in Azerbaijani music developed at a high level in the 17th-18th centuries. The prestigious music gatherings held at that time clearly prove this. Polemical discussions about mughams were held in these meetings. From all these studies, we can come to the conclusion that zarbi-mughams have passed through the deep filter of the art of singers and carp, have been polished at a high level, and have become a part of the musical treasury. During the research, it is possible to find the names of about 30 zarbi-mughams in traditional music. This can be found in a broader form in the textbook "Mugham" written by A.Najafzadeh and V.Mammadaliyev [5]. The main dynamic development of this genre coincides with the second half of the 19th century. The number of zarbi-mughams is 18 according to the table of Mirza Faraj, a famous style of the 19th century Baku mugham school. It seems that the number of zarbi-mughams has decreased from time to time. Singers and accompanying instrumentalists played a key role in the development and spread of zarbi-mughams. R.Zohrabov notes in his book "Zarbi-mughamlar": "So, singers and musicians played an important role in the creation, organization, development, and interpretation of the examples of the genre we mentioned... [6, p. 14]. Referring to the mentioned idea, we can note that ashik music also had a direct role in the formation of zarbi-mughams. We will touch on this aspect in more detail. First, let's touch on the issue of poetic text in the genre of zarbi-mugham. During the study of Zarbi-mughams, two classifications of textual content stand out:

1. Zarbi-mughams (ghazals) based on texts taken from classical Azerbaijani poetry;
2. Zarbi-mughams based on folk texts;

The influence of "aruz" in the embodiment of the melodies of zarbi-mughams is very great. Thus, the fruits of desire form the rhythmic basis of the melody, its foundation, as they say. As in mugham-dastgahs, the role of rhythm is one of the main factors in the genre of zarbi-mugham. When examining zarbi-mughams, this matter should be approached very carefully. In particular, it should be noted that in the genre of zarbi-mugham, along with the singer, it is important to know the poetic text of the ensemble of musicians who accompany him - the tarzan and the kamancha player. R.Zohrabov mentions this: "After all, they perform zarbi-mugham together. That's why composers have always been very interested in the art of poetry, knew the art of words, read a lot, and deeply mastered literature" [6, p. 14]. Alim considered ghazali, the poetic text that is the basis of the zarbi-mugham genre, to be one of the foundations. We can easily see this fact during the performance of zarbi-mughams. So, when the singers sing zarbi-mugham, they use the ghazals of Nizami Ganjavi, Imaduddin



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Nasimi, Muhammad Fuzuli, Khurshud Banu Nateva, Seyyed Azim Shirvani, Aliaga Vahid and others.

It is known that the basis of the ghazal genre is the aruz verse. One of the most common examples of poetry in traditional music is the ghazal. The ghazal forms the basis of the poetic text from the traditional musical genres - mughams, classifications, and at the same time zarbi-mughams. R.Zohrabov clarified this issue in his analyzes of the zarbi-mugham genre. As an example, we can look at the analysis of the poetic text of "Mansuriya" zarbi-mugham [6, p. 58-59]. Mugham's poetic text is based on M.Fuzuli's ghazal. When looking at the scientist's scientific heritage, it is possible to find this type of analysis in the genre of classification. The comparison shows that the scientist used the same analysis method when examining the poetic text of both genres. Thus, R.Zohrabov first distinguishes between long and short syllables of the poetic text according to the size of the vocal part and shows the combination of syllables suitable for the existing fruit.

Some zarbi mughams are also read with images of ashig poems written in the form of bayati, koshmas. As a general result of all this, it can be said that Azerbaijani zarbi-mughams are written in different periods with separate poetic texts - ghazal, mukhammas, koshma, bayati, etc. is rich in poetic forms. Most of these texts are lyrical in nature. As a result of this, lyrical zarbi-mughams retain their value as a genre that was created in close contact with both professional poetic creativity and folk poetic creativity, and which has developed along with it today. U. Hajibeyli explains this issue as follows: "Poems and ghazals of Azerbaijani poets have always been sung with a delicate and fluent harmony. Poetry and music, music and poetry have always been connected..." [2, p. 358]. By the way, it should be noted that the text of zarbi-mughams is not permanent. While several ghazals are used in mugham dastgah, one ghazal and sometimes one or two verses of it are recited in zarbi-mugham. Like mugham instruments, zarbi mughams are considered a large-scale work due to the independence of vocal-instrumental parts. Both branches of this genre are considered separately important and at the same time have equal rights. R.Zohrabov noted in this way: "If we compare zarbi mughams directly with mugham dastgahs, we can say that vocal music is of leading importance in mugham dastgahs." However, in zarbi-mughams, instrumental musical parts similar to color show themselves more actively, they play a leading role in its composition..." [6, p. 18].

One of the interesting features of this genre we mentioned is that the essence of the genre plays a key role in the formation of its name. That is, the zarbi-mugham is related to the fact that the zarbi instrument occupies a large place in the instrumental ensemble that accompanies the singer during the performance of instrumental-vocal mughams. In contrast to mugham-dastgahs, vocal music in zarbi-mughams is based on the exact measure of the instrumental accompaniment. Zarbi-mughams begin with an introduction of an active-emotional nature, which has a small volume. The melody, which plays a leading role in the introduction of all instrumental-vocal music genres, is also considered basic in zarbi-mughams. The intonation of the moment is very important in the connection of zarbi-mughams with dastgahs. As an example of this, we can point to the fact that "Mansuriyya" which forms the culmination of the "Chahargah" mugham dastgah, and "Samayi-shams" zarbi-mughams sung at the culmination of the "Shur" dastgah are based on the mugham of the same name. Both zarbi-mugham are performed by singers both within the dastgah and independently. The scientist, referring to the names of Azerbaijani mugham types, came to the conclusion that the names of tools, classifications and colors take their basis from the point of composition. However, it



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



should be noted that zarbi mughams differ fundamentally not by their mugham names, but by their independent names. Some of these mughams are related to place names (Heyratı, Arazbarı, Karabakh-Shikastesi), while others are related to the figurative structure of music. One of the points that stand out during the research of the genre of zarbi-mugham is that this genre does not exist in the oral professional music of other nations. It is from this aspect that the scientist notes an interesting idea about the genre we have mentioned: "If we look at the creativity of other nations that have professional music such as mugham, we can clearly see that there are no compositions in the form and structure of Azerbaijani zarbi mughams in those nations" [6, p. 22]. It is no coincidence that other valuable scientists M.İsmayilov and L.Karagicheva write about it as follows: "Shikaste forms, "Arazbarı", "Kerami" (used in the art of ashıq music) and others, there are both vocal-instrumental and instrumental images in Azerbaijani folk music. These forms are not found in the music of the peoples of Transcaucasia, Central Asia, the Near and Middle East [8, p. 49]. Apart from the mentioned zarbi-mughams, there are also names of others performed in this genre in the 19th century. "Cigatayı", "Shikasteyi-fars", "Bayatı", "Black Kurd", "Ashiran", "Garibi", "Ka-remi", "Heydari", "Kesishoglu" etc. [6]. The question arises, what changes have the zarbi-mughams whose names have been mentioned in our modern times? Based on oral tradition, this genre was sung by singers and musicians. The zarbi-mughams whose names we have listed have been part of certain devices from time to time. As an example, we can point to the fact that "Ashiran" zarbi-mugham is used as a branch in "Orta-Mahur". Among other zarbi-mughams, "Shikasteyi-Shirvan", "Bayatı", "Kerami" and "Kesishoglu" were formed in Ashıq creativity and entered into the same creative heritage. Based on what we said, let's note that the number of zarbi-mughams in the 20th century was almost twice less than in the 19th century.

Like other genres of traditional music, zarbi-mughams are widely used in the teaching process in modern times. Thus, R. Zohrabov, emphasizing their principle from simple to complex, considers the study of developed instrumental plays-colors included in each zarbi-mugham as an important issue.

The role of performers in the development of each genre and its application in the field of education is great. In parallel with the scientist's ideas, we can quote a quote from the outstanding educator Tarzan A. Bakikhanov in this essay. A professional performer noted this: "The application of zarbi-mughams in the teaching process opens the way for in-depth study of this genre and at the same time greatly enriches the repertoire of performers" [9, p. 18]. Each zarbi-mugham is a genre that is widely used in concert repertoires today, along with teaching programs. For this reason, zarbi-mugham as a genre is always included in the repertoire of performers.

It is possible to touch on this issue from different directions during the study of zarbi-mughams. The influence of our mughams is clearly evident in the works of modern poets. The zarbi-mugham genre also plays a role in this rashi. Huseyn Razi, a well-known poet and writer of the 20th century, drew the names of zarbi-mughams such as "Samayi-Shams", "Heyratı", "Shikaste" and "Mansuriyya" in his work under the influence of mughams. The poet interprets the names of zarbi-mughams in the "Musiqi shalalasi" included in the collection of poems "Ana Mahabbeti": [6, p. 26-27].

“Segah”ı diqqətlə dinlədikcə mən,
Duyğular karvanı keçir sinəmdən.
Gözəl “Heyratı”ya köklənib deyən,
O, qoç Koroğlunun cəngi səsidir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



The meaning of the poem:

While listening carefully to "Segah",
A caravan of emotions pass through my chest.
The one who says that he is tuned in to the beautiful "Heyrati",
It reminds the fighting voice of brave Koroglu

It is clear from the words "Heyrati" and "Koroğlu" used in the last two lines of the poem that there are common etymological roots with the music of zarbi-mughams. About this issue, musicologist-scientist K. Dadash: As in any genre, zarbi-mughams create different emotional feelings in listeners. One of the main reasons for this is the moments and their tempos related to zarbi-mughams. Each point creates a certain impression in the form of tempo and unity. R. Zohrabov in his scientific book "Zarbi-mughamlar" analyzed this genre in terms of tone, melody, polyphony, rhythmicity and musical form. In addition to all this, he also touched on the issue of the manifestation of this genre in the works of Azerbaijani composers. The propositions put forward by R. Zohrabov in this direction are the beginning of a search for the issue of the manifestation of the zarbi-mugham genre in the composer's work. Based on the opinions of the scientist, we can touch on the issue of the manifestation of the zarbi-mugham genre. Zohrabov writes: "The rich musical and poetic heritage created by Azerbaijani ashiks over the centuries has influenced other music genres as well. Thus, some zarbi-mughams ("Arazbari", "Mani", "Kasma shikaste", "Shirvan shikaste", "Afshari", etc.), folk songs ("Yakhan khübile", "Sari Bülbül", "Gachaq Nabi", etc.), many dance moods arose directly from the close contact with Ashiq music [1, p. 34].

The application of each traditional music genre in the composer's work is possible in two ways. First of all, the application of the used genre as it is, and secondly, in the form of a variant with certain changes. The perspective of the manifestation of zarbi-mughams in the composer's creativity is a very relevant topic. This is due to the constant reference to traditional music by composers. In addition to Uzeyir Bey, M. Magomayev referred to the percussive mughams such as "Karabagh shikastesi", "Kasma shikaste" in "Shah Ismayil", and "Kasma shikaste" in "Ashiq Garib". These kinds of usage issues can also be evaluated as a kind of intertextuality that is widespread in music.

R.Zohrabov revealed this classification when theoretically analyzing zarbi-mughams:

- 1-makham;
- 2- melody;
- 3-polyphony;
- 4- rhythmic;
- 5-music form;

A scientist who applies each of the theoretical principles we have shown on nine zarbi-mugham has fully achieved his goal.

We have touched in a small way that there is a certain universality in the music of zarbi-mugham and ashik. Current methods and classical methods for conducting analyzes during research in modern musicology are somewhat insufficient. For this reason, it is necessary to approach the issue from a different point of view and turn to new analysis styles. Here, in the research between zarbi-mugham and ashik music, we need to turn to intertextual-polystylistic analysis. Zarbi-mugham and ashik music, which are considered traditional music genres, have ancient roots. And there is a certain universality between these genres. Before we touch on the intertextual trends in zarbi-mugham and ashik music in our dissertation work, let's get



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



acquainted with the information about this concept. To answer the question of what is intertextuality, it is first of all important to know the lexical meaning of this word. The dictionary meaning of the word intertextuality means "connection between texts". It is for this reason that we can understand the concept of intertextuality as a style resulting from the interaction between different texts. This concept seems to indicate that each work necessarily has a certain connection with the previous works. The concept of intertextuality has been formed as a new paradigm since the 60s of the 20th century. In our modern times, the method of intertextuality has been actualized by theorists such as the French literary critic, culturologist Roland Barthes and Bulgarian-born French literature and language critic, writer, philosopher Julia Kristeva [10]. Intertextuality began to spread among literary theorists in the 1960s, and since then it has been widely spread in many other sciences, including music.

The concept of intertextuality in music, as a general principle of creativity, is a style consciously developed and applied for various artistic and aesthetic purposes, whether traditional or in works written by many composers. Similar methods, phrases, collages between texts in music are individual understandings based on intertextuality. In recent years, the problem of "communication between texts" is often encountered in the research conducted on Western and Russian music. For this reason, let us refer to some parallels.

There are many examples of intertextuality in Western music. The style we refer to here as "intertextual communication" manifests itself in several forms. So, it can be in the form of a theme related to the work of any composer or a work on the work as a whole (F. Liszt's etudes on the themes of N. Paganini, piano works of L. V. Beethoven's symphonies, etc.). The issue of intertextuality in music can be viewed in a broad form in the studies conducted in Russian musicology. In Azerbaijani musicology, the issue of intertextuality has been touched upon a certain number of times, even if not widely. One of the most valuable works written in the direction we mentioned is the scientific monograph of musicologist-scientist K. Dadashzade entitled "“Узеир Гаджибейли и ашыгское искусство: интертекстуальный диалог” " (Uzeyir Hajibeyli and Ashiq's art: intertextual dialogue) [7].

In the science of musicology of Azerbaijan, it is appropriate to analyze the "zarbi-mugham" and "ashiq music" based on intertextual tendencies. For this, first of all, it is necessary to refer to the samples of notes of scientists who conduct research on the genres we have mentioned. The notes we will refer to in the zarbi-mugham genre are unique to R. Zohrabov. In the music of Ashiq, the notes we will refer to belong to Tariyel Mammadov, a prominent musicologist-scientist who deeply researched this field. It should be noted that T. Mammadov recorded about eighty ashiq songs. Extensive information about Ashiq art can be obtained from the scholar's textbook "Azerbaijan Ashiq Creativity" [4].

In the matter of intertextuality, our main goal is to reveal similar intonations in the examples of both genres. Here, the comparison will be more appropriate if it is examined both melodically, rhythmically, and poetically. The example that we will refer to in this section is "Arazbarı", which is widespread as both a zarbi-mugham and an ashiq air. Let's present the comparison in the form of a table under a certain classification:



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

Table2

Arazbarı

1. As zarbi mugham;	2. As ashiq music
Tonal- h;	Tonal-E;
$\frac{3}{4}$ in the metro-rhythmic formula;	$\frac{3}{4}$ in the metro-rhythmic formula;

Sample 1

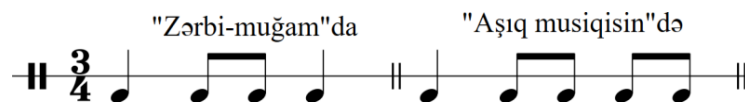


Sample 2



First, let's look at the melodic texture of the sentence. The first sentence has a melodic structure consisting of five bars in both zarbi-mugham and ashiq music. Here, serious intertextuality is observed in the texture of the melody. The fixed steps that make up the core of the melody are consistent with each other in all the cells. So, if we take into account that the tonality in zarbi-mugham is "h-minor" - in this case, the fixed steps are "h", "d", "fis", and in ashiq arazbari, the tonal is "E" - the fixed steps are "e", "gis", "h". According to the above example, there are eight constants in the first and eighteen constants in the second. In the second example, the multiplicity of fixed sounds results from the difference in the rhythmic formula. This difference manifests itself mainly in the hexadecimal notes in the second and third digits. Another nuance that is noticeable when analyzing is the intervals that make up the melody. The noticeable issue from this yellow is the compression and expansion of the intervals, which in the first movement of zarbi-mugham is equal to the octave major decima that comes after the fourth note, and in ashiq music, it is equal to the major sixth interval. But here the similarity in sound is more. The reason for this is that decima and sexta intervals are close to each other. So, despite the fact that the decima is a complex interval, its creation or, in other words, it is based on the third, which is a simple interval. The third interval, in turn, is formed by the rotation of the sixth interval. All these aspects lead to intertextual intonation similarity in the given example. The degree of rhythmic similarity of the given sample is sufficient. In the very first cell, we observe the sequence of quarter and eighth notes. Let's show what we said in the form of a rhyming formula:

Sample3





XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



In the given example, the difference is only in the last quarter note of the taql. The main reason for this is due to the small septima interval moving downward in the last weak part in the second sample.

One of the main points that attract attention in the first sentence is the change of measure that occurs in the fifth beat. Thus, if the rhythmic formula in zarbi-mugham continues until the end as 3/4, it is replaced by 4/4 in ashik music. Despite the rhythmic change here, the intonation similarity in the melody is still preserved. All these can be considered rhythmically similar signs. Within the framework of intertextuality, similarity or connection also occurs between the second and third sentences. For this reason, we do not address the issues of similarity in these sentences. It will be more purposeful if we continue the analysis by clarifying similar intonations in the vocal instrumental parts. Poetically, the signs of intertextuality are clearly visible in both examples of genres. Thus, the same syllable-weighted poem form was used in both zarbi-mugham and ashik arazbari. However, although there is similarity in the poetic text, there are certain differences between the vocal grouping of the notes. This situation is natural in itself. Because, during the performance of each genre, there are certain melodic differences and factors such as the approach of the performers. According to the order of analysis, let's first present the vocal instrumental part from "Arazbari" in the genre of zarbi-mugham, and then from "Ashik Arazbari":

Sample 4

de-dim,ey gül, be-lə sal - lan- ma, bur-da be-lə yax-şı var,
ya - man var

Sample 5

De-dim: ey dost be-lə sal - lan - ma, bur-da yax-şı var,
ya-man var

As we can see from the example, both poetic texts have the same meaning in content. This aspect once again confirms the feature of intertextuality. Although the meanings of the examples are the same in the first impression, there is a slight difference in the poetic text and the number of syllables for each of them. Therefore, let's show the full syllable division of the text:

a) As Zarbi-mugham;

Dedim ey gül, belə sallahma,	4+5=9
Burda yaxşı var, zaman var.	5+3=8
Dedim ey gül,dərdin mən allam,	4+5=8
Dedi, səbr eylə, zaman var, ay zalım	5+6=11



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



b) As “ashiq arazbarı”;

Dedim: ey dost belə sallanma,	4+5=9
Burda yaxşı var, yaman var.	5+3=8
Fərhad ollam, dağlı dəlləm,	4+4=8
Sevgilim, səndə güman var.	3+5=8

It is clear from the comparison that both poetic texts here have different weights. Of course, the diversity in the poetic text also affects the rhythm of the music. Such poetic texts can often be found especially in the mood of ashig. For this reason, their metro-rhythmic structures are either different or variable within the same mood. Musicologist-scientist T. Mammadov notes about this: "The scales used in havajat are divided in this way:

- 1) Two-part simple and correction (2/4 and 4/4);
- 2) Tripartite simple and correction (3/4, 3/8, and 6/8, 8/11);
- 3) Mixed composition (5/4, 5/8, 7/8, 11/8); [71, p. 121]

It should be noted that although "Ashiq Arazbarışı" starts with a simple metro-rhythmic structure of three parts, it continues several times by changing measures such as 4/4, 4/5. But despite all these changes, this air can be taken as a simple metro-rhythmic structure of three parts.

Because this measure (3/4) is the basis of havajat. At the same time, this measure is metro-rhythmically identical to zarbi-mugham.

Thus, in the article, we clarified the role of zarbi-mughams in the scientific heritage of the musicologist-scientist. We took a small look at the musicologist-scientist's research on this genre. We have presented the zarbi-mughams noted by R. Zohrabov in the form of a table. Having reviewed his methods of analysis, we turned to new trends in this direction. At the same time, we conducted research on the issues of intertextuality in the form of a parallel comparison of the zarbi-nugam genre with Ashiq music.

REFERENCE LIST

1. Dadash-zade K.Kh. History and theory of ashig studies / K.K. Dadash-zade - Baku: - 2019. - 159 p.
2. Hajibeyov, U.A. Works. Volume II. / U.A. Hajibeyov. - Baku: AEA publication - 1965. - 412 p.
3. Ismayilov, M.C. Genres of Azerbaijani folk music. Revised and completed edition / M.C. Ismayilov. - Baku: Light. – 1984. – 100 p.
4. Mammadov, T.A. Azerbaijani ashig creativity: a textbook for higher music schools / T.A. Mammadov - Baku: Apostrophe. – 2011. 647 p.
5. Najafzadeh, A.I., Mammadaliyev V.M. Mugham. Textbook for higher music schools / A.I. Najafzadeh, V.M. Mammadaliyev. - Baku: Ecoprint. – 2017. – 160 p.
6. Zohrabov, R.F. Zarbi-mughamlar / R.F.Zohrabov. - Baku: Mars-print. – 2004. – 406 p.

IN RUSSIAN

7. Dadashzade, K.Kh. Восхождение: Uzeir Gadzhibeyli and Ashygsкое art: intertextual dialogue / K. Kh. Dadashzade – Baku: Sherg-Herb, – 2014. – 230 p.
8. Ismailov, M. Dzh., Karagicheva L. B. Azerbaijan folk music: Azerbaijan Music Сборник цитатей / M.Dzh. Ismailov, L. V. Karagitseva. - Moscow: 1961 - 374 c.



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

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



NOTOGRAPHY

9. Bakikhanov, A.M. Azerbaijani rhythmic mughams [Notes]: / A.M. Bakikhanov. - Baku: Azernashr, - 1968. - 47 p.

SITEGRAPHY

10. <https://literariness.org/2016/03/22/julia-kristeva-intertextuality/> [Julia Kristeva: Intertextuality]



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



OKUL ÖNCESİ DÖNEMDE RİTM VE HAREKET EĞİTİMİNİN ÖNEMİ

Asuman TURAN* & Oğuzhan DALKIRAN**

Özet

Yunanca “Rheo” kelimesinden türetilen ritim, sanattan sağlığa, ticaretten siyasete farklı alanlarda kullanılmaktadır. Ritmin yaşamsal öneminin farkına varılması, sanatçılara ve sanata dair tüm pratiklerine büyük bir hız kazandırmış, yeni sanat biçimlerinin oluşması için büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Müzik, sanatsal ifadeye bir benzetme ve metafor aracı olarak kullanılmış, sanatçının sanat yaratma arzusuna yeni teknikler ve yaklaşımlar getirmiştir.

Ritim denildiğinde aklımıza ilk olarak müziğin ritmi gelir. Fakat genel anlamına bakıldığında ritim, belli bir düzen içerisinde birbiri ardınca işitilen vuruşlar dizisi veya belirli ve düzenli hareketlerin, birbirini izleyen gruplar halinde yapılması, görülmesi, duyulması ya da hissedilmesi olarak tanımlanabilir.

Ritim eğitimine başlamak için en uygun dönem anaokulları ve ilkokulun ilk sınıflarıdır. Bu yaşlarda çocuklar rahat ve esnekler. Eğer bu çağlarda çocuklara güzel bir müzik eğitimi temeli oluşturulursa, kazandıkları ritimsel beceriler üzerine ileride daha da gelişmiş, karmaşık beceriler elde edebilirler (Topaç, 2008). Çok yönlü bir eğitim gerektiren ritim eğitimi sadece nota yazmak, okumak ve bir ritim çalgısı icra etmek ilgili olmamalı, aynı zamanda bireyin ritim duygusunu geliştirmek ve belirli bir hedefe ulaşmak için bir araç olmalıdır. Bu hedefler doğrultusunda ritim eğitimi, bireylerin fiziksel ve zihinsel farkındalıklarını artırırken hafızalarını ve dikkatlerini güçlendirmelerine, doğru zaman algılarını geliştirmelerine ve yaratıcı güçlerini ortaya çıkarmalarına yardımcı olur. Yetişkin bir birey, bir marş eşliğinde yürürken ayaklarını yere vurur, müziğe göre tempo tutar, küçük çocuklar ise tüm bedenleri ile karşılık verirler. Ritimle hareket eğitimi uygulamaları ağırlıklı olarak “oyun” kurgusu içinde olmalıdır. Okul öncesi çocukların ritime uygun hareket edebilmeleri için öncelikle çok yönlü planlanmış eğitim programının yapılması gerekmektedir. Hareket eğitimi ile harmanlanmış ritim eğitiminin en çok kullanılan birleşik hali olan oyun çocuklarının bilişsel, duyuşsal, sezgisel ve psikomotor davranışları üzerinde oldukça etkilidir. Ritim ve hareket eğitimi belli kalıplar içerisinde oyun adı altında kalmamalı, ritim temelli özgün hareket formlarıyla da desteklenmelidir Okul Öncesi eğitim programında ritim eğitiminin yerinin oldukça geniş olması gerektiği birçok çalışmada vurgulanmıştır.

Ritim ve harekete dair yapılan çalışmalarda çocuklara yönelik ritim eğitimi, ritim temelli oyun, ritim ile hareket eğitimi konulu eğitsel çalışmaların artırılması çocuklar için çok önemli görülmekte verilen eğitimlerde çocuklarının bu konudaki algılarının okul öncesi yaş aralığında (0-6 yaş grubunda) verim almaya uygun olduğu vurgulanmıştır.

Sonuç olarak, ritim ve hareket eğitiminin okul öncesi çocukların fiziksel ve davranışsal gelişimi üzerindeki olumlu sonuçları düşünüldüğünde, çocukların bedenlerini doğru kullanabilmeleri ve temel hareket beceri gelişimi üzerinde olumlu etki görülebilmesi için ritim eğitiminin son derece önemli olduğu söylenebilir. Bu nedenle müzik ve ritim eğitiminin çocukların gelişimi için vazgeçilmez olduğu söylenebilir.

Bu çalışmada okul öncesi dönemdeki çocukların (3-6 yaş) temel hareket becerilerini kazanmalarında ritimden nasıl etkilendiklerine, ritim ve hareket eğitiminin önemine ilişkin alanda yapılmış çalışmalar üzerinden doküman analizi yöntemiyle elde edilmiş bilgiler, betimsel bir yolla açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ritim, Ritim Eğitimi, Okul Öncesi.

* Doktora Öğrencisi MAKÜ Spor Bilimleri Fakültesi asumanarifogullari@hotmail.com

** Doç. Dr. MAKÜ Spor Bilimleri Fakültesi, odalkiran@mehmetakif.edu.tr



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



RHYTHM AND MOVEMENT EDUCATION IN PRESCHOOL PERIOD

Abstract

When we think of rhythm, the first thing that comes to mind is the rhythm of music. However, when we look at its general meaning, rhythm can be defined as a series of beats heard one after the other in a certain order, or certain and regular movements being made, seen, heard or felt in successive groups (Turan, 2022).

Rhythm, derived from the Greek word "Rheo", is used in different fields from art to health, from trade to politics. The realisation of the vital importance of rhythm has given a great impetus to artists and all their practices related to art, and has been a great source of inspiration for the formation of new art forms. Music has been used as a tool of analogy and metaphor in artistic expression, bringing new techniques and approaches to the artist's desire to create art.

The most appropriate period to start rhythm education is kindergartens and the first grades of primary school. At these ages, children are relaxed and flexible. If children are provided with a good foundation of music education at these ages, they can acquire more advanced and complex skills in the future based on the rhythmic skills they have acquired (Topaç, 2008). Rhythm education, which requires a multifaceted education, should not only be about writing, reading and performing a rhythm instrument, but should also be a tool to develop the individual's sense of rhythm and to achieve a certain goal. In line with these goals, rhythm training helps individuals to strengthen their memory and attention, develop their correct perception of time and reveal their creative powers while increasing their physical and mental awareness. When an adult individual walks to the accompaniment of an anthem, he/she taps his/her feet and keeps tempo according to the music, while young children respond with their whole body. Rhythm and movement education practices should be predominantly in a "game" setting.

In order for preschool children to be able to move in accordance with rhythm, first of all, a multi-faceted planned education programme is required. Play, which is the most commonly used combined form of rhythm education blended with movement education, is highly effective on children's cognitive, affective, intuitive and psychomotor behaviours. Rhythm and movement education should not remain under the name of play within certain patterns, but should be supported by rhythm-based original movement forms. It has been emphasised in many studies that the place of rhythm education in the preschool education programme should be quite wide.

In the studies on rhythm and movement, it was emphasised that it is very important for children to increase educational studies on rhythm education, rhythm-based play, rhythm and movement education for children, and that the perceptions of children in this subject are suitable for getting efficiency in the preschool age range (0-6 age group).

In conclusion, considering the positive results of rhythm and movement education on the physical and behavioural development of preschool children, it can be said that rhythm education is extremely important for children to use their bodies correctly and to have a positive effect on the development of basic movement skills. Therefore, it can be said that music and rhythm education is indispensable for the development of children.

In this study, the information obtained by document analysis method through the studies on how preschool children (3-6 years old) are affected by rhythm in acquiring basic movement skills and the importance of rhythm and movement education was tried to be explained in a descriptive way.

Keywords: Rhythm, Rhythm Education, Preschool,

Giriş

Ritim denildiğinde aklımıza ilk olarak müziğin ritmi gelir. Fakat genel anlamına bakıldığında ritim, belli bir düzen içerisinde birbiri ardınca işitilen vuruşlar dizisi veya belirli ve düzenli hareketlerin, birbirini izleyen gruplar halinde yapılması, görülmesi, duyulması ya da hissedilmesi olarak tanımlanabilir. Tanıma bakıldığında ritim sadece duyu organı ile hissedilmemekte ritmin aynı zamanda görülerek ya da hissedilerek de fark edilebildiği vurgulanmaktadır (Gerek ve Katkat, 2006). Ritim öğretiminde matematiksel yaklaşım tek başına istenilen etkiyi yaratmayabilmektedir. Ritmik semboller arasındaki matematiksel ilişkileri öğretmek, ritmi de öğrettiğimize inanırız. Oysa çocuklar hissetmeden, bedensel bir tepkiye dönüştürmeden ritmi anlayamazlar. Ritmi önce bedende yaşatıp, daha sonra ritimsel



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



notalamaya dökmek gerekir. Bir başka deyişle, matematik yerine, ritim öğretme düşüncesinden yola çıkılmalıdır. Aksi takdirde, kelimeleri işitmeden ya da konuşmadan bir çocuğa okumayı öğretmeye çalışmak gibi bir durum ortaya çıkacaktır. (Dündar, M., 2003). “Bedensel becerilerin geliştirilmesinde uygulanacak her türlü tekniğin temelinde ritim vardır. Düzenli hareketler, sinir sistemi ve hareket sisteminin bir kurallar dizisi içinde meydana geldiği karmaşık olaylardır. Bu karmaşık içinde hareketin ritmi başlı başına önem taşımaktadır” (Gerek ve Katkat, 2006). Ritim eğitimi, bedeni doğru kullanabilme ve bu sayede çocuğun ruhsal gelişimini olumlu yönde etkilemesi açısından da çok önemlidir. Çocuklarda özgüven, denge, rahatlık sağlayan ritim eğitimi, anaokulları ve ilköğretimin birinci kademesinde (1. 2. 3. sınıflar) eğitimin önemli amaçlarından biri olarak kabul edilebilir (Topaç, 2008). Çocuklara ritim eğitimi verilmesi temel hareket gelişimin en yoğun olduğu okul öncesine denk gelmektedir.

Ritim eğitimine başlamak için en uygun dönem anaokulları ve ilkokulun ilk sınıflarıdır. Bu yaşlarda çocuklar rahat ve esnektir. Eğer bu çağlarda çocuklara güzel bir müzik eğitimi temeli oluşturulursa, kazandıkları ritimsel beceriler üzerine ileride daha da gelişmiş, karmaşık beceriler elde edebilirler (Topaç, 2008). Konuya ilişkin bu çalışmada okul öncesi dönemdeki bireylerin (3-6 yaş) temel hareket becerilerini kazanmalarında ritimden nasıl etkilendiklerine, ritim ve hareket eğitiminin önemine değinilecektir.

Ritim Eğitimi

Ritim denince aklımıza ilk gelen şeyler; düzenli vuruşlar dizisi, tartım, ritim aleti çalmak, akıcı ve güzel vuruşlar dizisi, çeşitli aletlere vurularak çıkarılan düzenli sesler vs. gelebilir. Oysaki ritim; İnsanın doğumundan itibaren kalp atışı ve nefes alıp vermesiyle başlar. Çünkü evrende her şey düzenli bir ahenk içerisindedir. Yani evrenin hareketi ritimdir, aynı zamanda bir sayı dilidir (Morgül, 2004). Ritim, Latince de akış demektir ve hareketin sayılarla anlatımı, bir sayı dilidir (Toksoy ve Beşiroğlu, 2006). Ritim hareketlerin akımıdır. Belirli ve düzenli hareketlerin, birbirlerini izleyen gruplar halinde yapılması, görülmesi, duyulması ya da hissedilmesidir. Ritim eşliğinde hareket etme hem çocuklar hem de yetişkinler için doğal bir süreçtir, Ritim tutma insan yaşantısında çok önemlidir. Ritim ve müzikli hareketler kişinin kendi yeteneklerini ve bu yeteneklerinin sınırlarını keşfetmesine yardımcı olur. Ritim eğitimi alan her kişi öncelikle sesleri genel özellikleriyle tanır. Sesler arasındaki temel ilişkileri kavrar. Duygularını hareket yoluyla ifade edebilme becerisini kazanır (M.E. B, Ankara 2007). Ritim eğitimi, Sun ve Seyrek (1983) tarafından “müzik yapıtlarının iskeletini oluşturan ritim, müziğin en önemli öğelerinden biridir. Bir ritim kalıbını elleriyle, ayaklarıyla, bedeniyle, araçlarla ya da sözlerle tekrarlanabilecek şekilde öğretmeye, “ritim eğitimi” denir” şeklinde açıklanmıştır.

Ritim ve Temel Hareket Eğitimi

Çağdaş insan bilimleri insan Varlığı'nın “hareket”e göre yapılandığını göstermektedir. Bütün insanlar için vazgeçilmez olan hareket çocuk için çok daha büyük bir ihtiyaçtır. Bireyin gelişim döneminde en önemli evre olarak adlandırılan çocukluk dönemi hareket temelli oyun ve spora dayanmaktadır (Unesco, 2005). Çağlardan beri insanlar tamtamin temposuna, şarkıya, deniz kabuğu sesine karşı duyarlı olmuşlardır. Ritim eşliğinde hareket etme hem çocuklar hem de yetişkinler için doğal bir süreçtir. İnsanlar küçük yaşlardan itibaren duydukları ritme el çırparak, dönerek, sıçrayarak çeşitli şekillerde eşlik ederler. Çünkü dans duyguların bedensel ifadesidir. İnsanlar tarih boyunca sevinçleri, hüznüleri, yaşamış oldukları coğrafi koşulları, doğa olaylarını ritmik hareketlerle ifade etmişler ve günümüze kadar



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



taşımışlardır. Hareketlerdeki dinamiklik ve mükemmellik için gerekli bir özellik, ritimdir (Sayın, 2011). Hareket ritmiyle müziksel ritim arasında yakın bir ilişki olduğu görülmektedir. Hareket eğitimi açısından hareket ritminin geliştirilmesinde müzik ritminin başlı başına araç olduğu bilinmektedir. Ancak "ritim" kavramı harekette belli bir bölümlenimin özelliğini de içermektedir. Bedensel becerilerin geliştirilmesinde uygulanacak her türlü tekniğin temelinde ritim vardır. Düzenli hareketler, sinir sistemi ve hareket isteminin bir kurallar dizisi içinde meydana geldiği kompleks olaylardır. Bu kompleks içinde hareketin ritmi başlı başına önem taşımaktadır, çünkü hareketlerin akışındaki düzeni sağlayan ritimdir (Gerek ve Katkat, 2006) Spor branşına özgü hareket ritminin öğretilmesi ise, müzikli genel ritim eğitimi döneminde kazanılan deneyimlerle, spor branşına özgü hareket kalıplarına aktarılır. (Atılğan, 2003). Çoğu hareketin mental prensibinde de ritmik yapısının tekrar edilmesi bir nevi hareketin doğruluğunun kontrolü gibidir. Hareketler, zihinsel canlandırma antrenmanlarında ritmik olarak yapılandırılmalıdır. Ancak bu şekilde hareketin motor kalıbı doğru olarak gerçekleşebilir. (Atılğan, 2003)

Bedensel hareket yeteneklerinin ve müziğin en temel ögesi olarak kabul edilen "ritim" in karşılıklı etkileşimle geliştirilebileceği düşüncesi daha 19. yy. sonlarında kendini göstermeye başlamıştır (Yaprak 2005). Ritme fiziksel tepki verme düşüncesini bir eğitim sistemine dönüştüren kişi Jacques Dalcroze'dir. (1865-1950) Dalcroze sisteminin temel hedefi, ritim aracılığıyla beyin ve vücut arasında hızlı ve düzenli iletişim yaratmak ve ritmin hissedilmesini fiziksel bir anlayış biçimi haline getirmektir. Bu nedenle ritim eğitiminin hedefi, beyin, vücut ve duygular arasında denge ve uyumun oluşturulmasıdır (Topkaya, 2011). Dalcroze yaklaşımı, çocuklar ve yetişkinler için geliştirilen özel ritmik eğitimi ile müziğin ritmini, insan bedeninde uygulama çalışmalarıdır. Dalcroze'un ritmik cimmastik metodunda, bireyin sadece ritim duygusu değil, genel müzikalitesi ve Ritim duygusu da gelişir, aynı zamanda kendine güveni artar. Dalcroze metodunda ritim tüm vücutla ifade edilir. Yöntemin amacı, ritmik bir zihniyet yaratmak için sinir sistemini ve kas sistemini geliştirmek, bunun sonucu olarak da müziksel ritim alt yapısı oluşturmaktır. Dansçı böylece bedenini ve kendini fark eder (Alp, 2010, s:27). Ritim, hareketlerle, sözcüklerle ve vuruşlarla ifade edilebilir. Ritmik becerilerin geliştirilmesi için zorunlu olan nokta bedensel hareketler ve ritmik enstrümanların kullanımınıdır (Zembat ve Diğerleri, 2010). Ritimde bireyi eğitmenin doğru yolu fiziksel hareketler ile mümkündür. Müzikli genel ritim eğitimi, hareket ritimlerinin daha çabuk öğretilmesini amaçlamaktadır. Hareket ritminin temel kalıpları müzik sayesinde analiz edilir ve öğrenilir. Müzik eşliğinde edinilen bu deneyim tekrar harekete aktarılır. Bu eğitim için ön şart öğrencinin ritimleri ayrıntılı bir şekilde tekrarlayabilmesidir. Carl Orff 'a göre, 'doğal haliyle vücudun başlattığı el çırpma, zıplama, sekme, parmak şıklatma vb. hareketler ritme karşılık olarak ortaya çıkar. Bu vücut hareketleri önceleri konuşmaya, sonra şarkıya ve çalmaya eşlik eder ve müzik işaretleriyle bağ kurar' (Zembat ve Diğerleri, 2010). Bedensel hareket ve ritim gibi iki doğal fenomen üzerinde çalışan kuramcılarının, düşünürlerin ve eğitimcilerin görüşleri birbirlerinden etkilenerek zenginleşmiş, bedensel hareket ve ritim arasındaki bağıntılara dayanan müzik öğretim yöntem ve yaklaşımları doğmuştur. Amaçlı biçimde düzenlenen temel hareket eğitimi programları, çocuğun duygusal, bilişsel, toplumsal ve psikosomatik yönlerini etkiler (Gerek, Katkat, 2006).

Okul Öncesi Dönemde Ritim, Oyun ve Hareket İlişkisi

İnsanlık tarihinde oyunun ilk şekillerinin müzik eşliğinde oynandığı görülmektedir. Hareketli oyun olarak nitelendirilebilecek olan bu oyunlar yoluyla insanların kendilerini tanrıya yakı hissettikleri düşünülmektedir. Bu nedenle özellikle ilkel insan topluluklarında oyun, tanrılara



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



yaklaşabilmek için bir takım mimikli danslar ve kuralları olmayan ritmik hareketler olarak tanımlanmıştır. Okul öncesi çocuğu için ritim ve oyun çok önemlidir.

3-6 yaş aralığındaki “okul öncesi çağ” yani “oyun “dönemi” çocukluğun en önemli dönemlerinden biridir. Hemen hemen her şeyi bilmeyi ve tanımayı istediği gibi yorulmadan oynayabilir. Yaş olarak küçük te olsa toplumun üyesi olma yolunda arkadaşlarıyla ilişkiler kurarak oynamaya paylaşmaya çalışır. (Seyrek ve Sun, 1983).

Oyun ritmin doğal bir sonucu olarak görülmektedir. Oyunun şeklini ritim belirler. Sonuç olarak, ritim olgusu basit ve zihinsel bir işlemdir. Sadece müzik alanında değil, günlük hayatta da insanı etkileyen bir kaynaktır (Akkaş, 1993). Okul öncesi dönemdeki çocuklar için ritim ve oyun çok önemlidir.

Carl Orff ve Zoltan Kodaly’ye göre, El çırpma, ellerini karşılıklı vurma, dizlerine vurma, ayaklarını yere vurma, parmak şıklatma, etrafında dönme, zıplama hareketleri çocukların eşlik olarak en çok kullandıkları ritmik vücut devinimleridir. Bu tür ritmik vücut sesleriyle çocuklar kendi yarattıkları tekerlemelere eşlik ederken, çocuğun kendi ritmi oluşmaya başlar. Bu tekerleme ve sayışmalara sınıf içi aletlerle eşlik etmek, karşılıklı gruplarla soru cevaplı çalışmak, onları müziğin içine doğru çekmek olacaktır (Morgül, 1995)

Yetişkin bir birey, bir marş eşliğinde yürürken ayaklarını yere vurur, müziğe göre tempo tutar, küçük çocuklar ise tüm bedenleri ile karşılık verirler. Ritim tutma insan yaşantısında çok önemlidir. Ritim ve müzikli hareketler kişinin kendi yeteneklerini ve bu yeteneklerinin sınırlarını keşfetmesine yardımcı olur. Yürüme, koşma ve sıçrama doğal ritimlerdir. Taklit edilen ritimler ise insanın hayal gücünü kullanarak yaptığı hareketlerdir.

Vücudumuzun farklı kısımlarını kullanarak da ritim tutabiliriz. El çırpma, ayağını yere vurma buna verilebilecek en güzel örneklerdir.

Ritim eğitimi alan her kişi öncelikle sesleri genel özellikleriyle tanır, sesler arasındaki temel ilişkileri kavrar. Duygularını hareket yoluyla ifade edebilme becerisi kazanır.

Bireye müzik eğitimi vermeye çalışırken özellikle anaokulu ve ilköğretimin birinci sınıfında kullanılan yöntemler büyük önem kazanmaktadır. Bunlardan biri olan “ritim eğitimi” bireyde zaten var olan ritim duygusunu ortaya çıkarmak, geliştirmek ve müziği öğrenme sürecini, daha hızlı ve zevkli hale getirmek açısından önemlidir. Eğer bu çağlarda bireylere güzel bir müzik eğitimi temeli oluşturulursa, kazandıkları ritimsel beceriler üzerine ileride daha da gelişmiş, karmaşık beceriler elde edebilirler (Şirinkan ve Ark, 2006).

Çalışmaya birinci sınıftan başlama olanağı varsa bu sınıf seviyesinde, ritim ve hareket eğitimi ile ilgili temel kavramların “oyun” kurgusu içinde ağırlıklı olarak verilmesi daha uygun olacaktır. Dördüncü sınıflarla diğer iki sınıf seviyesi arasında, hazır bulunuşluk ile motor beceriler açısından belirgin farklar vardır. Özellikle ritim ve hareket eğitimi anlamında çok olumlu sonuçlar elde edilmiştir (Toksoy, Beşiroğlu, 2006).

Konu İle İlgili Araştırmalar

(Zembat ve Diğerleri, 2010) tarafından yapılan çalışmada okul öncesi 5-6 yaş grubuna uygulanan çocuklarda ritim duygusunun geliştirmesine etkilerini incelemek amacıyla “Ritim Eğitimi Programı” uygulanarak ön-test ve son-test kontrol gruplu deneysel araştırma modeli bir araştırma yürütülmüştür. Araştırmanın sonucunda elde edilen bulgular doğrultusunda “Ritim Eğitimi Programı”na katılmış olan birinci gruptaki çocukların ritim becerilerinin eğitime katılmamış olan ikinci gruptaki çocukların seviyelerine ulaştığı görülmüştür.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



(Gürül, 2011) 6 yaş grubu çocuklarda ritmik hareketlerin koordinasyon gelişimine etkisinin olup olmadığı araştırılmıştır. Araştırmanın sonucunda deney grubuna uygulanan ritmik hareket etkinliklerinin koordinasyon performansında artış sağladığı ortaya çıkmıştır. Buna göre okullarda hareket eğitimi etkinlikleri planlanırken, ritmik hareket etkinliklerine yer verilmesi çocukların koordinasyonunu geliştirerek onların kazandığı temel becerilerin niteliğini artıracaktı sonucuna ulaşılmıştır.

(Beyazıt, 2012) Hareketli müzik etkinliklerinin anasınıfı çocuklarında beden koordinasyonu gelişimine etkisini incelediği çalışmanın sonunda deney ve kontrol gruplarına Çocuk Beden Koordinasyon Testi son test olarak uygulanmıştır. Araştırma sonucunda, deney grubuna uygulanan “Hareketli Müzik Etkinlikleri”nin çocukların beden koordinasyonu gelişiminde artış sağladığı ortaya çıkmıştır, deney grubunun kontrol grubuna göre daha fazla ilerleme kaydettiği görülmüştür.

(Kandır & Türkoğlu, 2015) “MEB 2013 Okul Öncesi Eğitim Programı” nı değerlendirdikleri betimsel çalışmalarında doküman analizi yöntemiyle, müzikal becerilerin desteklenmesi gerekliliğini bilişsel gelişim için “müzikal biliş”, sosyal-duysal gelişim için “müziğin sosyal fonksiyonu”, motor gelişim için “müzikal hareket/bedensel yaratım”, dil gelişimi için ise “sesbilgisi ve farkındalığı” boyutları açısından ilgili alan yazınla karşılaştırması yapılmış ve sonuçlar yorumlanmıştır. Bu bağlamda programın motor gelişim alanının “müzikal hareket/bedensel yaratım” boyutu açısından MEB Okul Öncesi Eğitim Programı’nın motor gelişim kazanımlarının müzikal becerilerin bu yönünü destekleyici ince ve kaba motor kazanımları ile zenginleştirilmesi gerektiğini ortaya koymuşlardır.

(Yiyit, 2016) çocukların çok yönlü gelişimlerine katkı sağlayan hareket eğitimi ve oyun etkinliklerinin erken çocukluk döneminde motor gelişimin desteklenmesinde önemli bir role sahip olduğunu ve bu kapsamda okul öncesi eğitim kurumlarında çocuklara yönelik oyun ve hareket eğitimi etkinliklerinin artırılması, ailelerin çocuklarını oyun ve hareket eğitimlerine yönlendirme konularında bilinçlendirilmesi, daha fazla çocuğun okul öncesi dönemde oyun ve hareket eğitimlerine katılmaları için gerekli çalışmaların yapılması sağlanması gerektiğine değinmiştir.

(Toksoy & Beşiroğlu, 2006) Hareket çalışmaları ile ilgili olarak temel yürüme, sıçrama alıştırmalarının bütünsel bir plan içinde müzik ve ritim ile birlikte kullanılabileceği gibi, sadece ritmik veya serbest anlayışla hareket eğitime yönelik düzenlenmesinin de faydalı olacağına değinilmiştir. Araştırmada ayrıca birinci sınıf düzeyinde ritim ve hareket eğitimi uygulamalarının ağırlık kazanmasının daha sağlıklı olacağı saptanmıştır.

Sonuç

Okul öncesi bireylerin ritme uygun hareket edebilmeleri için öncelikle buna yönelik eğitim uygulamalarına tabi olmaları gerekmektedir. Hareket eğitimi ile harmanlanmış ritim eğitiminin en çok kullanılan birleşik hali olan oyun çocuklarının bilişsel, duyuşsal, sezgisel ve psikomotor davranışları üzerinde oldukça etkilidir. Ritim ve hareket eğitimi belli kalıplar içerisinde oyun adı altında kalmamalı, ritim temelli özgün hareket formlarıyla da desteklenmelidir Okul Öncesi eğitim programında ritim eğitimin yerinin oldukça geniş olması gerektiği birçok çalışmada vurgulanmıştır.

Ritim ve harekete dair yapılan çalışmalarda çocuklara yönelik ritim eğitimi, ritim temelli oyun, ritim ile hareket eğitimi konulu eğitsel çalışmaların artırılması çocuklar için çok önemli görülmekte verilen eğitimlerde çocuklarının bu konudaki algılarının okul öncesi yaş aralığında (0-6 yaş grubunda) verim almaya uygun olduğu vurgulanmıştır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Sonuç olarak, ilköğretim çağı (I. Devre) çocuklarına yönelik beden ve hareket eğitiminin, çocukların fiziksel ve davranış gelişimleri üzerindeki etkilerinin olumlu sonuçları düşünüldüğünde; ritim ve müzik eğitimi, çocuklarda bedeni doğru kullanabilme ve bu sayede temel hareket gelişimini olumlu yönde etkilemesi açısından, çok gerekli olacağı söylenebilir. Öyleyse, çocuğun gelişiminde müzik ve ritim eğitiminin yeri vazgeçilemeyecek derecede önemlidir diyebiliriz.

KAYNAKLAR

- 1- Alp, M.Z., (2010). *Halk Oyunlarının Ritim Duygusu, Vücut Kompozisyonu Ve Reaksiyon Zamanının Gelişimi Üzerine Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- 2- Akkaş, S. (1993). *Okul Öncesi Eğitimde Müzik*. Gazi Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi, Ankara
- 3- Aktaş G. (1999). *Temel Dans Eğitimi*, Ege Üniversitesi Basımevi, Bornova.
- 4- Artan İ. (2001). Engelli Çocukların Eğitiminde Etkili Bir Teknik: Müzik. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2).
- 5- Atılgan O.E. (2003). *Ritim Eğitiminin Kompleks Jimnastik Beceri Öğrenimi ve Motor Özellikler Üzerine Etkisinin Değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- 6- Beyazıt, H. (2012). *Harketli Müzik Etkinliklerinin Anasınıfı Çocuklarında Beden Koordinasyonu Gelişimine Etkisi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- 7- Dündar M. (2003). Anaokulu ve ilköğretimin Birinci Sınıfında Ritim Eğitimi. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 23(2), 171-180.
- 8- Gerek Z., & Katkat D., (2006). Elit sporcuların ve sedanterlerin ritim duyguları bakımından karşılaştırılması. *Atatürk Üniversitesi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*.
- 9- Güryıl, E. (2011). 6 Yaş Grubu Çocuklarda Ritmik Hareketlerin Koordinasyon Gelişimine Etkisi. *Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Beden Eğitimi ve Spor Öğretmenliği Ana Bilim Dalı.
- 10- Hareket Eğitimi ve Beden Eğitimi Spor <http://bca2.blogcu.com/besleme/rss>
<http://bca2.blogcu.com/> Hareket Eğitimi, Beden Eğitimi Dersleri ve Spor Öğretimi Bilgi Paylaşım Bloğu
- 11- <http://www.msxllabs.org/forum/muzik/16554-kodaly-yontemi.html> Web sitesinden 13.04.2010 tarihinden edinilmiştir.
- 12- Kandır, A., & Türkoğlu, D. (2015). Meb 2013 Okul Öncesi Eğitim Programı'nın Müzikal Becerilerin Gelişimi Yönünden Değerlendirilmesi. *Hacettepe University Faculty of Health Sciences Journal*.
- 13- Kuru E., Karabulut O. E., *Ritim Eğitimi ve Dans Dersi Alan ve Almayan Beden Eğitimi ve Spor Yüksek Okulu Öğrencilerinin Problem Çözme Becerilerinin Çeşitli Değişkenler Bakımından İncelenmesi*, G.Ü, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 29, Sayı 2, Sf 441-458, 2009
- 14- M.E. B Eğlence Hizmetleri. (2007). *Hareket ve Ritim*. MEEGEP. Ankara.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



- 15- M.E. B. (2006). *Ritim Eğitimi ve Dans Öğretim Programı* 12. Sınıf. MEGEP.
- 16- Morgül, M. (1995). *Yaratıcı drama ile oynayarak yaşayarak öğren:(2-6 yaş çocukları için)*. Ya-Pa Yayınları.
- 17- Morgül, M. (2004). Evrende ritim ve biz. *Cumhuriyet Bilim Teknik Dergisi*, 878, 34.
- 18- Öztürk, A. (2004). *Okul Öncesi Eğitimde Müzik*. İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- 19- Sayın, M., (2011). *Hareket ve Beceri Öğretimi*. Spor yayınevi, Ankara.
- 20- Seyrek, H., & Sun, M. (1983). *Okul Öncesi Eğitiminde Müzik*. Müzik Eserleri Yayınları, (Beşinci Baskı), İzmir.
- 21- Şirinkan, A., Şirinkan, S., Çalışkan, E., & Kaldırımcı, M., (2006). İlköğretim 1. Kademe Görev Yapan Sınıf Öğretmenlerinin, Öğrencilerinin Beden Eğitimi ve Spor İhtiyacını Karşılatabilme Düzeyleri (Erzurum İli, Örneği). *Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 8, 10-21.
- 22- Tekiner T., Altay F., Demirhan G., *Müzik Eğitimi Dersinde Verilen Ritim Eğitiminin, ritim Becerilerinin Öğrenimi Üzerine Etkisi*, Hacettepe Üniversitesi Spor Bilimleri ve Teknolojisi Y.O
- 23- Toksoy, A. C., & Beşiroğlu, Ş. (2006). Orff Yaklaşımı çerçevesinde İlköğretim I. Kademesinde Müzik ve Hareket Eğitime Başlangıç için Bir Model Önerisi. *itü Dergisi* , 3 (2), 23-24.
- 24- Topaç, N. (2008). *Okulöncesi öğretmenlerinin ve okulöncesi dönem çocuklarının ebeveynlerinin müzik eğitimi hakkındaki düşüncelerinin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- 25- Topkaya, İ. (2011). *Hareket, Beden Eğitimi ve Spor Öğretiminde Öğrenme ve Öğretimin Temelleri*. (3. Baskı). Nobel Yayın.
- 26- Tufan S., & Sökezoğlu D. (2009). *Oyun Hareket Dans ve Ritim Yoluyla Müzik Eğitiminin 7-11 Yaş Grubu Çocuk Yuvası Öğrencilerinin Sosyal Gelişimleri Üzerine Etkisi*, 8.Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu bildirisı, Ondokuz Mayıs Üniversitesi.
- 27- Yaprak, E. (2005). Geleneksel müzik eğitimi metotlarına alternatifler. *Orff İnfö Dergisi*, 7. http://www.orffmerkezi.org/orf_01orffnedir04.htm
- 28- Yiyit, S. (2016). Okul Öncesi Dönemde Oyunların ve Hareket Eğitiminin Motor Gelişim Üzerine Etkileri. *Uluslararası Spor Bilimleri Dergisi* , 2 (2).
- 29- Yükselsin İ.Y., & Berrakçay O., *Bir Müziksel Terapi Modeli Olarak Etkileşimli Ritim Tekrarı Ağıştırmasının Otistik Spektrum Bozuklukları Olan Çocuklardaki Problem Davranışların Azaltılmasındaki Etkileri*
- 30- Zembat, R., Mertoğlu E., Choi J., (2010). 5-6 Yaş Çocuklarına Yönelik Hazırlanan Ritm Eğitimi Programının Çocukta Ritm Duyusunun Gelişimine Etkisi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 18(1), 47-6
- 31- Zembat, R., Mertoğlu, E., & Jeongsuk, C. (2007). 5-6 Yaş Çocuklarına Yönelik Hazırlanan ritim Eğitimi Programının Çocukta ritim Duyusunun Gelişimine Etkisinin İncelenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 18(1), 47-60.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



KOREOGRAFİK SANAT İLE EDEBİYAT ARASINDAKİ İLİŞKİ

Aydın EŞİMBETOVA*

Özet

Koreografik sanatın dramaturjisi, bir dans çalışmasının kesinlikle tüm eyleminin temelidir. Dans kompozisyonunun dramaturjisi, hem müzikal dramaturjiye hem de drama tiyatrosuna yakın parlak özellikler içerir. Drama yasaları aracılığıyla, dansın konusu yalnızca dramatik tiyatroyla değil, aynı zamanda edebi sanatla da bağlantılıdır. Bir koreografik çalışmanın senaryosu teatral ve koreografiktir, ama aynı zamanda edebidir (çünkü sözlü olarak ifade edilen, ayrıntılı bir olay örgüsüdür). Çoğu zaman, senaryo edebi eserlere dayalı olarak oluşturulur, bu nedenle bu makale koreografi sanatı ve edebiyat arasındaki ilişkiyi araştırmaktadır.

Çoğu durumda edebi sanatın, tüm sanat türlerinin yaratıcılıkta yeni bir aşamaya giden yolunu ilk açanlardan biri olduğunu herkes bilir. Zamanın değişimlerine en duyarlı olan, belirli bir halkın düşüncesini somutlaştırmada daha güçlü olan edebi sanat, diğer sanat türleri üzerinde koşulsuz bir güç kazanır. Her yerde kendini gösteren şiir ve melodi, koreografiye hayat verdi. Dans sanatının gelişimindeki her dönem, edebiyatın çağrısına dil ve ifade araçları alanında yeni keşiflerle cevap verdi. Zamanın sanatsal fikirleriyle zenginleşen dans sanatı, bazen olağanüstü boyutlara ulaştı, şiirsel ve figüratif bir yaşam anlayışı için olanaklarını doğruladı.

Besteciler, aynı edebi olay örgüsü için kendi müziklerini yazabilir. Yazarların, şairlerin ve bestecilerin aynı temadaki birçok eserinden koreograf-besteci ruh, estetik, ideolojik tasarım olarak kendisine yakın olanı seçer, her yazar olay örgüsünü kendi tarzında görür ve farklı renklerle dramaturjiyi tamamen ortaya çıkarır.

Bir drama tiyatrosunun yönüne dayanan dramatik bir bale performansı türünde, kompozisyonun konusu dans kelime dağarcığıyla aktarılır. Senaryo, müzik, dans kalıpları, açılar, aksesuarlar, vb. eşit öneme sahip ek ifade araçları olarak işlev görür. Ana içerik, olay örgüsünün mantıksal anlamı ile birbirine bağlanan bireysel dans kombinasyonlarının, sahnelerin, bestelerin, yönetmenlik mizansenlerinin ve çarpışmaların derlemesinden doğar.

Anahtar Kelimeler: Koreografi, edebiyat, müzik, beste

INTERRELATION OF CHOREOGRAPHIC ART AND LITERARY

Abstract

The dramaturgy of choreographic art is the basis of absolutely all the action of a dance work. The dramaturgy of dance composition contains bright features close to both musical dramaturgy and drama theater. Through the laws of drama, the subject of dance is connected not only with dramatic theater, but also with literary art. The script of a choreographic work is theatrical and choreographic, but it is also literary (because it is an elaborate plot, expressed orally). Oftentimes, the script is based on literary works, so this article explores the relationship between choreographic art and literature.

Everyone knows that in most cases, literary art is one of the first to pave the way for all forms of art to a new stage in creativity. Literary art, most sensitive to the changes of its time, stronger in embodying the thought of a particular people, acquires unconditional power over other types of art. The omnipresent poetry and melody gave life to the choreography. Each period in the development of dance has responded to the call of literature with new discoveries in the field of language and means of expression. Enriched with the artistic ideas of its time, the art of dance sometimes reached extraordinary dimensions, confirming its possibilities for a poetic and figurative understanding of life.

Composers can write their own music for the same literary plot. Among the many works of writers, poets and composers on the same theme, the choreographer-composer chooses the one closest to him in terms of spirit, aesthetic and ideological design, each writer sees the plot in his own way and reveals the dramaturgy completely with different colors.

* Doçent, Özbekistan Devlet Koreografi Akademisi, aydinyeshim@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



In a type of dramatic ballet performance based on the direction of a drama theatre, the subject of the composition is conveyed through dance vocabulary. Scenario, music, dance patterns, angles, props, etc. serve as additional means of expression of equal importance. The main content arises from the compilation of individual dance combinations, scenes, compositions, directorial mise-en-scènes and collisions that are connected by the logical meaning of the plot.

Keywords: Choreography, literature, music, composition.

ВЗАИМОСВЯЗЬ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Драматургия хореографического искусства является основой абсолютно всего действия танцевального произведения. Драматургия танцевальной композиции содержит в себе яркие особенности, близкие как музыкальной драматургии, так и драматическому театру. Через законы драматургии, сюжет танца связан не только с драматическим театром, но и с литературным искусством. Сценарий хореографического произведения, является театральным-хореографическим, но также и литературным (поскольку он представляет собой словесно изложенный, развернутый сюжет). Чаще всего сценарий создается основываясь на литературных произведениях, именно поэтому в этой статье рассматривается взаимосвязь искусства хореографии и литературы.

Всем известно, что в большинстве случаев всем видам искусства к новому этапу в творчестве одним из первых прокладывает путь литературное искусство. Наиболее чуткое к переменам своего времени, более могущественное в воплощении мысли того или иного народа, литературное искусство приобретает безусловную власть над другими видами искусства. Стихотворение и мелодия, возникая повсеместно, вызвали к жизни хореографию. Каждая эпоха в развитии танцевального искусства откликалась на зов литературы новыми открытиями в области языка и выразительных средств. Обогащаясь художественными идеями своего времени, танцевальное искусство порой само поднималось на необычайную высоту, утверждало свои возможности поэтически образного осмысления жизни.

На один и тот же литературный сюжет десятки композиторов могут написать свою музыку. Из множества сочинений писателей, поэтов и композиторов на одну тему балетмейстер-сочинитель выбирает то, что ближе ему по духу, по эстетике, по идейному замыслу, каждый сочинитель видит сюжет по своему и раскрывает драматургию совершенно иными красками.

В жанре драматического балетного спектакля, основанном на режиссуре драматического театра, сюжет сочинения передаётся через танцевальную лексику. В качестве дополнительных выразительных средств, имеющих такое же равное значение, выступает сценография, музыка, танцевальные рисунки, ракурсы, бутафория и т.д. Основное содержание рождается из составления отдельных танцевальных комбинаций, сцен, композиций, режиссерских мизансцен и коллизий, связанных логическим смыслом сюжета.

Режиссура хореографического произведения, действуя по принципам гармоничности и контраста, устанавливает межчувственные и ассоциативные связи, используя поэтические приемы синтаксиса и законы драматургии, такие как:



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

- экспозиция
- завязка
- развитие (ступени перед кульминацией)
- кульминация
- развязка (финал)

Драматургия – является эстетическим понятием, в котором ярко выражается театрально-сценическое действие. Что же такое хореографическое действие? Это информация, передаваемая элементами хореографического искусства, через компоненты танцевальной композиции.

В сюжетных балетных спектаклях музыка не только следует развитию сценария, но и служит эмоциональной основой для создания и раскрытия содержательных хореографических образов. Особенности драматургии балета сводятся к тому, что сюжет, которое берет балетмейстер за основу, не должно делиться на огромное количество действенных эпизодов, происходящих в одно время. Сюжет и характер должны быть танцевальными, то есть такими, чтобы их можно было наделять возвышенными, идеальными чертами, музыкальный материал должен быть понятен и доступен тому возрасту детей, с которым работает постановщик.

Литературное искусство помогало хореографическому искусству понять, как вновь создать «жизнь человеческого духа», учило его реализму художественного образа. Большинство литературных произведений становятся побуждением, вдохновившим балетмейстера-сочинителя на создание хореографического произведения. Хореографическое содержание передает основную суть, главный драматический конфликт литературного произведения, задуманный образный мир. На драматическое построение большое влияние оказывают стиль, жанр, содержание произведения.

В балетных спектаклях, создающихся на сюжеты классической литературы, первоисточники обычно определяют и форму их воплощения в музыке и танцевальной лексике. Балетмейстер-сочинитель, в процессе сочинения хореографии спектакля, также должен пользоваться выразительными средствами, приближающими хореографию к стилю произведения, на сюжет которого создается новый балет.

Каждая художественная система в искусстве имеет свои принципы развития, свой знаковый язык и уникальность. Всем известно, что язык балетного искусства - язык поэтический. Нет танца без поэзии. Поэзия может быть эпической, лирической, героической, комической, драматической. Балетному спектаклю также свойственно многообразие жанров. Лирические, романтические, героические, комедийные, сказочные сюжеты, хореографические поэмы вполне закономерны в сочинениях балетмейстеров танцевальных произведений. Аналогично системе К.С. Станиславского в балете уделялось большое внимание глубине анализа материала, определению идеи, «сверхзадачи» произведения, сквозного действия, подробным образам героев, поискам логической совокупности мотивов.

Исследования интеллектуальной, психологической содержательности, без всяких сомнений, обогащали процесс работы балетмейстеров. Это был период объективно закономерный и способствующий успешному развитию, период постижения через литературное искусство реалистичного метода в танцевальном искусстве. Это был



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



промежуток времени утверждения национальной, социальной, исторической достоверности образов и событий, период важный и нужный для создания собственных драматургических принципов балетного спектакля.

Деятельность балетмейстера требует постоянного поиска. Поиск и подбор новых тем, их идейная ценность говорят о возможностях балетмейстера и о его мировоззрении. Постановка нового хореографического произведения, созвучного современности - процесс многоступенчатый, который требует определенных усилий в различных творческих исканиях. Одним из звеньев в этой цепи художественных контактов, необходимых при создании танцевальной композиции, хореографической сцены, спектакля, можно назвать контакт балетмейстера-сочинителя с художественным литературным произведением.

Влияние литературного искусства на развитие хореографии плодотворно, оно обогащает мир балета. Постановка самостоятельных концертных номеров, хореографических композиций, балетных спектаклей на основе литературных произведений, особенно выдающихся, является одним из важнейших достижений хореографии. Основная мысль передается через чувство и эмоции, которые запечатлены в образной танцевально-пластической лексике и выражается через драматургию, заключенную в хореографическом действии, с жизненными ситуациями и конфликтами.

Путь к усовершенствованию и обогащению танцевального искусства, лежит через поиск новых форм и постоянной работой балетмейстеров, над всесторонним развитием хореографического искусства, таким образом, мы наблюдаем самый изящный вид искусства хореографию, в творческом союзе со смежными музами, во взаимодействии с другими искусствами, где хореография не растворяется в них, а сохраняя свой лик, вносит плодотворный вклад в развитие этого союза.

Источники:

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. – М:ГИГЛ, 1957.
2. Асафьев. Б. О балете/ Б. Асафьев. – Л:Музыка,1974.
3. Захаров, Р. Записи балетмейстера / Р. Захаров. –М: Искусство, 1976
4. Ванслов В.В. Статья о балете / В.В. Ванслов – Л:Музыка, 1980-192с.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



İKİNCİ DÜNYA SAVAŞINDAN SONRA MÜZİK TİYATROSUNDAKİ ÇOK YÖNLÜ PERFORMANS OYUNCULUĞU

Ayrin ERSÖZ* & İrem DİNÇER**

Özet

Bu araştırmanın amacı; İkinci Dünya Savaşından sonra yenedünya düzeniyle birlikte ortaya çıkan “müzik tiyatrosu” terimini incelemektir. 1950'lerden itibaren ortaya çıkan sanat akımlarının etkisiyle müzik tiyatrosu terimi, opera ve müzikal dâhil olmak üzere tüm müzikli teatral biçimler için kullanılmıştır. Ancak terimin farklı anlamlara gelmesi nedeniyle çeşitli terminolojik sorunlar yaşanmaktadır. Bu sebeple müzik tiyatrosu teriminin anlamı ve kapsamı açısından bir kesinliğe sahip olmaması terimin farklılıklarının belirlenmesi noktasında temel bir ihtiyaç olarak görülmüştür. Günümüzde alışlagelmiş teatral kategorilerin dışında yeni bir biçim olarak kullanılan müzik tiyatrosu terimi en genel sekiyle; müzik, dans, drama, multimedya, ışık ve görsel sanatlar gibi alanlarla işbirliği halinde bulunan disiplinler arası bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Bu çalışmalara ek olarak performansçıların; müzisyen, oyuncu, dansçı ve bedensel gücünün yanı sıra teknik, entelektüel ve duygusal yeteneklerini en iyi şekilde ifade edebilen yahut kullanabilen çok yönlü performans oyuncularını olmaları beklenmektedir. Müzikli drama başlığı altında ele alınan Arnold Schönberg, 20. yüzyıl müziğinin önemli aydınlarından biri olan John Cage, enstrümantal müzik tiyatrosu terimi altında incelenmesi gereken; Mauricio Kagel, Vinko Globokar ve Alexander Schubert'in “tanınan yahut popüler” denebilecek eserleri müzikte teatralleşme düşüncesi bağlamında incelenerek bu yapıtların çok yönlü performans pratiklerine ilişkin araştırma yapılmıştır. Müzik tiyatrosunun veya diğer bir başlıkla enstrümantal müzik tiyatrosu alanında performans pratiklerini geliştirmek isteyen özellikle çok yönlü performans oyuncularının zihinsel ve entelektüel—sanat tarihi veya felsefi—referanslarla desteklenerek Türkiye’de benzer uygulamaların artmasına vesile olması makalenin diğer bir temel izleğini belirlemiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik Tiyatrosu, Enstrümantal Müzik Tiyatrosu, Çok Yönlü Performans Pratikleri, Arnold Schönberg, John Cage ve Mauricio Kagel

ACTING VERSATILE PERFORMER IN MUSIC THEATRE AFTER THE SECOND WORLD WAR

Abstract

The purpose of this research is to examine the term 'music theater' that emerged with the new world order after World War II. Influenced by artistic movements that emerged from the 1950s onwards, the term 'music theater' has been used to encompass all forms of musical theater, including opera and musicals. However, due to the term's various meanings, there are terminological issues that arise. Therefore, the lack of a definitive meaning and scope for the term 'music theater' is seen as a fundamental need in determining its differences. Today, the term 'music theater,' used as a new performance form outside the conventional theatrical categories, is generally understood as an interdisciplinary method that collaborates with fields such as music, dance, drama, multimedia, light, and visual arts. In addition to these works, performers in this field are expected to be versatile performers who can best express or utilize their technical, intellectual, and emotional abilities, in addition to their skills as musicians, actors, dancers, and physical performers. Under the heading of 'music drama,' Arnold Schoenberg, John Cage, one of the important intellectuals of 20th-century music, and the works of Mauricio Kagel, Vinko Globokar, and Alexander Schubert, which need to be examined under the term 'instrumental music theater' and can be described as 'recognizable' or 'popular,' have been investigated within the context of the idea of theatricalization in music. That's why research has been conducted on these works and their multidisciplinary performance practices. Another main thread of the article has been determined as supporting the increase of similar practices in Turkey by providing mental and intellectual, art historical or philosophical references,

* Prof. Dr. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Programı, aersoz@yildiz.edu.tr

** Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Programı, Yüksek Lisans Öğrencisi, irem.dincer@std.yildiz.edu.tr



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



especially for versatile performance actors who want to develop their performance practices in the field of music theater or instrumental music theater.

Keywords: Music Theatre, Instrumental Music Theatre, Versatile Performance Practices, Arnold Schönberg, John Cage and Mauricio Kagel

1. GİRİŞ

“Toplumda biçimlenmiş tiyatro tanımına göre, oyun sırasında görülen ve duyulan her şey izleyici tarafından ‘teatral gösterge’ olarak algılanır.”

(Fırcınoğlu, 2017)

1.1 Müzik Tiyatrosu

Müzik tiyatrosu, sahne sanatlarının temel bileşenlerini bir araya getiren, disiplinler arası bir performans türü olarak kabul edilmektedir. Bu tür; müzik, tiyatro, ses, ışık, dans, jest, sahne tasarımı, kostüm, hareket, oyun ve projeksiyon gibi görsel veya işitsel unsurların bir araya gelmesiyle şekillenmektedir. Ancak müzik tiyatrosu terimi, opera, müzikal veya deneysel müzik tiyatrosu gibi birçok alt türü içinde bulundurması nedeniyle, zaman içinde farklı anlamlar yüklenmiş ve tanımı karmaşıklaşmıştır. Bu nedenle, terimin farklı dönemlerde farklı bağlamlarda kullanılması, araştırmacıları müzik tiyatrosu kavramını yeniden değerlendirmeye ve tanımlamaya yönlendirmiştir.

Bunun yanında müzik tiyatrosunun ‘altın üçgeni’ (Stiehl’den aktaran Dee Das ve Donovan, 2019:4) olarak adlandırılan müzik, metin ve dans bileşenlerinden dansın diğer disiplinler kadar akademik söyleme yerleşmediği ve gerektiği kadar dikkate nail olmadığı da ifade edilmektedir(a.g.e.). Joanna Dee Das ve Ryan Donovan’ın *Studies in Musical Theatre* (Müzikal Tiyatro Araştırmaları), 13. Özel sayısı olan *Dance in Musical Theatre* (Müzikal Tiyatroda Dans) sayısına yazdıkları editöryel sunuşta müzikal tiyatrodaki dansın caz, bale, tap, modern ve postmodern dans gibi dans kodlarından beslenerek onları kendi türüne mal ederek yer aldığını belirtmektedirler. Bu türler bir ticari birleşim olan müzikal tiyatrodaki dönüşümler ve bu tiyatroların taleplerine göre yeniden kururlar. (2019:4).

Müzik tiyatrosunun tanımındaki eksiklikler, bu türdeki değişimi beraberinde getirmektedir. Bu sürecin anlaşılmasında ve dansın bu süreçteki kritik rolünün değerlendirilmesinde önemli bir perspektif sunmaktadır.

Robert Morgan 1986’da *New Harvard Dictionary of Music*’te, müzik tiyatrosunu, müzik ve drama elementlerinin geleneksel operadan farklı yeni biçimlerde birleşimi olarak tanımlar. Andrew Clements 1992’de yayımlanmış olan *New Grove Dictionary Of Opera*’da, müzik tiyatrosunu, gösterinin ve dramatik etkinin tamamen müzikal etmenler ile vurgulandığı bir tür opera veya opera prodüksiyonu olarak tanımlar. (Sheppard’dan akt: Sincer, 2009: 58)

I. Dünya Savaşı ve II. Dünya Savaşı tüm dünyada büyük yıkımlara yol açmış ve sanat dünyası bu değişimlerden etkilenerek sosyal, ekonomik, kültürel ve politik açılardan küresel ölçekte etkilenmiştir. Savaş sonrası dönemde devletler yeni bir politika izleyerek; savaşın travmatik etkilerini azaltmak, toplumsal veya politik değişimlere yanıt vermek, teknolojik ilerlemenin etkilerini kullanmak, ulusal kimlik arayışlarına cevap vermek ve ifade özgürlüğünü sanat aracılığıyla vurgulamak gibi değişen dünya görüşlerini ifade etme konusunda müziği önemli bir araç olarak görmüştür. Ancak tüm bu sürece rağmen siyasi gerilimlerin artması nedeniyle müzik dünyası da köklü değişimler yaşamak zorunda kalmıştır.

Besteciler, geleneksel müzik kalıpları ve tonal armoniyi terk etme eğiliminin yanı sıra, kompozisyon kurallarını da esnetmeye yönelmişlerdir. Bu dönemde, enstrüman kullanım



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



tekniklerinde köklü değişikliklere gidilmiş ve 12 ton sistemi / dodekafoni (twelve-tone technique) gibi yeni ses denemelerine odaklanılmıştır. O dönemdeki pek çok müzisyen ve sanatçı, her anlamda özgürlük arayışlarına ışık tutmak amacıyla Avrupa Birliği'nden, Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etme gerekliliği veya zorunluluğu hissetmiştir. Ayrıca, mekân keşifleri önceliklendirilerek, yeni türlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlanmıştır. Bu süreçten etkilenen en önemli isimlerden birisi de Arnold Schoenberg olmuştur. Bu süreçte Schoenberg, 1913 yılında “müzikli drama” kategorisi altında değerlendirilebilecek en önemli örneklerden biri olan “*The Hand of Fate*” adlı eserini ortaya koymuştur. Yapıtında ışık efektlerinin orkestraya entegre edilmesine odaklanmış ve bu yaklaşımını şu şekilde açıklamıştır:

Bir parçanın seyirci üzerinde yaratacağı etki sadece müziğin kalitesine değil, parçanın performansındaki tüm öğelerin etkiye eşit derecede katkı sağlamasına bağlıdır; bu sebepten o, besteci olarak ayrıca bu görsel öğeleri de organize eder ve notada onları da belirler. [...]

Ben anlaşılacak istemiyorum. Ben kendimi ifade etmek istiyorum ama umuyorum ki yanlış anlaşılacağım. Aklımda geçenleri görebilseler bu benim için korkunç bir şey olurdu... Büyülü bir tiyatro için yazmak istiyorum. Hangi sıralamada duyulursa duyulsun eğer tonlar duyguları ortaya çıkarabiliyorsa o zaman renkler, jestler, hareketler de bunu yapabilmeli. (Hübner, çev. İrem Dinçer, 2014)

Bu yapıt, sadece işitsel öğelerle sınırlı kalmayıp aynı zamanda görsel unsurlara da büyük bir vurgu yapmasından dolayı, müziğin sahne sanatlarıyla entegrasyonunun kritik bir dönemini temsil etmektedir. Arnold Schoenberg'in Amerika'ya göç etmesini öğrenen pek çok müzisyen gibi John Cage de kendisinden dersler almış ve yeni yaklaşımlar geliştirmeye odaklanmıştır.

Tam adıyla, John Milton Cage Junior, 6 Eylül 1912'de Los Angeles'ta doğmuştur. Elektroakustik müzik, hazırlanmış piyano (prepared piano) gibi enstrümanlara getirdiği yenilikler, enstrüman tercihi, belirlenmemişlik kavramı ve önceki dönemlerden farklı olarak müziklerinde şansa dayalı yani aleatorik unsurlara yer vermesi nedeniyle 20. yüzyılın en etkili bestecilerinden biri olarak kabul edilmiştir. Bu süreçte, müziği geleneksel sınırlardan çıkararak rastlamsallığı yapıtlarının merkezine koymuş, “deneysel müzik tiyatrosu” başlığı altında özellikle 1953-1960 yılları arasında etkileyici yapıtlar bestelemiştir. Bu eserlerinden bazıları şu şekilde sıralanabilir: *Sounds of Venice*(1959), *Water Walk* (1959), *Cartridge Music* (1960), *Theatre Piece* (1960), *Where Are We Going? And What Are We Doing?* (1960–61), *Atlas Eclipticalis* (1961–62), *Music for Carillon No. 4* (1961), *Variations I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII*, ... vb.

Örneğin, John Cage 1958 yılında bestelediği *Water Walk* adlı yapıtında, müziği teatral bir deneyime dönüştürmeye odaklanmıştır. Yapıtın prömiyeri Ocak 1960 yılında hem *Lascia o Raddoppia* adlı bir televizyon programında hem de Darmstadt Yaz Kursları (Darmstadt Summer Courses)'nda John Cage tarafından icra edilmesiyle birlikte kendi döneminde ve sonraki dönemlerde yaşayan birçok besteciye etkilemiştir. Öte yandan sadece müzik tiyatrosu alanında değil, dans tiyatrosu¹¹, Fluxus gibi performans sanatlarının etkisi altında da önemli

¹¹ Müzik tiyatrosuna benzer bir süreç geçiren dans tiyatrosu da, geleneksel bale normlarına meydan okuyarak 20. yüzyılın başlarında daha özgün - çağdaş ifadeler aramaya başlamıştır. Bu dönemde, Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman, Pina Bausch gibi ünlü koreograflar ve dansçılar, dansı sadece teknik bir gösteri olarak değil, aynı zamanda insan duygularını, ilişkileri ve toplumsal konuları ifade etmek için bir araç olarak görmeye başlamıştır. Öte yandan “Formalism’e karşı tepki olarak çıkan dans tiyatrosu, günümüzde dilin, saf hareketin, kelimelerin, deney ve gerçekçiliğin ötesine geçmiştir. Mimesis ve kinesis’i bağdaştırmayı amaçlar. Oyuncu tarafından somutlaştırılan ve taklit edilen bir kurgu karakter yaratır: Teknik yetenek, atletik performans ve kinestetik aracılığıyla hayal gücünü güçlendirme yeteneğine sahip bir dansçıya karşı taklit edilen ve taklit eden



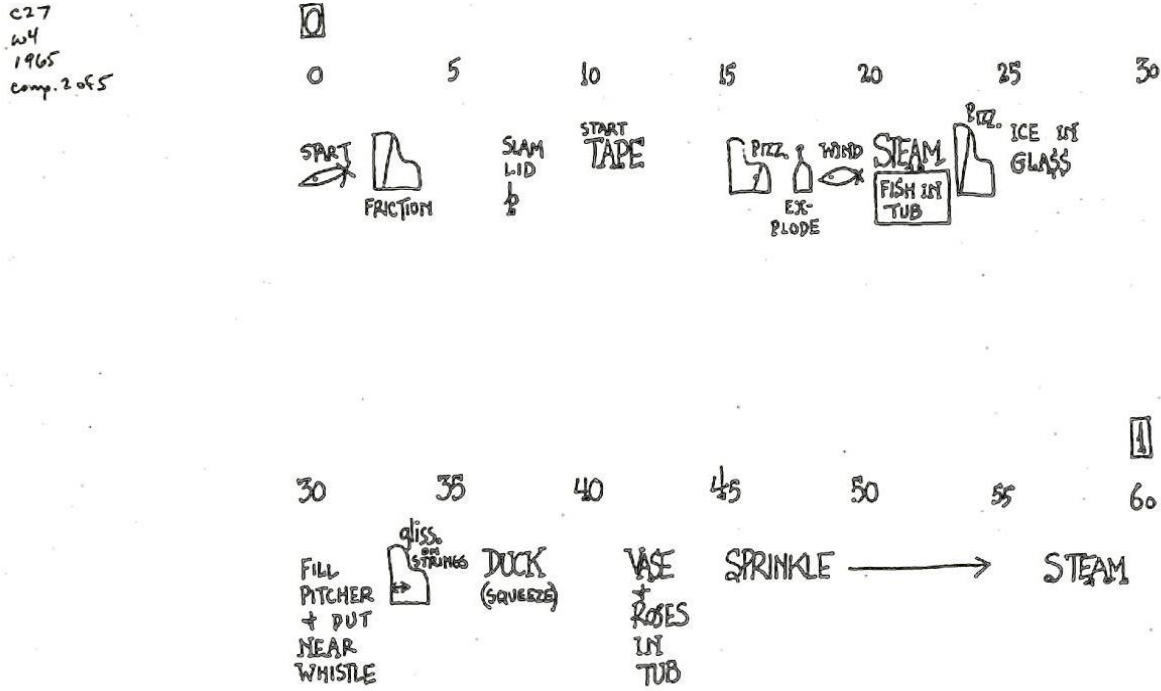
XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



izler bırakmıştır. Bu süreci yakından takip eden çağdaşları, yapıtlarında özellikle bedensel, görsel veya işitsel gücünü en iyi şekilde kullanabilen; çok yönlü performans pratiklerine odaklanmaya başlamıştır. Gösterimi sırasında izleyicinin John Cage'in ne çalacağını tahmin edebilmesi ve anlayabilmesi için hangi enstrümanın hangi saniyede çalınacağı grafik notasyon üzerinde gösterilmiştir. Bu bağlamda aşağıda bulunan yapıtın ilk sayfası referans olarak incelenebilir.



Şekil 1. John Cage - *Water Walk* Notası, 1959.

Yapıtta, kronometre, 2 masa 6' x 2' (yaklaşık 2'- 3' yüksekliğinde), büyük teyp, küvet - ¾'ü su ile dolu, oyuncak balık (hareketli kuyruk yüzgeçlerine sahip elektrikli/pille çalışan su da yüzebilen), 1 25 adet parça, kuyruklu piyano (kapağı çıkarılmış), bant makinesi, "Water Walk" yapıtı için önceden hazırlanmış teyp kaydı, flama konfeti, patlayıcı kağıt şişe (bir ip çekilerek patlar), elektrikli ocak, düdüklü tencere (içinde sıcak su bulunmalı), buz küpleri (buz kovası), bardak 8", saplı sürahi (12" yüksekliğinde - 6" çapında), düdük, oyuncak lastik ördek, 1 düzine kırmızı gül (taze veya yapay) ve vazo (yaklaşık 18" yüksekliğinde), saplı teneke sulama kabı/ibrik, ipe asılmış chinese gong (12"-16" çapında), 1 şişe campari (alkollü likör), buz kırabilen elektrikli karıştırıcı (içinde buz küpleri bulunmalı), demir boru (en az 12" uzunluğunda, 1" çapında), 5 adet düşük kaliteli taşınabilir radyolar, 1 turkish cymbal (zil yaklaşık 12"), 1 adet soda siphonu (prova için bir saniye gerekecektir), bildircin ses çağrısı (lastik bir ampulü sıkarak etkinleştirilir) ve kaz düdüğü kullanılmaktadır. Ancak icra için kullanılan enstrümanların düzeni, grafik notasyonun içerdiği şemaya göre sıralanmaktadır.

Müzikli tiyatro bugün, Cage ve Stockhausen'in çığır açan yapıtlarını geliştirmekle kalmayıp, çeşitli müzikal işlemleri, materyalleri ve estetiği müzikli tiyatronun birer parçası olarak uygulayan çok geniş ölçekte denemeleri de kapsıyor: Konuşmanın ve insan sesinin sonik doğasının taranması (yeni vokal tiyatro), konser performansındaki müzik enstrümanlarının ve müzik eylemlerinin fonksiyonunu inceleme (enstrümantal tiyatro), multimedya öğelerini yansıtma (ya da medyalar

bir karakterin kurgusunu ortaya koymaktadır. Dans tiyatrosu, saf hareket sanatı ile basit bir hikâyeyi anlatan bir pandomim sanatı arasında parçalanmış dansın ebedi ikilemini yeniden keşfeder" (Pavis, aktaran: Ünal 2001:32).



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



arası tiyatro) ve besteciye tiyatro yapımcısı haline getirme (bestelenmiş tiyatro). Önde gelen bütünleştirici müzikli tiyatro yapımcılar arasında Fluxus, Happenings, Luigi Nono, Josef Anton Riedl, Dieter Schnebel, Manos Tsangaris, Mauricio Kagel, Heiner Goebbels, Christoph Marthaler, Philip Glass, Pierre Boulez, Robert Wilson ve Meredith Monk var. (Şeyben, 2016: 257)

Bu süreçte John Cage'in çalışmalarını izleyen ve birçok etkinlikte yer alan özellikle müzik tiyatrosu bağlamı altında adı sıklıkla duyulan Mauricio Kagel'dan bahsedilmesi yerinde olacaktır. 24 Aralık 1931 yılında Arjantin'de doğan Mauricio Kagel, Buenos Aires üniversitesinde edebiyat ve felsefe tarihi okumuştur ancak görsel medya ve fotoğraf alanlarında çalışmalar gerçekleştirmiştir. Özel bir müzik akademisinde piyano, çello, org, şan, şeflik, teori dersleri aynı zamanda Alberto Ginastera'dan da özel dersler almıştır. 1957 – 1961 yılları arasında Rheinland Oda Orkestrası'nın çağdaş müzik programlarını yönetmeye başlamış aynı yıl Almanya'da Köln'e yerleşmiştir. 1961 yılında ise Darmstadt Kranichsteiner Musikinstitut'da profesör olarak çalışmaya başlamıştır. 1959 yılında ise dâhil olduğu “Kölner Kurse für Neue Musik”¹² kuruluşuna Karlheinz Stockhausen'in ardından 1969 - 1975 yılları arasında yeni müzik dersleri vermeye başlamıştır. Bu sayede Igor Stravinsky, Darius Milhaud, Henry Cowell, Edgar Varèse, Arnold Schoenberg ve John Cage gibi birçok çağdaş bestecinin yapıtlarını öğrenme fırsatı bulmuş ve deneysel bir bakış açısı kazanmıştır.

20. yüzyılın ikinci yarısında müzik tiyatrosuna yön veren önemli figürlerden biri olan Mauricio Kagel, 1960'ların başında performansın teatralliğini vurgulayan yapıtlar üretmeye başlamıştır. Kagel'in müzik tiyatrosunu geliştirme anlayışı, enstrümanları ve vokalleri sadece ses aracı olarak değil, aynı zamanda jest, hareket, kostüm, ses, ışık, teknoloji ve görsel unsurları bir araya getirerek yeni ve etkileyici bir format oluşturmaktadır.

Bu bağlamda, 1964 yılında ortaya koyduğu “*Match*” adlı yapıt, enstrümantal müzik tiyatrosunun çeşitliliğini ve yaratıcılığını vurgulayan önemli bir örneği temsil etmektedir. Yapıt, iki çellist ile bir perküsyoncu için bestelenmiştir. İlk defa 22 Ekim 1965 tarihinde Berlin'de icra edilmiştir. Perküsyon icrası için; zil (hand cymbal), asılı zil, sizzle zil (metal bir çubukla sürtülerek), marimba, snare drum (tiz tonlu trampet), bas drum, kastanyet, ratchet (iki dişli tahta tekerleğin birbirine çarpmasıyla ses üreten bir çalgı), sistrum (Antik Mısır dönemine dayanan, metal veya tahta çubuklara sahip geleneksel bir çalgı), hand bell, klingel, bracket (askı), flexatone (metal bir plakayı bükerek çıkan sese sahip olan bir perküsyon çalgı), large waldteufel (büyük davul), triller pfeifen/triller pipes (düdük), chinese klapper drum (Çin kökenli geleneksel bir davul), würfelbecher (zar oyunlarında kullanılan bardak), dice cup (zar oyunlarında kullanılan küçük çokgen şekilli nesnelere) kullanılmaktadır.

¹² Eski adıyla “Hochschule für Musik Köln” (Köln Müzik ve Dans Üniversitesi) Almanya'da bulunan bir müzik okuludur. 1850 yılında müzik alanında; enstrümantal, vokal, kompozisyon, müzik teorisi, müzik eğitimi, müzikoloji gibi bölümlerin yanı sıra müzik tiyatrosu ile de ilgili geniş bir yelpazede eğitim programları sunmak için kurulmuştur. Mauricio Kagel 1974-1997 yılları arasında Hochschule für Musik Köln de Yeni Müzik Tiyatrosu profesörü olarak görev yapmış ve bu süre boyunca yeni müzik tiyatrosu türünün gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Öte yandan bu kurum ardından deneysel müzik tiyatrosu programları sunan diğer üniversiteler kurulmaya başlamıştır. Örneğin: Universität der Künste Berlin (Almanya), Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin (Almanya), Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Almanya), Hochschule für Musik Freiburg (Almanya), Hochschule für Musik Detmold (Almanya), Hochschule für Musik und Theater München (Almanya), vb.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Şekil 2. Mauricio Kagel, *Match*, Ensemble Offspring, 2010.

Virtüözite yarışında olan çellistler, karşılıklı bir rampada otururken, merkezi bir konumda yer alan perküsyoncu, çalgısal bir rol üstlenmenin yanı sıra sahnede hakemlik görevini de üstlenmektedir. Perküsyoncu, performans sırasında çellistlerin performansını düzenlemek ve yönlendirmek amacıyla hakem düdüğü kullanır. Bu durum, müzikal bağlamda gerginlik yaratmakta ve performansın dinamiklerini etkilemektedir. Bu tür yapıtlarda dikkate değer bir unsur, icracının performansını inandırıcı kılmasıdır. Kagel'ın tenis maçını teatral bir açıdan ele alarak müziği görsel bir sahneye birleştirmeyi amaçladığı açıkça görülmektedir. Ancak, performansın gerçekleştirilmesi, görüldüğü kadar basit değildir. Bunun sebebi, bestecilerin performansçılardan sahnenin etrafında yürümesini, koşmasını, dans etmesini, hırlamasını veya çığlık atmasını istemesidir.

Öte yandan performanstaki fiziksel ifadeler, müzikle organik bir şekilde entegre olur ve izleyicilere soyut duygusal deneyimleri anlamlandırmada önemli bir rol üstlenir. Bu bağlamda, müzik tiyatrosundaki diğer unsurların bilimsel bir perspektifle detaylı bir şekilde incelenmesi, sahne sanatlarının anlamını ve etkisini anlamamız açısından önemli bir katkı sağlayabilir. Bu nedenle müzik tiyatrosunda yer alan performansçıların; tiyatro oyuncusu, dansçı olarak görülmesi mümkündür ancak her şeyden önce icracıların müzisyen olarak kabul edilmesi son derece önemlidir çünkü tiyatro sahneleri, özellikle müzisyenler için güvenli alanlar değildir. Bu nedenle performans esnasında müzisyenlerin teknik, entelektüel ve duygusal yeteneklerini kontrol altında tutmaları son derece önemlidir.

Neoliberal performansçılar için bu, önemli bir görevdir, çünkü iyi müzisyenleri kötü performansçılara dönüştürmemek oldukça kritiktir. Aynı zamanda müzisyenler, bestecilerin müzikal vizyonunu doğru bir şekilde aktarmakla yükümlüdür. Bu durumu daha iyi anlamak için Mauricio Kagel'in 1977 yılında bestelediği "*Dressur*" adlı yapıtı incelemek faydalı olacaktır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Şekil 3. Mauricio Kagel, *Dressur*, Yale Percussion Group, 2011.¹³

Kagel “*Dressur*” adlı yapıtını Trio le Cercle üçlü perküsyon topluluğuna ithaf etmiştir. Otuz dakika boyunca süren yapıtta, elliden fazla ahşap perküsyon enstrümanı kullanılmaktadır. Marimba, sandalye, blok, tahta blok, hindistan cevizi kabuğu, guiro ve marimba gibi çeşitli enstrümanlar ve araçlar yer almaktadır. Kagel, notasyon üzerinde her bir enstrümanın pozisyonunu ve kullanımını ayrıntılı bir şekilde göstermiştir. Yapıt, günlük yaşam düzenlemelerini provoke edici bir sanat deneyimiyle sunarak, izleyicileri düşünme ve sorgulama süreçlerine yönlendirmektedir. Bu da performansta görsel ve kinetik öğelere, müziğin fiziksel yapısına ve icracıların fiziksel varlığına daha fazla dikkat çekmektedir.

Aynı dönemde Köln’de etkin olan bir diğer önemli besteci ise Mauricio Kagel ile benzer bir estetik anlayışını paylaşan ve arkadaşı olan Vinko Globokar’dır. Globokar, tiyatro ve deneysel müzik tiyatrosu alanındaki önemli katkılarıyla Kagel’in yanı sıra bu alandaki diğer eserlere de değerli bir perspektif sunmuştur.

Vinko Globokar, 7 Temmuz 1934 yılında Slovenya’nın Aix-les-Bains şehrinde doğmuştur. Kagel’in tiyatro ve deneysel müzik eserlerinin birçoğuna ithaf ettiği Kölner Ensemble für Neue Musik¹⁴ topluluğunda aktif bir rol üstlenen Globokar, bu dönemin müzikal yenilikleri ve tiyatral deneyimleri üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Buna ek olarak; Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, René Leibowitz, Jürg Wittenbach, Louis Andriessen ve Toru Takemitsu gibi çağdaş müziğin önde gelen bestecilerin de yapıtlarının prömiyerlerini yapması nedeniyle önemli bir trombon sanatçısıdır.

Aynı zamanda besteci olan Globokar 1973 - 1985 yılları arasında “*Laboratorium*” adlı geniş bir müzik koleksiyonu bestelemiştir. Bu koleksiyon içinde on performansçı için bir parça, dokuz performansçı için iki parça, sekiz performansçı için üç parça, iki perküsyon solosu Jean-Pierre Drouet için “*Toucher*” (konuşan perküsyon - 1973) ve Gaston Sylvestre için “*?Corporel*” (solo beden perküsyonu - 1985) adlı parçaları bestelemiştir. Her parçası için farklı bir tema vurgulamaya çalışmış ve bu süreçte deneysel ve yenilikçi enstrümantasyon teknikleri kullanarak özgün müzikal dilini geliştirme fırsatı bulmuştur.

¹³ Bkz.: Mauricio Kagel, *Dressur*, Yale Percussion Group in 2011, Vic Firth YouTube kanalından incelenebilir. Link şu şekildedir: https://www.youtube.com/watch?v=GYo5QlkK-Eg&t=971s&ab_channel=VicFirths

¹⁴ Topluluk içinde Karlheinz Böttner (gitar), Wilhelm Bruck (gitar), Christoph Caskel (perküsyon), Siegfried Palm (çello), Michel Portal (klarnet), Edward Tarr (trompet), Theodor Ross (gitar) ve Vinko Globokar (trombon) gibi önemli müzisyenler yer almaktadır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Şekil 4. Vinko Globokar, *?Corporel*, Solo - beden perküsyonu, 1985, Jarryd Elias, 2015.

Bu örneklerden “*?Corporel*” adlı yapıt, müzik tiyatrosu türüne farklı bir yaklaşım sunması nedeniyle önemlidir. Yapıtta geleneksel müzik icrasının yalnızca sesle sınırlı olmadığını öne sürerek, vücut hareketlerinin ve fiziksel bedeninin bir müzikal ifade biçimi olarak kabul edilmesi gerektiği vurgulamaktadır. Bu bağlamda yedi dakikalık icra süresi boyunca perküsyoncunun bedeni bir enstrüman gibi kullanmasına ek olarak; okşama, dövme, vurma, esneme, horlama gibi sesleri de tekrar etmektedir. Dolayısıyla, bu performans daha zengin ve derinlemesine bir deneyim haline getirilerek, müzik tiyatrosu türünde çok yönlülük sağlanması amaçlanmıştır.

Son olarak, güncel bir bakış açısını keşfetmek adına Alexander Schubert'i incelemek önemlidir. Schubert, 1979 yılında Bremen'de doğmuş ve biyoformatik alanında Leipzig'de, ardından Georg Hajdu ve Manfred Stahnke ile multimedya kompozisyon alanlarında Hamburg'da eğitim almıştır. Biyoformatik ve multimedya kompozisyon öğrenimi sırasında, müziği çeşitli medya ve disiplinlerle birleştirme konusundaki ilgisini geliştirmiştir. Bu teknik eğitim sayesinde, teknoloji ve sensör tabanlı jestsel kompozisyon çalışmalarının temellerini atmış ve bu kavramı yapıtlarında etkili bir şekilde kullanmaya başlamıştır. Bu bağlamda, Schubert'in 2009 yılında ortaya koyduğu “*Laplace Tiger*” adlı eseri, bu yenilikçi yaklaşımın örneklerinden biri olarak incelenebilir.



Şekil 5. Alexander Schubert, *Laplace Tiger*, kol sensörü ve canlı elektronikler için davul, icracı Jonathan Shapiro, 2009.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Schubert, “Laplace Tiger” adlı yapıtında koreografik fikirlerini teknolojiyle birleştirerek kol sensörü, canlı elektronikler ve bir davul seti için beste yapmıştır. Bu yapıtta, 100 farklı sahneyi içeren bir hareket ve ses bankası oluşturmuş; davul çalımı sırasında icracının kol hareketlerini analiz ederek yeni olasılıkların doğmasına ve kontrol edilmesine olanak tanımıştır. Bu özellikler, icracının performanstaki jestlere ve nüanslara hızlı bir tepki verme yeteneğini artırarak sahne performansını zenginleştirmiştir.

Teknik açıdan incelendiğinde, Schubert, dijital teknolojinin sunduğu yenilikleri müzik tiyatrosuna entegre ederek sıra dışı bir ses ve görsel deneyim ortaya koymaktadır. Bu şekilde Alexander Schubert, müzik ve teknoloji arasındaki etkileşimi başarılı bir şekilde kullanarak çağdaş müzik sahnesinde yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir. Bu yapıt, sadece izleyicilerin müzikal deneyimlerini zenginleştirmekle kalmaz, aynı zamanda müzik ile teknoloji arasındaki etkileşimin gücünü de ön plana çıkarmaktadır.

SONUÇ

İkinci Dünya Savaşından sonra, sanat alanı yeni düşüncelerin ve tekniklerin ortaya çıktığı bir evreyi temsil etmektedir. Bu süreçte, Fütürizm, Dadaizm ve özellikle Fluxus hareketi gibi sanat akımları farklı disiplinlerde, çeşitli ülkelerde ve farklı zaman dilimlerinde ortaya çıkmıştır. Uzun bir geçmişe sahip olan tiyatro ve müziğin çağdaş yaklaşımlarla ele alınması, müziği yalnızca bir dinleme deneyimi olarak değil, aynı zamanda görsel, duysal ve sahne sanatlarıyla bütünleşen bir performans deneyimi olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Müzikli tiyatro, müzik güdümlü tiyatrodur [...] En azından, müzik, dil, seslendirme ve fiziksel hareket vardır, etkileşir, ya da bir tür eşitlik halinde yan yana durur ama farklı performansçılar tarafından ve normalde opera diye nitelenen (ve opera binalarında, opera şarkıcıları tarafından icra edilen) eserlerden ya da (“meşru” tiyatrolarda tiyatro şarkıcıları tarafından icra edilen) müzikallerden farklı performansçılar tarafından ve farklı bir sosyal ambiyansta icra edilir. (Wiles - Dymkowski, 2019: 254)

Müzik tiyatrosu, disiplinlerarası performansların entegrasyonu yanında, müzisyenlerin tiyatro sahnelerinde aktif bir rol üstlenmelerine ve "müziğin teatralleşmesi" kavramının vurgulanmasına önemli bir katkı sağlamıştır. Ancak, terimin henüz net bir tanım ve kapsamına sahip olmaması nedeniyle, deneysel müzik tiyatrosu kavramının açıklanması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Öncü olmaları sebebiyle başta Arnold Schoenberg, John Cage, Mauricio Kagel, Vinko Globokar ve Alexander Schubert gibi bestecilerin deneysel müzik tiyatrosu başlığı altında incelenebilecek yapıtları, makale boyunca incelenerek çalışmanın odak noktası haline gelmiştir.

Bu makalenin, performans sanatları alanında çalışanlar için bir referans olabilmesine ve çağdaş performans sanatında çok yönlü sanatçıların yetişmesine ilham olabileceğini umuyoruz.

KAYNAKÇA

Anthony G. ve King, E.(2006). *Music and Gesture*, Routledge.

Bjorn, H. (2014). *The Music of Mauricio Kagel* (Aldershot: Ashgate, 2006), University of Glasgow Edition, 1.0 Glasgow.

Brauneck, M. (2017). *Independent Theatre in Contemporary Europe: Structures –Aesthetics – Cultural Policy*.

Coleman, A. by *Mauricio K.* (2014). Interview Music, Röportaj, Bomb Magazin, URL: <https://bombmagazine.org/articles/mauricio-kagel/> , Erişim Tarihi: 9 May 2022.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



- Das, J. D. ve Donovan R. (2019). *Special Issue: Dance in musical theatre*, Studies in musical theatre, Volume 13 Number 1, Intellect Ltd Editorial.
- Er, E. (2021). *Physical Gesture And Its Interpretation Through Music: An Analysis Of Mauricio Kagel's Instrumental Theater Concept In Pas De Cinq*, ITÜ Müzik İleri Araştırmaları Merkezi, Yüksek Lisans Tezi Programı, İstanbul.
- Fırıncioğlu, S. (2012). *John Cage: Seçme Yazılar*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- Fırıncioğlu, S. (2017). 29 Dans Tiyatrosu, Gösteri Sanatları Üzerine Notlar. Url: <https://performansfikri.com/29-dans-tiyatrosu/>, Erişim Tarihi: 20 May 2022.
- Hartenberger, R. (2016). *The Cambridge Companion to Percussion*, Cambridge University Press.
- Hubner, F. (2014). *Shifting Identities", A research project into the musician in theatre and performance*, Brock University, Canada, 24-27.
- Kagel, M. (2020). *Bibliography*, URL:<http://www.mauricio-kagel.com/>, Erişim Tarihi: 7 May 2022.
- Karaboğa, K. (2018). *Tiyatroda Zaman / Mekan*, Habitus Yayınları.
- Laskewicz, Z. (1992). *The New Music Theatre of Mauricio Kagel*, Contemporary Music Research Project.
- Nyffeler, M. ve Kagel, M. (2000). *There Will Always Be Questions Enough*, Cologne Lettre, Vol.51 4.
- Okurgan, O. (2015). *Dans Kompozisyonunda Raslamsallık ve Belirlenmemişlik Öğeleri*, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Oron, A. (2012). *Mauricio Kagel (Composer)*, Bach Cantatas Website, URL: <https://www.bach-cantatas.com/Lib/Kagel-Mauricio.htm> , Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2022.
- Özdemir, C. V. (2013). *Instrumental Music Theater: A Study of Selected Pieces of Mauricio Kagel*, MIAM - Music Programme.
- Pittenger, E. (2020). *Visible Music: Instrumental Music Theatre Shaping Sight and Sound in Instrumental Music*, Schulich School of Music, Department of Performance.
- Russolo, L. (1986). *The Art of Noises*, Translated from Italian with an introduction by Barclay Brown, Pendragon Press, New York.
- Salzman, E. ve Desi, T. (2008). *The New Music Theatre: Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford: Oxford University Press.
- Schubert, A. *Bio*, URL: <http://www.alexanderschubert.net/bio.php>, Erişim Tarihi: 18. Mayıs 2022.
- Sheppard, W. A. (2001). *Revealing Masks: Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theatre*. California: University of California Press.
- Sincer, G. H. (2009). *Müzik Tiyatrosunda Müziğin Kullanımı*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Şeyben, B. Y. (2016). *Tiyatro ve Multimedya*, Habitus Kitap.



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

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Ünal, K. (2021). *20. Yüzyıl Avrupa Dans Tiyatrosunun Gelişimi ve Türkiye İzleği*, Haliç Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi.

Wiles, D. ve Dymkowski, C. (2019). *Tiyatro Tarihi, Sanat ve Kuram*, Ayrıntı Yayınları.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ÖZBEK ULUSAL MÜZİK ALETLERİNDE PERFORMANSTA YENİLİKÇİ SÜREÇLER

Azatgul TAŞMATOVA*

Özet

Bu makalenin amacı, konser ve performans pratiğinde ve eğitim alanında kullanılan Özbek ulusal müzik enstrümanlarının incelenmesi, üretimi ve icrasındaki yenilikçi süreçleri karakterize etmektir. Makalenin yazarı, enstrümantasyonu iyileştirmeyi ve modernleştirmeyi amaçlayan bilim adamları, müzisyenler-icracılar, müzik ustaları-tasarımcılar tarafından gerçekleştirilen yenilikçi süreçlerin tarihsel yolunu izliyor. Özbek ulusal enstrümanlarının icrasında yenilikçi süreçleri inceleyen makalenin yazarı, Özbek halk enstrümantal kültürünün kurucularının yaratıcı faaliyetlerine odaklanıyor, örneğin: Sh. Özbek geleneksel performans sanatlarının gelişimi için sesin yükseltilmesi.

Sistem modernizasyonunun temsilcileri A.Petrosyants ve V.Romanchenko, A.Kevkhoyants, S.Didenko, Kh.Mukhitdinov, A.Abdugafurov, A.Tarasov, V.Shitikov, N.Ryukhin, M. Turdiev ve F.Bortnik, performans pratiğinin modern gereksinimlerini karşılayan enstrümanları modernize ederek ve notalara göre çalan ve besteci yaratıcılığını destekleyen orkestralar oluşturmak için ailelerini oluşturarak sorunu çözdüler. Böylece gidzhaklar, dutarlar, Kaşgar rubabları ve çanglardan oluşan bir aile yaratıldı, Özbek ulusal enstrümanlarının yenilikçi iyileştirme ve modernizasyon süreçleri karakterize edildi. Bilim adamlarının, performans müzisyenlerinin ve usta tasarımcıların yenilikçi fikirleri, Yeni Özbekistan'da geniş çapta geliştirilmekte ve başarılarıyla müzik kültürünü zenginleştirmektedir. İki çalışma okulunun temsilcilerinin ayırt edici özelliklerini ortaya çıkaran, aletler yapan ve üzerlerinde sanat yapan makalenin yazarı, her yönün yaratıcı faaliyetinin özelliklerini ortaya koyuyor.

Çalışmanın sonucunda, makalenin yazarı, günümüzde müzik sanatının gelişiminde çok kültürlü eğilimlerin karakterize ettiği küreselleşme bağlamında, Özbek ulusal müzik enstrümanlarının icrasında yenilikçi süreçlerin devam ettiği ve geliştiği sonucuna varmaktadır. zamanın ve toplumun manevi, ahlaki ve estetik ihtiyaçlarına cevap veren, en özgün ve kapsamlı sanat biçimlerinden biri olan müzik dinleyicilerinin ihtiyaçlarını karşılamaya çalışmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Özbek milli müzik aletleri, yenilik süreçleri, iyileştirme, modernleşme, sahne sanatları.

INNOVATIVE PROCESSES IN PERFORMANCE ON UZBEK NATIONAL MUSICAL INSTRUMENTS

Abstract

The purpose of this article is to characterize the innovative processes in the study, manufacture and performance of Uzbek national musical instruments used in concert and performing practice and in the educational field. The author of the article traces the historical path of innovative processes carried out by scientists, musicians-performers, musical master-designers aimed at improving and modernizing the instrumentation. Studying innovative processes in performance on Uzbek national instruments, the author of the article focuses on the creative activity of the founders of the Uzbek folk instrumental culture, such as: Sh. amplification of sound for the development of Uzbek traditional performing arts.

Representatives of the system modernization, A.Petrosyants and a group of masters consisting of V.Romanchenko, A.Kevkhoyants, S.Didenko, Kh.Mukhitdinov, A.Abdugafurov, A.Tarasov, V.Shitikov, N.Ryukhin, M.Turdiev and F.Bortnik solved the problem by modernizing instruments that meet the modern requirements of performing practice and creating their families to form orchestras that play according to notes and promote composer creativity. Thus, a family of gidzhaks, dutar, Kashgar rubabs and changs was created, innovative processes of improvement and modernization of Uzbek national instruments were characterized. Innovative ideas of scientists, performing musicians and master designers are widely developed in New Uzbekistan, enriching the musical culture with their achievements. Revealing the distinctive features of the

* Prof. Dr., Özbekistan Devlet Konservatuvarı, ozoda_museum@mail.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



representatives of the two schools of study, making tools and performing arts on them, the author of the article reveals the features of the creative activity of each direction.

As a result of the study, the author of the article comes to the conclusion that today, in the context of globalization, characterized by multicultural trends in the development of musical art, innovative processes in the performance of Uzbek national musical instruments continue and develop, responding to the spiritual, moral and aesthetic needs of the time and society, seeking to meet the needs listeners of music - one of the most unique and comprehensive art forms.

Keywords: Uzbek national musical instruments, innovation processes, improvement, modernization, performing arts.

ИННОВАЦИОННЫЕ ПРОЦЕССЫ В ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ НА УЗБЕКСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

Музыкальные инструменты являются неоценимым богатством узбекского народа. Неповторимые по форме и красоте инкрустаций, многообразные по тембрам и приемам игры, они являются фундаментальным пластом национальной музыкальной культуры. В духовном наследии узбекского народа музыкальные инструменты и исполнительство на них занимают важное место, будучи специфической формой отражения быта, истории, мировосприятия, художественных традиций. Народная инструментальная музыка усилиями многих поколений на протяжении веков сформировалась как уникальное эстетическое явление, представляющее значительный интерес не только для науки, но и для современного музыкального творчества. Познание ее многочисленных свойств и составляющих компонентов открывает широчайшие горизонты для обогащения разнообразных сфер творческой деятельности.

Национальные музыкальные инструменты испокон веков имеют важное значение в духовной жизни узбекского народа и неразрывно связаны с повседневным бытом, постоянно развиваясь, совершенствуясь в соответствии с эстетическими запросами общества. Поэтому, в музыкальном искусстве Нового Узбекистана исполнительство на национальных инструментах является приоритетным направлением культурно-гуманитарной сферы, науки, образования и просвещения. Преемственное отношение к многовековым национальным музыкальным традициям сочетается в данном уникальном виде искусства с инициативными инновациями.

В Новом Узбекистане постоянно возрастает интерес к изучению музыкальных инструментов, в аспекте их социализации. Исследование данной сферы является сегодня одной из актуальных проблем в искусствознании. Музыкальные инструменты имеют непосредственное отношение к современной духовной культуре, определяют эстетические вкусы молодежи, стремящейся к глубокому познанию национальной истории, традиций, сложившихся на определенных этапах развития общества. Не следует также забывать о том, что музыкальные инструменты и их изображения в памятниках материальной культуры – надёжный, а иногда и единственный источник знаний о музыкально-общественной жизни прошлых эпох.

Необходимо отметить пристальное внимание к национальному инструментальному исполнительскому искусству, которое сегодня осваивают практически все обучающиеся в образовательных учреждениях Нового Узбекистана. Эта образовательная инновация предоставляет возрастающему поколению обогатить свой духовный мир, приобщиться к национальному наследию через непосредственное музицирование, игру на одном или нескольких национальных



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



инструментах. Таким образом, подрастающее поколение воспитывается на основе изучения достижений национальной и общечеловеческой музыкальной культуры.

Музыкальные инструменты имеют очень древнюю историю возникновения и развития. Археологические раскопки, терракотовые фигурки, наскальные росписи, живописные миниатюры, исторические документы, литературные источники свидетельствуют о том, что музыкальные инструменты существовали в далёком прошлом и являлись средством общения между различными народами. Особенно интересны в этом отношении восточные поэтические миниатюры, изобилующие описаниями национальных музыкальных инструментов, на которых в своё время превосходно играли великие учёные Фараби, Ибн Сина, Кавкаби, Джами, Навои, Бабур, которые были к тому же компетентными музыкальными педагогами и авторами научных теоретических трактатов о музыке.

Первые шаги по усовершенствованию инструментов и приспособлению их к современным требованиям исполнительства восходят к 20-30 годам XX века. Данную идею впервые реализовали знаменитый ташкентский певец Шорахим Шоумаров, уникальный и непревзойденный мастер музыкальных инструментов Уста Усман Зуфаров, хорезмский исполнитель-наставник Матюсуф Харратов и наманганский мастер Уста Рузиматхон Исабоев. Усовершенствование инструментария они во-многом понимали как задачу усиления звука, а также расширения диапазона путем приспособления дополнительных ладков на грифе инструментов (Вызго., Петросянц, 1962: 18; Tashmatova, 2017: 78).

Национальные музыкальные инструменты испокон веков были приспособлены для исполнения только в комнатных условиях, их тембровые особенности тоже соответствовали этому. Постепенно музыкальное исполнительство на национальных инструментах стало функционировать в широких аудиториях и на концертных сценах. Поэтому многие музыкальные инструменты оказались не соответствующими требованиям времени. Для положительного решения данной проблемы инструменталисты, певцы и музыкальные мастера в целях усиления громкости и качества звучания инструментов начали воплощать свои первые инновационные идеи. В результате было создано несколько экспериментальных видов дутаров, танбуров и гиджаков.



Заслуженный деятель искусств Узбекистана, замечательный музыкант, певец и наставник Шорахим Шоумаров (1876-1958) является одним из первых основателей и новаторов в области усовершенствования узбекских национальных инструментов. Он долгие годы сотрудничал с знаменитыми народными исполнителями Р.Раджаби, И.Икрамовым в ансамбле национальных музыкальных инструментов при Ташкентском радиовещании.

Шорахим Шоумаров

Работая в ансамбле, Ш.Шоумаров вел экспериментальные исследования по улучшению качества звучания и вибрации гиджаков, дутаров и танбуров. Он внес множество инновационных предложений и разработок идей, касающихся приспособления инструментов к требованиям исполнительской практики.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

В процессе модификации узбекских национальных инструментов Ш.Шоумаров изготавливал корпуса гиджаков из разного сырья, в частности, из кокосового ореха, тыквы, древесины. Данные инструменты проходили тщательную экспертную проверку: их нумеровали, прослушивали качество звукоизвлечения посредством игры поочередно на нескольких гиджаках на сцене за занавесом одного музыканта, в целях выявления соответствия качества корпуса инструмента требованиям исполнительской практики. В результате сравнительного анализа звуковых параметров корпусов гиджаков экспертная комиссия выносила решение считать целесообразным корпус инструмента, изготовленный из древесины.



корпус из кокосового ореха



корпус из тыквы



корпус из металла

Затем проводились исследования корпусов гиджаков различной формы, изготовленных из древесины. Ш.Шоумаровым были изготовлены гиджаки, имеющие удлиненный корпус, восьмигранный корпус и шарообразный долбленный корпус. В результате проверки их звуковых качеств и тембровых особенностей был выбран гиджак, имеющий шарообразный долбленный корпус из тутового дерева, обладающий самым приятным звуком, соответствующим тембру гиджака.



Гиджаки различной формы, изготовленные Ш.Шоумаровым из древесины



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Матюсуф Харратов

исследований М.Харратов расширил верхний регистр чанга за счет дополнительных струн. На усовершенствованном инструменте он играл в ансамбле. Творческие инновации М.Харратова были одобрены музыкальной общественностью.

Заслуженный деятель искусств Узбекистана, неутомимый инициатор инновационных экспериментов в области музыкального инструментария **Матюсуф Харратов** (1889-1953) работал в 1930-е годы в ансамбле узбекских народных инструментов под руководством Юнуса Раджаби при Ташкентском радиовещании. Он одним из первых задумался над модернизацией чанга, имевшего в то время небольшой диапазон и диатонический звукоряд, что ограничивало исполнительские возможности инструмента. Еще одним неудобством чанга являлось то, что перед исполнением каждого произведения его необходимо было заново настраивать. В результате исследований

Уста Усман Зуфаров



Уста Усман Зуфаров

Заслуженный деятель искусств Узбекистана, непревзойденный мастер **Уста Усман Зуфаров** (1894-1981) плодотворно работал в отраслевой научно-исследовательской экспериментальной лаборатории, где усовершенствовал ряд узбекских национальных музыкальных инструментов в соответствии современными исполнительскими требованиями. Его основная цель – усилить звучность инструментов и расширить диапазон с помощью дополнительных ладков (хас парда). В результате инноваций мастер создал рубабы различной формы, дутары с двух-и трехрусным корпусом, что имело важное значение в развитии музыкального исполнительства (Tashmatova. 2017: 78).



экспериментальные рубабы



экспериментальные дутары

С целью усиления звуковых возможностей инструментов У.Зуфаров под деку дутаров и танбуров с двух сторон натягивал по три ряда струн, создающих дополнительное



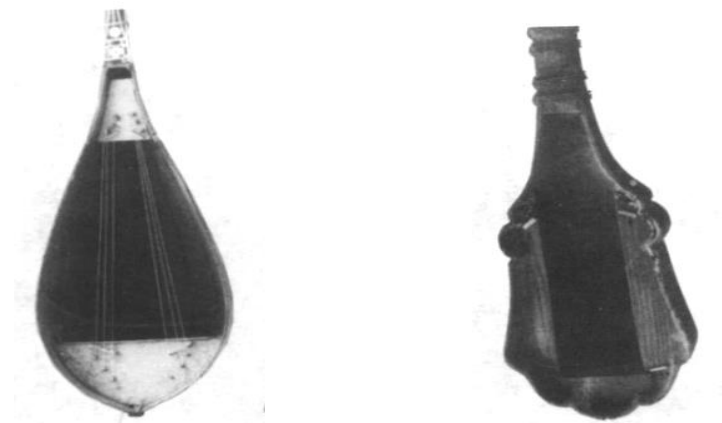
XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



реверберационное эхо. Данный эксперимент позволил существенно повысить качество тембра звука и обеспечить эффект эха во время игры.



традиционные дутар и танбур, изготовленные У.Зуфаровым

Следует отметить ещё одну инновацию У.Зуфарова. На колковую головку танбура и в нижней части корпуса гиджака был установлен деревянный раструб. И это также стало одним из первых исследований, проведенных с целью усиления звуковых свойств инструмента. Данные инструменты в те времена входили в состав ансамбля, но не дошли до нас. Они по форме были немного увеличены и служили для обогащения звуковых возможностей ансамбля.

У.Зуфаров изготовил по заказу Ю.Раджаби несколько видов инструментов низкого регистра “катта танбуры”, “катта дутары”, “катта гиджаки” для ансамбля узбекских народных инструментов, организованного в 1927 году, состоящего из 12 человек при Ташкентском радиовещании. В 1934-1936 годы эти инструменты были использованы в данном ансамбле под руководством Ю.Раджаби (Ташматова, 2015: 13-14). а также в составе унисонного оркестра из 98 человек, созданного в 1936 году под руководством Тохтасина Джалилова при Узбекской Государственной филармонии (Tashmatova, 2017: 127-128).



катта дутары и катта гиджаки, созданные Уста Усманом Зуфаровым

Уста У.Зуфаров всемерно способствовал повышению качества национальных музыкальных инструментов. Созданные им инструменты до настоящего времени являются эталоном для музыкальных мастеров. На уникальных и неповторимых



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



инструментах мастера с любовью вдохновенно играют специалисты а также любители музыки не только Узбекистана, но и зарубежных стран. Его дутары и танбуры отличаются от работ других мастеров инновационным оформлением богуза – части, соединяющей корпус и гриф с изображением резьбой по дереву цветка и соловья. Это является символическим знаком только данного мастера.

Интенсивное развитие исполнительского искусства на узбекских национальных музыкальных инструментах, деятельность творческих коллективов в 30-е годы XX века способствовали активизации инновационных процессов в области народной инструментальной культуры. В начале 1930-х годов группа музыкальных мастеров в составе В.Романченко, А.Кевхоянц, С.Диденко под руководством А.Петросянца приступила к усовершенствованию узбекских национальных инструментов на основе 12-ступенной равномерной темперации, опираясь на опыт и достижения В.Андреева. Тогда же возникла плодотворная идея А.Петросянца о создании семейств народных инструментов и их системной модернизации. Основная цель данной инновации заключалась в создании многоголосных ансамблей и оркестровых коллективов, играющих по нотам.



**А.Петросянец и С.Диденко изучают
вновь созданный дутар**



**Мастер-конструктор С.Диденко в музыкальной
мастерской представляет кашгарский рубаб**

В начале 1940-х годов в музыкальной мастерской лаборатории работали конструкторы А.Петросянец и С.Диденко, мастера В.Романченко и А.Кевхоянц. В конце 1940-х годов и в начале 1950-х годов в состав мастерской лаборатории вошли Х.Мухитдинов, А.Абдугафуров, А.Тарасов, В.Шитиков, Н.Рюхин, М.Турдиев и Ф.Бортник. Со второй половины 1960-х годов и в 1970-е годы в лаборатории начался процесс подготовки мастеров из музыкантов-исполнителей. В результате привлечения их к экспериментальной деятельности лаборатории под руководством опытных мастеров, обучающих технологиям творчества и раскрывающих секреты искусства созгарлик, они получили профессию мастера по изготовлению и ремонту музыкальных инструментов. В настоящее время эти мастера продолжают свою творческую деятельность в различных регионах республики, вносят свою лепту в дело развития инструментального исполнительского искусства.

Мастера устанавливают на грифе струнно-щипковых инструментов хроматические лады, создают их семейства, проводят инновационные эксперименты над струнно-смычковой группой и над хроматическим чангом. На фундаментальной базовой методологической основе, разработанной А.Петросянцем и группой мастеров с целью обучения исполнительству на узбекских национальных музыкальных инструментах в



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

Узбекистане развернулась инновационная творческая практика, экспериментальные опыты модернизации национальных инструментов.



традиционный гиджак



модифицированный гиджак

При усовершенствовании гиджаков основное внимание было уделено их грифу. На традиционных гиджаках гриф был круглым, его верхняя часть широкой, а нижняя узкой. На них преимущественно исполнялись узбекские народные мелодии и разделы макомов. На модернизированных гиджаках исполнительские возможности существенно расширились за счет изготовления верхней части грифа узкой, нижней - широкой, лицевой - плоской, традиционный смычок был заменен скрипичным.



Гиджак бас



семейство гиджаков: гиджак, гиджак альт, кобуз бас и кобуз контрабас



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

Развитие народной оркестровой культуры в республике обусловило необходимость инновационного процесса создания семейств музыкальных инструментов. На основе гиджака было создано семейство, состоящее из гиджака, гиджака альты, кобуза баса и кобуза контрабаса. Данное семейство стало базой оркестра гиджакистов. Ярким примером тому может служить оркестр гиджакистов “Сайкал”, организованный профессором кафедры исполнительства на народных инструментах Государственной консерватории Узбекистана Мурадом Ташмухамедовым. Оркестры такого состава функционируют в музыкальной культуре Узбекистана в концертно-исполнительской практике и в образовательном учебно-воспитательном процессе. Они активно участвуют в различных фестивалях и конкурсах, вносят свою лепту в развитие оркестрового исполнительского искусства.



А.Петросянц в реализации концепции модернизации инструментов ставил пять основные задачи:

1. установить на грифе темперированный хроматический звукоряд и закрепленные лады вместо надвязного диатонического звукоряда;
2. создать семейства инструментов;
3. улучшить качество и силу звука, расширить диапазон каждого инструмента;
4. облегчить технику звукоизвлечения;
5. изготовить инструменты по новой технологии.



традиционный дутар



модернизированный дутар

семейство дутаров

В процессе модернизации на основе традиционного дутара был создан теноровый дутар. В нем впервые надвязной диатонический звукоряд был заменен 12-ступенным равномерно-темперированным хроматическим закрепленным звукорядом. Также было создано семейство, состоящее из дутара примы, дутара секунды, дутара альты, дутара баса и дутара контрабаса. Из дутаров был организован дутарный оркестр, ставший широко востребованным в музыкальной культуре Узбекистана. Дутарные оркестры имеются во многих образовательных учреждениях, в специализированных музыкальных и общеобразовательных школах, в детских школах музыки и искусства, в высших учебных заведениях.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



традиционный и модернизированный семейство кашгарские рубабы

Кашгарский рубаб также, как и многие другие музыкальные инструменты, модернизирован. Надвязные ладки на грифе инструмента заменены закрепленными, диатонический звукоряд - 12-ступенным равномерно-темперированным хроматическим звукорядом. На основе кашгарского рубаба создано семейство, включающие такие его разновидности, как рубаб прима, меццо-сопрановый рубаб, малый рубаб и альтовый рубаб. Данные инструменты широко применяются как сольные, так и аккомпанирующие в составе ансамблей и оркестров. Во всех звеньях системы непрерывного образования в республике существуют специальные классы кашгарского рубаба и рубаба прима.



традиционный афганский рубаб



модернизированный афганский рубаб

Афганский рубаб также модернизирован. Деревянная часть корпуса немного укорочена для удобства исполнения. Гриф удлинён и установлен закрепленный 12-ступенный равномерно-темперированный хроматический звукоряд. В результате на афганском рубабе можно исполнять не только произведения композиторов Узбекистана, узбекские народные мелодии, но и мировую классическую музыку.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



традиционный чанг

Традиционный чанг имеет диатонический звукоряд, состоящий из 37 металлических струн. Из них первая, третья и пятая струны одинарные, остальные одиннадцать по три. В результате модернизации диатонический звукоряд заменен 12-ступенным равномерно-темперированным хроматическим звукорядом. Количество струн достигло до 72-75. В результате, диапазон инструмента увеличен, созданы удобства для исполнителей и расширены исполнительские возможности. На модернизированном чанге можно исполнять не только произведения композиторов Узбекистана и узбекские народные мелодии, но и разделы макамов.



модернизированный чанг

В процессе модернизации вначале на чанге были установлены три короткие, а затем три длинные ножки и педальный механизм, позволяющий своевременно погасить излишние призвуки, возможность играть сидя на стуле. Тем самым на модернизированном чанге расширились перспективы исполнительского искусства, включающего не только узбекскую, но и зарубежную музыку.



модернизированные чанги



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Благодаря творческим инновационным инициативам узбекских учёных, музыкантов-исполнителей, музыкальных мастеров, чанг обрёл своё семейство, состоящее из чанга пикколо, чанга примы, альтового чанга и басового чанга. В результате была создана основа для организации многоголосного ансамбля и оркестра чангистов (Tashmatova, 2017: 101).



семейство чангов

стало ясным, что изучение, изготовление национальных музыкальных инструментов и исполнительство на них развивалось и продолжает совершенствоваться в двух направлениях, каждое из которых имеет свои функции, технологии изготовления и исполнительства.

В заключение, обобщая данное исследование, необходимо подчеркнуть, что Шорахим Шоумаров, Матюсуф Харратов, Рузиматхон Исабоев, Уста Усман Зуфаров впервые начали исследования, направленные на расширение диапазона и усиление звучания музыкальных инструментов в целях развития традиционного исполнительства, а именно узбекского национального музыкального искусства.

Ашот Петросянц и группа музыкальных мастеров-конструкторов решили проблему формирования оркестров народных инструментов, играющих по нотам и пропагандирующих композиторское творчество на основе модернизации инструментов и создания их семейств. Таким образом в искусстве созгарлик - создании инструментария представители двух творческих школ служат двум направлениям исполнительского искусства, а в целом единой цели - совершенствованию исполнительства на узбекских национальных инструментах. Неповторимое своеобразие самобытной музыкальной культуры Узбекистана заключается в многообразии её форм. В этом смысле исторически сложившиеся школы изучения, изготовления инструментов и исполнительства на них обеспечили качественную устойчивость каждого направления.

Сегодня в условиях глобализации, характеризующейся мультикультурными тенденциями развития музыкального искусства, инновационные процессы в исполнительстве на узбекских национальных музыкальных инструментах продолжают развиваться, откликаясь на духовно-нравственные и эстетические запросы времени и общества, стремясь удовлетворить потребности слушателей музыки - одного из самых уникальных и всеобъемлющих видов искусства.

Инновационные процессы модернизации музыкальных инструментов привели к созданию их семейств. Всё это было осуществлено для формирования многоголосных ансамблей и оркестров в Узбекистане с целью пропаганды композиторского творчества. Таким образом, извечно актуальная многовековая проблема изготовления инструментария нашла своё решение. В результате



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Вызго Т, Петросянц А. Узбекский оркестр народных инструментов. Т., 1962.
2. Петросянц А. Инструментоведение. Узбекские народные инструменты. Т., 1990.
3. Ливиев А. История узбекского национального музыкального инструментария. Т., 2005.
4. Ташматова А. Дони Зокиров номидаги давлат халқ чолғулари оркестри. Монография. Т., 2015.
5. Tashmatova A. Ijrochilik san'ati tarixi. Darslik. Т., 2017.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



YARATICI DANS BİLGİ VE BECERİLERİNİN YARATICI DRAMA YÖNTEMİYLE KAZANDIRILMASI VE UYGULANMASI

Beril UĞUZ*

Özet

Yaratıcı dramayı bir eğitim yöntemi olarak kullanarak yaratıcı dans bilgi ve becerilerinin geliştirilmesine yönelik olan uygulama atölyesi ile farklı ülkelerden gelen ve farklı kültürlere sahip bireylerin yaratıcı dansı öğrenmeleri, beden ve hareket potansiyellerini keşfetmeleri, bu yolla iletişim kurmaları ve kendilerini ifade etmeyi öğrenmeleri amaçlanmıştır. Toplam altı oturumdan oluşan atölyeler kapsamında yaratıcı drama, yaratıcı dans, dansın öğeleri, zaman, uzam ve beden ilişkileri ile kavramsal sanattan yola çıkarak hareket dizgeleri oluşturmaya yönelik egzersiz ve çalışmalar yapılmış ve atölyelerin bitiminde bir dans performansı üretilerek sergilenmiştir. Atölyelerin amaç ve kazanımlarının ölçümüne yönelik olarak nitel araştırma desenlerinden durum çalışması yöntemi kullanılmıştır. Gerçekleştirilen atölye ve yapılan değerlendirme sonucunda katılımcıların yaratıcı drama metodu, yaratıcı dans ve dansın öğeleri hakkında derinlemesine bilgi, beceri ve ilgi sahibi oldukları görülmüştür. Yaratıcı dansın, farklı kültür ve coğrafyalardan gelen, dil bariyerine sahip bireylerin olduğu bir ortamda, bireylerin birbirleri ile derinlemesine iletişim kurmaları ve birlikte bir dans performansı üretilip sergileyebilmelerini sağlayacak niteliklere sahip, kolektif üretim ve yaratıcılığa açık bir alan olduğu gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yaratıcı Dans, Dansın Öğeleri, Yaratıcı Drama, Kültürler Arası Öğrenme

ACQUISITION AND IMPLEMENTATION OF CREATIVE DANCE KNOWLEDGE AND SKILLS THROUGH THE CREATIVE DRAMA METHOD

Abstract

This research focuses on the implementation workshop aimed at learning of creative dance for individuals in a multicultural environment by using creative drama as an educational method. Through the workshop, participants were aimed to have the opportunity to develop creative dance skills, explore their physical and movement potential, establish communication and self-expression. Various exercises were conducted in the workshops, consisting of six sessions in total, focusing on creative drama, creative dance, elements of dance, time, space, body relationships, and creation of movement sequences based on conceptual art. Creation and presentation of a dance performance were realized upon the completion of the workshops. The aim and outcomes of the workshops were evaluated using the 'case study method' within qualitative research designs. As a result of the evaluation of the workshops, it was observed that participants developed a profound understanding, skill, and interest in the fields of creative drama method, creative dance, and dance elements. Creative dance in a cross-cultural environment enables collective production and openness to creativity, leading individuals to collaborate and produce tangible outcomes such as a dance performance together.

Keywords: Creative Dance, Elements of Dance, Creative Drama Method, Intercultural Learning.

Giriş

Yaratıcı dans, dansın özel bir biçimidir ve en basit anlatımı ile duygu ve düşüncelerin dansın öğeleri yoluyla ifade edilmesi anlamına gelir. Yaratıcı dans uygulamaları diğer dans türlerinden farklı olarak yıllar süren eğitimler gerektirmez. Yaratıcı dans eğitimleri uygulamalarında çeşitli duygu ve düşünceleri ya da alternatif olarak resim, müzik ya da şiiri katılımcıların hareket yoluyla kendilerini ifade etmeleri için uyarıcı olarak kullanılır (Bergmann, 1995: 157). Yaratıcı dansın amacı literatürde farklı şekillerde ele alınır. Joyce

* Öğr. Gör. Dr. Başkent Üniversitesi, beriluguz@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



(1994: 1) yaratıcı dansın amacının ‘hareket yoluyla iletişim’ olduğunu belirtirken; Preston-Dunlop (1980: 168) yaratıcı dansın anlam, ifade, iletişim ve bedenleşme yönlerine vurgu yapar. Bu anlamda yaratıcı dans sadece içeriği hareket öğelerinin kullanımına dayanan temel bir dans biçimi değil, estetik özellikler ve niteliksel ilişkilerle ilgilenen bir ‘anlatım dansı’ olarak ifade edilebilir.

Bu çalışma kapsamında farklı ülkelerden gelen farklı kültürel geçmişlere sahip gençler ile uluslararası bir ortamda yaratıcı dans uygulamaları gerçekleştirilmiştir. Uygulanan atölye oturumları ile yaratıcı drama eğitim metot ve tekniklerinden faydalanılarak katılımcıların yaratıcı dansı öğrenmeleri, beden ve hareket potansiyellerini keşfetmeleri, bu yolla iletişim kurmaları ve kendilerini ifade etmeyi öğrenmeleri amaçlanmıştır. Çalışma bu yönüyle kültürler arası öğrenme kavramı ile de yakından ilişkilidir. Disiplinler arası bir kavram olan kültürler arası öğrenme özellikle Avrupa Birliği’nin gençlik çalışmaları ve politikaları çerçevesinde ele alındığında farklı kültürel geçmişlere sahip insanların, insan hakları değerleri ve prensipleri temelinde olumlu ilişkiler geliştirebilmelerini ve kültürel farklılıkları olumlu birer özellik olarak görmelerini sağlayan ve uzun vadede toplumsal dönüşüme yol açan eğitimsel bir yaklaşımdır. Kültürler arası öğrenme gençlerin kendi kimliklerini tanımlamalarına yardımcı olur, gençleri kültürler arası diyaloga hazırlar, dünyayı anlamlandırabilmeleri için merak ve çabayı tetikler. Kültürel farklılıkların ötesine geçen iletişim becerileri kapsamında empati, dayanışma, aktif dinleme, inşacı çözüm üretme gibi niteliklere vurgu yapan kültürler arası öğrenme bu becerilerin gelişimine yönelik olarak yaygın eğitim metotlarından faydalanır (Georgescu, 2018). Çalışmada uygulanan yaratıcı dans atölyeleri farklı kültürlere sahip gençlerin iletişim becerilerini geliştirmeyi hedeflemekte ve bu amaçla yaratıcı drama temelinde kurgulanmış olan yaygın eğitimin de kullandığı öğelerden faydalanmaktadır. Avrupa Birliği Gençlik Programları çerçevesinde gerçekleştirilen bu proje kapsamında uygulanan atölye, programın hedef ve politikası ile uyumlu olarak kültürler arası öğrenmeye katkı sunmaktadır.

Uygulanan atölyede gerek kazanımlar anlamında gerekse uygulama süreci olarak bakıldığında yaratıcı drama ile yaratıcı dans alanlarının birçok ortak özelliğinden söz edilebilir. Yaratıcı dramada dile ve bedene dayalı canlandırmalar ile katılımcıların kendilerini ifade etmeleri söz konusu iken, yaratıcı dansda beden ve hareket temelli ifade biçimleri söz konusudur. Diğer taraftan her iki alan da iletişim, ifade, anlatım becerilerini artırmakta ve bedensel gelişimi desteklemektedir. Yaratıcılık, kendine güven, sanat, sosyallik, algı artışı da her iki alana özgü özelliklerdendir. Bu anlamda özellikle uygulama aşamasında her iki alan da birbirinden beslenerek kendi alanını genişletmeye açıktır. Aşağıda yaratıcı dans, yaratıcı drama ve bu iki alanın birbirleri ile kesişim noktalarına daha detaylı biçimde değinilmiştir.

Yaratıcı Dans ve Dansın Öğeleri

Isadora Duncan ve Rudolf Van Laban gibi 19. yüzyılın en önemli modern dansçılarından etkilenerek günümüze kadar gelen Serbest Dans, Anlatım Dansı, Özgür Dans, Sanatsal Dans, Post-Modern Dans, Dans Drama, kurallı ve katı dans türlerine başkaldıran yenilik ve özgürlük arayışı içerisinde olan dans türlerindedir (Barın, 1999). Modern eğitimsel dans olarak da adlandırılan yaratıcı dans, yenilik arayışı içerisinde olan bu dans türlerinden olmuştur. 20. yüzyılın başlarında Colby, Larsen ve H’Doubler gibi Amerikalı dans eğitimcilerinin okullarda beden eğitimi veren kişilere uygun olabilecek bir dans formu arayışları yaratıcı dansın temellerinin atılmasını sağlamıştır. Rudolf Van Laban ise 1940’larda hareket analizleri yaparak yaratıcı dansın gelişiminde öncü güç olmuştur. Smith Autard (2002: 4), Laban’ın dansa yaklaşımı ile ilgili olarak kişiliğin fiziksel, duygusal ve



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



sosyal boyutlarının eşit olarak gelişimine vurgu yapar. Çünkü Laban hareket eden kişileri hisseden kişiler olarak ele alır ve dansı kişilerin gelişimlerine etki yapan deneysel bir süreç olarak görür. Yaratıcı dansın ilham aldığı Laban (akt. Barın, 1999) insan gövdesinin doğal hareketlerini inceleyerek dansçılara bu hareketlerin akıp gitmesini, kafalarında oluşmuş kalıpları bir kenara bırakmalarını, hiçbir amacı olmasa da içlerinden geldiği gibi dans etmelerini önermiştir. Laban bu devinimleri ritmik ve estetik olarak yeniden düzenlemiş ve bunu yaparken dans sanatını o dönem ilk defa üç kategori içinde değerlendirmiştir: Güç, Zaman, Uzam.

Yaratıcı danstan, dansın öğeleri kullanılarak dans yaratımları yapmak, hareket dizileri oluşturmak olarak bahsedilebilir. Yaratıcı dansı daha iyi anlayabilmek için dansın öğelerine değinmek gerekir. Dans tarihine bakıldığında dansın öğelerinin farklı sınıflandırmalara tabi tutulduğu görülür. Geleneksel dans öğeleri “mekân, zaman, güç ve ilişki” olarak belirtilirken; Laban’ın dans öğeleri “mekân, zaman, ağırlık ve akış” tır (Özevin ve Bilin, 2011: 20). Çalışmada atölye uygulamalarında kullanılmak üzere dansın temel öğeleri için günümüzde farklı dans okulları¹⁵ tarafından genellikle referans olarak gösterilen Tablo 1’deki sınıflandırma tercih edilmiştir. Bu sınıflandırmanın tercih edilmesinin sebebi diğer sınıflandırmalar içerisinde daha zengin bir içeriğe sahip olması ve diğer sınıflandırmaları kapsayacak şekilde oluşturulmuş en güncel sınıflandırma olarak görülmesidir. Buna göre atölyede dansın temel öğeleri “Beden, Hareket, Uzam, Zaman, Enerji” olarak ele alınmıştır. Aşağıda dansın öğeleri sınıflandırmasının alt başlıkları detaylıca açıklanmıştır.

Tablo 1: Dansın Öğeleri (Perpich Sanat Eğitimi Merkezi)¹⁶

Kim, Ne?	Ne Yapar?	Nerede?	Ne Zaman?	Nasıl?
Beden	Hareket	Uzam	Zaman	Enerji
-Bedenin bölümleri -Beden Şekilleri -Beden sistemleri -İçsel bölümler	-Durağan -Süreğen	-Büyüklik -Seviye -Yer -Yönelim -Yön -Yol -Uzam ilişkileri	-Ölçü -Serbest Ritim -Saat zamanı -Zaman ilişkileri	-Atılım -Ağırlık -Akış -Nitelik

Beden

Dans bedende ve beden yoluyla gerçekleşir. Ünlü dans eleştirmeni Terry (1942: 5) dansın tek malzemesinin bedenlerimiz olduğunu belirtir: “Dans bedenimizde doğar, bedenimizde var olur ve bedenimizde ölür”. Yaratıcı dansın hedefi hareketler aracılığıyla iletişim kurmaktır. Dansın dili hareket, enstrümanı ise insan bedenidir. Yaratıcı dansta doğru ve yanlışlar olmadığı gibi öğrenilecek rutinler de yoktur. Önemli olan dansçının iç kaynakları ile açık ve net bir ifade ortaya koymasıdır (Joyce, 1994: 1). Dansta beden ögesi hareket edenin “ne” olduğu ile ilgilidir. Buna göre yaratıcı dans çalışmasında önemli olan her etkinlikte bedenin kullanılmasıdır. Beden ile ilgili sınıflandırmaların açıkları şu şekilde gösterilebilir (elementsofdance.org, 2023):

Beden Bölümleri: Dış bölümler: baş, omuzlar, göğüs kafesi, kalça, sırt, kollar, eller, bacaklar, ayak, vb. İç bölümler: Kalp, ciğerler, kaslar, kemikler, eklemler, vb.

¹⁵ KQED Art School, <https://www.pbslearningmedia.org/resource/d7fcd19b-ee9b-4d90-a550-833fbc22865c/the-five-elements-of-dance/>; The Kennedy Center, <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/dance/do-you-wanna-dance/>

¹⁶ Perpich Center for Arts Education, <https://www.elementsofdance.org/begin-here.html>



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Beden Şekilleri: Simetrik/ asimetrik, yuvarlak, çarpık, açısız, bale pozisyonu.

Beden Sistemleri: Kaslar, kemikler, organlar, nefes, denge, refleksler.

İçsel Bölümler: Duyular, duygular, algılar, fikirler, niyetler, hayal gücü, kimlikler.

Hareket

Dansta hareket ögesi, dans eylemi sırasında yapılan herhangi bir insan hareketidir. Dans adımları, yüz hareketleri, hatta yürümek gibi günlük hareketlerimiz bu bölümde düşünülebilir. Dansçılar, önceden yapılmış hareketleri kullanabilir, revize ederek süsleyebilir veya mevcut dans hareket literatürüne kendi orijinal hareketlerini ekleyebilirler. Dans hareket ve durmalardan oluşan bir akıştır. Bu anlamda hareket sadece adımlar ve süreklilikten oluşmaz aynı zamanda durmalar ve görece beklentiler de dansın bir parçasıdır. Uzamda yer değiştiren hareketler lokomotor (süreğen) hareketler olarak tanımlanır. Sadece bir noktada, bir ekseninde gerçekleşen hareketler ise lokomotor olmayan (durağan, eksensel) hareketlerdir (Ann Kee, 2018: 7-8; Turan ve Çamlıyer, 2016: 15-17; NDEO, 2007: 99).

Nonlokomotor Hareketler: Gerinme, kıvrılma, dönme, düşme, yükselme, yaylanma, sallanma, vb.

Lokomotor Hareketler: Kayma, yürüme, zıplama, perende atma, koşma, atlama, yuvarlanma, sürünme, galop, vb.

Uzam

Özevin-Tokinan ve Bilen (2011: 23) dansta uzamın “nereye” sorusu ile ilgili olduğunu ve uzamın iki farklı şekilde ele alınabileceğini belirtirler. Kişisel uzam kişiyi çevreleyen ve kişinin genel uzamda dolaşırken birlikte taşıdığı uzamdır. Genel uzam ise, kişisel baloncuğumuzun dışındaki uzamdır. Hareket ettiğimizde baloncuğumuzu taşırız ve genel uzamdaki yerimizi değiştiririz. Hareketin uzamda oluşabileceği sayısız kombinasyon, dansçıların uzam ile etkileşimde olabileceği binlerce yol bulunmaktadır. Dansçılar belli bir yerde kalarak bedenlerinin belli bölümlerini ya da tüm bedenlerini hareket ettirebilirler. Bedenlerinin yönünü, seviyesini ve ölçüsünü ya da her bir hareketinin gidiş yolunu değiştirebilirler. Hareketlerini ve dikkatlerini dışı doğru uzama ya da içe doğru kendilerine odaklayabilirler. Dans mekânın bir köşesinde olabileceği gibi açık ve geniş bir alanda diğer dansçılarla birlikte de gerçekleşebilir. Dansçılar hareketlerini belli bir nesne ile ya da doğal yapılarla ilişki kurarak yönlendirebilirler. Dansçılar arasındaki veya dansçılar ile nesnelere arasındaki uzamsal ilişki ‘yanında, önünde, arkasında, etrafında, uzağında, yakınında’ gibi kelimelerle tarif edilebilir (elementsofdance.org, 2023). Temel uzam öğeleri şunlardır (NDEO, 2007: 100; Özevin-Tokinan ve Bilen, 2011: 23-28):

Poz (shape): Uzam içinde beden şekli.

Seviye: Hareket ederken uzamda üç seviye olduğu varsayılır. Üst, orta ve alt seviye.

Yön: Hareket öne, yanlara ve geriye doğru olabilir. Aynı zamanda ön ve arkada yer alan diagonallere doğru da olabilir. Dansçı bu sekiz yöne dönebilir ve bu yönlerle hareket edebilir.

Büyükklük (size): Büyük, küçük.

Dans edilen mekân (place): Dansçının baloncuğu içinde veya genel uzamda dans etmesi.

Yönelim: Bakış yönü.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Dans yolu: Beden veya bedeninin bir bölümünün bir noktadan diğerine izlediği hareket rotasıdır. Eğri veya düz olabilir.

Uzamsal İlişkiler: Burada dansçının nesnelere veya diğer dansçılar ile ilişkisi gözetilir. Yanında, önünde, arkasında, üzerinde, altında, etrafında, uzağında, yakınında, bağımsız-bağlı, nesneye kişisel veya grup uzaklığı.

Zaman

Zaman ögesi hareketin “ne kadar zamanda” ve “nasıl” gerçekleştiği ile ilgilidir (Özevin-Tokinan ve Bilin, 2011: 29). Hareketleri ardıl olarak yaptığımız için insan hareketinin genel anlamda doğal olarak ritmik olduğu söylenebilir. Nefes ve dalgalar, bir sayaç kadar olmasa da, doğada tekrar eden ritim örnekleridir. Belki yapısal olarak çok tutarlı veya düzenli olmasa da konuşulan kelimeler ya da diyaloglar da kendi içinde bir ritim ve dinamiğe sahiptir. Ritmik yapılar serbest ritme sahip olabileceği gibi ölçülebilir de. Dans hareketleri de zamanlama ile ilişkilidir. Eş zamanlı, ardıl zamanlama; kısa ya da uzun zamanlama, hızlı ya da yavaş olmak, beklenen ya da beklenmeyen aralıklardaki vurgular, gibi. Zaman birçok farklı yönüyle örneğin saat zamanı, hissedilen zaman ya da olay sıralaması şeklinde algılanabilir. Dansçılar bir sonraki sete başlamak için birbirlerinden işaret alabilirler veya dansı bitirmek için hissedilen zamanı kullanabilirler. Dış mekândaki tren düdüğü gibi herhangi bir ses bile dansçılara işaret olabilir. Hareketimizdeki içsel ritimler veya işitsel çevremiz dansa zengin bir kaynak çeşitliliği oluşturabilir. Zamana ilişkin temel öğeler şunlardır (NDEO, 2007: 100; elementsofdance.org, 2023).

Ölçü: Tempo (hızlı, yavaş), aksan (güç), vuruş, ritmik yapı

Serbest Ritm: Nefes, hissedilen zaman, doğaçlama, işaret alma.

Saat zamanı: Saniye, dakika, saat.

Zamansal İlişkiler: Önce, sonra, birliktelik, daha sonra, daha hızlı.

Enerji

Bu öğe hareketin nasıl gerçekleştiği ile ilgilidir. Literatürde dansın bu ögesi için hareket, güç, baskı, hareket kalitesi gibi farklı terimler kullanılmaktadır. Enerji ögesi hareketin gücü ile ilgilidir ve hareketi yönlendirerek karakterize eden fiziksel ve ruhsal enerjiyle ilgilidir. Enerjiyle ilgili tercihler hareket akışı, güç, gerilim ve ağırlığın kullanımıyla ilgilidir. Örneğin bir koşma hareketi serbest bir şekilde akabilir ve kolayca durdurulabilir, güçlü ya da yumuşak, gergin ya da gevşek, ağır ya da hafif olabilir. Dansçı bir bale pozisyonuna keskin ve vurgulu bir hamle ile veya daha hafif, akıcı bir hareket ile geçiş yapabilir. Enerji bir an içerisinde değişebilir ve enerjinin çeşitli biçimleri eş zamanlı olarak dansın içerisinde yer alabilir. Enerji tercihleri duygusal durumları da ortaya çıkarabilmektedir. Örneğin güçlü bir itme hareketi dansın içerisindeki niyet ve duruma bağlı olarak saldırgan ve şiddetli olabilir. Enerjinin bazı biçimleri kelimelerle ifade edilebileceği gibi bir kısmı da hareketin kendisinden doğar ve dil ile ifade etmek zordur. Enerjinin biçimleri şu şekilde tanımlanabilir (NDEO, 2007: 100; elementsofdance.org, 2023):

Atılım (attack): Keskin, yumuşak.

Baskı: Ağır, hafif.

Şiddet: Gergin, gevşek.

Akış: Sınırlı, serbest, dengeli.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Yaratıcı Drama

Eğitimde yaratıcı drama herhangi bir konuyu rol oynama, doğaçlama gibi tekniklerden yararlanarak bir grupta ve grup üyelerinin yaşantı ve tecrübelerinden yola çıkarak, bir drama eğitimini eşliğinde canlandırma süreci olup, yapılacak çalışmanın amacına, grubun yapısına göre önceden belirlenmiş bir mekânda gerçekleştirilir (Adıgüzel, 2006: 21). Eğitimde yaratıcı drama tiyatro alanından farklı olup bir konuyu oyun ve canlandırma gibi kimi teknikler aracılığıyla katılımcıların öğrenmelerini sağlamayı amaçlar. Bu teknikler katılımcıların konuyu merak etmelerine; beden, canlandırmalar ve diğer sanatsal araçları kullanarak ve yaşamı deneyimleme yoluyla daha etkili bir öğrenme yaşamalarına yöneliktir. Yaratıcı dramanın genel amacı katılımcıların gerçek dünya ile kurgusal dünya arasında gidip gelmelerini olanaklı kılarak, bir bilinçlenme ve kültürlenme süreci içinde yaratıcı, kendine yetebilen, kendini tanıyan, çevresiyle iletişim kurabilen, imgesel düşünebilen, estetik kaygı, demokratik tutum ve davranışları gelişmiş bireyler olmalarını sağlamaktır (Adıgüzel, 2012: 80).

Yaratıcı drama 18. yüzyılda gelişen romantizmin etkisinde konuşulmaya başlanan ilerici eğitim hareketleri sonucunda ortaya çıkar. Bu hareketlerin temelinde öğrenenin merkeze alındığı ve onun duygularının önemli olduğu, kişisel amaçların belirlenmesinde yine insanın gerçek duygularının rolü olduğu düşüncesi yatar. İngiltere’de baskın biçimde etkisi gösteren bu hareketler ve ilerici okullar kapsamında, bireysel duyarlılığın ön planda olduğu bir eğitim anlayışı söz konusu olmuş, öğretmenler kendilerini geleneksel öğretmenler yerine daha çok birer yönlendirici olarak görmeye başlamışlardır. Eğitimde drama bu alanın gelişiminde öncü bir isim olan Dorothy Heathcote’un uluslararası atölye çalışmaları ile İngiltere’den Avrupa ve Kuzey Avrupa ülkeleri ile İngilizce konuşulan diğer ülkelere yayılmış ve okulların eğitim programlarında yer almıştır. Bu ekolün diğer temsilcileri İngiltere’de Harriet Finlay Johnson, Caldwell Cook, Peter Slade, Brain Way, David Horbrock, Cecil O’Neill, Gavin Bolton, Richard Curtney, diğer ülkelerde ise Winifred Ward, Viyola Spolin, Neli McCaslin, Hans Wolfgang Nickel’dir (Adıgüzel, 2012: 163-164).

Yaratıcı drama Türkiye’de 1980’li yıllardan sonra gelişmeye başlamış, Prof. Dr. İnci San ile devlet tiyatrosu sanatçısı Tamer Levent’in bir araya gelerek çeşitli yaratıcı drama faaliyetleri başlatmaları ile yaratıcı dramanın çağdaş anlamda temelleri atılmıştır. O dönemden itibaren gerçekleştirilen uluslararası seminerler, fakültelerde yapılan akademik çalışmalar, Milli Eğitim Bakanlığı’nın çalışmaları ve Çağdaş Drama Derneği’nin kuruluşu ile Türkiye’de yaratıcı drama uluslararası çerçevede derinlemesine bir boyut kazanmıştır (Adıgüzel, 2008: 14-27).

Yaratıcı Dans ve Yaratıcı Dramanın Kesişim Noktaları

Yaratıcı Dans kavramı literatürde çoğunlukla sanat eğitimi, kişiliğin fiziksel-duygusal ve sosyal boyutlarının gelişimi, bireyin kişisel ifadesi, kişisel kazançlar, sosyal beceriler gibi konu ve kazanımlarla birlikte ele alınır. Lee ve diğerleri (2013: 68) sekiz haftalık yaratıcı dans programına katılan Koreli lise öğrencileri üzerine yaptıkları araştırmada şu sonuçları bulmuşlardır: a) kendi bedenleri ve yaratıcı dans ile ilgili algılarda pozitif anlamda artış, b) kendine güven ve duygularını ifade etmede artış, c) akranlar ile iletişimin gelişmesi. Bu sonuçlar yaratıcı dansın katılımcıların beden dili ile kendilerini ifade etmelerinde bir uyarıcı olarak rol oynayabileceğini göstermektedir. Paccout’un (akt. Lee ve diğ., 2013: 69) yapmış olduğu bir araştırmaya göre dansı da içeren sözsüz ifade biçimleri iletişimde yaklaşık % 97



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



oranında çok güçlü bir rol oynamaktadır. Bergmann (1995: 157-163) ise yaratıcı dansın sanat, disiplin, terapi ve sosyallik yönlerine vurgu yapar.

Yaratıcı dansın bahsedilen bu özellikleri düşünüldüğünde, yaratıcı drama ile belki de en önemli ortak paydalarının iletişim, ifade ve anlatım olduğu fark edilir. Her iki sanat alanı da insanlar arasında iletişim ve etkileşimin sağlanması için önemli araçlardır. Dramanın bireysel ve kolektif imgelemi tetikleyen, paylaşılan ortak bir aktivite olduğunu belirten Baldwin ve Fleming (2003) dramanın altı farklı alandaki önemli katkılarından bahsetmişlerdir. Buna göre yaratıcı drama: 1) Bireysel, sosyal ve duygusal gelişim, 2) İletişim, dil ve edebiyat becerileri, 3) Matematiksel gelişim, 4) Bilgi ve dünyayı anlama, 5) Bedensel gelişim, 6) Yaratıcılığın gelişmesi için bir araçtır. Yaratıcı drama duygusal katılımı öngören sosyal grup aktivitesidir ve katılımcıya karşılıklı güven ilişkileri ve empatinin var olduğu bir grubun parçası gibi hissettirir. Bedensel hareket ve estetik sanat formlarını kullanarak, soyut kavramlar ve anlatılardan yararlanarak fikir ve kavramlar üretmeye yardımcı olur.

O'Toole da (2009) benzer bir şekilde yaratıcı dramanın birey üzerindeki kazanımlarından bahseder. Buna göre yaratıcı drama duygusal gelişim, kendini ifade etme ve özsaygının gelişimi, yaratıcı düşüncenin gelişimi, toplumsal algı ve işbirliğinde gelişim, kamusal alanda özgüven gelişimi, hareket ve bedensel gelişim alanlarında bireye katkıda bulunur. Thompson ve Evans (2005: 14) yaratıcı dramanın birtakım özellikleri birleştirici niteliğine değinmişlerdir. Buna göre drama sosyal etkileşim, dil becerileri, dinleme, konuşma, düşünme, keşfetme, içinde bulunulan çevrenin kullanımı ve fiziksel kontrolü bir araya getiren çok yönlü bir araçtır. Bunun yanında drama algı yükseltmede ve farklılıkları keşif bağlamında da kullanılabilir.

Görüldüğü gibi yaratıcı drama ile yaratıcı dans alanları birçok yönden örtüşmektedir. Her ikisi de katılımcının iletişim, ifade, anlatım becerilerini artırmakta, her ikisi de doğal olarak bedensel gelişimi desteklemektedir. Kendine güven, sanat, sosyallik, algı artışı da her iki alana özgü özelliklerdendir. Tüm bunların yanında her iki alan için de vazgeçilmez olan yaratıcılık özelliği drama ve dans alanlarında çalışanlar tarafından vurgulanmıştır.

San (1999: 272) yaratıcı dramanın sağ ve sol olmak üzere her iki beyin küreyi de çalıştırdığını ifade eder. Sağ beyin küre, kendi görsel, imgesel, sezgici, duygusal ve sentezci düşünme biçimine uygun alıştırmalar ile bu süreçlerde kullanılacak duyuşsal “motor” çalışmalar, bireyleri ve grubu canlı, buluşçu, farkında olunmamış yeti ve becerilerin uyandırıldığı üretken gelişmelere olanak sağlar. Yaratıcı drama imgelerin harekete geçmesine, imgelem gücünün artmasına, yeni ilişkilerin ortaya çıkmasına, yoğun duyuşsal ve duygusal yaşantılara yol açar. Bununla birlikte yaratıcı drama sol beynin yüklendiği denetlenme, sözellendirme, gerekçeler bulma, eleştirme, değerlendirme, sorgulama yetilerini de işe koşar. San, Ned Herrman'ın *Yaratıcı Beyin* adlı kitabında bahsettiği “tüm bireysel yaratıcılık”ın drama yoluyla yetkin bir şekilde yaşandığını belirtir.

Türkoğlu'nun (2009) dans ile ilgili yapmış olduğu çıkarımlar yaratıcı drama çerçevesinde ele alındığında dans ile dramanın birbirinden hiç de uzak alanlar olmadığı fark edilir. Türkoğlu (2009: 27) Aydın Teker'in “dille ifade edemeyeceğin, kendin bile anlayamadığını kompozit etmeye çalışabilirsin” ifadesinden yola çıkarak dansın; sadece kendini ifade etme ya da karşındakini anlamaya yönelik bir iletişimin ötesinde; kişinin kendini anlama süreci olduğunu belirtir ve danstaki görme, görülme, izleme, izlenilme eylemlerini; bireyin kendisini anlamak için bir başkasına ihtiyaç duyması ile ilişkilendirir. Yaratıcı dramada da



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



katılımcılar kendilerini ve yaşamı anlayabilmek için diğer katılımcılara izleyici olarak ihtiyaç duyarlar.

Türkoğlu (2009: 35) dansı iletişim yönünün yanında; diğer görsel sanatlardan farklı, dört boyutlu bir disiplin olarak nitelendirir. Türkoğlu'na göre bu dördüncü boyut dansı biricik ve tekrar edilemez yapan 'ana özel oluşu' dur. Hatta dans ana özel oluşunun da ötesine çıkarak, isimlendiremediğimiz enerjisi ile başka bir boyut daha sunmaktadır. Dansın yaşamı algılamamızı sağlayan dördüncü boyutu düşünüldüğünde yaratıcı drama ile olan benzerliği akla gelmektedir. Yaratıcı drama da tıpkı dans gibi ana özeldir ve hatta kimi zaman anın da ötesine geçerek katılımcılarına yaşamı dördüncü boyutta yaşama şansını tanır.

Dansın geçmişine ve yaratıcı dansın yapısına bakıldığında, yaratıcı drama ile örtüşen özelliklerinden bir diğeri de gösteri amaçlı olmamasıdır. Barın (1999) dans ve tiyatrodan ilkel toplumlarda "topluca katılma" şeklinde gerçekleştiğinden bahsetmiştir. İlkel dans bu yönü ile ele alındığında katılımcı yönünün yaratıcı drama ile olan bağlantısı göze çarpar. Yaratıcı drama da tıpkı ilkel danslar gibi katılımcı bir süreçtir. Katılımcılar hem izleyici hem de katılımcıdır ve gösteri amaçları yoktur. San (2006: 120) yaratıcı dramadan gösteri amaçlı olmamasını tiyatrodan ayıran önemli bir özellik olarak belirtir: "Yaratıcı dramada önemli ayrımlardan biri grup çalışması olması, grup dinamiğinden yararlanılması, starlaşmanın olmaması ve seyircisiz gerçekleştirilmesidir".

Yaratıcı dans ile yaratıcı drama arasındaki en önemli ortak özelliklerden bir tanesi de tabii ki hareket ögesidir. Adıgüzel (2012: 43-45) yaratıcı dramadan çoğunlukla hareketli çalışmalara dayalı olduğunu belirtir. Harekete dayalı etkinliklerde dramada bireyin bedensel, bilişsel ve duyuşsal alanlarda beceri kazanması söz konusudur. Hareket kendine ve başkalarına güven ile uyum becerisinin geliştirilmesinde, grup dinamiğinin oluşturulmasında etkilidir. Harekete dayalı çalışmalar işbirliğinin artırılmasında etkili olup, sosyal ve psikolojik duyarlılığı artırır ve empati becerisi geliştirir. Ayrıca yine harekete dayalı oyunlar oyuncunun ana yönelik stratejiler geliştirmesine yardımcı olur. Hareket, bir gruba ait olma, grubun içinde olma, yarışma durumu, kazanma ve kaybetmeme isteği, kendini ifade etme, anlatma ve bunları doğru bir şekilde yapma, katılımcılar açısından yeni durumlara uyum sağlamayı geliştirir. Hareket çalışmalarında görme, duyma, dokunma gibi duyarların kullanımı daha fazla aktiftir.

Süreçsel ve ana özgü olmak da yaratıcı dans ve yaratıcı drama alanlarının ortak bir özelliği olarak görülebilir. Yaratıcı dramayı gösteri sanatlarından ayıran özelliklerden biri grup çalışması olması, grup dinamiğinden yararlanılması ve seyircisiz gerçekleştirilmesidir (San, 2006: 120). Yaratıcı dansın bu çalışmada uygulanan atölye kapsamında tercih edilmesinin sebebi birbirine yabancı bireylerin olduğu bir grubun bir amaca dayalı ve süreçsel olarak keyifli vakit geçirebilecekleri ve bir takım kazanımlar elde edebilecekleri bir zaman dilimi yaşamalarını sağlamaktır. Bu bağlamda her ne kadar yaratıcı drama ve yaratıcı dans sonuç değil de süreç odaklı olsalar da, katılımcıların motivasyonlarını yükseltmek için kolektif çalışmaya dayalı bir koreografi üretimi atölyenin yan amacı olarak belirlenmiştir.

Görüldüğü gibi harekete dayalı olan yaratıcı dans ve hareket ile dile dayalı olan yaratıcı drama alanlarının her ikisi de katılımcının kişisel özelliklerini geliştirmeye yöneliktir. Bu alanlar belli noktalarda birbirlerini kapsamakta, birbirlerinden beslenmekte ve birbirlerine paralel özellikler taşımaktadırlar.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Çalışmanın Yöntemi

Araştırma Modeli, Verilerin Toplanması ve Analizi

Atölyelerin amaç ve kazanımlarının ölçümüne yönelik olarak nitel araştırma desenlerinden durum çalışması yöntemi kullanılmıştır. Örnek olay olarak da nitelenebilen durum çalışması, sınırlı bir sistem, tek bir olay ya da durumun veya sosyal bir grup gibi spesifik bir olgunun derinlemesine betimlenmesi ve incelenmesi için çoklu veri toplama araçlarını (gözlemler, görüşmeler, görsel-ışitsel dokümanlar, belgeler, raporlar) kullanan metodolojik bir yaklaşımdır (Chmiliar, 2010; Merriam, 2013; Creswell, 2007). Bu çalışma kapsamında yaratıcı drama yöntemi ile yaratıcı dans atölyesine katılan bir grup Avrupalı genç, belli bir zaman ve mekan kısıtlaması dahilinde spesifik sosyal bir grup ve bir örnek durum oluştururlar. Bu durum incelemesi kapsamında temel veri toplama aracı olarak ön test-son test karşılaştırması ile atölye değerlendirmeleri (boşluk doldurma, soru cevap) kullanılmış; katılımcılara ait atölye ürünleri (devinime dayalı hareket dizgeleri ve canlandırmalar), katılımlı gözlemci olarak atölye eğitmeninin atölyeler hakkındaki düşünceleri ve video gözlem kayıtları kullanılarak veri çeşitliliği sağlanmıştır.

Çalışma Grubu ve Atölyelere İlişkin Bilgi

Atölyeler, 15 Temmuz - 21 Temmuz 2013 tarihleri arasında Ankara Kocatepe Erek Oteli Salonunda, *Kalp Ankara Eğitim ve Gençlik Merkezi*'nin yürüttüğü "Art and Communication Academy" (Sanat ve İletişim Akademisi) isimli Avrupa Birliği Bakanlığı AB Eğitim ve Gençlik Programları Merkezi Başkanlığı tarafından fonlanan Gençlik Projesi dâhilinde gerçekleştirilmiştir. Çalışma grubunu farklı Avrupa ülkelerinden (Portekiz, Polonya, Romanya, Macaristan) gelen ve yaşları 18-43 arasında değişen 3'ü erkek, 9'u kadın toplam 12 katılımcı oluşturmaktadır. Toplam altı oturumdan oluşan ve 20 saat süren atölyeler kapsamında yaratıcı drama, yaratıcı dans, dansın öğeleri, zaman, uzam ve beden ilişkileri ile kavramsal sanattan yola çıkarak hareket dizgeleri oluşturmaya yönelik egzersiz ve çalışmalar yapılmış ve atölyelerin bitiminde bir dans performansı üretilerek sergilenmiştir.

Bulgular

Çalışma kapsamında değerlendirilen veriler, ön test - son test karşılaştırmasına ilişkin bulgular, atölyelere ilişkin değerlendirmeler ve eğitmen gözlemlerine ilişkin bulgular olmak üzere üç alt başlık altında ele alınmış ve analiz edilmiştir:

1. Ön Test - Son Test Karşılaştırmasına İlişkin Bulgular

Tablo 1- Sorulara Göre Ön Test ve Son Test Cevapları

Temalar	Ön Test Uygulaması	Son Test Uygulaması
Yaratıcı drama metodu hakkında düşünceler	<p>K1: Yaratıcı Drama Metodunu bilmiyorum. K2: Bunu bilmiyorum. K3: Söylediğim gibi, seviyorum. İyi yapılandırıldığında bir büyü gibi işler. K5: Çok yararlı olacağını düşünüyorum. K6: Ne olduğunu öğrendiğimde sana cevap vereceğim. K7: Yaratıcı Drama Metodunu bilmiyorum. K8: Henüz ne olduğunu bilmiyorum. K9: Ne olduğunu keşfetmeyi umuyorum. K10: Bunun üzerine konuşmak için erken çünkü bilmiyorum ama çekici geliyor. K11: Üzgünüm fakat henüz yakın bir fikrim yok. K12: Henüz bilmiyorum fakat merak ediyorum.</p>	<p>K1: Çok sevdim. K2: Benim için yeni bir şey, yeni ve güzel. Kendim hakkında bir şeyler öğrendim. K3: Metot çok iyi fakat eğitmen becerilerini geliştirmeli. K4: Çok yararlı ve çok yeni. K5: İyi fakat az çok zaten biliyordum bu metodu. K7: Hareketleri ifade etmek için özgürlük veriyor. K9: Yararlı ve eğlenceli olabilir fakat profesyonel bir kurs değil. Bir aydan fazla bir atölye düşünmek zor. (tabii ki deneyimli değilim). K10: Kendini daha iyi tanıyorsun. K11: Öğrenmek için çok iyi bir metot. K12: İçinizdeki sizi keşfetmenize gerçekten yardımcı olabilir.</p>



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Yaratıcı dans hakkında düşünceler	<p>K1: Yaratıcı dansın ne olduğunu bilmiyorum. K2: Bir şeyler yaratmak ve bir şeyle iletişime geçmek zorunda olduğun bir şey. K4: Yaratıcılık ve hareket ile ilgili her şeyi seviyorum. K5: Çok merak ediyor ve denemek istiyorum! K6: Yeterince hayal gücüne sahip insanlar için. K7: Bu dans türünü bilmiyorum ama eminim güzeldir. K8: Bilmiyorum ama ilgi çekici bir şey olduğunu düşünüyorum. K9: Çok ilgi çekici çünkü bu yolla herkes hislerini ifade edebilir. K10: Sanırım kendimizi dans ile ifade etmenin özel bir yolu. K11: Amacına ulaşmak için özel bir yöntemle geliştirilen dans. K12: Şu anda bilmiyorum ama umarım yakında bileceğim.</p>	<p>K2: Her ikisini de sevdim mükemmel bir kombinasyon. K3: Gerçekten güzel, her şey gibi değil, yeni ve DOKUNAN bir şey. K4: Bu insanoğlu özgürlüğünü daha iyi hissedebilsin diye dünyada her alanda kullanılan bir modern sanat biçimi. K5: Benim için çok yeni fakat sevdim. K7: Dansı öğrenmenin güzel bir yöntemi. K8: Bir kişiyi keşfetmek için çok basit bir yöntem. K9: Diğer danslarda hareketleri yönetmene yardımcı oluyor. K10: Hoş egzersizler, bedenini daha iyi bilmenin bir yolu. K11: Hayal gücünü kullanmak güzel, bedenimi hissetmek de. K12: En çok bu kısmı sevdim, tamamen benimle ilgili.</p>
Dansın öğeleri nelerdir?	<p>K1: Dansta, bir şeyler ifade eden, bazı farklı öğeler. K2: Hiçbir fikrim yok. K5: Dans sanatını oluşturan farklı bölümler, bir sonraki sorudaki üç öge gibi. K6: Farklı öğeler anlamında dans bazı şeyleri kontrol edebilmen anlamına geliyor. K7: Hareketler, hisler, bedenın bölümleri. K8: Doğru bir şekilde dans etmemize yardımcı olacak öğeler. K9: Ritim, Müzik, Adımlar, Bedenin duruşu. K10: Kendimizi ifade etmek için öğreneceğimiz temel dans stilleri. K11: Dansı ortaya çıkarmak üzere bir araya gelen birimler. K12: Dansın insanları yakalayabilecek temel olan ve büyük gücü.</p>	<p>K1: Hareket yoluyla kendini ifade etmenin farklı yolları. K2: Sadece hareketler değil, fakat aynı zamanda hisler, davranışlar ve duygular. Her şey. K3: Kendini doğal bir şekilde ifade etmenin bir yolu. Çok önemli. K4: Hareketler, beden, zaman, uzam ve neredeyse her şey. K5: Sadece bir arada iken bir koreografi yaratabilirler. K7: Uzam, Zaman, Hareketler, Seviyeler. K9: Dans etmek: belli bir mekân, zaman, hareket ve enerjide bedenimi kullanmak. K10: Dansla ilgili olan her şey anlamına geliyor. Ne tür hareketler, bu hareketleri kim yapıyor, ne zaman ve nasıl? K11: Önceden bunun hakkında hiçbir şey bilmediğimi fark ettim.</p>
Dansta beden, zaman, uzamın kullanılması hakkındaki düşünceler	<p>K1: Çok iyi, bağlantılı olduğumu düşünüyorum. K2: Bilmiyorum. K3: Mükemmel dans bu üç öge ile ilgilidir. K4: Dans ile duygularımızı ifade edebiliriz K5: Dansta en önemli olan şeyin söyleyemediklerimizi ruhumuzla gösterebiliyor olmamız olduğunu düşünüyorum. K6: Sanırım bu bana kendim, bedenim ve onun zaman ve (bizi çevreleyen) mekânla olan etkileşimi üzerine daha iyi bir algıya sahip olmama yardımcı olacak. K7: Beden, zaman, zaman ve uzam dansın araçlarıdır. K8: Hepsini kullanmalıyız ve hepsini eşit miktarda kullanmalıyız K9: Bu üç şey birbirleriyle bağlantılı. K10: Bu yolla bizi dansa bağlayan tüm yönleri hissedebilir ve görselleştirebiliriz. K11: Beden: Benim bedenim, Zaman: Zamanlama ve ritmin müzikle bir aradalığı, doğru zamanda doğru hareket, Uzam: 3D hareket ve nasıl hareket edileceği. K12: Müziğe uyumlu olarak kontrol etmelisiniz.</p>	<p>K1: Mükemmel. K2: Dansı sahip olduğun her şey ile doldurmak sadece bedenın değil fakat zihninle de. K3: Dansta ve kendini ifadede en yüksek seviyeyi başarmak için gerekli olan temel öğeler. K4: Bu üç şey dansta en önemli şeyler. K5: Beril bunlar hakkında çok şey öğretti o yüzden iki satırda bunları yazamayacağım. K7: Birbirleriyle bağlantılı. K9: Tüm danslar bu temalardan oluşmakta fakat bunları ayrı ayrı görmek güzeldi. K10: Bu üç öge dansın kendisini oluşturuyor. K11: Dansta önemli olan tüm öğeler. K12: Yararlı olabilir fakat profesyonel kişiler için.</p>
"Yaratıcı drama metoduyla yaratıcı dans" konusunda beklentiniz nedir?/ Beklentiniz karşılandı mı?	<p>K1: Yeni bir şeyler bilmek. K2: Bilmiyorum ama bununla birlikte bedenimi nasıl kullanacağımı öğrenmek istiyorum. K4: Hiçbir şey. K5: Sadece öğrenmek ve eğlenmek. K6: Umuyorum çok fazla dans edeceğiz ve birçok yeni şey deneyeceğiz. K6: Öğrenmek ve eğlenmek. K7: Bedenimi daha iyi anlamak, drama ve dans yoluyla iletişim hakkında öğrenmek. K8: Bilmiyorum, belki diğerleri ile eğlenmek ve yeni bir şeyler öğrenmek. K9: Bilmiyorum, beni şaşırt.</p>	<p>K1: Evet ve hayır. Yeni şeyler yapmayı öğrendim ve yeni şeyler yapmamayı öğrendim. Bunlar hep deneyimle ilgili. K2: Evet sanırım. Daha fazla dans etmeyi bekliyordum ancak bu benim hatam. Bu gerçekten harikaydı. K3: Hayır. Tam bir şaşkınlık yaşadım ama eğlendim. K4: Evet, atölyelerden önce bunu beklemiyordum. K5: Az çok. Biraz daha fazla dans etmeyi bekliyordum ama genel olarak iyiydi. K7: Sanırım evet. K9: Sanırım. K10: Biraz daha fazla dans ve hareket, drama beklentim vardı, ama iyiydi. K11: Evet, baya bir öğrendim</p>



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



	<p>K10: Drama ve dansın özgün bir kombinasyonunu görmeyi umuyorum. K11: Gölge Tiyatrosu, Beden Dili, Geribildirim. K12: Çok dans etmek, dansın anlamını öğrenmek, metotlarını öğrenmek</p>	<p>K12: Tam olarak değil. Daha fazla dans ile ilgili olacağını düşünmüştüm fakat yine de eğlenceliydi.</p>
<p>"Yaratıcı drama metoduyla yaratıcı dans" hakkında bilgi ve beceri düzeyi sahibi olacağımıza inanıyor musunuz?/Bu konuda kazanımınız oldu mu?</p>	<p>K1: Hiçbir fikrim yok. K2: Evet. K5: Evet, tabii ki inanıyorum, Dans çok önemli bir şey! K6: Ben hızlı bir öğrenciyimdir! K7: Evet inanıyorum. K8: Bilmiyorum, belki K9: Emin değilim, keşfetmek istiyorum. K10: Evet, tabii ki inanıyorum. K11: Eminim. K12: Inanıyorum!</p>	<p>K1: Evet K2: Tabii. EVET! En önemlisi dans sadece bir hareket değildir. Ruhunuza dokunan her şeydir. K3: Özgürlüğümün derecesini fark etmek için temel öğeleri nasıl kullanacağımı öğrendim. K4: Evet, tabii ki çok yararlıydı. K5: Evet, tabii ki. Çok çalıştım ve dans tutkumu bana geri verdi. K7: Evet. K9: Kesinlikle evet. K10: Yeni deneyim ve önemli bilgi elde ettim. K11: Evet, gelecekteki atölyelerimde kullanacağım. K12: Tabii.</p>
<p>Proje sonucunda bir dans performansında yer almak konusunda ne düşünüyorsunuz?</p>	<p>K2: Mükemmel! K3: Bununla çok fazla ilgilenmiyorum. K5: Mükemmel! K6: Sanırım kıyafet için alışverişe gitmem gerekecek (şaka yapıyorum) K7: İyi fikir, ama biraz gerginim çünkü uzun zamandır fazla dans etmiyorum (2-3 sene). K8: Utangaç biriyim ama neden olmasın? K9: Kabul ediyorum. K10: Yeteri kadar çok saat dans çalışacağımız için bu alanda yetkin olacağımı düşünüyorum o yüzden bu fikri sevdim. K11: Kesinlikle iyi fikir. K12: Fantastik olur!</p>	<p>K1: Harmanlamak için mükemmel bir yol. K2: Çok iyi fikir. Birbirimize ne öğrendiğimizi gösterebiliriz. Fakat utangaç birisi için zor olabilir (bu performans). K3: Mekân olmadan iyi dans edemeyiz bu önemli. K4: Bu ürünlerden yalnızca bir tanesiydi. K6: İyiydi. K7: Evet bu gerçekleşti ve hoştu, böyle bir sonuç elde etmek. K9: Güzel fikir, bunda yer alacağım. K10: Çok iyi olacak! Umarım batırmam. K11: Yapılmalı, gerçekten eğlenceli olabilir. (anketler verildiğinde performans gerçekleşmemiştir)</p>

Uygulama öncesi ve sonrası katılımcıların yukarıda belirtilen temalara verdikleri cevaplara karşılaştırmalı olarak bakıldığında; atölyeler sonrasında yaratıcı drama metodu ve yaratıcı dans alanı hakkında önceye göre bilgi ve deneyim sahibi oldukları gözlenir. Katılımcıların dansın öğeleri hakkında başlangıçta çok tahminleri vardı, fakat sonradan öğeleri net biçimde ifade edebildiler. Dansta beden, zaman, uzam kullanımı ile ilgili başlangıçta yürütülen tahminlere ek olarak zihinsel boyutu da eklediler. Yaratıcı drama metoduyla yaratıcı dans konulu atölye kapsamında başlangıçta çok dans etmeyi bekliyorlardı; sonrasında bu beklentinin tam olarak karşılanmadığını fakat atölyenin tahminlerinden çok farklı ve daha derinlikli bir boyuta sahip olduğunu söylediler. Atölyeler sonrasında dans tutkusu, özgürlük, deneyim ve bilgi, hareketten öte ruha dokunmak gibi ifadeler kullandılar. Proje sonunda bir dans performansında yer alma deneyimini atölyelerin sonucu ve hedefinden ziyade atölye kazanımlarının sadece bir parçası olarak gördüler.

2. Atölye Oturumlarına İlişkin Değerlendirmeler

1. Oturum- Yaratıcı Dramaya Giriş: Bu oturumun kazanım hedefi katılımcıların yaratıcı drama metodunu tanımlarınıdır. Bu amaçla yaratıcı drama kapsamında rol oynama, doğaçlama, rol içinde yazma ile devinim doğaçlama teknikleri kullanılmıştır.

Isınma:

- Katılımcılar sırayla bir devinim ile birlikte isimlerini söylerler, katılımcıların devinimleri art arda eklenerek bir hareket dizgesi oluşturulur ve müzik eşliğinde herkes tarafından tekrarlanır.
- Katılımcılar serbestçe mekânda dolaşırken müzik durduğunda karşılıklarına çıkan kişiler ile kendi belirleyecekleri bir selamlaşma formu ile selamlaşırlar.
- Çemberde oturan katılımcılar "kim gelsin, nasıl gelsin" oyununu oynarlar, çemberde kimin kalkıp boş olan yere hangi hareketle gideceğine karar verilir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



- Katılımcılar üç gruba bölünür, ikisi karşılıklı bir tanesi ortada sıralanır, ortadaki grup diğer grupların birbirlerine iletmek istedikleri mesajları engelleyerek parazit yaratırlar.

Canlandırma:

- Katılımcılar müzik eşliğinde mekânda dolaşırken müzik durduğunda söylenen sayı kadar kişi bir araya gelip, söylenen beden parçalarını birbirlerine dokundururlar.
- İkili gruplardaki eşlerden birisi diğerinin sırtına eğitmenin gösterdiği şekli eliyle çizer, eş şeklin ne olduğunu tahmin etmeye çalışır.
- 'Kulaktan kulağa' adlı oyun oynanır, fısıldanacak cümleler ünlü dansçılardan alıntılar olur.
- Grup çalışmalarında seçilen nesnelere üzerinden reklam, şarkı ve dans gösterisi olmak üzere farklı sunumlar istenir.

Değerlendirme: Oturum değerlendirmesi katılımcılardan hem sözlü olarak alındı hem de boşlukları yazılı olarak doldurmaları istendi. Sözlü değerlendirmede katılımcılar genel olarak oyunların keyifli olduğunu, birbirlerini tanıdıklarını belirttiler. Kültürler arası ortamın getirmiş olduğu dil bariyeri sebebiyle dil kullanımı gerektirmeyen oyunların tercih edilmesi önerisinde bulundular. Ayrıca oyunları hızlı ve yavaş olmalarına göre sıralama önerisinde bulundular. "Hızlı-yavaş-hızlı-yavaş" gibi bir sıralamada grubun ritminin düşmeyeceğini ifade ettiler.

Bugün duydum: *iyi müzik, gülen birçok insan, fısıltılar, kahkaha, isimler, hoş fikirler, çok gürültü, kendini ifade etme için çağrı, içimde bir insan, ruhumu*

Bugün gördüm: *güzel-mutlu-farklı-dans eden insanlar, yaratıcı danslar, yaratıcı tiyatro, bir grup, zamandan keyif almak için yeni yollar, akan beden, birçok eğlenceli oyun.*

Bugün dokundum: *başka-bir çok-diğer insanlara, herkese, farklı konulara, kartlara, beden diline, pembe bir dudak parlaticısına, en derin hissime.*

Bugün tattım: *yeni bir tat, kültürler arası yardım, eğlence, drama, yeni şeyler, ilginç hisler.*

Bugün..... kokladım: *taze hava, yağmur, hiçbir şey, güven, gurur, zafer, ter, güven.*

2.Oturum- Dansın Öğeleri: Bu oturumun kazanım hedefi katılımcıların, kuramsal kısımda detaylıca açıklanan dansın öğelerini tanımalarıdır. Bu amaçla bedenin temeli-parçaları-şekli; lokomotor ve non-lokomotor hareketler; uzamda seviye-yön-merkez; zamanda hız-tempo-süre-ritim; enerjide ağırlık-akış-nitelik gibi alt öğeler, rol oynama, ikili doğaçlama, grup doğaçlama, doğaçlama (devinin), donuk imge, rol içinde yazma gibi yaratıcı drama teknikleri yardımı ile katılımcılara gösterildi. Bu oturum kapsamında yaptırılan etkinlikler:

Isınma:

- Dört adet beden temeline (ayakta durma, çömelme, oturma ve uzanma) karşılık gelecek hayvan isimleri bulunur, 'deve cüce' oyunu bu hayvanlara uyarlanarak oynanır.
- Grup çalışmalarında her grup kendi seçtiği beden şekillerini kullanarak 10-20 saniyelik hareket seti hazırlar ve sunarlar.

Canlandırma:

- Bedenin parçaları (kafa, gözler, gövde, omuzlar, parmaklar, bacaklar, ayaklar, kollar, dirsekler, bilekler, dizler, topuklar) kullanılarak hayali bir tablo boyaması yapılır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



- Oluşturulan ikili gruplardan her biri kendilerine lokomotor (yürüme, koşma, hoplama, sıçrama”, yuvarlanma, zıplama, sürünme, vals, emekleme) ve nonlokomotor (gergin, dönme, kıvrılma, itme, çekme, sallama, denge, çalkalama, yükselme, düşme) hareketler belirler; dışarıda bekleyen ebe içeri girip ikili eşlere sırayla dokunur ve onların hareketlerini görür, katılımcıları eşleştirerek kısa zamanda ikili grupları bulmaya çalışır.
- Müzik eşliğinde dört adım dansı yapılırken uzam ögesindeki seviye (aşağı, orta, yukarı) ve yönler (öne, geriye, sağa-sola, yukarı-aşağı) pratik edilir.
- ‘Tuz-buz’ adlı oyun katılımcıların isimleri söylenerek farklı hız ve ritimlerde uygulanır.
- Katılımcılar mekânın bir ucundan diğer ucuna eğitmenin verdiği canlandırma yönergeleri ile farklı enerji boyutlarında geçiş yaparlar: yavaş çekimde hareket etmek, bir patlama sesi duymak, bir kukla olmak gibi.

Değerlendirme: Oturum değerlendirmesi kapsamında katılımcılardan hareket bankosu kartonuna kendi hareket bankaları ile ilgili akıllarına gelenleri yazmaları istendi. Hareket Bankam adlı kartona yazılan kelimeler: *Gördüğümüz ve yaptığımız tüm hareketler, tırmanmak, dalgalanmak, düşmek, gerilmek, dönüşler, bale hareketleri, gülümsemek, dokunmak, sarılmak, göz kırpmak, sıçramak, ritmi hissetmek, koşmak, yürümek.*

3. Oturum-Beden Kaydeder: Bu oturumun kazanım hedefi katılımcıların beden ve hareket arasında ilişki kurmalarını, hareket potansiyellerinin farkına varmalarını, bedenleri ile yeni hareketleri araştırmaları ve uygulamalarını sağlamaktır. Bu kazanım hedefleri katılımcının beden ve hareket farkındalığı ile ilgilidir. Dans, bir sanat disiplini olmanın dışında bir hareket formudur, beden ve hareketlerin anlam ve niyet ile nasıl ilintili olduğu hakkında estetik bir farkındalığa işaret eder (Cone, 2012: 5). Cone ve Cone’a (1994: 20) göre beden farkındalığı bireyleri, hareket edenler olarak kendileri hakkında bilgilendirmek, hareketler aracılığı ile vücudun farkındalığını artırmak ve ne yapabileceklerini anlamalarını sağlamayı hedefler. Anlam ve niyetten başlayan hareket ve beden arasındaki ilişkileri anlamaya yönelik olarak oturum kapsamında katılımcılara doğa, tarih, gündelik yaşam, canlılar, nesnelere veya zıtlıklardan faydalanılarak kurgulanabilecek farklı hareketler rol oynama, ikili doğaçlama, grup doğaçlama, devinim-doğaçlama, donuk imge gibi yaratıcı drama teknikleri ile yaptırılır. Bu oturum kapsamında yaptırılan etkinlikler:

Isınma:

- Çember pozisyonunda oturan katılımcılar sırayla ortaya geçerek bir hareket yaparlar ve bunun dışında başka bir hareket yapıyor olduklarını söylerler, bir sonraki ortaya geçen katılımcı öncekinin söylediği hareketi yaparken bir sonraki katılımcının yapacağı hareketi söyler.
- Oluşturulan gruplara seçecekleri bir makineyi beden formu ile sunmaları ve makineye ait ses ekleyerek canlandırma yapmaları istenir.

Canlandırma:

- İkili gruplar oluşturulur, eşlerden biri yürür, diğeri onun arkasında yürürken öndekinin yürüyüş biçimini taklit etmeye çalışır.
- Eğitmenin temrinleri doğrultusunda katılımcılar büyüyen geometrik şekilleri, doğadaki oluşumları (rüzgâr, dalgalar, gök gürültüsü, volkanik dağ), gündelik yaşamda



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



kullandığımız hareketleri (el sallama, sarılma gibi), hayvanların hareketlerini bedenleri ile devinerek doğaçlarlar.

- İkili grup doğaçlama çalışmaları yaptırılır, eşlerden biri diğerinin gözü kapalı iken onun bedeninin farklı noktalarına dokunarak hareket edeceği yönleri belirtir.
- Katılımcılar kendilerini bir küp içerisinde düşünürler, sıradan bir günde yapılan hareketler sırayla bu küpün farklı noktalarına dokunarak yapılır.
- Grup çalışmasında her grup uzun bir isim seçerek bu ismi oluşturan harfleri bedenleri ile müzik eşliğinde çizer.
- Ortaya konulan bir nesneye katılımcılar sırayla farklı anlamlar yükleyerek bu anlamın gerektirdiği devinimi yaparlar, tüm devinimler arka arkaya sıralanarak müzik eşliğinde hareket dizgesi yapılır.

Değerlendirme: Bu oturuma ait değerlendirme katılımcılardan sözlü olarak alındı. Katılımcıların düşüncelerine göre, “Doğaçlama devinim çalışmasında herkesin dans ve hareket altyapısında ne varsa o ortaya çıktı. Bu şekilde diğer katılımcıların hayatlarının geri planında neler olduğunu görebildiler. Doğaçlama devinimde gözlerin kapalı olması güveni tetikleyiciydi. Küp çalışması etrafımızdaki geniş alanın farkına varıp onu kullanma cesareti verdi. Daha geniş açılar ile hareket etmeye ve hareket alanımızı genişletmeye yönelik bir çalışma idi”.

4. Oturum-Uzamdaki Beden: Bu oturumun kazanım hedefi katılımcıların uzam ile beden arasındaki ilişkiyi kavramalarını, mekân içinde kişisel alan ve genel alan sınırlılıklarını fark etmelerini, kişisel alan ve genel alan içerisinde hareketlerini doğaçlama yolu ile yapmalarını sağlamaktır. Uzam beden hareket ettiği alanı yani mekânı ifade eder. Hareketin yönü, uzay ve zemin arasındaki seviyeleri, beden tarafından yapılan şekilleri, kişisel alanı ve mekânsal ve diğer dansçılarla olan ilişkileri içerir (NDEO, 2007: 100). Laban’ın anlayışında uzam geniş ve dar kapsamlı olmak üzere iki farklı şekilde değerlendirilir. Uzamın, geniş kapsamlı değerlendirmesinde, beden mekân içerisinde takip ettiği rota ele alınır. Dar kapsamlı değerlendirmesinde ise bu rota boyunca bedeni ve onun uzuvlarının kapladığı kabul edilen baloncuk, diğer bir adıyla kinesifer yani kişisel alan içerisinde gerçekleşen hareketleri ele alır. (akt. Arslan, 2019: 65-66). Oturum kapsamında katılımcılara uzam ve beden arasındaki ilişkileri aktarmak amacıyla rol oynama, ikili doğaçlama, grup doğaçlama, devinim-doğaçlama, donuk imge gibi farklı yaratıcı drama teknikleri kullanılarak, iç ve dış mekânlar ile bedenleri arasında bağ kurmaları ve mevcut bağlantıları keşfetmeleri sağlandı. Bu oturum kapsamında yaptırılan etkinlikler:

Isınma:

- İkili gruplar oluşturulur, eşlerden birisi bir topu mekânda hareket ettirirken diğeri de bu topun mekândaki hareket ve devinimlerini canlandırmaya çalışır.
- Müzik eşliğinde katılımcılar mekânda hareketli bir şekilde yürürken, müzik durduğunda katılımcılar eğitmenin söylediği sayı kadar beden noktası ile mekân veya diğer katılımcılar ile temasta bulunurlar.

Canlandırma:

- Eğitmenin yönergeleri ile katılımcılar mekânın bir ucundan diğerine farklı beden form ve devinimleri ile geçerler, denizyıldızı şeklinde, bir tünelin altından geçiyormuş gibi, vb.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



- Katılımcılar evin banyo, mutfak gibi farklı odalarında yapılan hareketleri hayali bir küpteki dokuz noktaya dokunarak sıralarlar.
- Grup çalışmalarında katılımcılara sınırları daraltılmış alanlarda mümkün olan hareket potansiyellerini keşfederek sunmaları istenir.
- İkili grup çalışmasında eşlerin tek bir bedene sahiplermişçesine devinmeleri istenir.
- Grup çalışmalarında seçilen yaşam alanları ile ilgili canlandırılan donuk imgeler gruplar tarafından sergilenir, diğer gruplar yaşam alanlarını tahmin etmeye çalışır.
- Kim, nerede, ne yapıyor yazıları tesadüfi biçimde arka arkaya getirilerek ortaya çıkan senaryoların gruplar tarafından canlandırılması istenir.

Değerlendirme: Oturum değerlendirmesi için mekân, beden ve yaşam alanlarımıza ilişkin katılımcıların yorumları soruldu. Katılımcıların görüşlerine göre içinde bulunduğumuz mekân hareketlerimizin şeklini değiştirir. Bizi sınırlandıran sadece mekân değil aynı zamanda kendi bedenimizdir. Daha geniş uzamlarda daha büyük hareketler yaparız. Vücut şekli hareketlerimizi etkiler. Boyu kısa olan birinin adımları hızlı olurken, aynı mesafeyi kat etmek için uzun boylu birisi daha az adım atar.

5. Oturum-Zamandaki Beden: Bu oturumun kazanım hedefi katılımcıların zaman ve ritim arasında ilişki kurmalarını, hareket yolu ile zamanı ifade etmelerini, ritme göre bedenleri ile hareket etmeyi araştırmalarını sağlamaktır. Hareketin ne zaman yapılacağı ile ilgili olan zaman ögesinde hareketin hızının artırılması ya da yavaşlatılması ön plana çıkar (Arslan, 2019: 72). Zaman hareketin hızı, süresi, sürekliliği, temposu ve hareketler arasındaki duraklamalar ile ilgilidir. Hızlı hareket çabuk ve ani ise, yavaş hareket sürdürülebilir ve uzun zaman alan şeklinde adlandırılabilir. Eller kullanılarak yapılacak bir vuruşta, süreç kısa, sürat hızlı veya süreç hızlı, sürat yavaş olabilir. Hareketin boyutu süreyi değiştirebilir. Uzun adım, kısa adım gibi hareketler, belli bir süreden sonra performans dayalı olarak, tempoyu yavaşlatır veya hızlandırır. Zaman ögesi ile ilgili olarak hızlanma ve yavaşlama da önem kazanır. Hızlanmada hareketin sürati hızlanır; yavaşlamada ise gittikçe yavaşlar. Süratteki artma veya azalma, uzun bir süreçte kademeli olarak veya kısa bir süreçte çabucak meydana gelebilir (Turan ve Çamlıyer, 2016: 22). Zaman ögesine ilişkin bileşenleri katılımcıların detaylı olarak kavramalarını ve bedenleri ile ritimler arasındaki ilişkileri fark etmelerini sağlamak için grup doğaçlamaları, rol oynama, donuk imge gibi yaratıcı drama tekniklerinden faydalanılmıştır. Bu oturum kapsamında yaptırılan etkinlikler:

Isınma:

- Çemberde duran her bir katılımcı önündeki katılımcının sırtını bir perküsyon aleti gibi düşünerek müziğin ritmine uygun olarak ona hızlı veya yavaş masaj yapar.
- Her bir katılımcı kendi sırtına vurulan ritmin aynısını öndeki katılımcının sırtına uygular.

Canlandırma:

- Katılımcılar önce eğitmenin gösterdiği ritimleri bedenlerinin farklı bölümlerini kullanarak yaparlar, ardından grup olarak kendi ritimlerini oluştururlar.
- İkili gruplar kendilerine bir ritim-hareket sistemi belirlerler ve mekânda farklı yerlerde serbest dağılırlar, içeri giren ebeler eşleri ile belirlemiş oldukları ritmi ve hareketleri bulmaya ve eşleştirmeye çalışırlar.
- Mekânda herkes serbest yürürken bir kişi kendiliğinden durur, bir hareket yapar ve bir ses ekler; ardından diğer herkes durarak onun hareket ve sesini tekrarlar.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



- Oluşturulan gruplar 3, 3, 4, 3' lük ritme uygun hareket ve söz kullanmanın serbest olduğu ufak doğaçlamalar hazırlar ve sunarlar.
- Oluşturulan farklı grupların aynı hareket dizgesini müzik eşliğinde hız, eş zamanlılık, ardıllık, kesik kesiklik, süreklilik gibi dansın zaman ögesi altındaki alt başlıklara uyarlanmış biçimde tekrarlamaları istenir.
- Çemberde oturan katılımcılar önlerindeki tuzluklar ile her seferinde oluşturulan farklı ritimleri tekrar eder ve son vuruşta tuzlukları sağındaki kişinin önüne koyarlar.
- Katılımcılar piramit şeklinde dizilirler, en öndeki kişinin müzik eşliğinde yaptığı hareketi tekrar ederler, tüm katılımcılar sırayla piramidin ucuna geçerler.

Değerlendirme: Değerlendirme için katılımcılara düşünceleri soruldu. Katılımcıların görüşlerine göre ritim çalışmaları için kolaydan zora gidilmesi katılımcıları zorlamamak için daha uygun olabilir. Bununla birlikte ritim çalışmaları hareketli olduğu ve daha çok dans edildiği için önceki oturumlardan daha eğlenceliydi.

6. Oturum- Bedenim Anlatıyor- Sanat Eserinden Bedenime: Bu oturumun kazanım hedefi katılımcıların kavramsal sanat ve eserleri hakkında bilgi sahibi olmalarını; kavramsal sanat, drama ve hareket arasında ilişki kurmalarını; kavramlar arası ilişkiyi hareket doğaçlamaları ile göstermelerini sağlamaktır. Bu amaçla katılımcılara kavramsal sanat akımının önde gelen eserleri renkli çıktılar olarak verilmiş ve yaratıcı drama tekniklerine uygun biçimde bu eserleri bedensel form ve hareketlere dönüştürmeleri istenmiştir. Katılımcılara kavramsal sanat akımının açıklaması yapılmış ve bu akımın temelinde iletişim temasının yattığı aktarılmıştır: “Kavramsal sanatçılar ortaya koydukları eserin estetik ve/ya güzel görüntüsünden çok bu eserin ifade ettiği anlamın önemini vurgularlar. Önemli olan bu eserin taşıdığı anlam ya da neye vurgu yaptığıdır”. Katılımcılara verilen kavramsal sanat akımına ait eser örnekleri şunlar olmuştur: *The Pack* (Joseph Beuys, 1969), *The End Of The Twentieth Century* (Joseph Beuys, 1982-5), *Fat Chair* (Joseph Beuys, 1964), *Bicycle Wheel* (Marcel Duchamp, 1913), *Fountain* (Marcel Duchamp, 1917), *Information Room* (Special Investigation, Joseph Kosuth, 1970), *One And Three Chairs* (Joseph Kosuth, 1965), *Erdtelefon* (Earth Telephone, Joseph Beuys, 1968), *Capri Battery* (Joseph Beuys, 1985), *Green Violin* (Joseph Beuys, 1974), *Infiltration For Piano* (Joseph Beuys, 1966), *The Visual Tower* (Marcel Broodthaers, 1966), *Right Of Return* (By Themselves And Of Themselves, Marc Andre Robinson, 2008), *Office At Night* (Victor Burgin, 1986), *Reading With Globe* (Michael Craig Martin, 1980), *Life's Rich Tapestry* (Michael Craig Martin, 1997), *Burn In Hell* (Gilbert & George, 2008), *Untitled-Ladder And Wheelchair* (John Lekay, 1991), *No Extra Time* (Almond, Darren, 1971), *Installation Art Workshop Series* (Nyo Win Maung, 2003), *Up To The Nose* (Ivan Puig, 2004), *Nouri* (Hasper Nouri, 2012).

Isınma:

- İkili gruplar oluşturulur, eşlerden biri heykel malzemesi diğeri heykeltıraş olur, heykeltıraş seçtikleri sanat eserinin kendisinde çağrıştırdıklarını heykele form vererek oluşturur.
- Heykeller bittiğinde heykeltıraşlar diğeri heykelleri gezerek düşündüklerini kâğıtlara yazarlar, yazılar okunur.

Canlandırma:

- Sanat eserlerinden üretilen imgeler 8 vuruşluk ritimlere göre ikili gruplar tarafından hazırlanıp sunulur. Gruplar mekânda konumlandırılır, müzik eşliğinde her grup ardıl bir şekilde kendi dizgesini yapar.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



- Oluşturulan gruplar ellerindeki eserlerden ürettikleri hikâyeye göre 16 vuruşluk hareket serisi hazırlarlar ve ardıl biçimde müzik eşliğinde sunarlar.
- Tüm oturumlar kapsamında yapılan çeşitli hareket dizgeleri ve grup sunumları bir araya getirilerek bir müzik parçası eşliğinde kompozisyon oluşturulur.

Değerlendirme: Bu oturum sonunda katılımcılardan tüm atölyeye ait genel sözlü değerlendirme alınmıştır. Gelen görüşlere göre katılımcılar bu atölyelerde dansın öğelerini ve yaratıcı dramayı öğrendiler, kendileri hakkında birçok şey öğrendiler, beden farkındalıkları arttı, önceden dans edenler yeniden dansa dönme isteği duydular. Bununla birlikte eğitmen hakkında geri dönüşleri de oldu. Katılımcılara göre “eğitmen kendinden emin, atölyedeki en enerjik ve yüksek motivasyona sahip kişi olmalı, koşullara ve grup dinamiğine göre aktiviteleri esnetebilmelidir”. Bu atölye sonunda genel değerlendirme adına herkesten kartona bir iki kelime yazması istendi. Yazılan kelimeler: *akmak, lokomotif hareketler, manevi kurtuluş, bir koreografi yaratmak için kolay ve güzel bir yöntem, müziğin sesi, bütün hareketler, beden, her daim hareket halinde olmak.*

3. Eğitmen Gözlemlerine İlişkin Bulgular

Bu kısımda eğitmen gözlemleri atölye etkinliklerinde katılımcıların performansları ve ürettikleri ürünler, atölyeler sonrası sergilenen dans performansı ile video gözlem kayıtları kullanılarak yapılmıştır. Atölye katılımcıları yaratıcı drama metodunu bilmedikleri için atölyenin ilk oturumu yaratıcı dramayı tanımaya ve tanıtmaya yönelik geliştirildi. Katılımcıların bir kısmı sadece dans etme beklentisi içinde olduğu için bu oturumun temposunun bazı katılımcılar için düşük kaldığı fark edildi. Fakat sonraki günlerde yaratıcı drama hareketli dans etkinlikleri ile harmanlandı ve katılımcılara beklediklerinden farklı bir boyut açtı. Bu oturum sonucunda eğitmenin gözlemi yaratıcı drama bilgi ve deneyimi olan katılımcıların olduğu bir grupta yaratıcı drama tanıma etkinliklerinin yapılmaması; yapılacak ise bu etkinliklerin kısa tutulması ve harekete yönelik etkinliklerin, diğer oturumlar ile ritme yönelik olan bütünlüğün sağlanması için tercih edilmesinin daha uygun olduğu yönündedir.

Katılımcılar oturumlar ilerledikçe hareketlerin bedenimizin sahip olduğu edimler ve gündelik yaşamımızın parçası olduğunu fark etmeye ve bu sebeple daha özgür ve kendilerinden emin devinmeye ve hareket etmeye başladılar. Bu da çok farklı çeşitlilikte hareket dizgelerini ortaya çıkardı. Katılımcıların atölyelerde ürettikleri çizim, canlandırma, devinim doğaçlamaları ve çeşitli hareket dizgeleri gibi ürünleri yüksek bir motivasyon ile ortaya koydukları gözlemlendi. Gerek bireysel çalışmalarda gerekse grup çalışmalarında katılımcılar kendilerine verilen yönergelerin üzerinde ciddiyetle çalıştılar ve sonuçta ortaya zengin ve keyifli bir koreografi çıktı. Koreografinin içeriğini katılımcılar oluşturduğu gibi performans esnasında giyecekleri kıyafetlere de heyecanla kendileri karar verdiler. Özellikle temalardan yola çıkılarak üretilen devinim doğaçlamalar katılımcıların duygu ve zihinlerini kullanarak bedensel yaratıcılıklarını tetikledikleri gözlemlendi.

Katılımcılar oturumlar ilerledikçe daha derinlikli yorumlar yapmaya, oturum temaları ve bu temaların bedenlerimiz ile günlük yaşamlarımız ile bağlantıları üzerine görüşler ileri sürmeye başladılar. Hem oturumlara hem de değerlendirme çalışmalarına ilgiyle katılıp ciddiyetle geri bildirim vermeye başladılar. Zaman geçtikçe atölyeyi daha ciddiye almaya ve merak etmeye başladılar. Çünkü hepsi için yeni ve öğretici bir çalışma idi. Katılımcılar yaratıcı dans alanına ilişkin bedenden öte zihin boyutunun önemini de kavramaya ve dile getirmeye başladılar.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Sonuç ve Öneriler

Yaratıcı dans ile ilgili önceden yapılmış uygulamalı çalışmaların sonuçlarına bakıldığında katılımcılar için uzamsal düşünme, zihinsel döndürme becerisi (Koyuncu, 2022: 144); iletişim ve ifade becerisi (Lee ve diğerleri, 2013: 69); motivasyon, özgüven, öz yeterlik (Özevin Tokinan ve Bilen: 2011) gibi birçok kazanım söz konusudur. Bu çalışma kapsamında yapılan uygulama atölyesinin sonuçlarına göre öncelikle katılımcıların başlangıçta hedeflediği gibi yaratıcı drama metodu, yaratıcı dans ve dansın öğeleri hakkında bilgi, beceri ve ilgi sahibi oldukları görülmüştür. Yaratıcı dansın, farklı kültür ve coğrafyalardan gelen, dil bariyerine sahip gençlerin birbirleri ile derinlemesine iletişim kurabilmeleri ve birlikte bir dans performansı gibi somut bir çıktı üretip sergileyebilmelerini sağlayacak niteliklere sahip kolektif üretim ve yaratıcılığa açık ve esnek bir alan olduğu gözlenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın sonucu olarak farklı dil, kültür ve geçmişlere sahip kişilerin rahatça iletişim kurabilmeleri, bir arada özgür hissetmeleri ve kolektif olarak yaratabilmeleri için yaratıcı drama metodu kullanılarak yaratıcı dans çalışmaları önerilmektedir. Bu çalışma kültürler arası bir ortam yerine tek kültürlü ve tek dilli bir ortamda yapılsa idi yaratıcılık ve derinleşme çok daha yüksek bir boyutta gerçekleşebilirdi. Bu sebeple çalışmanın tek kültürlü ve tek dilli, daha homojen bir grup ile tekrarlanması da önerilebilir.

Atölyelerin uygulanmasından önce yapılan literatür taramasında yaratıcı drama ile yaratıcı dans alanları arasında amaç ve kazanımlara yönelik olarak birçok ortaklık olduğu saptanmıştı. Atölyeler oluşturulurken ve uygulanırken ise yaratıcı drama ile yaratıcı dans alanlarının uygulama sürecinde de birçok bağlantı ve köprü olduğu keşfedildi. Donuk imge, devinim doğaçlama gibi yaratıcı dramada sıkça kullanılan ve beden merkezde olduğu birçok tekniğin, yaratıcı dans uygulamaları için de elverişli ve kolaylaştırıcı teknikler oldukları anlaşıldı. Yaratıcı drama her alanda olduğu gibi dans ve hareket de yaratıcılığı tetiklemektedir. Katılımcıların zihinsel kalıplardan özgürleşmelerini sağlaması sebebiyle dans çalışmalarında yaratıcı drama metodunun kullanılması önerilir.

Yaratıcı dans çalışması sadece bedensel gelişim ve farkındalık için değil, teorik bir konu veya bir temayı farklı bir biçimde atölyeler ile işlemek isteyen eğitimciler için de önerilir. Bu atölye kapsamında en ön planda olan tema kavramsal sanat idi. Katılımcılar kavramsal sanat eserlerini bedenleri ile dönüştürerek deneyimleyerek öğrenme yaşadılar. Bu çerçevede kavramsal sanat yerine herhangi başka bir temanın da rahatlıkla yerleştirilebileceği ve katılımcılara öğretilebileceği düşünülmektedir.

Kaynakça

Adıgüzel, Ö. (2006). Yaratıcı Drama Kavramı, Bileşenleri, Aşamaları. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 1 (1), 17-29.

Adıgüzel, Ö. (2008). *Türkiye’de Eğitimde Yaratıcı Dramanın Yakın Tarihi*. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 1(5), 7-27.

Adıgüzel, Ö. (2012). *Eğitimde Yaratıcı Drama*. Ankara: Naturel Yayıncılık.

Ann Kee, G. (2018). The Effect of Locomotor and Non-Locomotor Movement in Response to Music Among Five and Six Years Old. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kuala Lumpur: Cultural Center University of Malaya Kuala Lumpur.

Arslan Y. (2019). Animasyon Sinemasında Laban Hareket Analizinin (Lma) Duygu Aktarımında Kullanımı: 3 Boyutlu Bilgisayar Animasyon Sahnesi Örneği. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Baldwin P. ve Fleming K. (2003). *Teaching Literacy Through Drama-Creative Approaches*. Londra: Routledgefalmer.

Barın N. (1999). *Batı Dans Tarihi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bergmann, S. (1995). Creative Dance in Education Curriculum: Justifying the Unambiguous. *Canadian Journal of Education*, 20 (2), 156-165.

Chmiliar, L. (2010). Multiple-Case Designs. *Encyclopedia of Case Study Research* içinde, Ed. A. J. Mills, G. Durepos ve E. Wiebe, 582-583. California: SAGE Publications

Cone, T. P. (1994). *Teaching Children Dance: Becoming A Master Teacher*. Michigan: Human Kinetics.

Cone T. P. ve Cone S. L. (2012) *Teaching Children Dance*. Third Edition. Champaign: Human Kinetics.

Creswell, J. W. (2007). *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches* (2. Baskı). California: SAGE Publications.

elementsofdance.org (2023). Erişim Adresi: https://www.elementsofdance.org/uploads/1/2/6/3/12634389/elementsofdance_b-w.pdf

Franks A. (2014). Drama and The Representation of Affect – Structures of Feeling and Signs of Learning. *RIDE: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 19(2), 195-207.

Georgescu M. (2018). *T-KIT 4 Intercultural learning. 2nd Edition. The Training Kit Series*. Erişim Adresi: Council of Europe. <https://pjp-eu.coe.int/documents/42128013/47262514/PREMS+042218+T-kit4+WEB.pdf/37396481-d543-88c6-dccc-d81719537b32?t=1522062157000>

Joyce, M. (1994). *First Steps In Teaching Creative Dance To Children* (3rd ed.), United States: Mayfield Publishing Company.

Koyuncu, B. (2022). The Effect Of Creative Dance On Spatial Thinking, Mental Rotation. *Türk Akademik Yayınlar Dergisi (TAY Journal)*, 6(2), 122-145.

Merriam, S. B. (2013). *Nitel Araştırma: Desen ve Uygulama İçin Bir Rehber* (3. Baskıdan Çeviri) Çev. Ed. S. Turan). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

NDEO (2007). Standards for Learning and Teaching Dance in the Arts: Ages 5-18, National Dance Education Organization, United States. Erişim Adresi: [https://www.ndeo.org/Portals/NDEO/Standards%20Documents/Standards_for_L_T_Dance_in_the_Arts\(1\).pdf?ver=EzFey2kDcl8Q3bSixDTi-A%3D%3D](https://www.ndeo.org/Portals/NDEO/Standards%20Documents/Standards_for_L_T_Dance_in_the_Arts(1).pdf?ver=EzFey2kDcl8Q3bSixDTi-A%3D%3D)

Lee J., Lee H., Ko B. Ve Boswell B. (2013). Effects of Creative Dance on Students' Self Expression and Perceptions of Dance, *International Journal of Applied Sports Sciences*, 25 (1), 68-77.

O'Toole J., Stinson M. ve Moore T. (2009). *Drama and Curriculum: A Giant at the Door*. Australia: Springer Publishing.

Özevin Tokinan, B. ve Bilen, S. (2011). Yaratıcı Dans Etkinliklerinin Motivasyon, Özgüven, Özyeterlik ve Dans Performansı Üzerindeki Etkileri. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 40, 363-374



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Preston-Dunlop, V. (1980). *A Handbook For Dance In Education*. Estover, Plymouth: MacDonald & Evans Ltd.

San İ. (2006). Tiyatroya Rağmen Yaratıcı Drama. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 1(1), 5-12.

Smith-Autard, J. M. (2002). *The Art of Dance in Education*, (Second Edition), London: A&C Black.

Terry W. (1942). *Invitation to Dance*, New York: Barnes

Thompson G. ve Evans H. (2005). *Thinking It Through – Linking Language Skills, Thinking Skills and Drama*, Londra: David Fulton Publishers.

Turan Z. ve Çamlıyer H. (2016). Dans Eğitiminde Temel Hareket Becerilerinin Sınıflandırılması. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 9(17): 9-28.

Türkoğlu, İ. (2009). Modern Dansta Solo; Koreograf ile Dansçı Kimliği Arasında Gidip Gelen Beden, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



AZERBAJCAN ETNO-CAZ MÜZİĞİ

Cavad HASANOV*

Özet

Caz müziğinin Azerbaycan'a gelişi geçen yüzyılın 30'lu yıllarına denk gelse de bu müzik türü Azerbaycan müzisyenleri tarafından çok çabuk benimsendi. Bu müzik, dönemin güçlü siyasi yasaklarına rağmen genç müzisyenler tarafından coşkuyla kabul edilmiş ve müzik kulüplerinde gizlice çalınmıştır. Zamanla diğer müzik türleri gibi caz müziğinin de farklı dalları ortaya çıkmaya başladı. Caz müziğinin Jazz-blues, funk jazz, Bebop, gypsy jazz gibi alt dalları oluşturulmuş olsa da 20. yüzyılın 50'li ve 60'lı yıllarında etno-caz müziği ortaya çıkmıştı. Etnocaz müziği, farklı milletlerin ulusal müzikleriyle caz müziğinin birleşmesinden doğmuş ve halk müzik geleneklerini caz müziğinde sergilemekten oluşmuştur. Etnocaz müziği Azerbaycan'da da yaygınlaşmaya başladı ve caz müziğinin bu dalı Vagif Mustafazade'nin muğam-caz geleneklerinde daha canlı bir şekilde kendini gösterdi. Muğamlardan ve halk müziğinden kendi kompozisyonlarında kullanım biçimi Vagif Mustafazade'den sonra gelen genç caz müzisyenlerini çok etkilemiştir. Vagif Mustafazade'nin yanı sıra 20. ve 21. yüzyıl Azerbaycan müziğinde entojazz geleneklerini icralarında sergileyen müzisyenlerden Rafiq Babayev, Salman Gambarov, Rain Sultanov, Şahin Novraslı, Emil Afrasiyab, Etibar Asadlı gibi müzisyenleri örnek vermek mümkün. Yukarıda adı geçen müzisyenlerin her biri, kendi performans tarzı ve yeniliği ile fark yaratıyor.

Rain Sultanov bestelerinde muğamı yaygın olarak kullanmakta. Saksafon enstrümanında muğam üslubunu kullanmanın yanı sıra, bestelerinde bir takım muğam icracılarına yer vermektedir. "Karabağ'ın Sesi" albümünde yer alan "Şuşa" ve "Hocalı" bestelerinde görmekteyiz.

Şahin Novraslı'nın icra tarzı diğer enstrüman sanatçılarından farklıdır. Şahin, diğer sanatçılarından farklı olarak bestelerinde ses icrasını yani muğam icrasını kullanır. Aynı anda piyano gibi bir enstrümanı icra etmek ve muğam söylemek Azerbaycan'da ve hatta dünyada ender görülen bir icra tarzıdır.

Etibar Asadlı genç bir caz müzisyeni olmasına rağmen icra tarzı çok farklı ve dinleyicilerde müziğine ilgi uyandırıyor. Mikrotonal ses sistemi kullanarak muğamları temperli piyano enstrümanından çıkarıp kendine has bir tarzda kimpozisyonlarında sergiliyor.

Bu yazıda R. Sultanov'un kendine özgü atonal tarzındaki müziği, Ş. Novraslı'nın muğam icra ettiği kompozisyonlarının tahlili, E. Asadlı'nın bestelerini mikrotonal ses sistemi ile icrası ve bu bestelerin tahlili ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Etno-jazz, müzik, besteci, icraçı.

AZERBAIJANI ETHNO-JAZZ MUSIC

Abstract

Although the arrival of jazz music to Azerbaijan coincided with the 30s of the last century, this music genre was adopted by Azerbaijani musicians very quickly. This music was enthusiastically accepted by young musicians, despite the fact that the political prohibitions of that time were very strict, and it was played secretly in music clubs. Over time, different branches of jazz music, like other musical genres, began to emerge. Although sub-branches of jazz music such as Jazz-blues, funk jazz, Bebop, gypsy jazz were created, ethno-jazz music was created in the 50s and 60s of the 20th century. Ethnojazz music was formed from the creation of jazz music with the national music of different nations, and it consisted of showing national musical traditions in jazz music. Ethnojazz music began to spread widely in Azerbaijan, and this branch of jazz music was more vividly demonstrated in the mugham-jazz traditions of V. Mustafazade. The method of using mughams and national music in their compositions had a great impact on the young jazz musicians who came after V. Mustafazade. In addition to Vagif Mustafazade, it is possible to cite examples of musicians who showed entojazz traditions in the 20th and 21st century Azerbaijani music in their performances, such as Rafiq Babayev, Salman Gambarov,

* Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora Öğrencisi, cavadhasanov1@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Rain Sultanov, Shahin Novrasli, Emil Afrasiyab, Etibar Asadli. Each of the musicians listed above is distinguished by its own performance style and innovation.

Rain Sultanov uses mugham widely in his compositions, what's more, he uses mugham playing style in his saxophone instrument, and even includes a number of mugham performers in his compositions. We can find it in the compositions "Shusha" and "Khojaly" included in the "Voice of Karabakh" album.

Shahin Novrasli's performance style differs from that of other instrumentalists. Unlike other instrumentalists, Sahin uses vocal performance, i.e. mugham performance, in his compositions. Playing an instrument and singing mugham at the same time is a performance style that is rare in Azerbaijan and even in the world.

Although Etibar Asadli is a young jazz musician, his style of performance is very different and arouses interest in his music among listeners. Using a microtonal system, he brings mughams out of the tempered piano and plays the mughams he plays in his own compositions.

This article talks about Rain Sultanov's unique atonal style music, the analysis of Shahin Novrasli's mugham compositions, Etibar Asadli's performance of his compositions using the microtonal sound system, and the analysis of those compositions.

Keywords: Ethno-jazz, music, composer, performer.

GİRİŞ

Müzik türlerinin kaleidoskopunda etno-caz, geleneksel etnik müziğin farklı öğelerini ve cazın doğaçlama ruhunu bir araya getiren büyüleyici ve dinamik bir füzyon olarak öne çıkıyor. Kültürel sınırları aşma ve küresel müzik geleneklerinin zengin dokusunu keşfetme arzusundan doğan bu tür, çağdaş müzik dünyasında kendine eşsiz bir yer edindi.

Etno-caz özünde kültürel çeşitliliğin kutlanmasıdır ve müziğin coğrafi ve kültürel farklılıklara rağmen insanları birleştirme gücünün bir kanıtıdır. Müzisyenleri ve dinleyicileri dünyanın müzik mirasının sonik bir keşfine davet eden sanatsal bir yolculuktur. Bu müzik türü, Afrika, Orta Doğu, Asya ve Latin Amerika müzik tarzları dahil ancak bunlarla sınırlı olmamak üzere sayısız kültürel gelenekten ilham almaktadır.

Etno-cazın tanımlayıcı özelliklerinden biri de doğaçlamaya vurgu yapmasıdır. Kökleri Afro-Amerikan müzik geleneklerine dayanan caz, her zaman kendiliğindenliğe ve bireysel ifadeye değer veren bir tür olmuştur. Etno-caz, çeşitli kültürlerden geleneksel müzik unsurlarını birleştirerek bu doğaçlama ruhunu yeni boyutlara taşıyor. Müzisyenler benzersiz bakış açılarını ve kültürel etkilerini masaya getirerek dinamik ve sürekli gelişen bir ses ortamı yaratıyorlar.

Enstrümantasyon, etno-caz sesinin şekillenmesinde çok önemli bir rol oynar. Dünyanın dört bir yanından çeşitli enstrümanların uyum içinde bir araya gelmesi alışılmadık bir durum değil. Hint sitarından Batı Afrika korasına, Orta Doğu udundan Güney Amerika charangosuna kadar etno-caz, kültürler arası işbirliğinin güzelliğini sergiliyor. Her biri kendine özgü tını ve kültürel öneme sahip bu enstrümanlar, müziğe karmaşıklık ve derinlik katmanları katıyor.

Yıllar içinde öne çıkan etno-caz sanatçıları ortaya çıktı ve bu türün büyümesine ve popülerliğine katkıda bulundu. Rabih Abou-Khalil, Anouar Brahem ve Dhafer Youssef gibi müzisyenler caz ve geleneksel Orta Doğu müziğinin kaynaşmasına önemli katkılarda bulundular. Benzer şekilde, Dünya Saksafon Dörtlüsü ve Don Cherry'nin çalışmaları da cazın Afrika, Karayipler ve Kızılderili etkileriyle sentezini yansıtıyor.

1950'ler ve 1960'lar etno-cazın gelişimi için çok önemli bir döneme işaret ediyor. Caz müzisyenleri, özellikle de gelişen avangard hareketle ilişkili olanlar, Batılı olmayan gamlar, ritimler ve enstrümanlar denemeye başladı. John Coltrane ve Yusef Lateef gibi öncü



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



sanatçılar, Hint klasik müziğinin unsurlarını ve Orta Doğu gamlarını kompozisyonlarına dahil ederek daha sonra etno-caz olarak tanınacak olanın temelini attılar. 1970'lerde Don Cherry ve Collin Walcott gibi sanatçılar Codona grubunun bir parçası olarak cazın Hindistan, Afrika ve diğer bölgelerden müzikle kaynaşmasını daha da araştırdılar. "Dünya müziği" terimi, Batı kanonunun ötesindeki müzik geleneklerine artan ilgiyi yansıtarak popülerlik kazandı. Yıllar ilerledikçe etno-caz dünya çapındaki sanatçıların katkılarıyla gelişmeye devam etti. 1980'li ve 1990'lı yıllarda Rabih Abou-Khalil ve Anouar Brahem gibi müzisyenler Orta Doğu etkilerini ön plana çıkararak Batılı dinleyicileri Arap dizileri ve ritimlerinin güzelliğiyle tanıştırdılar.

Caz müziğinin Azerbaycan'a gelişi ise geçen yüzyılın 30'lu yıllarına denk gelse de bu müzik türü Azerbaycan müzisyenleri tarafından çok çabuk benimsendi. Bu müzik, dönemin güçlü siyasi yasaklarına rağmen genç müzisyenler tarafından coşkuyla kabul edilmiş ve müzik kulüplerinde gizlice çalınmıştır. Zamanla diğer müzik türleri gibi caz müziğinin de farklı dalları ortaya çıkmaya başladı. Caz müziğinin Jazz-blues, funk jazz, Bebop, gypsy jazz gibi alt dalları oluşturulmuş olsa da 20. yüzyılın 50'li ve 60'lı yıllarında etno-caz müziği ortaya çıkmıştı. Etnocaz müziği, farklı milletlerin ulusal müzikleriyle caz müziğinin birleşmesinden doğmuş ve halk müzik geleneklerini caz müziğinde sergilemekten oluşmuştur. Etnocaz müziği Azerbaycan'da da yaygınlaşmaya başladı ve caz müziğinin bu dalı Vagif Mustafazade'nin muğam-caz geleneklerinde daha canlı bir şekilde kendini gösterdi.

Muğamlardan ve halk müziğinden kendi kompozisyonlarında kullanım biçimi Vagif Mustafazade'den sonra gelen genç caz müzisyenlerini çok etkilemiştir. Azerbaycan halk müziği olan "Qara qaşın vəsməsi" şarkısını kendine uygun biçimde icra edip, kompozisyonun başında muğam icra etmiştir.

Vagif Mustafazade'nin yanı sıra 20. ve 21. yüzyıl Azerbaycan müziğinde entojazz geleneklerini icralarında sergileyen müzisyenlerden Rafiq Babayev, Salman Gambarov, Rain Sultanov, Şahin Novrasli, Emil Afrasiyab, Etibar Asadli gibi müzisyenleri örnek vermek mümkün. Adı geçen müzisyenlerin her biri, kendi performans tarzı ve yeniliği ile fark yaratıyor.

Rain Sultanov bestelerinde muğamı yaygın olarak kullanmakta. Saksafon enstrümanında muğam üslubunu kullanmanın yanı sıra, bestelerinde bir takım muğam icracılarına yer vermektedir. "Karabağ'ın Sesi" albümünde yer alan "Şuşa" ve "Hocalı" bestelerinde görmekteyiz.

"Karabağ'ın Sesi" albümündeki "Şuşa" bestesi "Şüştər" makamının ses dizisine uygun bestelenmiştir. Bu kompozisyona ünlü muğam ustası Alim Gasimov da katılmaktadır. Rain Sultanov, şüştər muğamının ses dizisine uygun olarak saksofonda melodik bir çizgi oluşturur ve bu melodik çizgi sonuna kadar devam eder. Bunun dışında bu albümün bir diğer bestesi olan "Hocalı" bestesinde de muğam kullanılmıştır.

Şahin Novrasli'nin icra tarzı diğer enstrüman sanatçılarından farklıdır. Şahin, diğer sanatçılarından farklı olarak bestelerinde ses icrasını yani muğam icrasını kullanır. Aynı anda piyano gibi bir enstrümanı icra etmek ve muğam söylemek Azerbaycan'da ve hatta dünyada ender görülen bir icra tarzıdır.

Kendisi Etno-caz müziğinin parlak yüzlerinden biridir. Yaratıcılığının orta dönemlerinde etno-caz müziğine ve muğam müziğinin caz müziğinde kullanılmasına geniş yer vermiştir. Pek çok kompozisyonda bunu görmek mümkündür. Ayrıca bir caz müzisyeni olarak kullandığı icra tarzı da pek yaygın olmadığından dinleyicilerin ilgisini çekmişti. Bu



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



performans tarzına İngiltere'deki Buta Project konserinde rastlamak mümkün. Şahin, Bu kompozisyonda, Şur muğamı üzerine doğaçlama yapmıştır.

Etibar Asadlı genç bir caz müzisyeni olmasına rağmen icra tarzı çok farklı ve dinleyicilerde müziğine ilgi uyandırıyor. Mikrotonal ses sistemi kullanarak muğamları temperli piyano enstrümanından çıkarıp kendine has bir tarzda kompozisyonlarında sergiliyor. Performans yolculuğu diğer piyanistler gibi klasik müzikle başlasa da daha sonra caz müziğine ilgi duymaya başladı. Etibar Asadlı'nın caz müziğine farklı bir yaklaşımı var. Bu farklı yaklaşımın bir örneği mikrotonal ses sisteminin kullanılmasıdır. Genel olarak mikrotonal ses sistemi avangard dönemin klasik müzik bestecileri tarafından kullanılmıştır. Daha sonra diğer müzik türlerinde de kullanılmaya başlandı. Etibar Asadlı'nın müziğinde yaptığı şey mikrotonal ses sistemini kullanmak ve bestelerinde muğamları cazla birleştirmek. Muğamları cazla birleştirmenin yanı sıra, mikrotonal ses sistemini kullanarak doğaçlama da yapıyor. Bunu farklı tarzda yorumladığı Azerbaycan halk müziği olan “Qara qaşın vəsməsi” icrasında görebiliriz.

SONUÇ

Etno-caz müziğinde görünüşte farklı iki tür olan Azerbaycan geleneksel müziği ve caz, Azerbaycan'ın zengin kültürel kavşaklarını yansıtan büyüleyici bir müzikal diyalogda birleşiyor. Doğaçlama ruhuyla caz, müzisyenlerin geleneksel unsurları cazın serbest biçimli ifadesiyle ustaca harmanladığı Azerbaycan'da kendine alıcı bir yuva buluyor. Bu birleşim, hem Azerbaycan mirasının ritmik karmaşıklığıyla, hem de cazın simgesi olan spontane yaratıcılıkla yankılanan eşsiz bir müzikal dokuyla sonuçlanıyor. Bu türlerin çapraz karışımı sadece Azerbaycanlı müzisyenlerin çok yönlülüğünü sergilemekle kalmıyor, aynı zamanda kültürel sınırları aşan, eski ile yeniyi keyifli bir melodik sinerji içinde harmanlayan evrensel dilinde birleşiyor.

KAYNAKÇA

1. Berendt Joachim E. (2009) The Jazz Book: From Ragtime to the 21st Century, USA: Chicago Review Press.
2. <https://academic-accelerator.com/encyclopedia/ethno-jazz>
3. H. Ülviyyə. “Vaqif Mustafazadə - barmaqlarında muğam ətri”, Kəsp. -2010. – 9 aprel. – S.13.
4. <https://rhythmofstudy.com/2013/01/07/jazz-in-the-middle-east-discover-jazz/>
5. Liebmann D. (1991) A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody, Germany: Advance Music.
6. <https://www.jazzhistorytree.com/world-jazz-ethno/>
7. The All-Jazz real book; Petaluma, CA : Sher Music Co., c2001.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



KAZAK VOKAL VE ENSTRÜMENTAL İCRANIN ULUSLARARASI ARENADAKİ GELİŞİMİ

Dariga SALYKOVA*

Özet

D.O.Salykova'nın makalesinde, pop müzik performansının bazı konuları, özellikle "Pop vokal" ve "Pop orkestrasının enstrümanları" bölümlerinin ana başarıları olarak araştırılır. Bu yönü inceleme sürecinde, performans yeterlilikleri bağlamında sunulan uzmanlıkların önemli bileşenleri belirlenmiştir.

Yüksek nitelikli uzmanlar yetiştirme alanında ulusal kültür ve sanatın oluşumu ve gelişimi için stratejik önceliklerin tanımını içeren "Vokalist" ve "Varyete Orkestrası Sanatçısı" uzmanlığındaki performans eğilimlerini pop art alanı ana amaç ve hedeflerini karşılaştırır. Yazar, aşağıdakiler de dahil olmak üzere genel ve özel yeterlilikler edinen öğrencilere ve araştırmacılara öğretme süreci hakkında bilgileri özetler: çağdaş sanat alanındaki durum ve süreçleri incelemek; olgu ve süreçlerin analizi, müzik sanatı eserlerinin

Bu üniversitede okumanın sonucu, müzik sanatı ve kültürü tarihi ve teorisi çalışmalarında profesyonel becerilerde ustalaşmanıza, düşünme kültürünün sınırlarını genişletmenize ve çalışmanızı bilimsel bir temelde düzenlemenize olanak sağlayacaktır. Ayrıca profesyonel teorik ve pratik bilgi ve beceriler edinme fırsatı da vardır.

Anahtar Kelimeler: Musical performance, stage, vocalist, instruments, contests, festivals.

KAZAKH VARIETY VOCAL AND INSTRUMENTAL PERFORMANCE AND ITS DEVELOPMENT IN THE INTERNATIONAL ARENA

Abstract

In the article by D.O.Salykova, some issues of pop music performance are considered, in particular, the main achievements of the departments «Pop vocal» and «Instruments of a pop orchestra». In the process of studying this direction, important components of the presented specialties were identified in the context of performing competencies.

It compares the main goals and objectives of performing tendencies in the specialty «Vocalist» and «Variety Orchestra Artist», which include the definition of strategic priorities for the formation and development of national culture and art in the field of training highly qualified specialists in the field of pop art. The author summarizes information about the process of teaching students and researchers who acquire general and specialized competencies, including: studying the situation and processes in the field of contemporary art; analysis of phenomena and processes, assessment of works of musical art, the study of historical patterns and the development of artistic traditions of cultural heritage. The result of studying at this university will allow you to master professional skills in the study of the history and theory of musical art and culture, expand the boundaries of the culture of thinking and organize your work on a scientific basis. There is also an opportunity to get professional theoretical and practical knowledge and skills.

Keywords: Musical performance, stage, vocalist, instruments, contests, festivals.

International cooperation in music universities of the Republic is an important strategic basis for the fruitful and comprehensive development of students at all stages of the educational process. This directly implies integration into the global educational space, which significantly expands not only the boundaries of intellectual development but also raising the educational level of students, undergraduates and doctoral students.

* Öğretmen, T. Jurgenova adına Kazak Ulusal Sanat Akademisi, gulmi_mus@mail.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



One of the priority areas of the Kazakh National Academy of Arts named after. T.K. Zhurgenov is the internationalization of higher education and the development of international relations in the field of education, art and culture. To achieve these goals, the Academy has a department of external relations and academic mobility, which carries out a set of measures to establish and develop external relations and cooperation with foreign partners.

In the 2019-2020 academic year, the Academy successfully worked under an agreement on creative cooperation with 79 foreign higher educational institutions of art from 26 countries (USA, Hungary, Latvia, Russia, Turkey, South Korea, Czech Republic, Great Britain, Italy, Germany, Uzbekistan, Azerbaijan and etc.). Of these, in the 2019-2020 academic year, agreements on creative cooperation were signed with 12 foreign universities [1, s.85].

According to the Strategic Plan of the Academy, in the 2019-2020 academic year, it was planned to train 29 students under the academic mobility program in various specialties, but due to the spread of coronavirus infection (COVID-19), a total of 25 students studied, some of them continued their studies in a distance format during quarantine time. Among the students of the Faculty of Musical Art is Mikhail Andreevich Grinshtein, a 3rd year student of specialty 5B040800, Department of Variety Art, from 08.22.2019-12.20.2019, he studied in Finland, at the Oulu University of Applied Sciences. The source of funding is the state budget. At the same time, Kakimova Sabina Beibutovna, a 3rd year student of specialty 5B040800 “Variety Art” from 01/03/2020 to 05/15/2020 under the state budget at the same University, underwent a professional internship in the above specialization [2, s.5].

Based on the report on the implementation of the program of external incoming academic mobility in KazNAI named after. T. Zhurgenova for the 2019-2020 academic year. gg. It should be noted that in the 2019-2020 academic year, 20 foreign students studied at the Academy. Including: from China – 5; Russia – 1; from Uzbekistan –10; Kyrgyzstan – 1; Germany – 2; Turkmenistan –

At the same time, the department of external relations and academic mobility of KazNAI named after T.K. Zhurgenov in the 2019-2020 academic year provided the procedure for recognition and nostrification of educational documents for 4 foreign students. International educational programs are important. The Academy actively attracts leading artists from near and far abroad to conduct master classes, educational seminars, and trainings, and the Academy’s staff and students also take part in such events. For example, during the reporting period, within the framework of the international Erasmus+ program, Associate Professor of the Department of “Directing Choreography”, Dean of the Faculty of “Choreography” of KazNAI named after. T. K. Zhurgenova Sushkov Dmitry Valentinovich on the basis of a cooperation agreement between KazNAI named after. T. K. Zhurgenov and the National Academy of Dance (Rome, Italy), as part of the implementation of external international academic mobility under the Erasmus + KA107 program, conducted master classes on classical and duet-classical dance at the National Academy of Dance of the city of Rome, during whom he shared with students and teachers of the Roman Academy his professional performing and teaching experience, practical skills and competencies.

From February 13 to 19, 2020, the XVII international choreographic competition TANZOLYMP 2020 was held in Berlin (Germany), where 4th year student of the choreography department Togzhan Moldalim took part under the guidance of senior teacher of the choreography directing department Damir Duysenovich Urazymbetov. Performers from



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



all over the world took part in the competition: Brazil, Portugal, Canada, Switzerland, Russia, Uzbekistan, Ukraine, Korea, China, Kazakhstan, etc. T. Moldalim presented a program of two choreographic compositions “Swallow after rain” to the highly professional jury (music by S. Alipbekuly, chorus by D. Urazymbetov) and “Existence of the soul” (music by S. Turysbekov, chorus by D. Urazymbetov) and became the owner of a bronze medal and laureate of the third degree. Also, the II International Festival-Competition took place in Saratov, where a student of the Academy took part - Elebaeva Nazerke became the winner of II place. A 3rd year student of the Faculty of Theater Arts, Daria Bolsanbek, took part in the International Competition “Pearl of the New York”, which was held in America; by decision of the competition jury, she became the winner of the Grand Prix. Performers from 12 different countries took part in the competition. And also, on the walls of the Academy there was a creative meeting with the famous Czech artist, master of glassmaking art - Jiri Pacinek, organized by the departments of “Monumental Painting” and “History and Theory of Fine Arts”. During the meeting, the artist got acquainted with the creative works of Academy students, which were made using stained glass technology. Another important achievement over the past academic year is that the choreography department of the Kazakh National Academy of Arts. T. K. Zhurgenova officially became a member of the International Dance Council (Paris, France). Registration number 28841.

During the reporting period, Kazakh National Academy of Arts named after. T.K. Zhurgenova won a grant for the project: International credit mobility within the framework of the European Union Erasmus+ program aimed at promoting the modernization and sustainable development of the education system, vocational training, youth policy and sports. It provides financial opportunities for cooperation in all these areas, both between European countries (the so-called Program countries) and between European countries and partner countries around the world. The grant amount is 65,216 euros, the project is designed for three years. Under this program, more than 15 teaching staff and students of our academy studied and underwent internships at host European universities [3, s.55].

Despite the pandemic, students, undergraduates and teaching staff of the Faculty of Musical Art in the period from 2019-2021. took part in organizing and conducting numerous events of International and Republican scale. Among them is the Day of Knowledge, the beginning of the new academic year on September 1, 2020 and 2021, held on the square of KazNAI named after. T.K. Zhurgenova in online format.

The organizational and rehearsal activities of the teaching staff, the staging and performing activities of students were focused on concerts dedicated to the report of the rector of KazNAI. T. K. Zhurgenov for the 2019-2020, 2021-2022 academic years in front of the public, students, employers and the media at the Kazakh State Philharmonic named after. Zhambyl in Almaty, in online format; initiation of freshmen in October 2020 and 2021 online, presented in a concert format.

At the same time, this is participation in the International Competition-Festival of Children's Creativity in October 2020 in Minsk, Republic of Belarus, where 3rd year student Zhumabay Ernek received a Grand Prix diploma. It was a gala online concert. The concert dedicated to Teacher's Day in October of the same year was accompanied by concert performances by students, undergraduates and teaching staff of the Department of Pop Vocals. The XXIX European pop-rock competition, held on November 9, 2020 in Dobrich, Bulgaria, gave an excellent opportunity to receive a diploma for 1st place for a 3rd year student of the specialty “Variety Vocalist” Zhuban Ernazar.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



A solemn online concert dedicated to the Day of the First President in December 2020, held at the Educational Theater of KazNAI named after. T. K. Zhurgenov, a festive concert dedicated to the Independence Day of the Republic of Kazakhstan in Nur-Sultan, with the participation of students, undergraduates and teaching staff of the faculty demonstrate patriotic feelings, love for the Motherland and Fatherland. The XXIX International Arts Festival “Slavic Bazaar in Vitebsk”, Belarus in 2020 brought 3rd place to 4th year student Kenishkaliev Beksultan.

National Award: “Golden Era” in December 2020 in Nursultan was awarded to the Laureate of the National Award “People’s Favorite”, People’s Artist of the Kazakh SSR, professor, Laureate of the State Prize of the Republic of Kazakhstan, winner of the independent platinum award “Tarlan” Kesoglu Laki Konstantinovich. In December 2020, the National Innovation Research Center “Bilim Orkenieti” under the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan awarded the medal “Zhyldyn Uzdik Ustazy” and a diploma of Master of Arts in Art History to Pazylakyn Tolganay Ulanovna.

The television project X Factor season 8 in January 2020, broadcast on Channel One Eurasia, provided the opportunity to become finalists of the project for 2nd year students: Nazarkhanov Meyirimkhan, 3rd year students: Zhomartov Asyl, Zhuban Ernazar and Tuzakbai Zhanserik.

In 2021, students, undergraduates and teaching staff of the faculty also achieved certain achievements and tested their professional qualities in the musical field of pop art. The XVI International Competition-Festival “George Grigoriu” on July 18, 2021 in Romania brought 1st place to 4th year student Zhuban Ernazar, class of the legendary artist and famous pop teacher Kesoglu L.K.

The television project “Kazakhstan Dauysy”, which ran from September to December 2021 on the Kazakhstan channel, the participants and finalists of which were Zhuban Ernazar, a 4th year student, Zhanerke Kabataeva, a 2nd year master’s student in the class of Kesoglu L.K., Karabatyr Zhania, a 2nd year student in the class of Kaspakova G.M., Mazhitova Dana, 2nd year student in the class of Eskalieva N.Kh.

During the selection process for International competitions, auditions are held by committees of students from different courses, which motivates students and allows mentors to monitor the level of their students, as well as work on identified deficiencies in both performing, artistic and other aspects.

The international multi-genre competition “Show must go on”, held on October 23, 2021 in Nursultan (offline), brought the Grand Prix to Bektasova Aiym, a 1st year student in the class of Kaspakova G.M., 1st place to a 1st year student Sadyk Abylay in the class of Pazylakyn T.U. [4, s.65].

The international competition-festival “Shymkent music festival”, held on November 6, 2021 in Shymkent (offline), brought 2nd year student Ashykbaev Zhaskanat 2nd place. Class: Mukhsiyнова M.Zh.

The Grand Prix in two categories was won by 2nd year student Karabatir Zhaniya in the class of Kaspakova G.M. at the second International Competition of Young Talents “Golden Voice 2021”, which took place on November 11, 2021 in Armenia (offline).

The concert in memory of the Honored Artist, Professor Lucia Tulesheva became a notable event in the professional life of the department. The famous singer and outstanding teacher,



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



who passed away in the summer of 2021, left behind a galaxy of talented performers and teachers.

The VIII International Festival-Variety Jazz Art Competition, held in Russia from November 26-29, 2021 (online), also became productive. 2nd place went to 3rd year student Kusymova Aruzhan in the class of Pazylakyn T.U. and 3rd year student Ashykbaev Zhaskanat in the class of Mukhsiyнова M.Zh.

In the practice of the department there are concerts on free topics, held in offline format for 2, 3, 4 courses, auditions of State Graduate Programs, as well as auditions of the Republican Student Subject Olympiad among the country's universities.

Students and teaching staff of the department “Variety Orchestra Instruments” have achieved certain achievements. They have held events of various levels and scales. Among them, especially noteworthy is the performance of a concert program with the participation of a big band in the annual report of the rector of the Academy on September 19, 2019 at the Almaty Regional Philharmonic named after. Zhambyl under the leadership of A.A. Orenburgsky and P.P. Ropes. 3rd year student of the specialty “Variety Orchestra Artist” Loginov D. took 2nd place in the XV International Competition of Young Performers (November 21-25, 2019), in the Republic of Russia, in Rostov-on-Don in the class of teacher V.M. Bannov.

At the II International Competition for Playing Brass and Percussion Instruments named after B. Shukenov, the Ensemble “Dragonfly”, which included Loginov D. (trumpet) 3rd year, Adebiet E. (saxophone) 1st year, won a 1st degree Diploma in the nomination “Jazz Ensemble” in December 2019.

It is necessary to note the participation of the big band in the international competition named after. B. Shukenov November 12, 2019 at the Almaty Regional Philharmonic named after. Zhambyl under the leadership of A.A. Orenburgsky and P.P. Ropa.

Performance of a concert program with the participation of the Big Band at the invitation of the French Embassy in Almaty on November 21-22, 2019 in the Intercontinental concert hall, carried out through the efforts of the leading teachers of the department A.A. Orenburgsky and P.P. Ropa [5, s.40].

3rd year students Narbutaev A. and Narbutaeva Z. became Laureates of the III degree of the III All-Russian online festival-competition “Guitar Renaissance” in the category “Classical guitar. Ensemble "Duet" Gemini. The event took place in April 2020 in Kurgan (Russia). These guys are studying in Kim G.S.'s class.

Thus, the main goals and objectives of performing trends in the specialty “Variety Art” and “Variety Orchestra Instruments”, which include determining strategic priorities for the formation and development of national culture and art in the field of training highly qualified specialists in the field of variety art. The process of popularizing students at the Faculty of Musical Art, who acquire general and specialized competencies, including: studying the situation and processes in the field of contemporary art; analysis of phenomena and processes, evaluation of works of musical art, study of historical patterns and development of artistic traditions of cultural heritage. The result of achievements through participation in numerous international and republican events of the vocal-instrumental pop direction allows you to master professional skills in the field of studying the basic parameters of musical art and culture, expand the boundaries of the culture of thinking and organize your work on a



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



commercial basis. There is also an opportunity to gain professional theoretical and practical knowledge and skills.

List of used literature:

- [1] Karakulov, B. (1994). On the prospects for the development of musical Turkology in Kazakhstan. Abstracts of the I International Symposium “Music of the Turkic Peoples”. Almaty.
- [2] Suzukei, W. (2008). Culturological paradigms of the late twentieth century and traditional musical culture of Tuva. The world of science, culture, education. International scientific journal No. 3 (VAK). Barnaul, p. 33-35.
- [3] Gullyev, Sh. (2021). Music of the Turkic peoples. Almaty: “Saga”.
- [4] Musagulova, G. (2022). Significant events in the world of music and science (to the 85th anniversary of the Uzbek State Conservatory). New music newspaper. Almaty. [//https://musicnews.kz/znachimye-sobytiya-v-mire-muzyki-i-nauki-k-85-letnemu-yubileyu-uzbekskoj-gosudarstvennoj-konservatorii/](https://musicnews.kz/znachimye-sobytiya-v-mire-muzyki-i-nauki-k-85-letnemu-yubileyu-uzbekskoj-gosudarstvennoj-konservatorii/)
- [5] Salykova, D. (2022). Pop vocal and instrumental performance and its development in the international arena. Almaty, s. 3



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



“GAYTAGI” RİTM VE DANSI: TÜRKÜN MÜCADELE RUHU

Enver SADIGOV*

Özet

Kafkas sıradağları boyunca geniş bir alana yayılan bir ritim olarak "Gaytağı" ve bazı komşu dağ halkları da bu ritimden yararlanarak kendi müzik kültürlerinde farklı isimlerle ezgiler oluşturmuşlardır. Azerbaycan topraklarında yaratılan "Gaytağı" ezgileri Kafkasya'da "Lezginka" ("Lezgihangı") adı altında daha popülerdir.

"Gaytağı"nın ritmi ve aynı adı taşıyan dans, Azerbaycan'ın en eski kolektif oyunlarından biridir.

"Gaytağı" bağımsız bir dans olmasının yanı sıra Azerbaycan müziğinde 3/8, 6/8, 12/16, 12/8 nota figürlerinden oluşan bir diziye sahiptir. Burada, iki parçalı ağırlık ve üç parçalı ağırlık birbirini takip eder. Sanatçılar arasında bir rekabet gibidir.

Tematik oyunlardan biri olan "Gaytağı" icrasında, oyuncular esneklik, fiziksel güç, el hareketleri ile birlikte kaslarını da gösterirler. Bu kadim halk dansımızın ezgisi, harmonisinde coşkunluk ve kahramanlık havası taşır.

"Gaytağı" dansı hem solo, hem de toplu olarak kadın ve erkekler tarafından icra edilir. Bu dansın koreografik özelliği çok sayıda dönme, çeşitli renkli düzenlemeler, zıplama, omuzları hareket ettirme, kolları farklı pozisyonlarda açıp kapatma ve son olarak da toplu dayanışmadan oluşur. Ritmik bir kompozisyona sahip olan "Gaytağı", orta ve hızlı tempolu bir danstır. Antik çağda, bu dans ağırlıklı olarak trompetçiler tarafından yapılırdı.

"Gaytağı" danslarını kahramanlık tema üzerine besteliyorlar. Aşıklar tarafından bestelenen bir dizi Koroğlu havası isimlerinde gaytağı kelimesini kullanırlar: “El qaytağı Koroğlu”, “Koroğlunun orta qaytağı”, “Koroğlunun zil qaytağı” (“Zil qaytağı Koroğlu” da adlandırılır), “Koroğlu qaytağı”.

Ünlü besteciler - Üzeyir Bey Hacıbeyli (1885–1948), Said Rüstemov (1907–1983), Niyazi (1912–1984), Raşid Efendiyev (1916–1973), Tofig Guliyev (1917–2000), Adil Garay (1919–1973), Rauf Hacıyev (1922–1995), Ali Salimi (1922–1997), Süleyman Alasgarov (1924–2000), Azer Rzayev (1930–2015), Nazım Guliyev ve diğerleri, dansın motiflerine ve ritmine dayanan bir dizi yeni Gaytagılar yazmışlar.

Anahtar Kelimeler: Gaytağı, dans, icra, müzik.

"GAYTAGI" RHYTHM AND DANCE: THE FIGHTING SPIRIT OF TURK

Abstract

"Gaytağı" as a rhythm spreading over a wide area along the Caucasian mountain range and some neighboring mountain peoples have also made use of this rhythm to create melodies with different names in their own musical cultures. "Gaytağı" melodies created in the territory of Azerbaijan are more popular in the Caucasus under the name "Lezginka" ("Lezgihangı").

The rhythm of "Gaytağı" and the dance of the same name is one of the oldest collective dances in Azerbaijan.

Besides being an independent dance, "Gaytağı" has a string of 3/8, 6/8, 12/16, 12/8 note figures in Azerbaijani music. Here, the two-part weight and the three-part weight follow each other. It's like a competition between artists.

In the performance of "Gaytağı", which is one of the thematic games, the players show their flexibility, physical strength, and hand movements as well as their muscles. The melody of this ancient folk dance carries an air of enthusiasm and heroism in its harmony.

* Doç. Azerbaycan Milli Konservatuvarı, Devlet Sanatçısı, enversadiqov@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



"Gaytagi" dance is performed both solo and collectively by men and women. The choreographic feature of this dance consists of many turns, various colorful arrangements, jumping, moving the shoulders, opening and closing the arms in different positions, and finally collective solidarity. Having a rhythmic composition, "Gaytagi" is a medium and fast-paced dance. In ancient times, this dance was mainly performed by trumpeters.

They compose their "Gaytagi" dance on the heroic theme. A series of Koroğlu tunes composed by lovers use the word gaytağı in their names: "El qaytağı Koroğlu", "Koroğlu's middle quay", "Koroğlu's bell quaytağı" (also called "Zil qaytağı Koroğlu"), "Koroğlu quaytağı".

Famous composers - Üzeyir Bey Hacıbeyli (1885–1948), Said Rustemov (1907–1983), Niyazi (1912–1984), Raşid Efendiyev (1916–1973), Tofiq Guliyev (1917–2000), Adil Garay (1919–1973), Rauf Hacıyev (1922–1995), Ali Salimi (1922–1997), Süleyman Alasgarov (1924–2000), Azer Rzayev (1930–2015), Nazım Guliyev and others have written a series of new Gaytags based on the motifs and rhythm of the dance.

Keywords: Gaytaghi, dance, performance, music.

Yaranma tarixi. "Qaytağı" ritmi və rəqsindən danışmadan öncə bu ifadənin kökündə duran qaytaq tayfası ilə bağlı tarixə ekskurs etmək istəyirik.

Azərbaycanda məskunlaşmış qaytaqlar haqqında yunan coğrafiyaşünası və tarixçisi **Strabon** [Strabon, 1964: s. 406-502] (e.ə. 64/63 – b.e. 23/24), Türkiyə alimi, səyyah, coğrafiyaşünas, tarixçi, etnoqraf, şair **Övliya Çələbi** Dərviş Məhəmməd Zilli (1611–1683) [Çelebi E., 1998] və Azərbaycan şairi, yazıçısı, alimi, mütəfəkkiri və tərcüməçisi **Abbasqulu ağa Bakıxanov** [Bakıxanov A.M., 2010] da (1794–1847) əsərlərində geniş bilgi vermişlər. Bu əsərlərdə qaytaq tayfasının **Azərbaycanın şimalındakı dağlıq ərazilərdə və Dağıstan ərazisində** yaşadıkları bildirilir.

Türkiyəli alim, professor **Faruq Sümər** (1924–1995) qayı (kayı və ya kolanı) adlanan bu tayfanın oğuz türkləri olduğunu yazmışdır.[Sümər F., 1992: s. 404] Öncə dağlarda məskunlaşmış qayılar tədricən aran ərazilərə də yayılmışlar. Arandakılardan fərqləndirmək üçün dağda yaşayan qayıları qaytağ və yaxud kaytağ adlandırmışlar.

Şair, tarixçi, etnoqraf, ssenarist, Qarabağ döyüşçüsü (ehtiyatda olan polkovnik-leytenant) **Rəfail Oğuztürk** Xızır Peyğəmbərin də (əsl adı Bəlya Məlkan oğlu, doğum ili e.ə. 3468) yaşadığı Beşbarmaq dağında qayı tayfalarının da məskunlaşdığını yazır. İncildə, Quranda və digər qədim tarixi mənbələrdə adı "Qaya", "Xızır qayası", "Musa qayası", "Beşbarmaq", "Barmaq", "Şirvan qayası", "Şirokuz qayası" kimi yazılan bu qaya oğuz türklərinin ən qədim məskənlərindən biri olmuşdur.[Oğuztürk Dağlı R.S., 2011: s.177] Rəfail Oğuztürk bildirir: "Bu qayanın adı babalarımızın qoyduğu adlarla, irsimizə uyğun olaraq Beşbarmaq, Şirvan qayası, Şiroğuz qayası, Xızır piri, Qaya dağı, Qayı tağı kimi yazılmalıdır". [Oğuztürk Dağlı R.S., 2011: s.68]

İlk boyu (VI əsrə aid edilən Təpəgözdən bəhs edən boy) 1400 il əvvəl qələmə alınmış "**Kitabi-Dədə Qorqud**" dastanında 24 oğuz tayfasından biri olan qayının adı çəkilir. [Kitabi-Dədə Qorqud., 1999]

Nəticə olaraq, Strabona istinadən qayı tayfalarının ən azı, e.ə. I yüzillikdə Azərbaycanda məskunlaşdıqları bəlli olur. [Strabon, 1964: s. 466-502] Mütəxəssislər elə həmin illərdə "Qaytağı" ritminin və bu ritm üzərində ilk melodiyların bəstələndiyini bildirirlər.

"Qaytağı" ritm olaraq Qafqaz sıra dağları boyunca geniş əraziyə yayılmış və bir sıra qonşu dağlı xalqları da bu ritmdən bəhrələnərək öz musiqi mədəniyyətlərində müxtəlif adlarla melodiylar yaratmışlar. Azərbaycan ərazisində yaradılmış "Qaytağı" melodiyları Qafqazda daha çox "Ləzginka" ("Ləzgihəngi") adı ilə yayılmışdır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Etimologiyası. “Qaytağı” sözü adından göründüyü kimi iki komponentdən ibarətdir: qayı və tağ. Hər iki söz türklərə məxsusdur. Buradakı sözlər dilimizdə kifayət qədər anlaşıqlıdır. Sözüün birinci komponenti “qayı” (və ya “kayı”) qədim oğuz tayfalarının birinin adıdır. “Tağ” adlandırılan ikinci komponent isə dağ deməkdir. Qədim dövrlərdə dilimizdə bəzi sözlərin tələffüzündə “d” səsi əvəzinə “t” samiti işlədilmişdir. Şifahi və yazılı ədəbiyyatımızın şah əsəri sayılan “Kitabi-Dədə Qorqud” dastanında bunun tez-tez şahidi oluruq: tana – dana, təmir – dəmir, tağ – dağ və s.

Dağlıq ərazidə məskunlaşdıqlarından bu tayfanı “qaytağ” (qaytaq) və yaxud “kaytağ” adlandırmışlar. Ümumilikdə, qayı (kayı) dedikdə “məhkəm, qüvvət, qüdrət sahibi, qürurlu və kimsəyə baş əyməyən” şəxslər nəzərdə tutulmuşdur.

Deməli, “qayı+tağ” dilimizdə “qaytağı” şəklində tələffüz olunmuşdur. Qaytaq sözü həm də ozan-aşıq sənətində deyişmə formalarından birinin adıdır.

Morfologiyası. “Qaytağı” ritmi və eyniadlı rəqs Azərbaycanın ən qədim kütləvi oyun havalarından biridir.

“Qaytağı” müstəqil rəqs olmaqla yanaşı, həm də Azərbaycan musiqisində 3/8, 6/8, 12/16, 12/8 ritmik not fiqurlarından ibarət bir vəznidir. Burada ikihissəli vəznlə üçhissəli vəzn ardıcıl olaraq növbələşir. Sanki ifaçılar arasında bir yarış gedir.

“Qaytağı” ritminin not nümunəsi bu şəkildədir:



Süjetli rəqslərdən olan “Qaytağı”nın icrasında çeviklik, fiziki güc, əl-qol hərəkətləri ilə yanaşı, ifaçılar əzələlərini də nümayiş etdirirlər. Bu qədim xalq rəqsimizin melodiyasında coşğunluq, ahəngində bir qəhrəmanlıq havası vardır.

Rəfail Oğuztürk söylədiklərindən: “Qaytağı” silsiləsindən olan ritmlər üzərində rəqslərin türk övladlarının döyüşçü ruhunda tərbiyə edilməsində, zəfər duyğularının aşılmasında çox əhəmiyyətli rolu olmuşdur. Ümumiyyətlə, rəqslərimizin sovet dövründə məlum məqsədlərlə yeridilmiş elementlərdən, Azərbaycan övladlarına yad olan bayağı hərəkətlərdən təmizlənərək, dədə-babalarımızın, nənələrimizin irsi kimi, klassik ruhda tədris edilməsinə xüsusi diqqət yetirilməlidir”.

“Qaytağı” rəqsi kişi və qadınlar tərəfindən həm solo, həm də kollektiv şəkildə ifa edilir. Bu rəqsin xoreoqrafik xüsusiyyəti çox hərlənməkdən, fırlanmaqdan, müxtəlif rəngarəng düzümlərdən, tullanmaqdan, çiyinləri tərpətməkdən, qolların müxtəlif vəziyyətlərdə açılıb-yığılmasından, ən nəhayət, kollektiv şəkildə həmrəylikdən ibarətdir. Ritmik kompozisiyaya malik olan “Qaytağı” orta və şıdırgı tempdə rəqsdir. Qədimdə bu rəqsi əsasən, zurnaçı dəstələri ifa edirdi.

Kəndirbazlar da “Qaytağı” sədaları altında oyunlar göstərməyi çox xoşlayırlar.

İstifadə yerləri. “Qaytağı” rəqslərini demək olar ki, qəhrəmanlıq mövzusunda bəstələyirlər. Aşıqların bəstələdiyi bir sıra Koroğlu havalarının adlarında da qaytağı sözü işlədilir: “El qaytağı Koroğlu”, “Koroğlunun orta qaytağı”, “Koroğlunun zil qaytağı” (“Zil qaytağı Koroğlu” da adlandırılır), “Koroğlu qaytağı”.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Tanınmış bəstəkarlar – Üzeyir bəy Hacıbəyli (1885–1948), Səid Rüstəmov (1907–1983), Niyazi (1912–1984), Rəşid Əfəndiyev (1916–1973), Tofiq Quliyev (1917–2000), Adil Gəray (1919–1973), Rauf Hacıyev (1922–1995), Əli Səlimi (1922–1997), Süleyman Ələsgərov (1924–2000), Azər Rzayev (1930–2015), Faiq Sücəddinov (1947), Nazim Quliyev (1950), Aygün Səmədzadə (1967) və başqaları “Qaytağı”nın motivləri və ritmi əsasında bir sıra yeni rəqslər yazmışlar.

Burada adını çəkdiyimiz sonuncu iki bəstəkara – Azərbaycan Xalq artisti, sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Aygün Səmədzadəyə və Əməkdar incəsənət xadimi, dosent Nazim Quliyevə Azərbaycan Televiziya və Radio Verilişləri Qapalı Səhmdar Cəmiyyətinin nəzdində fəaliyyət göstərən və rəhbərlik etdiyimiz “Qaytağı” qrupunun üzvləri adından xüsusi minnətdarlığımızı bildiririk. Çünki təvazökarlıqdan uzaq olsa da deməliyəm ki, onlar bu rəqsləri, öz əsərlərini bizim ansamblın üzvlərinə həsr etmişlər. Aygün Səmədzadənin 2010-cu ildə bəstələdiyi bu qaytağı “Dağlı rəqsi”, Nazim Quliyevin bəstələdiyi qaytağı isə “Qarabağ qaytağı” adlanır. O, bu əsəri 2020-ci ildə 44 günlük Vətən müharibəsi zamanı qəhrəman döyüşçülərimizin şəninə yazmışdır.

Deyildiyi kimi, qaytağı ritmində bəstələnən melodiya və onların poetik mətnləri çox zaman cəsurluğu, qəhrəmanlığı tərənnüm edirlər. Buna misal olaraq çox maraqlı bir nümunə də vardır. Bilindiyi kimi, marşlar dünya praktikasında demək olar ki, bütün zamanlarda 2/4 və 4/4 ritmik ölçülərdə bəstələnmişdir. Keçən əsrimizin əvvəlində öncə “Xoş gəlişlər ola, qəhrəman Ənvər Paşa”, daha sonra isə “Xoş gəlişlər ola, Mustafa Kamal Paşa” sözləri ilə başlanan “Ənvər Paşa marşı” 6/8 ritmik ölçüdədir. Marşın ritminə fikir versək, burada ikihissəli vəznə üçhissəli vəzn bütün marş boyunca ardıcıl olaraq növbələşir. Ritmin not nümunəsi eynilə qaytağı ritmi kimidir:



Burada ənənəvi qaytağı kompozisiya formalarından fərqləndirici xüsusiyyəti odur ki, bütün mövzu boyu temp dəyişmir, orta asta olaraq qalır. Bunun da əsas səbəbi mövzunun rəqs deyil, marş kimi bəstələnmişidir. Davulların orta asta tempdə qaytağı ritmini sonadək davam etdirməsi, zurna və şeypurların möhtəşəm səslənməsi, bu əzəmətli marşın sədaları sanki qəhrəmanları döyüşə, zəfərə səsləyir.

Bir neçə mənbəyə istinadən əvvəlcə “Ənvər Paşa” adlanan marş Azərbaycan türkləri tərəfindən qəhrəman general Ənvər Paşaya (1881–1926) həsr olunmuşdur. [Türk dili, 1965] Marşın bəstəkarına gəldikdə isə fərqli versiyaların olduğu ortaya çıxır. Bəzi mənbələrə görə Batumidə ağabəylərini qarşılayan Azərbaycan türkləri bu marşı söyləmişlər. Digər mənbələrdə isə 1918-ci ildə Bakının xilasını ilə bağlı döyüşlərdə məhz özü də iştirak etmiş Azərbaycan türkü İzzət Hüməyi Elçioğlunun adı çəkilir. Əsas önəmli olan bu marşın kimin bəstələdiyi deyil, məqsədimiz onun Azərbaycan ərazisində yaranmış qaytağı ritmində və məhz Azərbaycan türkləri tərəfindən bəstələndiyini diqqətə çatdırmaqdır. Çünki başqa heç bir məkanda bu ölçüdə (3/8 və 6/8), bu ritmdə marşa rast gəlmirik. Əsərin qaytağı ritmi üzərində yaranmasının bu ritmin Azərbaycan ərazisində və ümumən Qafqazda geniş yayılmasından irəli gəldiyini söyləyə bilərik. Qaytağı ritminin marş üslubunda istifadə olunması və təntənə ilə səslənməsi, onun bir daha əzəmətli olmasının bariz nümunəsidir.

Az öncə adı məhz “Qaytağı” olan ansamblın adını çəkmişdik, qeyd etmək istərdik ki, “Qaytağı” vokal-instrumental ansamblı 2000-ci ildə yaranmışdır. Ansambl yaranan gündən



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



repertuarı çox zəngindir, milli musiqimizlə, muğamlarımızla, rəqslərimizlə, bəstəkarlarımızın əsərlərilə bərabər klassik musiqiyə, xarici bəstəkarların əsərlərinə və bir çox janrlara müraciət edir. Qaytağı ansamblı mütəmadi olaraq Azərbaycanın hüdudlarından kənar, xarici ölkələrdə və ölkəmizdə də mədəni tədbirlərdə, yaradıcılıq gecələrində, konsert proqramlarında çıxış edir. Ansamblın repertuarında fərqli ritmlərə müraciət etməklə yanaşı, qaytağı ritmi üzərində qurulan kompozisiyalardan da istifadə olunur.

Ansambl 2012-ci ildən Azərbaycan Dövlət Televiziyası və Radiosunun nəzdində fəaliyyət göstərməyə başladığında düşündüm ki, qrupun adına uyğun olaraq öz məxsusi qaytağı rəqsimiz də olmalıdır. Elə həmin ildə də yeni qaytağı bəstələyə bildim. Təvazökarlıqdan uzaq da olsa, deməli ki, bu qaytağı da bizim qaytağılar sırasına daxil etmək olar. Bizim bəstələdiyimiz “Qaytağı” 6/8 ölçüdə, allegro con moto tempində və şur məqamındadır.

Qaytağı

Musiqisi Ənvər Sadiqov

Allegro con moto $\text{♩} = 70$

8

15

23

30

38

46

53

60

68

75

Piu Mosso $\text{♩} = 85$



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Ansamblın adına gəldikdə isə, “Qaytağı” sözü yaddan çıxmasın və tez-tez hallansın deyə belə adlandırılmasını düşündük. Deyildiyi kimi, qaytağı ritmi Azərbaycan ərazisində yaranmışdır və bu ritm üzərində əsrlər boyu bir çox musiqi nümunələri, rəqslər, melodiylar bəstələnmiş və Qafqaz xalqları arasında geniş yayılmışdır. Təəssüf ki, qaytağı ritmi Qafqazda öz adı ilə deyil, çox zaman “Ləzginka” (“Ləzgihəngi”) adlandırılmışdır. Biz də ansamblımızın adını məhz “Qaytağı” qoyduq ki, ritmin tarixi və gerçək adını təbliğ edək. Belə ki, hər dəfə dünya səhnələrində “Çıxış edir “Qaytağı” ansamblı” deyildikdə bir növ, maarifləndirici iş aparmış oluruq. Yəni “Qaytağı” ansamblının adı çəkildikcə, qədim oğuz tayfalarından biri olan qaytaqların adı hallanır və bununla da ulu babalarımızın ruhu şad olur.

Artıq üçüncü onillikdir ki, “Qaytağı” ansamblı geniş dinləyici auditoriyasını öz mükəmməl və zəngin repertuarı ilə pərəstişkarlarını sevindirir və Azərbaycanımızın zəngin musiqi xəzinəsini bütün dünyada layiqincə təmsil etməkdədir.

İndi isə, qaytağı ritmində bəstələnmiş bir neçə digər musiqi nümunəsinə də diqqət yetirək. Mahir nəfəs alətləri ifaçısı, fenomenal musiqiçi Ələkbər Əsgərovun (1933-1995) bəstələdiyi “Dəyirmandan vağzala” rəqsini az qala, dünyanın dörd tərəfində klarnet çalanlar sevə-sevə ifa etməkdədirlər. Əməkdar artist Elşad Cabbarov (1942–2016) bu rəqsin yaranma tarixçəsi ilə bağlı belə söyləmişdir: “Dəyirmandan vağzala” rəqsini ilk dəfə Ələkbər Əsgərov bədahətən, yəni eksrompt olaraq ifa etmiş, bundan sonra həmin melodiya digər klarnetçalanlar arasında da geniş yayılmışdır. Rəqsin yaranması belə baş vermişdir: Bakıda Dəyirman adlanan məhəllədə Ələkbər Əsgərov qarışıq millətdən və rusdilli olan bir ailənin toy şənliyində iştirak edir. Gəlingətirmə mərasimində toy sahibi Ələkbər müəllimə yaxınlaşıb deyir: “Bizim gəlin yaxınlıqda, vağzal tərəfdə olur. Odur ki, xahiş edirəm, “Vağzal” ifa etməyin, şıdırgı bir hava olsun və vağzala qədər həmin melodiyanı ara vermədən ifa edin. Ələkbər müəllim də nağaraçalana becid tempdə qaytağı ritmini çalmağı xahiş edir. Özü də şüştər məqamında ritmik frazalar ifa edir, tonallıqlar dəyişdikcə həmin muğamın istinad pərdəsinə uyğun olaraq improvizasiyalı gəzişmələr edir. Dinləyənlər belə ifadan çox məmnun qalırlar. Soruşanda ki, “Alyoşa (rusdillilər Ələkbər müəllimə belə müraciət edirdilər) bu melodiyanın adı nə oldu?” Ələkbər Əsgərov bəylə gəlinin yaşadıkları məhəllələrin adlarını birləşdirib cavab verir: “Dəyirmandan vağzala”. Bu birləşməni təkcə məhəllələrin deyil, həm də yeni qurulan ailənin təməli, daha dəqiqi, iki gəncin bir-birinə qovuşması kimi də qəbul etmək olar. Həqiqətən, Ələkbər müəllim bu rəqsi eksrompt ifa etdiyi kimi, ona hazırcavablıqla da məntiqi olaraq “Dəyirmandan vağzala” adını vermişdir. O, bəy evinin Bakının Dəyirman adlanan məhəlləsində, qız evinin isə vağzal tərəfdə olduğu üçün rəqsin adını “Dəyirmandan vağzala” adlandırmışdır. Ə.Əsgərova “Dəyirmandan vağzala” rəqsini toyda-düyündə sifariş verdikdə olduqca böyük şövq və həvəslə ifa edirdi. Onun ifa etdiyi “Dəyirmandan vağzala” melodiyası YouTube kanalında yerləşdirilmişdir¹⁷.

Ələkbər Əsgərovun qızı Azərbaycan Milli Konservatoriyasının dissertantı Mahirə Quliyeva həmin rəqsi atasının ifasından nota almışdır. “Dəyirmandan vağzala” rəqsinin not nümunəsindən bir neçə xanəni fraqment halda təqdim edirik:

¹⁷ “Dəyirmandan vağzaladək” rəqsi. Musiqi müəllifi və ifa: Ələkbər Əsgərov; <https://www.youtube.com/watch?v=MAVxRftiaaQ>



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Musiqi: Ələkbər Əsgərov
Nota köçürən: Mahirə Quliyeva

Allegro con brio



Melodiyadan göründüyü kimi, rəqs şüştər məqamında, 6/8 ölçüdə və allegro con brio tempində bəstələnmişdir. Burada melodiyanın ritmi qaytağı rəqsləri üçün xarakterik olduğu kimi tədricən sürətləndirilir.

Bilindiği kimi, uzun illər düşmən işğalı altında olan Qarabağ torpaqlarını 2020-cü ildə 44 günlük Vətən müharibəsində Azərbaycan Respublikasının Prezidenti, Silahlı Qüvvələrin Müzəffər Ali Baş Komandanı İlham Əliyevin rəhbərliyi ilə qəhrəman Azərbaycan Ordusu azad etdi. Bundan ruhlanan bəstəkarlarımız da müxtəlif sənət əsərləri yaratdılar ki, bunların arasında qaytağılar da mühüm yer tutur.

ƏDƏBİYYAT

1. Bakıxanov A.M. Gülüstani-İrəm. Bakı: “Xatun Plyus”, 2010, 302 s.
2. Kitabı-Dədə Qorqud. Tərtibçi, çapa hazırlayan, ön söz və lüğətin müəllifi Samət Əlizadə. Bakı: “Yeni Nəşrlər Evi”, 1999, 704 s.
3. Oğuztürk Dağlı R.S. (Mustafayev). Xızı-Siyəzən bölgəsinin tarixinə dair (arxeoloji-etnoqrafik tədqiqat). Bakı: “Xəzər Universiteti”, 2011, 288 s.
4. Sümər F. Oğuzlar. Bakı: “Yazıçı”, 1992, 426 s.
5. Страбон. География (в 17 томах, пер. и предисл. Г.А.Стратоновского). Ленинград: «Наука», 1964, 943 с. (rus dilində)
6. Çelebi E. Seyahatnâmesi. On cildde, I cild (cildde əvvəl). Hazırlayanlar Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı. Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu – Dizini. İstanbul: Altan Matbaacılık Ltd. Şti. Ocak 1998, 432 s. (türk dilində)

SAYTOQRAFIYA

7. “Dəyirman dan vağzaladək” rəqsi. Musiqi müəllifi və ifa: Ələkbər Əsgərov; <https://www.youtube.com/watch?v=MAVxRftiaaQ>
8. Türk Dili, Vol. XIX, Turkish Language Association, 1965 [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hoş_Gelişler_Ola_\(Takabeg\).ogg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hoş_Gelişler_Ola_(Takabeg).ogg) (türk dilində)



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



KÜÇÜK HACİMLİ MUGALARIN MELODİK ÖZELLİKLERİ

Fahriyye SAFARALİYEVA*

Özet

Muğamların kendine has bir muhtevası, mükemmel bir şekli, anı, ezgisi ve beste yapısı vardır. Yüzyıllarca sözlü aktarımla varlığını sürdüren ve güçlü bir etkiye sahip olan muğamlar, her zaman evrim geçirmiştir. Gelişimlerini etkileyen önemli faktörlerden biri de doğaçlamadır. Mugam belirli kurallar çerçevesinde doğaçlamaya dayalı olduğu için sürekli güncellenmektedir. Bu yenileme sırasında muğam icra seçenekleri de karşımıza çıkıyor. Muğamların seçenekleri ortaya çıktıkça güncellenir ve değiştirilir. Performans seçeneklerinin varlığı, farklı nota kalıplarının oluşturulmasına da yol açar.

Muğamların notaya alınması işi 19. yüzyılda başlamış ve günümüze kadar devam etmektedir. Böylece muğamlar, hanendeler ve usta sanatçıların icralarından sazlı ve sesli saz formunda çeşitli yazarlar tarafından kaydedilmiştir.

Muğamların teorik analizi sırasında, görsel bir yardım olarak notalara güveniyoruz. Küçük hacimli "Şahnaz" ve "Bayati-Kürt" muğamlarının tahlilinde tez çalışmasında Ekrem Memmedli'nin "Azerbaycan muğamları" mecmusundan, "Daşti" ve "Katar" muğamlarının tahlilinde ise Refik Musazade'nin notasyonundan yararlanılmıştır.

Melodi analizi yapılırken "Şahnaz", "Bayati-kürd", "Daşti" ve "Qatar" da melodik gelişim ilkelerini oluşturan resitatif, sıralama, bir musiki fikrinin varyant formda tekrarı, referans adımlar, varyant müzikal düzenlemeler, hareketli pasajlar etrafında dolaşma farklı şekillerde yansımaktadır. Bahsedilen ilkeler, melodinin gelişmiş karakterinin oluşmasında kilit rol oynar. Ayrıca listelediğimiz melodik gelişim ilkeleri her muğama göre tonlamalarını ve özgülüğünü belirleyen temel unsurlardır.

Adı geçen muğamlar küçük boyutlarına rağmen sözlü geleneksel profesyonel müzik türü olarak muğamın ana unsurlarını ve karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Muğam, gelenek, hanende, müzik, icra.

MELODIC CHARACTERISTICS OF SMALL VOLUME MUGAMS

Abstract

Mughams have a unique content, perfect form, moment, melody, and compositional structure. Mughams, which have survived through centuries of oral transmission and have a powerful influence, have always evolved. One of the important factors affecting their development is improvisation. Mugam is constantly updated because it is based on improvisation within certain rules. During this renewal, mugham performance options also appear. Options of mughams are updated and changed as they arise. The presence of performance options also leads to the creation of different note patterns.

The work of notating mughams began in the 19th century and continues to the present day. Thus, mughams were recorded by various authors in instrumental and vocal instrumental form from the performance of singers and master artists.

During the theoretical analysis of mughams, we rely on sheet music as a visual aid. In the analysis of the small-volume "Shahnaz" and "Bayati-Kurd" mughams, Akram Mammadli's "Azerbaijani mughams" collection was used in the dissertation work, and Rafiq Musazade's notation was used in the analysis of the "Dashti" and "Qatar" mughams.

During the melodic analysis, recitative, sequencing, repetition of a musical idea in a variant form, walks around reference steps, variant musical arrangements, moving passages, which form the principles of melody

* Öğretmen, Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Azerbaycan Milli Konservatuarı Doktora Öğrencisi, safaralieva@live.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



development in "Shahnaz", "Bayati-Kurd", "Dashti" and "Qatar" mughams, the predominance is reflected in different ways. The mentioned principles play a key role in the formation of the developed character of the melody. Also, the principles of melodic development that we have listed are the main factors that determine its intonations and uniqueness according to each mugham.

Despite the small size of the mentioned mughams, as a genre of oral traditional professional music, it reflects the main elements and characteristic features of the mugham.

Keywords: Mugham, tradition, khanende, music, performance.

Giriş

Muğamların kendine has bir içeriği, mükemmel bir formu, makam, melodisi ve kompozisyon yapısı vardır. Yüzyıllar boyunca sözlü aktarımla varlığını sürdüren ve güçlü bir etkiye sahip olan muğamlar, her zaman gelişmiştir. Gelişimlerini etkileyen önemli faktörlerden biri doğaçlamadır. Muğam belli kurallar dahilinde doğaçlamaya dayandığından sürekli güncellenmektedir. Bu yenileme sırasında muğam icra seçenekleri de karşımıza çıkıyor. Böylece ister hanende ister müzisyen olsun, her usta muğam icracısı muğamda yenilik yapabilir ve muğamın kendine özgü bir versiyonunu yaratabilir. Yenilikler hanendenin veya müzisyenin muğamın bölümlerini ekleyebilmesi veya kısaltabilmesinden ibarettir. Elbette bu aynı zamanda sanatçının yüksek becerisini de gerektirir. Muğam seçenekleri ortaya çıktıkça güncellenmekte ve değiştirilmektedir. Çeşitlilik sonucu muğamlar bir biçimden diğerine dönüşmüştür. Böylece muğam destgahları küçük muğamlara, bölümlere dönüşmüş veya tam tersine daireden küçük muğamlar düzeyine ulaşmışlardır.

Geleneksel sözlü mesleki müziğin temelini oluşturan muğam sanatının derinlemesine incelenmesi, araştırma konusu haline getirilmesi etnomüzikolojinin gelişiminin göstergesidir. Bu nedenle söz konusu olan muğama sürekli ilgi duyulmuş ve bilim adamlarının bilimsel araştırmaları bu yönde olmuştur. Muğam araştırmalarından bahsederken Üzeyir Hacıbeyli, Afrasiyab Badalbeyli, Memmedsaleh İsmayilov, Ramiz Zohrabov, Gubad Gasimov, Elkhan Babayev, Rana Mammadova, Sanubar Bagirova ve diğerlerinin ilmi eserlerinde muğam türüne yapılan atıfların açıkça görüldüğünü belirtmeliyiz. Her bilim adamı bu türe ayrı ayrı yaklaşmış ve onu farklı yönlerden incelemiştir.

Araştırma sırasında küçük hacimli muğamların yayınlanmış nota örneklerine, Muğam Ansiklopedisi-Azerbaycan hanendeleri koleksiyonuna ve Azerbaycan Diskografi web sitesine (<http://enene.musigi-dunya.az>) başvurduk.

Küçük muğamların nota baskılarının çok az olduğunu belirtmek gerekir. Bahsettiğimiz muğamlar ayrı bir nota halinde değil, ayrı mecmua ve kitaplar halinde yayınlanmıştır. Neriman Memmedov, Ahmed Bakıhanov, Ekrem Memmedli, Refik Musazade, Saadat Tahmirazgizi, Fuad Azimli'nin küçük muğamları transkribe ettiklerini vurgulamak gerekir.

Araştırmamız küçük hacimli muğamların melodik özelliklerine yöneliktir. Melodik özellikler; ezberleme, sıralama, tekrarlama, çeşitleme, atlama, yürüme, predome gibi müzikal ifade araçlarını ifade eder. Sıraladığımız bu özellikler sayesinde melodi gelişir, farklı tonlara bürünür ve zenginleşmesini belirler.

Muğamların en yaygın özelliği **resitatiftir**. Muğamın ana taşının ezber olduğunu söylersek yanlış olmayız. Çünkü her göndermede ortaya çıkan aynı sesteki kıraat muğam tematizminin temelidir. Bu nedenle rolü çok önemlidir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Homofonik anlatım, muğamların ana melodik ilkesidir. Böylelikle muğamda önemli bir rol oynayan mayenin tekrar tekrar vurgulanması, melodinin gelişimi sırasında mayeden uzaklaşılacağı ve mayeye dönüş, mayeye adım atıldığı ve kadanslarda tamamen aynı olduğunun teyit edilmesidir. Ayrıca bir referans adımı ve o sesin alt veya baş sesleriyle oluşturulan iki sesli bir anlatım da vardır. İlginçtir ki, bu tür anlatım yalnızca mayenin çevresinde görülür. Bu tür melodik hareketlerin aynı zamanda mayenin etrafında hareket etme işlevi de vardır. Burada hareket yakın seslerle, mayenin alt ve üst öncü sesleriyle yaratılır.

Melodi yaratma sürecinde yer alan bir diğer melodik prensip de sekanslardır. Halk müziğinde ve muğamlarda yaygın olarak kullanılırlar. Sekans, muğam melodisinin yaratılmasında çeşitli şekillerde - minyatür sekans, sekans içinde sekans, varyant sekans, figürlü sekans, melodi-sekans gibi önemli bir rol oynar. Sekanslar melodinin ilerleyişine bağlı olarak yukarı veya aşağı doğru verilir ve çoğunlukla adım adımdır. Üçüncül ve dördüncül diziler de mevcuttur. Sekansların artırılıp azaltılmasının nedeni muğam icrasının akışkanlığından kaynaklanmaktadır. Muğam melodisi, melodinin kademeli olarak yukarı veya aşağı hareket ettiği kompozisyon yapısıyla tanımlanır.

Muğam ezgilerinin oluşmasında sekanslar gibi *tekrarlar* da önemli rol oynar. İncelediğimiz muğamlarda tekrarlar farklı şekillerde cisimleşmiştir. Burada basit - müzikal bir motif biçiminde olduğu gibi daha büyük bir cümle biçimindeki tekrarlar da belirgindir.

Muğamların farklı yerlerinde sıra ve tekrarın birlik halinde tezahür ettiği bu tür örnekler rastlıyoruz. Örneğin aşağıdaki örnekte, kademeli olarak değişken bir diziye geçiş yapan bir değişken tekrarımız var. Böylece tekrarın üçüncü müzikal düzenlemesi dizinin ilk halkasını oluşturur. Burada melodi aynı melodik figürle başlasa da adım adım ilerliyor ve her yeni sekans döngüsüyle aralık genişliyor. İlk halkada bu aralık üçte bir ise, ikincide dördüncüye, üçüncüde ise beşte bire yükselir. Sekans döngüleri, artan perdeyi vurgulayarak, azalan bir hareketle başladıkları sese geri döner. Burada geçici bir referans görünür.



Verilen örneğe dikkatli bakarsak burada da referans adımıyla dolaşıldığını görebiliriz. Böylece, ilk müzikal düzenlemede, akışkanın etrafındaki yürüyüş kademeli olarak adım adım artar, böylece bu melodik yürüyüş, sekans döngülerini oluşturan müzikal motifi tanımlar. Bu nedenle dizi döngülerinin müzikal motifi yürüyüşe dayanmaktadır. Birincisi des, ikincisi es, üçüncü halka ise f sesi etrafında bir aralık yürüyüşünü gösteriyor.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

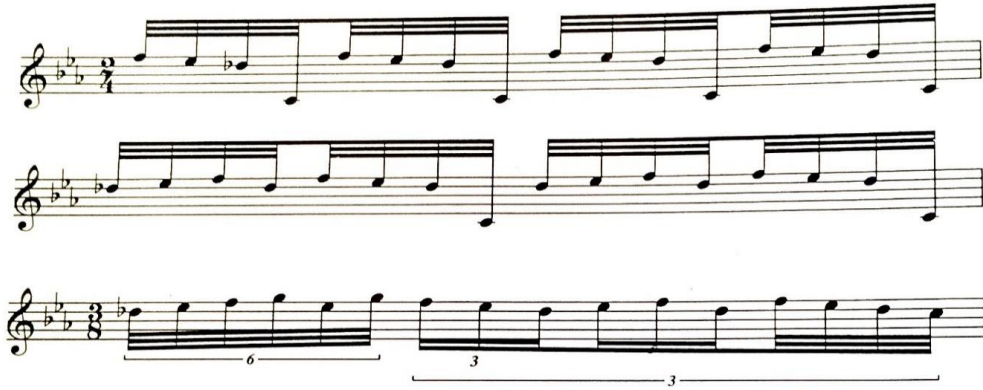
26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



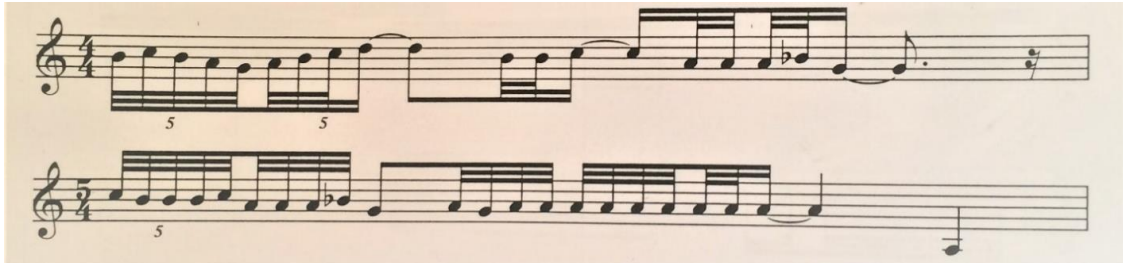
Muğam tematizminin oluşmasında vazgeçilmez rol oynayan sıra ve tekrarlara pek çok örnek gösterilebilir. Bu müzik malzemelerinden, muğamda çeşitliliği yaratan önemli bir unsurun bu dizi ve tekrarların varyasyonel tezahürü olduğu bilinmektedir.

Materyali incelerken tekrar ve sıralamanın aynı anda değil, dönüşümlü olduğu müzik düzenlemeleriyle karşılaştık. Müzikal düzenlemede önce melodi tekrarlanır, ardından değişik bir diziyle devam edilir. Müzikal motif, otuz saniyelik notalar halinde inen adım benzeri bir hareketle dört kez tekrarlanıyor. Daha sonra bu motifin yükselen adım benzeri bir hareketle kendini gösteren tersi, önceki alçalan melodik ilerlemeye geri döner. Bu ritmik gruplama iki kez tekrarlanır. Burada ayrıca mayenin oluşturduğu org noktasını da görebiliyoruz. Bu sayede melodide sıçramalar meydana gelir. Bu aşağıya doğru sıçrama bir aralık değildir.



Tekrarlardan sonra iki döngülü bir varyant dizisi melodiyi geliştirir. Buradaki döngüler esas olarak otuz iki ve on altı notalı notalardan oluştuğu için diziyeye figürasyona da denilebilir. Aynı zamanda dizide sextol ve trioller de yer alıyor. Bu dizide ana müzik motifi yardımcı, ek seslerle çevrelenir ve dolayısıyla varyasyonlar ortaya çıkar.

Muğamları incelerken müzik düzenlemelerinin birçok çeşidiyle karşılaştık. Değişkenlik, sözlü geleneğe sahip profesyonel müzikte olduğu gibi halk müziğinde de muğam ezgilerinin biçimlendirici özelliklerinden biridir ve büyük önem taşır. Değişkenliğin en güzel örneği muğamların kadans kısımlarıdır. Burada müzikal fikir aynı kalsa da, ölçülü olarak veya melodik figürlerin çeşitlenmesi sonucu çeşitlilik elde edilir. Örneğin "Bayati-Kürt" muğamının tonik ritmindeki ana müzik motifi şöyledir: d2 - c2 - h1 - a1 - g1 - a1. Muğam boyunca bu müzikal motif kadanslarda kullanılmış, melodik hareketler, pasajlar, yardımcı ve geçici seslerle, çeşitli şekillerde yürüyüşlerle zenginleştirilmiştir.



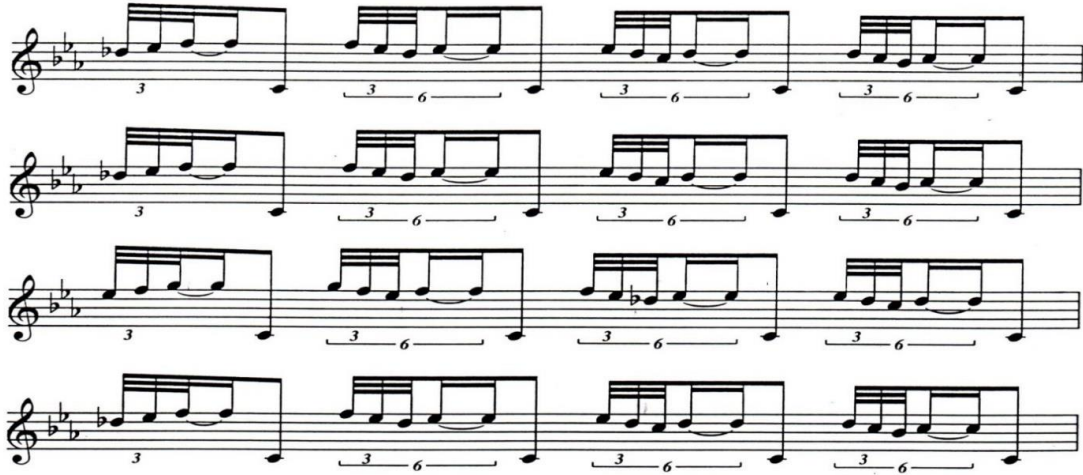
Muğamlarda zil bölümleri genellikle melodik olarak gelişmiş, karmaşık dokusal cümlelerden oluşur. Örneğin "Şahnaz" muğamında "Zil Şahnaz" bölümünün melodisi çok ilginç melodik hareketleri yansıtmaktadır. Aynı zamanda melodinin dizi, tekrar, org noktası, sıçrama gibi çeşitli ilkeleri de bölümün cümlelerinde somutlaşmıştır. Aşağıdaki müzik örneği geliştirilmiş cümlelerden birini göstermektedir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Verilen örnek dört döngülü, değişken bir minyatür diziye dayanmaktadır. Her halka belirli bir adımı (f-es-des-c) ifade eder. Referans adımları etrafında yürüyüşler kullanır ve bu yürüyüşlerden sonra mayenin alt oktavına (c1) atlar. Bu tür ritmik gruplama, dizi döngülerinin müzikal motifini oluşturur. Söz konusu döngülerden ilkinde hareket, belirli bir referans adımının alt dördüncüsünden yükselen bir adım hareketi ile, diğerlerinde ise alt ve üst öncü tonlarla gerçekleştirilir. Sıra halkaları sekstole ile gösterilir. Ancak turlarda üçüzler kullanıldı. Dizi döngülerinde mayenin alt oktavına (c1) atlanmasıyla bir org noktası oluşturulur. Cümle boyunca noktalama işaretleriyle gösterilen org noktası, mayenin önemini vurguluyor, ana perde olduğunu hatırlatıyor. Atlamalar oktav, nona, ondalık, undesima, duodesima aralıklarla ve aşağı doğru hareket eder. Aynı zamanda bu cümlede tekrarlar da rastlıyoruz. Müzik kalıbını dört dize olarak ele alırsak birinci, ikinci ve dördüncü dizeler olduğu gibi tekrarlanır. Yalnızca üçüncü satır bir adım yukarı taşınır. Böylece tekrarlar, tekrarlar içindeki minyatür diziler, sıçramalar ve org noktaları cümlelerin melodik oluşumunu belirler.

"Bayati-Kürt" muğamının aşağıda verilen örnekteki cümlesini müzik aranjmanlarına ayırarak incelersek beş melodik aranjmanla karşılaşırız. Tekrarla başlayan bir cümle yavaş yavaş sıralı döngülere doğru ilerler. Aynı müzikal motifin iki kez tekrarlanmasından sonra cümle, o müzikal motif üzerine inşa edilen yükselen melodik bir figüre doğru hareket eder. Burada aşağı yönlü hareketin temel nedeni de yansıtılıyor. Söz konusu melodik gruplama, dizi döngülerine geçerek melodiyi sürdürür. A adımından itibaren yükselen bir hareketle başlayan dizi ilmekleri, d sesine ulaştıktan sonra azalan bir karaktere bürünerek iki ilmek gösterir. Bu müzik düzenlemesi iki kez tekrarlanır. Daha sonra bu dizilerdeki aralık genişlemesi nedeniyle varyantlar oluşur. Dolayısıyla, eğer ikinci ve üçüncü müzik düzenlemelerindeki dizi döngüleri beşli (a-d) aralığındaysa, bir sonraki melodik düzenlemede altılı (a-e) aralığını kapsar. Aralığın genişlemesi nedeniyle artık iki yerine üç sıralama döngüsü var. Sekans e'de başlayıp g'ye indirildikten sonra aralık tekrar sıkıştırılır ve beşinciye kapsayan önceki müzik düzenlemesine geçiş yapılır. Yani burada ikinci, üçüncü ve beşinci müzik düzenlemeleri aynı sırayla tekrarlanıyor, dördüncü müzik düzenlemesinin yalnızca ilk müzik motifi yeni bir şekilde ortaya çıkıyor, ancak melodinin yaratılmasına katılıyor. Öncekinin müzik materyali. Melodide sıra ve tekrarın eş zamanlı tezahürü, muğamlarda görülen melodik bir ilerlemedir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



22

Görüldüğü gibi cümle otuzikilik ve on altılıklardan oluşan melodik pasajlar açısından zengindir. Ayrıca melodinin hızlı ritmik hareketi de dikkatimizi çekiyor. Kademeli hareketlerin hakimiyetine rağmen üçüncül ve dördüncül sıçramalar da buraya yansıyor.

İncelediğimiz "Deşti" muğamında sıralı, tekrarlı, org noktalamalı, atlamalı cümleler bulunmaktadır. Muğam tematizmine özgü ritmik figürler, muğamların gelişmiş dallarında daha yaygındır. Melodinin özü, triolün ifade ettiği maye (d)'den farklı adımlara yapılan sıçramalardan oluşur. Mayenin her vurğulanmasından sonra bir sıçrama org noktası oluşturur. Bu sıçramalar mayeden referans perdesine (VIII), X, IX'a, mayenin oktavına, mayenin üst baş tonunun üst oktavına kadar ilerlemektedir. Org noktası maye tarafından gerçekleştirilir. Yavaş yavaş yükselen melodik hareket başladığı seviyeye geri döner.

Verilen örnekten melodinin bir tekrarla başlayıp yavaş yavaş bir diziyeye dönüştüğü görülmektedir. Aynı zamanda söz konusu örnekte dizi içindeki minyatür diziler de kendini göstermektedir. Bu tür karmaşık melodik hareketler muğamların eşsiz özelliklerinden biridir. Özellikle muğamların en gelişmiş dallarında kendini gösteren bu tür melodik ritmik figürler, muğam tematizminin karakteristik özelliklerindedir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



"Katar" muğamının "Zil Katar" bölümünün üçüncü cümlesinde ilginç melodik hareketlerle karşılaşırız. Yani bu cümlede melodinin çeşitli ilkeleri ortaya çıkıyor. Aynı zamanda tekrarlama, sıralama, sıçramalar da bu cümleye yansıyor. Bu ilkeler trioller yoluyla ortaya çıkmaktadır.



Cümlenin melodisi tekrar ve dizilerin birliğidir. Tekrarla başlayan melodi, dizi döngülerine doğru ilerler. Tekrarlar ve sekanslar melodiyi devam ettiriyor. Burada da üçüncü, dördüncü ve beşinci sıçramaları görüyoruz. Yeni bir müzik düzenlemesinin başlangıcını işaret eden bu sıçramalardır. Birincisi üçüncüyle, ikincisi dördüncüyle ve üçüncüsü beşinci aralıklarla başlar. Kademeli olarak genişleyen melodi maye içinde tamamlanarak aynı sırayla önceki haline dönlür. Burada atlamalardaki boşluklar tekrarlar ve minyatür dizilerle dolduruluyor. Bu tür melodik hareketler muğamların tematik yapısına karşılık gelir ve çoğunlukla zil ve melodik olarak geliştirilmiş bölümlerde kendini gösterir. İncelenen diğer muğamlarda da bu tür melodik hareketlere tam olarak zil bölümlerinde rastladık. Bunun nedeni, muğamda hanendenin veya icracının yeteneğini gösterme arzusudur; en karmaşık melodik hareketler, çanlar ve teknik olarak geliştirilmiş melodiler, zillerde ve iklim kısımlarında ifadesini bulur.

Sıçramalardan bahsetmişken, muğamlarda adım adım hareketin hakim olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bazı yerlerde tertia, quarta, quinta, sexta, septima, octava, nona, decima, undecima, duodecima, quartdecima ve quintdecima gibi sıçramalar da vardır. Melodik gelişim sırasında meydana gelen basit aralıklı sıçramalar yukarı ve aşağı doğru olur.

Buradaki karmaşık aralıklara yapılan atlayışlar her zaman akışkanı gösterme işlevine sahip olup akışkanın öncü perde olduğunu vurgulamaktadır. Aynı zamanda bu prensip birçok durumda organ noktalama işaretleriyle de kendini gösterir.

Muğamlarda en sık karşılaştığımız sıçrama aşağı doğru saf oktavidir. Çeşitli müzik düzenlemelerinde herhangi bir perdeye atıfta bulunulması da dahil olmak üzere, esas olarak tüm kadanslarda meydana gelir. Bu sıçrama aynı zamanda akıcı adımı güçlendirmeye ve önemini vurgulamaya da hizmet eder. Aynı zamanda katran performansı ile de ilgilidir.

Ramiz Zohrabov, küçük hacimli muğamların kompozisyon yapısından ilk kez "Muğam" adlı kitabında bahsetmiştir. Yazar, küçük boyutlu muğamlar hakkında şöyle yazıyor: "*Küçük*



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



hacimli muğamlar serisi, hacim olarak destgahlara göre daha küçük, şube ve guşelerin sayısı bakımından daha az olan muğamları içerir. Küçük hacimli muğamlarda genellikle 5-6 şube veya guşe çalınır ve okunur. Bu tür muğamlarda zil-bem sicilinin bulunduğu şube ve guşeler birbiri ardına sıralanır. Destgah'ın bestelerinde duygusal gerilimin kademeli olarak gelişmesi ilkesi, küçük ölçekli muğamlara özgü değildir". Bilim adamının teorik fikirlerinin onayını görsel olarak ele alalım.

İnceleme sırasında küçük hacimli muğamların karakteristik özelliği olan zil-bem-zil ilkesinin "Şahnaz" muğamında ifadesini bulduğu kanaatine varıyoruz. Böylece muğamın melodisi bazen zilde, bazen de peste gelişir. Kısaca bu prensip şuna benzer: I şube-bem-zil-bem, II şube bem, III şube zil-bem-zil, guşe zil. Böylece Şahnaz muğamının melodisi dalga benzeri bir hareketle oluşur.

Ayrıca "Zil Şehnaz" bölümünün gelişmiş melodik özellikleriyle diğerlerinden farklılaştığını da belirtmek gerekir. Bu, muğamın doruk noktasından kaynaklanmaktadır.

"Bayati-Kürt" muğamının genel yapısında kayıt unsuru basittir. Yani muğam ağırlıklı olarak orta perdede duyulur. Sadece ikinci bölümde melodi yükselip üst perdeye geçiyor. Bununla birlikte, sonunda önceki kaydına geri döner. Bem-zil-bem şeklinde değerlendirilebilir.

"Deşti" muğamının kompozisyon yapısı incelenen diğer muğamlardan farklıdır. Burada bölümler içerisinde zil-bem kavramı kendini gösteriyor. Böylece zilde başlayan bölümler basta, basta ses veren bölümler ise zilde tamamlanır. Böylece ikinci bölüm bem-zil, diğer bölümler ise zil-bem karakterindedir.

Burada ikinci bölüm tamamen bas sesi veriyorsa, diğer bölümler zillerle ses çıkarır. Her ne kadar sadece bölümler zille başlasa da her birinin son müzik düzenlemesi bastadır. Melodinin gelişimi zil şeklinde kendini değiştirerek kompozisyonun yapısını oluşturur. Yani, "Dashti bemda", "Dashti zilde".

Katar muğamında kompozisyon yapısı daha basit ve anlaşılırdır. Böylece küçük bölümlerden oluşan "Katar" muğamının birinci ve üçüncü bölümleri zilde, ikinci bölümü ise bem üzerinde çalınır. Bu durum, küçük hacimli muğamların temel özelliğini açıkça ortaya koymaktadır.

Melodik analiz sırasında, "Şahnaz", "Bayati-Kurd", "Deşti" ve "Katar" gibi melodik gelişim ilkelerini oluşturan melodik analiz, ezberleme, sıralama, müzikal bir fikrin farklı bir formda tekrarı, referans adımları, değişken müzik düzenlemeleri, hareketli pasajlar etrafında yürür. Deşti ve Katar muğamlarında hakimiyet farklı şekillerde yansıtılmaktadır. Bahsedilen ilkeler, melodinin gelişmiş karakterinin oluşmasında anahtar rol oynamaktadır. Ayrıca sıraladığımız melodik gelişim ilkeleri, her muğamın tonunu ve özgünlüğünü belirleyen ana faktörlerdir.

Sonuç

Son olarak muğamların kompozisyon yapısında makam amili önemlidir. Muğam ezgisinin gelişim ilkelerini belirleyen anın yapısıdır, beste zil-bem-zil şeklindedir. Böylece muğamın zil-bem-zil formunda mayenin zille veya bem'a doğru bir oktava taşınması ve burada devam etmesi ezginin ana noktasının bir tezahürüdür. Aynı şekilde, ister ezber, ister tekrar, ister yürüyüş veya diğer müzikal ifade araçları olsun, çoğu durumda vurgu, muğamın akıcılığı ve referans seviyeleri üzerindedir. Halk müziğinde zaman kavramı da önemlidir. Bu sırada aynı noktaya dayanan bir melodide, perde ve referans düzeylerinin korunması şartıyla farklı melodiler, müzik düzenlemeleri ve kadanslar yaratılır ki bu da nokta kavramının form oluşturucu bir yapıya sahip olduğunun açık bir örneğidir. Söylediğimize göre anın ve melodinin birlikteliği, yeri doldurulamayacak müzikal örnekler yaratıyor.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Bahsedilen muğamlar küçük hacimlerine rağmen sözlü geleneksel profesyonel müziğin bir türü olarak muğamın ana unsurlarını ve karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır.

Kaynakça

1. Azərbaycan diskoqrafiyası <http://diskografiya.musigi-dunya.az>
2. Əzimli F. Tar üçün not və muğam məktəbi. Bakı, RN:Novruz 94 nəşri, 2009, 316 s.
3. Mehraliyev A. Muğamların ritmik gəzişmələri. Bakı, Gənclik, 2013, 228 s.
4. Məmmədov N. Azərbaycan muğamları “Rast” və “Şahnaz”. Bakı, Azərənəşr, 1963, 64 s.
5. Məmmədli Ə. Azərbaycan muğamları. Bakı, Azərbaycan, 2010, 328 s.
6. Muğam ensiklopediyası <http://mugam.musigi-dunya.az>
7. Muğam ensiklopediyası. “Azərbaycan xanəndələri” diskoqrafiya / – Bakı: Heydər Əliyev Fondu, – 2007. – 23 s.
8. Musazadə R., Abdullayev A., Dadaşov F. Instrumental muğam tədrisi. Bakı, MBM, 2014, 220 s.
9. Musazadə R. Qədim muğamlar. Bakı, MBM, 2013, 124 s.
10. Orxanbəyli O. Tar tədrisinin metodikası. Bakı, Azərənəşr, 1971, 80 s.
11. Təhmirazqızı S. Bizim ustad. Bakı, Nərgiz, 2015, 320 s.
12. Üzeyir Hacıbəyov <http://uzeyir.musigi-dunya.az>
13. Zöhrabov R. Azərbaycan rəngləri. Bakı, Mars-Print, 2006, 250 s.
14. Zöhrabov R. Muğam. Bakı, Azərənəşr, 1991, 119 s.
15. Zöhrabov R. “Rast” muğam dəstgahının nəzəri əsasları. Bakı, Mars-Print, 2002, 146 s.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



“HARİC SEGHAH” MUĞAMINDA BERDAŞT

Fardin MAHAMMADZADE*

Özet

Amaç. Makale, "Segah" ailesinin bir parçası olan "Haric segah" muğamının giriş kısmı - berdaşt bölümü üzerinde odaklanmaktadır. Temel amacımız bu muğamda berdaştın rolünü ve işlevsel önemini ortaya koymaktır.

Yöntem. Berdaşt'ın muğama hangi dönemden itibaren dahil olduğu, icra özellikleri incelenmiştir. Ayrıca bu bölümün etimolojisi, morfolojisi ve özellikleri incelenmiştir.

Bugün bile destgahta hem sesli, hem de çalgılı olarak söylenen Berdaşt, sazlı muğam icralarına giriş olarak da çalınmaktadır. Ancak performans deneyiminde bir takım farklı nüanslarla karşılaşırız. Bahsettiğimiz "Haric segah" muğamında bu farkı görmekteyiz.

Bulgu. Notlara istinaden “Haric segah”da berdaşt bölümü değerlendirilmektedir. Vokal versiyonda Sara Gadimova ve Gandab Guliyeva'nın icrasından notalanmış örnekler üzerinden analizler yapıyoruz. Bu versiyonlar bizim tarafımızdan notalanmıştır. Vokal örnekleri, Akram Mammadli ve Fuad Azimli tarafından notalanmış "Haric segah" in enstrümantal versiyonları ile karşılaştırmalı olarak sunulmaktadır. Vokal ve enstrümantal notaların karşılaştırmalı analizi, bunların aynı olmadığını, birbirinden farklı olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç. Tüm muğamlarda olduğu gibi "Haric segah" muğamında da berdaştın icrası ile destgah üzerinde çalınacak şübe ve guşelerin durak sesleri ve intonasyon özellikleri sergilenmesi gösteriliyor. Bardasht'ın işlevsel önemi ortaya çıkartılıyor.

Anahtar Kelimeler: Segah, Berdaşt, Muğam

“HARİC SEGHAH” MUĞAMINDA BERDAŞT

Abstract

Purpose. The article focuses on the introductory part - berdash part of the "Haric segah" mugham, which is part of the "Segah" family. Our main aim is to reveal the role and functional importance of the bardash in this mugham.

Method. From which period Berdash was involved in mugham and his performance characteristics were examined. In addition, the etymology, morphology and characteristics of this section were examined.

Even today, Bardasht, which is sung both vocally and instrumentally in dastgah, is also played as an introduction to instrumental mugham performances. However, we encounter a number of different nuances in the performance experience. We see this difference in the mugham of "Haric segah" that we are talking about.

Findings. Based on the notes, the Bardasht section is evaluated in "Haric segah". In the vocal version, we analyze the notated examples from the performance of Sara Gadimova and Gandab Guliyeva. These versions are notated by us. Vocal samples are presented in comparison with the instrumental versions of "Haric segah" notated by Akram Mammadli and Fuad Azimli. Comparative analysis of vocal and instrumental notes reveals that they are not the same, but different from each other.

Results. As in all mughams, in the "Haric segah" mugham, the pause sounds and intonation characteristics of the shobe and gushes to be played on the dastgah are shown with the performance of bardasht. The functional significance of Bardasht is revealed.

Keywords: Segah, Bardasht, Mugham

* Azerbaycan Milli Konservatuarı, fardinmahammadzada@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Muğam, sözlü geleneği olan profesyonel müziğin önde gelen türü olarak özel bir ağırlığa sahiptir. Muğam yapısını oluşturan her parçanın kendine has rolü ve işlevsel önemi vardır. Bahsettiğimiz bardaş bu anlamda destgahın giriş kısmı olarak ayrı bir önem taşımaktadır.

Muğam destgahlarında önce "Deramed" çalınır, ardından "Berdaşt" ifa edilir. "Deramed" enstrümantal, hassas ölçüm tabanlı bir giriştir. "Berdaşt", "Deramed"i takip eden enstrümantal ve vokal-enstrümantal bölümdür ve tüm muğam destgahındaki ilk doğaçlamayı ve ilk serbest ölçüyü sergiler.

Berdeşt, "Daramed"den sonra icra edilir ve muğamın temel mövzusuna doğrudan giriş işlevi görür: Ölçülü yapılanmış deamedin aksine, berdaşt, destgahın diğer ölçüsüz şubeleri gibi serbest doğaçlama özelliğine sahiptir. Bardaş'ın esas rolü, destgahın "maye" (maya - "ana", çeviride "maya") adı verilen esas, merkezi bölümünün hazırlanmasından ibarettir. Azerbaycan muğam destgahının (vokal-enstrümantal veya enstrümantal) tüm güncel versiyonlarında "Maye" şubesi, berdaştan sonra gelir.

Dolayısıyla, eğer "Deramed" kesin bir ölçüye dayalı enstrümantal bir giriş ise, o zaman "Daramad'dan sonraki enstrümantal ve vokal-enstrümantal şube, tüm destgahdaki ilk doğaçlama ve ilk serbest ölçü Bardaş'tır.

Destgahlarda icra edilen berdaştın yeri, morfolojisi ve diğer spesifik özelliklerine geçmeden önce berdaşt teriminin etimolojisine bir göz atalım.

"Bardaş" kelimesi ile "bar" ve "daşt" kelimelerini ayrı ayrı ele alırsak, Arapça-Farsça sözlüğünde "Ber" (بر) çeşitli anlamlarda gösterilmektedir: kenar, kapı, meyve, hasat, kar, kök, önde gelen, aparıcı" (Sözlük, 2015: 47-48), "Dest" (دست) - 1) el; 2) birbirini tamamlayan çeşitli şeylerin tümü; tamamı (Sözlük, 2015: 119). Tam anlamıyla "Berdaşt" (برددشت) 1) Yığmak, toplama anlamına gelir; 2) Muğamın giriş kısmı olarak belirtilir (Sözlük, 2015: 49). Bardaş terimi Osmanlı Türkçesi sözlüğünde "yükseltilmiş" olarak geçmektedir. (Develioğlu, 2001: 86). Başka bir kaynakta ise şöyle yazıyor: "Giriş kapısı" anlamına gelen bu kelimenin (Berdaştın -F.M.) ilk kısmındaki "ber" kelimesi, çok anlamlı bir Türkçe kelimedir. [...] "Berdash", eski Doğuluların bacaklarını altlarına katlayarak oturma şekli olarak anlaşılmaktadır. Yani kişinin uykudan sonraki ilk halinin anlamı olarak anlaşılan bu işaret, aynı zamanda insan faaliyetinin başlangıç durumu olarak da yorumlanabilir. (Sadıqov, 2011: 162-163). Görüldüğü gibi yığmak, toplama, giriş, yüceltme ve diğer işaret edilen anlamlar, berdaştın morfolojisine ve genel amacına tam olarak karşılık gelmektedir.

Arapça-Farsça kelimeler sözlüğünde "Berdaşt" 1) yığım, toplamak; 2) Muğmat'ın giriş kısmı olarak belirtilmiştir.(Sözlük, 2015: 49). "Bardaş" terimi Osmanlı Türkçesi sözlüğünde "yüksek" olarak geçmektedir Develioğlu, 2001: 86).

Bu günün destgah icrasında vokal-enstrümantal bir giriş niteliği taşıyan Berdaşt, aslında bir enstrümantal bölümü olarak oluşturulmuştur. Berdaşt, Afrasiyab Badalbeyli'nin "Açıklayıcı monografik müzik sözlüğünde" destgahların başında, prelüd tarzında çalınan küçük bir enstrümantal bölüm olarak gösteriliyor (Bedelbeyli, 1969: 30). A. Badalbeyli'nin yanı sıra Mammadsaleh İsmayilov (İsmayilov, 1984: 65) Vagif Abdulgasimov (Abdulgasimov, 1989: 72) ve diğer araştırmacılar Berdaştı enstrümantal bir giriş parçası olarak değerlendirdiler. Geçen yüzyılın başından beri destgahlarda da okunmaktadır.

Şu anda var olan Berdaşt benzersiz bir yapıya sahiptir - "Maye" şubesinin oktavından başlar, adım adım iner ve aşağı doğru hareket eder. Sonunda, maye perdesinde "ayak"la (kadans) tamamlanır. Ardından "Maye" bölümü başlar.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Berdasht şubesi iki bölümden oluşmaktadır. Birinci kısım zilde çalınan və ya okunan Berdasht'ın kaidesi, ikinci kısım ise zilden "Maye" şubesine iniş bölümüdür (Babayev, 1996: 72-73).

Berdasht'ın bazı versiyonları geniş, bazı versiyonları küçük okunur. Bunlar aynı zamanda Berdasht çeşitliliğini gösterir. F. Çelebiyev şu Berdasht tiplerini gösterdi: genişletilmiş berdasht, uzak bardasht, bem berdasht, berdashtın kıçıldilmesi, "gezişme" ile bardasht (Челебиев, 2009: 26-27).

Bugün bile destgahta hem sesli, hem de çalgılı olarak söylenen Berdasht, sazlı muğam icralarına giriş olarak da çalınmaktadır. Ancak performans deneyiminde bir takım farklı nüanslarla karşılaşırız. Bahsettiğimiz "Haric segah" muğamında bu farkı görmekteyiz.

"Segah"ın berdashtlarına geçmeden önce bu muğam ailesiyle ilgili bazı noktaları açıklığa kavuşturmayı gerekli görüyoruz. "Segah" muğam ailesine dahil olan her muğam için takip ettiğimiz bilimsel kaynaklar ve dinlediğimiz sayısız icra seçenekleri, son 70-80 yılın icrasına dair geniş bir fikir oluşturmaktadır. Bilindiği gibi "Segah" muğam ailesi şu muğamları ifade eder:

- "Haric Segah" (küçük oktav, si),
- "Orta Segah" (I oktav mi),
- "Zabul Segah" (küçük oktav mi),
- "Mirza Hüseyin Segah" (I oktav lya),
- "Haşim Segah" (I oktav sol),
- "Yalhin Segah" (I oktav re)

Profesör R. Zohrabov, "do" mayeli "Segah"ın da bulunduğunu gösterdi. Ancak yazar bu tür "Segah"ın kullanılmadığını dolayısıyla destgah olarak çalınmasının mümkün olmadığını belirtmektedir (Zohrabov, 2013: 198).

İncelediğimiz "Orta segah", "Haşim segah" ve "Yalhin segah" örneklerinin hiçbirinin destgah formunda olmaması, bunların tamamen enstrümantal varyantlar olarak nitelendirilmesine neden olmaktadır. "Zabul-segah" muğamında "Orta segah", "Manandi-makhalif" ile "Zil zabul" arasında bir şube olarak çalınıp söylendiğinden şube olarak da adlandırılabilir. Ancak "Haric segah", "Mirza Hüseyin segah" ve "Zabul segah"ın hem destgah hem de solo olarak çalgısal olarak icra edilmesi, onların berdasht bölümlerini notalara aktarılmasına ve sazlı versiyonlardaki berdashtlarla karşılaştırmalı bir analize dahil edilmesine olanak sağlamaktadır.

Haric segah hem vokal hem de enstrümantal ifade yaşar. Sara Gadimova, Rubaba Muradova, Gandab Guliyeva, Tukazban İsmayilova, Nazakat Teymurova başka icracılar zil üzerinde segah söyler ve bunu bardasht olarak okurlar. Daha sonra Maye şubesinin durak sesine inerek Berdashtı bitirirler. Şarkıcıların söylediği bu Berdashtlar aynı zamanda enstrümantal performansların da karakteristik özelliğidir. Aynı zamanda Hacı Memmedov, Habib Bayramov, Ağasalim Abdullayev, Möhlet Müslimov, Aliğa Guliyev, Ramiz Guliyev, Malik Mansurov, Elçin Haşimov ve diğerleri de aynı tarzda performans sergiliyor. Ancak bazen çalgı yorumlarında berdashtın inen kısmının çalınmadığını da görmek mümkündür. A.Abdullayev ve M.Muslumov, Ramiz Guliyev ve Elçin Haşimov'un icra ettiği versiyonlarda ise berdasht zilden çalınıp zilde tamamlanmaktadır. Daha sonra sanatçı, öz durak sesinde Maye şubesini gerçekleştirir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Öten yüzyılın programları arasında A. Bakihanov'un ses dersi için derlediği programda Berdaşt'la "Haric segah"ta tanışıyoruz. Tarzan "Haric segah"ı bardasht, Maye, Şikesteyi-fars, Hisar, Manandi-mahalif, Zil segah, Müberriqe, Hric segaha ayak (kadans) bölümleriyle sundu. [Bakihahov, 1985: 65]. Bugünkü icrada dahi "Haric segah" muğamının şübe ve guşe dizilişi ile A. Bakihanov'un programı arasında büyük farklar bulunmamaktadır. Şu anda bu muğam, Bardasht, Mayeyi-segah, Şikeseyi-fars, Müberriqe, Manandi-hisar, Manandi-mühalif, Zil segah, Segah'a dönüş - koda şubesi ve guşeleri sırasına göre okunmaktadır. Notalar esasında "Haric segah"ın Berdaşt şubesine bir göz atalım. Vokal versiyonunda Sara Gadimova ve Gandab Guliyeva'nın icrasından notalara aktarılan sample'lar üzerinden analizler yapıyoruz. Vokal örnekleri, A. Mammadli ve F. Azimli'nin yazdığı "Harji segah" örneklerinin enstrümantal versiyonlarıyla karşılaştırmalı olarak tahliller edilir. Vokal ve enstrümantal notaların karşılaştırılması, bunların aynı olmadığını, birbirinden farklı olduğunu ortaya koyuyor.

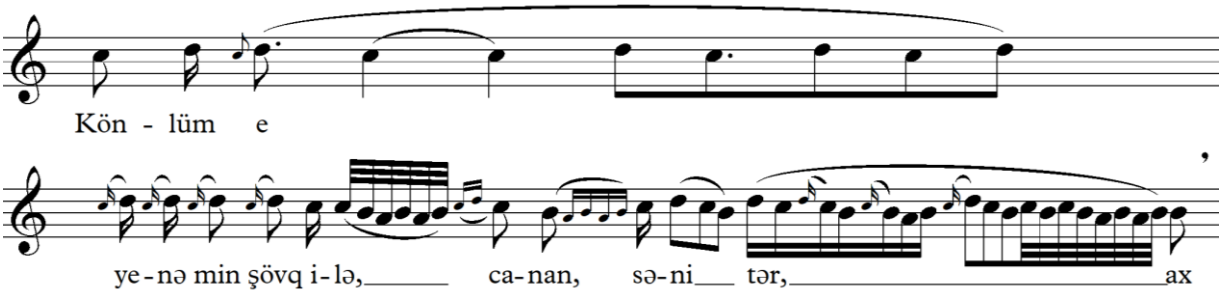
Öncelikle notalara aktardığımız "Haric segah"ın vokal seçeneklerinin *h* mayeli segah olduğunu belirtelim. Her iki ses notası da (hem S. Gadimova'nın hem de G. Guliyeva'nın icraları geniş değildir) ilk icrada gazelin 3 beyti, ikinci icrasında ise 2 beyti okunmuştur. Her ikisinde de gazelin ilk beyti berdaştın temelini oluşturur, sonraki beyt ise iniş bir bölüm olarak karşımıza çıkar.

Ses örneklerin ilk cümlesi *d²* sesiyle başlar. "Şikasteyi-fars" perdesinin oktavına dayanan cümlede, *e* sesine dokunularak bu bölümün berdaştaki intonasyonları gösterilir. İlk cümle "Şikasteyi-fars"ın oktav perdesinden başlayıp o bölümün tonlamalarını yansıtsa da - *h¹* sesinin oktavı durak sesidir. Cümle *d* ve *h* sesleri arasındaki doğaçlamaya dayanmaktadır. Bahsedilen hususlar her iki notta da takip edilmektedir.

Sara Gədimova



G. Kuliyeva



Bardasht'ın ikinci cümlesinin çeşitli işlevleri vardır. Her şeyden önce bu cümle, ilk cümlelerin farklı bir tekrarı görevi görüyor. Bu tekrar, gazelin beytinin yeni ayeti ile belirlenir. Burada da "Shikasteyi-fars" oktavı ve maye tonların oktavı geçerliliğini korur; doğaçlama bu adımların aralığındadır. Ayrıca ikinci cümle bir tekrar cümlesi olduğu kadar bir cevap cümlesidir. Bu, ilk cümleye bir cevap ve daha önce belirtilen fikrin doğrulanması işlevi görür. Son olarak ikinci cümle hem de berdaştın birinci bölümü -esasını tamamlıyor. Sonraki - iniş parçaya geçiş için zemin hazırlıyor.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



S. Gadimova



G. Kuliyeva

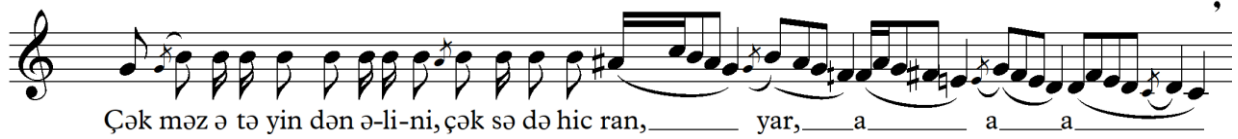


Bir sonraki kısım berdaştın iniş kısmıdır. Her iki versiyonda de gazelin ikinci beyti inen kısım oluşturmaktadır. Bu bölümde S. Gadimova'nın icrası maye oktavın üst notalarıyla, G. Guliyeva'nın icrası ise ana tonun oktavı olan IX pilleden başlar. Bu hareket, her iki notasyonda da maye oktavın onaylanmasıyla dönüşümlü olarak gerçekleşir. Daha sonra iniş başlıyor. İnen kısım ise aynı motifin sekvens dizilişine dayanmaktadır. Burada motif, IX, VIII, VII, VI, V, IV pillelerde durarak aşağıya doğru bir hareketle karakterize edilir. Maye tonda durarak fikir tamamlanır.

S. Gadimova



G. Kuliyeva



Bardasht'ın en önemli özelliklerinden biri de iniş kısmından sonra zillerden birine atlayıp, yeniden maye tonuna dönmesidir. Bu, inişteki cümlelerin onaylanması görevi görür. "Haric seğah"taki vokal varyantlarının karakteristik dönüşü, ana tonun oktavı veya "Şikasteyi-fars" oktavıyla gerçekleşir. Her iki not yazısında bu cümle gazelin yeni ayetleriyle icra edilir. Sonunda maye tonunda berdaşt tamamlanır.

S. Gadimova





XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



No-la zən-bur e - vi-nə bən-zə-sə bey-tül hə-zə - rim
yar a-man

G. Kuliyeva

Ey - lər ca - nı - nı ca - nı - na qur - ban,
sən is - tə sən is - tər ay

"Haric segah" muğamının çalgı notalarına dikkat edersek, vokal yorumlarına göre benzer ve farklı nüanslar bulunmaktadır. Enstrümantal notasyon, vokal notasyonda olduğu Maye bir tonun oktavını ifade eder. Ancak burada cümleler ve tonlamalar tamamen farklı. Sesli versiyonların ilk cümlesi "Şikasteyi-fars"ın oktavı ile maye oktavı arasındaki doğaçlamaya dayalıysa, enstrümantal varyantlar esas tonun oktavı ile mayenin oktavı arasında ortaya çıkar. Cümlelerin esas müzikal fikri temelini VIII veya IX - maye oktav tonundan alır. İlk olarak VIII pille ve esas tonun oktavı tekrarlanır. Daha sonra maye tonun oktav sesi de buraya eklenir. Üç sesin (*fis*, *g* ve *h*) birleşiminden oluşan motif birçok kez tekrarlanıyor. Bu şekilde segah makamının esas pilleleri (esas ton ve maye ton) sunumu segah seslenmesi oluşturur. Müzikal fikir, *h* sesinin maye oktav üzerinde teektarı ile sona erer. Sonuç olarak cümle sonundaki *fis*, *g* ve *h* seslerinin önemi bir kez daha ortaya çıkmaktadır.

F. Azimli

Ey - lər ca - nı - nı ca - nı - na qur - ban,
sən is - tə sən is - tər ay

A. Mammadli

Ey - lər ca - nı - nı ca - nı - na qur - ban,
sən is - tə sən is - tər ay



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Ancak bundan sonra aynı pilleler üzerinde yine ilkinе benzer bir cümle sunuluyor. Burada müzik fikri yeni bir dalga halinde kendini gösterecek gibi görünüyor. Doğaçlama aynı zamanda ilk cümledeki perde ve intinasyonla da belirlenir. Burada mayenin oktavı, VIII ve IX pillelerin dönüşümlü olarak ton korunarak çalınması ve sanki bir akor kompleksi oluşturulmuş gibi görünüyor. İlk cümlede olduğu gibi *fis*, *g* ve *h* sesleri önemini koruyor. Aynı sesin – *h* sesi üzerinde tekrarlanmasıyla cümle tamamlanır.

F. Azimli

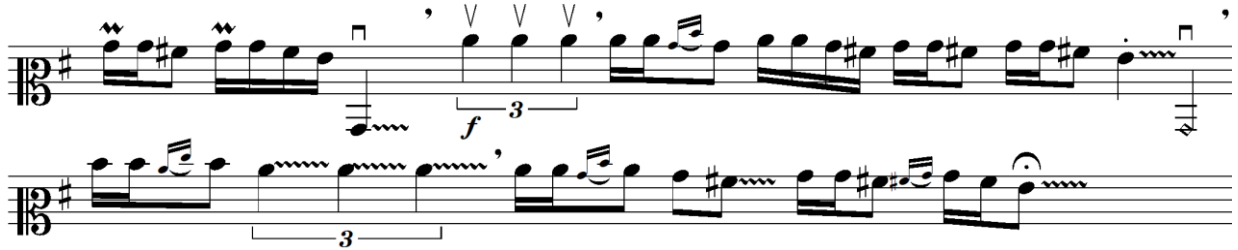


A. Mammadli

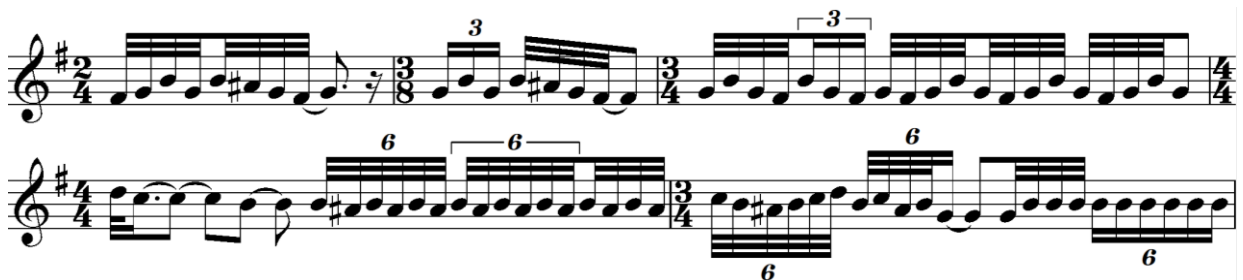


Bir sonraki cümle berdaştın ilk iki cümlesinde sunulan müzikal fikri daha da geliştiriyor. Önceki cümleler esas tonun oktavı ile maye tonun oktavı arasındaki doğaçlamaya dayalıysa, buradaki esas fikir "Şikasteyi-fars" perdesinin oktavına dokunmaktır. Bu perde aynı zamanda vokal versiyonlarda da önemli bir yere sahiptir. "Şikasteyi-fars" oktavına dokunulduktan sonra tekrar maye oktava geçiş ortaya çıkar. Cümle de bu perdeye durak olarak bitiyor. Her iki notada da bu fikri takip etmek mümkün.

F. Azimli



A. Mammadli



Daha sonra enstrümental versiyonlarda inen kısım belirir. İnen kısım burada aynı zamanda yukarı seslerden aşağı seslere kadar olan kısım olarak da nitelendirilmektedir. Vokal versiyonlarda olduğu gibi enstrümental yorumların iniş kısmı, küçük motifin sekvens olarak



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



aşağı doğru hareketine dayanmaktadır. VIII, VII, VI, V ve IV pilleleri motifin dokunduğu ve aynı zamanda küçük durakların da yapıldığı aşamaları oluşturur. Sonunda cümle maye durmasıyla bitiyor.

F. Azimli



A. Mammadli



Maya tonuna ulaştıktan sonra - Bardasht'ın sonunda mayenin etrafında küçük doğaçlama edilir. Bunlar *ayaq* cümleler görevi görür. Maye tonun tekrarı ile sona erer.

F. Azimli



A. Mammadli



"Haric segah"ın hem vokal hem de enstrümental versiyonlarında, iniş kısmın küçük duraklar yaparak dokunduğu sesler, muğamın şübelerinin ve guşelerinin durak sesi görevi görür. Zil'den Bem'e iniş boyunca, VIII pille - *g¹* sesi "Manandi-mahalif", VII# - *fis¹* sesi "Manandi-hisar", VII pille - *e¹* sesi "Müberriqe", VI pille - *d¹* sesi "Şikasteyi -fars" ve son durak IV pille - *h^k* sesi "Maye" bölümünün durak pilleleridir. Bardasht'ın işlevsel önemi de burada ortaya çıkıyor. Tüm muğamlarda olduğu gibi "Harici segah" muğamında da berdaşa icra ile destgah üzerinde çalınacak şübe ve guşelerin durak sesleri ve intonasyon özellikleri sergilenmektedir.

Kaynakça:

1. Babayev E. Azərbaycan muğam dəstgahlarında ritmintonasiya problemləri. 1996, Bakı.
2. Bakıxanov Ə. Ömrün sarı simi. Məqalələr və xatirələr (tərtibçilər: Tofiq Bakıxanov və Məmmədrza Bakıxanov). 1985, Bakı.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



3. Bədəlbəyli Ə. İzahlı monoqrafıq musiqi lüğəti. 1969, Bakı.
4. Develioğlu F. Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Sözlük. 2001, Ankara.
5. Əbdülqasımov V. Azərbaycan tarı. 1989, Bakı.
6. İsmayılov M. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları. Yenidən işlənmiş və tamamlanmış nəşr. 1984, Bakı.
7. Klassik Azərbaycan ədəbiyyatında işlənən ərəb və fars sözləri lüğəti. İki cildə, I cild. 2015, Bakı.
8. Sadiqov F. Muğam (dərs vəsaiti). 2011, Bakı.
9. Zöhrabov R. Azərbaycan muğamları. 2013, Bakı.
10. Челебиев Ф. Морфология дагтяха: Автореф. дис. д-ра искусствоведения. 2009, Санкт-Петербург: Российский институт истории искусств.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ULU ÖNDER HAYDER ALİYEV'E AİT MÜZİK ESERLERİNİN OKUL ÇOCUKLARININ MÜZİK EĞİTİMİNDE KULLANILMASININ ÖNEMİ VE YÖNTEMLERİ

Gesire MAMMADOVA*

Özet

Bağımsız Azerbaycan devletinin mimarı ve kurucusu, büyük lider Haydar Aliyev'in ebedi imajı, Azerbaycan bestecilerinin farklı türlerdeki müzik eserlerinde büyük bir aşkla vücut bulmuştur.

Müzik derslerine Büyük Önder'e adanmış şarkıların dahil edilmesi, O.Rajabov, N.Kazımov, Y.Akhundova ve O.Imanova'nın yazdığı orta okul V sınıflara göre "Müzik" ders kitabında (Bakü, "Tahsil" , 2020, 80 s.) "Ulu önder Haydar Aliyev'in müzikteki imajı" konusuna yer verilmesi çok önemlidir.

Bu konu çerçevesinde öğretilmesi amaçlanan "Haydar" oratoryosunun (müziği Ogtay Rajabov, sözleri Rafael Huseynov) her bölümü, dehanın en çeşitli ve parlak yanlarını müzik diliyle ifade eder.

Azerbaycan halkının milli lideri ulu önder Haydar Aliyev'e adanmış müzik eserlerinin ortaokul öğrencilerinin müzik eğitiminde ve müzikal gelişiminde kullanılması okul çocuklarında yüksek ahlaki niteliklerin oluşmasına hizmet eder.

Anahtar Kelimeler: Büyük lider Haydar Aliyev, eğitim, müzik, besteci, okul, öğretmen

THE SIGNIFICANCE AND WAYS OF USING THE MUSICAL WORKS DEDICATED TO ULU ONDER HAYDER ALIYEV IN THE MUSIC EDUCATION OF SCHOOLCHILDREN

Abstract

The eternal image of Heydar Aliyev, the architect and founder of the independent state of Azerbaijan, the great leader, was embodied with great love in the musical works of different genres of Azerbaijani composers.

Inclusion of songs dedicated to the Great Leader in school textbooks from the subject of "Music", authored by O. Rajabov, N. Kazimov, Y. Akhundova and O. Imanova, in the textbook on the subject of "Music" for the 5th grade of general education schools (Baku, "Tahsil" , 2020, 80 p.) It is very important to include the topic "The image of the great leader Heydar Aliyev in music".

Each part of the oratorio "Heydar" (music by Ogtay Rajabov, lyrics by Rafael Huseynov) which is intended to be taught within that topic, expresses the most diverse and bright sides of the genius with musical language.

The use of musical works dedicated to the great leader Heydar Aliyev, the national leader of the Azerbaijani people, in the musical education and musical development of students in secondary schools serves the formation of high moral qualities in schoolchildren.

Keywords: Great leader Heydar Aliyev, education, music, composer, school, teacher.

Giriş

Azərbaycan musiqi incəsənətində ulu öndər Heydər Əliyev obrazının böyük məhəbbət və ehtiramla yaradılması bilavasitə Azərbaycan reallıqlarından qaynaqlanır. Ulu öndərin əbədiyaşar obrazının Azərbaycan musiqisində təcəssümünün əsasında xalqın məhəbbəti, minnətdarlıq hissləri və sənətkar inamı dayanır. Bu əsərlər ulu öndər Heydər Əliyevin Azərbaycan xalqı və Azərbaycan dövlətçiliyi qarşısında misilsiz xidmətlərinin bədii qiymətləndirilməsi, Ulu Öndərə ümumxalq məhəbbətinin bədii təənnümüdür.

* Dr. Öğretmen, Gence Devlet Universitesi. qasira.mammedova@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Çağdaş Azərbaycan dövlətinin memarı və qurucusu, ulu öndər Heydər Əliyevin parlaq şəxsiyyəti, əvəzolunmaz fəaliyyəti ədəbiyyat və incəsənətdə monumental əsərlərin yaranmasına səbəb olmuşdur. Onun obrazı bir sıra əsərlərdə müxtəlif səpgidə tərənnüm olunmuş, məhsuldar fəaliyyəti musiqi, boya və poeziyanın vasitələri ilə sənət əsərlərində diqqət mərkəzinə çəkilmişdir.

Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında Heydər Əliyevə həsr olunmuş əsərlər sırasında Cövdət Hacıyevin “Onu zaman seçib” simfoniyası və “Ulu Öndər” simfonik poeması, Arif Məlikovun 8 saylı “Ədəbiyyət”, İlyas Mirzəyevin “Üç dənizin əfsanəsi” simfoniyaları, Vasif Adıgözəlovun “Odlar yurdu”, Musa Mirzəyevin “Azadlığın baharı” kantataları, Oqtay Rəcəbovun “Heydər” oratoriyası, Aqşin Əlizadənin simfonik orkestr və xor üçün “Ana torpaq” poeması, Tofiq Bakıxanovun “Qayıdış” və “Xatirə” simfonik poemaları, Vasif Allahverdiyevin “Ömür yolu” simfonik poeması, Fərəngiz Əlizadənin kamera orkestri üçün “İthaf” pyesi, Mstislav Rostropoviçin violonçel üçün “İthaf” pyesi, Fərhad Bədəlbəylinin “Elegiya” fortepiano pyesi, Faiq Sücəddinovun “Elegiya” instrumental kompozisiyası, Fidan və Xuraman Qasımovaların “Liderə ithaf” romansı, Sərdar Fərəcovanın “Böyük vətəndaş haqqında” odası, “91-lər” marşı, Müslüm Maqomayevin “Azərbaycan”, Nəriman Məmmədovun “Müstəqil Vətənim”, “Sənsən Xilaskarımız”, “Qələbəyə gedən yollar”, “Ellər oğlu”, “Naxçıvan”, “Heydər baba”, “Yeni Azərbaycan”, Ramiz Mirişlinin “Məşəl kimi yanan ürək”, “Heydər Ata”, Şəfiqə Axundovanın “Vətən oğlu”, Azər Dadaşovun “Yeni Azərbaycan marşı”, “Bir millət iki dövlət”, İlham Abdullayevin “Cənab Prezident”, “Həqiqət yolu”, Lalə Cəfərovanın “Zəfər marşı”, “Ana Vətən”, “Bakı-Ceyhan”, Nailə Mirməmmədlinin “Azərbaycan möhtəşəm diyar”, “Azərbaycan bayrağı”, “Azərbaycan səs salacaq”, Hikmət Mirməmmədlinin “Ey ana vətən, Azərbaycan”, Rəşad Həşimovun “Yaşa Prezidentim, yaşa” mahnılarını və digər çoxsaylı müxtəlif janrlı əsərləri qeyd etmək olar.

Dahi şəxsiyyətə həsr olunan milli özül, milli intonasiya üzərində yaranmış bu əsərlər məktəblilərin musiqi tərbiyəsi üçün böyük əhəmiyyətə malikdir. Professor S.F.Qurbanəliyevanın qeyd etdiyi kimi: “Tərbiyə məqsədilə istifadə olunacaq musiqi nümunələri, melodiyalar, əsərlər və s. ideya, məzmun, harmoniya, tembr və digər cəhətlər baxımından məqsədyönlü olmalıdır” [5, s. 129]. “Ulu Öndərin zəngin dövlətçilik irsinin öyrənilməsi, onun ölməz ideyalarının həyata keçirilməsi və gələcək nəsillərə çatdırılması sürətlə qloballaşan dünyada olduqca böyük aktualıq kəsb edən məsələlərdəndir” [6, s. 114].

Bu baxımdan ümumtəhsil məktəblərində Ulu Öndərə həsr olunmuş musiqi əsərlərinin dinlənilməsi, mahnıların öyrədilməsi və xorla oxunması olduqca vacibdir. Musiqi dərslərində Ümummillə lider Heydər Əliyevə həsr olunan əsərləri dinləməklə onun ömür yolunu, mübarizələrini və qələbələrini, musiqi dili ilə obrazını canlandırmaq məktəblilərin musiqi tərbiyəsində mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

5-ci sinif “Musiqi” dərslisindən “Musiqidə ulu öndər Heydər Əliyevin obrazı” adlı mövzu olduqca əhəmiyyətlidir [7, s. 62]. Burada dərslin “Musiqi dinləyək və notla oxuyaq” mərhələsinə O.Rəcəbovun “Heydər” oratoriyasının II hissəsi daxil edilmişdir. Oratoriyanın mətni Rafael Hüseynova məxsusdur. 6 hissədən ibarət oratoriya proqramlıdır və hər hissənin özünəməxsus adı vardır. Bu adların hər biri dahi rəhbərin şəxsiyyətinin müxtəlif məziyyətlərini səciyyələndirir. “Giriş” adlanan birinci hissədə Ulu Öndərin obrazını bəstəkar faqotun ifasında müdrik, düşüncəli xarakterli “Rast” intonasiyaları üzərində qurulan mövzu ilə təqdim edir. Ulu öndər Heydər Əliyevin öz həyat yoldaşı, nəcib insan və görkəmli oftalmoloq, akademik Zərifə xanım Əliyevaya tükənməz və ibrətamiz sevgisindən bəhs edən “Vəfa dərsi” adlı II hissə oratoriyanın ən təsirli bölmələrindəndir. Oratoriyanın “Sədaqət



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



dərsi” adlı III hissəsi dinləyicini dahi şəxsiyyətin hər bir vətəndaşa nümunə ola biləcək ömür yoluna səyahətə səsləyir. Oratoriyanın IV hissəsi “Türkiyə ilə Azərbaycan” adlanır. “Bəstəkar Ulu Öndərin çoxcəhətli xarakterini yaradarkən onun bu iki dövlət arasında mövcud olan çoxəsrlik münasibətlərə yeni həyat verdiyini, iki türk ölkəsi arasında olan bağlılığın daha da güclənməsinə yönələn siyasətini də göstərməyi qərara almışdır. “Bir millət – iki dövlət” deyən Heydər Əliyev bu fikirlə Azərbaycan və Türkiyənin bir-birinə hansı köklərlə və nə qədər bağlı olduğunu bütün dünyaya sübut etmiş və iki ölkə arasında olan sıx dostluq və əməkdaşlıq üzərində qurulan münasibətlərə doğmalığ, səmimiyyət gətirmişdir. Əsrlərlə həm sevincli, həm də çətin günlərində bir-birinə dəstək olan iki xalq arasında bu əlaqələrin daha da güclənməsi Heydər Əliyevin hakimiyyəti dövründə geniş vüsət almışdır” [4, s. 18-19]. Oratoriyanın V hissəsi “Qəmli vokaliz” adlanır. Hissənin adından da məlum olduğu kimi burada Ulu Öndərin vəfatı ilə əlaqədar ümumxalq kədəri ifadə olunur. Sonuncu VI hissə oratoriyada ən böyük həcmə malikdir, “Ulu Öndər” adlanır. Özündə ruh yüksəkliyi, bir qədər mərdlik, cəsarət ifadə edən bu hissədə dahi rəhbərin obrazı daha çox xalq qəhrəmanı, igid sərkərdə kimi təənnüm olunur. Musiqidə eşidilən marş ritmləri, təntənəli major tonları bu hissəni oratoriyada ən nikbin nömrələrdən biri kimi qiymətləndirməyə əsas verir. Bu hissədə bəstəkar Ulu Öndərin obrazını ümumiləşdirmiş şəkildə təqdim edib. Oratoriyanın hər bir hissəsi dahi rəhbərin çoxcəhətli şəxsiyyətinin ən müxtəlif tərəflərini musiqi dili ilə parlaq ifadə edir.

Mövzu ilə bağlı musiqi müəllimi dərsi aşağıdakı kimi planlaşdırıla bilər:

Məqsəd:

1. “Heydər” oratoriyasını Ulu öndərin təsviri incəsənətdə yaradılan obrazları ilə müqayisə etmək, oxşar və fərqli cəhətləri göstərmək.
2. Ulu öndər Heydər Əliyevə həsr olunmuş “Heydər” oratoriyasından kiçik bir hissəni notla oxumaq.

Məzmun standartları: 2.1.1. Musiqi əsərlərindəki emosional obrazların yaranmasında dinamik nüansların və bədii nümunələrinin rolunu şərh etmək [1, s. 17].

İntegrasiya:

- A. Fəndaxili: 3.1.1. Dinlənən əsərin not mətnini birsəslə oxumaq. [1, s. 32].
- B. Fənlərarası: Ədəbiyyat. 1.2.4. Bədii nümunələrin mövzu və ideyasını aydınlaşdırmaq, münasibət bildirmək [2, s. 14].

Təsviri incəsənət.-2.1.1. Həyati görüntüləri rəngkarlıq, qrafika, heykəltəraşlıq növlərində real və abstrakt tərzdə təsvir etmək [3, s. 21].

Strategiya: Beyin həmləsi, müzakirə, müqayisə kimi iş üsullarından istifadə etmək.

Resurslar: Dərslik, iş dəftəri, şəkillər, kompüter, disk və s.

Dərsin strukturu:

Oqtay Rəcəbovun “Heydər” oratoriyasının II hissəsi dinlənilir (sözləri Rafael Hüseynovundur).

Tədqiqat sualı kimi “Heydər Əliyevə həsr olunmuş rəssamlıq, heykəltəraşlıq və musiqi əsərlərindən hansıları tanıyırsınız?”- verilə bilər.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Tədqiqatın aparılması üçün müəllim əvəlcə ulu öndər Heydər Əliyev haqqında məlumat verir, eyni zamanda proyektor vasitəsilə Nikas Safronovun “Heydər”, Tahir Salahovun “Heydər”, Rafael Abbasovun “Düşüncə” portretlərini və heykəltəraş Ömər Eldarovun “Heydər” heykəlinin təsvirini şagirdlərə göstərir və qeyd edir ki: “Həyatda elə insanlar var ki, onlar bütün ömürlərini xalqın xoşbəxtliyi uğrunda mübarizəyə həsr edirlər. Azərbaycan xalqı belə insanların xatirəsini həmişə əziz tutur və onları incəsənət əsərlərində, ədəbiyyatda və musiqidə əbədiləşdirir. Belə şəxsiyyətlərdən biri də ulu öndər Heydər Əlirza oğlu Əliyevdir. Ulu öndər Heydər Əliyev uzun müddət Azərbaycana rəhbərlik etmiş, xalqın rifahı və respublikada iqtisadiyyatın, mədəniyyətin, elmin, təhsilin və s. sahələrin inkişafı uğrunda var gücünü sərf etmişdir. Ümummilli liderin obrazı bir çox təsviri incəsənət nümunələrində öz əksini tapmışdır. Rus rəssamı Nikas Safronovun “Heydər”, Azərbaycan rəssamları Tahir Salahovun “Heydər”, Rafael Abbasovun “Düşüncə” portretləri və s. incəsənət nümunələri məhz Ulu Öndərə həsr olunmuşdur” [7, s. 62].

Musiqisi Oqtay Rəcəbovun, Rafael Hüseynovun sözlərinə yazılmış “Heydər” oratoriyasının II hissəsi səsləndirilir.

Suallar:

- Dinlədiyiniz oratoriya necə adlanır?
- Oratoriya nə deməkdir?
- Heydər Əliyevə həsr olunmuş musiqi, rəsm və heykəltəraşlıq əsərlərindən hansılarını tanıyırsınız?
- Hansı rus rəssamı ulu öndərimiz Heydər Əliyevin portretini işləyib?
- Hansı Azərbaycan rəssamları əsərlərində Heydər Əliyev obrazını yaradıb?
- “Heydər” oratoriyasının bəstəkarı kimdir?
- “Heydər” oratoriyasının sözləri kimə məxsusdur?

Tapşırıq: O.Rəcəbovun “Heydər” oratoriyası, T.Salahovun “Heydər”, portreti və Ö.Eldarovun “Heydər” heykəli incəsənət nümunələri arasında oxşar və fərqli cəhətləri tapın.

Oxşar cəhətlər:

- Hər üç əsər ulu öndər Heydər Əliyevə həsr olunub.
- Hər üç əsər “Heydər” adlanır.

Fərqli cəhətlər:

- Əsərlər müxtəlif incəsənət növlərinə aiddir.

3. İnformasiya mübadiləsi və müzakirəsi.

Əyaniliyi təmin etmək üçün Venn diaqramından istifadə edilir. O.Rəcəbovun “Heydər” oratoriyasının, T.Salahovun “Heydər”, R.Abbasovun “Düşüncə” portretlərinin və Ö.Eldarovun “Heydər” heykəlinin oxşar və fərqli cəhətləri müəyyənləşdirilir.

4. Ümumiləşdirmə və nəticə.

Belə nəticəyə gəlinir ki, rəsm, heykəltəraşlıq əsərlərində əks olunan Heydər Əliyev obrazına uyğun bəstəkarlarımızın da müxtəlif janrlı əsərləri mövcuddur. Bu əsərlərdə Azərbaycan xalqının Ümummilli lideri Heydər Əliyevə xalqın məhəbbəti və ehtiramı təcəssüm etdirilir.

5. Yaradıcı tətbiq etmə.

6. Qiymətləndirmə və refleksiya.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Dərs ümumiləşdirilir:

- Bu gün Ulu Öndərə həsr olan hansı incəsənət nümunələri ilə tanış olduq?
- Oqtay Rəcəbovun ulu öndər Heydər Əliyevə həsr olunan hansı əsərini dinlədik?

Sonuç

Beləliklə, məktəblilərin musiqi tərbiyəsində O.Rəcəbovun “Heydər” oratoriyasından istifadə etməklə, şagirdlərdə mənəvi keyfiyyətlər o cümlədən vətənpərvərlik hissi formalaşır.

Məktəblilərin musiqi tərbiyəsinin inkişafına fəal təsir göstərən musiqi fəaliyyəti kimi xor oxuma müsbət xüsusiyyətləri özündə xarakterizə edir. Xor sənətinin böyük tərbiyəvi əhəmiyyətə malik olduğu və gənc nəslin ümumi inkişafına faydalı təsir göstərdiyi məlumdur. Musiqi dərslərində şagirdlərin xor oxuması əsas musiqi fəaliyyət növlərindən biridir. Eyni zamanda xorla oxuma hər bir şagirdin ahəngdar inkişaf etmiş şəxsiyyət kimi formalaşmasına təsir göstərir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat

1. Azərbaycan Respublikasının Ümumtəhsil məktəbləri üçün Musiqi fənni üzrə təhsil proqramı (Kurikulum). Tərtibçilər: F.Bədəlbəyli, O.Rəcəbov, B.İbadova, A.Əliyev, M.Dadaşova, F.Hidayətova və b. (I-IX siniflər). Bakı, Təhsil, 2013, 72 s.
2. Azərbaycan Respublikası ümumtəhsilməktəbləri üçün Ədəbiyyat fənni üzrə təhsil proqramı (Kurikulum). Tərtibçilər:B.Nəbiyev, S.Hüseynoğlu, B.Həsənli, S.Yusifova və b. (V - IX siniflər). Bakı, Təhsil , 2013, 94 s.
3. Azərbaycan Respublikası ümumtəhsil məktəbləri üçün Təsviri incəsənət fənni üzrə təhsil proqramı (Kurikulum). Tərtibçilər: V.Xəlilov, X.Səlimova, M.Məmmədova, F.Zeynalov və b. (I - XI siniflər). Bakı, Təhsil, 2013, 122 s.
4. Hübətov V. Müstəqillik dövründə Azərbaycan bəstəkarlarının tarixi mövzulu xor əsərləri. Sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiyanın avtoreferatı. Bakı, Mütərcim, 2017, 28 s.
5. Qurbanəliyeva S. Şəxsiyyət və musiqi. Bakı, Adiloğlu, 2010, 160 s.
6. Qurbanəliyeva S. Ulu öndər Heydər Əliyev və Gəncənin musiqi mədəniyyəti. /Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Heydər Əliyevin rolu. Respublika elmi-praktiki konfransın materialları. Bakı, Mütərcim, 2023, s. 111-116.
7. Rəcəbov O., Kazımov N., Axundova Y., İmanova O. Ümumtəhsil məktəblərinin 5-ci sinfi üçün Musiqi fənni üzrə dərslik. Bakı, Təhsil, 2020, 80 s.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



KAKMA, KABARTMA/REPOUSSE VE VARAK KUYUMCULUK-TAKI TASARIMI SÜSLEME TEKNİKLERİ VE TÜRK HALK DANSLARINA YANSIMALARI

Hilmi GÜNEY*

Özet

Antik çağlarda kuyum metal işleme tekniklerinde; aşındırma, dövme ve delme-kesme olmak üzere temelde üç yöntem kullanılmıştır. Bu üç işleme yöntemi uygulamaları zaman içerisinde süsleme tekniklerini doğurmuş, teknolojinin getirdiği değişen koşullara rağmen varlıklarını süsleme teknikleri üzerinden sürdürmüşlerdir. Özellikle aşındırma ve dövme uygulamaları üzerinden geliştirilen kakma, kabartma/repousse ve varak kuyumculuk süsleme teknikleri; hem takı tasarımında hem de kıymetli obje yüzey süslemelerinde her dönemde karşımıza çıkmışlardır. Bu kuyumculuk süsleme teknikleri antik dönem takı ve obje eserler üzerinde, kendi dönemlerinin stilize motifleriyle birleşerek işlenmiş ve günümüzde de pek çok müzede sergilenerek gün yüzüne çıkarılmıştır. Aşındırma ve dövme uygulamaları ile elde edilmek istenen; kakma, kabartma ve varak kuyumculuk süsleme teknikleri için ilk zamanlarda koşulların yetersizliği ile uygun malzeme seçimi ön planda olmuştur. Antik çağlarda aşındırma ve dövme uygulamalarının asıl çıkış sebebi de dönemin alet ve teknik imkânlarıyla sınırlı olmasıdır. Bu nedenle metaller yumuşaklığıyla işlenmeye en uygun, başta altın olmak üzere gümüş madenleri seçilmiş ve döneminin stilize motifleriyle tasarlanan takı eserlerin süslenmesinde vazgeçilmez ana malzemeyi oluşturmuşlardır. Belirli coğrafyalarda farklı kültürlerin kendi dönemlerinde varlığını, dönemin stilize motif ve üsluplarıyla devam ettirmiş olan bu süsleme teknikleri; günümüzde de küpe, pendant, pazubent, başlık, diadem, kemer, kolye gibi takı ve aksesuarlarla geleneksel giyim-kuşamın bir parçası olarak halk danslarında karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada aşındırma ve dövme ile elde edilen değerli maden üzerine kakma, kabartma/repousse ve varak kuyumculuk-takı tasarımı süsleme teknikleri bir arada toplanmış, antik dönemden günümüze ve yakın gelecekteki serüvenine ve geleneksel giyim kuşamındaki örneklerine detaylı olarak yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Kakma, Kabartma/Repousse, Varak, Kuyumculuk-takı tasarımı süsleme teknikleri, Halk dansları, Geleneksel giyim-kuşam-süslenme

INLAY, RELIEF/REPOUSSE AND LEAF JEWELRY-JEWELRY DESIGN DECORATION TECHNIQUES AND ITS REFLECTIONS TO TURKISH FOLK DANCE

Abstract

In ancient times, jewelry metalworking techniques; Basically, three methods were used: abrasion, forging and drilling-cutting. The applications of these three embroidery methods have given birth to ornament techniques over time, and they have continued their existence through ornamentation techniques despite the changing conditions brought by technology. Inlay, embossing/repousse and foil jewelry decoration techniques developed especially through etching and forging applications; They have appeared in every period both in jewelry design and in precious object surface decorations. These jewelry decoration techniques have been worked on antique period jewelry and object artifacts, combined with the stylized motifs of their own periods, and have been brought to light by being exhibited in many museums today. What is desired to be achieved by etching and forging applications; For inlay, relief and leaf jewelry decoration techniques, the selection of suitable materials was at the forefront due to the inadequacy of the conditions in the early days. The main reason for the etching and forging practices in ancient times was that they were limited to the tools and technical possibilities of the period. For this reason, metals, especially gold and silver, were chosen as the most suitable for processing with their softness, and they formed the indispensable main material in the decoration of jewelry works designed with stylized motifs of the period. These decoration techniques, which continued their existence in certain geographies of different cultures in their own periods, with the stylized motifs and styles of the period; Today, it appears in folk dances as a part of traditional clothing with jewelry and accessories such as earrings, pendants, armbands, headgear, diadem, belt, necklace. In this study, inlaid, embossed/repousse and leaf jewelry-jewelry

* Öğr. Gör. Dr. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, hilmiguney@ohu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9928-1548



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



design decoration techniques on precious metal obtained by etching and forging are gathered together, and its adventure from the ancient period to the present and in the near future, and examples of traditional clothing are given in detail.

Keywords: Inlay, Relief/Repousse, Leaf, Jewellery-jewelry design decoration techniques, Folk dances, Traditional clothing-ornamentation

Giriş

Bilinen tarihin ilk zamanlarından itibaren takının serüveni, sanatsal yönelimin başladığı dönem olarak kabul edilen Geç Paleolitik dönemde yerini almış, antik dönemde kusursuz kabul edilebilecek ürünler vererek sonrasında da günümüzdeki yerini almıştır. Bu süreç doğrultusunda ilkel aşındırma ve dövme uygulamaları, kuyumculuk ve takı tasarımı süsleme teknikleriyle gelişme göstererek takının yapımında yerini korumayı başarmıştır (Aydın, 2009: 7-11; Kahraman, 2021: 339; Karalom, 2007:10; Türe ve Savaşçın, 2000: 26).

Aşındırma ve dövme uygulamalarıyla gelişerek yerini alan üç önemli kuyumculuk süsleme teknikleri; kakma, kabartma/repousse ve varak olarak kabul edilebilir. Arkeolojik bulgular özellikle doğrudan el işçiliği kullanılarak bu kuyumculuk ve takı tasarımı süsleme tekniklerinin antik dönemde zirveye ulaşarak, en güzel örneklerini verdiğini bize göstermektedir.

Aşındırma yaparak kakma süsleme tekniğinin, en eski uygulamalarından günümüze kadar geçen sürede önemli bir gelişim göstererek bu noktaya geldiği görülmektedir. Dönemin imkânlarına göre kullanılan aletlerin gösterdiği değişim bunun en önemli nedeni kabul edilebilir. Metal yüzeyine darbe ile başlayan dövme uygulamaları kabartma/repousse ve varak süsleme tekniklerini ortaya çıkarmış, sonrasında da kakma süsleme tekniğiyle birleşerek varak kakma uygulamaları takı süslemesinde yerini almıştır. Tüm bu süslemeler için temelde metal çubuk, pinçon ve çelik kalemler kullanılmıştır (Kılıç, 2016: 35; MEGEP, 2006: 3; Türe ve Savaşçın, 2000:26-42-43).

Süslenmenin merkezinde yerini alan takı, kişinin giyimiyle bütünlük ve renk uyumu sağlamak, kişiliğini stiliyle ortaya koymak, dönemin moda kültürünü yansıtarak statü göstergesini tamamlamak gibi nedenlerle tamamlayıcı doğrudan vücut ya da giysi aksesuarı olarak ifade edilebilir (Aydın, 2009: 7; Demirbağ, 1996: 2; Yeşilbaş, 2018: 796).

Kakma, kabartma/repousse ve varak kuyumculuk süsleme teknikleri; toplumun kültürünü, uygulandıkları dönemin stilize motif ve üsluplarıyla birleştirerek yansıtmıştır. Bunun en güzel örneklerini antik dönemde veren küpe, pendant, pazubent, başlık, diadem, kemer, kolye gibi takı ve aksesuarlar; geleneksel giyim-kuşamın bir parçası olmuş, halk dansları giyim ve kuşamının önemli bir tamamlayıcı unsuru olarak karşımıza çıkmıştır. Kullanılan bu takı ve aksesuarlar, halk danslarının sahnelenmesinde en az ana parça giysiler kadar sunumu destekleyen ve güçlendiren, makyajla birleşerek görseelliği ön plana çıkartan öğeler olarak kullanılmış ve kullanılmaya da devam etmektedir.

Kakma Süsleme Tekniği

Kuyumculuk ve takı tasarımı, kazıma uygulamalarının başlangıcı olarak kabul edilen yüzey süsleme tekniklerinin genel adı “kalem işi” ismiyle bilinmektedir. Günümüzde avuç içine yerleşen farklı uçlara sahip çelik kalemler kullanılarak kol kuvvetiyle ya da otomatik; kazıma, talaş kaldırma, oyma gibi birbirine benzeyen uygulamalar ile istenilen motif, yiv ya da oluk şeklinde metal plaka yüzeyine açılmaktadır. Bu kalemler antik çağlarda bronz metal çubuklar



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



yardımıyla çekiçle dövülmek suretiyle gerçekleştirilmekteydi. Açılan bu motif yivlere/oluklara altın ve gümüş tel ya da varak yerleştirilir. Açılan yivlerin iki yanında biriken zemini oluşturan metal parçalar, çekiç ve metal çubuklar yardımıyla çekiçlenerek, oluklar içerisine yerleştirilen değerli tel ya da varak maden yüzeyine yatırılır. Küçük darbelerle küre ya da dar uçlu metal çubuk/pinçon kontrollü bir şekilde motif kenarları boyunca gezdirilerek, tel/varak ve yiv arasındaki boşluk hatları kapatılır. Böylece kakma işlemi gerçekleştirilmiş olur (Türe ve Savaşçın, 2000:43; Görsel 1, 2).



Görsel 1: Çelik uçlu kalemler yardımıyla gümüş metali üzerine günümüz altın plaka ve tel kakma uygulamaları (Url 1, 2, 3).



Görsel 2: Solda kakma süsleme tekniği uygulanmış Anadolu Türkmen takısı amulet/muska (Niğde Müzesi Envanteri), sağda günümüze ait folklorik kıyafetle birlikte kullanılan amulet (Url 4).

Genelde bronz, bakır gibi daha az değerli madenler üzerine; altın, gümüş gibi kakma motifler uygulanmaktadır. Bu süsleme tekniği sadece takı yüzeylerinde değil metal objelerde de uygulanmıştır. Bu işlemi gerçekleştiren ustalara ise “kakmacı” denilmektedir.

Varak Süsleme Tekniği

En yumuşak maden olan saf altın ya da gümüş, eskiden dövme işlemiyle plaka şeklini alana kadar el aletleriyle dövülerek işleme için hazır hale getirilirdi. Antik dönemdeki ilkel uygulama koşulları göz önünde bulundurulduğu zaman, varak süsleme tekniğinin en eski süsleme teknikleri arasında olduğunu söyleyebiliriz. Antik çağlardan itibaren metalin dövülüp deforme edilerek inceltmesiyle varak parçaları elde edilmiş, gerek yüzey kaplama gerekse de



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

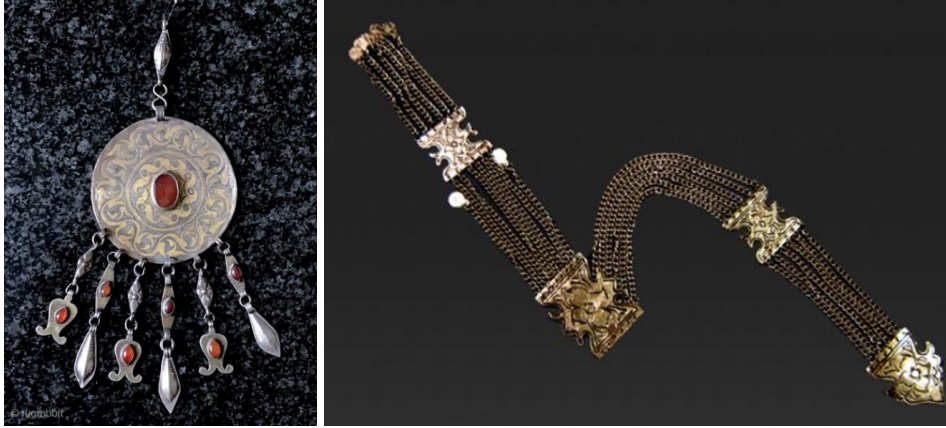


kakma şeklinde takı ve objelerde süsleme tekniği olarak kullanılmıştır. Günümüzde ise bu işlem hadde/silindir makinaları ile gerçekleştirilmektedir. Isı ile tavlama işlemi yapılarak dövülecek metal daha yumuşak hale getirilir, zar gibi incelenen saf altın plaka yaprak inceliğine kavuşturulur. Kaplanacak ısıtılmış yüzey üzerine zar halde üst üste istiflenir ve uygun küresel yüzeye sahip çekiçle dövülerek varak kaplaması gerçekleştirilmiş olur

Bir diğer yöntem de varak parçaları, kaplanacak yüzeye civa ile yapıştırılıp fırınlanır, böylece yüksek ısıyla buharlaştırılan civa sonrası varak kaplama işlemi gerçekleştirilmiş olur (Türe ve Savaşçın, 2000:27). (Görsel 3, 4).



Görsel 3: Gümüş üzerine günümüz altın varak uygulamaları (Url 5, 6).



Görsel 4: Solda gümüş üzerine altın varak motif uygulanmış 19. yy. Anadolu Türkmen takısı (Nazmıyal Collection, Url 7); sağda günümüze ait varak motifli geleneksel kemer (Url 8).

Varak kakma ise telden daha geniş yüzeyli betimlemelere sahip altın, gümüş ve bakır parçaların daha az değerli bronz ya da pirinç metal yüzeyine kakma işleminde uygulanmış bir yüzey süsleme tekniğidir. Kakma işlemi için yüzey üzerinde uygulanan yiv/oluk açma işlemi daha geniş betimlemeler şeklinde uygulanmaktadır. Varak parçaları burada kazınarak açılan yuvalara uygun formda kesilerek yerleştirilir ve çekiçleyerek zemin hattı ile varak parça arasında bütünlük sağlanana kadar dövülür (Türe ve Savaşçın, 2000:43; Görsel 5).



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Görsel 5: Altın varak parçalarının gümüş üzerine günümüz uygulamaları (Url 9, 10).

Antik dönemde bu sayede daha az değerli maden yüzeyler altın ile kaplanarak süsleniyordu. Sonraları ise önce simya ve ardından kimyasal çalışmaların gelişimiyle günümüz kaplama yöntemleri uygulanmıştır. Varak parçalarının hazırlanıp uygulanması ise antik dönem takı ve objelerde bir süsleme tekniği olarak yerini almıştır.

Kabartma/Repousse Süsleme Tekniği

Antik dönemde yine dövme yöntemiyle kabartma/repousse süsleme tekniği uygulanarak daha büyük parçalar daha hafif ve daha az maliyetli değerli madenlerden takılar üretilmiştir. Değerli metal levhanın esnek ağdalı bir zemin üzerinde, küremsi uçlara sahip metal çubuklar ile dövülerek, desene göre yüzeyin istenilen kısmın çökertilerek kabartılması prensibine dayanmaktadır (Görsel 6).



Görsel 6: Solda Art Nova Dönemi ve sağda Hellenistik Dönem kabartma/repousse süsleme tekniği uygulanmış altın yüzük (Url 11, 12).

Plaka şeklinde hazırlanan altın ya da gümüş levha; ahşap, çam sakızı kurşun ya da zift gibi yumuşak zemin üzerine yatırılarak işlenmeye hazır hale getirilir. Günümüzde her yöne dönebilen yarı küremsi ağır metal, kâse içerisine yerleştirilen ağdalı zift tercih edilmektedir. Bu şekilde hem hareket kabiliyeti arttırılmakta hem de darbe deformasyonu azaltılabilmektedir. İstenilen desene göre farklı uçlara sahip çelik (günümüzde) ya da bronz (antik dönemde) metal kalemler/çubuklar/pinçonlar çekilerek, plaka yüzeyin çökertilerek kabartılma işlemi gerçekleştirilir. Çökertilen yüzey yumuşak zemin üzerinde diğer tarafta kabartma formuna dönüşmektedir. Bu süsleme tekniği ile desenin istenilen kısımları



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



çökertilir, istenilen kısımları da kabartma formunda elde edilebilmektedir (Görsel 7). “Hakketme” de denilen bu süsleme tekniği takılar haricindeki objelerin yüzey süslemelerinde de kullanılmıştır (MEGEP, 2006:3; Kılıç; 2016:35; Türe ve Savaşçın, 2000:32).



Görsel 7: Günümüz kabartma/repousse süsleme tekniği uygulama aşamaları (Url 13).

Kakma, Kabartma/Repousse ve Varak Kuyumculuk-Takı Tasarımı Süsleme Tekniklerinin Türk Halk Danslarındaki Yeri

Toplumunu millet yapan en önemli unsur, ürettikleri ve günümüze kadar taşıdıkları kültürel öğelerdir. Halk dansları, tarihin en eski zamanlarından başlayarak günümüze kadar geçen sürede, milletimizin edinmiş olduğu kültürel birikimleri yansıtmakta, bünyesinde maddi ve manevi kültürel özellikleri barındırmaktadır. Hareket, ifade, anlatım gibi özellikleriyle manevi; giyim, kuşam, takı-aksesuar ve süslenme ile maddi kültür özelliklerimizi yansıtmaktadır (Gülbeyaz ve Sevinç, 2019:529). İnsanoğlunun en önemli ihtiyaçlarından bir tanesi olan örtünme ihtiyacı tarih boyunca toplum hayatındaki önemini korumuştur. Giyim-kuşam-süslenme toplumun ve dönemin ekonomik, siyasi ve kültürel şartlarından etkilenerek biçimlenmiştir. Kültürel yapıyı yansıtan kıyafet, takı ve aksesuarlar zaman içerisinde millilik vasfı kazanarak “geleneksel halk kıyafetleri” olarak isimlendirilmiştir (Gülbeyaz ve Kaya, 2013:2).

Türk halk danslarında sahneleme çalışmaları Cumhuriyet döneminde başlamıştır. İlk sahneleme çalışması, Mustafa Kemal Atatürk’ün emri ve isteği üzerine Selim Sırrı Tarcan tarafından yapılmıştır. Bu çalışmayla birlikte sahneye alınan halk danslarımızda “ne giyileceği” sorusu da ortaya çıkmıştır. Çünkü halkımız danslarını düğün, dernek, özel gün gibi kutlamalarında günlük kıyafetleriyle icra etmekteydi. İlk dönemlerde halk dansları sahnelendiğinde günlük kıyafetler kullanıldı. Zamanla günlük kıyafetlerin yerini yöresel olan geleneksel kıyafetler aldı. Daha sonra görsel bir etkinlik ve şov halini halk danslarında makyaj, dekor, araç-gereç kullanımı, takı ve aksesuar sunumu destekleyici unsurlar oldular. Bu şekilde Asya’dan çıkarak Anadolu’ya gelen Türklerin, tarihsel kronolojide edindiği kültürel unsurların harmanlanması şeklinde ortaya çıkan ve son olarak Osmanlı Dönemi sosyal hayatının giyim-kuşamı ile takı-aksesuar modelleri Türk halk danslarıyla bütünleşmiş oldu. (Görsel 8).



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Görsel 8: Osmanlı son dönemi İç Anadolu Türkmen giyim-kuşam ve takı-aksesuarları (Niğde Müzesi).

Metalin zamana karşı dokuma eserden daha dayanıklı olduğunu göz önünde bulundurursak, takı aksesuar olarak giyim-kuşamın tek kalıntısı olarak karşımıza çıkmaktadır. İlk çağlardan antik çağlara gelindiğinde simgesel anlamın inançla birleştiği ve bu dönemde yapılan ritüellerin, müzik ve dans eşliğinde takılarla birleştiği arkeolojik eserlere de yansımıştır (Şaman ve Duru, 2013:53). Binlerce yıl Anadolu topraklarının göçler ve istilalarla harmanı sonrasında, Selçuklu ve Osmanlı medeniyetlerinin oluşmasıyla zengin giyim-kuşam, takı-aksesuar gelenek olarak günümüze ulaşmış ve bu günümüz halk danslarında geleneksel giyim-kuşama dâhil olarak, dansın icrasında tamamlayıcı bir unsur olarak yerini almıştır (Görsel 9, 10).



Görsel 9: Solda kabartma/repousse süsleme tekniği ile işlenmiş Osmanlı Dönemi klasik kemer tokası (Niğde Müzesi envanteri); Sağda günümüz Türk halk danslarında kullanılan folklorik kıyafetlerin vazgeçilmez aksesuarı kemer tokası (Url 14).



Görsel 10: Solda kabartma/repousse süsleme tekniği ile işlenmiş Osmanlı Dönemi Bolu yöresi tepelik (Kavak Costume Collection, Url 15); Sağda günümüz Türk halk danslarında kullanılan folklorik kıyafetlerle birlikte kullanılan tepelik (Url 16).



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Sonuç

Eski zamanlardan günümüze kadar az değerli bronz, bakır gibi plaka yüzeylerine uygulanmak istenen desene göre, altın ve gümüş değerli metal parçalar kakma tekniği ile takı yüzey süslemesi gerçekleştirilmiştir. Bu uygulamalar avuç içine yerleştirilen ahşap saplı ya da otomatik havalı makinalara takılan çelik uçlu metal kalemler ile gerçekleştirilmektedir.

Antik çağlarda işlenebilir yumuşaklığa sahip saf altın ya da gümüş plakalar ısıl işleme maruz bırakılarak tavlansın ve dövülerek yaprak gibi zar kalınlığına gelecek kadar inceltilerek varak parçalar hazırlanmıştır. Günümüzde bu işlem hadde/silindir makinaları ile gerçekleştirilmektedir. Hazırlanan varak parçalar, zar halde üst üste istiflenir ve uygun küremsi yüzeye sahip çekiçle dövülerek kaplanacak ısıtılmış daha az değerli metal yüzey üzerine varak süsleme uygulanmıştır.

Hakketme adı da verilen kabartma/repousse süsleme tekniği, plaka şeklinde hazırlanan altın ya da gümüş levha; ahşap, çam sakızı kurşun ya da zift gibi yumuşak zemin üzerine yatırılarak işlenmeye hazır hale getirilir. Günümüzde hareket kabiliyeti arttırmak ve darbe deformasyonu azaltmak her yöne dönebilen yarı küremsi ağır metal kâse ve bunun içerisinde ağdalı zift kullanılmaktadır. Farklı uçlara sahip metal kalemler/çubuklar/pinçonlar yardımıyla plaka yüzeyi çökertilerek kabartma işlemi gerçekleştirilir. Çökertilen yüzey yumuşak zemin üzerinde diğer yüzeyde kabartma formuna dönüşmekte ve desenin istenilen kısımları çökertilip istenilen kısımları kabartma formunda elde edilerek süsleme işlemi gerçekleştirilmiştir olur.

Kakma, kabartma/repousse ve varak kuyumculuk-takı tasarımı süsleme teknikleri; uygulandıkları dönemin stilize motif ve üsluplarıyla birleşerek o toplumun kültürünü yansıtarak korumuştur.

İlk çağlardan günümüze kadar; tepelik/başlık, amulet/muska, pendant, kemer, kolye gibi takı ve aksesuarlar; Selçuklu ve özellikle Osmanlı döneminde, Anadolu Türkmen boylarının bir yansıması olarak zengin giyim-kuşam içerisinde, kuyumculuk-takı tasarımı süsleme teknikleriyle işlenmiş olan takılar geleneksel giyim olarak günümüze kadar ulaşmış, dansın icrasında ve özellikle sahnelenmesinde tamamlayıcı unsur olarak yerini almıştır.

Kaynaklar

- Aydın S. (2009). *Halk Bilimi El Sanatları Geleneği Giyim Kuşam ve Süsleme*. Ankara.
- Demirbağ, İ. B. (1996). *Türk Geleneksel Giyiminde Takı ve Aksesuarlar* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gülbeyaz, K. ve Sevinç B. (2019). Tokat Yöresi Damat Cepkeni. *Folklor Akademi Dergisi*, Cilt:2, Sayı:3, 527-538.
- Gülbeyaz, K. ve Kaya, M. (2013). Tokat Yöresi Geleneksel Kadın Giyimi. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*. (37), 1-13.
- Kahraman, S. A. (2021). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul*. İstanbul Ticaret Odası: İlbey Matbaa.
- Karalom M. ed. (2007). *Boncuk: İnanç, Güç ve Güzellik* (Rezan Has Müzesi & İstanbul Arkeoloji Müzesi). İstanbul: Seçil Ofset.
- Kılıç, S. (2016). Eski Türklere Kuyumculuk Geleneği ve Metal Süsleme Teknikleri. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, (58), 23-55.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Milli Eğitim Bakanlığı. (2012). *El Sanatları Teknolojisi, Geleneksel Türk Süsleme Sanatları*. Ankara.

Şaman, N. D. ve Nafiz M. (2013). İnsanın Varoluşundan Demir Çağına Kadar Takı ve Takımın Kalitesi. *ABMYO Dergisi*, 31-32, (51-64).

Türe, A. ve Savaşçın, M. Y. (2000). *Kuyumculuğun Doğuşu*. İstanbul: Goldaş Kültür Yayınları.

Yeşilbaş, E. (2018). Mardin Müzesi'nde Bulunan 17.-19. Yüzyıl Gümüş Bilezik Örnekleri, *Turkish Studies*, S.13/3, s. 793-808.

İnternet Kaynakları

Url 1: <https://tr.pinterest.com/pin/860046860108330369/>

Url 2: <https://tr.pinterest.com/pin/351491945929510627/>

Url 3: https://www.igraver.com/insufficient_gold.shtml

Url 4: https://www.gonulalkostum.com/urunler_detay.asp?anaid=3&nr=A&altid=3&urid=41

Url 5: <https://tr.pinterest.com/pin/5981411979143436/>

Url 6: <https://beautyblingjewelry.tumblr.com/post/113487799729/sandra-doumet-clear-beauty-bling-jewelry-fashion>

Url 7: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/455228>

Url 8: https://www.gonulalkostum.com/urunler_detay.asp?anaid=3&nr=A&altid=3&urid=42

Url 9: <https://tr.pinterest.com/pin/66709638220204426/>

Url 10: <https://i.pinimg.com/originals/e3/ce/13/e3ce131629bebfccce880c51c9db00cab.jpg>

Url 11: <https://www.worthpoint.com/worthopedia/antique-art-nouveau-ring-18k-gold-507347084>

Url 12: <https://www.jewelsofancientlands.com/antiquities/antiquities0010.html>

Url 13: <https://www.interweave.com/article/jewelry/intro-chasing-repousse-metalsmithing-create-dimension-without-pitch/?epik=dj0yJnU9UEJhcTFjOUU1Y3M1OFVuVjFUVENSRRnlFT1F6eFNkVmcm cD0wJm49b05vdlpLTHZrcXM4MV9XbVJWX25GdyZ0PUFBQUFBR1Jl cVhJ>

Url 14: https://www.gonulalkostum.com/urunler_detay.asp?anaid=3&nr=A&altid=3&urid=13

Url 15: <https://ethnicjewels.ning.com/photo/silver-tepelik-bolu-turkey?context=latest>

Url 16: https://www.gonulalkostum.com/urunler_detay.asp?anaid=3&nr=A&altid=3&urid=43



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



AZERBAJYCAN'DA DANS KÜLTÜRÜNÜN BÖLGESEL ÖZELLİKLERİ

Kamile ALİYEVA*

Özet

Azerbaycan müziği uzun, onurlu bir tarihi ve manevi gelişimden geçmiştir. Bu kültürel ve sanatsal anıtların yanı sıra gelenek, folklor, edebiyat, dans vb. nesilden nesile aktarılan somut olmayan miras biçimindedir. Azerbaycan'da halk oyunları sanatının oluşum ve gelişim süreci insanlığın yaratılışının ilk dönemlerine kadar gitmektedir. Bu, eski "Yallı" dansını anımsatan Gobustan'da dans eden insanların kaya oymalarının korunmasıyla kanıtlanmaktadır.

Eski zamanlardan beri dans, iletişimsel bir işlevi yerine getirerek insanların duygularını ifade edebildiği ilk dillerden biri olmuştur. Dans, başarılı sanatsal, ahlaki eğitim özelliklerine sahip olduğundan, ulusun oluşum sürecinde ulusal bir kültür varlığı olarak büyük bir role sahiptir. Aynı zamanda sanatın sadece duygusal yönünü birleştirmekle kalmaz, aynı zamanda psikolojik terapi rolünü de oynayarak hem oyuncuya hem de seyirciye neşe getirir. Dans, bir kişinin ruhsal gücünü ortaya çıkarır, bir kişilik olarak gelişiminin eğilimlerini belirler, sanatsal zevki ve güzelliğe olan sevgiyi aşılar. Böylece dansın kendisi, insanlar arasında bir iletişim ritmi yaratmaya izin veren bir iletişim dili görevi görür.

Kural olarak, Azerbaycan dansı üç bölümden oluşur: birinci bölümde dansçı aynı daire boyunca hareket eder, ikincisinde yerinde (süzme) donur ve üçüncü bölümde dans eder. Eski Azerbaycan dansları hayvan veya bitki adlarını taşır: "Ceyran", "Turacı", "Lale", "Benövşe", "İnnabi" ve diğerleri. Saydığımız oyunlar genellikle halk çalgıları eşliğinde oynanır. Tarihsel verilere bakarsak, bir zurnaçı veya müzisyen üçlüsünün eşlik ettiğini görürüz. Zurnaçı üçlüsü iki zurna ve bir nağara, sazende üçlüsü tar, kemençe ve deften oluşur.

Azerbaycan milli dansları, icra edenlerin kadın veya erkek olmasına göre erkek ve kadın dansları olarak ikiye ayrılır. Kadın dansının özgünlüğü, öncelikle dansçının kostümüyle ilgilidir. Dansçının giydiği uzun etek performans sırasında hareketlerin yumuşaklığı etkisi yaratırken, elbisenin renkli kolları el, vücut ve kafa hareketlerine dikkat çekiyor. Kadın oyunlarının en sevileni ve sevileni "Vazhzali", "Nalbaki", "Ceyrani", "Turacı", "İnnabi"dir dersek yanılmış olmayız.

Erkeklerin icra ettiği milli Azerbaycan dansı ayak tekniğini tanımlar. Gösteri sırasında dansçı kolayca parmak uçlarına kadar yükselir, hızla dizlerinin üzerine iner, havada zıplar. Hareketlerin karmaşık bir kompleks oluşturması, erkek danslarını icra etmek için dansçının beden eğitiminin çok önemli olduğunu göstermektedir. Söylediklerimiz "Kazak" dansının icrasında doğrulanmaktadır. Cumhuriyet topraklarında en yaygın erkek oyunları arasında "Cangi", "Gaitagi", "Hançobanı" danslarını sayabiliriz.

Gösterinin doğası gereği, Azerbaycan halk oyunları yavaş - lirik ("Turacı", "Uzundere") veya neşeli ("Terekeme"), ayrıca ciddi ve görkemli ("Mirzeyi"), ateşli, tutkulu ("Gaitagi", "Asgarani") oynanır. Tematik içeriğe göre Azerbaycan halk oyunları emek ("Çobanlar"), kahraman-asker ("Cangi"), spor ("Zorkhana"), koro ve oyun dansları ("Yallı", "Halay") olarak ayrılır.

Azerbaycan'ın en ünlü danslarından biri "Uzundere"dir. Bu eski dans, Karabağ'da bulunan Uzundere'yle ilgilidir. Hem düğünleri, hem de diğer bayramları süsleyen bu dansı ağırlıklı olarak kadınlar icra etmektedir. Ünlü toplu dans "Yallı" halkın birlik, eşitlik ve yenilmezlik ruhunun vücut bulmuş halidir ve Azerbaycan dans sanatının sembolü statüsü kazanmıştır. "Kocheri", "Taleyi", "Tello" çeşitleri kutlamalarda neşeli bir dans olarak oynanır.

Azerbaycan'da eski ve modern halk danslarından oluşan ilginç bir repertuvara sahip ilk profesyonel dans topluluğu 1938'de kuruldu. 1959 yılında profesyonel dansçılarımızın dans sanatımızın gelişmesine yardımcı olan ve milli danslarımızın dünyaya tanıtılmasında büyük rol oynayan bir olay gerçekleşti. Amina Dilbazi önderliğinde "Çınar" dans grubu kuruldu. Kısa sürede profesyonel bir halk topluluğuna dönüşen bu grup, Beyukagha Mammadov, Amina Dilbazi, Roza Jalilova, Afag Malikova, Tamilla Mammadova, Kamil Dadashov, Tarana Muradova gibi dansçıların yaratıcı yolunda büyük bir iz bıraktı.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, dans, gelenek, müzik.

* Öğretmen, Bakü Koreografi Akademisi, kamile.eliyeva.78@mail.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



REGIONAL CHARACTERISTICS OF DANCE CULTURE IN AZERBAIJAN

Abstract

Azerbaijani music has gone through a long and honorable historical and spiritual development. This is done by cultural and artistic monuments, as well as tradition, folklore, literature, dance, etc. in the form of intangible heritage passed from generation to generation. The process of creation and formation of folk dance art in Azerbaijan goes back to the early times of the creation of mankind. This is evidenced by the preservation of rock carvings of people dancing in Gobustan, reminiscent of the ancient "Yalli" dance.

Since ancient times, dance has been one of the first languages through which people can express their feelings, performing a communicative function. Since dance has successful artistic, moral and ethical educational characteristics, it has a great role as a national cultural asset in the process of formation of the nation. At the same time, it not only combines the emotional side of art, but also plays the role of psychological therapy, bringing joy to both the performer and the audience. Dance reveals the spiritual power of a person, determines the trends of his development as a personality, instills artistic taste and love for beauty. Thus, dance itself acts as a language of communication, allowing to create a rhythm of communication between people.

As a rule, the Azerbaijani dance consists of three parts: in the first part, the dancer moves along the same circle, in the second part, he freezes in place (zumma), which is called szumma, and in the third part, he makes a final, solemn movement in a circle again.

Ancient Azerbaijani dances bear the names of animals or plants: "Jeyrani", "Turaji", "Lala", "Vaniyosha", "Innabi" and others. The dances we listed were usually performed with the accompaniment of folk instruments. If we look at the historical data, we find the accompaniment of a trio of trumpeters or musicians. Trumpeter trio consists of two trumpets and a drum, carp trio consists of tar, kamancha and tambourine.

Azerbaijani national dances are divided into men's and women's dances, depending on whether the performers are male or female. The originality of women's dance is primarily related to the costume of the dancer. The long skirt worn by the dancer creates the effect of the smoothness of the movements during the performance, while the colorful sleeves of the dress draw attention to the movements of the hands, body, and head. We wouldn't be wrong if we say that the most popular and popular women's dances are "Vazhali", "Nalbaki", "Jeyrani", "Turaci", "Innabi".

The national Azerbaijani dance performed by men defines the foot technique. During the performance, the dancer easily rises to the tip of the fingers, quickly descends to the knees, makes jumps in the air. The fact that the movements form a complex complex shows that the physical training of the dancer is very important for performing men's dances. What we have said is confirmed in the performance of the "Kazakh" dance. Among the most common men's dances in the territory of the republic, we can mention "Cangi", "Gaitagi", "Khanchobanlar" dance.

Due to the nature of performance, Azerbaijani folk dances are performed slowly - lyrical ("Turaci", "Uzundera") or joyfully ("Terakama"), as well as solemn and majestic ("Mirzeyi"), fiery, passionate ("Gaitagi"), ("Asgarani") becomes. According to the thematic content, Azerbaijani folk dances are divided into labor ("Shepherds"), heroic-military ("Cangi"), sports ("Zorkhana"), choral and playful dances ("Yalli", "Halay").

One of the most famous dances of Azerbaijan is "Uzundera". This ancient dance originated in Uzundara, located in Karabakh. This dance, which decorates both weddings and other festive events, is mainly performed by women. The famous collective dance "Yalli" is the embodiment of the spirit of unity, equality and invincibility of the people, and it has gained status as a symbol of Azerbaijani dance art. Its varieties "Kocheri", "Taleyi", "Tello" are performed as a merry round dance at celebrations.

The first professional dance collective in Azerbaijan with an interesting repertoire of ancient and modern folk dances was founded in 1938. In 1959, an event took place that helped the development of our dance art, professional dancers, and played a major role in promoting our national dances in the world. Under the leadership of Amina Dilbazi, the "Chinar" dance group was formed. This group, which soon turned into a professional folk ensemble, left a great mark on the creative path of dancers such as Beyukagha Mammadov, Amina Dilbazi, Roza Jalilova, Afag Malikova, Tamilla Mammadova, Kamil Dadashov, Tarana Muradova, well-known representatives of the dance art of Azerbaijan.

Keywords: Azerbaijan, dance, tradition, music.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Giriş

Azərbaycan musiqisi uzun və şərəfli tarixi mənəvi inkişaf yolu keçmişdir. Bunu həm mədəniyyət, həm incəsənət abidələri, həm də ənənə, folklor, ədəbiyyat, rəqs və s. şəklində nəsil-dən-nəslə ötürülən qeyri-maddi irs sübut edir. Azərbaycanda xalq rəqs sənətinin yaranması və formalaşması prosesi bəşəriyyətin yarandığı ilk dövrlərə gedib çıxır. Qobustanda qədim “Yallı” rəqsini xatırladan rəqs edən insanların qayaüstü təsvirləri qorunub saxlanması bunun sübutudur.

Rəqs mahiyyət etibarilə insana məlum olan bütün hiss və duyğuların ifadəsidir. Tarixi keçmişdə əcdadlarımız həyatlarında baş verən bütün hadisələri xüsusi rəqslərlə müşayiət edirdilər. Uşağın doğulduğu anda ruhların və tanrıların onu mühafizə etməsi, bir insanın ölümü zamanı mərhumun başqa bir dünyaya aparıldığı cənazə rəqsi ifa edildi. Xalqın xoş günündən biri olan toy həm gəlin, həm də bəy üçün nəzərdə tutulmuş bir rəqslə gənclərin sevimli hissini ətraf aləmə çatdırırdı. Toyda iştirak edən insanların onlara birlikdə uzun ömür, sağlam uşaqların doğulması üçün xeyir-duanın verilməsi idi. İnanclara görə bu rəqslər pis ruhları insanlardan uzaqlaşdırmaq üçün də nəzərdə tutulmuşdu. Ailədə ilk uşaq doğulan zaman xüsusi bir rəqslə rituallar həyata keçirilirdi. Qəbul olunurdu ki, bu ritualla rəqs edən insanların gücü və bacarığı yenidoğulanın bədəninə keçməli idi. Şamanlar və təbiiçilər, şafaçılar müəyyən rəqslərin insanın sağlamlığına təsir edib hər hansı bir xəstəliyi müalicə edə biləcəyinə, şəfa verəcək gücə sahib olduğuna inanırdılar. Əkinçilər əkin sahələrində, tarlalarda rəqs edərək tanrıları çağırırdılar və onlardan quraqlıq zamanı yağış və bol məhsul istəyirdilər.

Qədim dövrlərdən bəri rəqs kommunikativ funksiya həyata keçirdərək insanların hissələrini ifadə edə biləcəyi ilk dillərdən biri olmuşdur. Rəqs uğurlu bədii, əxlaqi və etik tərbiyəvi xüsusiyyətlərə malik olduğu üçün xalqın formalaşması prosesində milli mədəni sərvət kimi böyük rola malikdir. Eyni zamanda o sənətin yalnız emosional tərəfini birləşdirmir, həm ifaçıya, həm də tamaşaçıya sevinc gətirərək psixoloji terapiya rolunu oynayır. Rəqs insanın mənəvi gücünü ortaya qoyur, onu şəxsiyyət kimi inkişafının meyillərini təyin edir, bədii zövq və gözəlliyə qarşı sevgi hissini aşılayır. Beləliklə, rəqs insanlar arasında ünsiyyət ritmi yaratmağa imkan verərək, özü də ünsiyyət dili kimi çıxış edir.

Bir qayda olaraq, Azərbaycan rəqsi üç hissədən ibarətdir: birinci hissədə rəqqas eyni dairə boyunca hərəkət edir, ikincisində yerində (süzmə) donur, buna süzmə deyirlər, üçüncü hissədə yenidən bir dairədə son, təntənəli bir hərəkət edir.

Qədim Azərbaycan rəqsləri heyvan və ya bitki adlarını daşıyır: “Ceyranı”, “Turacı”, “Lalə”, “Bənövşə”, “İnnabi” və b. Sadaladığımız rəqslər adətən xalq çalğı alətlərinin müşayiəti ilə ifa olunmuşdur. Tarixi məlumatlara nəzər salsaq zurnaçı və yaxud sazəndə üçlüyünün müşayiətiylə rastlaşmış oluruq. Zurnaçı üçlüyü – iki zurna və bir nağara, sazəndə üçlüyü – tar, kamança, dəfdən ibarət olur.

Azərbaycan milli rəqsləri ifaçıların kişi və qadın olması xüsusiyyətinə görə kişi və qadın rəqslərinə bölünür. Qadın rəqsinin orijinallığı ilk növbədə rəqqasenin kostyumu ilə əlaqədardır. Rəqqasenin əynindəki uzun yubka ifa zamanı hərəkətlərin hamarlığının təsirini yaradır, paltarın rəngli qolları isə əllərin, bədənə, başın hərəkətlərinə diqqət çəkir. Ən çox yayılmış və sevilən populyar qadın rəqsləri “Vağzal”, “Nəlbəki”, “Ceyranı”, “Turacı”, “İnnabi”dir desək yanılmırıq.

Kişilərin ifa etdiyi milli Azərbaycan rəqsi ayaq texnikasını müəyyənləşdirir. İfa zamanı rəqqas asanlıqla barmaqlarının ucuna qalxır, sürətlə dizinə enir, havaya sıçrayışlar edir. Hərəkətlərin mürəkkəb kompleks təşkil etməsi göstərir ki, kişi rəqslərini ifa etmək üçün



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



rəqqasın fiziki hazırlığı çox vacibdir. Dediklərimiz “Qazağı” rəqsinin ifasında öz təsdiqini tapmış olur. Respublika ərazisində ən çox yayılmış kişi rəqslərindən “Cəngi”, “Qaytağı”, “Xançobanı” rəqsini də qeyd etmək olar.

İfa təbiətinə görə Azərbaycan xalq rəqsləri yavaş-yavaş ifa olunan – lirik (“Turacı”, “Uzundərə”) və ya şən-canlı (“Tərəkmə”), həmçinin təntənəli-əzəmətli (“Mirzeyi”), alovlandırıcı-ehtiraslı (“Qaytağı”, “Əsgərani”) olur. Tematik məzmununa görə Azərbaycan xalq rəqsləri əmək (“Çobanlar”), qəhrəmanlıq-hərbi (“Cəngi”), idman (“Zorxana”), xor və oyun şəklinə (“Yallı”, “Halay”) ifa olunan rəqslərə bölünür.

Həm toyları, həm də digər bayram tədbirlərini, şənlikləri bəzəyən bu rəqs əsasən qadınlar tərəfindən ifa olunan Azərbaycanın ən məşhur rəqslərindən biri “Uzundərə”dir. Bu qədim ritual rəqs kimi Qarabağda yerləşən Uzundərə ərazisində yaranıb. Gəlinin toyqabağı həyəcanları, ata evindən ayrılması, ər evindəki həyatıyla bağlı xeyallarının təcəssüm etdirir. Musiqi ölçüsü – 6/8, tempi – mülayimdir. Rəqs melodiyası melismatika ilə doyma (trills, qrupetto və s.), hamar yerləşdirmə ilə xarakterizə olunur. Amma bu gün “Uzundərə” rəqsı artıq öz ritual əhəmiyyətini itirib və xalq arasında tez-tez ifa olunur və Azərbaycanın ən məşhur qadın rəqslərindən biridir. Rəqs bir qayda olaraq, 3 xüsusi bir quruluşa malikdir. Həddindən artıq hissələrdə daha aktiv hərəkət və ortada hamar olur. Melodik inkişafın tipik bir üsulu iki, üç və dörd vuruşlu motivlərin dəyişməsidir. Bu rəqsın melodiyasından Azərbaycan bəstəkarı Üzeyir Hacıbəyli “O olmasın bu olsun” musiqili komediyasında “Nə qədər qoca olsam da” istifadə edib.

Kollektiv şəkildə ifa olunan məşhur rəqs “Yallı” isə xalqın birlik bərabərlik yenilməzlik ruhunun təcəssümü olub Azərbaycan rəqs sənətinin rəmzi kimi özünə status qazanmışdır. Onun növləri olan “Köçəri”, “Tello” şənliklərdə şən dairəvi rəqs kimi ifa olunur. Yallı tez-tez xor oxuması ilə müşayiət olunur. Rəqs edənlər bir-birlərinin əllərini və ya çiyinlərini tutaraq ritmik sinxron hərəkətlər edir, əllərini qaldırır və aşağı salırlar. Peşəkar rəqqasların truppası arasında hərəkətləri bütün kollektiv tərəfindən təkrarlanan və bu və ya digər iştirakçını rəqsdəki səhvə görə “cəzalandırmaq”, rəqs zamanı əlinə və ya ağızına bir şey (çubuq, ayaqqabı, lent) götürməyə, qoçu çiyinə qaldırmaq və s. məcbur etmək hüququ olan bir aparıcı (mürşid) var. Yallılar cəsarətli, qəhrəmanlıq xarakterli bir rəqsdır, lakin bəzən komik pantomima elementlərini də əhatə edə bilər.

Köçəri Yallı rəqsinin növlərindən biri olub yavaş və sürətli hissələrdən ibarət olan Köçərinin üç variantı var. Kişilər və ya qadınlar iki qrup şəklinə və ya birinin ardınca sıraya düzülür, rəqsın lideri (“Yallıbaşı”) əlində qamış tutur. Rəqs digər Yallı növləri (Tənzərə, Tello, Lolo, Xəlifə) ilə yanaşı, həm Azərbaycanda, həm də digər ölkələrdə məşhur “Çinar” həvəskar ansambli tərəfindən ifa edilmişdir. 15 avqust 2008-ci il tarixində VII “Dünyanı yaxşılaşdırmağa doğru dəyişiklik” beynəlxalq uşaq festivalında “Yallı köçəri” “Azərbaycan inciləri” kollektivi tərəfindən ifa edilmişdir.

Azərbaycan Xalq kollektiv rəqsı, Yallı rəqsinin növlərindən biri Tənzərədir. Qadınlar rəqs edərkən əsasən zərgərlik məmulatları (qızıl üzüklər, bilərziklər, zəncirlər) taxırlar. “Tənzərə” (azərbaycan dilində Tən – yarı, zər – bəzək “yarım bəzək”) deməkdir. Rəqsın adı bununla bağlıdır. Rəqs edənlər ümumiyyətlə barmaqlarını tuturlar. Əvvəlcə üç addım irəli addımlayır və sol ayaqlarını yerində vururlar, sonra sol ayaqlarını irəli qoyurlar və bir müddət bu vəziyyətdə dayanırlar. Üç kiçik addım geri çəkildikdən və hərəkətlər sürətləndikdən sonra rəqsın ikinci hissəsində rəqs edənlərin hərəkətləri birincisindən bir qədər çox olur.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



“Halay” təkcə Azərbaycanda deyil, Yaxın Şərqdə məşhur rəqsdir. Halay ənənəvi olaraq davulun dəstəyi ilə zurnanın müşayiəti ilə ifa olunur. Bir qayda olaraq, rəqs edərkən rəqqasələr bir-birlərini çəçələ barmağından, çiyin və ya əl-ələ tutaraq bir dairə və ya xətt meydana gətirirlər, sonuncu və ilk rəqqasələr isə əllərində “məndil” adlanan bir parça tuturlar. Bu, Azərbaycan, Kürdüstan, Türkiyə, Ermənistan və İranda milli rəqsdir. Bir çox Azərbaycan, türk, türkmən, Assuriya, ərəb, fars, kürd, alban və yunan toylarında halay ifa olunur. Bu rəqs sürətli tempdə bir neçə saat davam etdirilər.

“Naz eləmə” rəqsi cütlükdə kişi və qadının ifa etdiyi Azərbaycan xalq rəqsidir. Rəqsin adı azərbaycan dilindən “şıtaq olmayın” kimi tərcümə olunur ki, bu da rəqsin özündə əks olunur, bu da xüsusi ifadə, incəlik, dürüstlük tələb edir. Bu rəqs Əminə Dilbazi kimi sənətkarların ifasında populyarlaşdı. “Naz eyləmə” rəqsi sənətinin tac nömrəsi hesab olunurdu. Rəqqasənin özü deyirdi: “Naz eləmə” dünyanı gəzdiyim tac rəqsidir. Rejissor T.Tağızadənin SSRİ Xalq Artisti Mahmud Esambayevə həsr etdiyi “Əmək və gül” musiqili filmində isə Əminə Dilbazi ilə birlikdə bu rəqsi ifa edir. 1989-cu ildə Çexoslovakiyada da rəqs Şəfiqə Qanifayeva və Kamil Dadaşov tərəfindən ifa edildi.

“Cəngi” Azərbaycan Milli kişi rəqsi olub dilimizə sözünün özü “döyüş” deməkdir. Rəqsin özü qədimdir, Azərbaycan qəhrəmanlarının döyüşünü xatırladır və əvvəllər onların şərəfinə ifa olunurdu. Rəqs yalnız kişilər tərəfindən şənliklərdə, konsertlərdə cəsarətli ruhda ifa olunur.

“Tello” Azərbaycan xalq rəqsi olub, Yallı rəqsinin bir növü olub qızın adı ilə bağlıdır. Rəqs həm qadınlar, həm də kişilər üçün xarakterikdir. İfaçılar kiçik barmaqlarını tutur və əllərini çiyin səviyyəsinə qaldırırlar. Rəqs prosesinin özü çiyinlərin aşağı və yuxarı hərəkət etdiyi iki sürətli hissədən ibarətdir. Azərbaycanın əksər bölgələrinin sakinlərinin sevimli mahnısı kimi tanınan musiqi parçası hər zaman məşhurluğunu itirməmişdir.

“Qaytağı” qədim, sürətli Qafqaz rəqsi olub hər hansı bir qafqazlının bir növ emblemi və ya vizit kartı hesab olunur. Cəngavərlərin qürurlu, azadlıqsevər, temperamentli və cəsarətli ruhunun ifadəsi olan rəqs beynəlxalq şöhrətə malikdir. Qafqazdan əlavə bu rəqs qafqazdan kənarda qafqazlı mühacirlərin yaşadığı dövlətlərdə tez-tez ifa olunmağa başladı. Fikrimizin təsdiqi kimi bu yaxınlarda Bışkəkdə (Qırğızıstan) Qafqaz rəqsinin təbliği “Lezginka-ömür boyu rəqs...” adlı II Beynəlxalq festival-müsabiqəsi keçirildi.

Rəqs milli geyimlərdə xüsusən Çərkəz milli qadın kostyumu və musiqi ansamblının müşayiəti ilə ifa edildikdə daha möhtəşəm olur. Rəqsin musiqi ölçüsü – 6/8; melodiya aydın və dinamikdir, temp sürətlidir. Rəqsdə 2 görüntü istifadə olunur. “Qartal” obrazında hərəkət edən oğlan yavaş və sürətli tempdə dəyişir. Ən çətin və təsirli hərəkətlər, bir oğlanın ayaq barmaqlarında əllərini müxtəlif istiqamətlərə yaydığı zaman rəqs hərəkətləridir. Qız, zərif duruş və hamar əl hərəkətləri ilə ovsunlayaraq “qu quşu” şəklində hərəkət edir. Qız oğlanın ardınca rəqsini tempini artırmalıdır. Rəqsin şəkilləri və naxışları vahid və dəyişməz olaraq qalır, lakin hər bir Qafqaz millətinin rəqsdə istifadə olunan xarakterik hərəkətlərin öz stilistik çeşidi var.

Azərbaycan Xalq qadın rəqsi olan “Sarı gəlin” dünyada məşhurdur. Azərbaycan dilində həm “sarı paltarda gəlin”, həm də “kiçik gəlin” kimi tərcümə olunur. “Sarı” sözünün iki mənası var – “gənc” və “sarı”, yüksək, saf keyfiyyətləri ilə eyniləşdirilən və qadın gözəlliyi idealına uyğun gələn insan ruhunun parlaq başlanğıcını simvollaşdır. “Baqara” (İnək) Quran surəsində “sarı inək” sözünün ətrafına saf, iffətli qadınları toplayan Müqəddəs Fatimə Zəhra adı ilə əlaqələndirildiyi “dirilmiş sarı inək” haqqında bir ayə var. Beləliklə, sarı rəng onları



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



birdəşdirən simvol idi. Yəni “Sarah gelin” mahnısı qadınların saflığına və nəcibliyinə həsr edilmişdir.

Rəqs gənc qızlar tərəfindən yavaş lirik musiqiyə ifa olunur. Rəqs edən qız, bir qayda olaraq, sarı paltar olmalıdır.

Azərbaycanda qədim və müasir xalq rəqslərindən ibarət maraqlı repertuara malik ilk peşəkar rəqs kollektivi 1938-ci ildə yaradılıb. 1959-cu ildə rəqs sənətimizin inkişafı, professional rəqqasələrin fəaliyyət göstərməsinə kömək edən, milli rəqslərimizin dünyada təbliğində böyük rol oynayan hadisə baş verdi Əminə Dilbazinin rəhbərliyi altında “Çinar” rəqs kollektivi yarandı. Tezliklə Peşəkar xalq ansamblına çevrilən bu kollektiv Azərbaycanın rəqs sənətinin tanınmış nümayəndələri Böyükağa Məmmədov, əminə Dilbazi, Roza Cəlilova, Afaq Məlikova, Tamilla Məmmədova, Kamil Dadaşov, Təranə Muradova kimi rəqqasların yaradıcılıq yolunda böyük iz buraxmışdı.

Sonuç

Azərbaycan xalq rəqslərinin tədrisiylə bağlı onu deməliyik ki, onlar bədii-estetik təhsil və tərbiyənin tərkib hissəsi olub şagirdlərin şəxsiyyətinin təşəkkül tapmasında zəruri keyfiyyətlərin formalaşmasına və inkişafına öz töhfəsini verir. Təlim prosesində tələbələr oynaq – bağ aparatlarını, əzələlərin elastikliyinə və gücünü, hərəkətlərin koordinasiyasını və ifadəliyini inkişaf etdirir, hər hansı bir rəqs naxışının qavranılmasına və mənimsənilməsinə hazırlaşır. Azərbaycan xalq rəqsi dərsləri tərbiyəvi təsir göstərir: bir tərəfdən şagirdlər çalışqanlıq, qətiyyət, yaradıcılıq intizamı, kollektivçilik ruhu, ansamblla işləmək, digər tərəfdən milli ənənələrə və vətənpərvərliyə hörmət kimi keyfiyyətləri inkişaf etdirirlər.

Xoreoqrafiya təhsili Azərbaycanda hələ XX əsrin əvvəllərində mövcud olmuşdur. Qəmər Almazadə, Leyla Vəkilova, milli rəqs ifaçıları Əminə Dilbazi, Tutu Həmidova, Roza Cəlilova, əlibaba Abdullayev, Böyükağa Atababayev, Böyükağa Məmmədov kimi görkəmli Xoreoqrafiya ustaları təkcə xoreoqrafiya sənətinin deyil, bütövlükdə milli mədəniyyətin sərvətidir. Uzun illər Bakı Xoreoqrafiya Məktəbi gənc nəslə balet və eyni zamanda rəqs sənətinin incəliklərini öyrətmək üçün layiqli fəaliyyət göstərmişdir. Onların yetişdirdikləri çoxsaylı balet artistləri dünya incəsənətinin yüksək səviyyəsinə qalxmış, xoreoqrafiyanın inkişafına öz töhfələrini vermişlər.

Ədəbiyyat siyahısı

1. Аббасова Э., Касимов К. Очерки музыкального искусства советского Азербайджана. —Баку, 1970.
2. Алмазаде Г., Кагарлицкая И., Азербайджанские народные танцы, Баку, 1959, 150 с.
3. Азербайджанская музыка. Сб. статей. —М., 1961.
4. Азербайджанские народные танцы//Методическое пособие для коллективов художественной самодеятельности. — Баку, 1959.
5. Азизбекова П. Азербайджанская национальная одежда. М., 1972.
6. Багиров З. Азербайджанский народно-танцевальный жанр. Дипломная работа. — Баку, 1949.
7. Бадалбейли А. Азербайджанская музыка. — Баку, 1961.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



8. Ванслов В.В. Всестороннее развитие личности и виды искусства / В.В. Ванслов. - М.: Искусство, 1963.
9. Ткаченко Т. Народный танец / Т. Ткаченко. - М., 1967. - Ч.1.
10. Уральская В.И. Природа танца / В.И. Уральская. - М.: Совет. Россия, 1981.
11. Уральская В.И. Рождение танца / В.И. Уральская. - М.: Совет. Россия, 1982. – 144.
12. Халил оглы Б. Азербайджанская народная танцевальная музыка. Дисс. канд. иск-я. — Баку, 1965.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ETNOGRAFİK ARAŞTIRMALARDA GELENEKSEL VERİ TOPLAMA TEKNİKLERİNİN DİJİTAL ÇAĞDAKİ İŞLEVİ VE YETERLİLİĞİ

Kerem Cenk YILMAZ* & Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU**

Özet

İlk olarak antropolog Bronislaw Malinowski tarafından kullanılan “Etnografik Araştırma Kavramı”, bir kültürü ya da sosyal topluluğu derinlemesine araştırmak, analiz etmek anlamına gelmektedir. Sosyal bilimler alanında yaygın olarak tercih edilen etnografik araştırmalar, nitel araştırma türlerinden bir tanesidir. Özellikle saha araştırmasına dayanan disiplinlerde, etnografik desenler tercih edilmektedir.

Kültür analizine dayalı etnografik örüntülerde, ana veri toplama aracı olarak gözlem ve görüşme teknikleri kullanılmaktadır. Gözlem ve görüşme teknikleri, verilerin türü ve kaynağına göre yaygın olarak tercih edilmekle birlikte ve geleneksel derleme metodolojisi olarak da kabul edilebilirler. Gözlem ve görüşme tekniklerinin yanı sıra alandaki sorunu tanımlayacak, hipotezi destekleyecek ve/veya tartışacak referanslar, derlemeler ikincil veri toplama araçları olarak adlandırılmaktadırlar.

Dijital dönüşüm ve bilgi teknolojilerindeki gelişmeler etnografik araştırma alanını da etki etkilemiştir. Bilgiye erişimde zaman, mekân ve ekonomi boyutları; araştırma problemi için kapsamlı kaynaklar bulma; veri doğrulama stratejileri öncelikli olarak dikkate alınmaktadır. Bu noktada günümüz araştırmacıları tarafından sistematik derleme metodolojisi tercih edilmektedir.

Bu çalışmanın amacı etnografik araştırmalarda geleneksel derleme metodolojisi ile veri toplama tekniklerinin dijital ortamdaki işlevselliğini neden-sonuç ilişkisi içerisinde tartışmaktır. Bu amaçla geleneksel derleme metodolojisi ile sistematik derleme metodolojileri dijital ortamdaki işlevselliği bağlamında karşılaştırılacaktır. Çalışmanın sonucunda özellikle alan araştırmasına dayalı disiplinlerde alan, kaynak, kaynak kişi gibi olguların dijital ortamdaki konumları ve nitelikleri tartışılacaktır.

Araştırmada yöntem olarak nitel araştırma yöntemlerinden biri olan durum araştırması kullanılacaktır. Veri toplama aracı olarak belgeler, raporlar kullanılacaktır. Veriler betimsel analiz yöntemi kullanılarak derinlemesine analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel derleme metodolojisi, sistematik derleme metodolojisi, etnografi.

FUNCTION AND SUFFICIENCY OF TRADITIONAL DATA COLLECTION TECHNIQUES IN ETNOGRAPHIC RESEARCH IN THE DIGITAL AGE

Abstract

The concept of ethnographic research, first used by the anthropologist Bronislaw Malinowski, means to research and analyse a culture or social community in depth. Ethnographic research, which is widely preferred in the field of social sciences, is one of the qualitative research types. Especially in disciplines based on field research, ethnographic patterns are preferred.

Observation and interview techniques are used as the main data collection tool in the ethnographic patterns based on cultural analysis. Observation and interview techniques are widely preferred according to the type and source of the data, and they can also be accepted as traditional compilation methodology. Besides observation and interview techniques, references and compilations that will define the problem in the field, support the hypothesis and/or discuss are called secondary data collection tools.

Advances in digital transformation and information technologies have also affected the ethnographic research field. Time, space and economy dimensions in accessing information; finding extensive resources for the

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

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



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



research problem; data validation strategies are taken into consideration as a priority. At this point, the systematic review methodology is preferred by today's researchers.

The aim of this study is to discuss the functionality of traditional compilation methodology and data collection techniques in ethnographic research, in a cause-effect relationship. For this purpose, traditional compilation methodology and systematic compilation methodologies will be compared in the context of their functionality in digital environment. As a result of the study, especially in disciplines based on field research, the positions and qualities of facts such as field, source, resource person in the digital environment will be discussed.

As a method in the research, case study, one of the qualitative research methods, will be used. Documents, reports will be used as data collection tools. Datas will be analysed in depth using descriptive analysis method.

Keywords: Traditional review methodology, systematic review methodology, ethnography.

GİRİŞ

Agafonoff (2006) etnografiyi, etno (insan) ve grafi (tanımlama, tasvir etme) kelimelerinden oluşan ve bir grubun davranışını doğrudan gözlemlemek ve bu gözleme dayanarak bu gruba ilişkin bir betimleme yapmak olarak tanımlamaktadır (Akturan, 2007:239). Nitel araştırma türlerinden biri olan etnografik araştırma, antropoloji temelli bir metodoloji olup, sosyal bilimlerde en çok tercih edilen araştırma türlerinden biridir

Etnografi, sadece veri toplamanın bir formu değildir; kültür veya mikro kültürün eş zamanlı olarak insanların davranışları ve deneyimleri tarafından nasıl inşa edildiği ve formüle edildiği yollarını açıklığa kavuşturmayı amaçlamaktadır (Arnould ve Wallendorf, 1994: 485).

Suveren ve Güllüpnar (2022: 1274)'ın aktarımıyla, etnografik gelenekler, katılımcı gözlem (yalnızca bununla sınırlı olmasa da) temelinde belirli bir sosyal veya kültürel ortamın ilk elden deneyimlenmesine ve keşfedilmesine yönelik bir adanmışlığa dayanır. Gözlem ve katılım, (koşullara ve eldeki analitik amaca göre) etnografik yaklaşımın belirgin özellikleri olmaya devam etmektedir. Çoğu durumda, elbette saha araştırması diğer araştırma yöntemlerinin de kullanılmasını gerektirir (Atkinson, 2021).

Etnografik yöntem doğası gereği insan, toplum ve kültür döngüsünde merkezde yer alan bir araştırma stratejisine sahiptir. Veri toplama araçları diğer araştırma türlerine göre daha sınırlı olsa da verinin niteliğini bulma konusunda nicel bir araştırmadan çok daha etkilidir. Etnografik desenlerde veri toplama araçları gözlem, görüşme ve doküman analizidir. Sahadaki araştırmacılar, ilgili alanı, süreçleri, hedef topluluğu anlamak ve bağlamı kavramak için bu teknikleri kullanabilirler (Suveren ve Güllüpnar, 2022).

Araştırmacılar bu süreçte bilgi toplamak için araştırdıkları toplumun içine katılırlar. Kimi zaman toplumun bir parçası gibi hareket ederek, elde ettiği tüm verileri dokuyarak bir yoruma varmaya çalışır. Kimi zaman da dışarıdan gözlem yaparak nesnel bir bakış açısı geliştirmeye çalışır. Her iki durumda da bu süreç araştırmacı için oldukça zorlu ve zaman alan bir süreçtir. Aynı zamanda iyi bir kaynak yönetimi gerektiren saha çalışmalarında, planlama ve risk analizi oldukça önemlidir.

Chung (2009); etnografyayı, tam da etnografin araştırma nesnesiyle iç içe geçmesi nedeniyle bilgi üretiminin son derece güçlü ampirik bir biçim olarak tasvir ederler (Carter, 2018).

Etnografya, toplumsal gerçekliğe 'yumuşak', yorumlayıcı bir yaklaşımı vurgulayan bir metodolojidir. Çok geniş anlamda, sosyal ortamların incelenmesine yönelik nitel bir yaklaşımdır. Ancak etnografya normalde kendisini tek bir yöntem olarak görmez. Bunun yerine, kendisini sosyal bilimsel araştırmanın kendine özgü bir 'üslubu' olarak düşünme



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



eğilimindedir. Etnografik uygulamayı entegre bir yöntem olarak değil, kısmen birleştirilmiş bir dizi metodolojik strateji olarak düşünün. Bunlar; Alan çalışması, alan notlarının üretimi, veri analizidir (Beynon-Davies, 1997).

Bilimsel çalışmalarda araştırma deseni tasarlanırken en öncelikli kriter problem durumuna uygun yöntemin seçilmesidir. Sonrasında zaman, mekan ve kullanılan kaynaklar bakımından ekonomik olması, uygulanabilir olması, araştırmacının donanımına uygun olması gibi kıstaslar yöntem bilimcilerin doğru deseni seçmek için uyguladığı parametrelerdir. Özellikle etnokoreoloji, etnomüzikoloji gibi temeli insan, kültür, halk bilgisi ve halk üretimine dayanan tüm bilim alanlarının temel yöntemi etnografidir. Tüm nitel araştırmalarda olduğu gibi etnografik araştırmalarda veri toplamak için kullanılan araçlar gözlem, görüşme ve doküman analizidir. Eğer araştırma deseni deseni karma desen olan tasarlanmamışsa araştırmacı bu teknikler ile verileri toplarlar. Saha araştırmaları da veri toplama tekniklerinin en önemli basamağıdır. Ancak 20. Yy. a gelindiğinde dijital entegrasyon ile birlikte tüm veri toplama araçlarının kullanımında çağa uygun yöntemler geliştirilmiştir. Bilindiği gibi araştırma yöntem ve teknikleri oldukça dinamik bir sahadır. Bunun nedeni bilimsel bilginin sorgulanabilme özelliğinden kaynaklanmaktadır. Etnografide de dijital entegrasyon önemli bir süreçtir ve yöntem bilimi açısından alana bir çok katkı sağlamaktadır. Yazının bu bölümünde amacımız dijital dönüşüm ve bilgi teknolojilerinin sahaya nasıl etki ettiğini vurgulamaktır. Bu nedenle etnografinin tarihçesi ve yönteminden çok dijitalleşme süreci ve etnografide yeni eğilimler üzerine durulacaktır.

Dijital Çağ ve Etnografik Yöntem

Etnografi kavramı İlk olarak antropolog Bronislaw Malinowski tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Bu tarihten itibaren etnografi üzerine yapılmış birçok yöntem çalışması olmakla birlikte etnografik paradigmlar üzerine de sahada çalışmalar mevcuttur¹⁸. Etnografik yöntemin nicel ölçme araçları gibi standart ölçme araçları yoktur. Geleneksel etnografide saha olarak tanımlanan olgu bizzat kaynağı ifade etmektedir. Yani araştırmacı istediği veriyi ancak sahaya yani alana giderek elde edebilir. Ancak 1980’li yıllardan beri dünyada yaşanan dijital dönüşümler, etnografi araştırma sahasını da etkilemiştir. Ana desen olan alan araştırması ve temel veri toplama tekniklerinde dijital veri tabanları kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca ekonomi, savaş, diaspora gibi nedenlerden dolayı meydana gelen göç hareketliliği de saha, kaynak ve kaynak kişinin durumlarını değiştirmiştir. Kaynak olarak sadece kırsalı referans almanın, kaynak kişiyi illa da kaynağında aramanın işlevselliğinin olmadığı, dahası bu bakış açısının “göç” ve “geniş mekân” bağlamlarında yanıtıcı olabileceğini görmekteyiz.

Nitelikli bir saha araştırması için araştırmacının incelediği toplulukla iki yıl zaman geçirmesi gerekmektedir. Araştırmacı topluluğun dilini bilmeli, kültürünü özümsemeli ve davranışlarını anlamalıdır. Bu sayede kültüre dair ön yargısını geride bırakıp, daha yansız tespitlerde bulunabilir. Geleneksel etnografide yaygın görüş uzun yıllardır ve geniş bir literatür boyunca bu ve benzer şekillerde tanımlanmıştır. Ancak bu düşünce zamanla değişmiştir. Tunçalp ve Le (2009) araştırma alanının bütün bir kültürü kapsayan, tek sınırlı bir alan olduğu fikrinin zamanla aşındığını ifade etmiştir. 1980’lerde çok alanlı etnografya, insanlar veya nesnelere gibi hareketli unsurların takibi üzerine fikirler geliştirmiştir. Ancak insanların aynı anda iki yerde olmalarını sağlayan (örneğin evde kalırken internette gezinmek) bağlantı teknolojilerinin yükselişiyle birlikte “konumum ciddi anlamda bulanıklaşmaya başladığını” (Jordan,

¹⁸ Daha detaylı bilgi için bkz. Demir, M. (2022). Müzik Etnografisi. Etnomüzikoloji. Kültürler ve Müzikler. Editörler, Ulaş Özdemir, Evrim Hikmet Ögüt, Mehtap Demir. İstanbul-İthaki yayınları.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



2009)'dan aktarmıştır. Bir kısım araştırmacılar etnografideki bu yönelimin araştırmacı için zaman ve kaynak tasarrufu sağladığına inanmış bir kısım araştırmacılar ise bu yöntemin geleneksel etnografinin doğasına zıt olduğunu ileri sürmüştür. Luhmann (1998) bilgi üretiminin geçerli bir biçimi olarak etnografyanın son zamanlarda değersizleştirilmesi, teknoloji olarak bilim aracılığıyla gerçekliği planlama ve kontrol etme yeteneğini vurgulayan yükselen neoliberal ideolojik konumdan kaynaklandığını ifade etmektedir. Etnografyanın düşünce kuruluşları, sektördeki kişiler ve politika yapımcılar tarafından değersizleştirilmesi, hiçbir zaman bilginin gerçek kullanımını gerektirmeyen tahminleri ve beyanları süsleyen teknik bir “anlayış politikası” tarafından desteklendiğini vurgulamıştır (Carter, 2018: 393). Esasında Luhmann ve Carter’ın bu endişeleri pek de mesnetsiz değildir. Zira Netnografi olarak adlandırılan yöntem tam da bu iddialarının somut örneğini sunmaktadır. “Netnografi, Robert Kozinets tarafından 1998 yılında, internet ortamında varlığını sürdüren kültürlerin ve toplulukların tüketici davranışını inceleyen bir niteliksel araştırma tekniği olarak tanımlanmıştır. Yöntem tüketici araştırmalarında ulaşılması güç popülasyonların dâhil edilmesinde kullanılmaktadır. Etnografinin çok zaman alması, yüksek maliyeti ve sürecinin çok yoğun ve yorucu olması netnografinin gelişmesindeki etkenler olarak değerlendirilmektedir. Netnografi, tıpkı etnografi gibi semboller, anlamlar, gerçekler ve bireylerin bilişsel ve duyuşsal boyutları hakkında zengin bir iç görüş sağlamaktadır” (Akkaya, 2010: 205). Yöntemde veri olarak genellikle herkesin erişimine açık olan gruplar ve forumlarda oluşan bilgiler kullanılmaktadır. Araştırmacı bir gruba üye olarak tartışmalara katılabilmekte, diğer üyeler ile konuşabilmekte ve mülakat yaparak verilere ulaşabilmektedir. Bu açıdan düşünülünce oldukça ilginç bir teknik olan netnografi mekân olmayan yerlerde araştırma yapmaktır (Akkaya, 2010). Kaldı ki 2000’li yılların ilk çeyreğini bitirmek üzere olduğumuz bu yıllarda, yeni medya teknolojilerine oldukça hâkim, sosyal medyanın tüm araçlarını aktif olarak kullanan dijital bir nesil ile uyumlu, bu nesil ile iletişim kurabileceğimiz yöntemlere her alanda ihtiyaç duymaktayız. Bu gün geldiğimiz noktada ise özellikle Covid-19 sürecinden sonra gelenekçi araştırmacıların bile çevrimiçi etnografiyi kullanmak zorunda kaldıklarını tecrübe ettik. Diğer taraftan Dicks ve Mason (1998) ‘Hypermedia and Ethnography: Reflections on the Construction of a Research Approach’ adlı çalışmalarında etnografik yenilikler bağlamında hipermedya çalışmalarını kavramsallaştırdığı projesinde, saha kavramını irdelemişlerdir. Bu çalışmada özellikle kültürel sınırların bağlam içerisinde ele alınması gerektiği ve küresellik üzerine vurgu yapılmıştır.

Tüm bu çalışmaların dışında Beynon-Davies (1997) Ethnography and information systems development: Ethnography of, for and within IS development adlı çalışmalarında bilgi teknolojilerinin etnografide kullanımına dair yöntemleri geniş bir şekilde açıklamışlardır.

Ancak şimdi özellikle saha araştırmacıları, etnograflar, etnokoreologlar ve etnomüzikologlar gibi işi insan ve kültür araştırması olan kişiler için işlevsel olan bir metodoloji üzerine konuyu genişletmek istiyorum. Kültür analizine dayalı etnografik örüntülerde ana veri toplama aracı olarak gözlem ve görüşme teknikleri kullanılmaktadır. Gözlem ve görüşme teknikleri, verilerin türü ve kaynağına göre yaygın olarak tercih edilmekle birlikte ve geleneksel derleme metodolojisinin bir parçası olarak da kabul edilebilirler. Gözlem ve görüşme tekniklerinin yanı sıra alandaki sorunu tanımlayacak, hipotezi destekleyecek ve/veya tartışacak referanslar, derlemeler ikincil veri toplama araçları olarak adlandırılmaktadırlar.

Alan yazın çalışmaları 3 kategoride tasniflenmiştir. Bunlar, geleneksel derleme, sistematik derleme ve meta analizidir. Günümüzde bu süreçte bilgiye erişimde zaman, mekân ve ekonomi boyutları; araştırma problemi için kapsamlı kaynaklar bulma; veri doğrulama



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



stratejileri öncelikli olarak dikkate alınmaktadır. Bu bağlamda dikkat çekmek istediğim konu son yıllarda bilimsel çalışmalarda en çok tercih edilen nitelikli bir alan yazın derlemeyi hedefleyen “sistemik derleme metodolojisi”dir. Yazının son bölümünde sistemik derleme metodolojisinin avantajları üzerine durup, geleneksel derleme metodolojisi ise ufak bir karşılaştırma yapacağım.

Sistemik Derleme Metodolojisi

Sistemik derleme, belli bir konuda hazırlanmış araştırma sorusuna yanıt bulmak için, belirlenmiş kriterlere uygun olarak o alanda yayınlanmış orijinal çalışmaların sistemli ve yan tutmadan taranması, bulunan çalışmaların geçerliğinin değerlendirilmesi ve sentezlenerek birleştirilmesidir (Çınar, 2021: 310). Sistemik derleme metodolojisi ön hazırlık, araştırmanın planlanması, literatür taraması, makalelerin seçilmesi ve elenmesi, verilerin analizi, sonuçların değerlendirilmesi ve kaynakça hazırlama aşamalarından oluşur. Günümüzde bilimsel çalışmaların sayısının hızla artmasıyla birlikte üzerinde odaklanılan konuyla ilgili yapılan araştırmaların sonuçlarının takip edilmesi zorlaşmaktadır (Çınar, 2023). Bununla birlikte yapılan bu araştırmaların sonuçlarının farklı ve birbiriyle çelişir halde olması durumunda ise araştırmacılar veya ilgili paydaşlar, karar verme konusunda büyük bir belirsizliğe düşmektedirler (Çınar, 2021). Burns ve Grove (2007); Higgins ve Green, (2011) sistemik derlemeyi, klinik bir soruya yanıt ya da probleme çözüm oluşturmak için, o alanda yayınlanmış tüm çalışmaların kapsamlı bir biçimde taranarak, çeşitli dâhil etme ve dışlama kriterleri kullanarak ve araştırmaların kalitesi değerlendirilerek hangi çalışmaların derlemeye alınacağını belirlenmesi, derlemeye dâhil edilen araştırmalarda yer alan bulguların sentez edilmesidir olarak tanımlamışlardır (Karaçam, 2013).

Geleneksel Derleme Metodolojisi

Geleneksel derlemeler, alanında uzman kişiler tarafından genelde bir metodolojiye bağlı kalmadan yapılan değerlendirmelerdir. Bu tarz derlemelerde literatür kaynakları belli bir sistem içinde incelenmemiş, belli bir soruya odaklanılmamış ve yazarın görüşü ağırlıklı olarak ele alınmıştır (Hatipoğlu, 2021). Ancak alanında uzman kişiler tarafından hazırlanan bu yazılar, “uzman görüşü” olarak kabul edilebilir ve kanıt piramidinin en alt basamağında değerlendirilebilirler (Karaçam, 2013).

(Burns ve Grove, 2009; Gerrish ve Lacey, 2010; Hemingway ve Brereton, 2009; Moule ve Goodman, 2009) geleneksel derlemelerin bilimsel bir çalışma olarak kabul görülmemesi nedenlerini şöyle sıralamışlardır (Karaçam, 2013: 27);

1. Sübjektif olabilirler ve yanlılık içerebilirler,
2. Literatür taraması yeterli olmayabilir,
3. Literatür seçimi kriterleri net olarak belirlenmemiştir,
4. Derlemeyi yaparken kullanılan metod tanımlanmamıştır,
5. Genellikle nicel değerlendirme içermezler ve küçük etkileri göz ardı ederler,
6. Okuyucu derlemenin kalitesi konusunda emin olmayabilir,
7. Okuyucu derlemeyi tekrarlayamaz ve dolayısıyla sonuçları doğrulayamaz,
8. Çalışmada kanıtlarının bilimsel dayanaklara mı ya da kişinin deneyimlerine göre mi verildiği anlaşılmaz,



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



9. Elde edilen sonuçlar, aynı konuda başka bir uzman tarafından yapılan derlemenin sonuçlarından farklı olabilir.

(Moule ve Goodman, 2009; Hemingway ve Brereton, 2009) sistematik derlemelerin daha çok bilimsel bilgi içermeleri ve kabul görülme nedenleri şöyle sıralamışlardır (Karaçam, 2013: 27):

1. Daha objektiftirler, daha az yan ve hata içerirler,
2. Literatür taraması belirli bir yöntem ile yapıldığından çok daha kapsamlıdır ve tekrar edilebilir,
3. Literatür taraması için kullanılan metotlar çalışmada açıkça belirtilir,
4. Çalışmaları seçerken kullanılan kriterler açıkça belirtilir,
5. Derlemeye dâhil edilen çalışmaların kaliteleri değerlendirilir,
6. Araştırmaların verileri birleştirirken en küçük kanıtlar / etkiler bile derlemeye dâhil edilir,
7. Araştırmacılar sistematik derlemeyi tekrar edip sonuçlarını doğrulayabilirler.

Sonuç ve Öneriler

Bilimsel yöntemin özelliklerinden biri de eleştirel ve yinelenebilir olmasıdır. Herhangi bir bilimsel çalışmada araştırma deseni ne olursa olsun yalnızca araştırılan değil aynı zamanda yöntem ve teknikler de eleştiriye ve denetime açıktır. Var olan her olgu, fikir, nesne ve cisim varlıklarını sürdürebilmek için değişmek ve uyum sağlamak zorundadır. Bu bizzat evrimin kendisidir. Evrende sürekli bir değişim söz konusu iken bu olguları tespit eden araçlarında şartlara uyum sağlaması gerekmektedir. Yöntem bilimde bir bilimsel çalışmada araştırma deseni olarak, probleme en uygun desen seçilmelidir. Aynı şekilde veriler en uygun araçlar ile toplanmalı, ölçme araçları eldeki malzemeye göre belirlenmelidir. Bu süreçlerin ve unsurların her biri değişebilir. Doğası gereği kültüre, bir toplum ya da topluluğa, insana sıkı sıkıya bağlı olan etnografi ilk ortaya atıldığı zamandan bu zamana ihtiyaçlar ve yönelimler doğrultusunda değişmiştir. Kaynağın doğal ortamında gözlemlendiği, kaynak toplumla geçirilmesi gereken uzun süreler zaman, mekân ve ekonomi boyutlarında sorgulanmaya başlanmıştır.

Bu çalışmada, amacımız doğrultusunda mevcut alan yazınla vurgulamaya çalıştığımız temel noktalar şunlardır;

1. Geleneksel etnografi zamanla bilgi teknolojileri ve dijital ortamla sonuç etkileşimli modellere uyarlanabilmiştir.
2. Alan araştırmalarında saha kavramı kültürel sınırlara göre belirlenen yeni bir boyut kazanmıştır. Kaynağın artık doğal ortamında olmadığı bir çağda saha diye kırsala gitmenin pek de işlevsel olmadığı tartışılmaktadır. Kaynağın bilgiyi taşıma yönü, şekli ve araçları bu günün şartlarına göre olmaktadır.
3. Etnografik araştırmalarda geleneksel veri toplama tekniklerinin araştırma raporunun niteliği açısından tercih edilmeme nedenleri sıralanmıştır.
4. İnternet ortamında da Etnografik çalışmalar yapılabilmektedir (Netnografi).
5. Etnografik araştırmalarda gözlem ve görüşme formlarından sonra iyi yapılan bir sistematik derleme çalışmayı daha bilimsel kılmaktadır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Önermemiz, yöntem bilimcilerin, saha araştırmacıların, halk bilimi uzmanlarının alan yazındaki kaynaklarında yer alan tanımları güncellemeleri ve zamanın şartlarına uygun, işlevsel bir kavramsal model önermeleridir. Hâlihazırda kullandığımız kaynak kitaplar, bu günün araştırma olanakları için kısıtlı görünmektedir. Kültür bakanlığının ev sahipliğinde, üniversite ve saha uzmanlarının katılımıyla düzenlenecek bir çalıştay ile literatürün düzenlenmesi bir ihtiyaçtır.

Kaynakça

- Agafonoff, N. (2006). Adapting Ethnographic Research Methods To Ad Hoc Commercial Market Research. *Qualitative Market Research An International Journal*, 115-125.
- Akkaya, Ö. (2020). Netnografik Araştırma. M. Zerenler içinde, *Pazarlamanın Nitel Çağı: Araştırma Desenleri, Kuram ve Uygulamalar* (s. 205-217). İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Akturan, U. (2007). Tüketici Davranışına Yönelik Araştırmalarda Alternatif Bir Teknik:Etnografik Araştırma. *İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 237-252.
- Arnould, E. j. & Wallendorf, M. (1994). Market Oriented Ethnography: Interpretation Building and Marketing Strategy Formulation. *Journal Of Marketing Research*, 484-504.
- Atkinson, P. (2021). "Editoryal Giriş". . e. P. vd. içinde, *Etnografi El Kitabı*. (ç. e. Güllüpmar., Çev., s. 3-8). Ankara: Nobel Akademik yayıncılık.
- Beynon-Davies, P. (1997). Ethnography and Information Systems development: Ethnography of, for and within IS Development. *Information and Software Technology*, 531-540.
- Burns, N. & Grove, S. K. (2007). *Understanding nursing research: Building an evidence-based practice*. (4 b.). Saunders, Chine: Saunders.
- Burns, N. & Grove, S. K. (2009). *The practice of nursing research: Appraisal, synthesis, and generation of evidence*. USA: Saunders.
- Carter, T. F. (2018). Disciplinary (Per) Mutations Of ethnography. *Cultural Studies-Critical Methodologies*, 392-399.
- Chung, J. (2009). Ethnographic remnants: Range and limits of the. G. E. James D. Faubion içinde, *Fieldwork is Not what it Used to be: Learning Anthropology's Method in a Time of Transition* (s. 52-72). London: Cornel University Press.
- Çınar, N. (2021). İyi Bir Sistemik Derleme Nasıl Yazılmalı? *Online Türk Sağlık Bilimleri Dergisi*, 310-314.
- Çınar, N. (2023, Mayıs 3). *Sistemik Derleme Metodolojisi ve Yazımı*. (S. Ü. Dekanlığı, Dü.) Temmuz 20, 2023 tarihinde Sakarya Üniversitesi : <https://ardek.sakarya.edu.tr/tr/duyuru/goruntule/liste/122632/3> adresinden alındı
- Demir, M. (2022). Müzik Etnografisi. U. Özdemir, E. H. Öğüt, & m. Demir içinde, *Etnomüzikoloji: Kültürler ve Müzikler*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Dicks, B. & Mason, B. (1998). Hypermedia and Ethnography: reflections on the Construction of a Research Approach. *Sociological Research Online*.
- Gerrish, K. & Lacey, A. (2010). *The research process in nursing*. London: Wiley-Blackwell.
- Hatipoğlu, H. (2021). Sistemik Derleme ve Meta Analiz. *ESTUDAM Bilişim Dergisi*, 2(1), 7-10.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Hemingway, P. & Brereton, N. (2009). What is a systematic review?
<http://www.whatisseries.co.uk/whatis/> adresinden alındı

Higgins, J. P. & Green, S. (2011). *Cochrane Handbook for Systematic Reviews of Interventions*. (5.1.0. b.). haziran 30, 2011 tarihinde <http://www.mrc-bsu.cam.ac.uk/cochrane/handbook/> adresinden alındı

Jordan, B. (2009). Blurring Boundaries: The ‘Real’ and The ‘Virtual’ in Hybrid Spaces. *Human Organization*, 181-193.

Karaçam, Z. (2013). Sistematik Derleme Metodolojisi: Sistematik Derleme Hazırlamak İçin Bir Rehber. *Dokuz Eylül Üniversitesi Hemşirelik Yüksekokulu Elektronik Dergisi*, 26-33.

Luhmann, N. (1998). *Observations on modernity*. Stanford: Stanford University Press.

Moula, P. & M., G. (2009). *Nursing Research*. London: SAGE Publication.

Suveren, Y. & Güllüoğınar, F. (2022). Etnografik Araştırmalarda Kuram ve Uygulama Sorunları. *Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, 1273-1288.

Tunçalp, D. & Le, P. L. (2014). (Re) Locating Boundaries: A Systematic Review of Online Ethnography. *Journal Of Organizational Ethnography*, 59-79.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



MÜZİK VE DANSIN MÜKEMMEL BİRLİKTELİĞİ: ARİF MELİKOVUN "AŞK EFSANESİ" BALESİNİN YENİLİKÇİ ÖZELLİKLERİNE DAHA BİR BAKIŞ

Lala HÜSEYNOVA*

Özet

Sunulan rapor, "Aşk Efsanesi" balesinin yenilikçi özelliklerine yeni bir bakış açısıyla bakıyor. Bale dramaturjisinin tüm bileşenlerinin - senaryo, müzik ve koreografi, sahne tasarımı - organik birliğin ve dengesinin tam bir performansın yaratılması için gerekli olduğu bilinmektedir. Aksi takdirde, yarım kalmış, tamamlanmamış sahne çözümleri ortaya çıkar: ya performansın edebi temeli modern koreografinin ilkelerine uymuyor ya da koreografi müziğin ruhunu ifade edemiyor ya da müzik arsa açmak için gerekli olan seviyeni göstermiyor. Bu açıdan "Aşk Efsanesi" bale tarihinde özel bir yere sahiptir. Çünkü bu eser, araştırmacıların ortak görüşüne göre bale sanatının kendisinden önceki başarılarını özetlemektedir ve tüm bileşenlerin organik bir sentezi ile karakterize edilen bitkin bir bale performansının standart bir örneğidir. Besteci Arif Malikov'un senfonik tam ölçekli müziği, bale ustası Yuri Grigorovich'in parlak yenilikçi koreografisi, onu bale sanatının her zaman arzulanan repertuar eserlerinden biri haline getirdi. "Aşk Efsanesi" nin büyük başarısının sırrı, her şeyden önce, burada olayların yeni bir şekilde ortaya çıkmasında, yani balenin yeni dramaturjisindedir. Yuri Grigorovich, balenin dramaturjik temelini iyi düşünülmüş bir koreografik konsept koydu ve tüm müzikal ve koreografik hareketi ona tabi kıldı. İllüstratif detayları minimuma indiren balenin dramaturjisi tamamen dans formlarına dayanmaktadır. Aktif senfonik dans, koreografinin ana ifade aracıdır ve koreografi tarihinde ilk kez Y. Grigorovich, tamamen senfonik dansa dayalı büyük, "uzun metrajlı" bir bale yarattı. Performansta müzik ve koreografinin eşit bileşenler olarak hareket etmesi, besteci ile bale ustası arasındaki ilişkinin yeni doğasını gösterir. Genellikle "Aşk Efsanesi" balesinin öneminden bahsederken bale ustası Yuri Grigorovich'in hizmetleri ön plana çıkar. Ancak "Aşk Efsanesi"nin edebi timeline, yani Nazım Hikmet'in oyununa dikkat edersek, o kadar ilginç ve özgün sahne ilkeleri görürüz ki, sonradan Grigoroviç'in kendi bale sözlüğünde de ifadesini bulur. Örneğin N. Hikmet'in oyunda kullandığı monolog ve "iç sesler" yöntemi bale dramaturjisi için çok umut verici oldu. Besteci ve bale ustası, bu yöntemlerin müzikte ve sahnede uygulanması için ilginç ve uygun araçlar buldular ve bunların karşılaştırmalı analizi raporumuzun ana amacıdır.

Anahtar Kelimeler: Bale ve edebiyat, "Aşk Efsanesi" balesi, Arif Melikov, senfonik dans, Nazım Hikmet, Yuri Grigorovich

THE PERFECT UNION OF MUSIC AND DANCE: ANOTHER LOOK AT THE INNOVATIVE FEATURES OF ARIF MALIKOV'S BALLET "THE LEGEND OF LOVE"

Abstract

The presented report looks at the innovative features of the ballet "The Legend of Love" from a new perspective. It is known that the organic unity and balance of all components of ballet dramaturgy - scenario, music and choreography, stage design - are necessary for the creation of a complete performance. Otherwise, incomplete stage solutions arise: either the literary basis of the performance does not comply with the principles of modern choreography, or the choreography cannot express the spirit of the music, or the music does not show the level necessary to open the plot. In this regard, "The Legend of Love" occupies a special place in the history of ballet. Because this work, according to the general opinion of researchers, summarizes the previous achievements of ballet art and represents a standard example of a ballet performance, characterized by an organic synthesis of all components. Symphonic full-scale music by composer Arif Melikov, brilliant innovative choreography by ballet master Yuri Grigorovich made it one of the always desired repertoire works of ballet art. The secret of the great success of "The Legend of Love" lies, first of all, in the new unfolding of events here, that is, in the new dramaturgy of the ballet. Yuri Grigorovich laid a well-thought-out choreographic concept on the dramaturgical basis of the ballet and subordinated the entire musical and choreographic movement to it. The dramaturgy of ballet, which minimizes illustrative details, is based entirely on dance forms. Active symphonic dance is the main expressive means of choreography, and for the first time in the history of choreography, Y. Grigorovich

* Prof. Dr. Azerbaycan Milli Konservatuarı, lala-abi@mail.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



created a large, "feature-length" ballet based entirely on symphonic dance. The fact that music and choreography act as equal components in the performance demonstrates the new nature of the relationship between the composer and the choreographer. Usually, when they talk about the significance of the ballet "The Legend of Love," the merits of choreographer Yuri Grigorovich come to the fore. However, if we pay attention to the dramatic outline of Nazim Hikmet's play "Legends of Love", we will see such interesting and original stage principles that they later find expression in Grigorovich's own ballet vocabulary. For example, the monologue and "inner voices" method used by N. Hikmet in the play was very promising for ballet dramaturgy. The composer and the ballet master found interesting and suitable means for the application of these methods in music and on the stage, and their comparative analysis is the main aim of our report.

Keywords: Ballet and literature, "The Legend of Love" ballet, Arif Melikov, symphonic dance, Nazim Hikmet, Yuri Grigorovich

Giriş

Bale sanatının gelişim tarihinde büyük edebiyata doğru artan eğilimini açıkça görmek ve izini sürmek mümkündür. Baleye uzun süre egemen olan masalsi romantizm, 20. yüzyılın yeni estetik akımları içerisinde yavaş yavaş çehresini değiştirerek, her şeyden önce psikolojik tiyatrunun karmaşık, çelişkili ruhunu somutlaştırmaya başladı. Shakespeare, Balzac, Lope de Vega, Stendhal, Tolstoy, Çehov ve son dönemde Dostoyevski'nin karakterlerini baleye taşımak, modern bale tiyatrosunun yenilikçi arayışlarının ve bulgularının kökenindeki klasik edebiyatın insani temalarını ve derin felsefi özünü açıkça gösteriyor. Ancak şu anda bale ustaları, dans diline çevrilmesi zor olan bir dizi klasik eseri bale kurallarına uyarlamak gibi karmaşık bir sorunla karşı karşıyadır.

Bale tarihi, edebi şaheserlere yapılan her başvurunun mükemmel ve çekici bale performanslarının yaratılmasının garantisi olamayacağını göstermektedir. Bale dramaturjisinin tüm bileşenlerinin (senaryo, müzik ve koreografi ve sahne tasarımı) eksiksiz bir performans yaratmak için organik birlik ve dengeye ihtiyaç duyduğu zaten kanıtlanmış bir gerçektir. Bu açıdan "Aşk Efsanesi" bale tarihinde özel bir yere sahiptir. Çünkü bu eser, araştırmacıların ortak görüşüne göre bale sanatının kendisinden önceki başarılarını özetlemektedir ve tüm bileşenlerin organik bir sentezi ile karakterize edilen bitkin bir bale performansının standart bir örneğidir. Balenin yaratıldığı ilk günden bu yana dünya tiyatro sahnelerinde "zafer yürüyüşü" aralıksız devam ediyor ve performansa duyulan ilgi duygusu azalmıyor. Besteci Arif Melikov'un senfonik tam ölçekli müziği, bale ustası Yuri Grigorovich'in parlak yenilikçi koreografisi, onu bale sanatının her zaman arzulanan repertuar eserlerinden biri haline getirdi.





XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Genellikle "Aşk Efsanesi" balesinin öneminden bahsederken bale ustası Yuri Grigorovich'in hizmetleri öne çıkıyor. Bu doğaldır, çünkü filmin "sahibi" yönetmen iken, bir performans sözü konusu olduğunda balenin "sahibi" bale ustasıdır. Ancak "Aşk Efsanesi" nin edebi temeline dikkat edersek, burada o kadar ilginç ve orijinal sahne ilkelerini görüyoruz ki bunlar daha sonra Grigorovich'in kendi bale sözlüğüne de yansdı. Yine de balenin edebi temeli ile koreografik yapısı arasındaki etkileşim sorunu özel bir araştırma konusu haline gelmedi. Hatta edebiyat ve bale ilişkisini konu alan son bilimsel makalelerde bile "Aşk Efsanesi" balesinin "librettosu ile edebi temeli arasında göreceli bir ilişkiye sahip olan" ünlü baleler arasında yer alması üzücüdür (6. s.77). Ancak şunu vurgulamak yeterlidir ki, 20. Yüzyılda yaratılan "Romeo ve Juliet", "Bahçesaray Çeşmesi", "Othello" balelerinden farklı olarak (konusu geçmiş yüzyılların edebi örneklerine dayanmaktadır), "Aşk Efsanesi" 20. yüzyılın yenilikçi şairi ve yazarı Nazım Hikmet tarafından oyundan yola çıkılarak yaratılmış olup, Hikmet oyununun yenilikçi özelliklerindeki rolünü inkar etmek bizce doğru bir tutum değildir. Bu nedenle "Aşk Efsanesi" balesinin dramaturjik çözümünde Nazım Hikmet'in oyununun yeri ve önemine ilişkin bazı düşüncelerimizi bu bildiriye paylaşmaya karar verdik. Öncelikle "Aşk Efsanesi"nin tarihi önemine bir kez daha dikkat çekmeyi önemli görüyoruz.

1961 yılında, Arif Melikov'un genç bale ustası Yuri Grigorovich tarafından Leningrad Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu'nda (şimdi St. Petersburg Mariin Tiyatrosu) sahnelenen "Aşk Efsanesi" balesinin galası, bir dönüm noktası performansı olarak tarihe geçti ve yeni bir dönemin açılışını yaptı. koreografi sanatı sayfası. Bu konuda bale eleştirmeni V. Krasovskaya'nın görüşleri dikkat çekicidir: "Uyuyan Güzel" 19. yüzyıl bale keşiflerinin bir senteziyken, "Aşk Efsanesi" 20. yüzyıl bale keşiflerinin bir sentezidir" (4, s. 245).

20. yüzyıl balesinin çok yönlü uğraşlarında zengin bir deneyim kazandığı biliniyor: Konu alanı son derece genişledi ve müzik gerçek bir senfonik öz kazanmaya başladı. Koreografi sanatı, karmaşık müzikal dramaturjiyi ortaya çıkarma yönünde eş benzeri görülmemiş adımlar attı ve sözlüğündeki yeni ifade araçları sayesinde büyük ölçüde zenginleşti. "Aşk Efsanesi" nin büyük başarısının sırrı, her şeyden önce, burada olayların yeni bir şekilde ortaya çıkmasında, yani balenin yeni dramaturjisindedir. Yuri Grigorovich, balenin dramaturjik temeline iyi düşünülmüş bir koreografik konsept koydu ve tüm müzikal ve koreografik hareketi ona tabi kıldı. İllüstratif detayları minimuma indiren balenin dramaturjisi tamamen dans formlarına dayanmaktadır. Aktif senfonik dans, koreografinin ana ifade aracıdır ve koreografi tarihinde ilk kez Y. Grigorovich, tamamen senfonik dansa dayalı büyük, "uzun metrajlı" bir bale yarattı. Performansta müzik ve koreografinin eşit bileşenler olarak hareket etmesi, besteci ile bale ustası arasındaki ilişkinin yeni doğasına işaret ediyor. Ancak burada geçmişin unutulmuş güzel bir geleneğini görmek zor değil. Bale ustasıyla ortak çalışma sırasında, Melikov'un müziğinin her bölümü koreografiye öyle bir şekilde uyarlandı ki, bu tür bir uyum sağlanacak şekilde ölçülüp ölçüldü. Müzik-koreografik birliktelikteki sayılar bir zamanlar Çaykovski-Petipa'nın "Uyuyan Güzel" adlı eserinde gösterilmişti. Genç besteci bu bakımdan şanslıydı. Ona istediği gibi yazmasını teklif etmediler ki, ama daha sonra her şeyi ihtiyaçlarına göre değiştireceklerdi. "Aşk Efsanesi"nde Grigorovich programa güvendi ve Malikov'un da bu programa bağlı kalması konusunda ısrar etti. Grigorovich'in dayandığı son derece kullanışlı bir edebi kaynak olan libretto'nun, Nazım Hikmet'in yenilikçi bulgularını içerdiği artık unutuluyor, halbuki, Nazım Hikmet'in oyununda gördüğümüz alışılmadık ifade araçları baledeki bir sıra ilginç yenilik ve keşiflerin kaynağında ve kökeninde durur. Y. Grigorovich'in yeni fikirlerini Nazım Hikmet'in oyunundan yola çıkarak açma arzusu yalnızca N. Hikmet'in oyununun derin, felsefi ve güncel içeriğinden kaynaklanmıyordu. Mesele şu ki, geçmişin büyük klasiklerine sık sık gönderme yapan meslektaşları, bestecileri ve bale



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ustalarından farklı olarak Grigorovich, yenilikçi başarıları için verimli zemini modern bir oyun yazarının, yani bu klasiklerin somutlaşmış olan bir oyun yazarının çalışmalarında bulmuştur. 20. yüzyılın edebiyat ve tiyatro alanındaki en avangard eğilim ve akımları eserlerinde ele alıyor. Bilgelik dramasının kompozisyonu ve görüntüleri aracılığıyla baleye tamamen yeni bir kalitenin - felsefi bir koreografik kavram ve içeriğin - geldiğini söylemek güvenlidir.

Hikmet'in oyununun orijinal isminin "Ferhad, Şirin, Mahmana Banu ve Demir Dağı'nın suyu" olduğunu da belirtelim. Oyunun Rusçaya çevrilmesinden sonra "Aşk Efsanesi" başlığı oluşturuldu. Eser ilk kez 1952 yılında "Новый мир" dergisinin Aralık sayısında yayımlandı ve kısa sürede tiyatro camiasının dikkatini çekti. Birkaç yıl sonra genç bale ustası Yuri Grigorovich ve besteci Arif Melikov bu oyuna dayalı bir bale performansı yaratmaya karar verdiler. N. Hikmet'in, Doğu edebiyatında oldukça yaygın olan Ferhad ile Şirin'in hikâyesini canlandıran oyunu, hangideğerler nedeniyle çağdaşlarının ilgisini çekmiştir?

Mit ve efsanelerin antik çağlardan beri kurgu ve sanatın ana kaynağı olduğu ve her dönemin toplumsal ve estetik idealleriyle ilişkili olarak yorumlandığı bilinmektedir. Mitolojiyi inceleyen pek çok bilim adamı, yazar ve filozof, onu evrensel bilgeliliğin bir ifadesi olarak değerlendirdi. 20. yüzyıl dramaturjisi, antik anlatılara ve efsanelere özel bir ilgiyle karakterize edilir. Ünlü oyun yazarları Anuy, Cocteau, Brecht ve diğerlerinin yaratıcılığında Yunan mitolojisinin büyük yeri tesadüf değildir. 19. yüzyılda operalarını yalnızca mitlere dayandıran büyük Alman besteci R. Wagner bunun nedenini araştırmış ve şöyle yazmıştı: "...mit, çok sayıda olayın toplamı değil, bunların yığcam ve yoğun bir şekilde iletilmesidir. Bu, onu yalnızca insanın hayal gücü için değil, aynı zamanda insan duyguları için de anlaşılabilir. Asatır'da sanatın yaratıcısı halktır." (4, s.180) R. Wagner'e göre mitler, tam da bu niteliği nedeniyle gerçek dramının temeli olmalıdır. Elbette her konuda aşırıya kaçan Wagner bu fikri mutlaklaştırdı. Ancak bizce asatirlerin sanattaki rolünü çok ustaca ortaya koymaktadır. Gerçekten de, masalların ve antik anlatıların, uzay ve zamanın sınırlarını aşarak, dünyayı ve insanları sanki odak noktasıymış gibi yeniden yaşama yeteneği, 20. yüzyıl oyun yazarlarını cezbeden temel değerlerden biri olabilir. Batı tiyatrosunda Yunan mitolojisi ilgi odağı olduğu halde, Doğu edebiyatında da birçok dilde ezberlenen anlatılar yeni bir hayata girerek modern insanın duygu ve duygularına yöneliktir. Nazım Hikmet'in "Aşk Efsanesi" adlı oyunu da bu düşüncüyü tam anlamıyla doğrulamaktadır.

N.Hikmet, oyununu yazarken ünlü rivayetin kendisine daha yakın olan Türkçe versiyonunu kullanmıştır. Bu versiyonda Şirin hükümdar değil, bir Türk şehri olan Arzen'in hükümdarı Mahmana Banu'nun kız kardeşidir. Ancak Hikmet, anlatıma pek çok yenilik katmış ve bazı yerlerde masalı tamamen değiştirmiştir. Üç ana karakter dışında dizideki diğer karakterlerin tamamı yeni. Shiri'nin hastalığı, Meçhul Adam'ın gelişi, üç şartı ve Mahmana Banu'nun kız kardeşinin iyileşmesi uğruna güzelliğinden fedakarlık yapması - tüm bu olaylar Hikmet tarafından dahil edildi.

N. Hikmet, Ferhad ve Şirin'le ilgili anlatıyı ölümsüz şiirlerine yansıtan öncüllerinin aksine, kendi fikrini okuyucunun ve izleyicinin bilincine didaktik bir şekilde "enjekte etmez": Bu fikir dramının gelişim çizgisinden kaynaklanır ve çekirdeğini oluşturur. N. Hikmet derin sorunları önüne koyar ve dramaturjik gelişimahlaki ve manevi kategorilerin akışına aktarır. Burada da geleneklerin etkisi kendini göstermektedir. Ancak bu sorunlar farklı bir şekilde çözülmektedir. Oyunda ideal-harmonik karakterler yoktur. Kadim anlatıyı modern dramaturjik araçlarla yorumlayan, oldukça karmaşık ve çelişkili karakterler yaratan Nazım Hikmet, duyarlı bir psikolog gibi her karakterin derin psikolojik dünyasını ortaya çıkarıyor.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Yazar hedefi hakkında şunları yazdı: "Ferhad hakkındaki eski hikaye üzerinde yaratıcı bir şekilde çalıştım ve bir insanın temel özelliklerinden birini - sevmeye ve aşkı için savaşma yeteneğini - bir efsane biçiminde yansıtmak istedim. İnsan sevgisinin en yüksek tezahürünü, vatan ve halk sevgisini anlatmak istedim" (7). Aslında dizinin her kahramanı aşkı için savaşıyor.

Şairin arkadaşları tarafından 1950 yılında Fransa'dan Moskova'ya gönderilen oyunun nüshasında "Dramatik şiir, film senaryosu veya opera libretto" başlığının bulunması ilginçtir. Zaten Hikmet o dönemde bu eseri bir müzik diline dönüştürmek istiyordu. Yazarın bazı sahnelerde müziğin belirleyici bir rol oynadığından özellikle bahsetmesi tesadüf değildir. Örneğin, Şekil III'teki Farhad ve Şirin'in aşk sahnesinde Hikmet, yeni olasılıkları ortaya çıkarmak için iç sesler yöntemini kullanıyor. Yazar, insana en büyük sevgi armağanını gösteriyor - kelimeler olmadan anlama yeteneği. İlk buluşmada Ferhat ile Şirin uzun süre birbirlerine bakarlar ve sessiz kalırlar. Ancak düşünceleri sıklıkla değiştirilir, sanki ters yönden geliyormuş gibi düşünceler hızla birbirlerine doğru hareket eder ve sonunda buluşur. Sahnenin yapısı lirik bir düet olan adagio'yu anımsatıyor. Yazara göre buna müzik eşlik etmelidir. Hem Ferhad'ın hem de Şirin'in başlangıçta farklı olan, sonra birbirini tekrarlayan ve sonunda tek bir melodide birleşen müzikal özelliklere sahip olması gerekiyordu.

N. Hikmet'in oyunda başvurduğu monolog ve "iç sesler" yöntemi, bale dramaturjisi için çok umut verici hale geldi. Besteci ve bale ustası, bu teknikleri müzik ve sahneye dahil etmenin ilginç ve uyarlanabilir yollarını buldu. Bu konuda "iç sesler" yönteminden bahsetmek gerekir. Söz konusu yöntem zaten oyunun I imgesinde de kendini gösteriyor. Burada neredeyse herkes sessiz. Ancak seyirci karakterlerin ne düşündüğünü duyabiliyor. Oyunda bu tür ipuçları "düşünüyor" ifadesiyle veriliyor. Yazara göre oyuncuların sesi kasete kaydedilmeli ve kopyanın şu veya bu karakterle ilgisi bir ışık huzmesi ile belirlenmelidir. Bu yöntem, Nazım Hikmet'in kahramanların iç dünyasını, başka hiçbir oyun yazarının bütün bir sahnede yapamayacağı şekilde bir resimde ortaya çıkarmasına olanak sağladı.

Grigorovich ve Melikov, balenin eşsiz bir keşfi olarak kabul edilen ünlü Trio'larda bu yöntemi ustaca kullandılar ve bu türden ilk üçlü, balenin I. Perdesindeki "Mart" (Yürüş) sahnesinin en yüksek geriliminin olduğu anda ortaya çıkıyor. Mahmana Banu ve Şirin beklenmedik bir şekilde sahneye çıkarlar.



Karanlık ve karanlık etrafa çöküyor. Yaylı çalgılar ve nefesli yedili, sahne arkasından melankolik bir müzik çalıyor. Işık ışınları üç yalnız figürü karanlıktan ayırıyor.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Dansları neredeyse hareketsizdir. Sadece figürlerin esnekliği her kahramanın içsel heyecanını ortaya çıkarıyor. Mahmana'nın dansı gergin ve gergindir ve aşkın ona getireceği acı ve ıstırabı gösterir. Ferhat'ın hareketleri rahatsız edici olurken, merkezde duran Şirin heykelinde yumuşak çizgilerin hakimiyeti mutluluk hissi olarak algılanıyor. Böylece her bir kahramanın içsel duyguları "geniş bir çekimde" önümüzde hayata geçiriliyor. Hikmet oyununun da film senaryosu olarak yazıldığını dikkate alırsak, anlatılan sahnelerin "çerçeve arkasından ses" ya da "iç çekim" gibi tamamen sinematografik yöntemlerle çağrışım oluşturması doğaldır.

Hikmetin oyunu, baleye uygun dramaturjik yöntemleri tanıtmanın yanı sıra birçok sahnede olayların dramaturjik gidişatını da hazırladı. Oyunu ve balenin I. Perdesinin dramaturjik planını karşılaştırarak görüşümüzü teyit edelim:

OYUN	BALE
I eylem I resim Giriş	I eylem I resim Giriş
Mehmene ve saraylıların Shiri'nin ölüm döşeğindeki sahnesi	Saraylıların gelişini Ağlayan kadınlar Saraylıların dansı
Bilinmeyen adamın gelişini ve onun dayattığı koşullar Mahmana Banu'nun rızası Güzellik vermek Şirin'in iyileşmesi	Bilinmeyen bir kişinin kararı Altın dansı Mehmene'nin ikizi Güzellik kaybı Şirin'in iyileşmesi
II resim	II resim
Sanatçılarla sahne Ferhad'ın imajının sergilenmesi Tören alayı Mehmene Banu ve Şirin'in Ferhad'la ilk buluşması Saray halkı murakhhesh olur Farhad sahnede yalnız Şirin'in Ferhad'la görüşmesi	Sanatçıların dansı Ferhad'ın Varyasyonu Tören alayı Mehmene Banu ve Şirin Ferhad'a aşık oluyor Tören alayının devamı ve sonu Sahne Adajjo

Görselleştirmek için Tören alayı sahnesini inceleyelim. Bale ustası bu parçanın genel şemasını koruyor. Böylece sahnenin dramaturjisi müziğin yasalarına ve biçimlerine karşılık gelir. Grigorovich onu karmaşık bir üçlü formda inşa ediyor: orta bölüm, dış kısımlarla keskin bir tezat oluşturuyor. Bale uzmanlarına göre Grigorovich'in bu sahnenin yapısındaki en dikkat çekici keşfi orta kısımdır – Trio(üçlü) ("Mehmene Banu ve Şirin'in Farha'da aşık olması"). Gerçekten de, alay sahnesinin kompozisyonuna organik olarak dahil edilmiştir ve balede



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



önemli bir biçimlendirici, aşamalandırma işlevine sahiptir. V. Vanslov özünü şu şekilde açıklıyor: "Görüntünün dramaturjik önemi nedeniyle, bu üçlü, her şeyden önce, katılımcıların gelişen olaylara karşı tutumunu ifade eden bir opera topluluğudur (örneğin, "Mne strashno" beşlisi ile) " "Siyah Kadın" operasından) ve diğer yandan film dramaturjisinin yöntemleri (yakın çekim, iç monolog). Balede benzer bir yöntem ilk kez Grigorovich tarafından uygulanmıştır" (1, s. 118).

Hikmet oyunundaki benzer sahneyi parçalara ayırırsak, balenin Tören alayı sahnesinin üçlü formunu algılayabiliriz: eyanların olduğu sahne onu çerçeveler. Mehmene Banu ve Şirin'in Ferhad'la ilk karşılaşması Hikmet tarafından "iç sesler" ve "içeriden" olayların gelişimi yöntemiyle anlatılıyor. Melikov ve Grigorovich, sahnenin bu olanaklarından maksimum düzeyde yararlandılar ve onu müzikal dramaturjinin belirli yasalarına dayanarak inşa ettiler. Dolayısıyla Üçlü, tamamen müzikal bir ifade biçimidir ve üç kişinin eşzamanlı düşünmesi ve konuşması yalnızca müzik mantığı yasalarının karakteristik bir özelliğidir. Ne sinema, ne de dramatik tiyatro bu özgüllüğü yeniden canlandırmaya muktedirdir.

Balenin I. Perdesini tamamlayan Adagio'yu müzik-senfonik dramaturji açısından değerlendiren V. Vanslov şöyle yazıyor: "Farhad ve Shiri'nin ilk buluşması Geçit sahnesinde gerçekleşiyor. Bu sahneyi doğrudan Farhad ve Shiri'nin düeti izliyor. Dramatize edilmiş sıradan bir ev oyununda mantıksız görünebilir: Farhad'la yeni tanışan ve hizmetçiler ve kız kardeşiyle birlikte oradan ayrılan Şirin, ona hemen koşmazdı. Bununla birlikte, bu yalnızca ev içi mantık açısından geçerli gibi görünüyor... ve müziğin gelişiminde, bir durum diğerini takip ettiğinde, yaşamın dramatik gelişiminin farklı aşamaları olarak zıt duygusal durumların senfonik bir genellemesi ortaya çıkar. çatışmalar"(2, s. 23). Böyle bir genellemenin balede de mümkün olduğuna dikkat çeken Vanslov, Farhad ile Şirin'in adagio'sunu olayların dışsal akışı olarak değil, iç ilişkilerin evrimi açısından değerlendiriyor. Ancak şu anda Bilgelik oyununun uygun sahnesini düşünmüyor. Sonuçta Farhad ile Şirin arasındaki ilk görüşme yürüyüşün hemen ardından orada gerçekleşti. Peki bunu nasıl açıklayacağız? Senfonik bir genelleme gibi mi, yoksa... Sorunun cevabını oyun yazarının kendi sözlerinde buluyoruz: "Sanat bir ayna değildir. Hayatı aktarmaz, yeni bir hayat yaratır. Burada gerçek hayat ve insan kalbinde var olan her şey büyütülmekte, herkese ve her şeye açıklanmaktadır"(6). Hikmet'in söylediği ve uyguladığı "büyütme" ilkesi, "Aşk Efsanesi" adlı oyunda ve özellikle "Aşk Efsanesi" balesinin senaryosunda ana ifade ve biçimlendirici ilke haline gelir.

Sonuç

Yukarıda belirtilen hususlar, "Aşk Efsanesi" balesinin dramaturjisinde gözlemlenen bir takım önemli yeniliklerin Nazım Hikmet'in oyunundan kaynaklandığı ve doğal olarak ilhamını bale düzeyinde bulduğu sonucunu doğurmaktadır.

Kaynakça

- 1.Бабаев А.А. Назым Хикмет: Жизнь и творчество. М., 1975, 375с.
- 2.Ванслов В. В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии, М.: 1971
- 3.Ванслов В.В. Статьи о балете , Л.: 1980
- 4.Красовская В.М. Статьи о балете, Л.: «Искусство», 1967, 340с.
- 5.Левик Б.В. Рихард Вагнер , М.: «Музыка», 1978, 440с.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



- 6.Сметанина Б.О. Интерпретация литературных образов в балете: эпизоды из творческого опыта Бориса Эйфмана.// Известия Российского государственного Педагогического университета им. А.И.Герцена, 2007 г.
- 7.Хикмет Н. Легенда о любви. Избранное. М.: «Красный пролетарий», с. 463-525
8. Хикмет Н. «За советское искусство» qəzeti, L.: 1961, 21 mart
9. Хикмет Н. «За советское искусство» qəzeti, L.: 1961, 4 aprel



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ULUSAL MÜZİK ELEŞTİRİSİ SÜRECİNDE AZERBAIJAN BALE ÇALIŞMALARI

Lale HACIYEVA*

Özet

Azerbaycan müzik eleştirisi, ulusal müzik biliminin ayrılmaz, önemli ve ilginç dallarından biridir. Geçen yüzyılın ilk yıllarında gelişmeye başlamış ve giderek müzikolojinin bağımsız bir parçası haline gelmiştir. Müzik eleştirisi her zaman dönemin ve Komünist Parti'nin taleplerini yansıtır. Ancak müzik eleştirmenleri konularını korumaya çalışıyor. Müzikal olaylar, opera ve bale gösterileri, performans, müzik eğitimi ve diğer güncel konular hakkında objektif görüşler verirler. Bu makaleler, geçmiş yılların önemli müzik olayları hakkında fikir vermekte, müzik hayatının dinamiklerini ve müzik eleştirisinin kendisini takip etmeye yardımcı olmaktadır.

Azerbaycan bale çalışmaları milli bale türünden farklı olarak daha yavaş gelişmektedir. 40'lı yıllarda ayrı makaleler yayınlandı. Döneminin başında sürekli yer alan A. Badalbeyli bale çalışmalarını akademik dans okulu ile milli folklor geleneklerini birleştirme açısından değerlendirmektedir.

Azerbaycan opera ve bale türleri, Doğu-Batı geleneklerinin karmaşık simbiyozunun bir sonucu olarak oluşan karmaşık milli kültür olguları olarak eleştirmenler tarafından incelenmekte, her ikisi de tarihsel-kültürel, etno-kültürel özellikler dikkate alınarak analiz edilmekte ve tipolojik unsurları ortaya konulmaktadır. Tüm eserlerin Sovyet müzikolojisinde uygulanan yöntemler temelinde analiz edildiğini belirtmek gerekir.

Anahtar Kelimeler: Opera, bale, besteci, eleştiri, gelenek.

AZERBAIJAN BALLET STUDIES IN THE COURSE OF NATIONAL MUSIC CRITICISM

Abstract

Azerbaijani music criticism is one of the integral, important and interesting branches of national music knowledge. It began to develop in the first years of the last century and gradually became an independent part of musicology. Music criticism always reflects the demands of the era and the Communist Party. However, music critics are trying to protect their position. They provide objective views on musical events, opera and ballet shows, performance, music education and other current topics. These articles give an idea about the important musical events of the past years, help to follow the dynamics of music life and music criticism itself.

Unlike the national ballet, Azerbaijani ballet works are developing more slowly. Separate articles were published in the 40s. A. Badalbeyli, who was constantly featured in the press of his time, evaluates his ballet studies in terms of combining academic dance school and national folklore traditions.

Azerbaijan's opera and ballet genres are examined by critics as complex national cultural phenomena formed as a result of the complex symbiosis of East-West traditions, both of them are analyzed taking into account historical-cultural, ethno-cultural features, and their typological elements are revealed. It should be noted that all the works were analyzed on the basis of the methods applied in Soviet musicology.

Keywords: Opera, ballet, composer, criticism, tradition.

Giriş

Azerbaycanlı bestecilerin 20. yüzyılın ikinci yarısında bale türünde elde ettiği başarılar kesinlikle inkar edilemez. Bu dönemde S. Hacıbeyov'un "Gülşen", G. Garayev'in "Yeddi güzel" ve "Yıldırım Yolları", A. Alizade'nin "Babak", F. Amirov'un "Bin bir Gece" ve "Nizami" gibi ilk çağdaş temalı baleleri sahnelenmiştir. Hem ulusal hem de eski SSCB'de bale

* Öğretmen, Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora Öğrencisi, ld-bma@hotmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



türünün gelişmesinde önemli bir yer tutan bu eserler, her zaman müzik eleştirmenlerinin odak noktasındadır.

Azerbaycan müzik eleştirisi milli müzik biliminin ayrılmaz, önemli ve ilginç dallarından biridir. Geçtiğimiz yüzyılın ilk yıllarında gelişmeye başlamış ve yavaş yavaş müzikolojinin bağımsız bir parçası haline gelmiştir. Müzik eleştirisi her zaman dönemin ve Komünist Partinin taleplerini yansıtır. Ancak müzik eleştirmenleri konularını korumaya çalışıyor. Müzik etkinlikleri, opera ve bale gösterileri, performans, müzik eğitimi ve diğer güncel konular hakkında objektif görüşler verirler. Bu makaleler geçmiş yılların önemli müzik olayları hakkında fikir vermekte, müzik yaşamının dinamiklerini ve müzik eleştirisini takip etmeye yardımcı olmaktadır.

Müzik eleştirisinin ana nesnelere birisi müzik tiyatrosu, bale türüdür. 1940 yılında A. Badalbeyli'nin "Kız Kalesi" adlı eserin prömiyerinden sonra gelişmeye başlamıştır. Ü. Hacıbeyli, "İlk Azerbaycan Balesinin Prömiyeri" başlıklı yazısında bu olayı şöyle anlatıyor: "Klasik bale müziğinin özgün halk oyunlarıyla ustaca bağlantısı, bir bütün olarak performansın içeriğini ve tarzını belirledi. Katılımcıların müzikal özelliklerinin rahatlatılması ve birçok sahnenin derin bir lirik karaktere sahip olması da bu eserin büyük bir değeri olarak değerlendirilmelidir [1]. Esere büyük değer veren dahi sanatçı, bale türünün geleceğini Avrupa ve Azerbaycan kültürlerinin uzlaşmasında görüyor.

Bir dahi tarafından kaleme alınan bu makale, bale türünün hem ulusal bale çalışmalarında, hem de müzik eleştirisinde yorumlanması ve değerlendirilmesinin önünü açmaktadır.

Azerbaycan bale çalışmaları ulusal bale türünden farklı olarak daha yavaş geliyor. 40'lı yıllarda ayrı makaleler yayımlandı. Döneminin basınında sürekli yer alan A. Badalbeyli, bale çalışmalarını akademik dans ekolünü ulusal folklor gelenekleriyle birleştirme bakış açısıyla değerlendirmektedir.

Genel olarak 20. yüzyılın ilk yarısında Azerbaycan bale gösterilerinin koreografik tarafı ikincil bir faktör olarak değerlendiriliyor. S. Memmedova'nın "Azerbaycan müzikal tiyatrosunun gelişim yolları" [2], A. Taghizade'nin "S.Hacıbeyov'un "Gülşen" balesi [3] gibi ayrı eserlerinde bu sorunla ilgili ilginç fikirler dile getirilmektedir. Ancak ulusal koreografinin gelişim eğilimleri genel olarak açıklanmamaktadır.

1959 yılında Azerbaycan sanat ve edebiyatının 10. yıl dönümü zamanında çok sayıda müzikal sahne eseri yeni baskıyla seyirciye sunuldu. Bunlar arasında G. Garayev'in "Yedi Güzel" ve S. Hacıbeyov'un "Gülşen" baleleri de vardı. Bu balelerin incelemelerinde adı geçen eserlerdeki değişiklikleri takip etmek mümkündür. Örneğin, S. Hacıbeyov'un "Gülşen" balesinin olumlu yönlerine ek olarak G. Garayev, libretto yazarlarının "bazı karakterlerin şematizmini tamamen ortadan kaldıramadıklarını", bir takım olay örgüsünün yapaylığını, olay örgüsünün yapaylığını, son perdedeki manzaranın kasvetli olması ve düzenlemenin genel uyumunu bozması nedeniyle bazıları "amaçların belli ölçüde tutarsızlığını" eleştirmektedir [4]. Çeşitli bölümlerde orkestranın üflemeli çalgılarının tonunun biraz azaltılması gerektiğini öne sürüyor.

"Gülşen" balesinin yeni yapısına karşı tavrını dile getiren T. Guliyev, ilk versiyondaki eksikliklerin çoğunun giderildiğini ancak bazı sahne kostümlerinin teknik yönünün ilkelliğine, soluk süslemelere vurgu yaptığını söylüyor [5]. Belirli sahne durumlarının yapaylığı, finalin dramatik gelişiminin zayıflığı ve karakterlerin şematizmi hakkında yazıyor.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



G. Garayev'in "Yedi Güzel" balesinin yeni yapısının eksiklikleri eleştirmenlerin gözünden kaçmıyor. "Bazı kıyafet eskizlerinde ve süslemelerde belirli bir geleneksellik" gözlemliyorlar ve sanatçı V. Dorero'nun Doğu halklarının ulusal renklerine yeterince aşina olmadığı sonucuna varıyorlar [6]. Eleştirmenler, mimari örneklerin tek tek sahnelerde basitleştirilip soyutlanması, doğa sahnelerinin kurgu olması, kıyafet ve tiplerin çarpıtılması, bale dekorasyonunda siyah rengin ağırlıkta olması eleştirilmektedir.

Moskova eleştirmenlerinin önde gelen baleler "Kız Kalesi", "Gülşan" ve "Yedi Güzel"e karşı tutumunu ifade ediyor. A. Dyakonov, üç eseri birleştiren ve koreografi açısından "o kadar da orijinal olmayan" aşk temasının bu performanslarda yeni ve benzersiz bir şekilde sunulduğunu yazıyor [7]. "Yedi Güzel" balesini Sovyet müziğinin en mükemmel örneği olarak gören yazarın, Azerbaycanlı eleştirmenlerin aksine sanatçı Dorrer'in eserlerine çok değer vermesi ilginçtir. Ona göre "grafik, keskin ve özlü renkli noktalar" balenin trajik havasını doğru bir şekilde tanımlıyor. Ancak oyunu düzenleyen Gusev'in çalışmasını orijinal bulmuyor. A. Dyakonov, "Kız Kalesi" balesinin yüksek sanatsal zevkini, huysuz danslarını ve dramatik aksiyonunu çok takdir ediyor. "Gülşan" balesinin tamamen modern olmayan bir bale olduğunu düşünüyor. Burada klasik bale biçimlerinin anakronik görüldüğünü söylüyor ancak modern konuya olan ilgiyi takdir ediyor. A. Dyakonov genel olarak "yakın geçmişte klasik balenin bulunmadığı Azerbaycan halkının bale sanatını, modern balenin en karmaşık görevlerini çözebilen sanatçıların" oluşumunu şaşkıncı bir olgu olarak nitelendirmektedir. [7].

1950'lerde bazı sanatçılar çocuk bale türünün temel sorununu ilginç librettoların eksikliğine bağladılar. M. Ahmadov'a göre, "yazarlar, şairler, oyun yazarları libretto yazmayı ikincil bir görev olarak görüyorlar... Libretto'nun eksikliklerinden dolayı iyi bir müzik eserinin önemli ölçüde kaybolduğunu sıklıkla görüyoruz" [8].

1960'lı yıllarda Azerbaycan bale türü iki mükemmel sanat örneğiyle zenginleşti: A. Malikov'un "Aşk Efsanesi" ve Niyazi'nin "Çitra". Bu eserlerin prömiyeri Bakü'de yapılmadığı için onlara yönelik tutumları çoğunlukla Rus eleştirmenler tarafından dile getirilmektedir. Ancak Azerbaycanlı eleştirmenler, Kirov Leningrad Opera ve Bale Tiyatrosu'nun (şimdi Mariinsky Tiyatrosu) Bakü turnesi sırasında sahnelediği A. Malikov'un "Aşk Efsanesi" balesi hakkında görüşlerini belirtiyorlar. İşin başarısının yanı sıra zayıf finali de vurguluyorlar: "İzleyiciye iş bitmemiş gibi görünüyor" [9]. Ayrıca bazı dansların "gerekli değilse" uzatılmasından da bahsediliyor.

1962 yılında Azerbaycan bestecilerinin II. Kongresi'nde G. Garayev, ulusal bale türünün başarılarını hatırlatarak, Niyazi'nin R. Tagore'un eserine dayanan "Çirta" balesini büyük bir başarı olarak değerlendirmiştir [10].

1969 yılında Paris'te düzenlenen VII. Uluslararası Festival'de G. Garayev'in "Yedi Güzel", R. Hajiyev'in "Azerbaycan Süiti" ve "Lezgisayagi", F. Garayev'in "Gobustan'ın Gölgeleleri" ve T. Bakikahanov'un "Hazar Baladı" adlı eserleri büyük bir başarı ile seslendirildi.. Paris basınının sayfalarında bu eserlerin özgün müziği ve koreografik çözümü övgüyü hak ediyor.

Genel olarak 60'lı ve 80'li yıllarda bazı Azerbaycan baleleri yeniden sahneleniyor, bu da koreografi sanatının gelişmesiyle bağlantılıdır. Burada "Yedi Güzel" ve "Yıldırım Yollarla" balelerinden bahsetmek gerekir. 1974 yılında R. Ahundova ve M. Memmedov'un sahneye koyduğu G. Garayev'in "Yıldırım Yollarla" balesi üçüncü kez Azerbaycan Opera ve Bale Tiyatrosu sahnesinde sahnelendi. Eleştirmenler bu baskıda tek tek sahnelerin kısaltıldığını ve sahne hareketi ile müzik arasındaki daha yakın bağlantıyı vurguluyor. Örneğin Lenny ve Gert'in ölüm mücadelesi ve adagio'nun dahil edilmesi hakkında yazıyor.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



1978 yılında "Yedi Güzel" balesi aynı bale ustaları tarafından yeniden sahnelendi. İncelemelerden bu dönemde Ayesha'nın baleden kardeşi Manzar'ın bazı müzik parçalarını kısalttığı ve müzikal dramaturjinin Bahram shakh ve Ayesha'nın soğuk Adagio'su etrafında yoğunlaştığı biliniyor.

1979 yılında N. Nazirova tarafından sahnelenen F. Amirov'un "Bin bir Gece" balesi, eleştirmenler tarafından ulusal bale türünde yeni bir aşama olarak değerlendiriliyor. Burada çok perdeli ve küçük biçimli bale geleneklerini birleştirerek ustaca tonlama ve tını dramaturjisini vurguluyorlar.

1980-2000 yıllarında Azerbaycan'da halk gençlik tiyatro-stüdyosu "Bakü Oda Balesi" ("Terpsichora") faaliyet gösterdi. R. Ahmadov'un sanatsal yönetimi ve katılımıyla gerçekleşen bu kolektifte, 20. yüzyıl klasik bestecilerinin senfonik müziğine dayanan 20'den fazla bale gösterisi sergileniyor. Bu balelerle ilgili görüşlerini paylaşan eleştirmenler, renkli senaryo dramaturjisini, neo-romantik tarzın modern dansla sentezini ve orijinal yönetmenin çözümünü yazıyor.

G. Garayev'in "Don Kışot"u, P. Hindemith'in "Aziz Anthony" ve "Kayıp Cennet"i, T. Bakikhanov'un "İyi ve Kötü"sü, R. Strauss'un "Bahar Çanları" vb. İlginç fikirler ortaya atılıyor ve maddi durumu kötüleşen topluluğun performansının sona erdiği belirtiliyor.

1990'lı yıllarda Opera ve Bale Tiyatrosu'ndaki zor mali durum nedeniyle yaratıcı ekip azaldı ve bu, düşük performans seviyesinin ana nedenlerinden biri haline geldi. Yurt dışından başka sahne kostümleri getirmenin mümkün olmaması ve yerel ustaların işlerinde iyi olmaması nedeniyle sanatçılar sahneye genellikle solmuş tek parça streç giysi ve yamalarla, bedene uygun olmayan kıyafetlerle çıkıyor.

80'li yılların sonunda Transkafkasyalı genç bale sanatçıların katıldığı "Terpsichora Günü" adlı büyük ölçekli yarışma, SSCB'nin çöküşünden sonra yapılmadı, genç sanatçılar için ne turneler ne de başka koşullar yaratıldı. Yurt dışında iş aramak zorunda kalan yetenekli milli personel başka ülkelere yöneliyor. Sonuç olarak, küçük bale topluluğu performans sırasında birkaç kez kıyafetlerini değiştirmek ve farklı karakterlerle performans sergilemek zorunda kalıyor. Bu, repertuarın kısılmasına ve icracıların sahne "şeklinin" kaybolmasına yol açmaktadır. Eleştirmenler, turne performanslarına yabancı yıldızları davet etmek yerine, ulusal performans personelinin oluşumu için koşulların yaratılması çağrısında bulunuyor [11]. Ülkedeki endişe verici durumun, koreografi uçuşunda genç balerinlerin bale ayakkabısı sıkıntısı çekme noktasına ulaştığını ve "ilk kez sahneye çıkmadan birkaç saat önce sivri uçlu ayakkabılar giydiklerini" belirtiyorlar[11].

L. Shikhlinskaya, bale türünün durumunu Bakü bale okulunun kriz durumu, öğrenci eksikliği, dersler için normal koşulların olmayışı ile açıklıyor. Opera ve Bale Tiyatrosu repertuarının modası geçmiş oyunlar ve konser parçalarından oluştuğu gerçeğini mali duruma bağlayan L. Shikhlinskaya, çeşitli güçleri kullandı - genç besteciler, davetli bale ustaları, yazarlar vb. ortak çaba gösterilmesi çağrısında bulunur [12].

Yetenekli bale ustaları R. Ahundova ve M. Memmedov'un 2000 yılında F. Garayev'in "Tanrıdan" balesini Genç Seyirci Tiyatrosu'nda sahnelemeleri ve bu prömiyerin eleştirmenler tarafından büyük beğeni toplaması ilginçtir. "Postlude" ve "George Crumb için küçük bir müzik" eserlerini çalışıp performans uyarlayan F. Garayev'in bu balesi, otuz yıl önce sahnelenen "Gobustan'ın Gölgeleri" gibi modern bir üslupta tezahürünü buluyor. Ancak eleştirmenler, Opera ve Bale Tiyatrosu'nun "yetenekli bale çalışmalarına" bağlı kaldığını



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



üzülerek söylüyor: "Bakü'den Moskova'ya, Paris'e ve diğer şehirlere giden bale ustalarımız için, bir yerden bir yere geçmek zor bir işti " [13].

Ancak bu dönemde Azerbaycan Devlet Opera ve Bale Tiyatrosu'nun da başarıları vardı. 2000 yılında bale topluluğu A. Badalbeyli'nin "Kız Kalesi" ve F. Amirov'un "Bin bir Gece" adlı eserlerini Türkiye turnesinde başarıyla seslendirdi.

Nitekim 20. yüzyılın ikinci yarısında eleştirmenler Azerbaycan müzik sahnesi yapımlarını ideolojik içerikleri, sınıfçılık, milliyetçilik vb. nedeniyle eleştirdiler. Çoğu makale doğası gereği bilgilendirici olsa da, aynı zamanda değerli eleştirel görüşler de vardır. Azerbaycanlı eleştirmenler eserlerin özü, müzik ve senaryonun dramaturjisi, sahneleme hakkında yazıyor. Yazılarda toplumda yaşanan olaylar, partinin müzikal sahne prodüksiyonlarındaki konumu yansıtıyor. Eleştirmenler sürekli olarak müzikal süreci takip eder ve sanatsal olayları objektif olarak değerlendirmeye çalışırlar. Azerbaycan müzik eleştirisi elbette "Sovyet eleştirisi" özelliklerini taşıyor ama çoğu eleştirmen opera, operet, bale türlerinin gelişmesi adına konuşuyor. Bu yazıların bir kısmı inceleme türünde yazılmış olup, hem yeni eserleri tanıtmakta hem de bestecilere "yol gösterici" olmaktadır. 1950'lerde ve 1960'larda eleştirmenler, eserlerin tüm erdemlerini ve onları gölgede bırakan kusurları göstermenin önemli olduğunu düşünüyorlardı. Elbette "biçimcilik" ve modernizmle mücadele, "çatışmazlık teorisi", modern temanın uygulanması çağrısında bulunarak, müzikal ifade araçlarında sadeliği ön planda tutarak eleştirel yazılara da yansıyor. Eleştirmenlerin çoğunluğunun yargılarında duygulara kapılmadıkları, eserleri doğru değerlendirmeye çalıştıkları söylenebilir. Ancak 70'lerden bu yana müzik eleştirisi zayıflıyor, övgü tercih ediliyor, yazarlar nadiren bir veya iki hatayla yetiniyor. Bu eksiklikler, utancın genel tanımı çerçevesinde "gözlere perde çekilmiş" izlenimi yaratıyor. Sonuç olarak eleştirel sözler yetersiz kalıyor, eleştirmenler müzik kültürümüze yeni bir şey getirmeyen sanatsal olayları hafife alıyor. Elbette bilimsel-eleştirel yazılar müzikal süreci daha derinlemesine analiz ediyor ve sorunlu. Bilim adamları sanat örneklerini analiz, besteci yaratıcılığı, türler vb. düzeye getirir. Sorunları evrimsel süreç çerçevesinde inceliyor, besteyi müzik tarihinin hafızasına ne kattığı ve nasıl kattığı açısından değerlendiriyor.

Ancak tüm zorluklara ve eksikliklere rağmen genel olarak 20. yüzyılın ikinci yarısında müzik eleştirisi, müzikal sahne prodüksiyonlarına ilişkin süreçleri tutarlı bir şekilde takip ederek sanatsal yaratıcılık arayışlarının genel tablosunu oluşturur. Eleştirel görüşlerin çoğu besteciler tarafından ifade edilmektedir ve bu gerçek, eleştirel faaliyetin, yüksek profesyonellik, fikirleri gerekçelendirme ve yorumlama yeteneği gerektiren, tarihsel müzikolojinin zor ve önemli bir alanı olduğunu bir kez daha doğrulamaktadır.

Bale türü, 20. yüzyılın 70'li yıllarından bu yana müzik ve koreografiyi birleştiren bir tiyatro türü olarak incelenmektedir. Eserlerin müzikal dramaturjisi koreografik dramaturji ile bağlantılı olarak değerlendirilmektedir. Kh. Gashgai'nin makalesinde böyle bir yaklaşım izlenebilir ve hatta bilim adamı, çalışmasının başlığında bu sorunu vurgulamaktadır - "A. Malikov'un "Aşk Efsanesi" balesinde müzik ve koreografik dramaturjinin etkileşimi" [14]. Böyle bir yaklaşım bestecinin fikrini anlamının temel yollarından biridir. Bale eserinin özelliklerinin ve düzenliliklerinin tür veya edebi eserle olan ilişkisini ortaya çıkarmak, yazarın konseptini karakterize etmeye, onu gelenek ve yenilik açısından değerlendirmeye olanak tanır.

80'li yılların sonlarında Kh. Gashgai'nin Azerbaycan bale tiyatrosunun müzikal dramaturjisinin sorunlarını inceleyen monografisi yayımlandı [15]. Ulusal bale türü açısından



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



kilometre taşları olan G. Garayev'in "Yedi Güzeller" ve A. Malikov'un "Aşk Efsanesi" balelerini inceleyen yazar, Azerbaycan'da yeni bir bale geleneğinin ortaya çıkmasının balenin özellikleriyle zenginleştiği sonucuna varmaktadır. Geleneksel bale formları çerçevesinde özgün form oluşturma ilkeleri, balenin plastik dilini etkileyen ulusal bir olgudur. Monografi, bale sentezinin özünü, koreografik ve müzikal bileşenlerini, yani dans senfonizmini analiz ediyor. Balenin dramaturjik kavram, biçim ve üslup özelliklerini takip eden bilim adamı, Azerbaycan koreografisinin geniş bir karaktere sahip olduğu ve ulusal geleneklerle sınırlı olmadığı kanaatine varıyor.

Tiyatro ve müzik sorunu N. Karimova'nın araştırma konusu haline gelir [16]. Yazar, 80'li yılların sonlarında yayımlanan kitabında, Azerbaycan'da tiyatro müziğinin kaynaklarını aydınlatıyor ve A. Zeynalı, A. Bedalbeyli, S. Rustamov, Niyazi, S. Hacıbeyov'un çeşitli icralar için yazdığı müzik materyallerini, temel alınarak inceliyor. Yazar, bu notaların ulusal müzikal tiyatronun farklı dönemlerinde yazılmış olması nedeniyle toplumda meydana gelen sosyo-ekonomik değişimleri yansıttığını kanıtlamaktadır. Ancak N. Karimova'ya göre bestecilerin ve oyun yazarlarının hedefleri farklı olsa da onları birleştiren özellikler var: ulusal müzikal tiyatro kültürü ve halk müziğine bağlılık. Monografide ilk kez 20. yüzyıl tiyatro müziğinin belirli bir dönemi kronolojik olarak inceleniyor, bu müziğin diğer türlerdeki bestecilerin eserleri üzerindeki etkisi ortaya konuyor, dramaturjik fikirler ve müzikal, yönetmenlik çözümleri açısından da karakterize ediliyor.

Azerbaycanlı bestecilerin müzik-sahne eserlerinde edebi kaynak ve müziğin etkileşimi A. Amrakhova'nın bilimsel çalışmalarına da yansımıştır [17]. Bilim adamı, opera ve bale türünde edebi olay örgüsü sorununu ve bunun müzikteki uygulamasını karşılaştırmalı analiz yöntemiyle takip ediyor. Konuları sınıflandırıyor, besteciler tarafından nasıl anlaşıldığını yazıyor ve Azerbaycan'ın müzik-sahne kültürünün gelişimini genel kültürel-tarihsel açıdan aydınlatıyor.

Sonuç

Böylece, Azerbaycan opera ve bale türleri, eleştirmenler tarafından Doğu-Batı geleneklerinin karmaşık ortakyşamı sonucu oluşan ulusal kültürün karmaşık olguları olarak incelenmekte, her ikisi de tarihi-kültürel, etno-kültürel özellikler dikkate alınarak analiz edilmekte ve tipolojik unsurları ortaya konulmaktadır. Tüm eserlerin Sovyet müzikolojisinde uygulanan yöntemler esas alınarak analiz edildiğini belirtmek gerekir.

Kaynakça

1. Насібəвов Ү.Ә. Qız qalası. // Pravda. – 1940, № 115. (rus dilində).
2. Мамедова Ш. Пути развития азербайджанского музыкального театра // Москва. Огиз - Гос. муз. изд-во, 1931. – 52 с. (Нотный отд. тип. "Образцовая").
3. Тагизаде, А.З. Балет «Гюльшен» С.Гаджибекова / А.З.Тагизаде. – Баку: Азернешр, 1966. – 53 с.
4. Şərifzadə S. “Yeddi gözəl” baletinin tərtibatı haqqında.// Ədəbiyyat və incəsənət. 21.03.1959
5. Кулиев, Т.А. Гюльшен // Бакинский рабочий. – 1959, 22 февраль. – с. 6.
6. Cahangirov, C.Ş. Yeddi gözəl // Bakı. – 1959, 20 mart. – s. 6.
7. Дьяконов А. Самобытное искусство // Труд. – 1959, - с. 4.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



8. Ахмедов М. Проблема либретто // Бакинский рабочий. – 1957. – с. 3.
9. Əhmədov N. “Məhəbbət əfsanəsi” // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1961. – s. 6.
10. Караев К. Доклад К.Караева на втором съезде композиторов Азербайджана// Бак.рабочий. – 1962. – с. 3
11. Ибрагимова Д. Языком танца // Бакинский рабочий. – 1996. – с. 3
12. Шыхлинская Л. 1998.
13. Məmmədzadə S. Səhnədə möcüzə // Xalq. – 2000. – s. 5.
14. Кашкай Х. Взаимодействие музыкальной и хореографической драматургии в балете А. Меликова «Легенда о любви» // Музыка и хореография современного балета. М. – 1982
15. Кашкай Х. Азербайджанский балетный театр. // Вопросы музыкальной драматургии. М. – 1987. – 127 с.
16. Керимова Н. Театр и музыка. Баку, Язычы. – 1982. – 103 с.
17. Амрахова А. Взаимоотношение литературного первоисточника и музыки в музыкально-сценических произведениях азербайджанских композиторов. Баку – 1994. – 18 с.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



VASİF ADIGÖZALOV YARATICILIĞINDA MAKAMIN KULLANIMI ÜZERİNE

Leyla BABAYEVA*

Özet

Azerbaycan'ın önde gelen bestecisi, halk sanatçısı Vasif Adıgözalov (28.07.1935-15.09.2006), özgün üsluptaki eserleriyle milli müzik kültürünü zenginleştirmiştir. Müzikal mirası arasında operalar, senfoniler, kantatlar ve oratoryolar, oda-enstrümantal ve vokal eserler yer almaktadır. V.Adıgözalov'un eserleri daha ilk seslerden tanınır, dinleyicilerin derin sevgisini kazanır ve hafızalarına kazınır.

Bestecinin müziğini halkımıza sevdiren unsurların başında insanlığı, etik ve ahlaki özellikleri ve vatanseverlik duyguları gelmektedir. Eserlerinde musiki folkloru, âşık yaratıcılığı ve muğam sanatından geniş ölçüde yararlanmışır. Ancak onun için asıl mesele, tüm bu zengin müziğin ana, melodik-tonlama ve ritmik özelliklerinden yaratıcı hayal gücüne karşılık gelen yönleri çıkararak müzikal imgeler yaratmaktır.

Türlere göre bestecinin yaratıcı mirasına bakıldığında, bu tür yönlerin her alana yansıdığını görebiliriz. Örneğin V.Adıgözalov'un ("Ölümler" (1963) ve "Natavan" (2003)) opera eserlerinde muğamla ilgili özellikler ve anın dolaysız temeli önemli rol oynar. Bestecilerin operalarının bu doğrultuda incelenmesi, bu eserlerin müzikal içeriklerinde muğam kullanımının büyük önem taşıdığını göstermektedir.

V.Adıgözalov'un yaratıcılığının önemli bir bölümünü oluşturan vokal-senfonik eserlerdeki - oratoryolar ve kantatlarda - muğamların kullanımı ve ân temellerinin incelenmesi ilginç yönleri ortaya koymaktadır. Bestecinin "Karabağ Şikastesi", "Odlar yurdu", "Çanakkale-1915", "Hüzün Kervanı", "Tantaneli Kantatı", "Nevruzum" kantatı oratoryoları bu türdendir.

Ayrıca V.Adıgözalov'un senfonik yaratıcılığında özel bir yere sahip olan "Segah" muğamı - senfonisi muğamın orijinal kaynağına gönderme yapan bir eser olarak dikkat çekmektedir.

Dolayısıyla bestecinin müzik dili alanındaki bulgularının çoğu onların özellikleriyle ilgilidir. Aynı zamanda, an tezahürleri birçok farklı yön ve seviyede tezahür eder.

Anahtar Kelimeler: Vasif Adıgözalov, opera, oratoryo, kantat, muğam, ana karakter.

ON THE USE OF POSITION IN THE CREATION OF VASIF ADIGOZALOV

Abstract

Vasif Adigozalov (28.07.1935-15.09.2006), a prominent composer, people's artist of Azerbaijan, enriched the national musical culture with his works of a unique style. His musical heritage includes operas, symphonies, cantatas and oratorios, chamber-instrumental and vocal works. V. Adigozalov's works are recognized from the first sounds, they gain the deep love of the listeners and are engraved in their memories.

The main aspects that endear the composer's music to our people are his humanity, ethical and moral characteristics, and patriotic feelings. In his works, he made extensive use of musical folklore, Ashiq creativity, and mugham art. However, the main aspect for him was the creation of musical images by extracting the aspects that correspond to his creative imagination from the main, melodic-intonation and rhythmic features of all this rich music.

Looking at the creative heritage of the composer by genres, we can note that such aspects are reflected in each field. For example, in the opera works of V.Adıgözalov ("The Dead" (1963) and "Natavan" (2003)), mugham-related characteristics and the immediate basis of the moment play an important role. The examination of the composer's operas in this direction shows that the use of mugham in the musical content of these works is of great importance.

Examining the use of mughams and the basis of the moment in the vocal-symphonic works - oratorios and cantatas - which constitute an important part of V. Adigozalov's creativity, reveals interesting aspects. The

* Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora Öğrencisi, babayevaleylusha93@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



composer's oratorios "Karabakh Shikastesi", "Odlar yurdu", "Çanakkale-1915", "Caravan of Sorrow", "Tantaneli cantata", "Nowruzum" cantata are of this type.

Also, "Segah" mugam - symphony, which occupies a special place in V. Adigozalov's symphonic creativity, is noteworthy as a work that refers to the original source of mugam.

Thus, many of the composer's findings in the field of musical language are related to the characteristics of moments. At the same time, moment manifestations are manifested in many different aspects and levels.

Keywords: Vasif Adigozalov, opera, oratoryo, kantat, muğam, ana karakter.

Giriş

Vasif Adıgözalov, Azerbaycan müziğinin gelişimine hizmet eden, kendine özgü yaratıcı üslubu olan, değerli ve anlamlı eserleriyle müzik hazinesini zenginleştiren bir sanatçıdır.

Bestecinin müziğini halkımıza sevdiren başlıca unsurlar onun insanlığı, etik ve ahlaki özellikleri ve vatanseverlik duygularıdır. Konu ne olursa olsun bestecinin aktif vatandaşlık konumu her zaman belirgindir ve çoğu zaman bestecinin yorumunda duyduğumuz olayları, bildiğimiz, tanıdığımız kahramanları kendimiz için yeniden keşfediyormuşuz gibi algılarız.

V.Adıgözalov her eserinde müzikte yeni bir söz söylemeye çalıştı. Bu durum bestecinin sürekli yeni ifade araçları arayışında olması ve müzik dili alanında ortaya koyduğu ilginç bulgularla ilgilidir.

V.Adıgözalov'un eserini araştırırken, İmruz Efendiyeva'nın "Vasif Adıgözalov" monografisinde bestecinin şu sözleri dikkatimizi çekmektedir: "İnsan, halkının müziğini mükemmel düzeyde bilmeli. Bana göre ancak halk müziği tarihini tüm incelikleriyle inceledikten sonra güvenle bir eser yaratılabilir" [7, s. 23].

Genç bestecilere tavsiye niteliğinde söylenen bu sözler, V.Adıgözalov'un kendi yaratıcılığının karakterizasyonunda büyük önem taşıyor. Çünkü onun müziği türkülerle, danslarla, aşk havalarıyla, muğamlarımızla derinden bağlantılıdır ve bu bağlantı onun sanatsal el yazısına özgün ve kendine has çizgiler aşılar.

Besteciye göre "halk müziği efekt ve egzotizm uğruna kullanılamaz, yaratıcı bir insanın onu tüm kalbiyle hissetmesi gerekir" [7, s. 23]. V.Adıgözalov'un müzik dilinin ve müzik tarzının oluşumunun temelini işte bu duygu oluşturdu. Besteci, yüksek profesyonelliği sayesinde ulusal müzik geleneklerini klasik müzik yasaları ve modern sanatsal ve teknik araçlarla birleştirmeyi başardı.

Burada V. Adıgözalov'un başka bir görüşüne dikkat çekmek istiyoruz. Nitekim söz konusu kitapta, eseriyle bağlantılı olarak ulusal müzik kaynaklarının kullanımıyla ilgili şunları söyledi: "Halk müziğini alıntı olarak kullanmayı sevmiyorum, belirleyici bir unsur olmadığımı düşünüyorum. Önemli olan yaratıcılığımın yerli müzik dilinin derin katmanlarına dayanmasıdır" [7, s. 23].

Bestecinin bu görüşünün yanı sıra eserlerinde müzikal folklordan, âşık yaratıcılığından ve muğam sanatından geniş ölçüde faydalandığını da belirtelim. Ancak onun için asıl olan, tüm bu zengin müziğin ana, melodik-intonasyon ve ritmik özelliklerinden, yaratıcı hayal gücüne karşılık gelen yönleri çıkararak müzikal imgeler yaratmaktı. Bu bakımdan milli müziğin temel ifade araçlarının V.Adıgözalov'un yaratıcılığı bağlamında incelenmesi önemli konulardan biri olarak dikkat çekmektedir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Geleneksel müzik mirasının bestecilerin yaratıcılığında kullanılmasının temellerinin dahi bestecimiz Üzeyir Hacıbeyli tarafından atıldığını ve kendisinden sonra gelen tüm besteci kuşakları tarafından sürdürüldüğünü belirtmek gerekir. Ü.Hacıbeyli, bestecilere hitaben şunları yazdı: "Azerbaycan müziğini incelerken, Azerbaycan müziğinde çok önemli rol oynayan muğam sistemine, canlı muğamlara özellikle dikkat edilmelidir. Bu muğamların müstakil önemini kaybetmemesi için çabalamak lâzımdır" [2, s. 223]. Daha sonra muğamın halkın düşüncesindeki rolünü değerlendirdi ve şöyle yazdı: "Azerbaycan halkı bu muğamlarda büyük veya küçük kökler aramaya gerek duymuyor, her muğamın özel bir anlamı ve kendine has bir rengi var" [2, s. 223]. Ü. Hacıbeyli'nin bu tavsiyeleri V.Adıgözalov'un yaratıcı üslubu üzerinde büyük etki yarattı.

V. Adıgözalov'un öğretmeni olan dahi besteci Gara Garayev'in müzik tarzı, onun müzik düşüncesinin gelişmesinde büyük önem taşıyordu. G. Garayev'in temel sanatsal ilkelerinden biri, muğam ve halk müziğinden yaratıcı bir şekilde yararlanarak çeşitli türlerde eserler yaratmaktı. Bu konuda şöyle yazmıştır: "Halk yaratıcılığı sanatımızın köklerini besleyen çok verimli bir kaynaktır" [6, s. 323]. G. Garayev muğamı karakterize etti ve bestecinin yaratıcılığında onun kullanımıyla ilgili konuları şöyle yazdı: "Muğamlarda halk müziği sanatının en çeşitli ve renkli biçimleri bir bütün, eksiksiz bir biçimde birleştirilir. İşte burada, bu karmaşık sentetik formda, hem serbest doğaçlama icra tarzını, hem renkli dans ritimlerini, hem de şarkı melodisini buluyoruz; bunların hepsi hassas ve orantılı bir akort sistemi ile bir bütünlük içinde birleşiyor" [6, s. 38-39]. Görüldüğü gibi Ü. Hacıbeyli'den sonra G. Garayev de eserinde muğamın esaslarına dikkatli yaklaşılmamasını tavsiye etmiş ve bestecinin eseri açısından önemini gerekçelendirmiştir.

Müzik dilinin ana bileşeninin V. Adıgözalov'un eserlerinde önemli bir özelliği vardır. Bestecinin müzik dilinde an, ulusal bir simge ve anlam taşıyıcısı olarak öneme sahiptir. Ayrıca milli anın özelliklerinin bestecinin hem melodic, hem de armonik diline etki ettiğini de söyleyelim ki, bu da şüphesiz karmaşık analiz gerektiren bir konudur. Burada V. Adıgözalov'un eserleri örneğinde, dönemin özelliklerine ilişkin birkaç ana hususa değinmek istiyoruz.

Bir besteci olarak milli müziği, türküleri ve dansları, aşık yaratıcılığını, muğamları kendi düşünce süzgecinden geçiren V.Adıgözalov, müzik dillerinin özünün milli anlarla ilgili olduğunu derinden anlamıştır. Bu, tür ve ciltten bağımsız olarak tüm eserlerinde belirgindir.

V.Adıgözalov'un eserinde ulusal olaylara atıf çeşitli yönlerde kendini göstermektedir: birincisi, eserin teması belirli bir olay-tonlama yapısının varlığını varsayar; ikincisi, eserin müzik dilinin belirli noktalarla bağlantısı, içeriğinin ve duygusal özelliklerinin bir ifadesi haline gelir; üçüncüsü, eserin müzik dilinin ulusal özelliklerinin belirlenmesine vurgu yapılır, klasik ve modern bestecilik geleneklerinin birleştirilmesinin bir aracı haline gelir.

Bestecinin yaratıcı mirasına türlere göre baktığımızda bu yönlerin her alana yansıdığını görebiliriz.

Örneğin V.Adıgözalov'un opera eserlerinde muğamla ilgili özellikler ve anın doğrudan temeli önemli rol oynar. Bestecinin "Ölümler" (1963) ve "Natevan" (2003) operalarının bu doğrultuda incelenmesi, bu eserlerin müzikal içeriğinde muğamdan kullanımının büyük önem taşıdığını göstermektedir. Ancak bestecinin bu operalarda muğama başvurmasının farklı yönleri vardır. Bu bir dereceye kadar onların edebî kaynaklarıyla ve çeşitli tür özellikleriyle ilgilidir.

Azerbaycanlı büyük yazarı Celil Memmedguluzade'nin trajikomedisi "Ölümler"e dayanan aynı isimli opera, Azerbaycan müziğinde kendi türünün ilk hiciv operasıdır. Besteci burada klasik



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



müzik geleneklerinden yararlanmış ve resitatif opera tarzını tercih etmiştir. Operanın müzik dilinin temel özelliklerinden biri, bestecinin eşsiz yaratıcı hayal gücünü sergilediği muğamlara ve geleneksel halk ezgilerine dayanmasıdır.

Besteci şunları söyledi: "Operadaki resitatifler, derin muğam kaynaklarından beslenen milli müziğin melodik esaslarına dayanmaktadır. Uzun bir süre ezberlemeler üzerinde, hemen hemen her ses ve her tonlama üzerinde çalıştım" [7, s. 43-44].

Bu operada V.Adıgözalov'un kendine özgü müzik tarzı yeni özelliklerle zenginleştirilmiştir. Besteci, muğam ve halk ezgilerini hem alıntı olarak, hem bireysel cümleler halinde, hem de anlardan yola çıkarak melodiler yaratarak kullanmıştır. Özellikle dinletilerde anın perdeleri boyunca yapılan yürüyüşler ön plana çıkıyor. Operanın genel kıraat-ılamet üslubunda muğam kullanımı önemli bir rol oynar. Operadaki derin ulusal köklerden beslenen, muğamların intonasyon özelliklerine dayalı, parlak hiciv tarzı müzikler (okumalar, vokal melodiler, korolar) yarattı.

"Natevan" operası, bir önsöz ve bir sonsözle çerçevelenmiş 3 perdeden oluşan büyük bir tarihi operadır. Burada Azerbaycan tarihinin 19. yüzyılın ikinci yarısında Karabağ Hanlığı'nın sosyal, siyasi ve kültürel hayatı gerçeklere dayanılarak ilginç bir şekilde anlatılıyor. O dönem Mehdigulu Han'ın kızı Karabağ Hanlığı'nın hükümdarı Hurşidbanu Nateva'nın (1832-1897) hükümdarlık ve yaratıcılık dönemi idi. Operadaki olayların arka planına karşı, Hurşidbanu Natavan'ın karakterinin vücut bulmuş hali, onun bir devlet adamı ve şair olarak faaliyeti, halkın yaşamıyla organik bir bağlantıya kavuşturuluyor. Besteci, Karabağ atmosferini somutlaştırmak için muğamlardan ve geleneksel müzik örneklerinden yaygın olarak yararlanmıştır.

Operanın müzikal içeriği çok çeşitlidir. Besteci, ulusal müziğin çeşitli türlerinden örnekleri kendi yaratıcı süzgecinden geçirerek, kendine özgü bir biçimde kullanmıştır. Azerbaycan muğamları, zarbi-muğamlar, aşk havaları, türküler ve danslar operanın müzikal içeriği ile uyumlu hale getirilerek bestecinin özgün besteleri ile etkileşim içinde verilerek eserin sanatsal etkisi artırılmaktadır. Burada dikkat çeken yönlerden biri de muğamların tamamının hem şarkıcıların icrasında hem de bestecinin müzik tarzının önemli bir unsuru olarak farklı şekillerde kullanılmasıdır.

Bu konuda müzikolog-bilim adamı Ramiz Zohrabov, "Segah" muğamının kullanımına dikkat çekerek şöyle yazıyor: "Görüleceği gibi ister giriş bölümünde, ister ilk perdede, ister gördüğümüz sahne ve görsellerde olsun. Daha sonra besteci "Segah" muğamına ve aynı kemanın tonlamalarına bağımlı hale gelir, yaratıcı ilhamdan yararlanır, yiyecekleri farklı durumlarda oldukça özgün bir şekilde kullanabilir. Bu kalite, V.Adıgözalov'un "Natevan" operasındaki ilginç araştırmalarına ve bulgularına atfedilebilir. Bütün bunlar bizi şu sonuca götürüyor: Eğer operada "Segah" bir leitmotif anlamında kullanılıyorsa, eserin kahramanı Natavan için "Segah" eserin tamamında bir leitobraz karakterine sahiptir... Tabii ki, yazar bu niteliği rastgele kullanmaz. Zaten Karabağ'da her dönemde, özellikle 19. yüzyılda bu güzel topraklarda büyük şarkıcıların faaliyet gösterdiği dönemde, onların repertuarının temeli "Segah" muğamı çalgısıydı... Bu önemli işaret, Azerbaycan'ın diğer bölgelerinden farklı olarak "Segah" muğamının Karabağ'da oluştuğunu, geliştiğini, geliştiğini ve son derece profesyonel bir müzik kompozisyonuna dönüştüğünü göstermektedir" [4, s. 98].

Böylece operanın müzikal dramaturjisinde geleneksel müzik örnekleri belli bir anlam taşıyıcısı haline gelmiştir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



V.Adıgözalov'un yaratıcılığının önemli bir parçası olan vokal-senfonik eserlerde - oratoryolar ve kantatlarda - muğamların kullanımının ve anın temellerinin incelenmesi ilginç yönleri ortaya çıkarmaktadır. Bestecinin "Karabağ Şikestesı", "Odlar yurdu", "Çanakkale-1915", "Hüzün Kervanı", "Tântaneli kantatı", "Nevruzum" kantatları oratoryoları bu türdendir.

"Karabağ Şikestesı " oratoryosundaki temanın kendisi, halk müziği ve profesyonel müzik örneklerinin sözlü gelenekle, belirli bir an-tonlama kompleksiyle bağlantısını doğrudan vurguluyor. Oratoryoda V.Adıgözalov ilk kez koro için perküsyon-mugam çalıştı. Müzikolog L. Memmedova bu konuda şöyle yazıyor: "Ritmik muğamlar bir tür olarak yalnızca Azerbaycan sözlü geleneğinin profesyonel müziğinde mevcuttur. Aşık yaratıcılığının bir türü olan "şikeste" ile muğamın birleşiminden oluşmuşlardır. Böylece, kendi içinde alışılmadık olan bu oratoryoda, besteci ilk kez vurmalı muğamın yeni bir düzenlemesini yarattı: âşık yaratıcılığını, muğamı, yani profesyonel müziği sözlü gelenekle ve profesyonel bir müzisyenin düşüncesini uzlaştırmayı başardı. besteci" [3, s. 288].

"Karabağ Şikestesı" oratoryosundaki ana nokta Segah'tır. Ancak eserin tonlama içeriği sadece bununla sınırlı değildir. Çünkü "Karabağ Şikestesı" 7 parçadan oluşan bir kompozisyonudur ve onun en belirgin özelliklerinden biri de tam olarak parçalar arasında kendini gösteren çeşitli ani geçişleri ve modülasyonlarıdır. Böylece oratoryonun bazı bölümleri rast, şur, humayun makamlarına dayanmaktadır. Bu makamlardan yola çıkan bölümler arasında segah makamına düzenli dönüş, eserin bu makamdaki başlangıç ve bitişı oratoryonun kompozisyon yapısında belli bir ladın dramaturjisini ortaya koymaktadır. Besteci, eserin bazı bölümlerinde makamların anlamsal özelliklerini kullanarak ladın dramaturjisinin mantıksal gelişimini başarır.

Geçmiş halk geleneklerinin önem taşıdığı "Novruzum" kantatında elbette milli makamlara yapılan göndermeler en önemli unsurlardan biri olarak ortaya çıkıyor. Bu kantatta, bestecinin aşık'ın müzik tarzına olan güveni nedeniyle, eserin armonik dilinde tipik aşık akor bütünleri öne çıkmakta ve bu durum doğrudan milli makam sistemiyle bağlantılı olarak anlatılmaktadır. Özellikle şur makamının kullanımı, tonlama kompleksinin bu ladla bağlantısı aşık müziğinden kaynaklanmaktadır.

Makamların kullanımının bir başka yönünü bestecinin vokal eserlerinde görüyoruz. Özellikle şarkılarda ve aşk romanlarında vokal melodisi ladın aşamaları üzerine kurulu olup, sanatsal metnin her tonlamasını ince tonlarıyla ortaya çıkarır. Örneğin "Karanfil" ve "Intizar" gibi şarkılarda segah makamı adımlarının söylenmesiyle melodi yaratılır. "Bakü Hakkında Şarkı"da bayati-şirazdan rasta, "Ay sevgilim" ve "Gözlemasin neylesin" şarkılarında bayati-şirazdan segah'a geçişler dikkat çekmektedir. "Yine o bahçe olaydı" şarkısından rast - segah - bayati-şiraz makamlarının birleşimi uyum içinde gölge-ışık etkisi yaratıyor. Özellikle "Karanfil" ve "Bakü Şarkısı"nda makamlar duygusal açıdan anlamlı hale geliyor.

V.Adıgözalov'un eserinde enstrümantal müzik alanı dört senfoni ve dört senfonik şiir, enstrümantal konserler ve oda-enstrümantal eserlerle temsil edilmektedir. Bu eserlerdeki örnekte bestecinin müzik tarzının özelliği olan muğam kullanımını görebiliriz. Bu alanda da bestecinin eserlerinin müzik dilindeki muğam-makam tonlamasının temellerine yönelik hem orijinal kaynağın kullanılması hem de daha özgür bir yaklaşımla farklı yaklaşımlar görüyoruz.

V.Adıgözalov'un senfonik yaratıcılığında özel bir yere sahip olan "Segah" muğam-senfonisi (2005), muğamın orijinal kaynağına gönderme yapan bir eser olarak dikkat çekmektedir. Muğam kökenli besteci, senfonik muğam türünün çerçevesini genişletmiş ve senfonik bir düşünce tarzıyla onu daha eksiksiz hale getirmiştir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



20. yüzyılın ikinci yarısında seçkin besteci Fikret Amirov'un Azerbaycan senfonik müziğindeki yaratıcı girişimi sayesinde ortaya çıkan senfonik muğam türü - "Şur", "Kurd-Ovshari", "Gülüstan Bayatı-Şiraz" gibi örneklerle temsil edilmiştir. Daha sonra Niyazi'nin "Rast", Süleyman Alasgarov'un "Bayatı-Şiraz", Tofiq Bakıhanov'un "Humayun", "Rahab", "Dughah", "Şahnaz", "Nava" adlı eserleriyle bu türün yeni örnekleri oluşturulmuştur. Elbette her besteci kendi bestecilik düşüncesine göre uyguladığı muğamın senfonik yorumunu vermiştir. V.Adıgözalov, 21. yüzyılın başında, yaratıcılığının zirvesindeyken bu türe başvurdu. Kendisinden önceki bestecilerin oluşturduğu senfonik muğam geleneklerini esas alarak bunları devam ettirerek türe yeni çizgiler getirmiştir ve eserin adı olan "Segah" muğam-senfonisi bu açıdan dikkat çekmektedir.

Senfonik muğam türünün temel özelliği, bestecilerin bunları milli müziğin temeli olan muğamın türüne, müzikal içeriğine ve kompozisyon özelliklerine dayanarak senfonik müziğin düzenlilikleriyle bağdaştırmasıdır. Müzikolog-bilim adamı Ramiz Zohrabov'un bu konudaki görüşü dikkat çekicidir. Yazar ("Şur" muğamını temel olarak) senfonik muğam ile aynı isimli muğam destgahını karşılaştırmış ve bunların ortak özellikleri olarak şunları belirtmiştir: "Önce besteci burada serbest doğaçlama muğamın bölümlerini ve köşelerini şu şekilde sıralar: şarkı-dans ruhu sınıflandırması ve renkleri. İkincisi, "Şur"un geleneksel yapısı senfonik muğamda da aynı şekilde korunmaktadır. Son olarak, muğam bölümlerinin çeşitlilik (değişmiş, dönüşmüş) gelişim özelliği ilkesi senfonik muğamda tam ifadesini bulur" [5, s. 300].

Bu fikirleri V.Adıgözalov'un "Segah" muğam senfonisine uygulayabiliriz. Besteci bu eserinde ana muğam-destgahlarından biri olan "Segah" muğamını ana kaynak olarak kullanmıştır. Ancak şunu da söylemeliyiz ki, milli muğam icrasında "Segah" muğamının çeşitli versiyonları vardır ve bunların farklı isimleri vardır: "Zabul-Segah", "Mirza Hüseyin Segah", "Orta Segah", "Kharic Segah". Bu varyantlar segah makamının farklı tonalitelerine atıfta bulunarak içerik ve bileşenlerine göre farklılık gösterir. Ancak besteci senfoniye muğamın belirli bir versiyonuna dayandırmamıştır. Tüm varyantlar için geleneksel olan ve "Segah" muğamının temelini oluşturan ortak dalları ("Maye-Segah", "Şikasteyi-fars", "Mubarriga", "Manandi-makhalif") mantıksal bir kompozisyonda birleştirdi. Bunun temeli segah makamının ses dizilimidir. Muğam-destgahta olduğu gibi muğam senfonisinde de ana nokta, eserin temel sütununu oluşturur ve muğam bölümlerini, bunları birbirine bağlayan tasnifi ve renk melodilerini seri halinde içerir. Böylece serbest ağırlıklı ve hassas bir metro-ritmik yapıya sahip bölümler, makamın ses dizisinde bir sıvıyla başlayıp, sonunda mayede tamamlama kendini göstererek zirveye doğru yükselen bir çizgiyle birbirini değiştiriyor. "Segah" muğam senfonisi, ana bir noktaya sahip, ayrı ayrı zıt bölümlerden oluşan katı bir dizi halinde sunulur.

Bestecinin senfonik müzik alanıyla ilgili diğer eserlerinde de ulusal makam-tonlamalar, modern müzik bağlamında bir ipucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Çello ve Orkestra Konçertosu'nda çargah, humayun ve şuştar noktalarının tek düzlemde bir araya gelerek karmaşık bir tonalite sistemine girmesi, benzersiz tonlamaların yaratılmasına ivme kazandırır. Böyle bir yön piyano konserlerinde, senfonilerde ve diğer senfonik eserlerde karakteristik hale gelir. Bu eserlerden bahsederken V.Adıgözalov'un müzik dilinin milli köklerden, muğamdan faydalandığını, o zaman bu köklerin tam olarak milli ton-tonasyon düzeyinde ortaya çıkarılması gerektiğini vurguluyoruz. Çünkü besteci muğamdan faydalansa da muğam melodisini hiçbir zaman olduğu gibi kullanmaz, yaratılışındaki temel düzenliliklerden kaynaklanır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Melodideki makamların dizisindeki ana referans adımlarının okunması, melodiyi oluşturma kuralları, çeşitli araç ve yollarla (varyans, değişkenlik, sıralılık vb.) geliştirilmesi kendiliğinden açıktır. Ulusal makamlar hem diatonik, hem de kromatik olarak kullanılır, bu da harmonik komplekslerde işlevsel değişikliklere yol açar. Bu durumda makam ve uyum doğrudan bağlantılıdır ve uyumun güzelliği daha da fark edilir hale gelir.

Bu özellikleri V.Adıgözelov'un oda-enstrümantal eserlerinde görebiliriz. Çeşitli enstrümanlar için yazdığı prelüd ve sonatlarında anın anahtarı ilginç nitelikler kazanıyor.

Org için "Muğam-fantezi" V.Adıgözalov'un oda-enstrümantal yaratıcılığında özel bir yere sahiptir. Besteci, eserin adından da anlaşılacağı üzere doğrudan muğam sanatını ele almış ve eserin genel konseptini muğamla ilişkilendirmiştir. Aynı zamanda eserin müzikal içeriğinde bir takım muğamları sıra ile kullanmıştır: "Şahnaz", "Humayun", "Segah", "Rast", "Çahargah" muğamlarının melodik temalarının geliştirilmesi, işin temeli. Araştırmacı I. Abdurakhmanova şöyle yazıyor: Temaların tonlama, melodik ve ritmik farklılıkları, temel kontrastlarının ortaya çıkışı, muğamın üstün konumunu gösterir" [1, s. 125]. Böylece besteci bu eserinde sonat dizelerini kullanmış ve doğaçlama muğam melodisini kompozisyona özgürce yansıtmıştır. Bu açıdan eserin biçimi, yazarın düşünce ve fikirlerinin vücut bulmuş hali olan fantaziye yaklaşmaktadır.

Bestecinin küçük ölçekli çalgı oyunlarında muğamın karakteristik intonasyon özellikleri, kendine özgü müzik üslubunda ön plana çıkmaktadır.

Sonuç

Dolayısıyla bestecinin müzik dili alanındaki bulgularının birçoğu anların özellikleriyle ilgilidir. Aynı zamanda makam tezahürleri birçok farklı yön ve seviyede tecelli etmektedir. V.Adıgözalov'un eserlerinde muğam ezgilerinin geliştirilmesi, muğamın kompozisyon yapısına ve ruh haline dayalı yeni müzik malzemelerinin yaratılması ana konular arasında yer almaktadır. Besteci, muğamların yapısal çekirdeğini oluşturan anlardan yola çıkarak özgün muğam türü melodiler yaratmıştır.

Kaynakça

1. Abdurəhmanova, İ.M. Qeyri-ənənəvi sonatlar. // – Bakı: Musiqi dünyası. – 2002, № 3-4/13. – s. 125-127.
2. Hacıbəyov, Ü.Ə. Seçilmiş əsərləri. / Ü.Ə.Hacıbəyov. – Bakı: Yazıçı. – 1985. – 653 s.
3. Məmmədova L.M. Muğam və xor: Vasif Adıgözəlovun “Qarabağ şikəstəsi” oratoriyası // “Muğam aləmi” Beynəlxalq elmi simpoziumunun materialları. 18-20 mart 2009-cu il, Bakı şəhəri. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2009. – s. 286-293.
4. Zöhrabov, R.F. Azərbaycan opera sənətinin yeni uğuru: Vasif Adıgözəlovun “Natəvan” operası. / – Bakı: Musiqi dünyası, 2004, № 1-2/19. – s. 96-100.
5. Zöhrabov, R.F. Azərbaycan muğamları. / R.F.Zöhrabov. – Bakı: Təhsil. – 2013. 336 s.
6. Караев, К.А. Научно-публицистическое наследие. / К.А.Караев. Составитель, автор предисловия и комментариев З.Сафарова. – Баку: ЭЛМ. – 1988. – 444 с.
7. Эфендиева, И.М. Вaсиф Адьгезалов. – Баку: Шур. – 1999. – 325 с.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



AZER DADASHEV'İN KORO MÜZİĞİ. KANTATA-KİTABESİ "EY HAQQ YASHA!"

Leyla MAMMADOVA*

Özet

Sunulan makalede, ünlü Azerbaycan bestecisi, Halk Sanatçısı, Profesör Azer Dadaşov'un "Ey, haqq, yaşa!" kantatının analizine atıfta bulunur. Birçok eserin yazarı olan A. Dadaşov büyük Azerbaycan bestecisi Gara Garayev'in ekolünün temsilcisidir. Bunlar arasında: senfoniler, dörtlüler, vokal-senfonik ve oda-enstrümantal eserler, çocuk operası, korolar, şarkılar ve romanslar vb. yanı sıra sinema ve tiyatro için müzik besteledi.

A. Dadaşov'un ana yaratıcı yönü senfonik müziktir. Bununla birlikte, tüm eserlerinin prömiyeri her zaman gündemdedir. Çünkü Azerbaycan tarihine, kültürüne ve müziğine bağlı olan besteci, her türde yazdığı eserlerde ilgi çekici görüntüler yaratmayı başarıyor.

A. Dadaşov, Azerbaycan'ın en güzel koro yazarlarından biridir. 20'den fazla koro bestesi vardır. Bu eserlerle tanışmak her zaman ilginçtir çünkü A. Dadaşov'un her koro eseri tonlama bulgularıyla zengindir.

Besteci A. Dadaşov, zengin tını renklerinin paleti konusunda mükemmel bir anlayışa sahiptir, el yazısı, ince düşünülmüş küçüklük, zarif yaratıcı sezgi ve özlü yazı ile ayırt edilir. A. Dadaşov kendi yollarını, bireysel dinleyiciye kendi yaklaşım tarzını aradı ve bunu başarabildi.

Anahtar Kelimeler: Azer Dadashov, besteci, senfoni, kantat-kitabesi, "Ey, haqq, yaşa!", koro, orkestra.

CHORAL MUSIC BY AZER DADASHEV. CANTATA-EPITAPH "EY HAQQ YASHA!"

Abstract

In the presented article, the well-known Azerbaijani composer, People's Artist, Professor Azer Dadashov's "Oh, right, live!" refers to the analysis of his cantata. He is a representative of the school of the great Azerbaijani composer Gara Garayev. A. Dadashov is the author of many works. Among them: symphonies, quartets, vocal-symphonic and chamber-instrumental works, children's opera, choirs, songs and romances, etc. Among other things, he composed music for cinema and theater.

A. Dadashov's main creative direction is symphonic music. Nevertheless, the premiere of all his works is always in the spotlight. Because the composer, who is loyal to the history, culture and music of Azerbaijan, succeeds in creating interesting images in the works written in every genre.

A. Dadashov is one of the most beautiful masters of choral writing in Azerbaijan. He has more than 20 choral compositions. It is always interesting to get acquainted with these works, because every choral work of A. Dadashov is full of intonation findings.

Composer A. Dadashov has a perfect sense of the palette of rich timbre colors, his handwriting is distinguished by finely thought-out smallness, elegant creative intuition and laconic writing. A. Dadashov has searched for his own ways, his own style of approach to the individual listener, and can achieve this.

Keywords: Azer Dadashov, composer, symphony, cantata-epitaph, "Ey, haqq, yaşa!", choir, orchestra.

Giriş

Azerbaycan Halk Sanatçısı, Profesör Azer Dadashev, seçkin Azerbaycanlı besteci Kara Karayev'in okulunun önde gelen temsilcisidir. A. Dadashev'in yaratıcılığı yetenekli, üretken ve talep görüyor. Yine de A. Dadashev'in en önemli başarısı, derin felsefi akıl yürütmeye

* Prof. Dr. Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, tariella65@mail.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



örülmüş, ritim ve uyumun, klasik ve cazın, romantizm ve ulusal müziğin benzersiz bir birleşimi olan kendi düşünce tarzıdır. Bütün bestelerinde, partiyonun detaylandırılmasında kendi adını, kendi “Azerdadashev” konseptini hissedebiliyoruz.

A. Dadashev'in doğal yeteneği, ona bir orkestrasyon ustası, büyüleyici tınılar ve tonlamalar, her türe hakim olabilen bir besteci olarak ün kazandırdı. Öncelikler şu şekilde belirlenebilir: senfonik müzik, koro, piyano, oda enstrümantal müziği, pop senfonik, film müziği, çocuklar için müzik vb. ve her yönde kompozisyon becerisinin harika örnekleri yaratılmıştır.

Uzun yıllar araştırmalarımızın konusu Azerbaycanlı bestecilerin koro müziği olmuştur. Bu anlamda A. Dadashev'in eserlerini not etmemek mümkün değil. Koro türünde 20'den fazla eseri bulunmaktadır. Ve şunu da söylemek gerekir ki A. Dadashev Azerbaycan'da koro yazımının en iyi ustalarından biridir. Ve buradaki mesele, hem koro şeflerinin hem de koro bestelerini söylemenin her zaman çok rahat olması değil.

Bize göre bu, öncelikle hem senfoni orkestrasında (A. Dadashev senfonik yazma ustasıdır) hem de koroda bireysel seslerin tını renklerini incelikli, zarif ve esnek bir şekilde kullanması gerçeğinden kaynaklanmaktadır. Ve aslında onun koro eserlerinin her biri, tonlama buluntularından oluşan bir hazinedir. Bu özellikle onun *a жанпелл* eserlerinde belirgindir. Örneğin, koro konserinde “Триптич” (1977, söz. M. Yagub), “Seve-seve, yana-yana” (1972, sözler F. Goca), “Айрылармы кюнцл жандан” (1985, söz. S. Vurgun), “Şahriyar” (1990, md. Şehriyar), “Сещере инан” (1992, söz. R. Rovshan), “Енисцл-гелб (Кюнцл щямдеми)” (1994, md. Fuzuli), vb.

Ancak onun vokal ve senfonik bestelerini göz ardı etmek mümkün değildir. Bir senfoni orkestrası ve koronun sesinin sırlarına ustaca hakim olmak, "hassas nüansçı" A. Dadashev için sınırsız olanaklar açar. A. Dadashev, 20'den fazla vokal ve senfonik bestenin yazarıdır. “Lenin” kantatı dahil (mad. R. Rza, 1969); “Sumgayit” (söz. F. Sadikh, Rusçaya tercümesi: S. Mamedzade, 1974); “Emek İlahisi” (Söz. F. Goca, 1977); “Mutluluk - evet!” (söz. V. Kolmanovsky, 1978); “Azerbaycan” (söz. S. Vurgun, 1980); “Barış Şarkısı” (söz. D. Mustafaeva, 1985); “Şeyriyat” (Söz. Fuzuli, 1996); “Ana yurd” (Söz. F. Sadikh, 1998); “Бу ватан юле билмез” (mad. A. Ola, 1999); “Ей, щагг, йаша!”, (Altı Azerbaycanlı ve Türk şairin yazısı üzerine - Abbas Sehet, Almas İldrim, Tofik Fikret, Cemal Kuntay, Memmedhuseyn Şehriyar, Nazım Hikmet, 2000); “Bir millet, iki devlet” (söz. B.Vahabzade ve T.Fikret, 2011); “Anavatan Hakında” (söz. F. Sadikh, 1971), “Ebedi Alev” (söz. F. Goca, 1975), “Партия щаггында ода” (söz. F. Sadikh, 1981) ve “Eller Bayramı” (A. Jamil, 1982), vb. Ayrıca A. Dadashev'in “Bir Arkadaşın Anısına” (besteci L. Weinstein'a ithaf edilmiştir) ağıt şiiri, “Сещере инан” lirik şiiri (1985, şarkı sözleri) sahibidir. R. Rovshan tarafından, “Ave, Maria!” koro, solist ve oda orkestrası için, iki soprano ve senfoni orkestrası için “Бащар дуасы” aryası, ekolojik ilahi “Tabiati koruyag” (sözleri R. Bagheera, 1998), “Küçük Muk'un Maceraları” (1993, V. Gauff'a göre) vb.

Kantatalara odaklanalım. Bunlarda A. Dadashev'in yurttaşlık-vatanseverlik duyguları açık, poster ifadesi aldı. Bu durumda “plakat” kelimesi tesadüfi değildir ve sivil konunun kısa ve öz ifadesinin yerini alır. Büyük Öğretmenin izinden giden besteci, kantat kavramının tür yelpazesini genişletmeyi amaçlıyor. Tıpkı G.Garaev gibi, bir kantata posterini “Щейрят” yaratır, daha sonra bir kantat-apotheosis “Ana Yurd”, bir kantat-yemin “Бу Вятян юля билмяз”, bir kantat-kitabesi (“Ей, щагг, йаша!») vb.

Dikkatimizin nesnesi Kantata kitabesi " Ей щагг, йаша!" Ünlü Azerbaycan ve Türk şairlerinin (Abbas Sakhet, Almas İldirim, Tofik Fikret, Cemal Güntay, Memmedhuseyn



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Şehriyar, Nazım Hikmet) sözlerinden yola çıkarak 2001 yılında yazdığı bu eser, A. Dadashev kederli ve görkemli başlangıç, kantatın ana temasına yansıyan belirli kararlılık ve kahramanlık özelliklerinden yoksun değildir. Yapısının ölçüğine rağmen - sonat allegro unsurları içeren karmaşık üç parçalı bir form - mono imgenin baskın olduğu ortaya çıkıyor. Bu nedenle varyasyon-varyant dönüşümlerinin rolü alışılmadık derecede artıyor ve kompozisyon malzemesinin oluşumunda ve gelişiminde dinamiklerin canlı bir etkisini yaratıyor.

Kantat orkestral bir koralla açılıyor. Aslında kantattaki tüm materyal, John Sord'un trompetlerinin ilan ettiği başlık cümlesinden kaynaklanmaktadır. Dört ölçük (Örnek 1) süren kompakt yapı, daha önce bahsedilen hüznü ihtişamın atmosferine dalmaktadır. Ünsüzlerin aşırı seslerinde (her biri iki çeyrek uzunluğunda), kromatik skalanın sesleri boyunca zıt bir hareket (ıraksak) meydana gelir.

Örnek 1

Andante maestoso

Besteci, hüznü duygularını kolaj yoluyla ifade ediyor, çünkü... Girişin sunulan materyali, Mozart'ın "Requiem"inden bir alıntıya, yani karakteristik kederli "iç çekmelere" - No. 7 "Lajrimosa"nın 3-4 ölçülerine (Re minörün anahtarı korunmamıştır, Örnek 2) belli belirsiz benzemektedir. Aynı zamanda burada dolaylı olarak Bayati-Şiraz ladının ve hatta "Heyratı"nın savaşçı ruhunun karakteristik işaretleri de hissediliyor.

Örnek 2

Andante maestoso

Belli bir zirveye (dördüncü ölçü) ulaşan malzemenin sunumu görünüşünü değiştirir: trompet ve üçgen kısmında eserin ana temasının tonlamaları üzerine inşa edilmiş bir anlatım belirir. Bir tür hazırlık görevi görür ve dayandığı görüntünün ön kenarlarını içerir. Böylece, ilk üç ölçü kederli ve davetkar bir başlangıcı ifade eder, flütlere, obualara, klarnetlere ve çanlara emanet edilen, aynı keder durumunu kişileştiren, ancak derinlerle renklenmiş yumuşak melodik tonlamaların yakalandığı sonraki iki ölçü ile yanıtlanırlar. Bunu, daha önce not edilen trompet ve üçgene korno ve trombonun eklenmesiyle kısa bir anlatımın tekrarı takip eder. Duyarlı melodik yapı farklı bir görünüme bürünür: mikrotonasyonun çoklu tekrarlarına dayalı olarak, kantat'ın giriş kısmı ile ilk bölümünü birbirine bağlayan, bağlayıcı ve gelişen bir bağlantı haline gelir.

İlk bölüm (veya kısım) iki genişletilmiş yapı içerirken, ikincisinin boyutu ilkinden önemli ölçüde daha büyüktür. Böylece, ilk bölümü açan yapı, her biri üç ölçü olan (sonuncusu kesik)



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



dört cümlelerin tekrarlanan inşası dönemidir. Taklit ve ses altı polifoni teknikleri burada aktif olarak kullanılmaktadır. Destekleyici seslerle kopyalanan ana tema, soprano ve baslar için stretta biçimini ve altolar ve tenorlar için bunun bir çeşidini alır (ana bölümle bir benzetme mümkündür). Son cümlelerin tonlamaları üzerine, ilk bölümün ikinci bölümüne giden bir gelişimsel bölüm (sekiz çubuk) inşa edilmiştir. Ana temanın materyalini geliştirirken aynı zamanda somut iç dinamikleriyle de öne çıkıyor. Bu, hareketlerin geniş aralıklarla (oktav, majör altıncı) ortaya çıkmasının yanı sıra melodinin daha küçük sürelerle (on altı) kısmi parçalanmasıyla kolaylaştırılır. Ayrıca hem koro, hem de orkestra dokuları daha doygun hale gelir. Form olarak, ikinci bölüm (bir şekilde sonat formunun 3 numaralı yan kısmıyla ilişkilendirilir), varyasyonel gelişim ilkesine dayanan basit üç bölümlü bir yapıya benzer.

2. bölümün armonisinin dokusu yazar tarafından bestecinin hayran olduğu J. S. Bach'ın müziğine göre stilize edilmiştir. Bu bölümün sunumu, burada zaten bütün bir topluluğun yer aldığı önceki materyalden önemli ölçüde farklıdır: birinci ve ikinci kemanlar, flüt, obua, çanlar. Enstrümanlar yavaş yavaş eklenir ve “Vatan” kelimesinin son ilahisi tutti (ts. 4) sesi çıkarır.

Kantat'ın tüm materyali ortaya çıktıkça yukarıda bahsedilen değişken-varyasyon ilkesi daha da gözlemlenir. Dolayısıyla doğrudan ikinci kısmı (veya bölümü) ile ilgilidir. Başlangıç 6 numaraya düşer (ritim dahil). Burada yazar ana tematik materyali küçültülmüş bir dördüncüye aktarıyor, bu da dinamikleri güçlendirmeye ve gerilimi artırmaya yardımcı oluyor. Koronun sadece üflemeli çalgılarla desteklenen ani tutti 2. bölümün başlangıcını haber veriyor. Materyalin kendine özgü sunumu bizi bunun bir gelişme olduğu fikrine götürüyor, ancak bir bütün olarak kantatta tonal ve tematik karşıtlığın olmaması, sonunda kantat'ın şu şekilde yazıldığı sonucuna varmamıza izin vermiyor: bir sonat allegrosu. Örneğin, 1. bölümün (sergileme) tamamında, son bölümde aynı olacak olan tonalitelerin (veya referans tonlarının) açıkça ifade edilmiş bir karşıtlığı yoktur.

Bu bölümün iç yapısına gelince, dış kısımlara göre gözle görülür derecede kompakttır. Melodi küçük bölümlere - cümlelere bölünmüştür. Birinci ve ikincinin üç ölçülük bir süresi vardır, ardından her biri iki ölçü olmak üzere üç cümleden oluşan kesik bir iletim verilir. Bundan sonra, kantat'ın üçüncü (son) bölümünün girişini hazırlayan gelişimsel bir yapı duyulur. Eserin “altın” bölümünün noktasının 3. cümlelerin başında düştüğüne dikkat edin (75t.-76t., örnek No. 3). Koro ve yaylılar birbirini kopyalıyor. Koro 6 kez yüksek sesle “Vatan” diye sesleniyor. 4 bar için, sonra tekrar 4 bar için, şimdi tüm orkestra ve koro akoru tutuyor ve orkestrada doğaçlama pasajlar kasıp kavuruyor, gürültülü bir gürültü yaratıyor.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

Örnek 3

Andante maestoso
mf

Soprani
Və - tən - dir! Və - tən - dir! Və - tən! Və - tən! Və - tən! Və - tən!

Altı
Və - tən - dir! Və - tən - dir! Və - tən! Və - tən! Və - tən! Və - tən!

Tenori
Və - tən - dir! Və - tən - dir! Və - tən! Və - tən! Və - tən! Və - tən!

Bassi
Və - tən - dir! Və - tən - dir! Və - tən! Və - tən! Və - tən! Və - tən!

Andante maestoso
mf

Violini I
mf

Violini II
mf

Viola
mf

Violonelli
mf

Contrabassi

Bundan sonra kantat'ın ilkinin dönüştürülmüş versiyonu olan son kısmı (83 cilt) başlıyor. Burada materyali bazı kısaltmalar ve değişikliklerle ayna düzeninde sunulmaktadır. Böylece, son bölüm üç bölüm içerir: birincisi, ilk bölümün ikinci bölümünün tonlama yapısını yansıtır, ortadaki bölüm nispeten yeni malzemeye dayanır ve son bölüm, ilk bölümün ikinci ve ilk bölümlerinden bölümleri içerir.

Bu materyali daha ayrıntılı olarak ele alalım. Belirttiğimiz gibi, birinci kısmın ikinci kısmı üç kıtadan (ya da çeşitli yapıların dönemlerinden) oluşuyordu. Son bölümün ilk kısmı, yukarıda bahsedilen dinamiklerle ayırt edilen ikinci kıtanın malzemesine dayanmaktadır. Bu, yazarın artan hareketin bütünsel bir resmini oluşturmasına ve geliştirme bölümünden tekrarlar bölümüne geçiş sırasında doruk noktasının onaylanmasına yardımcı oldu. Dahası, tekrarlamadaki gerilimin varlığı, onun ikili işlevini gösterir: sürekli gelişme, tamamlama ve genelleme. İkinci bölümde besteci çok orijinal bir ifade aracına yöneldi - koro anlatımlı



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Dolayısıyla ezberin temeli, Zerbi muğamı “Heyratı”nın melodik dönüşleriyle ifade edilen Rast makamının tonlamasıdır. Bu tekniğin amacı kararlılık ruhunu, yeniden doğuşa olan inancı ve nihai zaferi aktarmaktır. Öte yandan ana vatanımızın, yerli halkımızın kahramanlık geçmişini hatırlama arzusudur. A. Dadashev böylece kitabeye “satır aralarına” anlamını yerleştiriyor. Burada hakim olan sistem Humayun makamıdır.

Eserin orkestral dokusundan kısaca bahsedecek olursak, burada besteci, yorumlama yöntemlerine yaklaşımında ve yeteneklerinin kullanımında doğuştan gelen esnekliğini ortaya koymuştur. Bazı durumlarda, genel ses görüntüsü ve dolayısıyla doku tasarımı, kırılma ve şeffaflık ile ayırt edilir. Aksine, partiyonun birkaç sayfası orkestral tutti'nin büyüklüğü ve parlaklığıyla hayrete düşürüyor. Dahası, müzik dokusunun türü ve yoğunluk derecesi belirli faktörlere, özellikle iletilen görüntünün doğasına ve malzemenin gelişimindeki belirli bir aşamaya bağlıdır.

Böylece girişte koro türünün yapısı elde edilmiş olur. Yaylı çalgılardaki sürekli akorlar ve koro anlatımının arka planında davul sesini andıran kısa hücreler sunan çeşitli bölümlerin monoritmik hareketi, kantat'ın son bölümünün ikinci bölümünde verilmektedir; burada tüm bölümün genel doruk noktasıdır. çalışma hazırlanıyor. Romantizm tipi eşliğinin kullanımıyla müzik dokusunun kazandırdığı hareketlilik, eserin birinci bölümünün ikinci bölümünde ve son bölümlerinin dış kısımlarında görülmektedir. Son olarak, doku doruk anlarında (yerel ve genel), onlara yaklaşırken ve kantat'ın sonunda en yoğundur. Yazar burada esas olarak karışık türde bir müzik dokusu kullanıyor: akor kompleksleri (kural olarak uzun süre korunur) geri kalan seslerdeki melodik çizgilerle birleştirilir. Genel doruğa gelince, daha önce de belirtildiği gibi, orkestranın tuttisinde ve koronun tüm bölümlerinde, ifade gücü ve ses gücü açısından olağanüstü bir glissando etkisi var.

Sonuç olarak, A. Dadashev'in bir kantatının bile analizinin bize, bestecinin dünya müzik kültürü perspektifinden kendi "ben" ini ifade etmenin bireysel bir anahtarını bulduğunu açıkça gösterdiğini not ediyoruz. Özgürce ve doğallıkla, aynı zamanda özgün ve bazen de üstü kapalı bir şekilde, hangi kültüre hitap ederse etsin, ulusal müziğin derin kökenlerini ortaya çıkarıyor. Bu onun "Ave Mariya!" sözüyle kanıtlanıyor. koro, solist ve oda orkestrası için Latince metin üzerine (1994), koro “Шүкүрләр олсун” (bu eserin farklı besteler için çeşitli basımları mevcuttur) Azerbaycan dilinde (metin yazarın kendisi tarafından yazılmıştır), Roma Katolik Kilisesi tarafından yaptırılmıştır ve Roma Papası İoann Pavl II-nin Bakü'deki ziyareti sırasında icra edildi (bu beste için besteciye özel bir Vatikan Madalyası verildi), vb.

Böylece, A. Dadashev'in koro çalışmasının, bir bütün olarak bestecinin tüm çalışmaları gibi, figüratif-anlamsal, entelektüel-psikolojik ilkelerin tür-renksel ilkelerle yakın etkileşimi ile karakterize edildiği belirlenebilir. Ve besteciyle yaptığı son konuşmaya bakılırsa, sürekli olarak yeni fikirler arıyor çünkü yalnızca gerçekten yaratıcı bir kişi sürekli arayış içindedir.

Sonuç

Stendhal'in şu sözünü hatırlıyorum: "Müzik, insan kalbine bu kadar derinden nüfuz eden ve bu ruhların deneyimlerini tasvir edebilen tek sanattır." Besteci Azer Dadashev, ruhunun deneyimlerini dinleyiciye nasıl aktaracağını biliyor, her dinleyicinin kalbinin anahtarını nasıl bulacağını biliyor. Aynı zamanda parlak bireyselliği de kendini gösteriyor. Belki de başarısının sırrı tam da budur, çünkü nasıl olduğu bilinmiyor ve neden bazı insanların müzik konusunda daha yetenekli olduğu, bazılarının daha az yetenekli olduğu, bazılarının bir sanat eserinden "geçebildiği", bazılarının ise geçemediği bilinmiyor. Ve yalnızca yeteneğin gücü, bu durumda besteci Azer Dadashev'in yeteneği kimseyi kayıtsız bırakmaz.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Кайнақча

1. О вокально-симфоническом творчестве Азера Дадашева. «Мцасир мядяниййтшцнаслыг» ьурналы. 2012, № 1 (9), -с.93-95
2. О хоровом творчестве Азера Дадашева. Кантата «Бир мииялт, ики дювлят». «Мусиги дцнйасы» ьурналы, 2012, № 4/53, -с. 44-52
3. Характерные черты хорового творчества Азера Дадашева. (к 70-летию композитора). «Щармонй» электрон ьурналы. №15/2016, -4с.

<http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?txtid=679&s=1&iss=27>

4. Dadaşova N. Azər Dadaşov. Broşür. 2020, “Renessans-A”, -30 s.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



İSMAYIL HAJİBAYOV'UN VOKAL YARATICILIĞINDA BATI AVRUPA ŞİİRİ

Mehemmed VELİYEV*

Özet

Ünlü besteci İsmail Hacıbeyov'un vokal yaratıcılığı, çok yönlülüğü, zenginliği, benzersizliği ve tür çeşitliliği ile ayırt edilir. Edebiyata olan büyük sevgisi, doğal olarak onu Azerbaycan, Batı Avrupa ve diğer ülkelerin şairlerinin örneklerine yönelmeye sevk etti.

Besteci, ulusal vokal müzik kültürünün çerçevesini genişletti ve 20. yüzyıl müziğinin parlak örneklerini yarattı. Örneğin, Dante ve Friedrich von Hauser'in sözlerine yazılan "Yalvarışlar" vokal dizisi, sanatsal açıdan ender ve son derece önemli örneklerden biridir.

Ismayil Hacıbeyov, eserlerinin her türünde olduğu gibi şanlı müzik alanında da kendine yer bulmuş bir sanatçıdır. Yazarın Dante Algieri ve Friedrich von Hausen'in sözlerine ses ve piyano için ses dizisi, sadece bestecinin eserinde değil, bir bütün olarak Azerbaycan vokal güftesinde önemli bir yer tutuyor.

Adı geçen şairleri bizlerden ayıran tarihsel dönem gitgide uzaklaşıyor olsa da 20. yüzyılın 90'lı yıllarının sonunda besteci Azerbaycan ses müziğinin saflığını ve olgunluğunu, söndürülemez aşkın gücünü ve güzelliğini alışılmadık bir şekilde, sadece İsmail Hacıbeyov'a özgü bir şekilde yapar. Bu romanslar, ulusal vokal müziğinin bir aşk sembolü olmaya devam ediyor ve öyle kalacak.

Ismayil Hacıbeyov'un koro eserinde dünya şiirinin dahi temsilcileri George Barboza, Quintus Goratsy ve Dante Alighieri'nin şiirlerinden oluşan üç koro değerli bir yer tutar. Eski çağlarda yazan ve yaratan şair-düşünürlerin şiirleriyle ilgilenen besteci, bu sayede üstad Üzeyir Hacıbeyli ve hoca Gara Garayev'in Azerbaycan koro müziği tarihinde halefi olduğunu teyit ederek, ulusal ve gayri resmi olarak devam ettirmiş ve geliştirmiştir.

İsmayil Hacıbeyov, koro minyatürleri de dahil olmak üzere Azerbaycan koro müziğinin gelişmesinde belirli bir rol oynayan bir bestecidir ve modern müziğin tüm karmaşık tezahürlerini minyatürlerinde uygulamış olmasına rağmen, bunları dinleyici kitlesine anlaşılır bir şekilde aktarabilmiştir. Azerbaycan koro minyatür janrına yeni bir imaj ve içerik kazandıran İsmayil Hacıbeyov, her zaman bu alanda arayış içinde olmuş ve müzikal ifade araçları alanında yeni keşifler yapmıştır.

İ. Hacıbeyov'un küçük biçim anlayışı alanındaki yaratıcı hayal gücünün oldukça zengin olduğunu da belirtelim. Koro minyatürü türündeki araştırmaları sonucunda, bestecinin koro stiline birkaç önemli yönü ortaya çıkar. Bu yönler temel olarak lad-tonal sistemin genişletilmesi, dikey harmonik hattın karmaşıklığı ve polifoni tekniği, ritmik yapının dinamizasyonu, tını seslerinin zenginleştirilmesi vb.

Koro minyatürlerinde teoriyi cezbeden önemli yönlerden biri şiirsel metindir. İncelediğimiz İsmail Hacıbeyov'un koro eserleri de ilginçtir çünkü bu minyatürler Azerbaycan koro müziğine yeni bir sanatsal imaj ve yeni ifade araçları kazandırmıştır. Minyatürlere yansıyan deniz temalı imge bolluğu korolarda özgün bir biçimde kendini göstermektedir. Bu anlamda aynı görüntüyü yansıtan minyatürlerin çok düzlemli ve zıt olması müziklerinin karakter çeşitliliğini özellikle dikkat çekici kılmaktadır.

Azerbaycan bestecisinin parlak, eşsiz ve zarif bir şekilde zevkli müziğinin incelenmesi sırasında, koroların müzik dilinin karakteristik çizgilerinin ve koro tarzının ilginç şekillerde detaylandırıldığını görüyoruz: koro yazısının benzersizliği ve koro yazım tarzı dikkat çekiyor. Koro minyatürlerinin müziğinde çok sesliliğin önemi, Avrupa klasik müzik geleneklerinin rolü ve deneyimi not edilmelidir. Güncel koro eserlerinin yapısında netlik, ahenk ve doğal akış dikkat çekiyor.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, koro, vokal, besteci, neoklasizm, türlerin çeşitliliği, edebiyat, dünya şiiri

* Dr. Araş. Gör. Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, mehdiquliyeva89@mail.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



THE EMBODIMENT OF WESTERN EUROPEAN POETRY IN THE VOCAL CREATION OF ISMAYIL HAJIBAYOV

Abstract

The vocal creativity of the famous composer Ismayil Hajibeyov is distinguished by its versatility, richness, uniqueness and variety of genres. His great love for literature, naturally, prompted him to turn to the examples of poets of Azerbaijan, Western Europe and other countries.

The composer expanded the framework of national vocal music culture and created brilliant examples of 20th century music. For example, the "Pencil" vocal series written to the words of Dante and Friedrich von Hauser is among the rare and exceptionally important examples from an artistic point of view.

Ismayil Hajibeyov is an artist who has found his way in the field of vocal music as well as in all genres of his work. The author's vocal series for voice and piano to the words of Dante Algieri and Friedrich von Hausen occupies a significant place not only in the composer's work, but in the Azerbaijani vocal lyrics as a whole.

Despite the fact that the historical period that separates the mentioned poets from us is getting farther and farther away, at the end of the 90s of the 20th century, the composer was able to hear and understand the purity and maturity of Azerbaijani vocal music, the power and beauty of unquenchable love in an unusual way, in a way unique only to Ismayil Hajibeyov. does. These romances remain and will remain a love symbol of national vocal music.

In Ismayil Hajibeyov's choral work, three choirs composed on the poems of George Barboza, Quintus Goratsy and Dante Alighieri, genius representatives of world poetry, occupy a worthy place. The composer, who was interested in the poetry of the poet-thinkers who wrote and created in ancient times, thereby confirming his master Uzeyir Hajibeyli and teacher Gara Garayev as the successor in the history of Azerbaijani choral music, continued and developed national and non-national themes in his work.

Ismayil Hajibeyov is a composer who played a certain role in the development of Azerbaijani choral music, including choral miniatures, and although he applied all the complex manifestations of modern music in his miniatures, he was able to convey them to the listening audience in an understandable language. Ismayil Hajibeyov, introducing a new image and content to the Azerbaijani choral miniature genre, was always searching in this field and made new discoveries in the field of musical expression tools.

Let's also note that I. Hajibeyov's creative imagination in the field of small form sense is quite rich. As a result of his research in the choral miniature genre, several important aspects of the composer's choral style are revealed. These aspects are mainly the expansion of the lat-tonal system, the complexity of the vertical harmonic line and the polyphony technique, the dynamization of the rhythmic structure, the enrichment of timbre sounding, etc.

The poetic text is one of the important aspects that attracts the theory in choral miniatures. The choral works of Ismayil Hajibeyov that we have reviewed are also interesting because these miniatures introduced a new artistic image and new means of expression to Azerbaijani choral music. The abundance of images of the marine theme reflected in the miniatures shows itself in an original way in the choirs. In this sense, the miniatures, which reflect the same image, are multi-planar and contrasting, which makes the character diversity of their music particularly noticeable.

During the study of the bright unique and elegant music of the Azerbaijani composer, we see that the characteristic lines of the musical language of the choirs and the choral style are worked out in interesting ways: the uniqueness of the choral script and choral writing style attracts attention. The importance of polyphonic polyphony in the music of choral miniatures, the role and experience of European classical music traditions should be noted. Clarity, harmony and natural flow attract attention in the structure of current choral works.

Keywords: Miniature, choir, vocal, composer, neoclassicism, variety of genres, literature, world poetry.

Giriş

Görkəmli bəstəkar İsmayıl Hacıbəyovun vokal yaradıcılığı çoxcəhətliliyi, zənginliyi, özünəməxsusluğu və janr müxtəlifliyi ilə seçilir. Onun ədəbiyyata olan böyük sevgisi, təbii olaraq, Azərbaycan, Qərbi Avropa və başqa ölkələrin şairlərinin nümunələrinə müraciət etməsinə təkan vermişdir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



J.Barboza, K.Qoratsi və Dantenin sözlərinə a capella üçü üç xor: İsmayıl Hacıbəyovun xor yaradıcılığında dünya poeziyasının dahi nümayəndələri Jorji Barboza, Kvint Qoratsi və Dante Aliqyerinin şeirlərinə bəstələnmiş üç xor layiqli yer tutur. Qədim dövrlərdə yazıb-yaratmış şair- mütəfəkkirlərin poeziyasına maraq göstərən bəstəkar, bununla Azərbaycan xor musiqi tarixində ustadı Üzeyir Hacıbəyli və müəllimi Qara Qarayevin varisi kimi təsdiqləyərək, öz yaradıcılığında milli və qeyri-milli mövzuları davam və inkişaf etdirmişdir.

Maraqlıdır ki, bəstəkarın çoxcəhətli irsində məhz a capella janrında bədii cəhətdən əhəmiyyətli əsərlər üstünlük təşkil edir. Məsələn, nəzərdən keçirdiyimiz üç xor bu baxımdan yeganə əsər deyil. İsmayıl Hacıbəyovun a capella xoru üçün “Как у ласкова князь - Владимира” və “Выезжал Сухман” adlı iki xor miniatürü (L.N.Tolstoyun sözlərinə) bu mənada maraq doğurur.

İsmayıl Hacıbəyov Azərbaycan xor musiqisinin, o cümlədən xor miniatürlərinin inkişafında müəyyən rol oynayan bir bəstəkardır və o, öz miniatürlərində müasir musiqinin bütün mürəkkəb təzahürlərini tətbiq etsə də, onları anlaşılıq bir dildə dinləyici auditoriyasına çatdırabilmişdir. İsmayıl Hacıbəyov Azərbaycan xor miniatür janrına yeni obraz, məzmun daxil edərək, bu sahədə hər zaman axtarışlarda olmuşdur və musiqi ifadə vasitələri sahəsində yeni tapıntılar əldə etmişdir.

Həm də qeyd edək ki, İ.Hacıbəyovun kiçik forma duyumu sahəsində yaradıcı təxəyyülü kifayət qədər zəngindir. Xor miniatür janrında apardığı axtarışların nəticəsində bəstəkarın xor üslubunun bir sıra mühüm cəhətləri üzə çıxır. Bu cəhətlər əsasən lad-tonal sistemin genişləndirilməsi, şaquli harmonik xətt və polifoniya texnikasının mürəkkəbləşməsi, ritmik quruluşun dinamikləşməsi, tembr səslənməsinin zənginləşdirilməsi və s-dir.

Xor miniatürlərində nəzəri cəlb edən mühüm cəhətlərdən birini poetik mətn təşkil edir. İsmayıl Hacıbəyovun nəzərdən keçirdiyimiz xor əsərləri həm də ona görə maraq doğurur ki, bu miniatürlər Azərbaycan xor musiqisinə yeni bədii obraz və yeni ifadə vasitələri daxil etmişdir. Miniatürlərdə əks olunmuş dəniz mövzusunun obrazlar bolluğu xorlarda özünü orijinal bir şəkildə göstərir. Bu mənada eyni obraz əks edərən miniatürlər çoxplanlı və təzadlıdır ki, bu da onların musiqisinin xarakter müxtəlifliyini xüsusilə nəzərə çarpdırır.

İfaçılıq cəhətdən instrumental müşayiətdən imtina edərək, müəllif insan səsləri vasitəsi ilə xorun ifadəli imkanlarını və rəngarəng palitrasını ustalıqla göstərmiş, dəniz peyzajı yaratmışdır. İfadə vasitələri cəhətdən zəngin və müxtəlif xor fakturasında son dərəcə qənaətcillik ifadə olunmuşdur. Burada əsasən lakonik və relyefli ifadə vasitələri özünü göstərir.

Miniatürlər öz daxilində harmoniya və polifoniyı zənginləşdirən yönəlmə və qarşılaşdırma imkanlarını cəm edir. Xor miniatürlərinin melodik-intonasiyasında deklamasiyalılıqla melodikliyin sıx əlaqəsi, geniş sıçrayışlara əsaslanan çağırış intonasiyaları üstünlük təşkil edir. Bütün bu cəhətlər nəzərdən keçirilən xor miniatürlərini bəstəkar yaradıcılığının maraqlı nümunələri sırasına qoyur.

Azərbaycan bəstəkarının parlaq özünəməxsus və nəfis zövqlü musiqisinin tədqiqi zamanı biz görürük ki, xorların musiqi dili və xor üslubunun səciyyəvi cizgiləri maraqlı üsullarla işlənmişdir: xor dəst-xəttinin, xor yazı üslubunun özünəməxsusluğu diqqəti cəlb edir. Xor miniatürlərinin musiqisində polifonik çoxsəsliliyin əhəmiyyəti, Avropa klassik musiqi ənənələrinin rolu və təcrübəsinin dərindən mənimsənilməsi qeyd olunmalıdır. Hazırkı xor əsərlərinin quruluşunda aydınlıq, həmahənglik və təbii axarlıq diqqəti cəlb edir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



I xor şair və yazıçı Jorju Barbozanın (1902-1972) mətninə yazılmışdır. Xor miniatüründə diqqəti cəlb edən, ilk növbədə, məzmun və forma vəhdətidir. Azərbaycan xor musiqisini dəniz mövzusu ilə zənginləşdirən İsmayıl Hacıbəyovdan əvvəl xor musiqisində dəniz peyzajı milli bəstəkar yaradıcılığında a capella üçün işlənməmişdir və bəstəkar ilk olmuşdur.

Dəniz obrazının yaradılması üçün bəstəkar tərəfindən seçilən bir hissəlilik daxilində fazalı inkişaf məntiqlidir. Qeyd edək ki, ümumi sayı dörd olan fazaların ardıcılığı dənizin müxtəlif əhval-ruhiyələrini ifadə edir:

(Nümunə 1)



I faza - “O море дарящее нам сны” - sakit dəniz obrazı yaradır;

II faza – «O просторы моря» - dəniz getdikcə cuşa gəlir və təlatümlənir;

III faza soprano solusunun relyef təşkil etməsi («В тебе затаен призыв»), bütün səslərin isə dəniz fonu əmələ gətirməsi maraqlıdır.

IV fazada bəstəkar tərəfindən tətbiq olunan aleatorika – sərbəst inkişafı olub, bütün miniatürün kulminasiyasına gətirib çıxarır («БЫТЬ МОЖЕТ НАСТАНЕТ ДЕНЬ»). Daha sonra I və II soprano partiyasında II oktavanın səslərində inkişaf kulminasiya zirvəsində qırılır və miniatürün əvvəlinə qayıdış baş verir («БЫТЬ МОЖЕТ НАСТУПИТ ДЕНЬ, КТО ЗНАЕТ?»), verilən sual cavabsız qalır.

Məharətlə seçilmiş dinamika, nüans və aqogika vasitələri müəllifin təsvirçilik yaratmaq bacarığını üzə çıxarır. Məsələn, II fazaya keçid zamanı “O” sözsüz kəlməsi üzərində tətbiq olunan uğultunu bəstəkar tərəfindən əldə olunan uğurlu tapıntı adlandırmaq olar. Xor fakturasında tətbiq olunan ifadə vasitələri - üçton, art2, dəniz dalğalarını xatırladan xromatik yarımtonlu gedişlərin aşağı istiqamətdə hərəkəti həqiqi mənada tapıntıdır.

Bütün qeyd olunanlar vokal ifadədən texniki cəhətdən mükəmməl ifadə tələb edir. Xorun melodiyasının mütəhərrikliyi, onun faktura, lad-məqam və ritm xüsusiyyətləri etibarilə hazırkı miniatürlər Azərbaycan xor musiqisi üçün yeni ifadə vasitələri ilə yadda qalır.

II xorda dünya poeziyasının dahi nümayəndəsi - qədim Roma şairi Kvint Qoratsinin yaradıcılığına müraciət olunmuşdur. Roma ədəbiyyatının “qızıl əsri”nin parlaq simalarından birinin – Qoratsinin irsinə müraciət edən müəllif, I xor miniatüründə ortaya qoyduğu dəniz



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

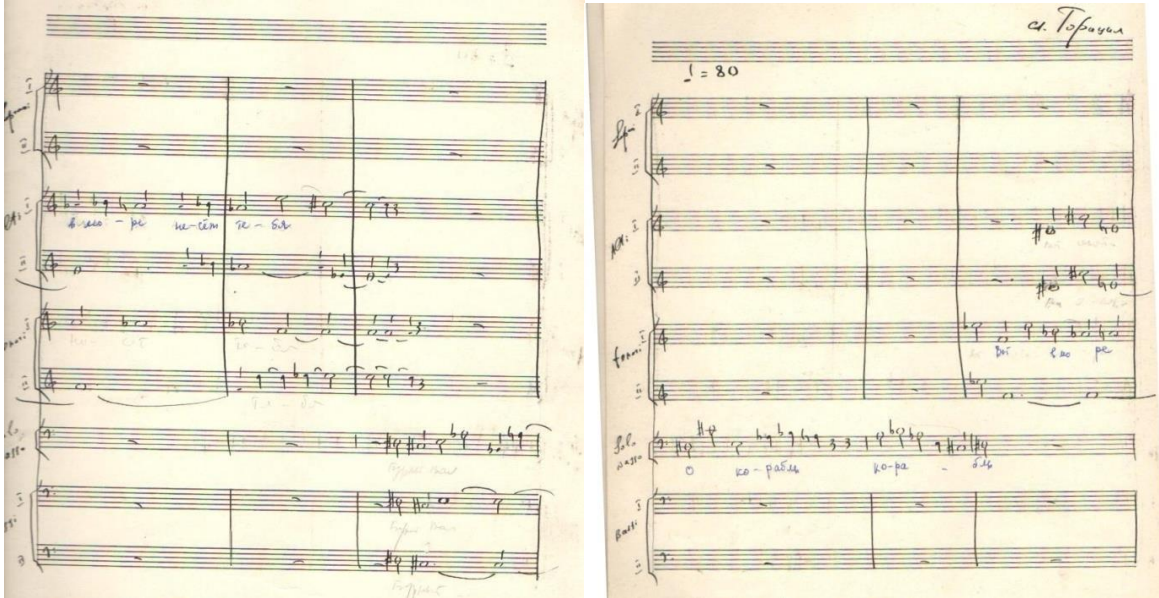


mövzusunu davam və inkişaf etdirir. Amma bu miniatürdə dənizlə yanaşı digər obraz da vardır.

Bas solosunun ifasında dənizdə gəmi obrazının yaradılması (“О корабль”) bir növ miniatürün relyefini təşkil edir (I faza). Qeyd edək ki, forma etibarilə hazırkı miniatür də fazalı inkişaf üzərində qurulmuşdur. Digər səslər (I, II alt) isə fon yaradır (“Вот опять в море несет тебя”). Səslər arasında meydana çıxan dialoq tipli inkişaf yaddaqalandır. Burada qeyd etməliyik ki, miniatürün aparıcı mövzusu onun polifonik yerdəyişməsinin əvvəlcədən nəzərə alınmaq şərti ilə yazılmışdır ki, bu da bəstəkarın polifonik təfəkküründən irəli gəlir.

Miniatürün II fazasında relyef – fon yerdəyişmələri (bas solo – I, II soprano, I, II alt) həm də ritmik cəhətdən mürəkkəblik əmələ gətirir. İnkişaf burada səkkizlik və onaltılıq triol notların növbələşməsi üzərində qurulmuşdur. Fakturada repetisiya olunan səslərə, interval sıçrayışlarına geniş yer ayrılmışdır.

(Nümunə 2)



Miniatürün kulminasiya zirvəsini təşkil edən “Таруча” hissəsində səkkiz - on təkrarlanmayan səslər üzərində qurulmuş sərbəst atonallıq özünü göstərir. I miniatür kimi, bu xor miniatürünün də sonluğu çoxmənalıdır, cavabsız qalmış sual intonasiyaları əriyərək, sanki dənizdə uzaqlaşan gəmi tək yox olur.

III xorda italyan ədəbi dilinin bünövrəsini qoymuş mütəfəkkir - şair Dante Aliqyeri (1265 - 1321) irsinə müraciət olunmuşdur. Musiqi dilinə görə son miniatür özündən əvvəlkilərlə vəhdət təşkil edərək, əsasən altı səsdən təşkil olunmuş sərbəst atonal tərzdədir (I, II soprano). Xromatik ton və yarım tonların, eyni zamanda bəstəkar tərəfindən sevilən geniş interval sıçrayışlarının vasitəsi ilə səs təfəkkürünün genişlənməsi diqqəti cəlb edir. Ümumiyyətlə, son miniatürün musiqi dilində sadə ifadə vasitələri ilə (sekunda intervalının rolu xüsusi qeyd olunmalıdır) mürəkkəb səslənmə əldə olunmuşdur.



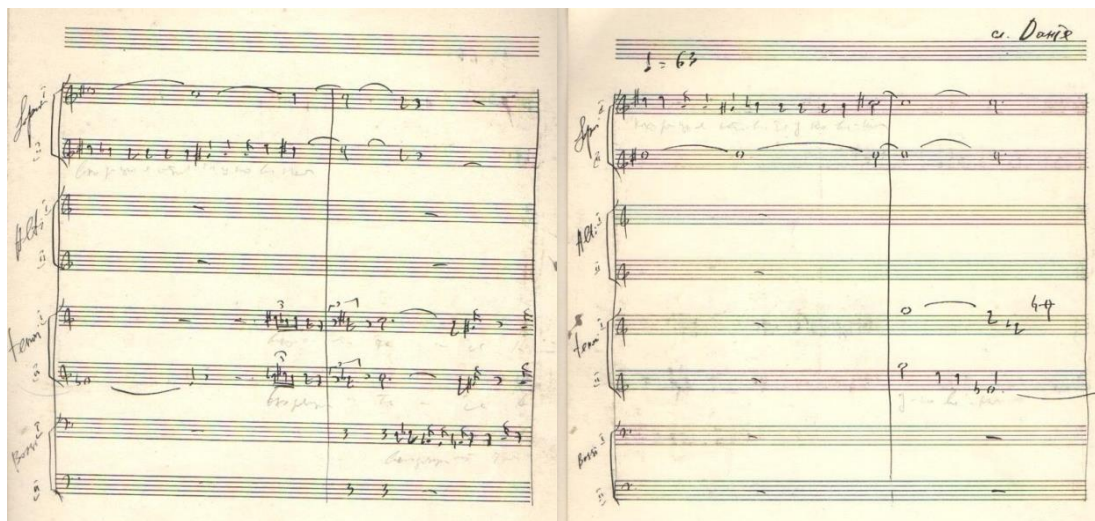
XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



(Nümunə 3)



Burada eyni zamanda onaltılıq-triol notlar üzərində qurulmuş leytritm (*cis-b-cis*) maraqlıdır. Əvvəlki iki miniatürün əsasını təşkil edən iki əsas cəhət - intonasiya-melodik səslərin variant yerdəyişmələri, eləcə də ritmik ibarələrin leytritm səviyyəsinə gətirilərək, nəzərə çarpdırılması diqqəti cəlb edir. Miniatürün sonunda inkişafı yekunlaşdıran koda tenor solosu və onunla haylaşan bütün digər səslər inkişafı yekunlaşdırır.

Beləliklə, nəzərdən keçirdiyimiz xor miniatürlərində qədim dövr şairlərinin poetik mətninə müraciət olunmasını bir sıra səbəblərlə izah etmək olar. Məsələn, bəstəkar Avropa mədəniyyətinin inkişafına təsir edən mütəfəkkirlərin yaradıcılığına hər zaman böyük maraqla yanaşmışdır. Bu mütəfəkkirlərin həm poeziyası, həm də fəlsəfi fikirlərini, üslubu və obrazlar dairəsini özünə sərhədsiz təxəyyül mənbəyi və yüksək mənəviyyat aspekti bilmişdir. Sözsüz ki, İsmayıl Hacıbəyov Azərbaycan bəstəkarlıq sənətinin elə bir nümayəndəsidir ki, xarici ədəbiyyatı, dünya poeziyasını dərinlən mənimsəmişdir və ona hər zaman maraqla göstərərək, milli xor sənətinin nadir incilərini yaratmışdır.

Müxtəlif dövrdə yaşayan qədim şairlərin mətninə müraciət olunması xor miniatürlərinin formasına da təsir etmişdir. Lakoniklik yazı tərzində çərçivələrində əxlaqi-tərbiyəvi xarakter, dərin düşüncülmüş fəlsəfi fikir burada ən vacib cəhətdir.

Təhlilləri yekunlaşdıraraq, bir daha qeyd edək ki, bəstəkarın Barboza, Qoratsi, Dante poeziyası əsasında yazdığı xor miniatürləri Azərbaycan xor musiqisinin müasir mərhələsində yeni obrazlar və ifadə vasitələri dairəsini genişləndirən və onu yeni bədii tapıntılarla zənginləşdirən sənət inciləridir.

İsmayıl Hacıbəyovun nəzərdən keçirilən xor miniatürlərinin təhlilini yekunlaşdıraraq bir daha qeyd etməliyik ki, bəstəkarın xor miniatürləri Azərbaycan xor musiqisini zənginləşdirmiş, musiqi yaradıcılığının bu sahəsinin repertuarını genişləndirmişdir.

Avropa və rus xor musiqisinin zəmini üzərində qurulan xor miniatürlərində bəstəkar öz bədii potensialını kifayət qədər geniş nümayiş etdirmişdir. Məsələn, xor traktovkasında müəllifin nadir hallarda təsadüf olunan kiçik forma duyumuna heyran qalırıq. Eyni zamanda musiqinin minimal ifadə vasitələrindən istifadə etməklə, bəstəkarın müəyyən obraz, əhval-ruhiyyə yaratmaq bacarığı diqqəti özünə cəlb edir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



İ.Hacıbəyovun qeyri-milli mövzu axtarırları, dünya poeziyasının Dante, Qoratsi, Barboza kimi dahi nümayəndələrinin irsinin müasir tərzdə ifadə olunması, yeni səs-fonik effekt tapıntıları, polifonik texnika və müasir harmoniya vasitələrinin istifadəsi bu miniatürlərdə diqqəti cəlb edir.

İsmayıl Hacıbəyovun çox çeşidli vokal yaradıcılığında səs və fortepiano üçün **Dante Aliqyeri və Fridrix fon Xauzenin şeirlərinə “Yalvarış” vokal silsiləsi** əsas yer tutur. Nəzərdən keçirdiyimiz vokal silsilələrin italyan şairi Dante Aliqyeri (1269 - 1321) və alman şairi-minnezingeri Fridrix fon Xauzenin (1150 - 1190) geniş yayılmış şeirlərinə bəstələnməsi, bu şeirlər əsasında musiqi yazmaq qərarına gəlməsi maraqlıdır. Bu şeirlərin Azərbaycan vokal musiqi sənətində geniş işlənməsi və çoxmənalı yozulması Azərbaycan bəstəkarlarından ilk dəfə olaraq məhz İsmayıl Hacıbəyovun diqqətini cəlb edir və onun hazırki silsiləsində qabarıq əksini tapır.

Haqlı olaraq musiqişünas Nəzakət Qasımova bəstəkarın vokal musiqisinə də böyük önəm verdiyini qeyd etmiş və “məhz vokal musiqisi ilə bəstəkarın xor musiqisinə, “Memorial” kantatasına böyük yaradıcılıq yolu keçdiyi”ni vurğulamışdır. [Kasımova, 1984: s.28]

Azərbaycan vokal musiqi yaradıcılığına neoklassisizm ünsürlərindən bəhrələnən bəstəkar hazırki vokal silsilədə öz orijinal bədii tapıntıları nümayiş etdirmişdir. İ.Hacıbəyovun digər musiqi janrlarında olduğu kimi, vokal musiqi sahəsində də neoklassisizm təmayülünün bəstəkar təfəkkürü ilə üzvi qaynayıb-qarışmasının zəruriliyini vurğulamaq lazımdır.

Məlum olduğu kimi bütün yaradıcılığı boyu bəstələdiyi əsərlərdə, o cümlədən vokal miniatürlərində (romanslarında) bəstəkar öz yaradıcılıq görüşlərinə, nöqtəyi-nəzərinə hər zaman sadıq qalmışdır. Adını qeyd etdiyimiz vokal silsilə bəstəkarın yüksək lirika nümunəsinə aiddir. İfadəliliyi, saf və yüksək duyğulu musiqisi qeyri-adi dərəcədə Dante və Xauzen şeirlərinin bəxş etdiyi duyğular ilə eyniləşir: bu musiqinin saflığı şairlərin mətnindəki saflıqla tam uyşur.

Doğrudan da burada əvvəlki dövr şairləri ilə müasir bəstəkar üslubuna xas olan zaman məsafəsi sanki mövcud deyildir. Əksinə, nəcib səpkili duyğulandırıcı ifadəliliyi ilə İ.Hacıbəyov, Dante və Xauzenin ölməz misralarının iç dərinliklərini və onların gözəgörməz mənəvi gücünü işıqlandırır.

Silsilənin təhlili zamanı qeyd etdiyimiz kimi, İsmayıl Hacıbəyovun dərin biliyə, geniş erudisiyaya malik olması, ədəbiyyat, poeziya, tarix, fəlsəfə, eləcə də insəcnətin ən müxtəlif mövzularına həsr olunmuş məsələlərlə maraqlanmasının şahidi oluruq, bəstəkarı geniş potensiala malik bir yaradıcı şəxsiyyət kimi tanımaq imkanı əldə edirik.

Bu cəhət Azərbaycan vokal musiqisində İsmayıl Hacıbəyovun yerini həm dəqiq müəyyənləşdirir, həm də onun Qara Qarayevin varisi olaraq qeyri-milli şairlərin mətninə yazılmış nümunələrin vokal musiqi yaradıcılığında gerçək ifadəçisi olduğunu bir daha təsdiqləyir.

Digər tərəfdən hər iki bəstəkarın seçdiyi poetik mətnin orijinallığı diqqəti cəlb edir. Burada qeyd etmək vacibdir ki, onların hər ikisinin üzərində dayandığı şeir mətni məhz onları ən çox duyğulandıran şeir mətnləridir. Burada vacib cəhətlərdən biri ondan ibarətdir ki, şeirlərin orijinal mətnlərinin bütün bədii gözəlliyi, dərinliyi həm Q.Qarayev, həm də İ.Hacıbəyov romanslarında tam açıqlanmışdır və orijinala dəqiq şəkildə səsləşir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Oxşarlıq həm də ondadır ki, hər iki nümunə rus dilində yazılmışdır və əlbəttə ki, rus dilinin poetik ifadəliliyi, ədəbi özünəməxsusluğu hər iki bəstəkar tərəfindən dərinlən ifadə olunmuşdur.

Bu mənada Puşkin, Dante, Xauzen kimi şairlərin poetik mətninin bənzərsiz musiqi təcəssümünə görə biz bu bəstəkarlara borcluyuq. Çünki Azərbaycan bəstəkarlarından vokal musiqi yaradıcılığında Puşkin, Dante və Xauzen mövzusunda maraq göstərməyə qadir olan nümayəndələri göz önünə gətirmək, yaxud düşünmək çətindir. Odur ki, hazırki vokal musiqi nümunələri Azərbaycan musiqi mədəniyyəti üçün çox əhəmiyyətlidir və bu nadir seçmə əsərlər həmişə yad ediləcək.

Məlum olduğu kimi, Qarayev özünün vokal yaradıcılığında A.S.Puşkin şeirlərinə yazdığı iki romansı ("Mən sizi sevirdim", "Gürcüstan təpələrində") ilə bu mətnin mənəvi gücünü yüksək sənətkarlıqla ifadə edə bilmişdir. Qeyd edək ki, bu mənada da İsmayıl Hacıbəyov öz müəlliminin davamçısı kimi çıxış edir.

Qara Qarayevin romansları monoloq ifadəliliyi və açıqlamalarının parlaq nümunələridir. Monoloq (etiraf) xüsusiyyəti İ.Hacıbəyov romanslarına da hakimdir. Doğrudan da romanslar sanki birnəfəsə səslənir.

Qeyd edək ki, Dante və Fridrix fon Xauzenin sözlərinə yazılmış vokal silsilə müəllif tərəfindən 1987-ci ildə bəstələnmiş, əsərin premyerası isə daha sonralar - 1997-ci ildə olmuşdur. Silsilə dörd romansdan ibarətdir: bunlar "Kansona", "Reçitativ", "Arietta" və "Ariozo"dur.

Müəllif həmin əsərdə seçilmiş poetik obrazların mahiyyətini dəqiq şəkildə dərk etməyi bacarmışdır: Orta əsrlərin son şairləri, eyni zamanda yeni dövrün ilk şairləri olan Dante və Xauzen öz yaradıcılığında məhəbbətə bəşəri mənə aşılanmışlar. Axı məhəbbət mövzusu əbədiyyətlə seçilən həmişəyaşar, ədəbi mövzulardan biridir. Bu ideya İ.Hacıbəyovun vokal musiqisinin qayəsini təşkil edir. Bəstəkar bu mövzuya ölməz həyat vermişdir.

Silsilənin bədii məzmunu ilə bağlı olaraq aşağıdakıları qeyd edə bilərik. Baş qəhrəman - Orta əsr saraylarında xidmət edən zadəgan nəslinin nümayəndəsi gənc oğlanın psixoloji surəti bəstəkar tərəfindən hərtərəfli və düzgün ifadə olunmuşdur. Bu əsər mahiyyəti etibarilə gənc oğlanın məhəbbət etirafıdır və müəyyən mənada Valter Skott, Bomaşşe, Balzak romanlarındakı obrazları xatırladır.

Məhəbbət mövzusunun yığcam silsilə daxilində çoxçeşidli göstərilməsi son dərəcə diqqətəlayiqdir. Bu səbəbdən bəstəkarın hazırki şairlərin poeziyasına marağını heç də gözlənilməz, yaxud təsadüfi adlandırmaq olmaz.

Ümumiyyətlə Azərbaycan bəstəkarları milli ədəbiyyat və poeziya nümunələri ilə yanaşı, Şekspir, Servantes, Dante, Xauzen, Rostan, Puşkin, Lermontov, daha bir çox başqalarının mövzuları onların yaradıcılığında hər zaman vacib yer tutmuşdur. Bu istiqamətdə Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılıq axtarışları daim orijinal tapıntılarla səciyyələnmişdir. Nəzərdən keçirdiyimiz əsər bunu bir daha təsdiq edir.

Müəllif əsərdə şairlərin səsinə səs verir, seçdiyi şeirlərin səmimiyyətini bədii baxımdan inandırıcı şəkildə əks etdirir. Bütün bunları nəzərə alaraq deyə bilərik ki, azərbaycanlı bəstəkarın Dante və Xauzen yönlü yaradıcılıq axtarışları nəinki maraq doğurur, bu silsilə həm də ötən əsrin 90-cı illərinin sonu bizim bəstəkarlıq musiqimizin özəl cəhətlərini olduqca dolğun açıqlayır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Digər tərəfdən bəstəkar üçün vokal musiqi ifadəliliyin əsas dərəcələrindən biridir. Çünki bu silsilədə bəstəkar musiqisinin həmin illərdə yetkin dövrünün dil-üslubunda öz əksini tapmışdır. Əsərin musiqi dramaturgiyasının inkişafında vokal səs və fortepiano partiyası bir-birini tamamlayır, onların arasında fakturalı - tembrli tarazlıq əldə olunur.

I hissə - “Kansona” - Dantenin şeirlərinə yazılmışdır. Bu şeir saf, ali məhəbbət haqqındadır. Onun musiqisi yuxarı registrdə başlayır. “Kansona”nın səciyyəvi xüsusiyyəti ondadır ki, vokal partiya üçün fortepiano müşayiəti sanki heç zəruri deyil. Müşayiət özü - özlüyündə yetərlidir.

Dantenin sözlərinə yazılmış “Kansona”da bəstəkar şairin şeirindən ilhamlanaraq, onu duyğulandıran şeiri parlaq, çoxçalarlı boyalarla ifadə etmişdir. Məhəbbət mövzusu burada çox gözəl ifadə olunmuşdur. İncə zövqlə işlənmiş məqam-harmonik və faktura baxımından “Kansona” həm də orijinal yazı üslubu ilə seçilir. Burada çalar duyumunun ifadəliliyi, ayrı-ayrı səs və akkordlardan sanki seyr edib həzz alma kimi maraqlı xüsusiyyətlər İsmayıl Hacıbəyov yaradıcılığının yetkin dövrünə son dərəcə xasdır.

Andante ♩ = 84

И.Гаджибеков

Voice

Piano

p dolce

ped

Canzone *p dolce*

Как снег лежащий под по-

p dolce, legato *sempre*

“Kansona”da romansın quruluşunda aydınlıq və həmahəngliyə üstünlük verilir. Bəstəkar Renessans dövründə geniş yayılmış çoxsəsli dünyəvi mahnının müasir nümunələrini yaratmışdır, ona görə də kansonanın musiqi dilində dünyəvilik, xalq mahnılarına yaxınlıq özünü göstərir. XVI - XVII əsrlərdə Qərbi Avropada geniş yayılan vokal - instrumental kansonalar – riçerkar tipli pyeslərə bənzərlik şəxsizdir. Ümumilikdə bəstəkar lirik homofoniya üslublu kansonanın vokal-instrumental cizgilərinin hüdudlarını aşmamışdır.

Romansın fortepiano girişindəki əsrarəngiz akkordların üçton üzərində qurulmasına heyran qalırıq. Xüsusilə ilk xanədə bir-biri ilə üç dəfə ardıcıl olaraq üçton intervalının növbələşməsi maraqlı kəsb edir (“dis-a”, “g-cis”, “gis-d”). Romansın melodiyasında (“Как снег лежащий под покровом тени”) zirvədən başlayaraq, tədricən ənənə tersiya və sekunda intervallarının, eləcə də aşağı istiqamətdə qurulmuş ifadəli sekvensiyalı inkişafın böyük əhəmiyyəti vardır.

Həm fortepiano, həm də vokal partiyasının bu xarakterik interval tərkibi bir an belə unudulmur, əksinə mövzunun növbəti keçidləri zamanı melodiyanın genişlənərək özünün gah yüksələn,



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



gah da enən gedişatında davam və inkişafını tapır: istər vokal, istərsə də fortepiano müşayiətinin hər birinə xas olan səciyyəvi melodik gedişləri dəfələrlə eşidirik və bu romansın lirik yaşantılarının aydın və dolğun nəzərə çarpdıran inkişafetmə üsullarının ustalıqla və incəliklə yerinə yetirilməsinə heyran qalırıq.

“Reçitativ” bu əsər üçün müəyyən mənada gözlənilməz, dərin və təsirli lirik hissədir. Lakin eyni zamanda I hissədəki harmonik kompleksin davamıdır. İnkişaf zamanı hissənin harmonik dili ön plana keçərək, birinciliyi ələ alır. “Горе мне, горе, горе. От любви мне плохо” sözləri ilə ifadə olunmuş məhəbbət etirafları baş qəhrəmanın öz lirik idealına sonsuz sədaqətini üzə çıxarır (“Мечте безумной предан я”). “Reçitativ”də vokal əsərlərə xas olan sadəliyə baxmayaraq, əsərin bu hissəsində vokal reçitativi üçün müşayiət partiyasının (yəni, başlanğıcdakı fortepiano girişinin) məntiqi davamı necə də gözəl işlənmişdir.

Vokal musiqinin xüsusi növünü (vokal deklamasiyalılıq) tətbiq edən bəstəkar reçitativ və onun elementlərini, nitqin (danışiq, söz) intonasiyalı və ritmik oxunmasını əsas götürür. Musiqili-poetik nöqtəyi-nəzərdən burada XVI əsrin sonu – XVII əsrin əvvəllərində Avropa opera reçitativləri ilə əlaqəni də görmək mümkündür.

“Reçitativ”də musiqi deklamasiyası əsasən iki növ reçitativliklə səciyyələnir. Bunlardan birinci növ reçitativ “*secco*” – quru reçitativdir (*Tempo I*). Burada nitq başlanğıcı elementar şəkildə özünü göstərir. Mətnin hər hecasına bir səs düşür ki, bu da danışiq intonasiyasını xatırladır.

II növ musiqi deklamasiyasında isə artıq səs yüksəkliyi meydana çıxır. Daxili ritmika sərbəst şəkildə dəyişir («А наслажденья нет и впомяне»). Forte pianonun akkord müşayiəti də dolğunlaşır. Vokal partiyasının solosu arasında forte pianonun akkord dayağı fəallığı artırır.

Tədricən reçitativ “*secco*” melodik reçitativə keçid alır və bu hissənin orta bölümü öz inkişafına qədəm qoyur. Orta hissənin melodik reçitativi daha əhəmiyyətlidir. Çünki dramatik hissənin meydana çıxmasına zəmin yaradır. Ümumiyyətlə qeyd edək ki, melodik reçitativdə musiqinin əhəmiyyəti poetik mətnlə daha da möhkəmlənir («И полюбилась мне красавица одна!»). Bütün hissənin kulminasiyasında melodiklik ön plana çıxır. Qeyd etməliyik ki, bəstəkar bu hissədə melodik reçitativin ustası kimi çıxış edir.

Forte piano müşayiət partiyası əhəmiyyətli dərəcədə işlənərək mürəkkəbləşir və ritmik dəqiqlik tələb edir. Onun tempi dəqiq saxlanılmalıdır. Elə II hissəyə verilən ad da buradan irəli gəlir (recitativo accompagnato). Bu hissəni recitativo obbligato da adlandırmaq olar.

“Reçitativ” həm də vokal silsilənin mərkəzində yerləşdirilən hissədir. Bu hissənin mərkəzdə yerləşdirilməsini təsdiqləyən cəhət odur ki, hazırkı “Reçitativ”də leytmotiv mövzu (“Горе мне, горе, горе. От любви мне плохо”) hökm sürür. Kodada bu reçitativin bir daha



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



qayıdaraq, sonda yerləşdirilməsi bir tərəfdən forma-struktur etibarilə çərçivələnmə əmələ gətirir, digər tərəfdən isə “Reçitativ”in mükəmməl dramaturji həllini təsdiqləyir.

İsmayıl Hacıbəyovun lirikası özünəməxsusdur. Bütövlükdə götürsək, bəstəkarın musiqi dili həm geniş mənada, həm də onun dəst-xətti, musiqili dil-üslubu baxımdan özünəməxsus lirikası ilə nəticələnir. Məhz bu baxımdan istər “Kansona”, istərsə də “Reçitativ”in cazibədarlığı, bu musiqinin aydınlığı və səmimiyyəti, eyni zamanda kövrək saflığı nəzərdən qaçmır. İ.Hacıbəyov istedadının təsir gücünün böyüklüyündən irəli gələrək demək olar ki, burada səmimiyyət və lirik duyğular bir-biri ilə növbələşir. Tam əminliklə demək olar ki, burada lirik səmimiyyət və ürəksıxıcı duyğular bir-biri ilə üzvi şəkildə uzlaşmışdır.

“Arietta di bravura”nın («Грешно винить меня во лжи, нет мне житья без госпожи») musiqi üslubunda neoklassisizm cərəyanının müxtəlif planlı təsirini görmək çətin deyil: neoklassisizmin İ.Hacıbəyov musiqisinə böyük təsiri göz qabağındadır.



Burada bir tərəfdən Renessans, digər tərəfdən Klassisizm dövrlərinin musiqi ənənələrini izləyirik. Forma, üslub, obraz etibarilə Vyana klassiklərinin əsərlərinin stilizasiyası da diqqəti cəlb edir. Bu tərz yazı üslubu bəstəkar tərəfindən yeni harmoniya və ladlarla işlənmişdir. Ümumiyyətlə qeyd edək ki, İsmayıl Hacıbəyov özünü nəinki bu cərəyanda tapmış, eyni zamanda təsdiq etmişdir.

“Arietta di bravura” oynaqlığı ilə seçilən romansdır. İtalyan və fransız opera ariyasının növü olan arietta elementləri: quruluş etibarilə sadəlik, mahnıvarilik ön plandadır. Romansın vokal partiyasının melodik dili aydınlığı, məntiqliyi, struktur cəhətdən xüsusi təşkil üsullarının tətbiqi (təkrar quruluşudur) ilə seçilir. Romansın harmonik dili olduqca sadədir və bəstəkar fortepiano müşayiətində oktava intervalı vasitəsi ilə vokal partiyayı tənzimləyir.

Müəllif burada zəriflik və incəlik, nəfislik və nəcibliklə aşılıb-daşan uzaq dövrün musiqi üslubunu canlandırmışdır. Ümumiyyətlə, silsilənin hər bir hissəsi bu mənada özünə görə nümunəvidir. Bu və ya digər janrla (arietta, yaxud ariozo) və ona müvafiq forma ilə bağlı olan XVII-XVIII əsr vokal musiqisinin ifaçılıq üsulları və üslub xüsusiyyətlərindən irəli gələn musiqi başlanğıcı XX əsr bəstəkar əsərində maraqlı şərhini tapmışdır.

“Ariozo”da heç şübhəsiz, əvvəlki hissələrdə olduğu kimi müəllif, poetik obrazın mahiyyətini dəqiq şəkildə dərk etməyi bacarmışdır. Burada məcazi mənada işlənən söz və ifadələrdə - özünəməxsus metaforalar üstünlük təşkil edir. “Ariozo” – bütün vokal silsilənin bir növ postlüdiyasıdır.

Hazırkı hissənin musiqisindən bəlli olduğu kimi, bəstəkar üçün vokal musiqi ifadəliyi əsas prinsiplərdən biridir. Biz burada bəstəkarın A.S.Puşkin şeirlərinə yazdığı silsilənin (soprano, iki skripka, alt və violonçel üçün “Üç şeir”, 1979) musiqi dili, əsasən musiqi frazalarının sonluğu ilə bənzərliyi qeyd etməliyik ki, bu da bəstəkar üslubunun yetkinliyindən,



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



tamlığından xəbər verir. Musiqi dramaturgiyasının fortepiano partiyası və vokal səs bir-birini tamamlayır. Onların arasında fakturalı-tembrli tarazlıq əldə olunur.

Final hissə olan “Ariozo”da müəyyən mənada reçitativ xarakteri hökm sürür. Lakin musiqi tərtibatı daha müstəqildir. “Ariozo” üçün struktur cəhətdən periodiklik xasdır (məsələn, 4 xanəlilik). Burada tematik təkrarlıq kiçik müstəqil formaların birləşməsindən təşkil olunmuşdur (period – 4x.+7x.). Belə forma musiqidə vacib faktor kimi özünü göstərir və forma ilə məzmun vəhdətinə bitkinlik gətirir.

İsmayıl Hacıbəyovun melodik dili ilə bağlı olaraq qeyd edə bilərik ki, onun melodik üslubunda həm qədim, həm də müasir formayaradıcı prinsipləri görmək mümkündür. Bu iki cəhətin vəhdətinə görə bəstəkarın melodik üslubu hər zaman fərqlənir və bəstəkar əsərlərinin dünyəvi əhəmiyyətini daha da artırır.

Bəstəkarın melodik dili bu əsərdə kifayət qədər müxtəlifdir. Burada həm sadə, şəffaf, diatonik, həm də miksolidik kvarta xarakterinə malik intonasiyalı mövzuya (“Ariozo”, əvvəldən ikinci xanə) təsadüf etmək olur. Silsilənin vokal solosunda xromatizm və alterasiyalara da rast gəlinir və çox vaxt sırf melodik modulyasiyalar tətbiq olunur.

Silsilədə lirik mövzuların özünəməxsus yeri var. Bunlar açıq boyalarla yazılmış mövzulardır. Bəzən major, bəzən isə minorda səslənərək (“Ariozo”), lamento intonasiyalarını da ehtiva edir. Hər yeni cümlə dəyişikliklərlə səciyyələnir. Melodiya eyni zamanda quruluş baxımdan kvadrat struktura tabe olur. Lad-harmonik baxımdan həm ənənəvi funksional major-minor, həm də uzaq tonallıqlara gözlənilməz modulyasiyalar böyük ustalıqla yaradılır.

Silsilədə bəstəkarın metroritmik istedadı da özünü büruzə vermişdir. Tətbiq olunan az təsadüf etdiyimiz qeyri-standart ritmik ölçü (“Kansona” - 4/2) və aksentlər, ümumi nəbz silsiləyə xüsusi gözəllik bəxş edir. Müxtəlif ritmik şəkillər (“Ariozo” - triollar, kvintollar) bəstəkarın ritmik üslubunun xarakterik cizgilərindən biridir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Punktir ritmi, sinkopalar, metrin dəyişməsi, tətbiq olunan dinamik çalarlar (*dolce, legato, con brio, grave* və s.) bütün silsilədə aydın eşidilir. Fortepiano partiyasının gah şəffaf, gah da böyük orkestr səslənməsini xatırladan müşayiəti solo vokal partiyasının geniş şərhi ilə yanaşı, hərtərəfli intişar tapır. Bütün bu cəhətlər silsilənin musiqisini tərəvətləndirir.

Mövzuların ornamenti, pastoral xarakteri də bəstəkar diqqətindən kənarda qalmır. Musiqi mövzularının daxilində gizli polifoniya elementləri də üstünlük təşkil edir. Barokko dövrünün vokal janrları ilə əlaqə nəzərə çarpır. Bəzi hallarda melodiya skertso xarakteri daşıyır ("Arietta di bravura"). Belə olduğu zaman bəstəkar XVII-XVIII əsr Avropa opera, oratoriya və kantatalarında özünə yer almış melodik quruluş etibarilə bitkin və virtuozlu vokal musiqi janrının elementlərinə üz tutur.

Silsilədə solist-müğənninin ixtiyarına vokal musiqinin kansona, reçitativ, arietta və ariozo daxil olmaqla ən müxtəlif formaları verilmişdir. Bunun nəticəsində bəstəkar əsas qəhrəmanın emosional hissələrini mərhələ-mərhələ əks etdirməyə nail olur. Bu baxımdan hazırki silsilə kifayət qədər çoxmənalıdır.

Bəstəkarın təhlil etdiyimiz vokal silsiləsi onun yaradıcılığında parlaq ifadə olunmuş individuallıq və yüksək professionallığı ilə seçilən sənət əsəridir. Eyni zamanda, bu silsilə bəstəkar musiqisinin olduqca insanpərvər və son dərəcə müasirliyini də vurğulayır.

İ.Hacıbəyovun bütün yaradıcılıq yoluna nəzər saldıqda, onun gənclik və yetkinlik çağına diqqət yetirdikdə Qara Qarayevin bəstəkarlıq sinfindəki kompozisiya dərslərinin əhəmiyyəti xüsusi olaraq vurğulanmalıdır.

İ.Hacıbəyovun tələbəlik illərindən sonrakı müstəqil fəaliyyəti, keçdiyi yaradıcılıq yolu, az sürən, lakin son dərəcə mənalı, məhsuldar və səmərəli ömrü sübut edir ki, o hər zaman yeni bədii ideya axtarışlarında olmuş və onların musiqidə qeyri-adi yollarla təcəssümünə can atmışdır.

İncəsənətdə aydınlıq və məntiqiliyi yenidən dirçəldən, ölçüb-biçilmiş yazını, rasionallıq və emosionallığı tarazlaşdıran neoklassisizmdə İ.Hacıbəyovun bir bəstəkar kimi öz yeri və mövqeyini ifadə etməsi diqqəti cəlb edir.

İsmayıl Hacıbəyovun təhlil olunmuş vokal silsiləsi onun yaradıcılığında əbədi estetik dəyərlərin, ideal obrazların, onların zaman xaricində olmasının bir daha təsdiqidir. Bu əsərində bəstəkar özünü tam mənada ifadə etmişdir. O, bu əsərində özünüifadə etmək üçün son dərəcə geniş imkanlara malik bir sənətkar kimi çıxış etmişdir. Məhz bu səbəbdən, dəst-xəttinə görə İ.Hacıbəyovun neoklassik təcrübəsi başqa əsərlərində olduğu kimi, bu əsərində də özünü göstərir və müəllifin bəstəkarlıq sirlərinə yiyələnməsini, onun özünəməxsus dünyabaxışını, öz "mən"ini tapmasını açıq-aşkar nümayiş etdirir.

Sonuç

Sonda onu qeyd etməliyik ki, İsmayıl Hacıbəyovun bir-birindən tamamilə fərqli musiqi obrazlar aləmini ifadə edən dörd hissəli ("Kansona", "Reçitativ", "Arietta" və "Ariozo") və kiçik silsilə əmələ gətirən "Molbi" ("Yalvarış") vokal silsiləsi Azərbaycan vokal musiqi sahəsində özünə layiqli yer tutmuşdur. Bəstəkar milli vokal musiqi mədəniyyətinin çərçivələrini genişləndirərək, XX əsrin musiqisində parlaq nümunəsini yaratmışdır. İ.Hacıbəyovun təhlil etdiyimiz vokal silsiləsi bədii baxımdan görünməmiş, müstəsna əhəmiyyətli nümunələr sırasındadır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



İsmayıl Hacıbəyov öz yaradıcılığında bütün janrlarda olduğu kimi, vokal musiqi sahəsində də öz yolunu tapmış sənətkardır. Müəllifin səs və fortepiano üçün Dante və Fridrix fon Xauzenin şeirlərinə vokal silsiləsi təkcə bəstəkar yaradıcılığında deyil, bütövlükdə Azərbaycan vokal lirikasında sanballı yer tutur. Musiqişünas Natella İsgəndərovanın dediyi kimi "Molbı" vokal silsiləsi böyük məhəbbət haqqında olan kiçik dramatik povestdir". [İskenderova, 2017]

Bu gün bizi Dante və Xauzen dövründən yüzilliklər ayırır. Həmin dövrdən XX əsrin sonuna qədər uzanan tarixi kəsim sadalanması çətin olan hadisələrlə zəngin olmuşdur. Bu dövr ərzində görkəmli şairlərin yaradıcılığına baxışlarında İsmayıl Hacıbəyov öz mövqeyini, xidmət etdiyi yüksək idealları nümayiş etdirir.

Adı qeyd olunan şairləri bizdən ayıran tarixi zaman kəsiyinin getdikcə uzaqlaşmasına baxmayaraq, bəstəkar XX əsrin 90-cı illərinin sonunda Azərbaycan vokal musiqi yaradıcılığında saflıq və yetkinliyin, sönməz işıq saçan məhəbbətin qüdrətini, gözəlliyi qeyri-adi surətdə, yalnız İsmayıl Hacıbəyova xas bir tərzdə duyub anlamağı vəsf edir. Bu romanslar milli vokal musiqisinin məhəbbət rəmzi olaraq qalır və qalacaqdır.

Kaynakça

1. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları. Bakı, 1996, 118 s.
2. Hacıbəyov Ü. Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı, Yazıçı, 1956
3. XX əsrin Azərbaycan musiqisi (məqalələr toplusu). Bakı, 1996, 202 s.
4. Абезгауз И.В. Развитие традиций. Советская музыка 1963 г, №4
5. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л. Музыка, 1971, 276 с.
6. Асафьев Б.В. О музыке XX в. Л. Музыка, 1982 г. 198 с.
7. Головинский Г. Композитор и фольклор. М., Музыка, 1981, 279с.
8. Друскин Б.С. Вопросы современной музыки. Л. Советский композитор 1963 г., 316 с.
9. Искендерова Нателла. «Исмаил Гаджибеков. Творческий портрет». Баку, «Зия», ИПЦ, 2017
10. Житомирский Д.В. К истории музыкального классицизма. Изб статьи. М. Советский композитор 1981 г. 388 с.
11. Касымова Н.К. На меридианах творчества. Баку, Гянджлик. 1984. 128с.
12. Келдыш Ю. Данте в русской музыки. М. 1964 г.
13. Полякова Л. Вокальные циклы Свиридова. М. Советский композитор, 1971. 98 с.
14. Порфирьев А. Неоклассицизм Стравинского. Л, 1986 г.
15. Стравинский И.Р. Хроники моей жизни. Л. Музгиз, 1963 г, 271 с.
16. Стравинский И.Р. Статьи и материалы. М. Советский композитор, 1973 г. 527 с.
17. Ярустовский Б. Музыка и современность. Советская музыка, М 1964, № 1,3



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



AZERBAJCAN'DA MUĞAM DÜŞÜNCSİNİN BİLİMSEL YAYINLARDAKİ MANEVİ ETKİSİ

Mina HACIYEVA*

Özet

Azerbaycan halkının felsefi düşüncesi muğam sanatının kadim tarihi içinde olgunlaşmış ve diyalektik gelişim göstermiştir. Bu bağlamda, bu olgunun felsefi durumunu araştırmayı amaçlıyoruz. Ateşler diyarı Azerbaycan'da, özellikle başkent Bakü'de muğam sanatı, sonsuzluk gibi insanların bir düşünme biçimi olarak yaşıyor. Bu, milletin manevi başlangıcının o kadar doğal bir halidir ki, hiç kimse Azerbaycan halkını çeşitli yönlerden muğamsız hayal edemez. Muğamat, klasik halk müziği olarak kabul edilir ve çeşitli tür özelliklerini taşır. Muğam hikmetinin merkez üssü sadece dünyayı anlamak değil, aynı zamanda insanın manevi saflık düzeyine yükselmesini ve manevi değer kazanmasını sağlayan ilgili kültürel değerlerin insan düşüncesinde oluşmasıdır. Muğam aslında insanda kendi iç hikmetiyle bir kültür felsefesi oluşturur. Böylece her dönem muğam değerlerini dönemin gereklerine göre algılar. Muğam hikmetinin ebedi ve değişmez anlamı budur. Muğam - insan zekasının hikmeti olarak, bu şekilde yaratılmış ve gelişmiştir ve bu gibi insanlar için bir zeka kaynağı olarak, sürekli bir zenginlik kaynağı, felsefi dünya, manevi gıda ve rızık direği anlamında sürekli gelişmektedir. Bunun bir kanıtı olarak 13. yüzyılda yaşamış ve günümüze kadar gelebilmiş olan Safiaddin Urmavi, döneminin musiki düşüncesinin kültür felsefesini zenginleştirmiştir. Bunlar arasında "Kitab-al-Advar" ve "Sharafiya", 19. yüzyılda Şuşa'da yaşayan Ağalar Aliverdibeyov'un "Resmi Müzik Tarihi", Arif Malikov'un "Doğu Muğamları", "Azerbaycan halk müziği antolojisi" bulunmaktadır. Akademisyen Teymur Bünyadov'a ait 10 ciltte ve Muğam ansiklopedisinde kanıt bulunabilir. 20. yüzyıl boyunca ve 21. yüzyılın başlarında Azerbaycanlı müellifler tarafından muğamla ilgili çok değerli materyaller, teorik ve pratik eserler neşredilmiş ve muğama ilgi duyanların beğenisine sunulmuştur.

Bu da muğamın değerinin anlaşıldığını, özellikle muğamın yeniden rönesansını yaşadığını göstermektedir. İhtiyaç ve estetik ihtiyaçlardan doğan muğam âlemi, insanların ruh dünyasının gıdası olmuştur. Kişiliğin felsefi düşüncesi, zorunlu olarak dünyevi, insan bilgisi dünyasına bağlıdır, beslenir ve gelişmeye yöneliktir. Bu doğal ve mutlaktır. Gelişime giden yoldur.

Anahtar Kelimeler: Muğam, felsefe, müzik, düşünce.

SPIRITUAL INFLUENCE OF MUGHAM THINKING IN AZERBAIJAN IN SCIENTIFIC PUBLICATIONS

Abstract

Philosophical thinking of the Azerbaijani people matured in the ancient history of mugham art and underwent dialectical development. In this regard, we aim to investigate the philosophical status of this phenomenon. In Azerbaijan, the land of fire, especially in the capital city of Baku, mugham art lives as a way of thinking of people like eternity itself. This is such a natural state of the nation's spiritual beginning that no one can imagine the people of Azerbaijan without Mugamat from various aspects. Mughamat is considered classical folk music and has various genre features. The epicenter of Mugham wisdom is not only the understanding of the world, but also the formation of relevant cultural values in human thinking that allow it to rise to the level of spiritual purity and acquire spiritual value. Mugham actually forms a cultural philosophy in man with his inner wisdom. Thus, each epoch perceives mugham values in accordance with the requirements of the time. This is the eternal and stable meaning of Mugham wisdom. Mugham - as the wisdom of human intelligence, it was created and developed like this, and as a source of intelligence for people like this, it is constantly developing in the sense of a constant source of wealth, philosophical world, spiritual food and pillar of life. As a proof of this, Safiaddin Urmavi, who lived in the 13th century and survived to this day, enriched the cultural philosophy of the musical thinking of his time. Among them are "Kitab-al-Advar" and "Sharafiya", "History of official music" by Aghalar Aliverdibeyov, who lived in Shusha in the 19th century, "Eastern mughams" by Arif Malikov, "Anthology of

* Prof. Dr. Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi, Bakü Koreografi Akademisi, haciyevamina8@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Azerbaijani folk music" in 10 volumes by Academician Teymur Bunyadov, and Evidence can be found in the Mugham encyclopedia. Throughout the 20th century and at the beginning of the 21st century, numerous valuable materials related to mugham were published by Azerbaijani authors, theoretical and practical works and presented to those interested in mugham. This shows that the value of mugham is not only understood, but especially that mugham is experiencing its renaissance. The world of mugham, which comes from necessity and aesthetic requirements, has become the food of the spiritual world of people. Philosophical thinking of the personality is necessarily connected to the world of worldly, human knowledge, nourished and directed towards development. This is natural and absolute. It is the path to development.

Keywords: Mugham, philosophy, music, thought.

Giriş

Azərbaycan xalqının fəlsəfi təfəkkürü muğam sənətinin qədim tarixində püxtələşərək, dialektik inkişafa məruz qalmışdır. Bununla əlaqədar bu fenomenin fəlsəfi durumunu araşdırmaq məqsədindəyiq. Odlar ölkəsi Azərbaycanda, xüsusən paytaxt Bakıda muğamat sənəti əbədiyyətin özü kimi insanların təfəkkür tərzii olaraq yaşayır. Bu, xalqın mənəvi başlanğıcının elə bir təbii vəziyyətidir ki, ən müxtəlif aspektlərdən heç bir kəs Azərbaycan xalqını muğamatsız təsəvvür edə bilməz. Muğamat klassik xalq musiqisi sayılır və müxtəlif janr özəlliklərinə malikdir. “Muğam, muğamat (ərəbcə - məqam, yəni vəziyyət, mövqe) mürəkkəb ideya-emosional mənə daşıyan, dərin və bitkin təfəkkür, bədii həyəcan və müxtəlif musiqi obrazlarının inkişafını ifadə edən xalq musiqi dünyasının gözəl məhsuludur. Muğam yaradıcılığı ən qədim zamanlardan başlayaraq, əsrlər boyu davam edən təcridi inkişaf və təkamül prosesi nəticəsində yetkinləşmiş, formalaşmış, kamilləşmişdir. Muğamların bütün hissələri, müəyyən bədii fikri müxtəlif bədii ifadə vasitələri ilə bəyan edir. Muğamın hər bir hissəsi (şöbəsi, qüşəsi) çox vaxt özü-özlüyündə müstəqil bir mahiyyət kəsb edir və ayrılıqda ifa edilə bilsədə, onun mütəşəkkil əsas inkişaf xətti ardıcıl sürətdə məntiqi qaydalara əsaslanaraq öz bütövlüyünü, tamamlığını heç də itirmir. Muğam ciddi məzmunlu musiqi ilə yanaşı olan yüngül musiqi nümunələrini də (təsnif, rəng) özündə təcəssüm etdirir”.

Muğam simfoniya, cazla sintezdə peşəkar bəstəkar musiqisində istifadə edilir. Bayramlar, konsert ifaları, məişət ənənələri muğamatsız ötüşmür. Azərbaycan xalqının həyatında muğam dünyası onun ayrılmaz hissəsidir və çoxcəhətlidir. Vokal-instrumental muğamın müxtəlif şərq və qərb alətlərində ifası adi bir haldır. Muğam Azərbaycan xalqının mənəvi həyatıdır.

Təbii ki, musiqi təfəkkürünün dialektikasına müraciətimiz qanunauyğundur və muğamın xalqın mənəvi zənginləşməsində əsas rol oynayan mühitlə birbaşa əlaqəsi var.

Muğam özündə təkcə ona müraciət edən şəxslərə təsir edib yönləndirməklə bağlı energetik imkanları deyil, həm də müvafiq fəlsəfi baxışın və dünyagörüşünün formalaşması imkanlarını ehtiva edir.

Hər bir muğamda konkret mənə və ruh, ovqat, xüsusən həyat müdrikliliyi yaşayır. Bu isə insanın formalaşmasında əsas və müəyyənləşdirici energetik resursdur.

Muğam müdrikliliyinin episentri təkcə dünyanın dərk edilməsi deyil, eyni zamanda insan təfəkküründə ona mənəvi təmizlik mərtəbəsinə yüksəlməyə və mənəvi dəyər əldə etməyə imkan verən müvafiq mədəni dəyərlərin formalaşmasıdır. Muğam faktiki olaraq daxili müdrikliliyi ilə insanda mədəniyyət fəlsəfəsini formalaşdırır. Belə ki, hər bir epoxa muğam dəyərlərini dövrün, zamanın tələblərinə uyğun şəkildə qavrayır. Muğam müdrikliliyinin əbədi və sabit mənası elə bundadır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Azərbaycan muğamı haqqında yazanda, muğamın Yaxın və Uzaq şərq ölkələrində həm mahiyyətcə, həm də konkret ifa mədəniyyəti baxımından bu ölkələrə xas olan özəlliklərlə birgə mövcudluğu faktı nəzərə alınmalıdır. Qədim zamandan Şərq dünyasında, o cümlədən indi ki Azərbaycan adlanan məkan tarixi keçmişdə insanlar, gəbilələr, sonralar cəmiyyətlər tərəfindən yaranıb, inkişaf etmiş, formalaşaraq səs düzümləri, varlıqlar- qədim insanlar tərəfindən mənəvi- mədəni amil olaraq, zaman keçdikçə adlandırılmış – Muğam, nəinki hissləri, duyğuları, dünya görüşlərini formalaşdıran, məntiqi zəka nəticəsində yeni anlayışlar, yeni fikir və idealar dünyaya gətirən amal sahibləri səs və söz vasitəsilə, onların vəhdətliyi nəticəsində improvizə edərək nəinki estetik fikirlər, ali, yeni məfhum müdrük fikri-zəkalar dünyaya gətiriblər.

Müasir dövrdə biz bunları yeni ideyalar, icadlar kimi qəbul edirik, bu ideyalarda formalaşaraq, müasir dildə-fəlsəfi-etik, fəlsəfi estetik və insanları, cəmiyyətləri inkişafa aparan güvvəyə çevriliblər. Muğamın əsl genetik kökü, tarixdən inkişaf mərhələlərini keçərək müdrüklük toplusuna formalaşmış. Sonralar fəlsəfi müddəalara cevrilmişlər.

Muğam - insan zəkasının müdrük olması kimi, bu kimi yaranmış, inkişaf etmiş və bu qünə kimi insanlara zəka mənbəyi olaraq, daimi bulaq sərvəti, fəlsəfi dünyası, mənəvi qida və həyat dirəyi mənasında, daimi inkişafdadır. Bu inkar olunmaz varlıqdır.

Hörmətli Akademik Teymur Bünyadovun elmi gənətləri olduqca maraqlı və zəruridir. O yazır:

“Azərbaycanda ilk orta əsrlərdə muğamlar qədim kökü üstündə öz inkişafını davam etdirmiş, kamala yetmişdir. Bu baxımdan ərazimizdə VII əsrdə İslam dininin təşəkkül tapması və sonrakı inkişafı böyük məna və məzmun kəsb edir... Quranın avazla oxunması öz növbəsində muğam dünyasının inkişafına zəmin yaratmışdır.” Akademik Teymur Bunyadovun dərin elmi və tarixi yanaşmasında muğamın qədim zamanlarda rolu, - inkişafı və insanlarda inamla bərabər təfəkkür tərzinə təkan qətirən fenomen olduğunu sadə dildə sübuta qətirir.

Şərq, ona xas olan qədim və müasir mədəniyyətə malikdir; bu mədəniyyət bu günə qədər qorunub və inkişaf etdirilib; bu ölkələrin hər birində konkret xalqın yüksək inkişaf səviyyəsinə qalxmış mədəniyyət fəlsəfəsi mövcuddur. Bununla özlüyündə musiqi təfəkkürünün mədəniyyət fəlsəfəsinin sonsuzluğundan bəhs etmək istəyirik. Bu mədəni dəyərlərdən hər biri xüsusi tədqiqat tələb edir. Azərbaycan muğamının musiqi təfəkkürünün mədəniyyət fəlsəfəsi ilə bağlı təqdim edilən işlə bu missiyanı yerinə yetirmək istəyirik.

Diqqətinizi müxtəlif tarixi dövrlərdə mövcud ifa mədəniyyəti üzərinə deyil, əsasən, Azərbaycan xalqının inkişafının müxtəlif dövrlərində fərqli tarixinümünələr, xüsusən muğamın insanın daim dəyişməkdə və inkişafda olan mənəvi dünyasına fəlsəfi-estetik təsiri üzərinə yönəltməyə çalışacağıq.

XIII əsrdə yaşamış və bu qünümüzə qədər tarixdə gəlib çatmış Səfiəddin Urməvi öz dövrünün musiqi təfəkkürünün mədəniyyət fəlsəfəsini zənginləşdirmişdir. Bunlardan “Kitab-əl-ədvar” və “Şərəfiyyə”dir.

Qədim simli musiqi aləti “udun” misilsiz ifaçısı olan S.Urməvi bütün ciddi kəşflərini məhz bu alətdə çalarkən həyata keçirmişdir. O, dünyanın müxtəlif kitabxanalarında saxlanılan böyük bir elmi irs qoymuşdur. Təəssüf ki, onların hamısı surətdir. Ancaq bir sıra Qərb və Şərq ölkələrinin çoxsaylı alimləri S.Urməvinin əsərləri haqqında fikir söyləmişlər. Onun “əbcəd” adlı not sistemi praktiki olaraq XVI əsrə qədər işlənilib. Əsas məqsədimiz Urməvinin qoyub getdiyi irsin musiqi təfəkkürünün mədəniyyət fəlsəfəsində oynadığı rolu və onun digər



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



xalqların mədəniyyət fəlsəfəsinə təsirini nümayiş etdirməkdir. Digər ölkələrin alimlərinin Azərbaycan musiqisinə və bu sahədəki dəyərli hadisələrə marağı bununla şərtlənir.

S.Urməvi muğam təfəkkürünün mədəniyyət fəlsəfəsinə elə bir yüksəkliyə qaldırılmışdı ki, onun yaratdığı not sistemi və müsüqişünaslığın nəzəri əsasları XV və XVI əsrlərdə hakim mövqeyə malik olmuşdu. O, nəzəri konsepsiyalarının şərhində və əsaslandırılmasında yunan alimlərinin müddəalarından yararlandığını inkar etmirdi. Urməvi buna müxtəlif elm sahələrində əldə etdiyi geniş bilikləri sayəsində nail olmuşdu. Məsələn, səs problemini araşdırdığı zaman fizika və riyaziyyat sahəsində əldə etdiyi biliklərə əsaslanırdı. O, təkcə “Kitab-əl-Ədvar”, “Şərəfiyyə” və bu kimi digər traktatları qələmə almırdı, eyni zamanda “Muhni” və “Nuzha” kimi musiqi alətlərini yaratmışdı, hazırda təkcə Azərbaycan üçün deyil, eyni zamanda bütün Şərqlə üçün nizamlı səs sistemi kimi əhəmiyyətini itirməyən “Sistemlilik məktəbinin” əsasını qoymuşdu. O, 12 şərqlə muğamı və altı melodiyalı diatonik qamada işləmişdi. Bu sistem musiqi elminin qələbəsi sayılır və bu sahədə onun ardıcılı olan alimlər yetişdi.

Ancaq bu da əsərləri ilə dövrünə güclü təsir göstərmiş azərbaycanlı alimin musiqi təfəkkürünün mədəniyyət fəlsəfəsinin zirvəsi deyildir. S.Urməvinin əsərləri Azərbaycanla yanaşı bütün Şərqlə sonrakı alimlər nəsli və təcrübələr üçün musiqi nəzəriyyəsi, fəlsəfə və dəqiq elmlərin inkişafında çıxış nöqtəsinə çevrildi. Bu və ya digər elm sahəsinin tədqiqatçısı üçün təkcə kəşfləri ilə deyil, eyni zamanda sonrakı nəsillər üçün inkişafın yeni mərhələsində araşdırma obyektinə çevrilən kəşflərlə tarixdə iz salan və bu sahələrin inkişafına güclü təkan verən şəxsiyyətin siması böyük maraq doğurur.

Səfiəddin Urməvi kimi dərin zəka sahibləri, onun musiqi və musiqi nəzəriyyəsi sahəsində ardıcılı Əbdülqədir Marağai zəngin materiallarla dolu olan fundamental əsərləri ilə silinməz iz buraxdılar.

Dünya şöhrətli, zamanəmizin böyük bəstəkarı, tarzən Əhməd Bakixanovdan muğam dərsləri almış, Arif Məlikovun 2008-ci ildə “Şərql-Qərb” nəşriyyatında nəfis şəkildə buraxılan “Şərql muğamları” adlı illustrativ və dərin mənə kəsb edən kitabı təqdirəlayiq və muğam elminə qətirdiyi olduqca dəyərli tövsiyyələrdir. Mündəricatından məlum olan bəzi adların mənəsi: Muğamın formaları haqqında; Məqamlar; Muğamların improvizasiya mahiyyəti; Şərql musiqi dünyası; Muğam problemləri haqqında müşkül məsələlərə müraciət edən Arif Məlikov dərin mənəli fikirlərini oxucuya çatdırır: “Şərql özünüdərk fəlsəfəsi, şeyri mücərrəddiyə qapılma, kamil mənəviyyətə, həqiqət axtarışına və onun təsdiqinə canatma muğam improvizasiyası düşüncəsində də əksini tapmışdır. Deyilənlərdən aydın olur ki, muğama şamil olduğda improvizasiya sözü məxsusi anlayışa çevrilərək xüsusi mənə kəsb edir. Muğam improvizasiya düşüncəsi fəlsəfi təfəkkür prosesi ilə şərtlənərək bu fəlsəfədən, musiqi dramaturqiyası məntiqindən doğan dəqiq musiqi qanunlarına söykənir”. Bir də, Arif Məlikovun dəyərli kitabının üç dildə: azərbaycan, inqilis və rus dillərində olması oxucu auditoriyasının genişliyindən xəbər verir. Muğam elmi üçün belə bir bilik mənbəyi müasir qloballaşan dünya üçün dəyərli töhfədir.(4)

2001-ci ildə muğam tarixinə aid Bakıda “Şuşa” nəşriyyatı tərəfindən XIX əsrdə Şuşada yaşamış Ağalar Əliverdibəyovun “Rəsmli musiqi tarixi” adlı Azərbaycan muğamına aid əsərini Gültəkin Şamilli çap etdirmişdir. Bu əsərdə azərbaycan muğam-dəstqahları haqqında dəyərli tarixi məlumatlar öz yerini tapmışdır. Burada müəllifin əsas fikri – Azərbaycan musiqi – fəlsəfi estetikasının spesifikliyinin dərk edilməsinin elmi baxımdan əsaslandırılması olduqca dəyərlidir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Dəyərli nəşr, nəfs formada, 10 cildə “Azərbaycan xalq musiqisinin Antologiyası” adı ilə Bakıda, 2005-ci ildə AMEA-nın Memarlıq və İncəsənət institutunun xalq musiqisinin tarixi və nəzəriyyəsi şöbəsi tərəfindən – Sənətsünəşliq doktoru, professor Əhməd İsayadə Azərbaycan muğamları, təsnifləri, rəngləri haqqda not yazılarilə şərh və izah etmişdir. Bu nəşr bir tarixi hadisə sayıla bilər, çünki belə bir Antologiyanın ərsəyə qəlməsi Azərbaycan muğam ustadlarının və bəstəkarlarının böyük əməyini, zəhmətini və istedadının nəticəsi olaraq, zamanəmizin tələblərinə uyğun yaranmış tarixi abidədir.

Sonuç

Və iki kitabada sizin diqqətinizi cəlb etmək istərdim. Bunlardan Muğam ensiklopediyası Kitabın redaksiya heyətinin sədri və baş redaktoru Mehriban Əliyevadır. İki cildədən ibarət olan bu ensiklopediya həm muğamla bağlı ətraflı məlumatları özündə cəmləşdirir, həm də Azərbaycan muğamlarını müxtəlif musiqiçilərin ifasında təqdim edir. Keçən əsrin əvvəllərində ilk dəfə lentə alınmış muğamlardan tutmuş 2007-ci il muğam müsabiqəsinin qaliblərinin çıxışlarına qədər olan yazılar 125 diskdən ibarət bir külliyyat təşkil edərək həqiqətən də ensiklopedik xarakter daşıyır. Burada təmsil olunan ustad və gənc xanəndələrin yaradıcılığı, muğam dəsgahları və digər əsərlər ilk dəfədir ki, bir yerdə toplanaraq qədim muğam irsimizin dolğun mənzərəsini yaradır.

Və Azərbaycan muğam fəlsəfəsi adlı mənim monoqrafiyam. Burada Azərbaycan mədəniyyətini geniş kontekstdə təmsil edən, dünyəvi səviyyəyə qalxıb məşurlaşan Azərbaycan muğamının fəlsəfi durumunu açmağa çalışmışam. Muğam təfəkküründə Azərbaycan məkanında mənəvi dirçəlişi, müasir dünyagörüşünə uyğunlaşması və başqa mühüm məsələlərə toxunur.

Elm inkişaf edir, bu mövuda kitablar yazılış və nəşr edilir, və ümid edirəm davam edəcək.

Ədəbiyyat

1. Azərbaycan xalq musiqisinin antologiyası:10 cildə. Tərtib edənlər: Ə.İsayadə, Ə.Məmmədova, S.Bağirova, C.Abbasov, T.Quliyev.Bakı. 2003
2. Bunyadov T. Əsrlərdən qələn səslər. Azərbaycan Dövlət nəşriyyatı. Bakı, 1993
3. Məmmədova R. Azərbaycan muğamı. Bakı, Elm, 2002
4. Məlikov A. Şərq muğamları. Şərq-Qərb, Bakı, 2008
5. Muğam Aləmi Beynəlxalq Elmi Simpoziumunun Materialları. Şərq-Qərb, Bakı, 2009
6. Hacıyeva M. Azərbaycan muğam fəlsəfəsi. Bakı, Şərq-Qərb, 2016
7. Səfərova Z. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər). Bakı, Elm, 1985



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



MÜZİKAL BİR FENOMEN OLARAK BALE TÜRÜ

Naile MAMMAD-ZADE*

Özet

Bale sanatı, koreografinin en üst düzeyidir. Bale - ana ifade aracı, kırılmaz iperle birbirine bağlanan müzik ve dansın birliğine dayanır. Balede dans sanatı, müzikal sahne performansları düzeyine yükselir.

Sentetik bir tür olan bale sanatının çok eski kökleri vardır. En eski sanat dallarından biri olan bale sanatının ilkel toplulukların toplum yaşamında ve kölelik yapısında da izlerinin bulunabilmesi ve insani gelişme sürecindeki rolünün çok önemli olması ilginçtir. Mısır, Yunanistan ve Hindistan'ın eski kültürel anıtları, bale sanatının ilk unsurlarının varlığını doğrulamaktadır.

Bale belirli bir olay örgüsüne, dramaturjik bir fikre dayanır, ancak olay örgüsü olmayan baleler de vardır. Balede ağırlıklı olarak klasik ve karakteristik danslar kullanılmaktadır. Ancak pantomim bale sanatında da büyük rol oynar. Böylece bale sanatçıları, kahramanların duygularını ve sahnede olup bitenlerin özünü pantomim yardımıyla seyircinin dikkatine sunar. Bale çok sayıda ve çeşitli hareketler üzerine kuruludur ve bu hareketlerin gelişmesi bale sanatının zenginleşmesine yol açar. Ayrıca jimnastik ve akrobasi unsurları modern balede yaygın olarak kullanılmaktadır.

Bale sanatı, Rönesans döneminde operaların bir parçası olmasına rağmen, XVI-XVII yüzyılın ikinci yarısında komedi-bale, opera-bale gibi tiyatro türlerinin ortaya çıkması balenin bir tür olarak onaylanmasına yol açmış, aynı zamanda dramatize edilmeye çalışılmıştır. Balenin gelişme ve çiçeklenme dönemi, romantizm dönemine denk gelir. Bağımsız bir tür olarak bale, 18. yüzyılın sonunda şekillendi.

19.-20. yüzyıl bale müziğinin en yüksek başarıları, Rus bale okulunun adıyla ilişkilendirilir. Klasik geleneklere dayanarak, aynı zamanda kendi Rus bale performans geleneklerini yaratan Rus koreograflar, türün gelişmesinde ve önemli özelliklerinin oluşumunda önemli bir rol oynadılar. Özellikle A. Y. Vaganova'nın Rus bale performansı alanındaki pedagojik sistemi, Rus bale okulu geleneklerinin ana özünü ifade eder.

Azerbaycan'da Rus bale okulunun geleneklerini sürdüren ve bu temellere dayanan bale türünün oluşum tarihi, 1940 yılında Efrasiyab Badalbeyli'nin "Kız Kalesi" balesinin sahnelenmesiyle başlasa da aslında balenin temelleri atılmıştır. Böylece 1923 yılında Bakü'de koreografi sanatında ustalaşmak isteyenlerin çalıştığı özel bir bale stüdyosu faaliyet gösteriyordu. Azerbaycan'ın ilk balesini Gamar Almaszade'nin bu okulun öğrencisi olması tesadüf değildir.

Bu açıdan bakıldığında bale sanatının Rus bale okulu ve bu geleneklere dayalı Azerbaycan koreografi sanatının gelişimini takip etmek ilginç ve önemli bir alan olarak dikkat çekmektedir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, bale, koreografi, kültür.

BALLET GENRE AS A MUSICAL PHENOMENON

Abstract

Ballet art is the highest level of choreography. Ballet - the main means of expression, stands for the union of music and dance, which are connected by unbreakable threads. The art of ballet dance rises to the level of musical stage performances.

Ballet, a synthetic genre, has very old roots. It is interesting that ballet art, one of the oldest arts, can be found in the social life of primitive communities and in the structure of slavery, and that its role in the process of human development is very important. Ancient cultural monuments of Egypt, Greece and India confirm the existence of the first elements of ballet art.

A ballet is based on a specific plot, a dramaturgical idea, but there are also ballets without a plot. Classical and characteristic dances are mainly used in ballet. However, pantomime also plays a big role in ballet art. Thus,

* Bakü Koreografi Akademisi Rektörü, Eğitim İşleri Üzre Rektör Yardımcısı, bx.elmikatiblik@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ballet artists present the emotions of the heroes and what is happening on the stage with the help of pantomime to the attention of the audience. Ballet is based on many and various movements, and the development of these movements leads to the enrichment of ballet art. Also, elements of gymnastics and acrobatics are widely used in modern ballet.

Although the art of ballet was a part of operas during the Renaissance period, in the second half of the 16th and 17th centuries, the emergence of theater genres such as comedy-ballet, opera-ballet led to the approval of ballet as a genre, and at the same time, attempts were made to dramatize it. The period of development and flowering of ballet, romanticism corresponds to the period. Ballet as an independent genre was formed at the end of the 18th century.

19.-20. The highest achievements of century ballet music are associated with the name of the Russian ballet school. Based on classical traditions, Russian choreographers, who at the same time created their own Russian ballet performance traditions, played an important role in the development of the genre and the formation of its important features. Especially A. Y. Vaganova's pedagogical system in the field of Russian ballet performance expresses the essence of the traditions of the Russian ballet school.

Although the history of the formation of the ballet type, which continues the traditions of the Russian ballet school and is based on these foundations, began in 1940 with the staging of Efrasiyab Badalbeyli's ballet "Girl's Castle", the foundations of ballet were actually laid. Thus, in 1923, a private ballet studio was operating in Baku for those who wanted to master the art of choreography. It is no coincidence that Gamar Almaszade, the first ballerina of Azerbaijan, was a student of this school.

From this point of view, it is interesting and important to follow the development of the Russian ballet school of ballet art and Azerbaijani choreography based on these traditions.

Keywords: Music, ballet, choreography, culture.

Giriş

Klassik balet kimi elit sənətdə Azərbaycan mədəniyyətinin parlaq nailiyyətləri aydın görünür. Azərbaycanda klassik balet ötən əsrdə - 1920-ci illərdə yaranıb. Lakin ölkəmizdə balet sənəti öz uğurlarına görə xalqın qədim tarixindən qaynaqlanan milli köklərə və Avropa musiqisindən əxz olunan qədim ənənələrə - borcludur.

XIX əsrin sonlarında Bakıda mütərəqqi fikirli himayədarların və milli mədəniyyətin qabaqcıl nümayəndələrinin ilk teatrları yarandı. Əsasən həvəskar və şəxsi truppalardan ibarət olan bu teatrların repertuarına hərəkətli xalq rəqsləri və bəzi tamaşalardan kiçik səhnəciklər daxil edilməyə başlandı.

Çox populyar, hərəkətlərin plastikliyi və emosiyaların rəngarəngliyi ilə fərqlənən bu nömrələr opera və dram tamaşalarını bəzəyirdi. Eyni zamanda tanınmış balet ifaçılarının qastrol səfərləri Bakı ictimaiyyətində klassik xoreoqrafiyaya böyük maraq doğururdu. Bu maraq getdikcə professional səviyyəli rəqs kollektivlərinin yaranmasına səbəb oldu.

Artıq 1910-cu ildə Mayılov qardaşları Bakıda Avropa ölkələrinin paytaxtlarından nümunə götürərək 2000 yerlik zalı olan Opera və Balet Teatrını tikdilər. Bu teatrın tamaşaçıları əsasən incəsənət haqqında dərin biliklərə malik olan ziyalılar olurdu. Teatrın səhnəsində isə tez-tez Bakıya qastrol səfərinə gələn dünya şöhrətli vokalçılar və instrumental ifaçılar, rus xoreoqrafiya məktəbinin görkəmli ustaları çıxışlar edirdilər. Teatrda yaranan balet truppasında müəyyən vaxtlarda M.F.Moiseyev, İ.S.Novikov kimi məşhur baletmeysterlər çalışmışdır. Onların səyi ilə "Kapeliya", "Jizel", "Qu gölü", "Yatmış gözəl", "Bayaderka" kimi klassik balet tamaşaları səhnələşdirilirdi. Balet truppasını qırxa yaxın ifaçı təşkil edirdi və onlar Rusiyadan gələrək bir neçə mövsüm ərzində çıxış edən ifaçılar idi. Bu da öz növbəsində tamaşaya qoyulan əsərlərin keyfiyyətinə təsir edirdi.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Rus səhnəsinin görkəmli ifaçıları E.Geltser, E.Lyukom, K.Makletsova, M.Semyonova, M.Mordkin, B.Şavrov, V.Semyonov və başqalarının fəal iştirakı ətrafdakılara, xüsusən gənclərə daha çox təsir edirdi. Belə ki, onlar yalnız tamaşanı izləməklə kifayətlənmir, eyni zamanda özlərini balerina və rəqqas rolunda sınamaq istəyirdilər.

Buna görə də 1920-ci illərin əvvəllərində Bakıda balet studiyaları yaranmağa başladı. Bu studiyalardan ikisi daha çox məşhur idi və onlar rəqs sənətinin elementləri üzrə ilkin hazırlıq məşğələləri aparırdılar. Belə məşğələlər tələbələrə çoxsaylı tamaşalarda və kiçik miniatür səhnəciklərdə iştirak etmək imkanı yaratmaqla yanaşı, həm də onlarda balet artisti olmaq ümidi aşılayırdı. Bu studiyalarda məşğul olanların əksər hissəsi sonradan professional balet artisti kimi fəaliyyət göstərməyə başladılar.

1923-cü ildən xalq maarif müəssisələrinin nəzdində fəaliyyət göstərən balet studiyalarından biri professional müəllimləri dəvət edərək, Opera və Balet Teatrı ilə sıx əməkdaşlıq etməyə başladı və bir sıra dəyişikliklərə məruz qalaraq, 1930-cu ildə Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinə çevrildi. Lakin truppa üçün professional balet ifaçıları hazırlamaq kimi məsuliyyətli missiyanı öz üzərinə götürən bu məktəb həmin dövrdə fəaliyyət göstərən rus teatrını təqlid etməkdən kənara çıxmadı. Azərbaycan baleti təkmilləşdikcə, özünü mədəniyyətin müstəqil bir sahəsi kimi tanıtmaya nail oldu və 1950-ci illərdə sevimli tamaşalarına dəfələrlə baxan, premyeraları həvəslə qarşılayan baxıcıların əsas maraq dairəsinə çevrildi.

Bu gün ilk azərbaycanlı balerina Qəmər Almaszadənin həyatı ilə bağlı faktlar əfsanə kimi görünür. Çünki balet sənətinin məsuliyyətini sözün əsl mənasında hiss edən və Azərbaycan baletinin formalaşmasında əsas ağırlıq yükü məhz Q.Almaszadəyə məxsusdur. Və heç də təsadüfi deyil ki, Bakı Xoreoqrafiya Məktəbini bitirən kimi Qəmər Almaszadə bu sənətin sirlərinə dərinlən yiyələnmək üçün əvvəlcə Moskvaya, bir müddət sonra isə Leningrad Xoreoqrafiya Məktəbinə gedir. Xoşbəxtlikdən o, artıq gənc bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli ilə ailə həyatı qurmuşdu və valideynləri onun belə bir addım atmasına mane olmadılar.

Onu da qeyd etmək ki, Q.Almaszadənin professional xoreoqrafiya səhnəsinə gəlməsində Bakıda fəaliyyət göstərən balet studiyalarının, xüsusilə burada tədrislə məşğul olan N.Keverkova və Urusovanın böyük əhəmiyyəti olmuşdur. Professional balet səhnəsində ilk çıxışını “Kareliya” tamaşasında edən Q.Almaszadəyə ən böyük uğuru R.Qliyerin “Qırmızı lələ” baletində ifası gətirmişdir. Balet sənətində professional səviyyəyə yüksəlmək üçün Q.Almaszadə mükəmməl təhsil almağın əhəmiyyətini başa düşürdü. Professional səviyyəsini təkmilləşdirmək məqsədilə Q.Almaszadə rus balet ifaçılıq məktəbinin ənənələrinə yiyələnməyi məqsəduyğun hesab etmişdir.

Məlumdur ki, Q.Almaszadə görkəmli balerina Qalina Ulanovanın anası Mariya Romanovanın sinfində təhsil almışdır. Dünya balet ənənələrinə əsaslanan bu məktəbdə Q.Almaszadə yalnız xoreoqrafiya sənətini öyrənməklə kifayətlənməmiş və eyni zamanda klassik rəqsin xüsusiyyətlərini, balet sənətinə xas olan yaradıcılıq ruhunu böyük məsuliyyət hissi ilə doğma Bakı səhnəsinə gətirməyə çalışmışdır.

Q.Almaszadə və həyat yoldaşı Ə.Bədəlbəyli Bakıya möhtəşəm ideyalarla və demək olar ki, tamamlanmış balet tamaşası ilə qayıtdılar. Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası” əsəri (Q.Almaszadənin həmmüəllifliyi ilə) ilk milli balet kimi Azərbaycan musiqi tarixinə yazıldı. Milli ruhu özündə əks etdirən libretto, partituraya milli xalq çalğı alətlərinin daxil edilməsi və musiqinin tanınmış xalq rəqslərinin xoreoqrafik elementləri üzərində qurulması, professional səviyyəsinin nəzərə alınması bəstəkara ilk milli baleti yaratmaq kimi cəsarətli planını həyata keçirməyə imkan vermişdir. Onu da qeyd etmək ki, Əfrasiyab Bədəlbəyli 1938-



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ci ildə qardaşı Turqut Bədəlbəylinin librettosu əsasında birpərdəli “Tərən” nağıl-baletini də yazmışdır. Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinin ilk buraxılışı münasibətilə yazılmış “Tərən” baleti ilk dəfə elə məzunların ifasında tamaşaya qoyulmuşdur. 1940-cı ildə Dövlət Opera və Balet Teatrında premyerası olan “Qız qalası” baletinin yaranması isə Azərbaycan balet sənəsi üçün doğrudan da təyüklü bir dönüş oldu.

Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız qalası” baleti Azərbaycan xoreoqrafiya sənətinin qarşısında duran ən mühüm bir problemi – milli baletin yaranmasını həll etməyə nail oldu. Bu balet bəstəkar Əfrasiyab Bədəlbəyli ilə görkəmli balerina Qəmər Almaszadənin milli xoreoqrafiya sənətinin yaranmasına verdikləri ən böyük töhfə olmuşdur. “Qız qalası” baletinin milli süjetə əsaslanması, musiqi dilinin milliliyi Azərbaycan mühitində bu sənətin inkişaf etdirilməsi istiqamətində mühüm addım idi. Xoreoqrafik obrazların pantomim üsullarla deyil, məhz milli rəqslərə əsaslanan musiqi nömrələri ilə verilməsi “Qız qalası” baletinin uğurlarından hesab oluna bilər. Bu yanaşma eyni zamanda ilk milli baletin yaranması mərhələsində xüsusilə mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Klassik balet ənənələrinə əsaslanan xoreoqrafik üsulların tətbiqi, baletin süjet xəttinin əsas ideya məzmunu, obrazların emosional vəziyyəti “Qız qalası” baletində uğurla həll olunmuşdur. Baletin musiqi quruluşunda Ə.Bədəlbəylinin milli xalq rəqslərinin elementlərini, ifaçılıq üslubunu saxlaması və onların klassik balet formaları ilə qovuşdurulması xüsusilə nəzərə çarpan cəhətdir. Ə.Bədəlbəyli nəinki milli baletin yaranmasına səbəb olmuşdur, eyni zamanda onun gələcək inkişaf istiqamətlərinin də müəyyənləşməsində mühüm rol oynamışdır.

Baletdə cəsarətli addım kimi dəyərləndirilən əsas xüsusiyyət - xalq rəqsləri ilə Avropa rəqs texnikasını qovuşdurmaq istiqamətində atılan addım idi. Bəstəkar ilk milli baletdə mütəq şəkilə Azərbaycan musiqisinə xas olan çalarları saxlamağa çalışmışdır. Bu baxımdan baletin musiqi dilinin xüsusiyyətləri bu məqsədə xidmət edirdi. Baletin məzmunu ilə bağlı olan “divertimentlər” səhnələşdirilsə də, burada maraqlı və kəskin-dramatik səhnələr də üstünlük təşkil edir. Baletdə məzmununun açıqlanması üçün pantomimadan geniş istifadə olunmuşdur. Həmçinin, baletin quruluşunda klassik baletlər üçün səciyyəvi olan “variasiya” və “adajio”lar öz əksini tapmışdır. Bəstəkarın klassik ənənələrə uyğunlaşdırdığı bu musiqi nömrələri P.Çaykovskinin “Sonalar gölü”, A.Qlazunovun “Raymonda”, L.Minkusun “Don Kixot” baletlərində olan ifaçılıq üslubunu xatırladır.

Xüsusilə baletdə Qəmər Almaszadənin ifası yüksək dəyərləndirilməlidir. Görkəmli balerinanın böyük coşğu ilə yaratdığı bu partiya obraz-emosional baxımdan dramatik cəhətləri birləşdirməyə nail olmuşdur. Q.Almaszadə baletdə yaratdığı ifası ilə Azərbaycan xoreoqrafiya sənətində klassik texnika ilə xalq rəqsini əlaqələndirmişdir. Ümumiyyətlə, Q.Almaszadənin yaratdığı obrazlar ən mürəkkəb partiyaların balet səhnəsində inandırıcı, dolğun və obraz-emosional baxımdan mükəmməl şəkildə yaradılması ilə hər zaman seçilmişdir.

Q.Almaszadənin şəxsi keyfiyyətləri, o cümlədən mükəmməl təhsili, oxuduğu müddətdə Rusiyanın xoreoqrafiya elitesi ilə ünsiyyəti, milli xoreoqrafiya ənənələrini yaratmaq prosesində iştirakı, eləcə də bir çox başqa vəziyyətlər ona uzun illər boyu truppanın rəhbəri olmağa imkanı verdi. Q.Almaszadə dünya xoreoqrafiya məktəbinin tendensiyalarını izləyən Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının truppasının formalaşmasında mühüm rol oynamışdır.

Azərbaycan balet sənətinin formalaşmasında və inkişafında rus balet ənənələrinə əsaslanan Q.Almaszadə milli xoreoqrafiya sənəti ifaçılarının yetişməsi istiqamətində öz məktəbini yaratmağa nail olmuşdur. Leyla Vəkilova, Rəfiqə Axundova, Tamilla Şirəliyeva və digər



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



yüksək professional bacarıqlara malik olan balet ifaçılarının yetişməsində Qəmər Almaszadə əvəzsiz rol oynamışdır.

Artıq 1940-cı ilə qədər Q.Almaszadə dünya balet tamaşalarının zirvələri hesab olunan bir çox əsərlərdə parlaq çıxışlar edirdi. Q.Almaszadənin repertuarına P.Çaykovskinin “Qu gölü”, A.Qlazunovun “Raymonda”, R.Qliyerin “Qırmızı lələ”, L.Minkusun “Don Kixot” və digər balet tamaşalarında əsas partiyalar daxil idi. O, Azərbaycan Opera və Balet Teatrının truppasına baş xoreoqraf kimi rəhbərlik etmiş və 37 il ərzində bu kollektivin inkişaf yolunu müəyyənləşdirmişdir.

Q.Almaszadə eyni zamanda böyük həvəslə bədii rəhbər kimi çalışdığı Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinin məzunlarının teatra gəlməsinə də şəraitin yaradılmasına çalışmışdır. Onun səyi ilə hər il zənginləşən teatr truppası 1950-ci illərə qədər repertuarın genişləndirməsi üçün hər bir imkana malik idi və teatrda bir-birinin ardınca premyeralar təqdim olunurdu. Tədrisən ənənəvi repertuar zənginləşməyə başladı. Belə ki, Ş.Qunonun “Faust” operasından “Valpurgiya gecəsi” və A.Borodinun “Knyaz İqor” operasından “Qıpçaq qızlarının rəqsi” repertuara daxil edildi. Azərbaycan Opera və Balet Teatrının səhnəsində dahi rus bəstəkarı P.Çaykovskinin hər üç baletinin - “Qu gölü”, “Şelkuncük” və “Yatmış gözəl”in, eləcə də R.Driqonun “Arlekinada”, A.Adanın “Jizel”inin səhnələşdirilməsi böyük bir hadisə kimi dəyərləndirilə bilər.

Eyni zamanda rəqqasların professional səviyyəsinin yüksəldilməsi sahəsində mühüm addımların atılması lazımi bacarıqlara malik olan hər bir ifaçıya ən çətin partiyalarda özünü sınamaq imkanı yaradırdı. Teatrda formalaşan yaradıcı mühit istedadlı ifaçıların yetişməsinə imkan verirdi. Solistlərin teatrın aparıcı tamaşalarında çıxışlarının ifaçılıq səviyyəsi dünya standartlarına cavab verməli idi və buna mütləq şəkildə diqqət verilir. Məsələn, Q.Almaszadə ilə yanaşı bir çox tamaşalara istedadlı balerina, Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinin məzunu İrina Mixayliçenko və sonralar SSRİ Xalq artisti olmuş Leyla Vəkilova çıxış edirdi. Moskvada təhsilini başa vuran L.Vəkilova virtuoz texnikası ilə hər kəsi heyrətə gətirərək, balet səhnəsində böyük əks-səda yaratdı. L.Vəkilova bir neçə onilliklər ərzində bütün mürəkkəb partiyaların ifaçısı kimi şöhrət qazandı. O, eyni zamanda Bakı Xoreoqrafiya Məktəbində məktəbin bədii rəhbəri vəzifəsində çalışan Q.Almaszadəni əvəz edərək, professional balerinaların və yüksək səviyyəli rəqqasların hazırlanmasında yaxından iştirak etmişdir.

İlk Azərbaycan professional klassik rəqqası 1950-ci illərdə səhnəyə gələn Maqsud Məmmədov olmuşdur. Moskva Xoreoqrafiya Məktəbində tanınmış pedaqoq Nikolay Tarasovun sinfində təhsil alan M.Məmmədov 1950-ci ildə buranı bitirdikdən sonra Bakıya qayıdır. Burada Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrının səhnəsində müxtəlif xarakterli mürəkkəb obrazlar yaradan M.Məmmədov Azərbaycan baletinin tarixinə öz adını həkk etməyə nail olur. Həm Azərbaycan bəstəkarlarının balet əsərlərində, həm də dünya klassiklərinin balet tamaşalarında uğurla obrazlar yaradan M.Məmmədova milli balet ifaçılarının yetişməsinə də öz təsirini göstərmişdir. Onun balet səhnəsində yaratdığı obrazlar milli ifaçılar üçün əvəzsiz nümunədir. Onun heyrətamiz istedadı və çalışqanlığı həm Azərbaycan Opera və Balet teatrının truppasında, həm də tanınmış rus balet ifaçıları ilə birlikdə xaricdə bir çox tamaşalarda iştirak etməyə imkan vermişdir.

1950-70-ci illər Azərbaycan baletinin çiçəklənmə dövrü idi. Həmin dövrdə Qəmər Almaszadə, Leyla Vəkilova, İrina Mixayliçenko, Rəfiqə Axundova, Yelena Butunina, Varvara Riçova, Viktoriya Dankeviç, Valentina Viqant, Tamilla Məmmədova, Raya



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



İsmayılova, Valentina Lenskaya, Ella Almazova, Lyudmila Pavliya, Sima Feyzullayeva, Larisa Yeğorova, Svetlana Burlakova, kişi ifaçılardan Konstantin Bataşov, Yuri Kuznetsov, Nikolay Kuznetsov, Maksud Məmmədov, Donmaz Hacıyev, Anatoliy Urvantsev, Mixail Qavrikov, Tofiq Məmmədov, Xəyyam Kələntərov, Vladimir Bezrukov, Karl Ryumin, Sergey Boqdanov və başqaları balet səhnəsində parlayırdılar.

1950-ci ildə ikinci Azərbaycan baleti olan “Gülşən”in tamaşaya qoyulması milli xoreografiya incəsənətinin formalaşmasında mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir. Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baleti (1952) Azərbaycan balet sənətində yeni musiqi dramaturgiyasının əsasını qoymuşdur. Bir müddət sonra yaranan “İldırımli yollarla” baleti ilə (1958) isə Q. Qarayev Azərbaycan balet sənətinin dünya səviyyəsində tanınmasına yeni yollar açmağa nail oldu.

Bu illərdə yaranan Azərbaycan baletlərində aydın musiqi konsepsiyası, parlaq xarakterlər, müxtəlif mövzuların yüksək sənətkarlıqla istifadə edilməsi xüsusilə diqqəti cəlb edir. Azərbaycan Opera və Balet Teatrının səhnəsinin aparıcı ifaçıları bu və ya digər balet əsərlərində həm yüksək sənətkarlıq nümayiş etdirir, həm də milli xoreografiya sənətinin inkişafında yeni mərhələni yaradırdılar. Müxtəlif mövzulu əsərlərin tamaşaya qoyulması öz növbəsində ifaçılara malik olduqları professional səviyyəni, ifaçılıq bacarıqlarını və hər bir obraza özünəməxsus yanaşmanı göstərməyə imkan verirdi.

Balet ifaçılarının sayının artması sayəsində bir sıra möhtəşəm və ifaçılıq baxımından çətin olan klassik balet əsərlərini səhnələşdirmək mümkün oldu. Hər yeni tamaşa təkcə həftə sonları deyil, həm də iş günlərində zalı daim dolduran minlərlə bakılı üçün bayrama çevrilirdi. Tamaşaçıların böyük marağı və pərəstişkarlığı sənətkarların özlərinə qarşı daha yüksək tələblər qoymasına səbəb olaraq, onların yaradıcı şəkildə daha çox çalışmasına səbəb olurdu.

Tarixi baxımdan yanaşsaq, bu Azərbaycan baletinin çiçəklənmə dövrünün yalnız başlanğıcı idi. Balet Azərbaycan mədəniyyətinin fəvqəladə təzahürünə çevrilməklə, bəstəkarların bu sahəyə diqqət və marağının formalaşmasına səbəb oldu. Azərbaycan bəstəkarlarının müəllifi olduqları balet əsərləri respublikanın hüdudlarından kənar da tanınmağa başladı.

Azərbaycan balet səhnəsində tamaşaya qoyulan çoxsaylı əsərləri sadalamaq çətinidir. Burada yalnız məhəbbət mövzusu üzərində qurulmuş parlaq tamaşalar deyil, həm də dərin fəlsəfi məzmunlu əsərlər tamaşaya qoyulurdu. Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” və “İldırımli yollar”, Soltan Hacıbəyovun “Gülşən”, Arif Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” kimi baletləri Azərbaycan səhnəsinin bəzəyi idi. Tofiq Bakıxanovun birpərdəli “Xəzər balladası”, Fərəc Qarayevin “Qobustan kölgələri” və “Kaleydoskop”, Q. Qarayevin “Leyli və Məcnun”un eyniadlı simfonik poemasının musiqisi əsasında balet tamaşası, Niyazinin “Çitra”, F. Əmirovun “Nəsimi”, “Şur”, “Muğam”, “Min bir gecə”, Ə. Abbasovun “Qaraca qız”, B. Zeydmanın “Qızıl açar”, A. Əlizadənin “Babək” baletləri bir-birinin ardınca tamaşaya qoyulurdu.

Azərbaycan balet səhnəsinə daxil olan tamaşaların quruluşunun professional səviyyəsi xüsusilə diqqətəlayiq olmuşdur. 1950-80-ci illərdə tamaşaya qoyulan bu əsərlər xarakterlərin, fikirlərin, hisslərin dərinliyinə görə böyük obrazlar qalereyasını təşkil edirdi.

1960-cı illərdə Azərbaycan balet səhnəsində parlaq ifaçılar fəaliyyət göstərirdi. Bakı Xoreografiya Məktəbinin istedadlı məzunları olan Çimnaz Babayeva, Tamilla Şirəliyeva, Olqa Motyakova, İrina Nizametdinova, Lyudmila Letyagina, Vladimir Pletnyov, Rüşət Zeynalov, Ramazan Arifullin, Qulam Poladxanov, Vitali Axundov və digərləri bu dövrdə balet səhnəsinin parlaq ulduzları olmuşlar. “Şopeniana”, “Klassik simfoniya”, “Gənc xanım və xuliqan” və digər baletlər bu dövrdə səhnələşdirilmişlər. Azərbaycan balet ifaçıları bu



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



dövrdə texniki çətinliklərin öhdəsindən məharətlə gələrək, parlaq aktyorluq bacarıqlarını nümayiş etdirirdilər.

Azərbaycan Opera və Balet teatrının balet truppasının Moskvada, Leninqradda (indiki Sankt-Peterburq), Kiyevdə, Minskə, Tbilisidə, Daşkənddə, Rostovda, Saratovda qastrol səfərləri möhtəşəm alqışlarla qarşılanırdı.

Milli balet ifaçıları Paris Forumunda iştirak etmiş və Paris Rəqs Akademiyasının diplomuna layiq görülmüşdür. Belə ki, 1969-cu ildə Parisdə Beynəlxalq rəqs festivalı çərçivəsində “Şan Elize” teatrında Azərbaycan balet truppası A.Məlikovun “Məhəbbət əfsanəsi” baletini nümayiş etdirirlər. Böyük uğurla qarşılanan bu tamaşa Azərbaycan xoreoqrafiya ustalarının professional səviyyəsini, klassik balet ifaçılıq ənənələrinə əsaslanmasını və mükəmməl ifa tərzini xarici tamaşaçılara çatdırmışdır. Bu baxımdan Paris Rəqs Akademiyasının diplomu ilə təltif olunmaları milli balet sənətimizin uğurlarından hesab oluna bilər. Bu eyni zamanda Azərbaycan balet ifaçılarının professional səviyyəsinin dünya standartlarına cavab verməsinin bariz nümunəsidir.

1970-80-ci illərdə Azərbaycan balet sənəti əvvəlki onillikdən gələn ənənəni davam etdirmiş və yeni tamaşalarla zənginləşmişdir. Bu dövrdə tamaşaya qoyulan əsərlərdə mövzu rəngarəngliyi hökm sürmüş və bu da öz növbəsində milli balet ifaçılarının bacarıq və qabiliyyətlərinin açılmasına təsir göstərmişdir. Təsadüfi deyildir ki, 1979-cu ildə səhnələşdirilən F.Əmirovun “Min bir gecə” baleti bir çox balet ifaçılarının yaradıcılıq fəaliyyətində mühüm mərhələ oldu. Belə ki, bu tamaşanın bir çox yaradıcıları Dövlət Mükafatına layiq görülən zaman onların arasında baş qəhrəmanın partiyasını yaradan Tamilla Şirəliyeva da olmuşdur.

1990-cı illərdə balet sənəti mövcud çətinliklərə baxmayaraq, öz inkişaf istiqamətini dayandırmamışdır. Bu onillikdə əvvəlkilərlə müqayisədə, məhsuldarlıq çox olmasa da, fədakar balet ustaları milli xoreoqrafiyanın inkişaf tempini dayanmağa qoymadan, öz fəaliyyətlərini davam etdirmişlər.

2000-ci illərdə Azərbaycan balet sənətinin inkişafında yeni səhifə açılmışdır. Azərbaycan Opera və Balet Teatrında tamaşaya qoyulan ənənəvi repertuara artıq yeni tamaşalar daxil olmağa başlayır. Bu da öz növbəsində milli xoreoqrafiya sənətinin yeni inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirir. Balet sənətinin bu onillikdə yenidən dirçəlməsi öz növbəsində yeni ifaçıların yaranmasını şərtləndirmişdir.

Qısa müddət ərzində Azərbaycan baletinin belə parlaq uğurları istedadlı balet ifaçılarının təkrarolunmaz ifalarından qaynaqlanmışdır. Onların rus balet məktəbinin ən yaxşı ənənələrini, xüsusilə A.Y.Vaqanovanın pedaqoji prinsiplərini mənimsəməsi sayəsində milli xoreoqrafiya sənəti yüksək zirvəsinə çatmışdır.

Azərbaycan balet ifaçılarının yaratdığı müxtəlif xarakterli obrazlar qalereyası həm milli, həm də klassik rus və Avropa bəstəkarlarının balet əsərlərini əhatə edir. Professional təhsil baxımına əsasən rus klassik məktəbi ənənələrini davam etdirən Azərbaycan balet ifaçıları milli xoreoqrafik üsullar ilə rus balet ənənələrini uzlaşdırmağa nail olmuşlar. Onların balet səhnəsində yaratdığı təkrarolunmaz obrazlar Azərbaycanda balet sənətinin inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirmişdir. Belə ki, musiqi və hərəkətlər vasitəsilə müxtəlif xarakterli obrazların hərtərəfli şəkildə açılması ifaçıdan böyük təcrübə və sənətkarlığı özündə ehtifa edən yüksək professionallıq tələb edir. Bu baxımdan Azərbaycan xoreoqrafiya sənəti ənənələr çərçivəsində yeniliyə meyl edərək, müasir dünyanın tələbləri ilə uyğunlaşsa da, hər zaman dəyərlərə bağlı bir şəkildə inkişaf istiqamətlərinə əsaslanmışdır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Sonuç

Məhz bunun nəticəsidir ki, Azərbaycan balet ifaçılığının nümayəndələri rus klassik məktəbi ənənələrini davam etdirərək bu sənəti hər zaman yüksək qiymətləndirmiş və gələcək yollarının müəyyənlişməsi istiqamətində mühüm nəticələr əldə etməyə çalışmışlar. Azərbaycanda balet sənəti yarandığı ilk dövrlərdən başlayaraq, bu sənətdə daim milli kadrların yetişdirilməsi üçün mühüm təşəbbüslər irəli sürülmüş və əhəmiyyətli nəticələr əldə edilmişdir. Azərbaycan balet sənətinin görkəmli ifaçıları səhnədə parlaq obrazlar yaratmaqla yanaşı, həm də pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmağa üstünlük vermişlər. Onlar malik olduqları zəngin təcrübəni bölüşməklə gənc ifaçıların milli balet sənətinin gələcək yollarının müəyyənlişməsində əhəmiyyətini saxlamağa çalışmışlar. Bu baxımdan Azərbaycanda xoreoqrafiya tədrisi və professional səhnədə ifaçılıq bacarıqlarının nümayiş etdirilməsi demək olar ki, eyni vaxtda baş vermiş və bu işə milli balet ifaçılarının yetişməsi prosesində mühüm vasitə olmuşdur.

Müasir dövrimüzdə Azərbaycan xoreoqrafiya sənəti ənənələr çərçivəsində milli xüsusiyyətləri saxlamaqla yeni inkişaf mərhələsində öz fəaliyyətini müəyyənləşdirərək, balet sənətinin istiqamətləri üzrə irəliləyir.

ƏDƏBİYYAT

1. Балет: энциклопедия / Под. ред. Ю.Н.Григоровича. – М.: Сов. энцикл., – 1981. – 623 с.
2. Блок, Л.Д. Классический танец: история и современность / Л.Д.Блок. – М.: Искусство, – 1987. – 556 с.
3. Ваганова, А.Я. Основы классического танца/А.Я.Ваганова. – Л.: ГИХ. – 1934 – 192 с.
4. Новерр, Ж.Ж. Письма о танце / Жан Жорж Новерр. [пер. с фр. под ред. А.А. Гвоздева] – 2–е изд., испр. – СПб.: Лань; Планета музыки, – 2007. – 384 с.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



AKTÖRÜN PROFESYONEL OLUŞUMU SİSTEMİNDE DANSIN ROLÜ

Nurlana İBRAHİMOVA*

Özet

Dans, modern Drama Tiyatrosu sanatında ana ifade araçlarından biridir. Bu, Azerbaycan'ın farklı tiyatrolarında gerçekleştirilen çok sayıda müzik ve drama performansı ile doğrulanmaktadır. Dans, antik çağda, ilkel bir topluluk sistemi koşullarında bile, insanları birleştirme aracı olarak sanatsal olarak ortaya çıktı, avlanma ve diğer emek süreçlerinin yeniden üretilmesinde önemli bir rol oynadı. Dans eden kabileler, kitlesel eylem gerektiren herhangi bir önemli sosyal olayı kutladılar: meyve toplama, avın başlangıcı, gençliğin başlaması, askeri sefer. Antik kültürde dans, sanatsal-figüratif değil, ritüel-büyülü bir görsel ve sözlü etkinliktir. Etnografik gözlemler ve arkeolojik kanıtlar bunu doğrulamaktadır.

Bugün, geleceğin dramatik aktörlerinin dans eğitimi konularına çok dikkat edilmektedir. "Oyunculuk", "Sahne Konuşması", "Vokal" ve "Sahne Hareketi" gibi akademik konularla birlikte "Dans" da tiyatro eğitim sisteminin ayrılmaz bir parçasıdır. Bu konu oyuncunun dans-plastik kültürünün temelini oluşturur. Tiyatro Okulu'nda kazanılan dans becerilerinin gelişimi tiyatrodaki eğitim, sahneleme ve provalar sürecinde devam eder. Azerbaycan'da tiyatro eğitiminin başladığı andan 20. yüzyılın sonlarına kadar oyuncunun dans eğitim sisteminin oluşum ve gelişiminin tarihsel sürecidir. Oyuncuları dans yoluyla eğitmek için modern bir sistem oluşturma süreci, 20. yüzyıl öğretmenlerinin ve bale ustalarının drama performanslarının dans çözümünü düzenleme ve tiyatro okullarında "dans" öğretme konularına adanmış teorik çalışmalarının incelenmesine dayanarak analiz edildi.

Sanatsal rolün yanı sıra estetik rolünde tiyatrodaki dansın çok önemli olduğunu ve estetiğin tiyatronun ayrılmaz bir parçası olarak not edilebileceğini belirtmek isterim. Bu kelime genellikle güzellik ve uyumla ilgili konuşmalarda kullanılır, ancak esas olarak sanat da dahil olmak üzere algı araştırmalarıyla ilgilenen bir yöndür. Estetik kavramı, beraberindeki sorunlar gibi, Antik Yunan'da Sokrates ve Platon tarafından elde edildi, ancak terim resmi olarak yalnızca 1735'te Alexander Baumgarten tarafından aşağıdaki formülle belgelendi: "estetik, algılayan hassas bilginin temelidir". O zamandan beri estetik, sanatın değeri, anlamı ve kalitesi hakkındaki tartışmaların ayrılmaz bir parçası haline geldi.

Dansın estetiğinden bahsetmek özellikle ilginçtir çünkü dansın ana ifade aracı bedendir. Platon, "duygu bilimi" hakkında konuşmaya başlayan ve herhangi bir nesnenin güzelliğinin onda değil, temsil ettiği fikirde olduğu sonucuna varan ilk insanlardan biriydi. Örneğin romantik çağda balerin, Yüce mit fikrini somutlaştırmak zorundaydı, dansının güzelliği görselleştirdiği fikir tarafından belirlendi.

Seyirciyi ilgilendiren bir diğer soru da dansı nasıl algıladığımız ve neden bize bir şey güzelken bir şey çirkin geliyor? Felsefi bir hareket olarak estetik bize, bir sanat eserinin güzelliğinin bakanın gözünde olduğu teorisini sunar. Bu bağlamda birçok filozof ve sanat teorisyeni, bireysel ve kolektif algı deneyimine dayalı evrensel değerlendirme ilkeleri ortaya koymaya çalışmıştır.

Anahtar Kelimeler: Koreografi, tiyatro, oyuncu, sanat, gelişim.

THE ROLE OF DANCE IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL FORMATION OF THE ACTOR

Abstract

Dance is one of the main means of expression in the art of modern Drama Theater. This is confirmed by numerous musical and drama performances performed in different theaters of Azerbaijan. Dance appeared artistically in antiquity, even in the conditions of a primitive community system, as a means of uniting people, it played a major role in the reproduction of hunting and other labor processes. Dancing tribes celebrated any important social event that required mass action: fruit gathering, the beginning of a hunt, the initiation of youth, a military campaign. In ancient culture, dance was a visual and verbal activity, not an artistic-figurative, but a ritual-magical one. Ethnographic observations and archaeological evidence confirm this.

* Bakü Koreografi Akademisi Yüksek Lisans Öğrencisi, i.nurlana00@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Today, much attention is paid to the issues of dance education of future dramatic actors. "Dance" is an integral part of the theater education system, along with academic subjects such as "Acting", "Stage Speech", "Vocal" and "Stage Movement". This subject lays the foundation of the actor's dance-plastic culture. The improvement of dance skills gained at the Theater School continues in the process of training, staging and rehearsals in the theater. It is the historical process of the formation and development of the actor's dance education system from the beginning of theater education in Azerbaijan to the end of the 20th century. The process of creating a modern system for training actors through dance was analyzed based on the study of the theoretical works of 20th century teachers and ballet masters dedicated to the issues of organizing the dance solution of drama performances and teaching "dance" in theater schools.

I would like to note that in addition to the artistic role, dance in the theater is very important in the aesthetic role, and aesthetics can be noted as an integral part of the theater. What is aesthetics? Often this word is used in conversations about beauty and harmony, but it is primarily a direction that deals with the study of perception, including art. The concept of aesthetics, like the issues that accompany it, was acquired by Socrates and Plato in Ancient Greece, but the term was officially documented only in 1735 by Alexander Baumgarten in the following formula: "aesthetics is the science of sensitive knowledge that perceives and creates the beautiful." Since then, aesthetics has become an integral part of discussions about the value, meaning and quality of art.

It is especially interesting to talk about the aesthetics of dance, because its main means of expression is the body. Plato was one of the first people who began to talk about the "science of feelings" and concluded that the beauty of any object is not in it, but in the idea it represents. For example, in the romantic era, the ballerina had to embody the idea of the Supreme myth, the beauty of her dance was determined by the idea she visualized.

Another question that interests the audience is how we perceive dance and why something seems beautiful to us, but something is ugly? Aesthetics as a philosophical movement presents us with the theory that the beauty of a work of art is in the eye of the beholder. In this regard, many philosophers and art theorists tried to reveal universal principles of evaluation based on the experience of individual and collective perception.

Keywords: Choreography, theater, actor, art, development.

"Teatrdan daha incə formalar və daha təmiz əxlaq tələb edən bir peşə bilmirəm. - D.Didro"

Müasir Dram Teatrının sənətində rəqs əsas ifadə vasitələrindən biridir. Bu, Azərbaycanın müxtəlif teatrlarında həyata keçirilən çoxsaylı musiqi və dram tamaşaları ilə təsdiqlənir. Rəqs antik dövrdə, hətta ibtidai icma sistemi şəraitində, bədii olaraq ortaya çıxdı, insanları birləşdirmək vasitəsi olaraq ov və digər əmək proseslərinin çoxalmasında böyük rol oynadı. Rəqs qəbilələri kütləvi fəaliyyət tələb edən hər hansı bir vacib ictimai hadisəni qeyd etdi: meyvə toplanılması, ovun başlanğıcı, gənclərin təşəbbüsü, hərbi kampaniya və s. Qədim mədəniyyətdə rəqs eləcə vizual və şifahi fəaliyyət, bədii-məcəzi deyil, ritual-sehrli xarakteri daşıyırdı. Etnoqrafik müşahidələr, arxeoloji dəlillər də bunu təsdiqləyirlər.

"Sənət həyatın əksi və biliyidir; həyatı bilmədən yaratmaq mümkün deyil."(1)

Giriş

Bu gün gələcək dramatik aktyorların rəqs təhsili məsələlərinə çox diqqət yetirilir. "Aktyorun ustalığı", "səhnə nitqi", "vokal" və "səhnə hərəkəti" kimi akademik fənlərlə birlikdə "rəqs" teatr təhsili sisteminin ayrılmaz hissəsidir. Bu fənn aktyorun rəqs-plastik mədəniyyətinin əsasını qoyur. Teatr Məktəbində qazanılan rəqs bacarıqlarının təkmilləşdirilməsi teatrda təlim, səhnələşdirmə və məşq işləri prosesində davam edir. Azərbaycanda teatr təhsilinin yarandığı andan XX əsrin sonlarına qədər aktyorun rəqs təhsili sisteminin formalaşması və inkişafının tarixi prosesidir. Dram tamaşalarının rəqs həllinin təşkili və teatr məktəblərində rəqsin tədrisi məsələlərinə həsr olunmuş XX əsr müəllim və balet ustalarının nəzəri işlərinin öyrənilməsi



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



əsasında aktyorların rəqs vasitəsi ilə hazırlanması üçün müasir sistemin yaradılması prosesi təhlil edilmişdir.

Qeyd etmək istərdim ki, bədii roldan da əlavə teatrda rəqsin estetik rolu da çox önəmlidir, və estetikanı teatrın ayrılmaz hissəsi kimi də qeyd etmək olar. Estetika nədir? Çox vaxt bu söz Güzəllik və harmoniya haqqında söhbətlərdə istifadə olunur, lakin ilk növbədə sənət də daxil olmaqla qavrayışın öyrənilməsi ilə məşğul olan bir istiqamətdir. Estetika anlayışı, onu müşayiət edən məsələlər kimi, Qədim Yunanıstanda Sokrat və Platon tərəfindən əldə edilmişdir, lakin bu termin rəsmi olaraq yalnız 1735 - ci ildə Alexander Baumgarten tərəfindən aşağıdakı formulada sənədləşdirilmişdir: "estetika, gözəlləri dərk edən və yaradan həssas bilik elmidir." O vaxtdan bəri estetika sənətin dəyəri, mənası və keyfiyyəti ilə bağlı müzakirələrin ayrılmaz hissəsinə çevrilmişdir.

Rəqsin estetikası haqqında danışmaq xüsusilə maraqlıdır, çünki onun əsas ifadə vasitəsi bədəndir. Platon "hisslər elmi" haqqında danışmağa başlayan və hər hansı bir cismin gözəlliyinin onda deyil, təmsil etdiyi fikirdə olduğu qənaətinə gələn ilk şəxslərdən biri idi. Məsələn, romantizm dövründə balerina Ülvi mif ideyasını təcəssüm etdirməli idi, rəqsinin gözəlliyi onun vizuallaşdırdığı ideya ilə müəyyən edilirdi.

Tamaşaçıları maraqlandıran daha bir sual, rəqsi necə qəbul etdiyimizdir və niyə bir şey bizə gözəl görünür, amma bir şey çirkin? Estetik bir fəlsəfi hərəkət olaraq bizə bir sənət əsərinin gözəlliyinin düşünənin gözündə olduğu nəzəriyyəsinə təqdim edir. Bu baxımdan bir çox filosof və sənət nəzəriyyəçisi fərdi və kollektiv qavrayış təcrübəsinə əsaslanaraq qiymətləndirmənin universal prinsiplərini ortaya qoymağa çalışdı.

Bir tamaşa səhnəyə qoyularkən plastik düşünmək bacarığı, təlim zamanı əldə edilən istedad və bilik, tələb edən rejissorun (baletmeyster) əsas xüsusiyyətidir. Tamaşanın bəstəkarı və rəssamı gələcək əməkdaşlıq üçün təsviri və musiqi sənətinin əsaslarını bilməlidirlər. Əsas odur ki, rejissor-balet ustası öz niyyətini ifaçılar (Dram Teatrının aktyorları, Balet rəqqasələri) vasitəsilə təcəssüm etdirsin. "Vizyonlarını" çatdırmaq üçün balet ustası özü plastik bir görüntü hiss etməlidir, yəni aktyorun daxili texnikasına sahib olmalıdır. Rejissorun dramatik aktyorlarla və xoreoqrafiya janrının aktyorları ilə işi öz fərdi fərqlərinə malikdir və eyni zamanda səhnə obrazının yaradılmasının metodologiyası ilə də oxşardır. Üstəlik, rejissor balet ustası olmamalıdır, amma balet ustası öz işində rejissor olmalıdır, əks halda rejissor vəzifəsini tam yerinə yetirməyəcəkdir. Xoreoqraf baletmeyster musiqidə dəstək axtarır, bu da plastik məzmunun yaradılması üçün əsasdır və təcəssümün "aparatu" vasitəsilə görünən və hiss olunan bir görüntü yaradır. Ancaq bunun üçün rejissor-balet ustası plastik bir "dil" bilməli, yəni ifadəli bir vasitə kimi istifadə etdiyi xoreoqrafik materialın əsaslarını bilməlidir (klassik rəqs, xarakterik rəqs, rəqs folkloru, pantomim texnika). Eyni zamanda, o, tək bədəni ilə musiqini improvizasiya etməyi deyil, həm də plastik planını, plastik "görmə"-ni və daxili vəziyyətini ifadəyə çatdırmaq üçün bir yol tapmağı bacarmalıdır – özü də aktyorluğa yiyələnəlidir, "bədii dil" isə hər hansı bir şey ola bilər – söz, pantomima, xoreoqrafiya.

Xoreoqrafiya sənəti, hər hansı bir sənət növü kimi, özünəməxsusluğu ilə seçilir. Emosional və bədii obrazın əsası, yaratdığı personaj adından səhnədə hərəkət edən şəxsin özü, psixofiziki imkanları və şəxsi keyfiyyətləridir. K. S. Stanislavskinin səhnədəki psixoloji həyat qanunları, səhnə obrazını yaratmaq və dərk etmək üçün insanın təbiət tərəfindən verilmiş imkanlarından istifadə etməyə kömək edir. Daxili texnikanın tərbiyə metodologiyası insanın psixofizik aparatının inkişafına, təbii potensialına əsaslanır, həssas bir hərəkət, yaradılan görüntünün təsirli xəttini anlamaq və hiss etməklə bədəninə dərk edərkən ifadəli dinamika əldə edir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Bədən plastikası ilə həqiqi bir görüntü yaratmaq – plastik janr aktyorunun qarşısına qoyduğu məqsəddir.

Səhnə obrazına çevrilmə prosesi "insan ruhu" və "insan bədənini" rolunun formalaşması prosesidir.

Aktyorun peşəkar bacarıq əlamətlərindən biri – "plastik mədəniyyət"-dir. Aktyor rolun plastikası üzərində işləməyə hazırlığı, ilk növbədə, bədən aparatının plastikliyini təmin edən zehni və psixofiziki keyfiyyətlərin hazırlığıdır.

"Ümumiyyətlə insanın səhnədəki zehni təbiətindən irəli gəlir və buna görə də bütün sənət növləri üçün birdir." dedi K. S. Stanislavski. Hisslərin təbiətini aşkar etdikləri daxili və xarici hərəkətlərlə təhlil etməyi məsləhət gördü. Tamaşaçı ilə ünsiyyət ilk növbədə onun təxəyyülünün aktivləşməsi ilə baş verir. Və bu da, tamaşanın obrazlı sistemində Yu. M. Barboyun (2) göstərdiyi kimi, mühüm struktur yaradan rol oynayır.

Xoreoqrafiyada təsirli bir xəttin açılması üçün uyğunlaşmalar birdəfəlik sabitlənir və musiqi bazasının temporitmindən sıx asılı olaraq inkişaf edir. Duet rəqsi (pas de deux) – qəhrəmanların hissələrini ifadə edən, xarakterlərini və hərəkətlərdəki münasibətlərini ortaya qoyan, təklif olunan müəyyən şərtlərdə münasibətləri inkişaf etdirmək zərurəti olaraq ortaya çıxan bir dialoqa çevrilir və rəqs virtuozluğu, plastik ifadəliliyi, hissələri, düşüncələri və münasibətləri aşkar etmək vasitəsinə çevrilir. Duetdə ilk növbədə mənəvi, daxili bir əlaqə lazımdır. (3)

Xoreoqrafiyada ünsiyyət musiqi ilə məhdudlaşan bir zamanda davam edir və Balet ustasının bəstələdiyi plastik rəsmi xarici formasında birdəfəlik qeyd olunur. Xoreoqrafiya sənətinin aktyoru rəqsdə ifadə olunan plastik dilin təərəfəsinə təsir göstərir; duruşda, jestdə, göz temasında. Tərəfəsinə vizyonlarınızı çatdırmaq, bədənə "danışmaq" üçün aktyorun əvvəlcə özü üçün bu görüntüləri və alt mətnləri yaratması lazımdır. Növbəti mərhələ isə duetdə bunu hərəkətlərlə çatdırmaq vaxtıdır. K. S. Stanislavski təbiətə və bilinçaltıya güvənməyi məsləhət görür, çünki istək hərəkəti oyadır və aktivləşdirir və bununla da hissələrin, təcrübələrin doğrulmasına təsir göstərir.

"Yalnız həyatda həqiqətən mövcud olan, həqiqətən yanınızda dayanan və hissələrinizi sizdən qəbul etmək istəyən canlı bir obyektə əlaqə qurun. Ünsiyyət qarşılıq tələb edir." (4)

Ritm istənilən nizamlı hərəkətin təməlidir. Rəqs edən aktyor dəyişən ritm atmosferini hiss edir. Müəyyən bir ritmdə həyata keçirilən "fiziki hərəkətlərin yaddaşı" məşqi yalnız pantomima texnikasını mənimsəmək üçün deyil, həm də daxili tempi inkişaf etdirmək üçündür. Xoreoqrafiyada təkrar plastik motivlərdən istifadə olunur. Tələbələrin vəzifəsi onları xoreoqrafik obraza çevirməyi öyrənməkdir. L. S. Vygotsky yazır: "Sənət etdiyi hər şeyi bədəninizdə və bədəninizlə edir". (5)

Balet rəqqasəsi hər hərəkətdə nə üçün hərəkət etdiyini və məqsədinə hansı məntiqi ardıcılıqla getməli olduğunu bilməlidir. Hisslərin təbiəti ilk növbədə təzahürünün məntiqində və ardıcılığında, yəni hərəkətlərdə aşkarlanır və dərk olunur. Tam hüquqlu bir xoreoqrafik obraz yaratmaq üçün balet rəqqasəsi xarakteri anlamalı, qəhrəmanın duyğu və istəklərini mənimsəməli, bu hissələrin və ehtirasların mahiyyətini anlamalı və obraza kifayət qədər nüfuz edərək rolun rəqs lüğəti üzərində işə başlamalıdır. Xoreoqrafiyada dramaturgiya yaratmaq üçün mənbə olan emosional təcrübələr və daxili hərəkətlərdir. Gündəlik süjet hərəkətləri xoreoqrafiyada pantomima dili ilə ifadə olunur, daxili təcrübələr rəqs dili tələb edir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Xoreoqrafiya nömrəsini bəstələmək və ifa etməkdə çətinlik, daxili həyatın temporitminin musiqi bazasına tam uyğun gəlməsidir. Baletmeyster işində effektiv analiz metodu, musiqi bazası ilə işləyərkən müəyyən edilmiş rəqs kompozisiyası zamanı emosional əlamətləri itirməməyə imkan verir. Rəqs kompozisiyası musiqi obrazının emosional dərk edilməsinə və musiqi əsərinin dramaturgiyasında rəqs bəstələmək üçün dayaq nöqtəsi kimi tapılan plastik motivlərə əsaslanır. İstinad nöqtələrini təyin edərkən balet ustası musiqi əsərinin ritmik tərəfinə deyil, müəyyən bir hissənin emosional tərəfinə, melodiyanın intonasiyasına, harmonik səsinə əsaslanır. Bir personajın rəqs dilini bəstələməyə başlamazdan əvvəl balet ustası aktyor-ifaçının bədəni və sinirləri ilə personajın hissələrinin amplitüdlərini dərk etməlidir. Musiqi təxəyyüldə plastik bir görüntü yaradır, xoreoqrafik dilin üslubunu, temporitmini və quruluşunu diktə edir, yəni xarakteri, duyğuları və ehtirasları, emosional məzmununu təsvir edir. Növbəti mərhələ xoreoqrafiya (vizual dil), "monoloq"-rəqs, yəni plastik ifadə formasıdır. Hər bir musiqi epizodu bir sxemlə təmsil oluna bilər:

- gələcək hadisənin strategiyasını (gərginliyini) göstərən duruş;
- hərəkəti təşkil edən rəsmlə əlaqəli xoreoqrafik mətn (söz);
- kəşimə kimi anın psixoloji məzmununu bizə çatdıran bir jest.

Duruş-hərəkət-jest-duruş...

Epizoddan epizoda xoreoqrafiya əsərinin forması qurulur, balet ustası isə musiqi dramaturgiyasının verdiyi temporitmlərdə personajın xarakterinə uyğun olaraq formalaşan daxili mətn texnikasına əsaslanır. Xoreoqrafik hesab musiqi hesabı ilə təşkil edilir, hərəkət xoreoqrafik plastik formada qeyd olunur. Rəqs birləşmələrinin sözlərini yaradan balet ustası aktyora, ifaçıya obrazı plastik şəkildə "səsləndirməyə" imkan verir. İfaçıların peşə hazırlığını nəzərə almaq lazımdır və xoreoqrafın mümkün qədər çox rəqs çətinliyi göstərməyə çalışması həmişə məsləhət deyil, çünki xoreoqrafiya təsirli əsasını itirə bilər. Azadlığı sadə ifadəli hərəkətlərdə dərk etmək daha yaxşıdır. İfaçılarla (Balet rəqqasələri) işdə effektiv analiz metodu aşağıdakı mərhələləri əhatə edir:

- musiqi əsəri ilə tanışlıq, musiqi dramaturgiyasını, plastik motivləri dərk etmək, süjeti və personajları təhlil etmək. Tam hüquqlu bir xoreoqrafik obraz yaratmaq üçün bir balet aktyoru xarakteri anlamalı, qəhrəmanın duyğu və istəkləri ilə tanış olmalı və obraza kifayət qədər nüfuz edərək rolun rəqs birləşmələri üzərində işə başlamalıdır;
- rəqs mətnini öyrənmək;
- rəqs mətninin əzbərlənməsi.

Rəqs lüğətinin ifası: rəqsdə sərbəstlik əldə etmək və diqqətini aktyor qiymətlərinə yönəltmək, rəqs monoloqunda hərəkət etməyi öyrənmək, yəni daxili monoloq vasitəsilə səhnə obrazı adından düşünmək üçün hərəkətin avtomatik icrasına gətirməlidir;

- daxili hərəkətlərin və vəziyyətlərin məntiqini, hissələrin daxili temporitmini, daxili motivi müəyyənləşdirmək üçün "daxili təcrübələrin plastikası" üzərində iş.

Effektiv analiz metodu ilə məşqlərin son məqsədi rəqs monoloqunda hərəkət etməyi, yəni aktyor adından düşünməyi və "yaşamağı" öyrənməkdir. İfaçının aktyorluq məlumatlarını açıqlayaraq, Xoreoqrafiya nömrəsindəki ifaçılıq bacarıqları ilə təsirli bir hissəni, tam yaradıcı qayıdışa çatdırmaq çox vacibdir. Buna nail olduqdan sonra ifaçı möhkəmləndirməli və sonrakı məşqlərdə emosional nəticə əldə etməyə çalışmalıdır. Tamamilə hərəkətə təslim olaraq, rola uyğun olan canlı duyğunu çıxarır. Bu onun şəxsi duyğusudur, bədən tərəfindən



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



tapılıb və xatırlanacaq. Çoxsaylı məşqlərdən sonra yaradıcılıq azadlığı əldə edilmirsə, rəqqasə özünə güvənmirsə və xoreoqrafik mətni ifa etməkdə sərbəst deyilsə, "rolu oynamaq mənasızdır".

Sonuç

Nümunələr, kastinqlər, rejissorlar və həmkarları ilə ünsiyyət, oxunuşlar, ssenarilərin öyrənilməsi, kostyumların uyğunlaşdırılması – bu aktyorların peşə fəaliyyətlərində alışdıqları şeylərin tam siyahısı deyil. Yaradıcılıq onların həyatının bir hissəsinə çevrilir və demək olar ki, hər yerdə əks olunur: həm işdə, həm də adi həyatda. Buna görə aktyor peşəsinin nümayəndələrini tez-tez sənət adamları adlandırırlar – onun bütün cəhətlərini incəliklə hiss edirlər, rollara alışırırlar və oynadığı qəhrəmanların hər birinin əbədi olaraq ruhunda bir iz buraxdığını unuturlar.

Müasir aktyorluq məktəbi XIX-XX əsrin əvvəllərində inkişaf etməyə başladı. Bu işdə K. S. Stanislavski fəal iştirak etmişdir. İndi teatr və ya kino aktyoru olmaq xəyalları gələcək ixtisas seçimini müəyyən edən bir çox məktəblini ziyarət edir. Aktyorluq həyatından yalnız populyarlıq deyil, həm də yüngüllük, çox sayda tanışlıq gözləyirlər. Hər kəs peşəkar aktyorların böyük və cəlbədicə sənət dünyasının bir hissəsi olmaq üçün hansı çətinliklərdən keçməli olduqlarını dərk etmir.

İstifadə Edilmiş Ədəbiyyatın Siyahısı

- 1 Станиславский К.С.: Моя жизнь в искусстве. М., 1924.
- 2 Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988.
- 3 Вечеслова Т. Я – балерина. М.: 1968. С. 71–72.
- 4 Станиславский К.С.: Собрание сочинений. Т. 2. М., 1954. С. 279.
- 5 Выготский Л.С. Психология искусства



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



TÜRK MÜSİKİSİ İCRÂSINDA “NİŞÂBUR” PERDESİ ANALİZİ

Nurullah KANIK*

Özet

Bu araştırmada, yaygın olarak kullanılan Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) ses sisteminde yer almayan "nişâbur" perdesi konu edilmektedir. Eski nazarı eserler incelendiğinde, bazılarında bu perdeden bahsedildiği ve konumu hakkında bilgiler verildiği görülmektedir. Bununla beraber, özellikle eski icrâcıların, bu perdeyi nişâbur vb. şeklinde adlandırmıyor olsalar dahi icrâlarında kullandıkları günümüze ulaşan ses kayıtlarından net bir şekilde anlaşılmaktadır.

Tarihsel ve hesaplamalı müzikoloji yöntemlerinin bir arada işleneceği bu araştırmada, öncelikle nişâbur perdesinin yer aldığı eski nazarı eserler incelenerek perdenin konumu tespit edilmektedir. Daha sonra ise Tanbûrî Cemil Bey'in mâhûr ve rast taksimlerinde kullandığı nişâbur nağmelerindeki perdelerin frekans analizlerine yer verilmektedir. Elde edilen frekans değerleri önce sent ve daha sonra Holder koması cinslerine çevrilerek aralık hesaplamaları gerçekleştirilmektedir. Bu analizler, icrâ edilen perdenin, eserin tamamındaki ortalaması alınarak değil, nağme hareketine göre motifler halinde incelenerek yapılmaktadır. Böylelikle, perdenin nağmenin hareketine göre nasıl şekillendiği tespit edilmekte, bunun sonucunda da perdenin bölgesi belirlenmektedir. Elde edilen veriler ışığında, nişâbur perdesine ait bölgenin belirlenmesinin yanında, nişâbur çeşnisinin diğer çeşnilerden farkı da ortaya konulmaktadır. Böylece, bu çeşninin AEU'daki nazarı anlatım ve nota üzerindeki gösterim şekli tartışmaya açılmaktadır.

Bu araştırmayla beraber, "nişâbur" perdesinin tekrar literatüre kazandırılması hedeflenmektedir. Bunun, Türk müzikî eğitimi, araştırmaları ve icrâ alanlarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Nişâbur Perdesi, Türk Müzikîsî, Frekans Analizi

ANALYSIS OF PERDE “NİŞÂBUR” IN TURKISH MUSIC PERFORMANCE

Abstract

In this research, the perde "nişâbur", which is not included in the commonly used Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) sound system, is discussed. When old theoretical works are analyzed, it is seen that some of them mention this perde and give information about its position. However, it is clear from the surviving sound recordings that especially the old performers used this perde in their performances even if they did not call it nişâbur etc.

In this research, in which historical and computational musicology methods will be used together, first of all, the position of the perde is determined by analyzing the old theoretical works in which the perde of nişâbur appears. Then, the frequency analysis of the perdes in the nişâbur melodic patterns used by Tanbûrî Cemil Bey in his mâhûr and rast taksims are analyzed. The frequency values obtained are first converted to cents and then to Holder's coma and interval calculations are made. These analyzes are made not by taking the average of the performed perde over the whole taksim, but by examining it in motifs according to the melodic motion. Thus, it is determined how the perde is shaped according to the melodic motion, and as a result, the region of the perde is determined. With the data obtained, in addition to determining the region of the perde nişâbur, the difference of the çeşni nişâbur from the others is also revealed. Thus, the theoretical expression of this çeşni in the AEU and the way it is represented on the notation are opened to discussion.

With this research, it is aimed to bring the perde "nişâbur" back into the literature. It is thought that this will contribute to the fields of Turkish music education, research and performance.

Keywords: Perde Nişâbur, Turkish Music, Frequency Analysis

* Öğr. Gör. İTÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi Doktora Programı Öğrencisi, kanik@itu.edu.tr



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



GİRİŞ

Günümüzde, çeşitli eğitim kurumlarında ve icrâ alanlarında Arel-Ezgi-Uzdilek (AEU) ses sistemi yaygın olarak kullanılmaktaysa da Türk mûsikîsinin, bu sistemden ibaret olmadığı ve icrâda kullanılan perdelerle sistemin/notaların farklı olduğu bilinmekte ve bu konuda çeşitli araştırmalar yapılmaktadır. Aynı şekilde, AEU'dan önce yazılmış eserlerde her ne kadar Safiyyüddin'in (17'li) sistemine sadık kalındığı düşünülse de yapılan araştırmalar neticesinde, günümüzdeki gibi geçmişte de icrâcılar ve nazariyatçılar arasında uyumsuzlukların olduğundan söz edilebilir.

Sistem/nota-icrâ farklılığının başlıca sebepleri olarak Türk mûsikîsi eserlerinin yazıya aktarımında, perde gösterimindeki eksiklerle beraber yoruma dair nüans işaretlerinin notalarda kullanılmaması/nadiren kullanılması gösterilebilir. İcrâda kullanılan perdelerin, sistemde gerçek karşılıklarının olmayışı, özellikle eğitim hususunda birçok sıkıntıya mahal vermekteyken İsmail Baha Sürelsan ve Salih Murad Uzdilek'e göre bu perdelerin eklenmesiyle sistemin bozulacağı öne sürülmektedir. Sürelsan, Gürbüz'ün (1983: 3) eserinin önsözünde;

"(...) Rauf Yektâ Bey, (...) (Küçük Aralık'lar) bahsinde, meselâ Sabâ makamında kullanılan (RE bemol=Hicaz) ve Hicaz makamında kullanılan (Sİ bemol=Dik Kürdî) perdelerinin hakiyki frekanslarının, bu perdeler için Umûmî Dizi'de gösterilmiş bulunan oranlar'dan biraz farklı olduğunu söyleyerek, onların da oran'larını kayd etmiş olmakla beraber, tıpkı Hüseyin Sâdettin Arel ve Doktor Suphi Zühtü Ezgi merhumlar gibi, (Umûmî Dizi'nin intizâmını muhafaza için) o perdeleri ses sistemimizin içine almamıştır."

ifadelerini kullanmaktadır. Aynı bölümün devamında ise;

"Ordinaryüs Profesör Salih Murad Uzdilek, (...) Uşşak makamında kullanılan bir çeşit SEGÂH perdesinin UMÛMÎ Dizimiz'e ilâvesinin özetle: 1) Beşli ve dörtlülülerle iniş ve çıkışa dayanan ve mükemmel bir sistem olan Ana Sistem'in bozulacağı, 2) Transpozisyonlar için Ana Sistem'de sonsuz sesler ihdâsının gerekeceği, 3) Makamlar'daki Niseb-i Şerifê (Güzel Nisbetler) den eser kalmayacağı ve bütün makamların iflâs edeceği, sebepleriyle ilmen doğru olmadığını îzâh ve isbât etmiş bulunmaktadır" (Gürbüz, 1983: 4). şeklindeki açıklamalara yer verilmektedir.

Bu ifadelerden, Sürelsan ve Uzdilek'in, bir açıdan sistemde gösterilemeyen birçok perdenin varlığını kabul ederken diğer bir açıdan "mükemmel" olarak nitelendirdikleri "ana sistem"i bozmamak uğruna bu perdeleri göz ardı ettikleri net bir şekilde anlaşılmaktadır.

İcrâda kullanılan perdelerin gerçek değerlerinin gösterilemediği bir sistemin "mükemmel" olarak nitelendirilmesi düşünülemez. Bahsi geçen perdelerin sisteme ilave edilmemesine rağmen, birçok dizinin farklı perdelerle göçürülemez/göçürme işlemlerinde ortaya çıkan işaret eksikliği, sistemin "mükemmel" olmadığını göstermek için yeterlidir.

AEU'daki bu eksikliklerin, sadece nazârî olarak değil aynı zamanda, icrâ üzerindeki yansımaları da dikkat çekicidir. Bu duruma, "icrâdan yola çıkarak bir sistem arayışında olma"nın tersine, "sistemden yola çıkarak icrâ etme" anlayışı örnek gösterilebilir. Gürbüz'ün (1983) eserinde, uşşak makamının 2. derecesinin icrâsı üzerine yapılan mülakatlarda, -isimleri belirtilmeyen- bazı sanatçıların sorulara verdikleri cevapların konuya açıklık getireceği kanaatindeyiz:

"-Segah perdesini kullanırım. Eğer, Uşşak dizisinde 1-2 hafta devamlı Segah perdesi kullanır kulağınızı alıştıırırsanız, bu perdenin sizi rahatsız etmeyeceğini göreceksiniz.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



-Nasıl her kelimeyi okunduğu gibi yazamadığımız için alfabeyi değiştirmeyi düşünmüyorsak, biraz pest icra edilen bu perde için sistemi bozamayız." (Gürbüz, 1983: 13-14).

Yukarıdaki ifadelerde, sistemi bozmamak adına bu perdelerin yazılmamasının gerektiği savunulurken özellikle mülakatlarda verilen ilk cevap son derece düşündürücüdür. Sadece, AEU'da uşşâk dizisinde segâh perdesinin yazılmasından dolayı icrâda bu perdenin kullanılması ve kullanılmasının öğütlenmesi, "icrâdan çok sistemin önemli olduğu" sonucunu çıkarmaktadır. Yani burada, sistemin bozulmasındansa icrânın bozulması tercih edilmektedir.

İcrâda kullanılan perdelerin, sistemlerde gerçek nispetlerinin gösterilmemesinin yanında, notaların yazım şekli de üzerine düşülmesi gereken diğer bir meseledir. Notaların, süsleme işaretleri kullanılmadan sade bir şekilde yazılması durumu, Türk müzikinde Avrupa notasının kullanılmaya başlanmasından önce de var olan bir durumdur¹⁹. Nâsır Dede'nin *Tahririye*'de geliştirdiği ebced yazısını tarif ettikten sonra, eserleri kayda almada dikkat çektiği hususlar, bu konuda bazı fikirler sunmaktadır:

“Müziğin bestelenmesi sırasında yazımına ve süslemesine ait genel ve özel bazı kâideler vardır ki sınırsız olup, yazımda bazısının işareti temenni edilmeyen ve bazısının yazılması mümkün ise de yanıltıcı ve açıkça zorluğu gerektirdiğinden, (...) yazımda gerekli olduğuna iltifat etmemelidir, yani bu tür işaretlerin yazımı gerekmez (...) Bu iki şekilde anlatım, işaretlerin konulması cihetinden, iki çeşit külfete sahip olmasından ve şekillerin tamam olmaması gibi nedenden sâde yazım olunmağla, müzik yazısını deşifrede usta olmayanlara zabtı büyük bir iş ve tekrar ederek usta olanlara da iki iş olup özellikle ikinci şekilde müzik yazısından deşifrenin zor olduğu da açıktır.” (akt: Uslu, Doğrusöz Dışiaçık, 2009: 64-65).

Nâsır Dede bu ifadeleriyle, nota üzerindeki -özellikle- süsleme amaçlı işaretlerin okumayı zorlaştıracağından dolayı, "eserlerin sade bir şekilde yazıya dökülmesi gerektiği" fikrini açıklamaktadır.

Diğer bir açıdan, Tanbûrî Cemil Bey *Rehber-i Mûsikî*'de (1925: 72):

"Sadânın icâbına göre teşdîd [şiddetlendirme] ve tahfifine [hafifletme] merbût [bağlı] veya mûnkatı [kesik] bulunmasına delâlet eden fûrûk [farklar] ile çarpma ve triller başlıca işâret-i tezyîneden [süsleme işaretleri] olmak üzere notada kullanılabilir ise de, şark mûsikîsinde bunları daha tabîi ve mütenevvî [çeşitli] icrâ etmek için bir bestenin gerek semâen, gerek notadan hıfzedilmiş bulunması lâzımdır."

ifadelerine yer vermektedir. Tanbûrî Cemil Bey, bazı süsleme işaretlerinin notaya yazılabileceğini söylemekle beraber, mûsikînin daha doğal ve çeşitlenmeli icrâ edilebilmesi için eserlerin ezbere alınmasını şart göstermektedir.

Tanbûrî Cemil Bey'in, yazdığı eserlerde -bazı çarpmalar dışında- süs işaretlerine yer vermezken (bkz. *Rehber-i Mûsikî*) icrâsında birçok farklı süsleme kullandığı bilinmektedir. İcrâdaki bu farklılıklar, sadece süslemelerde değil aynı zamanda perdelerde de karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, bu örneklerden yola çıkarak eserlerin yazıya sade bir şekilde alınmasının Türk müzikinde eski bir gelenek olduğu söylenebilir. Fakat bu yazım şekli, eskiden süslemelerin ve isimli/isimsiz birçok perdenin Türk müzikisi icrâsında dahi kullanılmadığı gibi yanlış bir izlenimin oluşmasına mahal vermektedir.

¹⁹ Ali Ufkî'nin *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'de (bkz. Elçin:1976), Türk müzikisi eserlerinin yazımında Avrupa notasını kullanması, bireysel bir durum olarak ele alınmalıdır. Bu, XVII. yüzyılda Türk müzikisi eserlerinin yazımında Avrupa notasının yaygın bir şekilde kullanıldığı anlamına gelmemektedir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Nota üzerindeki süslemelerin yanında, perdeler için de benzer bir durum söz konusudur. Tanbûrî Cemil Bey'in (1925: 72) aşağıdaki ifadeleri, bu iki duruma da örnek olarak gösterilebilir:

"Bir şarkının usûlündeki imtidâda [uzama süresine] hâle getirmeksizin daha zengin bir hale ifrâğı [dönüştürmek] için yapılacak nağmeler tezyîn edilecek perdenin yarım ve tam sadâ ile değil, bir koma nisbetinde fâsıla ile ve sür'atli tîz tarafına dokunmaktan ibaret olan ve perdesiz yaylı sazlarla, nây ve sadâ-i insanda tatbîk edilebilen triller, koma vesâir dakik [ince] fâsıllar notada gösterilemeyeceği için, bu kabilden olan tezyînât her san'atkârın hissine, zevk-i selîmine maharetine göre icrâ edilir."

Tanbûrî Cemil Bey'in, bazı süslemelerde perdenin değerinden daha tiz bir şekilde icrâ edildiğini ve bunun nota üzerinde gösterilemeyeceğini açıklaması araştırma konumuz açısından önem arz etmektedir. Bununla beraber, bahsi geçen süslemelerin, sabit perdeli olmayan sazlar ve insan sesiyle yapılabileceğinin vurgulanmasıyla sabit perdeli sazlarla Türk mûsikîsinin ifadesinde eksiklikler olabileceği sonucu da çıkartılabilir.

Tanbûr, lavta, bağlama vb. sazlara bağlanan sabit perdeler, -Tanbûrî Cemil Bey'in bahsettiği- Türk mûsikîsinin en önemli nüanslarından biri olan perdenin kendi değerinden daha tiz bir frekanstan başlayarak icrâ edilmesini engellemektedir. Her ne kadar icrâcılar, perdenin üstüne basarak veya yerini değiştirerek bahsi geçen nüansı yapmaya çalışsalar da sabit perdeli olmayan sazlardaki gibi sonuç alamamaktadırlar. Tanbûrî Cemil Bey'in, tanbûrun yanında kemençe, lavta, çello gibi sazları da ileri düzeyde icrâ etmesinden ve bu sazları en iyi şekilde tanimasından dolayı, yukarıda yer verilen ifadeleri daha da önem arz etmektedir. Dolayısıyla, Türk mûsikîsi perdelerinin frekans analizlerinde öncelikli olarak sabit perdeli olmayan sazlara ve insan sesine rağbet gösterilmelidir.

Bu bağlamda, frekans analiz çalışmalarının çoğalmasıyla beraber, sistem/nota-icrâ farklılığının perdeler açısından en aza indirileceği düşünülebilir. Elde edilen verilerle, perdelerin, sabit birer noktadan ziyade hareket bölgeleri tespit edilip tanımları yeniden ele alınarak nota üzerindeki gösterimlerine ve makam tariflerine katkı sağlanabilir.

Bununla beraber, perdelerin tarihsel süreç içerisindeki değişimleri de dikkate alınması gereken diğer bir husustur. Araştırmamızın konusu olan nişâbur perdesi, AEU'da yer almamakla beraber, önceki kaynakların da tamamında mevcut değildir. Dolayısıyla, ilk olarak nişâbur perdesinin yer aldığı eserlere ve eser sahiplerinin bu perdeye bakışına bazı örneklerle kısaca değinmekte fayda vardır.

Nazarî Eserlerde Nişâbur Perdesi:

Elimizdeki kaynaklardan Kantemiroğlu'nun *Kitâbu'İlmi'l-Mûsikî'alâ vechi'l-Hurûfât* adlı eserinde, yarım perdelerin hükümleri anlatılırken: "... segâh perdesinden yukarı çıkıldığında eski rehâvî perdesi, çargâh perdesinden yarım ses inilirse bûselik, uzzâl perdesinden inilirse nişâbûr perdesi, evc perdesinden yarım perde aşağı inildiğinde Evc makamını tamamlayan perde [acem ve evc arasındaki perde] ve evc perdesinin üstündeki yarım perde..." (akt. Tura, 2001: 8-10) şeklinde ifadeler yer almaktadır. Burada, hem nişâbur perdesinden hem de acem ve eviç arasında ismi olmayan bir perdeden söz edilmektedir.

Benzer ifadeler, *Kevsârî Mecmuâsı*'nda da yer almakta (bkz. Yalçın, 2020: 48) ve aynı zamanda nişâbur perdesi 4, 7 ve 9 perdeli ney çizimlerinde gösterilmektedir (bkz. Yalçın, 2020: 25-26).



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Hâşim Bey Mecmûası'nda, eski edvarlar, perde uyumları, sazlar ve makam anlatımlarının olduğu bölümlerden sistemde kullanılan perdeleri tespit etmek mümkündür (bkz. Yalçın, 2016: 143-249). Nişâbur perdesi de, eski edvarların anlatıldığı bölümde ve ney perdeleri arasında yer almaktadır.

Buraya kadar yer verilen nazarî eserlerde, nişâbur perdesinden başlı başına bir perde olarak bahsedilirken, başka eserlerde aynı durum söz konusu değildir. Tanbûrî Küçük Artin'in mûsikî nazariyatı eserinde, bir perdenin kullanıldığı makama göre isimlendirilmesine dair aşağıdaki ifadeleri bu duruma örnek gösterilebilir:

"...altıncı nim i segâhın ve çargâhın arasındadır. İptida bûselik, ikincisi bûzûrk, üçüncüsü mâhûrek, dördüncüsü zirefkend-i rumi, beşincisi karadügâh, altıncısı nişâburek. Dahi ziyade adları vardır, bu buselik perdenin, amma onları komadık niçin dersin buselik lafzı çoğu vardır, zira buselik de demiş idi, muhayyer demeli (idi), buselik demeli idi, eviç buselik de demeli idi. Daha buna göre çok onun için demedik. Buselik lafzı bir kere söylensen deyi zira bu ki nişâbur buselik karar etti, amma nişâburdur ismi..." (akt. Popescu-Judets, 2002: 99-100).

Bu ifadelerden, bûselik ve nişâburun aslında aynı perde olduğu ve sadece kullanıldığı makamdan ötürü farklı şekilde isimlendirildiği sonucu çıkarılmaktadır. Başka bir örnek olarak, Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik* adlı eserinde, ney üzerindeki perdeleri anlatırken kullandığı bazı ifadeleri dikkat çekicidir:

"...Bu saydıklarımızın üstünde bir takım perdeler daha varsa da kullanılmazlar. Alt tarafta ise, sîne kemani'nda olduğu gibi, pesin pesi bazı perdeler bulunsa da, bunlar ancak süs içindir ve hemen hemen hiç gerekmezler. Eğer, iç açıcı neyde bunlar gerçekleştirilmek istenirse, yukarıda söylendiği gibi, Yegâh ile Nevâ bir sayılabildiğinden, onlar da, Nevâ'nın altındaki perdeler gibi düşünülebilir; ama, aralarında başka perdeler yerleştirmek doğru değildir ve bunların nasıl seslendirileceği kurala bağlı olmayıp kural dışıdır. Ancak çeyrek seslik aralıklar, oynamalar için düşünülebilir. Tanbûr'da da, Bûselik perdesinin altına Nişâbûr adıyla bağlanan perdenin gereksiz bir karşılık olduğuna şüphe yoktur; zîrâ, Bûselik ile Segâh'ın arası, hattâ, Yegâh'dan Tîz Hüseyinî'ye dek sıralanan bütün perdelerin aralarındaki açıklık zaten çok azdır. Araya yeni bir perde konmaya kalkışılırsa, bunun ötekilerden farkı hissedilmeyecek kadar az olur; ayrıca, varlığı da, uyumlu oranlarla uymaz." (bkz. Tura, 2006: 33-34).

Nâsır Dede, bu ifadeleriyle nişâbur isminde bir perdenin gereksizliğinden bahsederken aslında, kendi döneminde böyle bir perdenin kullanıldığını göstermektedir. Aynı şekilde Nâsır Dede'nin, "pesin pesi" olarak nitelendirdiği yegâh perdesinin altında kalan perdeler ve tiz hüseyin perdesinden sonra başka perdelerin de olduğunu ifade etmesi, özellikle pes bölgedeki perdelerin süsleme için dahi olsa da kullanıldığını anlatmaktadır. Dolayısıyla bu paragraf, Nâsır Dede'nin kendisinden önceki nazarî anlayışa (17'li sisteme) olan bağlılığının yanında, kendi döneminde de sistemde yer alan perdelerin dışında farklı perdelerin icrâ edildiğine ve mûsikî çevrelerinde tartışıldığına dair bir gösterge olarak düşünülebilir.

Yakın dönemde de, perdeler hususunda birçok araştırma yapıldığı ve bu konuda birçok farklı düşüncenin olduğu bilinmektedir. Muallim İsmail Hakkı Bey'in *Türk Mûsikîsi Nota, Usûl, Makamât ve Solfej Metodu* (1930) adlı eserinde, nişâbur perdesi si koma diyez şeklinde yer almaktadır (akt. Konan, 2020: 65). Akdoğu (1992:12-13) ise, eserindeki bazı ifadeleriyle bu durumu şu şekilde eleştirmektedir:

"(...) Muallim İsmail Hakkı Bey, (...) dizge içindeki sesleri (...) hangi makamın içinde kullanıyorsa, o makamın adını gözeterek adlandırmıştır (...) O'na göre, Fa bemol Mi



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



natürelde, Do bemol de Si natürelde biraz pesttir (...) Mi diyezde Fa natürelde diktir (...) Uygulamanın içinde olanlar, bu farklılığı anlayışla karşılayabilirler. Gerçekten de, GSM içinde bu farklılıklar işitilmektedir. Ama, burada dikkati çekmesi gereken asıl nokta, 'büselik' olarak adlandırılan Do bemol ile (...) Muallim İsmail Hakkı Bey'in 'Nişâbur' adıyla andığı bir koma diyezli Si seslerinin birbirinden farklı olarak yorumlanmış olmasıdır."

Bu ifadelerde, bir açıdan bahsi geçen perdelerin icrâda kullanıldığı kabul edilmekte, diğer bir açıdan ise bu perdelerin nazariyatta ayırt ediliyor olması/ayırt edilme şekli eleştirilmektedir. Muallim İsmail Hakkı Bey, nişâbur perdesini ayrı bir perde olarak nitelerken Akdoğu'nun ifadelerinden, buna katılmayarak ikisinin aynı perde olduğu görüşü ortaya çıkmaktadır.

Bununla beraber, bahsi geçen perdenin Töre-Karadeniz (TK) sisteminde²⁰ olduğu gibi (bkz. Karadeniz, 1983) nişâbur yerine "dikçe-büselik/dik-büselik" şeklinde tanımlandığı da görülmektedir. Karakaya (2021: 142) araştırmasında, Tanbûrî Cemil Bey'in yegâh taksiminin 19.-25. saniyelerinde yer alan nişâbur nağmesindeki perdeyi -büselik perdesinden farklı bir perde olduğunu göstermek için- TK'daki gibi "dik-büselik" şeklinde adlandırmaktadır. AEU öncesindeki nazari eserlerde perdelerin, genellikle kullanıldıkları makama göre adlandırıldıkları düşünüldüğünde, bu perdenin "nişâbur" şeklide adlandırılması daha doğru bir yaklaşım olabilir. Özellikle eğitimde, talebelerin zihninde makamın/çeşninin çağrışımını güçlendirmesi bakımından perdelerin isimlendirilme yöntemi ayrıca önem taşımaktadır.

Tarihsel açıdan ele aldığımız nazari eserlerde, nişâbur perdesinin "büselik ile çargâh arasında", "segâh ile büselik arasında" ya da "büselik ile aynı perde" şeklinde konumlandırıldığı görülmektedir. Yukarıda da bahsedildiği gibi bu ve benzeri tartışmalar, asırlardır yapılmakta ve günümüzde de devam etmektedir. Dolayısıyla, yeni bilişim teknolojileriyle beraber, Türk müzikîsi perdeleri/sistemi üzerine araştırma yaparken sadece yazılı kaynaklardan yararlanarak tam bir sonuca varmak mümkün gözükmemektedir.

Burada, nazari bahsi tamamen erdirmek adına Fârâbî'nin: "Nazariyatçıların ileri sürdükleri şeyler eğer, icrâcılarının, müzikîşinasların ameliyatıyla, uygulamalarıyla çatışıyor, haksız olan yanılan nazariyatçılarıdır, icrâcılar değil" (akt. Tura, 1988: 74) şeklindeki ifadelerini hatırlamanın faydalı olacağı kanaatindeyiz.

"Nişâbur" Perdesi Analizleri:

Türk müzikîsi perdeleri üzerine yapılan frekans analizi çalışmalarının son dönemlerde arttığı gözlemlenmektedir. Bu bağlamda, nişâbur perdesiyle direkt ilgili olarak Karakaya (2021) ve Karaosmanoğlu'nun (2021) çalışmalarında, ses kayıtlarının kesitler haline getirilerek bu ve benzer perdelerin incelenmesi araştırmamız açısından önemlidir.

Karakaya'nın (2021: 142-143) araştırmasında, Tanbûrî Cemil Bey'in yegâh taksimindeki nişâbur nağmelerinde, büselik perdesinden daha dik bir perdenin kullanıldığı anlatılmakta ve nota üzerinde bu perde si 1 Holder koması (Hk) diyez işareti ile gösterilmektedir. Aynı araştırmada, hüseyini üzerinde nişâbur yapılan nağmelerde de hüseyini perdesinin önüne 1 Hk değerinde diyez işaretinin konulduğu görülmekte ve bu perdenin TK'da "dilâviz" şeklinde adlandırıldığı anlatılmaktadır.

Karaosmanoğlu'nun (2021: 149-160) araştırmasında ise, Tanbûrî Cemil Bey'in ısfahan, mâhûr ve yegâh taksimlerinden kesitlerle nota üzerinde 1 Hk diyez işaretiyle gösterilen si ve mi

²⁰ TK'da, her ne kadar büselik ile çargâh perdeleri arasında "dikçe-büselik ve dik-büselik" perdeleri var olsa da, nişâbur makamı tarif edilirken bu perdelerden bahsedilmemekte ve dizide sadece büselik perdesi yer almaktadır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



seslerinin, bûselik ve hüseyini perdelerine göre kaç sent tiz basıldığı tespit edilmektedir. Aynı zamanda, isfahan taksim ilk 5 saniyesini gösteren nota üzerinde (bkz. Karaosmanoğlu, 2021: 149), nişâbur çeşnisinin 2. derecesinin hicâz perdesi (do 5 Hk diyez) şeklinde gösteriliyor olması önem taşımaktadır.

Bu araştırmada, Tanbûrî Cemil Bey'in kemençe ile yaptığı mâhûr ve rast taksimlerini incelenerek analizlerine aşağıdaki tablolarda yer verilmektedir²¹. Bu iki makamda da nişâbur çeşnisi, yerinde (bûselik), hüseyini-aşiran ve hüseyini perdelerinde sıkça kullanılmaktadır. Araştırmada, nişâbur çeşnisinin -kullanıldığı perdeye göre- karar perdesinin analizi üzerinde durulmakta, diğer perdeler ise karar ile ilişkisi üzerinden değinilmektedir.

Ses kayıtlarının analizinde, Cubase LE AI Elements 11 (11.0.40), Praat (6.2.08) ve Microsoft Excel (16.30) programları kullanılmaktadır. Öncelikle, "wav." dosyası haline dönüştürülmüş ses dosyalarının analiz edilecek bölümlerinin belirlenerek yeni wav. dosyaları haline getirilmesi gibi düzenlemeler Cubase programında yapılmaktadır. Kesilmiş dosyalar, Praat programına aktararak frekans analizleri yapılmaktadır. Burada, perdelerin Hertz (Hz) cinsinden en yüksek, en düşük ve ortalama değerleri tespit edilmektedir. Daha sonra, bu veriler Excel programına aktararak, burada değerler Hz cinsinden cent (sent) cinsine çevrilmiştir²². Böylece, perdelerin arasındaki uzaklık ya da perdenin kendi hareketi içindeki değişimi yine sent (s) cinsinden hesaplanarak, perdelerin birbirlerine olan oranları ortaya koyulmaktadır. Son olarak, analizler sonucunda elde edilen değerler, sent cinsinden Hk cinsine çevrilerek AEU'daki değerlerle karşılaştırılması sağlanmaktadır.

Tabloların üst tarafında, icrâda kullanılan perdeler AEU'ya göre işaretlenmiş olarak porte üzerinde gösterilmektedir. Perde isimleri: "yegâh (Ye), hüseyini-aşiran (HüA), irak (Ir), geveşt (Gvş), rast (Ra), dügâh (Dü), segâh (Se), bûselik (Bu), çargâh (Ça), nim hicâz (nHi), nevâ (Ne), hüseyini (Hü), eviç (Ev), mâhûr (Ma), gerdaniye (Ge)" şeklinde ve aralıklar yine AEU'ya göre tablolarda yer almaktadır. Bu tablolarda aralıkların, Hk ve altında parantez içinde sent cinsinden karşılıkları bulunmaktadır (1 Hk=22,64 s). Tablolarda, aynı perdenin -ardışık olmayacak şekilde- birden fazla kullanılması durumunda, bu perdeler arasındaki farklılıklar ilgili perdenin altında "+/-" şeklinde belirtilmektedir. Kaydırmalar (K) ilgili perdenin altında, ortalama değerler ise perdelerin aralarına yazılmaktadır. Nağme içerisinde analiz edilemeyen perdeler için "?" ve kullanılmayan perdeler için ise "-" işareti yer almaktadır.

Analizlerde kullanılan taksimler, en fazla 10 saniye olacak şekilde uygun yerlerden kesilerek wav. dosyası haline getirildiği için tablolarda gösterilen süreler, nağmenin süresini değil içinde yer aldığı kesiti ifade etmektedir. Ayrıca, taksimlerin başında yer alan anons veya boşluklar kesilerek, taksim başladığı ilk perdeye göre diğer süreler belirlenmektedir.

Rast ve mâhûr makamlarında hüseyini-aşiran, bûselik ve hüseyini perdelerinde nişâbur çeşnisi aynı şekilde kullanılmasına rağmen, mâhûr makamında, hüseyini-aşiran ve hüseyini perdesindeki gösterim şeklinde (değiştirme işaretlerinde) farklılık vardır. Dolayısıyla, iki taksim bir arada incelendiği tablolarda, "Gvş/İr" ve "Ma/Ev" şeklinde kısaltmalar bulunmaktadır. İncelenen taksimlerde bazı nişâbur nağmeleri, çeşitli sebeplerden (oktav hatası, parazit sesler, vb.) dolayı analiz edilemeyerek tablolara dahil edilmemiştir.

²¹ Bu analizlerde, Kalan Müzik tarafından neşredilen *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı* adlı eserdeki rast (CD1/02) ve mâhûr (CD6/01) taksimler kullanılmaktadır.

²² Bu hesaplamalar, Doç. Dr. M. Kemal Karaosmanoğlu'nun Excel programında hazırlanmış olduğu dosya üzerinden " $1200 \cdot \log_2 \left(\frac{b}{a} \right)$ " formülüne göre yapılmaktadır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



AEU	Perde	Ne		nHi		Bu		nHi		Ne	Ne-Bu
	Aralık		5		8		8		5		13
TCB Mâhûr	00:06:12- 00:16:01		?		?		5,4 (123)		4,3 (99)		9,8 (222)
	01:19:08- 01:22:15	+0,04 (+1)	2,9 (67)		8,2 (187)		7 (160)		4,1 (93)		11,2 (253)
	02:27:10- 02:37:09	+0,9 (+22)	3,6 (82)		8,7 (197)		8,3 (189)		3 (68)		11,3 (257)

Tablo-1: Yerinde inici ve çıkıcı hareket.

Tablo-1'de, nişâbur çeşnisinin en belirleyici nağmesine ait 3 örnek yer almaktadır. Değerler incelendiğinde, -nevâ perdesi sıfır noktası kabul edilerek- 1. derecenin nişâburun kararı olan bûselik perdesiyle arasında 1,7-3,2 Hk civarında fark olduğu görülmektedir. Aynı zamanda, nim hicâz olarak gösterilen perdenin de 0,7-2,1 Hk aralığında dik kullanıldığı anlaşılmaktadır.

AEU	Perde	Ge		Ma		Hü		Ma		Ge	Hü-Ge
	Aralık		4		9		9		4		13
TCB Mâhûr	00:00:00- 00:04:24		?		?		4,7 (108)		4,1 (93)		8,9 (201)
	01:30:05- 01:39:00		5 (115)		5,8 (133)		7,1 (161)	+1,2 (+28)	3,4 (78)	-0,3 (-9)	10,9 (248)

Tablo-2: Hüseyni perdesinde inici ve çıkıcı hareket.

Tablo-2'de yer alan [01:30:05-01:39:00] süresi içindeki örneğe bakıldığında Tablo-1'dekilere benzer şekilde kullanılan perde ile hüseyni perdesi arasında 2,1 Hk kadar fark olduğu ve inici harekette mâhûr perdesinin daha pes basıldığı görülmektedir. [00:00:00-00:04:24] aralığındaki örnekte ise, hüseyni perdesi acem perdesinin bölgesine kadar tizleşmektedir.

AEU	Perde	Ra		Ir		HüA		Ir		Ra	HüA-Ra
	Aralık		5		8		8		5		13
TCB Rast	00:20:14- 00:26:16	-0,1 (-3)	4,1 (94)	+0,04 (+1)	7 (160)		7 (159)		4,3 (98)		11,3 (257)
	01:51:22- 01:59:09	+0,4 (+10)	4,2 (97)		6,4 (145)		6,8 (156)	+0,5 (+11)	3,3 (76)		10,2 (232)
	03:25:12- 03:31:21		3,8 (87)		7,4 (168)		7,9 (180)	+0,5 (+12)	3,1 (71)	0,1 (-4)	11,2 (255)

Tablo-3: Hüseyni-aşiran perdesinde inici ve çıkıcı hareket.

Tablo-3'te de Tablo-1'de olduğu gibi kullanılan perdenin hüseyni-aşiran perdesi ile arasında 1,7-2,8 Hk değerinde fark olduğu ve ırak perdesinin ise, AEU'daki değerine göre 0,7-1,9 Hk dik kullanıldığı görülmektedir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



AEU	Perde	Hü	Ma/Ev	Ge	Ma/Ev	Ge	Hü-Ge	
	Aralık	9/8	4/5	4/5	4/5	4/5	13	
TCB Mâhûr	00:24:03- 00:28:27	4 (91)	4,7 (107)	-0,1 (-4)	3,4 (77)	+1,3 (30)	3,5 (81)	8,8 (200)
	02:39:07- 02:47:22	7,1 (161)	4 (91)	-1,3 (-30)	2,8 (64)	+1,2 (+27)	4,1 (94)	12,4 (282)
TCB Rast	02:15:28- 02:21:07	5,8 (133)	4,1 (94)			-	-	10 (227)

Tablo-4: Hüseyini perdesinde çıkıcı hareket.

Bu tabloda, -[02:39:07-02:47:22] aralığındaki ikinci veri hariç- hüseyini perdesine oranla karar perdesinin 3-4,2 Hk değerinde dik kullanıldığı ve mâhûr perdesinin tekrar edildiğinde değerinin 1,2-1,3 Hk tizleştiği görülmektedir. Bu durum, mâhûr perdesinin iki gerdaniye perdesi arasındaki kullanım şekline örnek olarak gösterilebilir.

AEU	Perde	Ra	Gvş/İr	HüA	Gvş/İr	HüA	HüA-Ra	
	Aralık	4/5	9/8	9/8	9/8	9/8	13	
TCB Mâhûr	01:57:10- 02:04:06	4,4 (101)	7 (160)	6,6 (149)	-0,5 (-11)	7,8 (178)	-1,3 (-29)	12,8 (290)
	02:04:11- 02:14:05	2,7 (61)	9,6 (217)		-		-	12,3 (278)
	03:16:19- 03:24:06	4,1 (94)	7,2 (164)	5,8 (132)	-1,4 (-32)	6,6 (151)	-0,8 (-19)	12,2 (277)
TCB Rast	01:43:25- 01:51:21	4,2 (97)	7,2 (165)		-		-	11,5 (262)

Tablo-5: Hüseyini-aşiran perdesinde inci hareket.

Yukarıdaki değerler incelendiğinde, geveşt/ırak ve hüseyini-aşiran perdelerinin karara doğru kademeli olarak pesleştiği gözlemlenmektedir. Bu değerler, inici ve çıkıcı hareketin bir arada kullanıldığı motiflerle kıyaslandığında (bkz. tablo-1,2,3), hüseyini-aşiran, bûselik ve hüseyini perdelerindeki tizleşmenin aksine bir durum ortaya çıkmaktadır. Böylece, hüseyini-aşiran ve rast perdesi arası genişleyerek AEU'daki değerlere yaklaştığı fakat, ilk veri haricinde yine 0,7-1,5 Hk değerinde daha dik kullanıldığı görülmektedir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



AEU	Perde	Ne		Hü		Ev		Hü		Ma		Ge
	Aralık		9		8		8		9		4	
TCB	00:16:01		9,3		6		5	+1	7,1	+2,1	3	
Mâhûr	00:24:03		(212)		(138)		(114)	(+24)	(162)	(+48)	(68)	
	02:27:10		8,3		7		5,3	+1,7	6,3	+0,9	4,8	
	02:37:09		(188)		(160)		(121)	(+39)	(143)	(+22)	(109)	

Tablo-6: Nevâ perdesinde rastlı ve hüseyini perdesinde nişâburlu çıkıcı hareket.

Tablo-6'daki örneklere bakıldığında, hüseyini perdesinin ikinci kez kullanıldığında 1-1,7 Hk ve mâhûr perdelerinde 2,1/0,9 Hk değerinde tizleşme olduğu görülmektedir. Bu durum, cümleye nevâda rast şeklinde başlayıp devamında nişâbura geçerek hüseyini perdesinin tizleştirilmesi, dolayısıyla, eviç yerine mâhûr perdesine geçilmesi şeklinde açıklanabilir.

Nişâbur çeşnisinin nağme hareketini gösteren örneklerin yanında, AEU'da bu çeşninin kullanıldığı yere göre karar sesi olarak gösterilen perdelerdeki değişim, başka çeşnilerde bu perdelerin nasıl kullanıldığına bakarak daha net anlaşılabilir.

AEU	Perde	Ne		Hü		Ev		Ge	Ne-Ge
	Aralık		9		9		4		22
TCB	01:57:10-		8,8		7,4		5,4		21,7
Mâhûr	02:04:06		(199)		(168)		(124)		(491)

Tablo-7: Nevâ perdesinde rastlı çıkıcı hareket.

Tablo-7'deki değerlere bakıldığında, hüseyini perdesinin AEU'daki değerine çok yakın bir değerde olmasıyla beraber, nişâbur çeşnisinde kullanılan 1. derece ile arasındaki farkı ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda, hüseyini ve gerdaniye perdesi arasınının 12,8 Hk değerinde olmasıyla beraber Tablo-5'teki değerlerin bu değere yaklaştığı söylenebilir.

AEU	Perde	Ge		Ma		Hü		Ma		Ne	Ne-Ge
	Aralık		4		9		9		18		22
TCB	01:10:16-		3,6		8,7		8,5	-0,2	17,4		21,3
Mâhûr	01:19:08		(81)		(198)		(192)	(-6)	(395)		(482)

Tablo-8: Nevâ perdesinde çargâhlı inici hareket.

Tablo-8'deki örnekte de, hüseyini perdesinin 0,7 Hk dik olduğu görülmektedir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



AEU	Perde	Ra	Ir	HüA	Ir	Ye	Ye-Ra
	Aralık		4/5	9	9	18/17	22
TCB	00:26:18-	6	5,2	6,1	+0,9	16,6	21,8
Rast	00:33:06	(138)	(118)	(139)	(+21)	(378)	(495)

Tablo-9: Yegâh perdesinde rastlı inici hareket.

Tablo-9'da yer alan örnekte, hüseyni aşiran perdesinin 1,5 Hk daha dik kullanıldığı görülmektedir. Bu nağmenin devamında, -tabloda yer almayan- hüseyni-aşiran perdesi tekrar edilmekte ve bir önceki perdeye göre yaklaşık 1 Hk daha pes kullanılmaktadır (tabloda yer alan hüseyni-aşiran perdesi 299,2 Hz, bahsi geçen perde ise 295,5 Hz değerindedir). Dolayısıyla, Tablo-7 ve 8'de olduğu gibi burada da nişâbur çeşni örneklerine göre hüseyni-aşiran perdesi daha pes icrâ edilmektedir.

Bu analizlerin yanında, AEU'da uşşâk çeşni ile 3'lü bazında aynı değerlerle gösterilen nişâbur çeşnisinin farkını ortaya koymak adına, Tanbûrî Cemil Bey'in rast taksiminden yerinde uşşâk nağmesi kullanımına bir örnek vermenin faydalı olacağını düşünmekteyiz (bz. Tablo-11). Uşşâk ve nişâbur çeşnilerini aynı taksimden içinden örneklendirmedeki amacımız ise icrâcının iki çeşni arasındaki farklı anlayışını daha net bir şekilde ortaya koymaktır.

AEU	Perde	Ça	Se	Dü	Dü-Ça	
	Aralık		5	8	13	
TCB	01:33:11-	K: 2,3	5,7	K: 4	5,5	11,2
Rast	01:40:01	(53)	(130)	(92)	(125)	(255)
				+K: 8,2	(187)	K: 12,7 (288)

Tablo-10: Yerinde uşşâklı inici hareket.

Uşşâk çeşninde meydana getirilen inici nağmelerde, nazariyatçıların/icrâcılarının genel düşüncelerine ilave olarak sadece segâh (uşşâk) perdesinde değil aynı zamanda çargâh perdesinde de bir pesleşme söz konusudur. Bununla alakalı olarak Gürbüz'ün (1983) eserinde, uşşâk makamının 2. derecesi üzerine hem mûsikîşinaslarla mülakata hem de ölçüme dayalı bir araştırma yapılmışken çargâh perdesi hususunda herhangi bir açıklamaya yer verilmemektedir.

İcrâda ise -Tablo-10'da da görüldüğü gibi- çargâh perdesi, 2,3 Hk ve uşşâk perdesi 4 Hk değerinde pesleştirilmektedir. Özellikle uşşâk perdesinin, AEU'da yer alan değerinden daha tiz bir noktadan başlayarak yine AEU'da "dik kürdi" ve "kürdi" olarak tanımlanan perdelerle yaklaştırıldığı görülmektedir.

Nişâbur perdesi ile ilgili tablolardaki verilere bakıldığında ise 1. ve 2. derecelerin, AEU'da verilen değerlerine göre daha dik bir şekilde icrâ edildiği görülmektedir. Uşşâk çeşnisinin 2. ve 3. perdelerinde pesleşme söz konusuyken, nişâbur çeşninde tam tersine 1. ve 2. perdelerin tizleştiği ve dolayısıyla bu iki çeşninin aynı aralık değerleriyle (K-S) gösterilemeyeceği anlaşılmaktadır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



SONUÇ ve ÖNERİLER

Tarihsel açıdan incelendiğinde, nişâbur perdesinin AEU'dan önceki nazariyat eserlerinde 3 farklı şekilde konumlandırıldığı görülmektedir. Buna göre nişâbur perdesi, segâh ile bûselik perdeleri arasında, bûselik perdesi ile aynı perde olarak ve bûselik ile çargâh perdesinin arasında değerlendirilmektedir.

İcrâ analizinde ise bu perdenin, bûselik ile çargâh perdeleri arasında bulunduğu anlaşılmaktadır. Göçürme yapıldığında ise, hüseyini-aşiran ile acem-aşiran arasında ve hüseyini ile acem perdeleri arasında konumlanmaktadır.

Yapılan analizler sonucunda, nişâbur perdesi ile bûselik perdesinin yaklaşık ortalama aralık değeri 2 Hk'dır. Bu değer göz önüne alındığında, nişâbur perdesinin bûselik perdesinden ayrı bir perde olduğu ve bu farkın hem sistemde hem de notalar üzerinde gösterilmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır.

Nişâbur perdesi özellikle, nişâbur çeşnisinin kullanıldığı çıkıcı ve inici-çıkıcı hareketlerde karşımıza çıkmaktadır. Karar esnasında ise (sadece inici hareketlerde), bûselik perdesinin kullanıldığı anlaşılmaktadır.

Nişâbur çeşnisi içinde, bu perdenin dışında -kullanıldığı perdeye göre- 2. derecelerin de AEU'da gösterilen aralık değerine ve her nağme hareketine göre yaklaşık 1 Hk daha dik icrâ edilmektedir. Dolayısıyla, yerinde nişâbur çeşnisi nota üzerinde gösterilirken nim hicâz (do 4 Hk diyeyz) yerine hicâz (do 5 Hk diyeyz) şeklinde yer almalıdır. Aynı şekilde, hüseyini-aşiran perdesinde nişâbur çeşnisi ırak (fa 4 Hk diyeyz) yerine geveşt (fa 5 Hk diyeyz) perdesiyle ve hüseyini perdesinde ise eviç (fa 4 Hk diyeyz) yerine mâhûr (fa 5 Hk diyeyz) perdesiyle yazılmalıdır.

Buna göre, nişâbur çeşnisinde 1. ve 2. dereceler, AEU'da gösterilen değerlerine göre icrâda daha dik kullanılmaktayken uşşâk çeşnisinde 2. ve 3. dereceler daha pest kullanılmaktadır. Dolayısıyla, bu iki çeşni aynı aralık değerleriyle (K-S) gösterilmemelidir.

Sistem/nota-icrâ farklılığının en aza indirilmesi adına, -özellikle eğitimde- nişâbur perdesinin bûselik perdesinden farklı bir perde olduğu anlatılmalıdır. AEU'ya göre düşünüldüğünde, bu perdeleri birbirinden ayırmak için si notasına 1 Hk diyeyz işareti eklenebilir (bkz Tablo-11, Tablo-12). Göçürme yapıldığında da yine aynı şekilde, hüseyini/hüseyini-aşiran perdesi mi natürel ile gösterilirken nişâbur çeşnisinin kullanıldığı karar haricindeki nağmelerde bu perdelerin önüne 1 Hk diyeyz işareti eklenebilir.

Perde	Nişâbur Hicâz Nevâ Nevâ Hicâz Bûselik
Aralık	8 (K) 4 (B) 4 (B) 9 (T)

Tablo-11: Yerinde nişâbur çeşnisinin çıkıcı ve inici hareketi.

Perde	Nevâ Hicâz Nişâbur Hicâz Nevâ
Aralık	4 (B) 8 (K) 8 (K) 4 (B)

Tablo-12: Yerinde nişâbur çeşnisinin inici-çıkıcı hareketi.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Tablo 11 ve 12'de görüldüğü şekliyle, AEU'da her aralık değerini gösteren farklı bir işaret bulunmamasına rağmen, bu sistemin içerisinde dahi icrâya daha yakın bir anlatım şekli oluşturulabilir. Fakat, burada önemli olan, nota üzerindeki gösterilen perdelerin sabit bir nokta olmadığı, bunların birer bölgeyi temsil ediyor olduğunun açıklanmasıdır.

Özellikle günümüz icracılarının, AEU öncesindeki nazarî bilgilere yeteri kadar vâkıf olmamaları ve yeteri kadar eski kayıtları dinlememelerinden dolayı, bu nüansları icrâlarına yansıtamamaları kaçınılmazdır. Aynı zamanda, eğitimde kullanılan yetersiz materyallerle Türk mûsikîsi gerçek anlamda talebelere aktarılamamaktadır. Bir perdenin yanlış biçimde talebeye aktarılması, makam tarifinden icrâya kadar her alanda etkisini olumsuz bir şekilde göstermektedir.

Dolayısıyla, Tanbûrî Cemil Bey gibi icrâcılara ait ses kayıtlarının frekans analizleri bu anlamda ayrı bir öneme sahiptir. Aynı zamanda, tek başına Tanbûrî Cemil Bey'in rast ve mâhûr taksimlerinde kullandığı nişâbur nağmelerinin bu perdenin bölgesini kesin olarak belirlediği söylenemez. Bunun için, diğer üstatların farklı makamlarda yapmış oldukları bireysel icrâları da ele alınmalıdır.

Türk mûsikîsinin gerçek manada anlaşılabilmesi ve yazıya dökülebilmesi için bu ve benzeri çalışmaların çoğaltılması gerekmektedir. Nişâbur perdesinin yanında, uşşâk, sabâ, bestenigâr, hüzzam gibi daha pek çok perdenin de araştırılarak literatürde yer bulmalarıyla sistem/nota-icrâ farklılıkları en aza indirilerek eğitimde de olumlu yansımalarının olacağı düşünülmektedir.

Bu araştırmayla, "nişâbur" perdesinin tekrar literatüre kazandırılmasının yanında, "perdelerin, nağme hareketine göre frekans analizleri yapılarak bölgelerinin tespit edilmesi" yönteminin yaygınlaşmasına olanak sağlanmaktadır. Böylece, perdelerin hareket bölgeleriyle tanımlanması ve daha doğru bir şekilde aktarılması sağlanabilir.

KAYNAKÇA

Akdoğu, O. 1992. *Türk Müziğinde Perdeler*. İzmir.

Elçin, Ş. 1976. *Ali Ufkî, Hayatı, Eserleri ve Mecmûa-i Sâz ü Söz*. Milli Eğitim Basımevi. İstanbul.

Gürbüz, Ö. 1983. *Uşşak Makamı Dizisinde Kullanılan "2. Derece" Üzerine Bir Araştırma*. TRT Müzik Dairesi Yayınları. Ankara. KARADENİZ, M. Ekrem. 1983. *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ankara.

Karakaya, F. 2021. Cemil Bey'in Tanburundaki "Bağlanmamış" Perdeler. Fikret Karakaya (Ed). *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları. İstanbul.

Karaosmanoğlu, M. K. 2021. Türk Makam Müziği Frekans Analizi: Yöntemler, Zorluklar. Fikret Karakaya (Ed). *Osmanlı-Türk Müziğine Bakışlar: Tarih, Teori ve İcra*. Arkeoloji ve Sanat Yayınları. İstanbul.

Konan, S. D. 2020. *Muallim İsmail Hakkı Bey; Hayatı ve Dini Musiki Formlarındaki Eserleri Üzerine Bir İnceleme*. Marmara Üni. SBE. Doktora Tezi.

Popescu-Judets, E. 2002. *Tanbûrî Küçük Artin: A Musical Treatise of the Eighteenth Century*. Pan Yayıncılık. İstanbul. ISBN: 975-8434-33-0.

Tanbûrî Cemil Bey. 1925. *Rehber-i Mûsikî*. Kutmânizâde Şamlı İskender Neşriyatı. İstanbul.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Tura, Yalçın. 1988. *Türk Müsîkîsinin Mes'eleleri*. Pan Yayıncılık. İstanbul.

Tura, Yalçın. 2001. *Kantemiroğlu, Kitâu 'İlmi'l-Mûsikî 'alâ vechi'l-Hurûfât Mûsikîyi Harflerle Tesbît ve İcrâ İlminin Kitabı*. I. Cilt. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul. ISBN: 975-08-0167-9.

Tura, Yalçın. 2006. *Nâsır Abdülbâkî Dede, Tedkîk ü Tahkîk İnceleme ve Araştırma*. Pan Yayıncılık. İstanbul. ISBN: 975-8434-92-6.

Uslu, R. ve Doğrusöz Dişiaçık, N. 2009. *Abdülbâkî Nâsır Dede'nin Müzik Yazısı: "Tahririye"*. İTÜ TMDK Yayınları. İstanbul. ISBN: 978-975-561-346-8.

Yalçın, G. 2016. *Hâşim Bey Mecmuası, Edvâr*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. Ankara. ISBN: 978-975-16-3222-7.

Yalçın, G. 2020. *Nâyî Mustafa Kevserî'nin Kaleminden 18. Yüzyıl Türk Musikisi: Kevserî Mecmuası*. Gece Kitaplığı. Ankara. ISBN: 978-605-288-989-3.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



INTI-ILLIMANI MÜZİK TOPLULUĞUNUN İKİ DÖNEMİNİN KARŞILAŞTIRILMALI İNCELENMESİ

R. Görkem AYTİMUR*

Özet

Bu çalışmada, Şilili müzik topluluğu Inti-Illimani'nin iki müziksel döneminin karşılaştırılmalı incelenmesi yapılacaktır. Konu edilen bu dönemlerden ilki grubun 1967 yılında kuruluşundan İtalya'dan Şili'ye tekrar dönüş yaptıkları 1988 yılları arasında kalan süreç olarak belirtilmiştir. Söz konusu dönemin başlangıcı olarak belirlenen 1967 yılının mayıs ayında Inti-Illimani, eski Santiago Teknik Üniversiteli öğrenciler tarafından kurulmuş ve devam eden yıllar süresince politik bir müzik topluluğu olarak etkinliklerini sürdürmüştür. 1973 yılında, Inti-Illimani Avrupa'da bir konser turnesinde olduğu süreçte, Şilili diktatör Augusto Pinochet, Salvator Allende iktidarını askeri darbeyele ele geçirmiştir. Darbenin devamındaki 14 yıl boyunca topluluk, ülkesi Şili'ye geri dönememiş ve bu yıllarda İtalya'da yaşamıştır. 1988'de, Şili'deki askeri rejimin sona ermesiyle birlikte, grup üyeleri ülkelerine geri dönebilmişlerdir. Çalışmanın bağlamı gereği topluluğun kuruluşundan, Şili'ye geri dönüşlerine kadar geçen bu yıllar bir bütün olarak ele alınmış ve ilk dönem olarak belirtilmiştir. Çalışmada söz edilecek diğer dönem ise Inti-Illimani'nin Şili'ye geri dönüşünden günümüze kadar olan geçen süreci ifade etmektedir. İkinci dönem olarak belirtilecek İtalya yılları sonrasındaki bu dönemde grup üyelerinde bazı değişiklikleri yaşanmıştır. 2001 yılında grubun üç önemli ismi gruptan ayrılmıştır. 2004 yılına gelindiğinde ise bu üç eski üyenin birlikteliğiyle bir başka Inti-Illimani gruba daha kurulmuştur. Bu yeni topluluk kendi isimlerini Inti-Illimani Histórico olarak belirlemiştir. Geride kalan ekip ise, yeni üyelerle birlikte, Inti-Illimani ismini sürdürmüştür. Çalışmanın temel amacı Inti-Illimani müzik topluluğunun söz edilen bu iki dönemi hakkında tarihsel ve müzik-tekniksel, karşılaştırmalı bir inceleme yapmaktır. Bu amaç doğrultusunda topluluğa ilişkin alan yazın araştırmaları, konser ve albüm kayıt incelemelerine dayalı bir nitel veri analizi yöntemi uygulanmıştır. Böylece topluluğun iki dönemine ilişkin karşılaştırmalı incelemelerden elde edilen verileri temel alan sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Inti-Illimani, Andian Müzik, Şili Folk Müziği

COMPARATIVE STUDY OF TWO PERIODS OF THE INTI-ILLIMANI MUSIC SOCIETY

Abstract

In this study, a comparative analysis of the two musical periods of the Chilean music ensemble Inti-Illimani will be made. The first of these periods is stated as the period between the establishment of the group in 1967 and 1988, when they returned to Chile from Italy. Inti-Illimani was founded in May 1967, which was determined as the beginning of the period in question, by former Santiago Technical University students and continued its activities as a political music ensemble for the following years. In 1973, while Inti-Illimani was on a concert tour in Europe, Chilean dictator Augusto Pinochet seized the power of Salvator Allende in a military coup. During the 14 years following the coup, the grup could not return to their country of Chile and lived in Italy during these years. In 1988, with the end of the military regime in Chile, group members were able to return to their countries. Due to the context of the study, these years, from the foundation of the grup to their return to Chile, were considered as a whole and indicated as the first period. The other period to be mentioned in the study refers to the process from the return of Inti-Illimani to Chile until today. In this period after the Italy years, which will be mentioned as the second period, some changes were experienced in the members of the grup. In 2001, three important names of the grup left the grup. In 2004, another Inti-Illimani grup was established with the union of these three former members. This new ensemble named themselves Inti-Illimani Histórico. The remaining team, along with new members, retained the name Inti-Illimani. The main purpose of the study is to make a historical and music-technical comparative analysis about these two periods of the Inti-Illimani music grup. For this purpose, a qualitative data analysis method based on the grup's literature research and concert and album recording reviews was applied. Thus, conclusions based on data obtained from comparative studies of the two periods of the community were reached.

Keywords: Inti-Illimani, Andean Music, Chilean Folk Music

* Doç. Dr. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, gorkemaytimur@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



GİRİŞ

1950'lerin sonu ve 1960'ların başında Latin Amerika burjuvazisi için ulusal bir kültür geliştirme çabası sanatsal bir zorunluluk haline dönüşmüştür. Şili gibi ülkelerde de kent kültürünün kendi kimlik arayışı müziksel temelini folklorik bir kökenden almıştır.

Özgün kültürel bağlamlarından kopan halk formları artık burjuvazinin sağladığı kültürlü ortamda konumlanmıştır. Bu müzik uzun süre boyunca Şili'nin özgün folkloru olarak yanlış yorumlanmıştır. Daha doğrusu, 'tipik' bir stilize edilmiş bir folklor imajını temsil etmiştir. Burjuvazinin folklorizme tanıdığı ayrıcalıklı temsil, estetik olarak dönüştürülmüş ve ideolojik yönelimli (kasıtlı olsun ya da olmasın) bir halk müziğinin, ulus kavramı içinde kültürün geri kalanına hegemonik bir şekilde dayatılmasını sağlamıştır. Orijinal folklor ve Nueva Cancion gibi diğer ifade olanaklarıyla, ulusal kimliğin tezahürleri Şili'deki burjuvazi tarafından değiştirilmiştir (Gonzalez, 1989: 269).

Şili'de, 1960'lı yıllarda Violeta Parra, Gabriela Pizaro, Margot Loyola ve Hector Pavez gibi geleneksel müzik kültürüne yönelmiş müzisyenlerin emekleri sayesinde, kent kültürü ile folklorik öğeler arasında bir bağ kurulmuş ve ulusal kimliğin özgün bir ifade olanağı keşfedilmiştir. Serna'ya göre (1992: 143), hem Latin Amerika geleneksel halk müzik türlerinin enstrümanları ve kostümleri, hem de Avrupa kültürlerine ait çeşitli enstrümanlar bu müziklerde kullanılmıştır. Nueva Canción'un Şili'deki görünümü de böylesi bir keşfin ürünüdür. Daha genel anlamda Nueva Canción, Latin Amerika için kültürel bir arayışın sembolü olmuştur. Folklorik, popüler ya da sanatsal yönlerini yok saymaksızın, müziğin kitlesel ve popüler gücünü halk kültürüne ait unsurlarla yönelmenin bir olanağını sağlamıştır.

Şilili besteci ve "Quilapayun" grubunun yöneticisi Eduardo Carrasco'ya göre, Şili'deki Nueva Canción'un ana başarılarından biri şudur: "Yayılanın kitlesel karakterinden vazgeçmeden, popüler ifade yollarını daha gelişmiş formlara yakınlaştırmak. Bu eğilim... seçkin olmayan, kültürlü bir müziğin yaratılmasına eşdeğerdir" (Carrasco'dan aktaran Gonzalez, 1989: 269).

1960'ların sonuna doğru Nueva Canción (Yeni Şarkı) akımı, Şili'de Nueva Canción Chilena (Yeni Şili Şarkısı - NCC) ismiyle tanımlanır olmuştur. Özellikle Violeta Parra, Gabriela Pizaro ve Margot Loyola'nın açtığı yoldan Víctor Jara, Patricio Manns, Isabel Parra, Ángel Parra, Osvaldo Rodríguez, Tito Fernández, Rolando Alarcón gibi isimler ve Quilapayún, Inti Illimani, Illapu, Cuncumén gibi gruplar ilerlemiştir. "Nueva Cancion, herhangi bir resmi örgütlenmenin dışında, Komünist Parti tarafından hâkim olunan ancak tam olarak kontrol edilmeyen yaygın bir harekettir. Hareketin pek çok üyesi Komünist Parti kültür komitelerinde yer almaktadır. Müzisyenler ve edebiyatçılar, kültür politikasının oluşturulması ve koordinasyonunda yer almaktadırlar" (Fairley, 1984: 113). Bu hareket, işçi sınıfının hak arayışından ve mevcut düzenin eleştirilmesine; toplumsal mücadelelerden, dünyadaki, özellikle de Latin Amerika'daki sol-devrimci hareketin desteklenmesine, birçok içerikte sosyo-politik müzikler seslendirmişlerdir.

Nueva Canción Chilena akımı ile anılan birçok müzisyen, Latin Amerika süren sol dalgadan etkilenmişlerdir. Özellikle Şili'de, Salvador Allende'nin 1970'de başkanlık seçimini kazanacağı sol siyaset çizgisinin ve Unidad Popular ittifakının birçok anlamda destekçisi niteliğindedirler. Şili'li besteci Sergio Ortega Alvarado'nun, Salvador Allende ve Unidad Popular'ın seçim kampanyası için 1970 yılında bestelediği 'Venceremos' şarkısını Víctor Jara, Quilapayún, Inti Illimani konserlerde ve miting meydanlarında seslendirmişlerdir. Şarkının seçim propoganda sürecindeki başarısı sonrasında Allende "şarkısız devrim olmaz" ifadesini kullanmıştır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Çalışmada bu noktaya kadar Nueva Canción akımı bağlamında genel bir çerçeve çizilmiştir. Giriş niteliğindeki bu bölümün sonrasında akımın önemli temsilcilerinden Inti-Ilumani grubunun tarihsel ve müziksel kimliği ele alınacaktır. Grubun iki müziksel döneminin karşılaştırılması incelenmesi yapılacaktır. Konu edilen bu dönemlerden ilki grubun 1967 yılında kuruluşundan İtalya'dan Şili'ye tekrar dönüş yaptıkları 1988 yılları arasında kalan süreç olarak belirtilmiştir. 1973 yılında, Inti-Ilumani Avrupa'da bir konser turnesinde olduğu süreçte, Şilili diktatör Augusto Pinochet, Salvador Allende iktidarını askeri darbeye ele geçirmiştir. Darbenin devamındaki 14 yıl boyunca topluluk, ülkesi Şili'ye geri dönememiş ve bu yıllarda İtalya'da yaşamıştır. 1988'de, Şili'deki askeri rejimin sona ermesiyle birlikte, grup üyeleri ülkelerine geri dönebilmişlerdir. Çalışmanın bağlamı gereği topluluğun kuruluşundan, Şili'ye geri dönüşlerine kadar geçen bu yıllar bir bütün olarak ele alınmış ve ilk dönem olarak belirtilmiştir. Çalışmada söz edilecek diğer dönem ise Inti-Ilumani'nin Şili'ye geri dönüşünden günümüze kadar olan süreci ifade etmektedir.

Çalışmanın temel amacı Inti-Ilumani müzik topluluğunun söz edilen bu iki dönemi hakkında tarihsel ve müzik-tekniksel, karşılaştırmalı bir inceleme yapmaktır. Bu amaç doğrultusunda topluluğa ilişkin alan yazın araştırmaları, konser ve albüm kayıt incelemelerine dayalı bir nitel veri analizi yöntemi uygulanmıştır. Böylece topluluğun iki dönemine ilişkin karşılaştırmalı incelemelerden elde edilen verileri temel alan sonuçlara ulaşılmıştır.

I. Dönem: Inti-Ilumani Müzik Grubunun 1967 ile 1988 Arasında Kalan Yılları

Inti-Ilumani grubu 1967 yılının Mayıs ayında Inti-Ilumani, eski Santiago Teknik Üniversiteli öğrenciler tarafından kurulmuş ve halen faaliyetlerini sürdüren Şili'li müzik topluluğudur. Grubun adı Aymara dilinden gelmektedir. "Inti", hem yaratıcı tanrı Viracocha'nın oğlu İnka Güneş Tanrısı'nı hem de güneşin kendisini ifade etmektedir. Benzer şekilde, "Ilumani" de bir tür akbaba olan kondor kuşunu ve La Paz, Bolivya dolaylarındaki Ilumani Dağı'nı belirtmektedir. Bu iki kelimenin birleşmesiyle de "Ilumani Dağı'nın Güneşi" veya "Güneşin Kondoru" anlamları ortaya çıkmaktadır (<https://tr.wikipedia.org/wiki/Inti-Ilumani>). Grup üyelerine göre, "bu adın seçilmesinin nedeni sınırları aşmak ve sadece ülkemizi değil tüm Latin Amerika'yı düşünmek istediğimizdendir; bu bizim için bir semboldür, birlik ve Latin Amerika'nın... müziğimizin ve halkımızın daha iyi yaşam koşulları arayışının bir yansımasıdır" (Inti-Ilumani'den aktaran Fairley, 1983: 281).

Inti'nin sürgünden önce İtalya'da kaydettiği ilk albüm Viva Chile!, Şili'nin And folkloruna duyarlı bir ülke imajını uyandırmalı ve ayrıca grubun müziğinin en karakteristik bestelerini bir araya getirmeliydi. Bu nedenle albümde "Longuita" gibi Ekvador seslerini veya "Ramis" gibi Perulu seslerini çağrıştıran enstrümantal şarkılar yer alıyor, ancak aynı zamanda Bolivya'dan "La fiesta de San Benito" veya Şili "El rin del angelito" gibi geleneksel şarkılar da var. "Simón Bolívar" şarkısında veya "Canción del Poder Popular" ve "Venceremos" gibi programlarda da görüldüğü gibi Amerikan entegrasyonu temaları da ortaya çıkıyor. Bu geniş şarkı yelpazesi, sadece sorunlar ve adaletsizlikler hakkında değil, aynı zamanda insanların hayalleri, umutları ve sevinçleri hakkında da şarkı söyleyen, NCC'nin de karakteristik özelliği olan grubun kompozisyon zenginliğini ortaya koyuyor (Fazio & Vargas, 2022: 4).

Çalışma içinde bu topluluğun I. dönemi olarak belirtilen yılları II. periyot altında incelenecektir. Böylesi bir ayrıma gidilmesinin nedeni Salvador Allende iktidarının Augusto Pinochet'nin askeri darbesiyle beraber grubun anavatanı Şili'den uzak kalmasıyla birlikte bazı değişimlere uğramış olmasıdır. Askeri darbenin yapıldığı Eylül 1973 tarihi öncesi ve sonrası süreçlerde grupta yapısal değişimler belirmiştir. Bu konu grup üyelerinden, müzikal yapıdaki değişimlerine kadar uzanan bir durumdur. Bu bağlamda, çalışmada ele alınan ve I. dönem



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



olarak ifade edilen yıllar, I. periyot (1967-1973) ve II. periyot (1973-1988) olacak şekilde ikiye bölünmüştür.

I. Periyot: 1967'den 1973'e Kadar Olan Şili Yılları

Inti-Illimani müzik grubu Nueva Canción Chilena politik-müzikal hareket içindeki Santiago Teknik Üniversitesi (o yıllardaki ismi Universidad Tecnica del Estado) Jorge Coulón, Horacio Durán, Pedro Yañez tarafından, 1967'in Mayıs ayında, henüz isimsiz bir topluluk olarak kurulmuştur. Çok kısa bir süre sonra uzun yıllar grubun temel üyeleri ve sözcülerinden biri olan Max Berrú gruba eklenmiştir. Grup, arkadaşları gitarist Eulogio Dávalos'un önerisiyle Inti-Illimani ismini alır. Yine çok kısa bir süre sonra grup için çok kilit bir isim olacak ve uzun yıllar boyunca grubun müzik yönetmenliğini sürdüreceği olan Horacio Salinas ekibe dâhil olur.

Öğrenci topluluğu olarak kurulmuş bu grubun üyeleri Andian-Altiplano müziğini ilk kez duyduklarında, daha sonra tanımlayacakları gibi, bu müziğe “âşık olmuş ve hayran kalmış”lardır (Inti-Illimani'den aktaran Fairley, 1985: 281). Inti Illimani, kültürel bağları yeniden kurmak istemiştir. “Tek tip üyelere çok, grubu bir topluluk olarak vurgulayan basit köylü pançolarını üniforma olarak alarak, And bölgesinin müziğini yorumlamaya koyulmuştur” (Fairley, 1985: 112). Inti-Illimani'nin müziğinin hikâyesi büyük ölçüde “bu kökleri alıp... günümüz dünyasında yaşatma çabasıdır” (Fairley, 1985: 282). Grup üyeleri Zampoña (siku), charango, panpipes, quena, çalmayı öğrenmişlerdir. Gerçek kültürel miraslarını, İspanyollar'ınkinden çok Güney Amerika'nın İspanyol öncesi yerli halkının mirası olarak tanımlamışlardır.

Inti-Illimani üyeleriyle ilgili yapılan bir söyleşide durumu şu şekilde ifade etmişlerdir:

Biz folkloru yani Şili ve Latin Amerika köylü müziğine dayalı müzik besteliyoruz. İlgili odağımız popüler müziğin sunduğu melodik, armonik ve ritmik motiflerin detaylandırılması ve yeniden önerilmesidir... Müziğimizin kökenleri köylü müziğine uzanan Latin Amerika müziğidir... Bu müzik halkımızı ve sosyal arayışımızı yansıtmaktadır. Daha iyi yaşam koşulları arayan insanların bir yansımasıdır... Savunduklarımızda ve ona olan bağlılığımızda kararlıydık. Sorun, bu köklerin nasıl alınacağı ve... onları bugünkü dünyamızda yaşatacağımızdı (Inti-Illimani'den aktaran Fairley, 1985: 281).

Bu anlamda, Inti-Illimani'nin halk kültüründen beslenen sosyal ve politik konuları ele alan bir grup olduğunu söylemek mümkündür. Onlara göre “İspanyol işgalciye direnmeye çalışanlar ile kendi kaderini tayin etme ve sosyalizm arzusuyla ABD'nin kültürel, ekonomik ve politik etkisine direnmeye çalışanlar arasında örtülü paralellikler vardır” (Fairley 1985, 282). Bu toplumsal bağlama uygun bir şekilde Inti-Illimani, kurulduğu ilk yıllarda Salvador Allende'nin Unidad Popular koalisyonunun önemli bir destekçisi olmuştur. Grup, yalnızca Unidad Popular'ın değil aynı zamanda Komünist Parti'nin de kültürel faaliyetlerini sürdürmüştür.

1968 yılında ilk uluslararası turnesini için Arjantin'e giderek grubun kadrosu Max Berrú, Jorge Coulón, Horacio Salinas, Horacio Durán ve Pedro Yañez'den oluşmaktadır. Bu turne sonrasında eğitimini bitirmek amacıyla ile Pedro Yañez gruptan ayrılmış, yerine klarnetçi Ernesto Pérez de Arce geçmiştir. Böylece grubun ilk beş albümünü kaydedecek olan beşli oluşmuştur.

Inti-Illimani, en başından beri Nueva Canción Chilena ve Andian müzikle ilgilenmiştir. Bu durum diğer Latin Amerika ülkelerinin müziklerini de içeren ilk albümlerine de yansımıştır. Yorumculuklarına Şili folklorik geleneğinin dışındaki kalan bazı enstrümanları dahil etmeleri,



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



bazı enstrümantal şarkılara yoğunlaşmaları ve böylece özel bir müziksel kimlik ortaya çıkarmalarıyla birlikte hızlıca fark edilmiştir. Bir derleme albüm olan 'Una Voz para el Camino' e katılarak ilk stüdyo kayıtlarını gerçekleştirmiştir.

İlk LP'si olan 'Si Somos Americanos'u da yine 1968 yılında Bolivya'da kaydetmiştir. Böylece onlarca albüm kaydı yapacağı bir müzikal sürecin içine girmiştir.

1970 yılının sonunda grup, Şili Devlet Başkanı Salvador Allende'nin ve Unidad Popular'ın o yılki seçim kampanyasındaki zaferine bir saygı duruşu niteliğindeki albüm çalışmasına katılır. Bu proje, Venceremos marşının bestecisi Sergio Ortega ve sonraki yıllarda müzikal bir iş birliği içinde olavakları, Cantata Santa María de Iquique eserin yazarı Luis Advis tarafından yönetilmiştir (<http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/inti-illimani.html>). Bu çalışma Nueva Canción Chilena hareketinin karakteristik bir örneği olarak görülmektedir.

Mayıs 1971'de Ernesto Pérez de Arce gruptan ayrılmıştır. Kısa bir süre sonra, ilerleyen dönemlerde grubun ana vokallerinden biri olacak José Seves eklenmiştir. 1972 yılına gelindiğinde ise, José Miguel Camus katılmıştır. Grubun altı üyeden oluşan (Max Berrú, José Miguel Camus, Jorge Coulón, Horacio Durán, Horacio Salinas ve José Seves.) oluşan bu yapısı 1978'e kadar değişmeden kalmıştır. Bu kadronun o yıllarda grupta çaldıkları enstrümanlar şöyledir:

Max Berrú: Vokal ve vurmali Çalgılar

José Miguel Camus: Vokal, quena, cuatro, marakas ve zampona (siku)

Jorge Coulón: Vokal, gitar, tiple, zampona (siku) ve ronroco

Horacio Durán: Charango

Horacio Salinas: Vokal, gitar ve zampona (siku)

José Seves: Vokal, gitar, cuatro, tiple, quena, zampona (siku) ve vurmali çalgılar

Inti-Illimani, Nueva Canción Chilena ile başlayan folklorik yönelime tonada ve cueca gibi halk müziği formlarına yaklaşımlarındaki özgünlükleriyle ve vokal düzenlemelerindeki ustaca katkılarıyla öne çıkmıştır. Andian kültürün geleneksel müzik aletlerinden zampona (siku) ve quena'yı müziklerine ekleyerek, Latin Amerika'nın farklı folklorik yapılarından esinlenen şarkıların yanı sıra, politik ve sosyal temalı şarkılar bestelemişlerdir. Benzer şekilde, gitarın yanında yine bu aileden olan ronroco, tiple, cuatro ve charango gibi melez enstrümanları yüksek düzeydeki çalım becerileriyle ve gırtlak ile nazal karışımı bir vokal tekniklerindeki kendilerine özgünlükleriyle, kırsaldan kente uzanan müzikal dönüşümün rafine bir örneğini olabilmışlerdir.

Grubun söz edildiği üzere bu ilk döneminin I. periyodundaki müzikal kimliklerine en tipik örneklerinden bazıları şunlardır:

Alturas (Yükseklikler), (Viva Chile, 1973): Bu enstrümantal parça, And Dağları'nın yüksekliklerini ve engin doğasına bir pastoral bakışı yansıtmaktadır. Eser, grubun geleneksel Andian enstrümanlardan zampona'yı, gitar ve ronroco ile epik bir anlatım dilinde kullandıkları bir çalışmadır.

Rin del Angelito (Küçük Melekler Köşesi), (Autores chilenos, 1971): Violeta Parra'nın şarkısını grup seslendirmiştir.

El Aparecido (Görünen) (Autores chilenos, 1971): Victor Jara tarafından yazılan ve bestelenen bu şarkıyı Inti-Illimani albümlerinde ve birçok konserlerinde seslendirmektedir. Şarkı, Ernesto Che Guevara'nın ölümü üzerine yazılmıştır. Karakteristik bir quena solosuyla bilinen bir eserdir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



El Tinku (Canto De Pueblos Andinos Vol. 1, 1973): Bolivya, Aymara geleneği olan bir tür dövüş ritüeli olan Tinku'yu konu alan eserdir. Quena solosu ve charango ritimleri ile folklorik etki açıkça görülmektedir.

La Fiesta de San Benito (Aziz Benedict Bayramı), (Inti-Illimani, 1969): Bu, Afro-Amerikan poliritmik yapının üzerine kurulu bir parçadır. Eser Şili'nin çok kültürlü yapısını ve Afrika kökenlerinin etkisini vurgulamaktadır.

II. Periyot: Sürgün. 1973'den 1988'e Kadar Olan İtalya Yılları

1973 yılına gelindiğinde Inti-Illimani, Salvador Allende'nin ve Unidad Popular'ın yarattığı atmosferin de desteğiyle, sadece Şili'de değil tüm Latin Amerika'da tanınmış bir grup olmuştur. 1970'den 1973'a kadar, sosyalist başkan Allende'nin hükümeti sırasında, birçok aydın ve sanatçı Komünist Parti'ye ve Unidad Popular koalisyonuna destek vermiştir.

Horn'un belirttiği gibi (1987: 241) Victor Jara, 'Manifesto' şarkısının açılış sözlerinde dediği gibi, (Yo no cantar per cantar – Sadece şarkı söylemek için şarkı söylemiyorum) müziği politik olandan ayrı görmemektedir. Nueva Canción Chilena ile anılan diğer sanatçılar gibi Inti-Illimani de bu politik ve toplumsal hareketin içinde yer almaktadır.

Salvador Allende hükümetine karşı 11 Eylül 1973'de diktatör Augusto Pinochet askeri darbe yapılmıştır. Askeri rejim Allende yanlısı ve Nueva Canción hareketi içindeki sanatçı ve aydınlara karşı sert bir şekilde harekete geçmiştir. "Victor Jara Şili Stadyumu'nda işkenceyle öldürülmüş, Ángel Parra Ulusal Stadyum'da işkence görmüş ve ardından Chacabuco esir kampında hapsedilmiştir. Pek çok müzisyen sürgüne zorlanmıştır" (McSherry, 2017: 14). Dikta rejimi Nueva Canción Chilena'nın müziğinin politik gücünden ve halk üzerindeki etkisinden rahatsız olarak, tüm Andian müziğe katkısı olan folklorik enstrümanları (quena, zampoña (siku) ve charango'yu) yasaklamış, bu enstrümanları yıkıcı birer araç olarak ilan etmiştir.

Isabel Parra, Victor Jara ve Quilapayun ile Inti-Illimani grupları gibi müzisyenlerden bazıları, darbeden önce zaten Allende hükümetinin resmi olmayan elçileriydi ve dünya çapındaki festivallere ve siyasi-kültürel toplantılara katılıyorlardı. Darbe hakkında Quilapayun grubundan Eduardo Carrasco şunları söylemiştir: "Konserlerimizin içeriği tamamen değişti: Şili'yi inşaat halindeki bir ülkenin kültür elçileri olarak terk etmek zorunda kaldık ve hayat bizi bu ülkenin sözcüleri haline dönüştürdü: Acımasız bir tarihi yenilgi, en korkunç diktatörlüklerin boyun eğdirdiği bir halkın temsilcileri. (McSherry, 2017: 15).

Inti-Illimani, Unidad Popular'ın kültür elçileri olarak Şili dışında da konserler yapmaktadır. Darbe sırasında yine Unidad Popular'ın temsilcisi olarak gittikleri Avrupa'da, turne ederler. Bu turne, 1988 yılına kadar ülkeleri Şili'ye dönemeyecekleri zorunlu bir sürgüne dönüşmüştür. Şili'ye dönmesi yasaklanan grup üyeleri, 1988 yılına kadar İtalya'da yaşamışlardır.

Sürgün yılları Inti-Illimani'yi derinden etkilemiştir. Gruba ulusötesi bir bakış açısı kazandırdığı gibi, farklı ülkelerin insanların takdirlerini de kazanacakları yeni bilgi ve yaratıcılık kaynakları elde etmişlerdir. Inti-Illimani'den Jorge Coulón, 15 Eylül 2013'de Santiago Times'a şunları söylemiştir:

Gerçekte darbe duygusal düzeyde o kadar güçlüydü ki... Şili'de böyle bir darbenin olabileceğini düşünmüyorduk. Yani ilk beş ya da altı ayı gerçeklikle ilgili kişisel bir şokla uğraşarak ve hayatlarımıza ne olacağını anlamaya çalışarak geçirdiğimi söyleyebilirim. Fakat yavaş yavaş çalmaya devam ettik, çünkü darbe bir yandan Şili ile muazzam bir dayanışmanın yolunu açtı ve dolayısıyla da çok sayıda konser ve gösteri yapılmasını sağladı, diğer yandan sonradan



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



yaşayabileceğimiz depresyon duygularından kaçınmamıza yardımcı oldu. Bir anlamda ayakta kaldık diyebiliriz çünkü müzik yapmaya devam ettik. (Coulón'dan aktaran McSherry, 2017: 21).

Darbe sonrasında süreçte Inti-Illimani'ye, İtalya Komünist Partisi (PCI) büyük destek vermiştir. Grup üyelerinin ailelerinin İtalya'ya getirilmesi sağlanmıştır. Sürgünün ilk yıllarından itibaren dünyanın her kıtasında her yıl yüzlerce konser verdikleri ve birçok kayıt yaptıkları yoğun bir döneme girmişlerdir.

Grup sürgün yılları içinde ikinci albümleri La Nueva Canción Chilena, yayınlamıştır. Bir anlamıyla direniş temalı bu albüm, Allende hükümeti döneminde bestelenmiş ve sonrasında bambaşka bir değer kazanmış olan 'El pueblo unido jamás será vencido' gibi şarkıları içermektedir. "Artık UP ile birlikte ilerleyecek olan birleşmiş halk değil, daha çok diktatörlüğün tüm muhalifleri birleşerek yeni gerçeklikle yüzleşmiş durumdadırlar" (Fazio & Vargas, 2022: 8). Grup, kendi müziksel karakterlerini yansıttıkları enstrümantal şarkıların yanı sıra, Nueva Canción Chilena'yı önemle temsil etmiş sanatçıların bestelerini de repertuvarlarına eklemiştir. Örneğin, Víctor Jara'nın 'El Aperecido' veya Violeta Parra'nın 'Run run se fue pal'norte' şarkıları, grubun hemen hemen her konserlerinde seslendirdikleri eserler olmuştur.

Grup, başta İtalyanlar olmak üzere daha birçok farklı ülkenin insanlarına aşina olmadıkları Andian müziğini ve diğer Latin Amerika Folklorik müziklerini tanıtmışlardır. Amaçlarından biri folklorik müziksel kimliklerini Avrupa'da tanıtmak olsa da İtalya yıllarında edindikleri deneyimler grubun çalışmalarını etkilemiş ve müzikal potansiyellerinin gelişiminde niteliksel bir sıçramaya neden olmuştur.

Inti-Illimani'nin Avrupa'daki ilk dönemlerinden yaklaşık 1970'lerin sonuna kadar olan süreçteki müzik üretimleri temelde, hâlâ insan hakları davasına, diktatörlüğün sona ermesine ve Şili'de demokrasiye dönüşe olan bağlılıklarını simgelemektedir. Ancak 1978'de 'Canto Para Una Semilla'nın yeniden basılması ve 1979'da 'Canción Para Matar Una Culebra'nın albümlerinin yayınlanması grubu özellikle yaratıcılık ve sanatsal gelişim açısından verimli, yeni bir döneme ilerletmiştir (Medel, 2008: 52).

Grup, konserlerinde hala politik ve toplumsal konulardan söz etmekte ve mesajlar vermektedir. Bu yoğun tempoyu yıllarca sürdürmüş ve zulüm altındaki insanlara yardım etmek, kaçmalarına veya hayatta kalmalarına yardımcı olmak için La Jota aracılığıyla Şili'ye önemli miktarda maddi destek göndermiştir.

Şili'den uzak geçirdikleri yıllarda Inti-Illimani grubunun üyeleri müziklerine fazlasıyla odaklanmış ve sürgünün acılarını hafifletmişlerdir. 14 yılda, 1.250 konser ve 42'den fazla albüm çalışmasıyla sürgün yıllarını geçirmişlerdir (Grubun yıllara ve türlere göre albüm diskografisi Tablo 1'de gösterilmiştir).

Inti-Illimani'nin 14 yıllık sürgün dönemini Jorge Coulón "Şili müziği tarihindeki en uzun turnesi" olarak ifade etmiştir (Horn, 1987: 242). Bu süreç grup üyelerinin birbirlerine olan desteklerini büyüttüğü gibi müzikal dillerinde de bazı değişikliklere neden olmuştur. Avrupa yıllarında birçok farklı müzisyenle çalışmalar yapmış grup özellikle Paco Peña, John Williams ve Holly Near gibi dünyaca tanınmış müzisyenlerin yanında kendileri gibi darbe sonrası sürgünde olan Patricio Manns, Isabel Parra ve Segio Ortega ile çalışmalar yapmıştır.

Grubun, özellikle de Horacio Salinas'ın Patricio Manns ile yaptığı çalışmalar müzikal dönüşümleri için önemlidir. Bunun en açık örnekleri de Patricio Manns'ın Con La Razón Y La Fuerza ve La Muerte No Va Conmigo isimli iki albümdür. Bununla birlikte, 1979 yılında yayınlanan Inti-Illimani 8 – Canción Para Matar Una Culebra albümlerinde yer alan, sözleri



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Patricio Manns'a, bestesi Horacio Salinas'a ait olan 'Vuelvo' (Dönüş) parçası o dönemin üretim biçiminin tipik bir örneğidir. Sürgündeyken anavatana duyulan özlemi anlatan bu parça, grubun üyeleri için özellikle Şili'den uzakta geçirdikleri yıllarda, çok kişisel bir tema olmuştur. Inti-Illimani ile özdeşleşmiş müzik çizgisinin alışıldık bir örneği gibi duyulsa da, Vuelvo, cümleler içinde meydana gelen kısa süreli modülasyonlarla grubun müziğinin tekniksel anlamda genişlediğini açıkça belirtmektedir.

Inti-Illimani, müziklerini yaptıkları The Flight of the Condor isimli belgeseldeki eserlerini, The Flight of the Condor ve Return of the Condor başlıklı iki albümle, 1982 ve 1984 yıllarında, Londra'da yayınlamıştır. Bu belgesel film İngiliz Film ve Televizyon Akademisi Ödülleri'ne aday gösterilmiştir. Grup, 1984 yılında ABD turnesindeki bir konserini Holly Near ile gerçekleştirmiştir. Bu konserin canlı performans kaydı da 'Sing To Me the Dream' ismiyle yayınlanmıştır. Konser albümüne ismini veren şarkı Holly Near ve Jorge Coulón tarafından bestelenmiştir. "Bu parça Inti-Illimani için, bir aşk şarkısı olma özelliği ile yeni doğan bir anlayışı temsil etmektedir" (Horn, 1987: 242). 1987 yılında çıkardıkları Fragmentos De Un Sueño albümünde ise John Williams ve Paco Peña ile çalışmışlardır.

Inti-Illimani, söz edildiği üzere, kazandığı bu çok yönlü müzikal vizyonu konser performanslarına, geçmiş repertuvarlarındaki eserler üzerindeki düzenlemelerine ve yeni bestelerine yansımıştır. Her şeye rağmen, böylesi bir müziksel deneyimin grubun müziğindeki etkisi için dramatik bir değişim demekten çok kademeli bir yenilik demek daha doğrudur. Şu aşamada grubun bu periyoduna ilişkin önemle altı çizilmesi gereken üç temel unsur önem kazanmaktadır. Bunlardan ilki Inti-Illimani hala gerçek anlamı ile politik bir müzik topluluğudur. İkincisi, albüm ve sahne performanslarına ilişkin ses algıları daha uluslararası bir çizgiye dönüşmüş olsa da hala müzikal köklerini Andian müzikten ve alan bir topluluktur. Müzikleri hala bütünüyle Quena, cuatro, ronroco, tiple ve zampoña (siku) gibi geleneksel enstrümanların kullanımına dayanmaktadır. Bir üçüncü unsur da grup üyelerinin istikrarlı bir şekilde grupta kalmış olmalarıdır. İtalya'ya 1973 yılında Max Berru, Jorge Coulón, Horacio Duran, Horacio Salinas, Jose Seves ve Jose Camus kadrosuyla gelmişlerdir. 1978 yılına gelindiğinde gruptan sadece Jose Camus ayrılır. Camus yerine Jorge Coulón'un kardeşi Marcelo Coulón gelmiştir. Gruba 1982'de, iki yıllık bir süre Jorge Ball katılır. Ball'ın 1984'te ayrılmasıyla birlikte yerine başka bir Şilili olan Renato Freyggang getmiştir. Freyggang'ın saksafonuyla gruba katılımı aslında grubun yeni müzikal deneyimlere ve bakış açılara kapı araladığının bir göstergesi niteliğindedir. O döneme ait bu durumun en açık örneği Bailando bailando'dur. Bu enstrümantal parçada soprano saksafonun quena ile karşılıklı yaptığı polifonik hareketler, Inti-Illimani için yeni bir müzikal deneyimini gözler önüne serimler.

II. Dönem: Inti-Illimani Müzik Grubunun Şili'ye Geri Döndükleri 1988 ile Halen Devam Eden Süreçleri

Inti-Illimani grubunun 1988 yılında ülkeleri Şili'ye girişlerinin yasaklandığı süreç son bulmuştur. Çalışmanın bağlamı gereği incelenecek olan ve söz edilen bu tarihle birlikte belirlenen grubun ikinci dönemi de böylece başlamıştır. Grubun ikinci dönemi olan ve 1988 yılı ile başlayan ve halen devam etmekte olan bu süreç iki periyoda ayrılarak incelenmiştir. Bu periyotlardan ilki 1988 ile 2001 yılları arasında, ikincisi ise 2001 ile halen devam etmekte olan süreçtir.

I. Periyot: 1988 ile 2001 Arasında Geçen Yıllar

Bu çalışmada Inti-Illimani grubunun II. döneminin I. periyodu İtalya'dan anavatanları Şili'ye geri dönebildikleri 1988 yılı ile grubun ilk yıllarında itibaren içinde olan ve kurucu



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



niteliğindeki iki önemli üyesinin gruptan ayrıldığı 2001 yılı arasında kalan süreç olarak belirlenmiştir. Grup üyeleri, Eylül 1988'de New York'ta, Amerika Birleşik Devletleri turnesindeyken Augusto Pinochet diktatörlüğü tarafından üzerlerine konmuş olan Şili'ye giriş yasağının kaldırıldığını öğrenmişlerdir. Bu haberle birlikte, hemen ülkeleri Şili'ye dönmüşlerdir. Döner dönmez Pinochet'nin 5 Ekim 1988'de düzenlediği halk oylamasında Pinochet'ye Hayır kampanyasına katılmışlardır. Bu çerçevede Izquierda Unida (Birleşik Sol) koalisyonunun düzenlediği ve La Bandera'da düzenlenen büyük bir konseri Illapu grubu ile birlikte gerçekleştirmişlerdir.

Inti-Illimani'nin İtalya'dan Şili'ye dönüşü zamanki kadrosu şöyledir: Max Berrú , Jorge Coulon, Marcelo Coulon, Horacio Durán, Horacio Salinas, José Seves ve Renato Freyggang.

Grubun Avrupa yıllarında kazandıkları deneyimler, dünya çapındaki tanınırlığını sağlamıştır. Ülkesine döndüğünde de başta Avrupa olmak üzere Latin Amerika, ABD, Avustralya ve Japonya'ya turne düzenlemeye devam devam etmiştir. 90'ların başında Peter Gabriel'in Real World projesine katılmalarının yanı sıra Sting ve Wynton Marsalis gibi müzisyenlerle çalışmalar yapmıştır. Yine bu yıllarda John Williams ve Paco Peña ile çalışmalarını sürdürmüş ve 1987 yılında çıkardıkları 'Fragmentos de un sueño' albümünden sonra 1990'da Leyenda albümünü yayınlamışlardır. 1992'de gelindiğinde ise Şili'nin kültür elçileri olarak Seville Expo'ya katılmıştır.

Bu yıllarda grubun müzikal kimliğinin dönüşümden söz etmek mümkündür. Avrupa yıllarındaki deneyimleri gruba birçok anlamada bakış açısı zenginliği katmıştır. R. Freyggang başlamış olan süreç gruba yeni ve farklı enstrüman çalan genç üyelerin katılımıyla farklı bir müziksel anlayışa evrilmiştir. Avrupa müzik kültürüne içkin, çok formlu, daha zengin ve polifonik enstrüman ve vokal düzenlemeleri grubun müziğinin genişlediğinin katı niteliğindedir. Grup, müziklerine ilişkin bu değişimi bestelerine yansıttığı gibi eski parçalarını ve folklorik temalı eserlerini bu bakış açısıyla yeniden ele almış, konserlerde de böyle icra etmiştir. Bu on yılın sonunda, grubun müziğinin Avrupa müzik geleneğinin tipik örneklerine (Sinfónico ve Cantata La Rosa De Los Vientos, her ikisi de 1999 yılında yayınlanmış albümlerdir) çevrilmesi için birkaç girişimde bulunulmuştur. Bu girişimle birlikte Patricio Manns ve Horacio Salinas'ın bestelerinin yanında, ilk albümlerinde yer alan eserlerinin bazıları yeniden yorumlanarak basılmıştır. Böylece, bu iki albüm aracılığıyla klasik müzikle de bir diyalog başlamış olmaktadır.

Ses teknolojilerindeki ilerlemeler, grubun albüm ve konserlerindeki müzik anlayışlarına katkı sağlamıştır. Çok yoğun konser veren bir grup olmaları yönüyle de sahne performanslarını, kalabalık kitlelere rahat ulaşabildikleri ve performans sorunlarını azaltabildikleri bazı altyapısal ve müzik tekniksel optimizasyonlara yönelmişlerdir. Grubun örneğin, bombo leguero gibi bir vürmalı çalgı yerine drum tom ve timbale gibi vürmalı çalgıları kullandığı; sahnede silent gitar, elektrik bas, dijital piyano ve klavyeye yer verdiği yıllar 90'ların sonu ile başlamış bir süreçtir.

Inti-Illimani İtalya yıllarıyla birlikte elde ettiği müziksel deneyimi Avrupa merkezli müzik kültürünü tanımakla zenginleştirmiştir fakat söz edilen yıllarla ilgili müziksel dönüşümlerini sadece böylesi bir anlayışla ilişkilendirmek eksik kalacaktır. Andian folklorik müziğine öykünerek kurulmuş ancak bu kentli yaşam algısıyla şekillenmiş bu müzik grubu, müzikal çalışmalarını bütün Latin Amerika kökleriyle bağlantılı olan müziklere doğru genişletmiştir. Medel'e göre (2008: 53), bu yıllara dönük Inti-Illimani'nin en yenilikçi unsuru, Latin Amerika popüler şarkılarına dönük formlara yönelmeleridir. And müziğinin geleneksel köklerine



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



yönelmiş 'Lejanía' albümünün yanı sıra Andadas (1992), Arriesgaré La Skin (1996) ve Amar De Nuevo (1999) albümlerinde de ranchera, Peru vals, salsa, cueca, vallenato ve bolero ritimlerini müziklerine eklemiştir.

1995 yılında Renato Freygang gruptan ayrılmış ve yerini Pedro Villagra almıştır. Villagra da 1998'de ayrılmıştır ve yerine grubun eski bir üyesi olan Jorge Ball tekrar gelmiştir. 1997'de kurucu üyelerden biri olan Max. Berrú ayrılmıştır. 1998'de José Seves de ayrılmıştır fakat daha sonra 2000 ile 2001 yılları arasında yeniden gruba dâhil olacaktır. 1995'te, şu an Inti-Illimani Nuevo'nun (ya da sadece Inti-Illimani olarak ifade edilen grubun) üyesi olan Kübalı klarnet ve perküsyoncu Efrén Viera gruba eklenmiştir. 1998'de, yine şu an Inti-Illimani Nuevo'nun üyesi olan kemancı ve vokalist Daniel Cantillana katılmıştır. 2000-2002 yılları arasında ise şu an Inti-Illimani Histórico grubu üyesi kontrbasçı Fernando Julio konuk olarak katılmıştır. Grubun 2001 yılı itibariyle kadrosu şu şekildedir: Jorge Coulon, Marcelo Coulon, Horacio Durán, Horacio Salinas, José Seves, Efrén Viera ve Daniel Cantillana.

2001 yılına gelindiğinde grubun geleceği için çok kritik bir durum söz konusu olmuştur. 34 yıldır Inti-Illimani'de müzik direktörlüğü yapan Horacio Salinas ve grubun ana solistlerinden José Seves gruptan ayrılmışlardır. Bu yıldan itibaren Inti-Illimani, Horacio Durán ve Coulón kardeşlerin yanı sıra çoğunluğu genç ve yetenekli yeni üyeden oluşan bir kadroyla çalışmalarını sürdürmüştür. Sonraki süreçte müzik yönetmenliğini üstlenecek olan gitarist Manuel Meriño ve daha önce ABD turnesine konuk müzisyen olarak katılan flütçü Christian González de gruba katılmıştır. 2002 yılında da multi estrümantalist Juan Flores grup üyesi olmuştur.

2002 yılında grup genişlemiş kadrosuyla birlikte bestelerinin çoğunu Meriño ve Cantillana'nın yaptığı eserlerden oluşan ve grubun karakteristik müzik anlayışına göndermelerde bulunan 'Lugares Comunes' konser albümünün DVD'sini yayınlamıştır. Devam eden dönemde, 2004 yılında, Şili'deki askeri darbe nedeniyle grubun İtalya'daki sürgün yıllarının başlamasına atıflarda bulunan; bu yıllarda onlara ev sahipliği yapan İtalya'ya bir teşekkür çalışması niteliğindeki ve İtalya'daki üç konserinde canlı olarak kaydedilmiş olan Viva Italia albümünü yayınlamıştır.

Bu iki çalışma Inti-Illimani'nin kurumsal ve müzik içeriksel tarihleri açısından dönüm noktası niteliğindedir. Her iki albüm de gruba katılan yeni müzisyenlerin etkisiyle Inti-Illimani'yi her zamankinden daha canlı gösteren dikkate değer bir yapımlardır. Meriño, 1998'de gruba katılmış olan Daniel Cantillana ile birlikte Lugares Comunes albümündeki birçok parçayı besteleyerek, Inti-Illimani'nin müzik geleneğiyle uyumlu fakat yeni şeyler geliştirme konusundaki dönemini temsil etmişlerdir. Hem Lugares Comunes'de hem de Viva Italia albümlerinde bulunan Sobre tu playa ve Tarantello parçaları Inti-Illimani Nuevo'nun gelecekteki müzikal kimliği ile ilgili net bilgi vermektedir. Sobre tu playa grubun Kübalı müzisyeni Efrén Viera klarnet ve vokalleriyle başını çektiği Afro-Latin ritmik yapıların ön planda olduğu bir parçadır. Bununla birlikte, grubun karakteristik müziklerine örnek verilebilecek Alturas, Samba Landó, La fiesta de San Benito, Rin del Angelito ve Señora Chichera yeniden grubun müzikal kimliğine uygun bir anlayışla tekrar düzenlenmiştir. Yine bu albümlerin grubun kurucu üyelerinden Horacio Durán'ın ekipte olduğu son çalışmalar olduğunun da altı önemle çizilmelidir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



II. Periyot: 2001’de Gruptan Ayrılan İki Kurucu Müzisyenle Başlayan ve Güzünüze Kadar Gelen Süreç

Bu çalışma Inti-Illimani grubunun II. döneminin II. periyodu olarak 2001 yılı sonrası süreç göz önüne alınmıştır. Söz edilen bu sürecin başlangıcı temel olarak Horacio Salinas ve José Seves’in gruptan ayrılışına dayanır. Grup, Salinas ve Seves’in ayrılışlarından kısa bir zaman sonra ekibe dâhil olmuş yeni üyelerin katılımıyla ve birçok yerde verdiği konserlerle çalışmalarını devam ettirmiştir. Bu konserleri gerçekleştirdikleri yerlere örnek olarak, Kudüs Festivali’ni, İspanya’daki La Mar de Musicas Festivali’ni ve New York’taki Studio 54’ü vermek mümkündür. Yine grup için önemli bir dönüm noktası olarak 2004 tarihli Viña del Mar Şarkı Festivali’ni göstermek mümkündür. Festival performansın ardından Horacio Durán gruptan ayrılmıştır.

2004 yılında Horacio Salinas, Horacio Durán ve José Seves mevcut Inti-Illimani sona ermeden Inti-Illimani adı altında başka bir grup kurduklarını açıklamışlardır. Max. Berrú, Coulón kardeşler, Horacio Durán, Horacio Salinas ve José Seves, Inti-Illimani isminin kullanımıyla ilgili ilgili anlaşmazlıkları çözmek için mahkemeye başvurmuşlardır. 2005 yılında mahkeme Horacio Salinas liderliğindeki grubun kendisini diğer mevcut gruptan ayırması için Inti-Illimani Histórico olarak adlandırılması gerektiğine ve kesintisiz devam eden grubun da Inti-Illimani Nuevo olarak yeniden adlandırılmasına karar vermiştir. Jorge Coulón liderliğindeki grup, bunların grubun doğal devamlılığı olduğunu ve hiçbir şeyin onları almak istemedikleri bir soyadı almaya zorlamadığını iddia ederek bu kararı reddetmiştir.

2007 yılında, Coulón kardeşler, M. Berrú, H. Salinas, H. Durán ve J. Seves’ten oluşan Inti-Illimani isminin kesin olarak feshedilmesini öngören nihai karar yayımlanmıştır. Grubun ismi ve telifleri tasfiye edilirken her iki grup için de ‘Histórico’ ve ‘Nuevo’ isimleri koruma altına alınmıştır. Bütün bu yaşananlara rağmen Inti Illimani ismi, Coulón kardeşlerin başını çektiği Inti Illimani ® (ya da Inti-Illimani Nuevo) tarafından kullanılmaya devam etmektedir.

Bütün bu ayrılıkçı tartışmalar bir kenara bırakıldığında Hem Inti-Illimani ® hem de Inti-Illimani Histórico kendi kimliklerini ortaya koydukları müzikal çizgilerini albüm ve konser çalışmalarısıyla, yoğun bir şekilde devam ettirmektedir. Inti-Illimani grubunun yıllara ve türlere göre albüm diskografisi şu şekildedir:

INTI-ILLIMANI (1967-Halen)	I. Dönem (1967-1988)	I. Periyot (1967-1973)		Stüdyo Albümleri	11		
				Karma Topluluklarla Albümler	9		
				Ortaklaşa Albümler	4		
				Ep’ler	1		
				Tekli veya çitliler	2		
		II. Periyot (1973-1988)		Stüdyo Albümleri	17		
				Karma Topluluklarla Albümler	13		
				Ortaklaşa Albümler	3		



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



				Canlı Performans Albümleri	4					
				Derleme Albümler	2					
				Tekli veya çitliler	1					
				Film Müzikleri	2					
	II. Dönem (1988-Halen)	I. Periyot (1988-2001)			Stüdyo Albümleri	8				
					Karma Topluluklarla Albümler	3				
					Ortaklaşa Albümler	1				
					Canlı Performans Albümleri	1				
					2. Periyot (2001-Halen)	Inti-Ilhimani® (Inti-Ilhimani Nuevo)			Stüdyo Albümleri	7
									Karma Topluluklarla Albümler	2
		Ortaklaşa Albümler	3							
		Canlı Performans Albümleri	1							
		Inti-Ilhimani Histórico				Tekli veya çitliler	1			
						Stüdyo Albümleri	4			
Canlı Performans Albümleri	5									
				Tribute Albümler	1					

Tablo 1. Inti-Ilhimani grubunun yıllara ve türlere göre albüm diskografisi.¹

Şu an halen devan etmekte olan iki Inti-Ilhimani gruplarının üyeleri şu şekildedir:

a) Inti-Ilhimani ® (Nuevo):

Jorge Coulón: Ses, gitar, tiple ve Ronroco (1967 - halen)

Marcelo Coulón: Ses, cuatro, gitarrón, quena ve gitar (1978 - halen)

Efren Viera: Perküsyon, konga, cajon, klarnet, soprano saksafon ve ses (1995 - halen)

Daniel Cantillana: Ses, mandolin ve keman (1998 - halen)

Christian González: Ses, flüt ve tenor saksafon (2001 - halen)

¹ https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Discograf%C3%ADa_de_Inti-Ilhimani ve <https://www.discogs.com/artist/180914-Inti-Ilhimani> sitelerinden 18/07/2023 tarihinde alınan bilgiler doğrultusunda şahsım tarafından düzenlenerek bu tablo oluşturulmuştur.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



César Jara: Ses, gitar, tiple, charango ve dört (2005 - halen)

Camilo Lema: Kontrbas (2017- halen)

David Azán: Gitar, cuatro, tiple, perküsyon ve ses (2023 - halen)

*Eski Üyeler

Manuel Meriño, Eski müzik yönetmeni, ses, gitar, tiple (2001-2022)

Juan Flores: Ses, charango, Peru cajon'u, quena ve zampona (siku) (2002 - 2019)

b) Inti-Illimani Histórico:

Horacio Salinas: Müzik yönetimi, ses, gitar, tiple, charango, cuatro (1967 - 2001 Inti-Illimani, müzik direktörü / 2004 - halen Inti-Illimani Histórico)

Horacio Durán: Vokal, charangos, cuatro, tiple, gitar, perküsyon (1967 – 2002 Inti-Illimani / 2004 – halen Inti-Illimani Histórico)

José Seves, Ses, gitar, cuatro, tiple, quena, zampona, cajon, perküsyon (1971 - 1998 ve 2000 - 2001'e Inti-Illimani / 2004 - halen Inti-Illimani Histórico)

Fernando Julio: Ses, Guitarrón, kontrbas (2004 - halen)

Danilo Donoso: Ses, davul, konga, cajon, genel perküsyon (2004 - halen)

Camilo Salinas: Ses, piyano, akordeon, harmonyum, panpipe, perküsyon (2004 - halen)

Hermes Villalobos: Ses, flüt, quena, quenacho, zampona, cuatro, cajon, perküsyon (2013 - halen)

*Eski Üyeler

Jorge Ball: Ses, flüt, cuatro, maracas, quena, zampona, cajon, rende (1982 - 1984 ve 1998 – 2000, Inti-Illimani / 2004 – 2013, Inti-Illimani Historico)

Her iki grubun da müzikal kimliklerini anlamak adına 2004 sonraki süreçteki ilk albümlerini incelemek doğru olacaktır.

Inti-Illimani Nuevo hakkında en genel ifadeyle, Lugares Comunes ve Viva Italia'daki müziksel çizgisini koruduğunu söylemek mümkündür. Bu süreçten sonraki ilk albümleri 2006 yılı yayınladıkları 'Pequeño Mundo'un müzikal yapısı, Medel'e göre (2008: 54), çok güçlü bir şekilde Latin Amerika geleneksel müzik kökenine dayanmaktadır. Şili, Arjantin ve Kolombiya folklorik müziğinin etkisi açıkça karakterize edilmiştir. Buna karşın aynı zamanda da yeni fikirlere çok cesur bir açıklıkla yaklaşan ve grubun seksenlerdeki ruhuna yakın bir çizgidedir. Tekniksel anlamda çok formlu ve gelişmiş müziğin karmaşık ama ustaca düzenlenmiş yapısal özellikleriyle ön plandadır. Bu albümdeki çeşitli şarkılar farklı tarzları böylesi bir sentezin çok anlamlı bir ifadesidir. 'Buonanotte Fiorellino'nun İtalyanca versiyonu 'Tarantello' sonrası grubun İtalyan ve Akdeniz müziğine olan yakınlığını temsil etmektedir. Yine aynı albümdeki 'Rondombe' isimli çok formlu, poliritmik yapısıyla flemenko ve latin caz etkisini barındıran parçaları, flüt ve kemanın etkisiyle birlikte grubun müzikal dönüşümünü açıkça göz önüne serer.

Inti-Illimani Histórico da, diğer grup gibi, 2006 yılında ayrılma sürecinden sonraki ilk albümlerini yayınlamıştır. 'Esencial' isimli bu albümde Medel'e göre (2008: 54), Histórico doksanların Inti-Illimani'sinin folklorik olmayan ve kıtanın And dışı bölgelerinin ritmik unsurlarıyla yapılmış Latin Amerika popüler şarkı alanında geliştirdiği çizgiye hâkimdir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

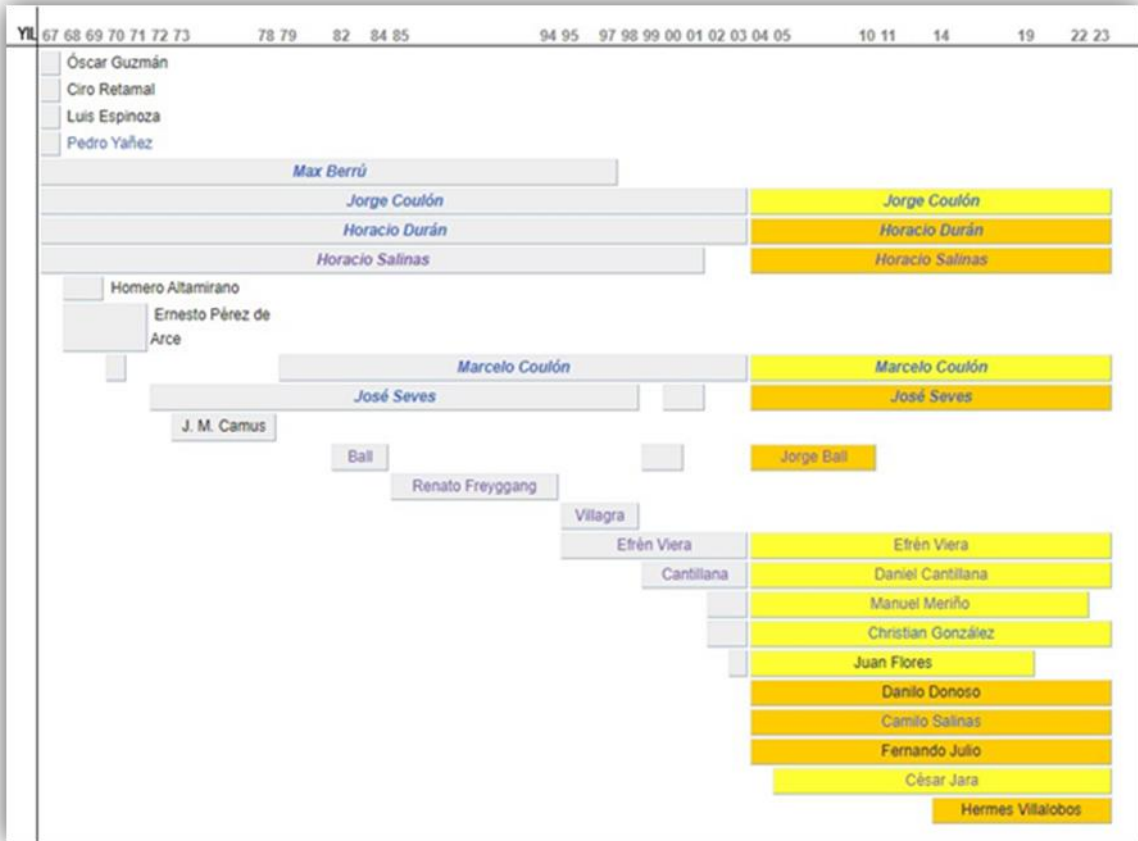
26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Albümdeki ‘Canzone del Pescatore’ bu şarkı formunun tipik bir örneğidir. Yine ‘Danza Mediterranea’ isimli eseri Nuevo gibi Histórico’nun da Akdeniz müziğine ilgisini olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle parçanın polifonik altyapısında kullanılan akordeonun ve flütün önemle sağladığı renk, grubun müziği ile ilgili yeni açılımını karakterize etmektedir.

Inti-Illimani grubunda kuruluşundan günümüze (bugün itibariyle Eylül 2023’e) kadar süren süreç içindeki yıllara göre üye değişim tablosu şöyledir:



Tablo 2. Inti-Illimani’nin üyesi olmuş kişilerin yıllara göre grupta bulunma süreleri²

Sonuç Yerine: Inti-Illimani Müzik Grubunun İki döneminin Karşılaştırmalı Değerlendirmesi

Bu çalışmada Inti-Illimani müzik grubunun belli nedenler doğrultusunda belirlenmiş iki dönemi karşılaştırmalı incelenmiş ve şu değerlendirmelere ulaşılmıştır:

Grubun her iki dönemi için de toplumcu ve politik bir müzik topluluğu olduklarını söylemek mümkündür. 1973’e kadar süren ilk Şili yıllarında grup, ülkedeki siyasi hareketlerin aktif parçası olmuştur. Salvador Allende hükümetinin ve Unidad Popular koalisyonunun destekçisi olarak ve bir tür sanat elçisi niteliğiyle faaliyetlerini sürdürmüştür. Zaten bu politik kimliği nedeniyle grup ülkeleri Şili’ye 15 yıla yakın bir süre dönememiş, İtalya’da sığınmacı olarak kalmışlardır. 1973 sonra İtalya ve Avrupa yıllarında ise grup politik tavrını yine sol çizgide ve

² Inti-Illimani ® (Nuevo) üyeleri

Inti-Illimani Histórico üyeleri

İtalik yazılan isimler Inti-Illimani’nin hak sahibi olan üyeleridir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



uluslararası bir anlayışa sürdürmüştür. Grubun çalışma içinde belirlenmiş I. dönemlerinin sonu olan 1988 yılı itibariyle dünya çapında tanınırlıkları artmıştır. Böylece II. dönemleri olan 1988 sonraki süreçte politik söyle ve hareketleri daha büyük yankı getirir olmuştur. Grup dünya çapında birçok toplumcu hareketin destekçisi olmuş ve yardım etkinliklerine katılmıştır.

Inti-Illimani grubu yıllar içinde birçok müzisyene çatı olmuş olsa da 60 yıla yakın müzik süreçleri içinde ekibin hep parçası olan kurucu müzisyenlerini korumuştur. Bu da müzik anlayışlarındaki tutarlılığın ana nedeni olarak belirtilmelidir. Özellikle İtalya yıllarında, grup üyeleri sürgün süreçlerini birbirlerinden destek alarak sürdürmüştür. Bu dönemde grubu söz edilen çekirdek kadrosunda kopuşlar olmadığı gibi yeni üyelerle birlikte birçok anlamda büyüebilmişlerdir. 2001 yılındaki grup adına yaşanan büyük kopuş ve sonrasında 2004 yılındaki ikiye bölünüş süreci bile grubun yerleşik müziksel karakterine zarar vermemiştir. Tam aksi her iki grup için de (hem Nuevo ve hem de Histórico için de) müziksel anlamda güçlendiklerini söylemek mümkündür çünkü yeni, genç ve yetenekli müzisyenlerin ekibe katılması, müziksel karakteri oturmuş bu grubu zenginleştirmiştir.

Inti-Illimani'nin I. döneminin özellikle I. periyodundaki (1973 yılına kadar olan süreçteki) müzik anlayışı Andian-Altiplano folklorik müziğine dayanmaktadır. Grubun kentli ve eğitimli üyeleri toplumcu bir tutumla birlikte, Şili ait bir ulusal müzik kimliği düşüncesine köken olarak bu geleneksel müziklere yönelmişlerdir. Quena, zampoña (siku) ve bombo leguero gibi bu bölgeye özgü enstrümanların yanında charango, cuatro, gitarrón, ronroco ve tiple gibi Latin Amerika geleneksel müziklerine ait enstrümanları kullanmışlardır. Bu noktada önemle belirtilmesi gerekli olan şey grubun bu ve diğer dönemlerinde kullandıkları asıl enstrümanın klasik gitar olduğudur. Inti-Illimani'nin müziğinin armonik yapısının temeli gitara dayanmaktadır.

I. dönem, II. periyotta yani 1973'ten sonrası yıllarda (İtalya yıllarıyla beraber başlayan süreçte) grup bu folklorik müziğe dayanan müziksel anlayışlarını hep sürdürmüştür. Sözü geçen folklorik müziğe ilişkin enstrümanları kendi müziklerinde kullanmaktan hiç vazgeçmemişlerdir. Bu anlamda, Inti-Illimani'nin tüm müzik dönemleri için geçerli olacak müziksel kimliğinin en özgün yönünün bu folklorik anlayışa dayandığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte, grubun İtalya yıllarıyla birlikte edindiği Avrupa müzik kültürüne ilişkin deneyimleri çok önemlidir. Bu deneyimi şu üç temel üzerinde açıklamak mümkündür:

a) Grup, İtalya yıllarında Avrupa müzik kültürüne ait müzik biçimsel birçok yeni yaklaşımı incelemiştir. İtalyan, İspanyol ve Akdeniz geleneksel müzik anlayışlarından, Avrupa klasik müzik formlarına; güncel popüler müzik yaklaşımlarından, caza bu dönem için grubun deneyimlerinin bir parçası olmuştur.

b) Yine aynı dönemde grup, farklı tür ve anlayışlarında müzik yapan birçok müzisyenle çalışmış ve müziksel bakış açılarını genişletmiştir.

c) Bu dönemde gruba eklenmiş müzisyenler ve çaldıkları enstrümanlar grubun müzik anlayışın gelişmesine katkı sağlamıştır.

Grup yine bu yıllarda Avrupa merkezli müzik anlayışları dışında Latin Amerika'ya özgü geleneksel ve popüler müzik yapılarını incelemiştir. Bu çalışmalarının temelini de Latin Amerika'daki konser ve turnelerine dayandığını söylemek mümkündür. Grup bu coğrafyada birçok konser vermiş ve kendi folklorik müziklerine paralellik taşıyan diğer müzik formlarını inceleme şansı bulmuştur.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Inti-Illimani'nin İtalya yıllarındaki deneyimleri esas olarak müziklerine 1988'de ülkeleri Şili'ye döndükten sonraki süreçte yani bu çalışmada belirtilmiş olan, grubun II. döneminde meyvelerini vermeye başlamıştır. Grup çok formulu ve Afro-Amerikan poli-ritmik yapılarla dayanan müziklerle kendi çalışmalarını genişletmiştir.

90'ların sonuna doğru flüt, klarinet, alto-soprano saksafon, keman ve latin perküsyonları çalan yeni müzisyenlerin de gruba eklenmeleriyle birlikte grup, müziklerine yeni açılımlar sağlayabilmiştir. Yine bu dönemde, söz edilen etmenlerle birlikte, grubun konser ve albüm duyumları da (soundu da) değişmiştir. Bu değişimin şüphesiz bir nedeni de ses teknolojilerindeki doğal gelişim sürecidir. Yine de bu sürece dâhil olma konusunda grubun ilerici bir yaklaşım sergilediğini söylemek mümkündür.

Konserde performansı kolaylaştıracak ve rahatlatacak, teknik ve duyumsal sorunları azaltacak enstrüman seçimlerine ve sahne tekniği kullanımlarına yönelmişlerdir. Özellikle 2004 sonrası süreçte grubun ikiye bölünmesiyle birlikte her bir ekip (Nuevo ve Histórico) performanslarını göz önüne alan girişimlerde bulunmuşlardır.

Nuevo, sahne teknik ekiplerini ve ses teknisyenlerini genişletmiştir. Grupta hala her şarkıda enstrüman değişimi yapan müzisyenler ve hareketli bir sahne anlayışı hakimdir fakat bu hareketlilik içinde teknik anlamda duyumu standardize eden bir prensip benimsenmiştir. Ekipman olarak da bu prensiplere uyum sağlayan çalgılar tercih edilmiş, silent (sessiz-kasasız) enstrümanların kullanımı da performansa eklenmiştir. Müziklerine yerleşik anlamda bas altyapısı sağlayan enstrüman eklemiş ve gitarrón yerine elektrik bas ya da elektrik kontrbas kullanımını tercih edilmiştir.

Histórico, grup üyelerinin Nuevo'ya göre sahne performanslarında daha sabit ve yerleşik bir anlayış benimsemiştir. Enstrüman olarak dijital piyano ve akordeon müziğe eklenmiştir. Histórico da yerleşik bir bas altyapısı sağlayan enstrüman bulunmaktadır. Bu enstrüman performansın koşullarına göre gitarrón ya da akustik kontbastır.

Son olarak günümüzde Inti-Illimani gruplarının gelinen noktada grubun başlangıç noktasındaki folklorik özünü bozmadan fakat çok geliştirilmiş bir anlayışla müzik yaptığını söylemek mümkündür. Gerek eski parçaları yorumlayışlarında gerekse yeni beste çalışmalarında her iki grup da basit şarkı formlarını aşmış, çok formu ve ritmik çeşitlilikleri olan müzikler ortaya koymaktadırlar. Bu da 60 yıla yaklaşan bir süredir çalışmalarını sürdüren bir müzik grubunun ilk yıllarından itibaren oluşturdukları müzikal karakterlerini ve kimliklerini koruyarak ilerleyişlerinin açıkça ifade etmektedir.

Kaynakça

David, H., (1987). Inti-Illimani, *Popular Music*, Vol. 6, No. 2, Cambridge: Cambridge University Press.

Fernando, B. M. (2008). Inti-Illimani: Una Pregunta Por Su Presente Y Su Futuro, *Revista Mensaje*, Vol. 57, No. 566.

Jane, T.-S. (1992). Nueva Canción. Movement and Its Mass-Mediated Performance Context, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Vol: 13, No. 2, Austin: UT Press.

Jan, F. (1983). Karaxú and Incantation: when does folk music become popular, *Popular music perspectives 2: papers from the Second International Conference on Popular Music Studies*, 19-24.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Jan, F. (1984). La Nueva Canción Latinoamericana, *Bulletin of Latin American Research*, Vol. 3, No. 2, Wiley

Jan, F. (1985). Annotated Bibliography of Latin-American Popular Music with Particular Reference to Chile and to nueva canción, *Popular Music*, Vol. 5, Continuity and Change, Cambridge: Cambridge University Press.

Joan, P. McS. (2017). The Political Impact of Chilean New Song in Exile, *Latin American Perspectives*, Vol. 44, No. 5, California: Sage Publications, Inc.

Juan, P. G. (1989). "Inti-Illimani" and the Artistic Treatment of Folklore, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 10, No. 2, Austin: UT Press.

Luciana, F. And Daniela, F. V. (2022). Somos Una Misma Historia: La Militancia Musical De Inti-Illimani En Su Exilio Italiano, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Questions Du Temps Présent*.

Nancy, M. (1986). Canto Porque es Necesario Cantar: The New Song Movement in Chile, 1973-1983, *Latin American Research Review*, Vol. 21, No. 2, Pittsburgh: Lasa Press.

İnternet Kaynakları

<http://musicaandina2011.blogspot.com/2011/12/inti-illimani.html> sitesinden 12/08/2023 tarihinde alınmıştır.

https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Discograf%C3%ADa_de_Inti-Illimani sitelerinden 18/07/2023 tarihinde alınmıştır.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Inti-Illimani> sitelerinden 11/07/2023 tarihinde alınmıştır.

<https://www.discogs.com/artist/180914-Inti-Illimani> sitelerinden 18/07/2023 tarihinde alınmıştır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



PERFORMANS ARACILIĞIYLA MÜZİKSEL ANLAMIN VE İLETİŞİMİN OLANAKLILIĞI

R. Görkem AYTİMUR*

Özet

Bu çalışmada müzik performansı aracılığıyla müzisyen ve dinleyici arasındaki bir iletişimin olanaklılığı incelenmiştir. Çalışmanın bağlamı gereği müziksel iletişim, bir eserin performansı ve yorumlanması ile ilişkili bir süreçle ele alınmıştır. Bu süreç olanaklı bir iletişimi anlam temelli bir müziksel deneyimin çeşitli koşullarına bağlamaktadır. Çalışmanın amacı, ifade edilecek koşulların etkinliği ve işlevselliğiyle birlikte ortaya çıkan, olanaklı bir anlamın ve müziksel bir iletişimin yapısının belirlenmesidir. Söz konusu koşulları müzisyen ve dinleyicinin katıldığı iletişimin beklenti ve deneyimle birlikte belirlenen dilsel, işitsel, görsel, tekniksel ve en temelde de kültürel etkileşiminin bağlamı belirlemektedir. Anlam temelli bir iletişimin etkin gücü ve değeri müzisyen ve dinleyicinin arasındaki etkileşimle ifade edilmektedir. Bu etkileşimin sınırları, çalışmanın bağlamı gereği Ludwig Wittgenstein, Nelson Goodman ve Lydia Goehr'in düşünceleri üzerinden ele alınmıştır. Çalışmada alan yazın araştırmalarına dayalı bir nitel veri analizi yöntemi uygulanmıştır. Söz edilen düşünürlerin müziksel performansın koşulları üzerinden anlamın ve iletişimin olanaklılığını hangi bağlamlarda ele aldıkları belirtilmiş ve bu çerçevede elde edilen veriler doğrultusunda sonuçlara ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Müziksel iletişim, Müzikal anlam, Ludwig Wittgenstein, Nelson Goodman, Lydia Goehr

THROUGH ITS PERFORMANCE THE POSSIBILITY OF MUSICAL MEANING AND COMMUNICATION

Abstract

In this study, the possibility of a communication between the musician and the listener through musical performance has been examined. Due to the context of the study, musical communication is handled with a process related to the performance and interpretation of a work. This process links a possible communication to the various conditions of a meaning-based musical experience. The aim of the study is to determine the structure of a possible meaning and musical communication that emerges with the effectiveness and functionality of the conditions to be expressed. The context of the linguistic, auditory, visual, technical and, most fundamentally, cultural interaction, determined together with the expectation and experience of the communication in which the musician and the listener participate, determines these conditions. The effective power and value of a meaning-based communication is expressed by the interaction between the musician and the listener. The limits of this interaction are discussed through the thoughts of Ludwig Wittgenstein, Nelson Goodman and Lydia Goehr, due to the context of the study. A qualitative data analysis method based on literature research was applied in the study. It has been stated in which contexts the mentioned thinkers discussed the possibility of meaning and communication through the conditions of musical performance, and conclusions have been reached in line with the data obtained within this framework.

Keywords: Musical communication, Musical meaning, Ludwig Wittgenstein, Nelson Goodman, Lydia Goehr

GİRİŞ

Bu çalışmada müzik performansı aracılığıyla meydana gelecek bir iletişimin olanaklı yapısı incelenmiştir. Bu süreç, iletişimi anlam temelli bir müziksel deneyimin çeşitli koşullarına bağlamaktadır. Çalışmanın temel amacı, müziksel deneyimin koşullarının etkinliği ve işlevselliğiyle birlikte ortaya çıkan, olanaklı bir anlamın ve müziksel bir iletişimin yapısının belirlenmesidir. Bu anlam temelli bir iletişimin etkin gücü ve değeri doğrultusunda müzisyen

* Doç. Dr. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, gorkemaytimur@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ve dinleyicinin arasındaki etkileşimle ifade edilmektedir. Söz edilen etkileşimin sınırları, çalışmanın bağlamı gereği, Ludwig Wittgenstein, Nelson Goodman ve Lydia Goehr'in düşünceleri üzerinden ele alınmıştır.

Çalışmada alanyazın araştırmalarına dayalı bir nitel veri analizi yöntemi uygulanmıştır. Söz edilen düşünürlerin her birinin müziksel performansın koşulları üzerinden anlamın ve iletişimin olanaklılığını hangi bağlamlarda ele aldıkları temel bir kavramsal çerçevede belirtilmiş ve buradan elde edilen verilerin değerlendirilmesi doğrultusunda sonuçlara ulaşılabilecektir.

Performans Aracılığıyla Müziksel Anlamın ve İletişimin Olanaklılığı Konusunda Düşünürlerin Yaklaşımları

Çalışmada, performans aracılığıyla müziksel anlamın ve iletişimin olanaklılığı Ludwig Wittgenstein, Nelson Goodman ve Lydia Goehr'in düşünceleri üzerinden ele alınmıştır.

Söz edilen üç düşünür içinde ortak olan, bir müzik performansı sırasında müziksel bir anlamın müzisyen ve dinleyici arasında bir iletişime neden olduğunun ön kabulüdür. Bu ön kabul doğrultusunda, ilk olarak Ludwig Wittgenstein konu hakkındaki düşünceleriyle bölüme başlanacaktır.

a) Ludwig Wittgenstein'a Göre Müziksel Anlamın ve İletişimin Yapısı

Ludwig Wittgenstein, özellikle analitik mantık ve dil felsefesi üzerine çalışmalar yapmış, 20. yüzyılın önemli düşünürlerinden biridir. Dilin sınırları ve dilsel anlamın yapısı hakkındaki temel çalışma ve düşünceleri, aslında müzikle sadece dolaylı bir yaklaşımla kesişmektedir. Bu anlamda, Wittgenstein'ın bütünüyle çerçevelenmiş bir müzik düşüncesine sahip olmadığını, özellikle dil felsefesi çalışmalarında analogik bir anlatımla müzikten yararlandığını söylemek mümkündür. Birçok çalışma ve notlarında müzikten dağınık bir şekilde söz eden düşünürün yaklaşımından yine de bu çalışma için yeterli sayılabilecek veriye ulaşılmıştır.

Wittgenstein, temelde müziği anlamak ile dili anlamak arasında kurduğu benzerlikle konuya yaklaşır. Bu durumu açıklıkla şöyle ifade eder:

Bir tümceyi anlamak, bir müzik parçasını anlamaya, insanın düşünebildiğinden çok daha yakındır. Demek istediğim, bir tümceyi anlamanın, genellikle bir müzik parçasını anlamak denen şeye insanın düşündüğünden daha yakın olduğudur. Sesteki ve tempodaki çeşitlemenin modeli 'neden tam da budur? "Çünkü onun tümüyle ne hakkında olduğunu bilirim." Ancak o tümüyle ne hakkındadır? Söyleyememem gerekir. 'Açıklamak' için, onu ancak aynı ritme sahip olan (aynı modele demek istiyorum) başka bir şeyle karşılaştırabilirim. ("Görmüyor musun, bu sanki bir sonuç çıkarılmış gibi" veya "Bu sanki bir parantezmiş gibi", vb. denebilir. Bu karşılaştırmalar nasıl doğrulanır? - Burada çok farklı doğrulama türleri vardır) (Wittgenstein, 2006: 183).

Ahonen göre (2005: 513) Wittgenstein, müziği anlama konusunda tam olarak bir argüman sunmamaktadır ancak konuya katkısı bu kavramı yüz ifadelerinin anlaşılmasına bağlama biçiminde yatmaktadır. Wittgenstein'a göre müzikte anlam, kendi doğasında içkin bulunan bir özden çok performans ile oluşan bir yapıdadır. Ona göre, bir müzik pasajını anlamak bir şekilde bir yüz ifadesini anlamaya benzemektedir. Performansı yapan yani müzisyen 1. şahıs, dinleyen yani alımlayan ise 3. şahıstır. 1. şahsın yüz ifadeleri (jest ve mimikleri) anlamın oluşumunda çok önemlidir ancak 3. şahsın, 1. şahsı (1. şahsın perspektifini yani yüz ifadelerini) algılayışı çok daha önemlidir. Olası bir iletişim ne yalnızca 1. şahsın, ne de 3. şahsın bilgisi hakkındadır. Bu iletişimle ortaya çıkan şeye isim verme (anlamlandırma, tanıma), ancak ortak bir kabul ile (kamusal) olanaklıdır. Bu yaklaşımı tam da kendisinin



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Felsefi Soruşturmalar kitabı boyunca ifade ettiği 'dil oyunu' düşüncesiyle paralellik göstermektedir.

Scruton göre (2009: 35), algılayan kişinin (3. şahsın) zihninde, müziksel bir performansı yapan kişinin (1. şahsın) herhangi bir gerçekliği olmamasına rağmen, bu kişinin performansı aracılığıyla ortaya çıkmış bir bilgi de söz konusudur. Bu bilgi algılayan kişinin (3. şahsın) perspektifinden (algılayışından) elde edilecek bir bilgiye indirgenemez. Müzikal anlam dinleyenin kendi içine bakarak (sadece 3. şahsın kişisel deneyimiyle) bulabileceği bir şey de değildir. Bu açıklama, yine de müziği anlamının temel ölçütlerinden biri olan dinleyicinin (3. şahsın) tepkisini yok saymak olarak anlaşılmamalıdır.

Bir yüzün ifade ettiği bir şeyi arar gibi olduğumuz, oysa gerçeklikte kendimizi önümüzdeki özelliklere bıraktığımız zaman içinde olduğumuz tuhaf yanılmanın aynısı - bu aynı yanılma, bir ezgiyi kendi kendimize tekrar ederek onun bizde tam bir izlenim uyandırmasına izin verip "Bu ezgi bir şey söylüyor" dediğimiz durumda bizi daha da güçlü bir şekilde ele geçirir - sanki ezginin ne söylediğini bilmek zorundayımdır. Oysa sözcük ya da resimlerle ifade edebileceğim bir şey söylemediğimi bilirini. Bunu kabul ederek, "Yalnızca müziksel bir düşünce ifade ediyor" demeye kendimi teslim edersem, bu, "kendini ifade ediyor" demekten fazla bir anlama gelmez (Wittgenstein, 2011: 185).

Wittgenstein'in anlama ilişkin 3. şahıs perspektifi ile söz ettiği, anlamının gizli bir zihinsel fenomen olmadığıdır (Wittgenstein, 2011: 78 & 117). Bir kişi, o ifadenin kullanımını yöneten kuralları doğru bir şekilde uygulayabildiğinde o ifadeyi anlayabilmektedir.

Esas olarak, performansı yapana ait bilgi 'nasıl olduğu' hakkındadır ve tamamen eşsizdir. Burada Wittgenstein'in yine *Felsefi Soruşturmalar*'da ele aldığı öznel dil argümanına bir göndermeden söz etmek mümkündür. Ortaya çıkmış bilgi hali hazırdaki bir olguyu resmetmemektedir. Bu nedenle sadece aşinalık üzerinden yaklaşılarak "tanıdık bilgi" olarak tanımlanmalıdır.

Tanıdık bilgi yani müzikal anlam yüz ifadesinden anlaşılır. Yüz ifadeleri sadece görünüş değildir. Semboller ve işaretlerle dolu dünyayı anlayabilen varlıklar olan insanlara özgü, algı yollarıdır. Bir müzikal anlamı bütünüyle ve açıklıkla anlamak mümkün değildir. Kamusal anlamda gözlenebilir olanlarda ve benzer şekilde sergilenenlerde, ima edilenler üzerinden bir bağlantıyla kavranmaktadır.

Scruton'un (2009: 38), estetik beğeni üzerine iki dinleyicinin duygusal bir melodiyi duyduğu bir durumu örnekler. Bu kişilerden ilki duyduğu melodiden zevk alırken diğeri bu duygusallıktan nefret eder. Wittgenstein böylesi bir durumu nedenini *Lectures on Aesthetics*'te açıklamıştır (1967: 7) İyi bir müzik dinleyicisi, belirli bir müzik eserindeki ifade karşısında basit bir beğenme veya beğenmeme tepkisinden çok, genellikle besteci veya icracı tarafından yapılan belirli bir müzikal seçimin işe yarayıp yaramadığını tartışır. Böylesi bir eleştirel tutum, belirli bir müzik bağlamında çeşitli müzikal seçimleri mümkün kılan kuralları bilmeyi gerektirmektedir.

Yüzün, her iki gözlemcinin de tanıdığı özel bir ifadesi olduğunu söyleyebiliriz ve ayrıca, iki gözlemcinin farklılaştığı, belirli bir karakterin veya ruh halinin ifadesi olduğu. Bu nedenle 'ifade' terimi iki şekilde kullanılabilir - bir yandan yüzün bir özelliğini veya yönünü belirtmek için; diğer yandan yüz ile zihinsel durum arasındaki ilişkiyi belirtmek için. Wittgenstein'in hem burada hem de *Lectures on Aesthetics*'te ifadeyle ilgili görüşleri, terimin ilişkisel olmayan ilk anlamının estetikte daha önemli olduğunu düşündürür. Müziği anlamayı, bu ilişkisel olmayan anlamda ifadeyi kavramaya benzetiyor... Bir müzik parçasında 'ifadeyi tanımak' veya ifade ile oynamaktan bahsettiğimizde, 'ifade' terimi 'geçişsiz' olarak kullanılmaktadır (Scruton, 2009: 39).



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Wittgenstein'in müzikal ve fizyonomik anlayış karşılaştırmasında, ondan çıkardığı izleniminin, yani müzikal ifadenin geçişsiz fikirle sınırlı olduğu anlamına gelmemektedir. Scruton göre (2009: 39) Wittgenstein için asıl olan, ifadenin arkasında yatan ve onda açığa çıkan bir ruh halinin algılanmasından çok ifadenin tanınmasıdır. Müziği anlamada Wittgenstein için en önemli gerçek, ifade edilen ruh haline aşına olmaktan çok, bir yüzdeki ifadeyi tanımaktır.

Bir yüzün ifade ettiği bir şeyi arar gibi olduğumuz, oysa gerçeklikte kendimizi önümüzdeki özelliklere bıraktığımız zaman içinde olduğumuz tuhaf yanılısamanın aynısı - bu aynı yanılısama, bir ezgiyi kendi kendimize tekrar ederek onun bizde tam bir izlenim uyandırmasına izin verip "Bu ezgi bir şey söylüyor" dediğimiz durumda bizi daha da güçlü bir şekilde ele geçirir - sanki ezginin ne söylediğini bilmek zorundayımdır. Oysa sözcük ya da resimlerle ifade edebileceğim bir şey söylemediğimi bilirim. Bunu kabul ederek, "Yalnızca müziksel bir düşünce ifade ediyor" demeye kendimi teslim edersem, bu, "kendini ifade ediyor" demekten fazla bir anlama gelmez (Wittgenstein, 2011: 195).

Müzikal bir ifade dinleyicinin yüzünde bir jest-mimiğe neden olabilir ve bir duygu uyandırabilir. Müzik dinlerken hissedilen bu duygu, müzikal ifadenin kendisinden bağımsız olarak herhangi bir içeriğe sahip olamaz. Bununla birlikte, böylesi bir duyum müzikal ifadenin anlamı ile de ilgisizdir olacaktır. Müzikal anlayış, teorik anlamının bir biçimi değildir ve müzikal bir cümlede veya sekansta, olması gerektiğini duyduğumuz türden bir zorunluluktur. Kural takibinden veya matematiksel kanıtlamadan bildiğimiz türden zorunluluk değildir.

Müzikte bir duyguyu ifade etmenin belli bir jest olduğunu söylemiştim. Belirli bir jest yaparsam... Belirli kinestetik hislere sahip olduğunuz oldukça açıktır.

Diyelim ki şöyle dediniz: "Müzikteki bu ifade her zaman bana tuhaf bir jest yaptırır"... "Wittgenstein, sanki bu cümle sana tarif edemeyeceğin hisler veriyormuş gibi konuşuyorsun. Aldığın tek şey kaslarındaki hisler." Bu tamamen yanıltıcıdır (Wittgenstein, 1967: 37-38).

Ahonen'e göre (2005: 526), müziğin tüm kuralları bir anda değiştirilseydi, sonuç bizim için anlaşılabilir bir şey olurdu. Ancak bu, yaratıcılığa yer olmadığı anlamına gelmez. Dilin kuralları gibi müziğin kuralları da temeldir. Cümlelerin belirli bir içeriğini önceden sabit değildir. Bunun yerine kuralların parametreleri dâhilinde çeşitli hareketlerin olanağı söz konusudur. Wittgenstein'a göre (2006: 109) dil, kişinin hangi yoldan gitmesi gerektiğini belirlemeyen, ancak hareketi mümkün kılan bir yolların bir labirentidir. Örneğin, bir akorun değişik tonalitelere ve modülasyonlarda farklı anlamlarla yorumlanması, bir yüz ifadesinin yeniden yorumlanmasıyla benzerlik göstermektedir.

Wittgenstein (1967: 8), estetik yargının ifadesi olarak adlandırdığımız kelimelerin, belirli bir dönemin kültürü dediğimiz şeyde çok karmaşık ama çok kesin bir rol oynadığını ifade eder. Estetik yargılarda bulunabilmek, kişinin ilgili kültürde yetişmesini gerektirir. Ahonen göre (2005: 526), Kuralların bilgisi, farklı tarihsel dönemlerin veya yabancı kültürlerin sanatsal ürünlerini doğru bir şekilde değerlendirip değerlendiremeyeceğinin sorgulanabileceği şekilde spesifiktir.

Müzikal anlayış estetik anlayışın bir biçimidir. Eğer her şey notada olduğu gibi çalındığı halde duygusuz tatsız, bir ifadeyle çalsa çalanın eserden hiçbir şey anlamadığı söylenebilir. Müzikal anlayış doğru ifade, doğru dinamikler ve tempolarla yapılanan bilinçli bir arayışta kendini gösterir. Dinleyici bir şekilde yanlış yoldan doğruyu ayırt eder (dilsel oyuna katılır). Wittgenstein'a göre (1967: 5), estetik yargılarda bulunma yeteneği, kişinin söz konusu sanat biçiminin kurallarını öğrenmiş olduğunu varsayar ve kişi kuralları öğrendikçe yargıları gittikçe daha ince hale gelir. Kuralları öğrenmek aslında değerlendirme yeteneğini değiştirir



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ancak armoni kuralları bilinmiyor ve iyi bir müzikal durum yeteneği yoksa yine de bir akor dizisindeki herhangi bir uyumsuzluk tespit edilebilmektedir.

Performans aracılığıyla müziksel bir anlam iletişiminin Wittgenstein'in düşüncelerine yöneltilmiş şu eleştiriler sorulardan söz etmek mümkündür:

1) Yüz ifadesi değiştiğinde ya da bir anlamda manipüle edildiğinde anlamın başka türlü oluşması ya da yeterince yoğunlukta bir şey ifade etmemesi söz konusu mudur?

2) Yüz yüze gözlemlenemeyecek ya da canlı performansla ulaşılamayacak durumlarda, yeterince performans yapanı gözlemleyememekten kaynaklı iletişimsel eksiklik oluşmaz mı?

b) Nelson Goodman'a Göre Müziksel Anlamın ve İletişimin Yapısı

Nelson Goodman, sanat ve temsil teorisi üzerine çalışmaları olan bir felsefecidir.

Müziksel iletişim konusunda Goodman da, Wittgenstein gibi, müzik ve dil arasında benzerliklerin olduğunu belli bağlamlarda kabul etmektedir. Örneğin, her ikisi için de seslerin bir kombinasyonuna dayandığını söylemek mümkündür. Belirli kurallara sahiptirler ve iletişim kurma amacı gütmektedirler. Bununla birlikte Goodman, müziğin dil gibi önermelerle ifade edilen bir iletişim biçimi olmadığını savunmaktadır. Dilin aksine, genellikle doğrudan önermeli anlamlar taşımayan müzik, dünyayı tasvir eden ya da gösteren bir sembolik sistemdir. Kelimelerle ifade edilen dilin aksine müzik, duygusal ve yapısal bir iletişim kurmaktadır. Goodman, müzikteki notaların ve ritimlerin, belli bir anlama gelmeyen fakat dinleyenler için belli bir deneyimi veya duygusal tepkiyi tetikleyen öğeler olduğunu öne sürmektedir.

Goodman, müziğin denotatif (göstergesel) bir sembol sistemi olduğunu savunmaktadır. Ancak müzik, dildeki gibi somut ifadelerle bir şeyi göstermez. Bunun yerine, daha soyut kavramları, duyguları ve deneyimleri belli sembollerle ima eder. "Genel olarak, belirli türden bir sembol (resimsel, müziksel, sözel vb.) yalnızca kendi türünün bir temsilcisi olarak, metaforik bir anlamda örneklediği özellikleri ifade eder" (Goodman, 1968: 87). Böylesi bir sembol, kendi içinde bütünüyle anlam içermese de, belirli bağlamlarda ve kurallarda ortaklaşarak yapılanmaktadır. Özellikle metasembolik yapıda olanlar, müzikte sıklıkla yer almaktadır. Belirli bir nota veya akor dizisi, müziksel temaları da aşarak bir kültürü, dönemi ya da toplumsal yapıyı imleyebilmektedir. Goodman'ın sembol sistemleri üzerine olan teorisi, müziğin bir toplumun kimliğini nasıl yansıttığı ve şekillendirdiği sorunsalıyla da bağlantılıdır. Bir toplumun tarihi, değerleri ve inançları, onun müzikal geleneğinde ve yapıtlarında izlerini bırakır. Benzer şekilde, müzik de toplumun değerlerini, inançlarını ve tarihini etkileyebilir.

Goodman'ın *Ways of Worldmaking* adlı kitabında sembol sistemleri aracılığıyla farklı dünyaların oluşturulduğundan söz eder. Bu dünyalar, gerçekliğin farklı yorumlarıdır. Müzik de böylesi bir dünyanın oluşumunun aracı olabilmektedir. Genelde sanat özelde ise müzik alışlagelenin dışında görmeye yönlendirmektedir. Müzik alışkanlıkları kıran ve dinleyiciyi yeni duygusal ve düşünsel alanlarına taşıyan bir güçtedir. Örneğin, avangard veya deneysel bir müzik parçası, dinleyenlerin alışık oldukları melodik ve ritmik yapıları bozarak, onlara farklı bir dinleme deneyimi sunabilir.

Müziğin dili salt notasyona dayanmamakta ve buna ilişkin alt sistemlere bölünmektedir. Goodman'a göre (1968: 127), Bir müzik, herhangi bir nota olmadan, hatta nota okumayı ya da yazmayı bilmeyen kişiler tarafından bile 'kulaktan' bestelenebilmekte, öğrenilebilmekte veya çalınabilmektedir. Notasyonu sadece müziksel üretim için pratik bir yardımdan başka bir şey olarak almak, onun temel teorik rolünü kaçırmak demektir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Bir performans için rehber olarak kullanılsın ya da kullanılsın, bir notanın birincil işlevi, bir eserin performanstan performansa doğru yetkin bir şekilde tanımlanmasıdır. Çoğunlukla notalar ve notasyonlar -ve sahte notalar ve sahte notasyonlar- aktarmayı, anlamayı ve hatta kompozisyonu kolaylaştırmak gibi daha heyecan verici başka işlevlere sahiptir; ama her nota, bir nota olarak, mantıksal olarak bir eseri tanımlama görevine sahiptir. Notaların ve bunların yazıldığı notasyon sistemlerinin gerekli tüm teorik özellikleri buradan türetilir. O halde ilk adım bu birincil işleve daha yakından bakmaktır (Goodman, 1968: 128).

Bir notanın bir çalışmayı tanımlaması ve çalışmaya ait olan performansları, olmayanlardan ayırması gerekmektedir. Goodman, müzikal performansın sadece notalarla sınırlı olmadığını, yorumun ve icra biçiminin de eserin anlamını etkilediğini savunmaktadır. "...Dünya çapında aynı anlamı taşıyan evrensel kelimeler, ses kompleksleri olmadığı gibi, dünyanın her yerinde aynı tepkileri uyandıran hiçbir vücut hareketi, yüz ifadesi veya jest de yoktur" (Goodman, 1968: 49). Bu nedenle, aynı nota dizisine dayanan farklı performansların farklı eserler olarak kabul edilebileceğini belirtir. Bu da müziğin çok yönlü ve dinamik bir sanat formu olduğunu ifade etmektedir. Müziğin dil gibi açık ve net anlamları olmadığını için dinleyicilere de farklı anlamlar sunabilmektedir. Bir müzik parçasını dinleyen iki farklı kişi, bu deneyimden farklı duygusal tepkiler alabilmektedir. Bu, müziğin anlamının subjektif olduğunu ve dinleyiciden dinleyiciye değişebileceğini gösterir.

Bir müzik performansı normalde eser veya partiyonun yanı sıra birçok şeyi örnekendirir ve ifade eder. Bir özelliğin, eserin tüm icraları ile örneklenmesi halinde eser tarafından örnekendirildiği söylenebilir. Ancak bu nadiren gerçekleşecektir, çünkü notayla belirtilmeyen özellikler temel değildir ve herhangi bir performansın, eserin gerçek (eleştirilmesi gereken) bir örneği olarak statüsünü etkilemeden performanstan performansa serbestçe değişebilir... "Uygunluk" sadece "notaya uyumluluk" anlamına gelmemektedir. Söz konusu uygunluk, daha çok, notayla birlikte basılan; gelenek olarak kabul edilen veya ağızdan ağza vb. yollarla iletilen sözlü veya başka türlü ek talimatlara uymaktır (Goodman, 1968: 237).

Notanın kopyalarının doğruluğu farklılık gösterebilir ancak örneğin Haydn'ın bir eserinin taslağının sahteleri olsa bile tüm doğru kopyalar, notanın eşit derecede orijinal örnekleridir. Performansların doğruluğu ve kalitesi ve hatta daha ezoterik türden gerçekliği farklılık gösterebilir; ancak tüm doğru performanslar eserin eşit derecede orijinal örnekleridir (Goodman, 1968: 112-113).

Goodman'a göre, bir müzik parçasının estetik değeri, yalnızca melodik veya ritmik yapısıyla değil, aynı zamanda o parçanın dinleyiciler üzerinde yarattığı duygusal ve bilişsel etkilerle de ölçülmelidir. Bu, müziğin sadece kendi içsel yapısıyla değil, aynı zamanda dinleyici ile olan ilişkisiyle de değerlendirilmesi gerektiği anlamına gelmektedir.

c) Lydia Goehr'e Göre Müziksel Anlamın ve İletişimin Yapısı

Lydia Goehr, müzik ve felsefe arasındaki ilişkiler üzerine derinlemesine çalışmalar yapmış bir felsefeci ve müzik bilimcisidir.

Goehr toplumsal ve kültürel normların müzikal iletişimi nasıl şekillendirdiğine dikkat çekmiştir. Eser kavramının tarihsel olarak nasıl evrildiği, toplumsal ve kültürel beklentilere bağlı olarak müzikal iletişimin de nasıl değiştiğini göstermektedir. Benzer şekilde, müzik ve politika arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Özellikle 20. yüzyılda, belli başlı politik hareketler müzik aracılığıyla ideolojilerini pekiştirmiş ve yaymıştır. Goehr, bu tür politik kullanımların, müziğin estetik ve etik değerini nasıl etkilediğini sorgulamıştır. Müziğin estetik değerinin de sadece müziğin estetik otonomisine, yani müziksel üretimin kendi özelliklerine bağlı olmadığını savunmuştur. Bunun yerine, bir eserin estetik değerinin, onun toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamına içkin olduğunu belirtmiştir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Goehr en önemli çalışmalarından biri olan *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Müzik Felsefesi Üzerine Bir Deneme: Müzikal Eserlerin Hayali Müzesi) adlı kitabında 'Werktreue' kavramı ele almıştır. Bu kavram, 'esere sadakat' bağlamı gereği, bir yapıtın yazılı olana uygun ve doğru bir şekilde icra edilmesi ve eserin "otantikliği"nin korunması anlamına gelmektedir. Goehr'ün 'Werktreue' doğrultusundaki ele alarak tartıştığı temel argümanı ise 'müzik eseri' kavramıdır. Bu kavramla tarihsel olarak belirli bir dönemde karşılaşılmaya başlanmış ve bu dönemden önce müzik bu şekilde anlaşılmamıştır. "Günümüzde müziksel üretimin hiçbir formu bir eser olarak belirlenmekten a priori olarak muaf değildir. Her ne kadar söz konusu müzik ortaya çıktığı anda bile böyle belirlenmiş olsa da, erken dönem müzikleri (Palestrina, Vivaldi ve Bach'ın müziği) bu şekilde şekillenmemiştir" (Goehr, 2017: 244). Müzik eserinin özerk bir varlık olarak kabul edilmesi tarihsel bir olgu olarak belirtilmelidir.

Goehr, 'müzikal eser' kavramının tarihsel olarak 19. yüzyılda ortaya çıktığını savunur. Bu döneme kadar, eserlerin icraları sıklıkla değişkenlik gösterirdi; bu da her performansın kendine özgü bir yorum olduğu anlamına gelirdi. Besteciler, performans ve notasyonun doğası gereği esnek olan ve her icrada yeniden yaratılan müziği üretmeye odaklandılar. Müzik genellikle belirli bir icra için yazılır ve bu icranın dışında bir "varlık" olarak kabul edilmezdi. Ancak 19. yüzyılda, özellikle Beethoven'ın etkisiyle, bir eserin özgün notasyonunun kutsal bir metin olarak kabul edilmesi ve bu metne sadık kalınması gerektiği fikri ortaya çıktı. Bu yaklaşım, eserin performansını belirleyen kesin bir 'metin' olarak anlaşıldığı modern anlayışa yol açtı. Bu, eserlerin "asıl" versiyonlarına dair bir inancın doğmasına yol açtı. Bu yaklaşım, eserin icra edilmesinin eserin kendisinden ayrı olduğu fikrini beraberinde getirir. Herhangi bir müzik, belirli bir eser olarak çerçevelenmişse, bu eserin nasıl icra edildiği ve dinleyiciye nasıl iletildiği önemlidir. Bu da, icracının eseri nasıl yorumladığı, dinleyicinin bu yorumu nasıl algıladığı gibi iletişimsel süreçleri merkeze almaktadır.

Goehr'e göre, modern dönemde notasyon, eserin gerçek formunu temsil ederken, performans bu formun sadece bir yansımasıdır. Bu yeni yaklaşım, eserin notasyonunu eserin kendisi olarak görmeye başlamış, bu da performansın eserin doğru ya da yanlış bir yorumu olarak değerlendirilmesine yol açmıştır.

Werktreue kavramı, eserin yazılı notasyonu ile canlı performansı arasındaki ilişkiyi sorgular ve yeniden tanımlamıştır. Goehr, bu dönemin ardından performansın sadece teknik bir beceri olarak değil, aynı zamanda esere olan derin bir sadakat olarak anlaşılmaya başladığını belirtir:

Bir konser salonunda gerçekleşen bir ses olayı düşünün. Etkinlik sırasında orkestra oyuncularından biri hapşırır ve üretilen toplam ses olayı, notayla uyumlu seslerin yanı sıra belirli bir gürültüden oluşur. Bu hapşırık, tam itaat şartını ihlal ederek olayı eserin icrasından başka bir şey haline mi getiriyor (Goehr, 1994: 47)?

Goehr, bu durumu çalışmada ele alman bir diğer düşünür olan Nelson Goodman'ın düşüncelerine atıfta bulunarak cevap verir. Goehr'e göre Goodman, "uyumu engellemediği sürece her türlü hapşırığın (veya ek sesin) olmasına izin vermektedir ancak tek bir hata içeren bir icranın (tek bir yanlış nota bile), performans olarak sayılmasına izin vermemektedir" (Goehr, 1994: 40).

Goehr'in eserin yazılı notasyonu ile canlı performansı arasındaki ilişkiye dair bu yaklaşımı, performansın yaratıcı potansiyelini, sanatçının özgünlüğünü, müziğin canlı ve evrimsel bir sanat formu olarak doğasını sınırlayabilmesi yönüyle eleştirilebilmektedir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Sonuç

Bu çalışmada, performans aracılığıyla müziksel anlamın ve iletişimin olanaklılığı konusunda Ludwig Wittgenstein, Nelson Goodman ve Lydia Goehr'in düşünceleri incelenmiş ve şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Ludwig Wittgenstein, bir müziği anlamak ile bir dili anlamak arasında benzerliğin altını çizmiştir. En temelde performans sırasında oluşan anlam temelli bir iletişimi müzisyen (1. şahıs) ile dinleyici (3. şahıs) arasındaki dilsel bir oyun olarak belirtmiştir. Bu dilsel oyun, psikolojik kökenli ve müzisyenin yüz ifadelerini (jest ve mimiklerini) dinleyicinin anlamlandırma sürecini ifade etmektedir. Süreç müziğin taşıdığı anlamı değil bir beden hareketini tanıma olarak ele alınmalıdır. Tıpkı öznel dil argümanındaki gibi Wittgenstein, performansı yapanın yani müzisyenin bilgisini eşsiz bulmaktadır. Müzikteki anlamın taşıyıcısı müzisyenin beden diliyle ifade ettiklerini dinleyicinin müzisyenin perspektifinden deneyimlemesi (hissetmesi) bütünüyle yanıltıcıdır. Jest ve mimikleri fark ederek anlaşılan şey müziğin anlamı değil, yüz ifadelerinin işaret ettiği ruh haline tanımadır. Bu psikolojik süreç, kamusal anlamda açığa çıkan, toplumsal ve kültürel bir çerçevede ele alınmalıdır. Sonuç olarak, Wittgenstein'in bir müzik performans aracılığıyla müziksel anlamı ve iletişimi doğru ifade, dinamik ve tempolarla yapılanan bilinçli bir arayışta olarak ifade ettiğini söylemek mümkündür. Müzisyen ve dinleyici aynı derecede etkin dilsel oyuna katılarak, iletişimde bulunmakta ve bu bilinçli süreci müzik tekniksel farkındalıkla yapılandırmaktadır.

Nelson Goodman'a göre müzik, göstergesel bir sembol sistemidir. Ancak müzik, dildeki gibi somut ifadelerle bir şeyi göstermez, daha soyut kavramları, duyguları ve deneyimleri ima eder. Bu nedenle, müziğin dili sadece nota gibi somut sembollere dayanmamaktadır. Goodman, bununla birlikte, müzikal performansın da sadece notalarla sınırlı olmadığını, yorumun ve icra biçiminin de eserin anlamını etkilediğini savunmaktadır. Böylece müzik farklı dinleyiciye ayrı ayrı anlaşılabilir anlamlar sunabilmektedir. Bir müzik parçasını dinleyen iki farklı kişi, bu deneyimden farklı duygusal tepkiler alabilmektedir. Sonuç olarak, Goodman'a göre anlam temelli bir müziksel iletişim olanağı, doğrudan dildeki gibi nesnel bir referansa dayanmamakta; dinleyicinin sübjektif deneyimine, müzisyen ve performans koşulları gibi etmenlerin çeşitliliğine göre değişim gösterebilmektedir.

Lydia Goehr'ün müzikal performansın sadece duygusal veya teknik bir deneyim olmadığını, aynı zamanda kültürel ve felsefi değerlerin bir yansıması olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda Werktreue kavramı üzerinden, eser olgusunun ve bu olguya sadık kalınarak gerçekleştirilecek bir performansın anlam temelli bir müziksel iletişimin olanağını açığa çıkaracağını belirtmektedir. Müzik eseri bir olgu olarak kendi kültürel, tarihsel ve toplumsal kimliğine içkindir. Performansla birlikte iletişime konu olan bu kimlik aktarılmaktadır. Sonuç olarak Goehr, müzikal performansın eserin doğasına içkin olanın taşıdığı bir aracı olarak ele alır. Bu da müziğin sadece duygusal bir deneyim olmadığını, aynı zamanda kültürel ve felsefi değerlerin bir yansıması olduğunu ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Ahonen, H. (2005). Wittgenstein And The Conditions Of Musical Communication. *Philosophy*, 80(4), 513-529.

Boretz, B. (1970). Nelson Goodman's Languages Of Art From A Musical Point Of View. *The Journal of Philosophy*, 67(16), 540-552.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Goehr, L. (1994). *The Imaginary Museum Of Musical Works: An Essay In The Philosophy Of Music: An Essay In The Philosophy Of Music*, Oxford: Clarendon Press.

Goehr, L. (2017). *All Art Constantly Aspires to the Condition of Music - Except the Art of Music: Reviewing the Contest of the Sister Arts*.

Goodman, N. (1968). *Languages Of Art An Approach To A Theory Of Symbols*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, Inc.

Goodman, N. (1978). *Ways Of Worldmaking*, Hackett Publishing.

Guter, E. (2014). Wittgenstein on musical experience and knowledge. *In From the ALWS archives: A selection of papers from the International Wittgenstein Symposia in Kirchberg am Wechsel*.

Scruton, R. (2009). *Understanding Music, Philosophy and Interpretation*, New York: Continuum.

Wittgenstein, L. (1967). *Lectures & Conversations On Aesthetics, Psychology, And Religious Belief*. California: University of California Press.

Wittgenstein, L. (2006). *Felsefi Soruşturmalar*, İstanbul: Totem Yayıncılık.

Wittgenstein, L. (2011). *Mavi kitap, Kahverengi Kitap*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



REKREASYONEL DANS AKTİVİTELERİNE KATILAN BİREYLERDE SOSYAL BEĞENİRLİK

Ramazan ÖZAVCI* & Abdulmenaf KORKUTATA & Elif KUŞLU*****

Özet

Amaç: Dans, köklü bir geçmişe sahip ve her toplumu etkilemeyi başaran rekreasyonel bir aktivitedir. Eğlence amaçlı olmasının yanı sıra dini ve sosyal amaçlı bir niteliğe sahip olduğunu söylemekte mümkündür. Öte yandan sosyal statüleri ne olursa olsun bireylerin yaşadıkları toplumda beğenilme isteği dikkat çeken bir unsurdur. Rekreasyonel perspektiften bu durumu incelemenin önemli olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda yapılan bu araştırmanın amacı, rekreasyonel dans aktivitelerine katılan bireylerin sosyal beğenirlik algısını tespit etmektir.

Yöntem: Bu araştırma farklı rekreasyonel dans aktivitelerine katılan bireyler içerisinde, amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen 226 kadın (yaş ort.: 26,38±9,058) ve 162 erkek (yaş ort.: 25,92±7,656) olmak üzere 388 (yaş ort.: 26,19±8,494) kişilik gönüllü bir örneklem grubu üzerinden yürütülmüştür. Katılımcıların sosyal beğenirlik durumlarının belirlenmesi için Erzen vd. (2021) tarafından geliştirilen 15 madde ve 2 boyutlu bir ölçüm aracı kullanılmıştır. Söz konusu alt boyutlar kabul görme ve dikkat çekme şeklindedir. Ayrıca katılımcıların cinsiyeti, yaşı, haftalık dans etme düzeyine göre sosyal beğenirlik durumu incelenmiştir. Ölçüm aracının yapı geçerliği AMOS üzerinden DFA ile test edilirken güvenilirlik sonucu Cronbach Alpha sonucuna göre değerlendirilmiştir. Hipotez testleri SPSS programı üzerinden yapılmıştır. İstatistiksel analiz sonuçları p<0,05 düzeyinde anlamlı kabul edilmiştir.

Bulgular: Elde edilen sonuçlara göre, katılımcıların yaşlarına ve haftalık dans etme düzeylerine göre sosyal beğenirlik düzeyinde anlamlı bir fark bulunamamıştır (p>0,05). Ancak cinsiyete göre yapılan sosyal beğenirlik karşılaştırmasında istatistiksel olarak anlamlı bir bulguya rastlanılmıştır. Buna göre, kabul görme boyutunda erkeklerin lehine bir sonuç elde edilirken dikkat çekme boyutunda ise kadınların lehine bir farklılık tespit edilmiştir.

Sonuç: Elde edilen sonuçlara göre, erkeklerin rekreasyonel dans aktivitelerine katılma nedenleri arasında kabul görmenin önemli olduğu anlaşılırken dikkat çekmenin ise kadınlarda daha baskın olduğu belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Rekreasyon, dans, sosyal beğenirlik.

SOCIAL DESIRABILITY IN INDIVIDUALS PARTICIPATING IN RECREATIONAL DANCE ACTIVITIES

Abstract

Recreational dance creates an area of high social interaction for individuals and can provide psychological, physiological and physical benefits. In this context, the aim of this research is to examine the social desirability levels of individuals participating in recreational dance activities according to different variables.

This research included 388 individuals (mean age: 26.38±9.058) and 162 men (mean age: 25.92±7.656) among individuals participating in different recreational dance activities, determined by purposeful sampling method. It was conducted on a volunteer sample group of 26.19±8.494 people. To determine the social desirability status of the participants, Erzen et al. (2021) a measurement tool with 15 items and 2 sub-dimensions (acceptance and attention-grabbing) was used. Hypothesis tests were carried out using the SPSS program. Statistical analysis results were considered significant at p<0.05 level.

According to the results obtained, no significant difference was found in the social desirability level of the participants according to their ages and weekly dancing levels (p>0.05). However, a statistically significant

* Dr. Bingöl Üniversitesi, Spor Bilimleri Fakültesi, Rekreasyon Bölümü, ramazanozavcii@gmail.com

** Doç. Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Spor Bilimleri Fakültesi, Rekreasyon Bölümü, menafk@gmail.com

*** Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Spor Bilimleri Fakültesi, Rekreasyon Bölümü, elifkusluuu@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



finding was found in the social desirability comparison made by gender. Accordingly, while a result was obtained in favor of men in the dimension of acceptance, a difference was detected in favor of women in the dimension of attracting attention.

According to the results obtained, it was determined that being accepted was important among the reasons for men to participate in recreational dance activities, while attracting attention was more dominant in women.

Keywords: Recreation, Dance, Social Desirability

GİRİŞ

Dans, hareket yoluyla bireyin iç dünyasını dışa aktarması, kendini açıklama ve anlaşılabilme sanatıdır (Cantekin, 2011: 123). Dans sanat olmakla birlikte güçlü görsel ve işitsel özelliklerinden dolayı bireylerin yaşamında yaşanmış ya da yaşanacak birçok olayı yorumlaması mümkün olabilir (Yanık, 2010: 53). Diğer yandan Hugel ve ark. (1999: 86-92) göre ise dans; insanın motor davranışlarının özel bir ifadesidir. Dans türlerinin genel olarak başlangıcına bakıldığında hepsinin ortak noktasının taklit, büyü ve din olduğu görülmektedir. Doğaüstü güçlere karşı araç olarak kullanılan dans zaman içerisinde değişime uğramış ve kendi içerisinde var oluş şekliyle 'dinsel danslar', insanı kendinden geçiren 'kutsal danslar', ve eğlence amaçlı yapılan 'eğlence dansları' olarak ortaya çıktığı görülmektedir (Doğan, 2011: 64). Tarihsel süreçte var olan birçok uygarlığa göre dans farklılık gösterebilir. Eski Mısır ve Peru uygarlıklarında ayin dansları gelişmişken, eski Yunanda dans sağlam akıl ve vücudun göstergesi olarak ifade edilmiştir (Ana Birtannica, Cilt:6 598-599). Genel anlamda insanların tanrı ile iletişim aracı olarak kullandığı dans, bu dini yönünden ayrılarak ilk çağın sonlarına doğru estetik ve güzelliğin ön planda olduğu bir şekle bürünmüştür (Akgül, 2006: 38). 11. ve 15. yüzyıllar arası dans eğlence amacıyla yapılmıştır. 18. ve 19. yüzyılların arasında ise, dans gösteri yapılan büyük mekânlara taşınmıştır (Koçkar, 1990: 333-334). 19. yüzyılda dans yeniden şekil değiştirdiğinden ötürü bu yüzyılın başında geleneksel danslara önem veren insanlar bu yüzyılın sonunda geleneksel dansların yerini daha çok Vals, Tango, Rumba, Cha Cha Cha gibi danslara bırakmıştır. (Ayyıldız, 2015: 20-38). Zaman içinde dans, seçkin insanların uğraşı olmaktan çıkıp herkese hitap etmeye başlamıştır (Coşkun 2019: 7). 21. yüzyıla bakıldığında ise, sportif veya eğlence amaçlı dans aktivitesinin ön plana çıktığı gözlemlenmektedir.

Dansın doğrudan veya dolaylı olarak ruhsal ve fiziksel açıdan insan yaşamına olumlu yönde etki ettiği söylenebilmekle beraber egzersiz olmasından dolayı bireyin vücudunu ve dengesini geliştirebildiği, psikolojik iyi oluşa pozitif yönde etkilerinin olabileceği, dikkat gelişimi, özgüven ve benlik saygısı, sosyal ilişkiler kurma gibi birçok etkilerinin de bulunabileceği söylenebilir (Kaya, 2017: 1). Rekreatif bir aktivite olarak dans eden bireylerin zamanını iyi değerlendirme, egzersiz yapma, stresten uzaklaşıp zihnini rahatlatma ve yeni ilişkiler kurma amacıyla bu tür aktivitelere katıldığı ifade edilmektedir (Gardner, Komesaroff ve Fensham, 2009: 701-709). Bu aktivitelere katılan bireylerin kendilerini içinde buldukları toplumun diğer bireylerinden farklı gördükleri düşünülmektedir. Bu durumu John ve Fendrich (2002:1661-1666) bireyin kendini diğer bireylerle iletişimi ve sosyal etkileşimi sırasında olumlu yönde yansıtma çabası olarak ifade etmiştir. Bu bağlamda sosyal beğenirlik, bireylerin kendilerini sosyal normlara uyumlu gösterme eğilimi olarak tanımlanabilir (King ve Bruner, 2000: 79-103).

Rekreatif amaçlı bisiklet (Yapılı, 2022: 47-48) ve tenis (Demirel vd., 2022: 62) faaliyetlerine katılan bireylerde özgürlük ve akış deneyimlerinin artış gösterdiği görülmektedir. Öte yandan rekreatif egzersiz yapan bireylerin benlik algıları ve özsaygılarının



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



depresyon ve kaygı düzeylerini azalttığı söylenebilir (Knapen vd., 2005: 353-361). Bu bağlamda rekreasyonel faaliyetlerin insan yaşamında olumlu bir etkiye sahip olduğu ve rekreasyonel dans faaliyetlerinin de önemli ve dikkat çekici olduğu belirtilebilir. Dans faaliyetlerinin sosyal bir etkinlik olduğu düşünüldüğünden özellikle de büyük şehirlerde yaşayan insanların zamanlarını değerlendirmek için iş yaşamından geriye kalan sürelerde sosyal yaşantılarını canlandırmak, fiziksel ve psikolojik gelişim göstermek, sosyal ilişki kurmak ve genel anlamda olumlu ruh halinde olmak amacıyla danstan yararlandıkları söylenebilir (Doğan, 2008: 33). Sahip olduğu önem ve bu yönde literatürde yeteri kadar çalışma olmamasından ötürü bu araştırmanın yapılması uygun bulunmuştur. Bu anlamda yapılan bu çalışmada, rekreasyonel dans aktivitelerine katılan bireylerin sosyal beğenirlik düzeylerinin farklı değişkenlere göre incelenmesi ve literatüre katkı sağlanması amaçlanmıştır.

YÖNTEM

Araştırmanın bu bölümünde belirlenen amaca yönelik izlenen yöntem detaylı olarak ele alınmıştır.

Araştırmanın modeli

Rekreasyonel dans aktivitesine katılan bireylerin sosyal beğenirlik algılarını tespit etmek amacıyla tasarlanan bu çalışmada nicel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Geçmişte olan veya hala süregelen durumun değiştirmeden betimlendiği yöntemdir. Bu yöntemde en önemli unsur olayı, bireyi veya nesneyi olduğu şekliyle tanımlamak ve herhangi bir müdahalede bulunmadan olduğu gibi gözlemleyebilmektir (Karasar, 2012).

Araştırmanın evreni ve örnekleme

Araştırmanın evrenini Doğu Anadolu, Ege ve Marmara bölgesinde halk eğitim kursları, çeşitli dans okulları ve halk dansları derneklerinde rekreatif olarak dans eden veya dans eğitimi alan bireyler oluşturmaktadır. Örneklemini ise söz konusu evrenden olasılıksız örnekleme yöntemlerinden amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenen 226 kadın (yaş ort.: 26,38±9,058), 162 erkek (yaş ort.: 25,92±7,656) olmak üzere toplam 388 (yaş ort.: 26,19±8,494) kişi oluşturmuştur. Toplanan veri sayısına bakıldığında söz konusu olan evreni temsil edebileceği düşünülmektedir (Yazıcıoğlu ve Erdoğan, 2004, s. 50).

Araştırmanın veri toplama araçları

Bilgi formu: Araştırmaya katılan bireylerin cinsiyet, yaş, haftalık dans etme sıklığının tespit edilmesi amacıyla bilgi formu kullanılmıştır.

Sosyal beğenirlik ölçeği: Bu çalışmada sosyal beğenirlik düzeyinin ölçülmesi amacıyla Erzen ve ark. (2021) geliştirdiği “Sosyal Beğenirlik Ölçeği” kullanılmıştır. Ölçek toplam 15 madde ve 5’li likert tipindedir (1.Kesinlikle Katılmıyorum, 2.Katılmıyorum, 3.Kısmen Katılıyorum, 4.Katılıyorum, 5.Kesinlikle Katılıyorum). Ölçeğin kabul görme (1-10. maddeler) ve dikkat çekme (11-15. maddeler) olmak üzere 2 alt boyutu bulunmaktadır.

Araştırmanın veri analizi

Elde edilen verilerin istatistiksel analizlerinin yapılması amacıyla öncelikle betimsel test yöntemlerine başvurulmuştur. Ölçüm aracının model uyum sonuçları AMOS uygulamasında test edilmiştir. Daha sonrasında ise hipotez testlerinin temel varsayımı olarak kabul edilen normallik durumu sınanmış ve normal dağılımın tespit edilmesi sonucu (bkz. Tablo 2) ikili



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



grup karşılaştırmalarında t testi kullanılırken ikiden fazla grup ortalamalarının karşılaştırılmasında ANOVA testine başvurulmuştur. İstatistiksel analiz sonuçları $p<0,05$ düzeyinde anlamlı kabul edilmiştir.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde elde edilen verilerin istatistiksel analizlerine tablolar halinde yer verilmiştir.

Tablo 1. Betimsel Sonuçlar

Değişkenler	Gruplar	n	%
Cinsiyet	Kadın	226	58,2
	Erkek	162	41,8
Yaş	18-20 yaş	97	25,0
	21-23 yaş	98	25,3
	24-27 yaş	88	22,7
	28-64 yaş	105	27,1
Haftada kaç gün dans ediyorsunuz?	Haftada 1 gün	171	44,1
	Haftada 2-3 gün	115	29,6
	Haftada 4-5 gün	87	22,4
	Her gün	15	3,9
Toplam		388	100

Araştırmaya katılan bireylerin %58,2'si kadınlardan oluşurken %41,8'i erkeklerden oluşmaktadır. Yaş durumlarına bakıldığında homojen bir dağılımın olduğu gözlemlenmiştir. Haftalık dans etme sıklığı incelendiğinde de en fazla katılımın %44,1 ile haftada 1 gün şeklinde bulunmuştur.

Tablo 2. Ölçüm Aracı Betimsel Sonuçları

Boyutlar	Madde sayısı	Min.	Maks.	Aritmetik Ort.	S.S.	α	Çarpıklık	Basıklık
Kabul Görme	11	1	5	1,906	0,695	0,872	1,198	2,450
Dikkat Çekme	5	1	5	2,794	0,895	0,835	-0,222	-0,492

Sosyal beğenirlik ölçeğinden elde edilen verilere göre kabul görme ve dikkat çekme boyutlarının güvenilirlik düzeyinin $\alpha>0,70$ olduğu anlaşılmıştır. Bu durum ölçüm modelinin güvenilir olduğuna işaret etmektedir (Hair Jr, Hult, Ringle ve Sarstedt, 2017). Ayrıca veri dağılımına bakıldığında Johnson ve Balakrishnan (1994) tarafından önerilen ± 3 aralıkta bulunduğundan verilerin normal dağıldığı kabul edilmiştir.

Tablo 3. Doğrulayıcı Faktör Analizi

Boyutlar	X ²	p	GFI	NFI	CFI	RMSEA	SRMR
Kabul Görme	2,560	0,000	0,930	0,906	0,940	0,063	0,057
Dikkat Çekme							

Ölçüm modelinin elde edilen veriler ile sağladığı uyum Arbuckle (2011) tarafından işaret edilen uyum değerlerine uygun olduğu tespit edilmiştir.

Tablo 4. Cinsiyete Göre Sosyal Beğenirlik Karşılaştırma Sonuçları

Boyut	Grup	n	Ort.	S.S.	t	p
Kabul Görme	Kadın	226	1,825	0,564	-2,552	0,011
	Erkek	162	2,018	0,834		
Dikkat Çekme	Kadın	226	2,951	0,883	4,165	0,000
	Erkek	162	2,575	0,869		

$p<0,05$; İkili grup karşılaştırılması



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Yapılan ikili grup karşılaştırma sonucuna göre, kabul görme boyutu cinsiyete göre istatistiksel olarak anlamlı biçimde farklılaşmaktadır. Dolayısıyla erkekler kadınlara oranla daha yüksek bir kabul görme isteğindedir denebilir. Ayrıca dikkat çekme boyutunda da benzer bir anlamlılık durumu tespit edilmiştir. Buna göre dikkat çekme düzeyinin kadınların lehine daha yüksek olduğu saptanmıştır. Böylece kadınların erkeklere oranla daha yüksek dikkat çekme isteğinde oldukları söylenebilir.

Tablo 5. Yaşa Göre Sosyal Beğenirlik Karşılaştırma Sonuçları

Boyut	Grup	n	Ort.	S.S.	F	p
Kabul Görme	18-20 yaş	97	1,929	0,623	0,344	0,793
	21-23 yaş	98	1,926	0,651		
	24-27 yaş	88	1,928	0,771		
	28-64 yaş	105	1,847	0,737		
Dikkat Çekme	18-20 yaş	97	2,866	1,008	0,474	0,700
	21-23 yaş	98	2,788	0,846		
	24-27 yaş	88	2,814	0,891		
	28-64 yaş	105	2,718	0,837		

$p < 0,05$; İki den fazla grup karşılaştırması

Sosyal beğenirliğin yaş durumuna göre karşılaştırılması sonucu istatistiksel olarak anlamlı bir bulguya rastlanılmamıştır. Buna göre, kabul görme veya dikkat çekme boyutları açısından yaşın belirleyici bir unsur olmadığı söylenebilir.

Tablo 6. Haftalık Dans Etme Düzeyine Göre Sosyal Beğenirlik Karşılaştırma Sonuçları

Boyut	Grup	n	Ort.	S.S.	F	p
Kabul Görme	Haftada 1 gün	171	1,930	0,788	0,282	0,838
	Haftada 2-3 gün	115	1,876	0,602		
	Haftada 4-5 gün	87	1,880	0,611		
	Her gün	15	2,007	0,740		
Dikkat Çekme	Haftada 1 gün	171	2,701	0,910	1,593	0,190
	Haftada 2-3 gün	115	2,817	0,926		
	Haftada 4-5 gün	87	2,897	0,846		
	Her gün	15	3,093	0,680		

$p < 0,05$; İki den fazla grup karşılaştırması

Araştırmaya katılan bireylerin haftalık dans etme düzeyine göre yapılan karşılaştırmanın istatistiksel olarak anlamlı olmadığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla rekreasyonel olarak dans aktivitelerine katılan bireylerin haftalık dans etme düzeylerinin sosyal beğenirlik açısından belirleyici bir unsur olmadığı söylenebilir.

Tartışma ve Sonuç

Bu çalışma rekreasyonel dans aktivitelerine katılan bireylerin sosyal beğenirlik algılarının cinsiyet, yaş, haftalık dans etme düzeylerine göre değerlendirilmek amacıyla yapılmıştır. Bu anlamda araştırmada 226 kadın (yaş ort.: 26,38±9,058) ve 162 erkek (yaş ort.: 25,92±7,656) olmak üzere 388 (yaş ort.: 26,19±8,494) kişi gönüllü olarak yer almıştır.

Yapılan analiz sonuçlarına göre, katılımcıların yaşlarına göre sosyal beğenirliğin farklılaşmadığı tespit edilmiştir. Dolayısıyla yapılan bu araştırmada yaşın sosyal beğenirlik açısından belirleyici bir unsur olmadığı söylenebilir. Larson'ın (2019: 534–547) 895 yetişkinin yaş durumuna göre bakmış olduğu çalışmada sosyal beğenirliğin istatistiksel olarak farklılaşmadığına işaret etmiştir. Bu sonuç bu araştırmadan elde edilen bulguyu destekler niteliktedir. Öte yandan Thomsen vd. (2004: 1935 – 1946) benzer olarak yaptıkları çalışmada



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



yaşa göre sosyal beğenirlik düzeyinin farklılaştığına vurgu yapmışlardır. Bu durumu çeşitli yaşam olaylarının genç ve yaşlı bireylerde farklı algılanmasının nedeninin kuşaksal ya da olgunlaşmaya bağlı olduğuna dayandırmışlardır. Yaş ve sosyal beğenirlik ilişkisine yönelik literatürde destekleyici sonuçlar bulunmaktadır. Nitekim Teresa vd. (1995: 189-193) kronik ağrısı olan hastalarda yaptığı çalışmada yaş ile sosyal beğenirliğin arttığına işaret etmişlerdir. Üstündağ (2022: 47)'da benzer olarak beden eğitimi ve spor öğretmeni adaylarında sosyal beğenirlik ile yaş arasında negatif yönlü bir ilişki olduğunu vurgulamıştır. Dolayısıyla yaş arttıkça kabul görme ve dikkat çekmenin düştüğüne işaret edilmiştir. Yapılan bu araştırmada yaşa göre sosyal beğenirliğin farklılaşması sonucundan farklı bir sonucun ortaya koyulduğu düşünülse de söz konusu araştırmalarda yaş olgusunun sosyal beğenirlik ile ilişkilendirilmeye çalışıldığı anlaşılmaktadır. Öte yandan literatür çalışmalarında örneklem gruplarının herhangi bir rekreasyonel dans aktivitesine katılım durumu belirtilmediğinden bu grupların rekreasyonel dans aktivitelerinin sağladığı sosyal etkileşimden yoksun kaldıkları düşünülebilir. Nitekim rekreasyonel dans aktiviteleri bireylere sosyal etkileşimi yüksek bir ortam sunmaktadır. Bu minvalde bu tür bir ortamda bulunan bireylerin sosyal beğenirliğin içerisinde yer alan kabul görme ve dikkat çekme boyutları açısından incelenmesinin belirgin bir fark oluşturacağı açıktır. Dolayısıyla yukarıda yer verilen literatür çalışmalarında yer alan örneklemelerin rekreasyonel dans aktivitelerine katılma durumuna göre incelenmemiş olmasından kaynaklı olarak farklı bir sonucun elde edilmiş olması anlaşılabilir bir durum olarak görülmektedir.

Haftalık dans etme düzeylerine göre sosyal beğenirlik düzeyinde anlamlı bir fark bulunamamıştır. Haftalık olarak dans etme düzeyi sosyal beğenirlik açısından belirleyici olmadığı bu araştırma bulgusundan hareketle söylenebilir. Yapılan literatür incelemesi sonucunda dans etme düzeyine göre sosyal beğenirliğin incelendiği bir araştırmaya rastlanılmamıştır.

Rekreasyonel dans aktivitelerine katılan bireylerin cinsiyetine göre sosyal beğenirliğin kabul görme boyutunda istatistiksel olarak anlamlı bir fark tespit edilmiştir. Dolayısıyla erkekler kadınlara oranla daha yüksek bir kabul görme isteğindedir denebilir. Ayrıca dikkat çekme boyutunda da benzer bir anlamlılık durumu saptanmıştır. Buna göre dikkat çekme düzeyinin kadınların lehine daha yüksek olduğu anlaşılmıştır. Böylece kadınların erkeklere oranla daha yüksek dikkat çekme isteğinde oldukları söylenebilir. Buradan hareketle cinsiyetin sosyal beğenirlik açısından belirleyici bir unsur olduğu düşünülmektedir. Bu yöndeki literatüre bakıldığında sosyal beğenirlik kavramının incelendiği bazı çalışmalarda cinsiyete göre farklılıkların olduğuna rastlanmıştır. Örneğin Chung ve Monroe (2003: 291-302) 121 muhasebeci üzerinde yürüttükleri bir araştırmada cinsiyete göre sosyal beğenirliğin farklılaştığı saptanmıştır. Buradan hareketle kadınların erkeklere göre daha yüksek sosyal beğenirliğe sahip olduğu ortaya koyulmuştur. Toplumsal cinsiyet sosyalleşme teorisi bağlamında ele alındığında kadınlar erkeklere oranla ahlaki konularda farklı bir değer yargısına sahip olması gerekliliğini ön plana çıkarmaktadır. Buna göre, kadınlar toplumsal süreçlerde dikkat çekme eğilimlerinin yüksek olmasının da yine bu teoriye dayandırılması mümkündür. Ayrıca kadınların daha duygusal bir özelliğe sahip olması onların dikkat çekme eğilimlerini de arttırmaktadır (Chung ve Monroe, 2003: 293-294). Dönmez ve Akbulut (2016)'un öğretmen adaylarıyla yaptığı çalışmada da cinsiyete göre sosyal beğenirliğin farklılaştığına işaret edilmiştir. Üstündağ (2022)'da yaptığı çalışmada kadınların dikkat çekme düzeyinin erkeklerden daha yüksek olduğunu tespit etmiştir. Ayrıca kabul görme boyutunda ise istatistiksel olarak anlamlı olmasa da erkeklerin kadınlara oranla daha yüksek bir puan ortalamasına sahip olduğu elde edilmiştir. Literatürden elde edilen bu bulguların yapılan bu



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



araştırma bulgularıyla paralellik gösterdiği söylenebilir. Dolayısıyla cinsiyetin sosyal beğenirlik açısından belirleyici bir unsur olduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, rekreasyonel dans aktivitelerine katılımında hissedilen sosyal beğenirliğin yaş ve haftalık dans etme sıklığına bağlı kalmaksızın bireylerde benzer olarak ortaya çıktığı söylenebilir. Öte yandan cinsiyetin sosyal beğenirlik açısından önemli olduğu, özellikle de rekreasyonel dans aktivitelerine katılım sağlayan bireylerde kabul görme ve dikkat çekme düzeylerini farklılaştırdığı gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

Ana Birtannica, cilt 6, s:598-599.

Arbuckle, J. L. (2011). IBM SPSS Amos 20 user's guide. Amos Development Corporation, SPSS Inc.

Ayyıldız T. (2015). *Rekreatif dans faaliyetlerine katılan bireylerin serbest zaman tatmin düzeylerinin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Cantekin, D. (2011). *Dansta kullanılan hareketle ilgili terimlerin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Chung, J. & Monroe, G.S. (2003). Exploring Social Desirability Bias, *Journal of Business Ethics*, 44, 291–302.

Coşkun Y. (2019) *Dans egzersizine bağlı denge ve dikkat özelliğinin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Muğla.

Demirel, M., Varol, F., Bozoğlu, M., Kaya, A. & Aksu, H. (2022) Rekreatif amaçlı tenis oynayan bireylerde akış deneyimi ve serbest zaman ilgilenimi. *Çatalhöyük Uluslararası Turizm ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9, 54-66.

Doğan, İ. (2008). *Üniversite öğrencilerinin rekreasyonel bir faaliyet olarak halk oyunlarına katılım nedenleri*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Beden Eğitimi ve Spor Öğretmenliği Anabilim Dalı, Ankara.

Doğan, P. K. (2011). *Halk oyunlarının sosyal bütünleşmeye etkisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Beden Eğitimi ve Spor Anabilim Dalı, Ankara.

Dönmez, O. & Akbulut, Y. (2016). Siber Zorbalık Çalışmalarında Sosyal Beğenirlik Etmeni. *Eğitim Teknolojisi Kuram ve Uygulama*, 6(2), 1-18.

Gardner, S. M., Komesaroff, P. & Fensham, R. (2009). Dancing beyond exercise: Young people's experiences in dance classes. *Journal of Youth Studies*, 11(6), 701-709.

Hugel, F., Cadopi, M. & Perrin P. (1999). Postural control of ballet dancers: a specific use of visual input for artistic purposes. *International Journal Sports Medicine*, 20, 86-92.

Johnson, N.L., Kotz, S., & Balakrishnan, N. (1994). Continuous univariate distributions (Vol. 1). New York: Wiley

Karasar N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi*, Ankara: Nobel Yayınevi.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



- Kaya, C. (2017). *Sosyal Latin dansçılarında özgüven ve yaşam yönelimi arasındaki ilişkinin incelenmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- King, M. F. & Bruner, G. C. (2000). Social desirability bias: A neglected aspect of validity testing. *Psychology and Marketing*, 17(2), 79-103.
- Knapen, J., Van de Vliet, P., Van Coppenolle, H., & et. al. (2005). Comparison of changes in physical self-concept, global self-esteem, depression and anxiety following two different psychomotor therapy programs in non psychotic psychiatric inpatients. *Psychother Psychosom*, 74, 353-361.
- Koçkar, M. T. (1990). Dansın iletişimsel işlevi. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*, 8, 327-339.
- Larson, R. B. (2019). Controlling social desirability bias. *International Journal of Market Research*, 61(5), 534-547.
- Teresa, L., Deshields, Raymond, C., Jeffrey, D., Gfeller & John, T. (1995). Chibnall. Relationship Between Social Desirability and Self-Report in Chronic Pain Patients. *The Clinical Journal of Pain*. 11, 189-193.
- Thomsen, D. K., Mehlsen, M. Y., Viidik, A., Sommerlund, B. & Zachariae, R. (2004). Age and Gender Differences in Negative Affect—Is There a Role for Emotion Regulation?. *Personality and Individual Differences*, 38, 1935 – 1946.
- Üstündağ, G. (2022). *Beden Eğitimi ve Spor Öğretmeni Adaylarının Sosyal Beğenirlik Düzeyleri ile Kişilik Özellikleri Arasındaki İlişki*. Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sakarya.
- Yanık, E. (2010). *Dans ve İletişim*. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Yapılı, O. (2022) *Rekreatif amaçlı bisiklet kullanıcılarında algılanan özgürlük ve akış deneyimi ilişkisi*. Yüksek Lisans Tezi, Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Rekreasyon Ana Bilim Dalı, Antalya.
- Yazıcıoğlu, Y. & Erdoğan, S. (2004). *Spss uygulamalı bilimsel araştırma yöntemleri*. Ankara: Detay Yayıncılık.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



HAYDAR ALİYEV VE AZERBAIJAN BESTECİLERİNİN YARATICILIĞI

Reşide MAMMADOVA*

Özet

Azerbaycan halkının büyük lideri Haydar Aliyev, Azerbaycan müzik kültürünün, milli beste okulunun gelişmesine ve dünya çapında tanınmasına özel ilgi ve özen göstermiştir.

Ulu Önder'in müzik sanatına değer veren bestecilere verdiği manevi destek, onlara birbirinden değerli eserler yaratma ilhamı verdi.

Ulu Önder Haydar Aliyev'in özeniyle seçkin bestecilere fahri unvanlar vermek, Devlet ödülleri vermek, konserlerde Ulu Önder'in kişisel katılımı ve konuşmaları, bestecilerin eserlerini en prestijli sahnelerde seslendirmek ve dinletmek, eski sanatçılara bireysel burslar verilmesi, anılarının yaşatılması, genç yeteneklerin keşfedilmesi ve yetiştirilmeleri için gerekli koşulların yaratılması, bestecinin yaratıcılığının gelişmesi için koşullar yaratmıştır. Azerbaycan kültürünün gelişme tarihinde Rönesans dönemi olarak nitelendirilir.

Farklı kuşaklara mensup Azerbaycanlı bestecilerin Ulu Önder'e büyük bir aşkla yarattıkları eserler arasında Covdat Hajiyev'in 8 No'lu "Onu Zaman Seçmiş", Arif Malikov'un 8 No'lu "Sonsuzluk", Ramiz Mustafayev'in "Babamız Haydar", Serdar. Farajov'un "Büyük Vatandaş Hakkında" oda, Vasif Allahverdiyev'in "Hayat Yolu" senfonik şiiri vb. farklı türlerde eserler, onlarca şarkıdan söz edilebilir.

Bestecilerimiz çeşitli türlerdeki eserlerinde halkın tükenmez sevgisini, büyük önder Haydar Aliyev'e olan derin minnet ve sonsuz saygılarını parlak bir müzik diliyle dile getirmişlerdir.

Anahtar Kelimeler: Büyük Lider, kültür, besteci, yaratıcılık, özen, rönesans

HAYDAR ALIYEV AND THE CREATIVITY OF AZERBAIJAN COMPOSERS

Abstract

The national leader of the Azerbaijani people, the great leader Heydar Aliyev, paid special attention and care to the development of the Azerbaijani musical culture, the national composition school, and its worldwide recognition.

Ulu Önder's spiritual support to composers, who appreciated the art of music, inspired them to create valuable works of art.

With the care of the great leader Heydar Aliyev, giving honorary titles to outstanding composers, awarding them with State Prizes, personal participation and speeches of the Great Leader at their jubilees and concerts, performing and performing the works of composers on the most prestigious stages, assigning individual scholarships to old artists, perpetuating their memories, the discovery of young talents and the creation of conditions for their education created conditions for the flourishing of the composer's creativity. It is no coincidence that the period led by the Great Leader of the Republic is characterized as the Renaissance period in the history of the development of Azerbaijani culture.

Among the works created by Azerbaijani composers belonging to different generations with great love for the Great Leader, there are Jovdat Hajiyev's No. 8 " Time chose him", Arif Malikov's No. 8 "Eternity", Ramiz Mustafayev's "Our Father Heydar", Sardar Farajov's "About the Great Citizen" odes, Vasif Allahverdiyev's The symphonic poem "The Way of Life" etc. works of different genres, dozens of songs can be mentioned.

In their works of various genres, our composers have expressed the inexhaustible love of the people, deep gratitude and infinite respect for the great leader Heydar Aliyev with brilliant musical language.

Keywords: Great Leader, culture, composer, creativity, care, renaissance.

* Dr.Öğretmen, Gence Devlet Universitesi, rashida.mamedova.68@mail.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Giriş

Azərbaycan xalqının ümummilli lideri, ulu öndər Heydər Əliyev müasir dünya tarixinə parlaq və silinməz iz qoymuş dahi şəxsiyyət, fitri istedad sahibi, müdrik, uzaqgörən dövlət xadimi kimi öz imzasını qoymuşdur.

Bütün şüurlu həyatını öz millətinin xoşbəxtliyinə həsr edən Ulu öndər Azərbaycana rəhbərlik etdiyi bütün dövrlərdə musiqi ifaçılarına, bəstəkar və musiqişünaslara çox böyük qayğı və ehtiramla yanaşmış, sənətkarların yaradıcılıq işi ilə maraqlanmış, problemlərinin operativ şəkildə həllinə misilsiz dəstək göstərmişdir.

Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının sədri Firəngiz Əlizadə bununla əlaqədar yazır: “Ümummilli lider, ulu öndər Heydər Əliyevin ölkəyə rəhbərlik etdiyi bütün dövrlərdə Azərbaycan mədəniyyətinin, incəsənətinin tərəqqisi, dünyada tanınması üçün müstəsna xidmətlər göstərmiş” [8, s. 4].

Ulu Öndər Heydər Əliyev istər respublikaya rəhbərlik etdiyi illərdə, istərsə də SSRİ-nin Nazirlər Kabinetinin müavini vəzifəsində işləyərkən Azərbaycan bəstəkarlarının yazdığı opera, balet və simfonik əsərlərinin ilk ifalarında və tamaşalarında, Azərbaycan bəstəkarlarının, dirijorlarının və ifaçılarının respublikamızda, Moskvanın iri konsert salonlarında və teatrlarında keçirilən konsertlərində, tamaşalarında daim iştirak edirdi. Bununla o, Azərbaycan musiqisinə məhəbbət və ehtiramını bildirmiş, bəstəkarlarımızın, dirijor və ifaçılarımızın yaradıcılıq uğurlarını nüfuzlu dövlət xadimi kimi dəstəkləmişdir. Ulu öndər Heydər Əliyev Azərbaycan musiqisinin keçmiş SSRİ, həmçinin dünya miqyasında layiq olduğu səviyyədə yer tutmasını, təbliği və tanınmasını qüdrətli dövlət xadimi kimi təmin etmişdir.

Ulu Öndərin qayğıları sayəsində görkəmli bəstəkarlarımız SSRİ Xalq artisti adına layiq görülmüş, ən yüksək orden və medallarla təltif edilmişlər. Elə onu demək kifayətdir ki, üç böyük bəstəkarımız – Qara Qarayev (1978), Niyazi (1982), Fikrət Əmirov (1982) Sosialist Əməyi Qəhrəmanı adına layiq görülmüşlər.

Böyük bəstəkar Qara Qarayev 1978-ci ildə keçirilən 60 illik yubileyində Ulu öndər Heydər Əliyevin xidmətlərini yüksək qiymətləndirərək demişdir: “Biz hamımız son illərdə respublikamızın həyatında necə böyük dəyişikliklər baş verdiyini, Heydər Əliyevin daim qayğısı sayəsində xalqımızın mənəvi və yaradıcılıq qüvvələrinin necə coşub-daşdığını yaxşı başa düşür və aydın görür- rük” [1, s. 12].

Dahi şəxsiyyət Heydər Əliyev Azərbaycanın bəstəkarlarına dövlət səviyyəsində diqqət və qayğısını əsirgəməmiş, Azərbaycan musiqisini, onun bəstəkarlıq məktəbini yüksək qiymətləndirərək, bütövlükdə musiqi sənətimizin inkişafına mənəvi zəmin yaratmışdır. Ölkə rəhbərinin sözün əsl mənasında musiqi sənətinə verdiyi dəyərli qiymət bu sahədə çalışanları yaradıcılığa sövq etmişdir. Ulu Öndər Heydər Əliyevin Azərbaycan bəstəkarlarının və musiqişünaslarının əməyini təqdir etməsi, onların yaradıcılıqlarının yüksək fəxri adlar və mükafatlarla dəyərləndirməsi yaradıcı insanları əbədiyaşar əsərləri yaratmağa ruhlandırmışdır.

Bununla əlaqədar professor S.Qurbanəliyeva yazır: “ Görkəmli mədəniyyət və incəsənət xadimlərimizə Fəxri adların verilməsi, onların Dövlət Mükafatları ilə təltif edilməsi, qocaman sənət xadimlərimizə fərdi təqaüdlərin təyin edilməsi, onların yubileylərinin qeyd olunması, xatirələrinin əbədiləşdirilməsi hər an mədəniyyət xadimlərinə diqqətlə yanaşan Ulu öndər Heydər Əliyevin həyatının vacib tərkib hissəsini təşkil edirdi” [5, s. 113].



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Azərbaycan musiqi mədəniyyəti haqqında ulu öndərin fikirlərinə bir daha nəzər salaq: “XX əsrdə Azərbaycan musiqi mədəniyyətində böyük nailiyyətlər əldə edilmişdir. Milli musiqi incəsənətini inkişaf etdirən görkəmli musiqi xadimləri və onların qiymətli əsərləri xalqımızın çox böyük milli sərvətləridir. Xalqımız Azərbaycana dünya şöhrəti qazandıran istedadlı musiqiçiləri ilə haqlı olaraq fəxr etmiş, edir və edəcəkdir” [1, s. 4].

Qeyd etməliyik ki, məhz Ulu Öndərin qayğısı ilə 1974-cü ildə Azərbaycan peşəkar bəstəkarlıq məktəbinin banisi Ü.Hacıbəylinin Bakıda ev muzeyi yaradılmış, 1975-ci ildə bəstəkarın 90 illik yubileyi geniş miqyasda, yüksək səviyyədə qeyd edilmişdir.

Əməkdar elm xadimi, akademik Z.Səfərova ulu öndər Heydər Əliyevin milli musiqi mədəniyyətinə göstərdiyi qayğılarla bağlı haqlı olaraq yazır: “Ümumiyyətlə, Heydər Əliyev mədəniyyətin bütün sahələrinə çox diqqət yetirirdi, o cümlədən musiqiyə də. Üzeyir Hacıbəylinin anadan olduğu günü müqəddəs sayaraq - 18 sentyabrı “Musiqi günü”, “Musiqi bayramı” elan etmişdir” [8, s. 4].

Ulu öndər Heydər Əliyevin sevərək dinlədiyi musiqi əsərləri sırasında Tofiq Quliyevin mahnıları xüsusi yer tutur. Bəstəkarın 80 illik yubiley gecəsində Ulu Öndər çıxışı edərək bəstəkarın yaradıcılığına yüksək qiymət verərək demişdir: “Tofiq, sən fəxr edə bilərsən ki, 80 yaşını belə gümrəh, sağlam, gözəl şəraitdə keçirirsən. Sən bundan sonra da yazacaqsan, bizi sevindirəcəksən, yeni-yeni mahnılar, musiqilər yaradacaqsan. Eşq olsun musiqiyə! Eşq olsun incəsənətə! Yaşasın Tofiq Quliyev!” [4, s. 105].

Professor Z.Qafarova ulu öndər Heydər Əliyevin nurlu simasının Azərbaycan xalqının yaddaşında həmişəlik qalacağını qeyd edərək yazır: “Heydər Əliyev Azərbaycan xalqı və dövləti qarşısında öz görkəmli xadimləri ilə hələ sağlığında ümumxalq sevgisi qazanaraq əfsanəvi şəxsiyyətə çevrilmişdir. Onun parlaq siması və son dərəcə mühüm fəaliyyəti incəsənətin bir çox sahələrində, o cümlədən Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində öz əksini tapıb” [6, s. 18].

Ulu öndər Heydər Əliyevin xalqı və Vətəni qarşısındakı misilsiz xidmətləri Azərbaycan tarixinin səhifələrinə əbədi həkk olunub, musiqinin dili ilə də özünün yüksək təcəssümünü neçə-neçə ölməz sənət əsərlərində tapmışdır. Cövdət Hacıyevin 8 sayılı “Onu zaman seçib” simfoniyası, Arif Məlikovun 8 sayılı “Əbədiyyət” simfoniyası, Ramiz Mustafayevin “Atamız Heydər”, Sərdar Fərəcovun “Böyük vətəndaş haqqında” odaları, Vəlif Adıgözəlovun “Azərbaycan” kantatası, Tofiq Bakıxanovun “Xatirə” simfonik poeması, Firəngiz Əlizadənin kamera orkestri üçün “İthaf” pyesi, Vəlif Allahverdiyevin “Ömür yolu” simfonik poemasını və s. bu kimi müxtəlif janrlı əsərləri, bəstəkarlarımızın çoxsaylı mahnılarını qeyd etmək olar.

Xalq artisti, bəstəkar Ramiz Mirişli ulu öndər Heydər Əliyevin qayğılarını yüksək qiymətləndirərək demişdir: “Ümummilli lider Heydər Əliyevin həyatı neçə-neçə sənət adamlarına ilham verib. Onun əməlləri həyatda reallaşdığı kimi, sənətdə də əbədiləşib. Xoşbəxtəm ki, bu şəxsiyyət haqqında yazmaq səadəti mənə də nəsib olub. “Məşəl kimi yanan ürək”, “Adın şöhrət-şan yerimiz”, “Heydər ata” mahnılarım sevilib və ifaçıların repertuarında özünə yer tapıb. Mən də haqlı olaraq qürur hissi keçirirəm ki, bu dahi şəxsiyyətlə ünsiyyətdə olub, onun qayğı və diqqəti ilə əhatə olunmuşam. Bəstələdiyim musiqi nümunələrini bu böyük dahinin- Heydər Əliyevin şəxsiyyəti və ruhu qarşısındakı mənəvi borcumun bir zərrəsi hesab edirəm” [9, s. 1].



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Sonuç

Ulu Öndərin Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin qorunması və inkişafına göstərdiyi qayğıları bu gün Azərbaycan Prezidenti möhtərəm cənab İlham Əliyev və ölkəmizin Birinci vitse-prezidenti, Heydər Əliyev Fondunun prezidenti çox hörmətli Mehriban xanım Əliyeva tərəfindən uğurla davam etdirilir.

Azərbaycan Respublikasının Prezidenti möhtərəm cənab İlham Əliyev ədəbiyyat və incəsənət xadimlərinin bir qrupuna yüksək dövlət mükafatları və fəxri adlar təqdim edərkən demişdir: “Bilirsiniz ki, Azərbaycanda xalqımızın ümummilli lideri Heydər Əliyevin mədəniyyət, incəsənət, elm xadimlərinə diqqəti daim yüksək olmuşdur. O, şəxsən özü bütün məsələlərlə məşğul olurdu, çalışırdı ki, maksimum dərəcədə diqqət və qayğı göstərilsin. Azərbaycan müstəqilliyini bərpa etdikdən sonra ilk illərin çətinliklərinə baxmayaraq, bu sahəyə də daim diqqət göstərirdi. Mən də öz növbəmdə çalışıram ki, bu ənənələri davam etdirəm” [3, s.110].

Ölkəmizdə mədəniyyət sahəsində həyata keçirilən genişmiqyaslı tədbirlər göstərir ki, Ulu Öndərin mədəniyyət siyasəti yeni dünya nizamının tələblərinə uyğun olaraq davam etdirilir.

İstifadə Edilmiş Ədəbiyyat Siyahısı

1. Abdulləliyev A. Heydər Əliyev və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti. // “Musiqi dünyası” jurnalı, Bakı, 2008 №1-2/35, s. 4 - 17.
2. Abdulləliyev A. Heydər Əliyevin nitqləri musiqişünaslıq elminin tədqiqat obyektini kimi //Azərbaycanşünaslığın aktual problemləri: V Beynəlxalq elmi konfransın materialları (05-07 may). Bakı, Mürtəcim, 2014, s. 13-16 .
3. Əsgərova Ü. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Heydər Əliyevin rolu // “Musiqi dünyası” jurnalı, Bakı, 2021, № 2/ 87, s.109-111.
4. Heydər Əliyev – 85. Səhnəarxası görüşlər. Bakı, “ Uniprint”, 2008, s. 105 .
5. Qurbanəliyeva S.Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin inkişafında Heydər Əliyevin rolu//Respublika Elmi-praktiki konfransın materialları. Bakı, Mürtəcim, 2023, s. 111-115.
6. Qafarova Z. Heydər Əliyevin vəfat etməsinin 19- cu il dönümü // “Musiqi dünyası” jurnalı, Bakı, 2023, № 1/94, s. 18.
7. Məmmədova S. Azərbaycan musiqisinin inkişafında Heydər Əliyev mərhələsi. “Konservatoriya ” jurnalı № 2, 2018, s . 13-15.
8. Səfərova Z. Bizə elm, mədəniyyət, ədəbiyyat tarixi lazımdır // 525-ci qəzet, Bakı, 2023, № 184 (6232), s. 1.
9. Təhmirazqızı S. Musiqidə əbədiləşən ömür // “Mədəniyyət” jurnalı, 2010, 14 iyul, s.1-4 .
10. Zöhrabov R. Heydər Əliyev və bəstəkarlar ittifaqı // ”Musiqi dünyası”, jurnalı, Bakı, 2005, s. 1-5.

Saytoqrafiya

1. “Harmony” beynəlxalq – musiqi kulturoloji jurnalı. URL: <http://harmony.musiqidunya.az>
2. “Musiqi Dunyası” Azərbaycan Beynəlxalq Elmi Musiqi jurnalı. URL: <http://musiqidunya.az>



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ÇUBUKÇU GELENEĞİNİN TÜRK HALK OYUNLARI BAĞLAMINDA İNCELENMESİ

Selami AKIŞ*

Özet

Gelenek; bir toplumda geçmişten geleceğe dinamik olarak aktarılan, kendine has birtakım yaptırımları olan ve içinde yazılı olmayan kuralların bulunduğu bir kültür birikimidir. Gelenekler; buldukları yeri ve çevresini tarihsel, coğrafi ve kültürel bakımdan etki altına alarak aktarım yoluyla varlıklarını sürdürürler. Bu noktada düğün, bayram veya kutlama gibi halkın bir araya geldiği törenlerde geleneğin aktarımı uygun bir ortam olmuştur. Bu ortamlarda ise farklı coğrafyalardaki farklı benzer gelenekler çeşitli varyantlarla karşımıza çıkmaktadır.

Azerbaycan'dan Kuzey Doğu Anadolu bölgesine uzanan coğrafyada, özellikle de Ardahan ve çevresinde düğünlerde yakın zamana kadar karşımıza çıkan "Çubukçu geleneği", tamamen aynı olmasa da, Balkanlarda "Çavuş/Abla", Azerbaycan'da "Padişah/Masa Beyi", Kars'ta "Düğün Beyi", Siirt'te ise "Sağdıç Seçme" adlarıyla adlandırılmıştır.

Düğünlerde, geleneğin en önemli unsuru olan çubukçunun önemli bir rol üstlendiği anlaşılmaktadır. Çubukçu, bu gelenekte elindeki çubuğuyla içinde bulunduğu meclisi yöneten kişiye denmiştir. Bu doğrultuda oluşturulan söz konusu gelenek ile kutlamalarda oynanan oyunların daha muntazam bir şekilde sergilenmesi, oyunlardaki disiplinin sağlanması ve oluşabilecek herhangi bir anlaşmazlığın önüne geçilmesi amaçlanmıştır.

Bu çalışmada konu ile ilgili literatür taramasının yanı sıra alan araştırması ve birebir görüşme yöntemi uygulanarak gelenek hakkında detaylı bilgilere ulaşılmıştır. Bunun yanında gelenek, diğer bazı illerdeki benzer kültür örnekleri ile karşılaştırılarak incelenmiş; böylece bu geleneğin benzer ve farklı yönleri ele alınmıştır. Sonuç olarak çubukçu geleneğinin özellikle halk oyunları oynanan düğün ve kutlamalarda bir dönem daha sık görüldüğü fakat günümüzde bu geleneğin bazı etkenler sonucunda kaybolmaya yüz tuttuğu tespit edilmiştir. Ayrıca kültür tahribatının yoğun bir şekilde yaşandığı son dönemde bu tür kültür olgularının yok olduğu ve bunun da önemli bir sosyolojik vaka olduğunun altı çizilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Oyunları, Ardahan Kültürü, Çubukçu Geleneği, Düğün.

EXAMINATION OF ÇUBUKÇU TRADITION IN THE CONTEXT OF TURKISH FOLK DANCES

Abstract

Tradition; It is a cultural accumulation that is dynamically transferred from the past to the future in a society, has some specific sanctions and contains unwritten rules. traditions; they continue their existence by transferring their place and environment in terms of historical, geographical and cultural aspects. At this point, the transfer of tradition in ceremonies such as weddings, holidays or celebrations where the people come together has been a suitable environment. In these environments, different similar traditions in different geographies appear with various variants.

In the geography stretching from Azerbaijan to the North East Anatolian region, especially in Ardahan and its surroundings, the "Cubukçu tradition", which we see until recently, is not exactly the same, but "Sergeant / Sister" in the Balkans, "Sultan / Table Bey" in Azerbaijan, "Wedding Lord" in Kars and in Siirt. It is named as "Girl Man Choosing".

It is understood that the çubukçu, the most important element of the tradition, plays an important role in weddings. In this tradition, Çubukçu is called the person who manages the assembly he is in with the stick in his hand. With this tradition created in this direction, it is aimed to exhibit the games played in the celebrations more regularly, to ensure the discipline in the games and to prevent any conflicts that may occur.

* Dr. Öğr. Üyesi Ardahan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Türk Halk Oyunları Bölümü
selamiakis@ardahan.edu.tr



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



In this study, in addition to the literature review on the subject, detailed information about the tradition was obtained by applying field research and one-to-one interview method. In addition, the tradition was examined by comparing it with similar cultural examples in some other provinces; Thus, the similar and different aspects of this tradition are discussed. As a result, it has been determined that the tradition of çubukçu is seen more frequently, especially in weddings and celebrations where folk dances are played, but today this tradition is on the verge of disappearing as a result of some factors. In addition, it has been underlined that such cultural phenomena have disappeared in the last period of intense cultural destruction and this is an important sociological phenomenon.

Keywords: Turkish Folk Dances, Ardahan Culture, Çubukçu Tradition, Wedding.

GİRİŞ

İnsan, içinde bulunduğu toplumda yaşamı boyunca etkileşim halindedir. Toplumdan insana, insandan da topluma olmak üzere karşılıklı olan iletişim hem bireyin hem de toplumun gelişimini sağlamaktadır. Gelişen toplumun bu süreçte elde ettiği değerler bütününe de kültür denir. Kültürler ise özelliklerini taşıdığı toplulukların gelenek ve görenekleriyle yaşatırlar.

Gelenek ve görenekler bir toplumun tarihsel, coğrafi ve kültürel bağlamda özelliklerini belirleyen yaşayışlardır. Başka bir deyişle gelenek; “Toplum fertlerinin atalarından öğrenip yaşattığı süreklilik gösteren bilgi, alışkanlıklar ve davranışların tümü” (Kaya, 2014: 356) olarak tanımlanabilir.

Gelenek ve göreneklerin zamanın her anında yaşatılması, geçmiş ile bugün arasında çok kuvvetli bir köprü oluşturur. İnsanoğlunun, atalarının izinden geldiği yolda sonraki nesillere iz bırakarak yürümesi, hayat boyu arkada bıraktığı yaşamsal tepkiler ve uygulamalarla mümkündür. Bunlara örnek olarak ise geçiş dönemleri verilebilir.

Doğum, evlenme ve ölüm olarak bilinen geçiş dönemleri insan hayatın tümünü kapsamaktadır. İnsanın dünyaya ilk geldiği an olan doğum; geçiş dönemlerinin ilki olarak kabul edilir ve yeni ortama ayak uydurma süreci ile devam ederek büyüme, gelişme ve erginliğe erişme ile son bulur ve evlenme geçiş dönemi başlar. Bu dönemde erginliğe eren insan, artık bir sonraki hayatı olan evliliğe hazırlığını tamamlamış ve bir dönemi arkasında bırakmış olur. Başka bir cins ile hayatını birleştirerek yeni bir yaşam şekli oluşturan insan, ömrünün sonuna kadar bu dönemi yaşar. Dolayısıyla bu dönem hayatının en uzun safhasını oluşturmaktadır. Hayatının sona erdiği ölüm ise geçiş dönemlerinin sonuncusunu kapsar ve artık onu dünya yaşamından farklı bir hayat beklemektedir.

Geçiş dönemlerinin ilki ile sonuncusu olan doğum ve ölüm, insanın idraki dışında gerçekleşen durumlardır. Yani insan dünya yaşamının başlangıcı olan doğuma ve hayatının sonu olan ölüme karar verici veya etki edici bir konumda değildir. Fakat geçiş dönemlerinin ikincisi olan evlenme dönemi, insanın tamamen kendi idrakine ve kararlarına bağlıdır. Bu sebeple evlenme dönemine gelmeden önce insanın bir erginlik veya ergenlik (buluş) yetileri kazanması dolayısıyla da evliliğe hazır olması gerekmektedir bu yüzden de hayatının en önemli kararlarının ve uygulamalarının başında evlilik gelmektedir.” Kutsal evlilik ritüeli Anadolu ve çevresindeki tarım kültürünü yaşayan tüm eski uygarlıklarda görülen bir ritüeldir. Ritüelin kutlanışındaki amaç, doğayı büyü yoluyla etkilemek ve böylece mevsimsel döngünün aksamadan yürümesini sağlamak, bunun sonucunda da bol ürünle yaşamın ve soyun devamlılığını garanti altına almaktır” (Çetin, 2008: 113). İnsan yaşamı için bu denli önemli olan evliliğin kutlanma törenine ise düğün (toy) denilmektedir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Düğün (toy) geleneği birçok kültürde eğlence olarak karşılık bulmasına rağmen bu törenin asıl önemli amacı; iki farklı cinsiyete ve aileye mensup insanın, bundan sonraki hayatlarını birlikte yaşayacaklarının ilân edilmesi ve nikahlanmasıdır. Nikah merasiminin yapıldığı düğünlerde asıl olan eğlence ve sapkınlık değil, davet ile gerçekleştirilen ilân ve israf edilmeyen ikramdır.

Tarih boyunca farklı toplumlarda görülen farklı düğün kutlamaları, içinde bulunulan gelenek ve göreneklere göre icra edilmektedir. Türklerin yaşadığı coğrafyalarda da farklı gelenek ve göreneğin düğün kutlamalarına yansıdığı bilinmekte ve görülmektedir. Bu gelenekler icra edildikleri merasimleri tamamlayıcı ve etkileyici özellikleri kapsar. Bir zaman sonra ise töreye dahil olarak varlığını sürdürür. Bunlardan bazıları fiziksel ve maddî özellikler taşıırken bazıları da duygusal ve manevi özellikler barındırır. Bazı kültürlerde töreye bütünleşmiş bu gelenek ve göreneğin icra edilmediği takdirde düğünlerin dolayısıyla da nikahın gerçekleşmemesi söz konusudur. Bu da bir geleneğin zamanla gerçek amacından uzaklaşarak değişerek özünden farklı bir hâle dönüşmesine sebep olur.

Eski dönemlerden beri birçok toplumda düğünde dans etme/oyun oynama geleneği mevcuttur. Roy A. Rappaport'a göre Malenezya'da bir başkasının düğününde dans etmek, onun için savaşma taahhüdünün bir göstergesi olarak kabul edilir. Bunun yanında dans etme; söz vermek anlamına gelip, ihtiyaç durumunda yardım edebilecek durumda olmanın işaretidir (Rappaport: 2003: 398).

Geçmişten günümüze düğün, eğlence veya kutlamalarda birçok gelenek yaşatılmış ve yaşatılmaya da devam edilmiştir.

Çubukçu Geleneği

Anadolu coğrafyası Türk kültürü bünyesindeki gelenek ve göreneğin çok büyük bir kısmını içinde barındırır. Bunlardan biri de kutlama ve törenlerde, genellikle de düğünlerde karşımıza çıkan çubukçu geleneğidir. Özellikle Kuzey Doğu Anadolu'dan Kafkaslara ve Azerbaycan'a kadar uzanan bir bölgede görülen bu geleneğin diğer bölge ve coğrafyalarda da varyantları veya benzerleri farklı adlandırmalarla karşımıza çıkmaktadır.

Çubukçu geleneği; Ardahan ve çevresindeki düğünlerde de tespit edilmiştir. Eski dönemlerde buradaki düğünlerde kadın ve erkeklerin ayrı ayrı eğlendikleri, zaman zaman ise bu eğlencelerin aynı mekânda fakat ortaya bir perde çekme suretiyle gerçekleştiği aktarılır. "Eskiden düğünlerde ortaya perde çekilip, bir tarafta erkekler, bir tarafta kadınların olduğu, ortada da oyuncuların oynadığı, "Çubukçu" denilen birinin de oyunları idare ettiği, erkeklerden oyun oynayacakların çubukçu tarafından seçildiği, aynı şekilde kadınlardan da oyun oynayacakların çubukçu tarafından seçildiği" (Oktay ile kişisel görüşme, 19.10.2019) aktarılır. Yani çubukçu geleneğinin temsilcisi olan çubukçunun asli görevlerinden biri öncelikle oyun oynayacak oyuncuları belirlemektir. Bu görev aslında oldukça sorumluluk taşıyan bir görevdir.

Türk halk oyunlarında özellikle düz sıra ve yarım daire şeklinde oynanan toplu oyunlarda en başta oynayan oyuncular her zaman diğer oyunculara kıyasla daha tecrübeli ve daha yetenekli kişilerden oluşur. "Sıra oyunlarında başı çeken kendisinden daha usta birini bulursa yerini ona vermesi gerekir" (And, 2002: 125) "Eğer baştaki usta bir şekilde oynayamazsa izleyenler tarafından alaya alındığı (gülüşmeler, aşağılamalar, vb.) ve dolayısıyla olayların çıktığı, böyle durumlarda çubukçu tarafından başta oynayan kişinin akrabalarının çubuğunu sallayarak davet ettiği ve barın başını çekmeleri gerektiği söylenirdi" (Oktay ile kişisel görüşme,



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



19.10.2019). Dolayısıyla eğlenceye gölge düşmez ve eğlencenin coşkuyla devam etmesi sağlanırdı.

Çubukçunun görevlerinden biri de oyun oynayan oyuncuların, farklı bir oyuna geçeceği zaman müzisyenlerle aradaki koordineyi sağlamaktır. “Oyun gayda (hava) değişeceği zaman oyuncular baştaki oyuncuya işaret (göz ile) ederlerdi ve baştaki de bu işareti anlayarak çubukçuya söylerdi. Çubukçu da çalgıcılara bunu iletir ve oyunun havası değişirdi. Bu da düğünlerdeki erkân ve adabı sağlardı” (Oktay ile kişisel görüşme, 19.10.2019). Eski dönemlerde bu duruma (erkân ve adap) oldukça fazla önem verilmiştir. Özellikle coşkunun ve eğlencenin üst sınırlara ulaştığı anlarda bile oyun oynayan oyuncuların birbirlerine ve izleyenlere karşı sergiledikleri tutum ve davranışlarda ölçüye çok dikkat edilmiştir. Örneğin ekip ile oynanan toplu oyunlarda (halay, bar) topluluğun başındaki oyuncu elindeki mendille, bazen de ağızla ya da hareketleriyle komutlar vererek oyun oynayan topluluğu yönetir. Dolayısıyla topluluğun en başında oyunu icra etmek, topluluğa, izleyenlere ve müzisyenlere karşı bir sorumluluk gerektirmektedir. Bu sorumluluğun da oyun bakımından en tecrübeli ve usta kişiler tarafından üstlenilmesi beklenir. Bu yüzden de sıra halinde oyun oynayan oyuncuların başına geçip mendil sallamak belli bir deneyim ve yetenek birikimi gerektirmektedir. Aslında çubukçunun da en doğru oyuncuyu seçmesi, eğlencenin edep ve erkânını denetim altında tutarak çıkabilecek bazı tatsızlıkların önüne önceden geçilmesini sağlamaktadır.

Çubukçunun bir başka görevi ise oynanan oyun oynayan oyuncuların hizasını sağlamak ve muntazam bir şekilde oyunun icra edilmesini yönetmektir. Çubukçunun “hizayı ve muntazamlığı bozanları çubuğu ile vurarak düzeltmeye çalıştığı, ciddi (sert) de vursa kimse saygısından sesini çıkarmadığı” (Oktay ile kişisel görüşme, 19.10.2019) ayrıca aktarılır. Yani çubukçunun elindeki çubuğun fonksiyonlarından biri, yeri geldiğinde (hiza ve muntazamlığı sağlamak için) bir sopa gibi kullanılarak oyuncuları ikaz etmektir. Diğer bir fonksiyonu ise bir sembol olarak çubuğun kullanılmasıdır. Çünkü sadece elinde çubuk olan kişi bu görevleri üstlenebilir. Bu bağlamda daha derin bir araştırma yapıldığında ise söz konusu kullanılan çubuğun yapısı da dikkat çekicidir. Özenle seçilen çubuk genellikle nar ağacından yapılır. Bunun sebebi ise nar meyvesine tarihsel ve mitolojik olarak yüklenen anlamlardır.

Nar; mitoloji de bolluk ve bereketi simgelemektedir. Dolayısıyla birçok masal ve hikâyeye de narın bereket sembollerinden biri olduğunun altı çizilir (Şekil 1). “Nar, eski çağ toplumların birçoğunda görülmektedir. Ve görüldüğü tüm toplumlarda doğurganlığın, ölümsüzlüğün, bolluk ve bereketin sembolü olmuştur. Nar, ayrıca bir kült ögesi olarak değerlendirilerek baş üstünde tutulan bir meyvedir.” (URL 1).



Şekil 1: Kutsal Nar (<https://arkeonews.com/tanrularin-meyvesi-nar/> 12.08.2023)



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Sümerlerin kurduğu medeniyetin de sembollerinden biri yine benzer şekilde nardır. “Sümerlerde Tanrıça İnanna ile özdeşleşen Huluppu ağacının nar ağacı olduğu düşünülmektedir. Çivi yazılı metinlerde Gış. Nu.Ur.Ma olarak geçen kelime nar ağacı olarak değerlendirilir. Tabletlerde Tanrıça İnanna, aşkın sevginin doğurganlığın, kadınlığın simgesidir (Şekil 2) dolayısıyla narı seven tanrıça olarak geçer” (URL 2).



Şekil 2: Sümerlerde Nar Ağacı (<https://arkeonews.com/tanricalarin-meyvesi-nar/> 12.08.2023)

“Azerbaycan sözlü halk edebiyatında üç meyve öne çıkar: Nar, elma ve ayva. Nar, güzelliğin, elma visalin, ayva ise hasretin simgesidir (İsmail, 2008: 219-220). Ayrıca bu durum türkülerde de yansımış ve birçok türküde zikredilmiştir. Narın ayrıca ateş veya sevgili anlamları taşıdığı da bilinmektedir.

Anadolu kültüründe ise yeni evlenen gelinlerin başında nar kırma ve geçeceği yollara nar dökme geleneği çok eski dönemlere kadar uzandığı tahmin edilmektedir. Ayrıca “Anadolu’nun birçok yöresindeki düğünlerde nar parçalama töreni yapılır. Parçalanan narın tanelerini en çok yiyen genç kızın ilkönce evleneceğine inanılır. Balıkesir’in Sındırgı ilçesi köylerindeki düğün törenlerinde de bayrağın ucuna nar meyvesi takılmakta, direğe takılan ve parçalanan bu meyvenin tanelerini yiyen kızın ilkönce evleneceğine inanılmaktadır” (URL 3). Bunun yanında “Azerbaycan’da hâlâ da oğlanlar evlenmek istedikleri kızlara sevgi simgesi olan olgunlaşmış nar gönderir. Yeni evlenenlerin ayaklarının altına da onlar bolluk içinde, bahtiyar yaşasın ve nikâhları nar gibi bütün olsun, bozulmasın diye nar atılır” (İsmail, 2008: 222). Öte yandan Cafer es-Sadık’a göre rüyada tatlı nar görmek çok mala, iyi, ahlaklı kadına ve mamur şehir olarak yorumlanmıştır (Aktaran: Akçay, 2008: 127)

Düğünlerde bolluk, bereket ve doğurganlığın simgesi olan ve tarihi çok eski dönemlere dayanan nar meyvesinin ağacı da kutsal sayılmıştır. Bu sebeple çubukçu geleneğinde başat rol oynayan çubukçu, çubuğunu nar ağacından keserek oluşturur ve böylece bu köklü geleneği sürdürmüş olur. Çünkü narın bereketinin sadece ağaçta veya meyvesinde değil aynı zamanda ondan kopan parçalarda da bulunduğu inanılır. Dolayısıyla nar ağaçlarından özenle seçilen dalların budanmasıyla hazırlanan çubuklar kullanılmaya çalışılmıştır.

Çubukçuluk genel olarak değerlendirildiğinde aslında çok da kolay olmayan bir görev olduğu söylenebilir. Çünkü insanların hayatları boyunca en değerli günlerinden biri olan düğün gününün sorumluluğunu almak ve aktif rol oynamak oldukça ağır bir mesuliyet gerektirmektedir. Dolayısıyla da çubukçuluk bir görevden öte ciddi bir sorumluluktur. “Çubukçuluk herkesin yapabileceği bir iş değildir. Her köyde 3-4 çubukçu vardır. Düğüne



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



gelen en kıdemli çubukçu bu görevi üstlenir. Bazen de en kıdemli çubukçu bu görevi başka bir çubukçuya devredebilir” (Oktay ile kişisel görüşme, 19.10.2019).

Farklı Kültürlerde Çubukçu Geleneğine Benzeyen Gelenekler

Gelenekler, farklı kültürlerde kimi zaman aynı, kimi zaman da benzer şekilde varlıklarını sürdürürler. Çubukçu geleneğinin de farklı kültürlerde birçok varyantı bulunmaktadır. Bunlardan bazıları Balkanlarda görülen “Çavuş/Abla geleneği”, Azerbaycan’da görülen “Padişah/Kral” ve “Masa Beyi”, Kars’ta görülen “Düğün Beyi” geleneği ile birlikte Siirt’te görülen “Sağdıç Seçme geleneği” dir.

İlk olarak Balkanlarda görülen Çavuş/Abla geleneğini ele alacak olursak bu geleneğin Makedonya, Arnavutluk, Kosova ve Yunanistan’da yaşayan Türklere ait olduğu söylenebilir. Ayrıca bir dönem yaşanan Balkan göçlerinden dolayı göçmenlerin yoğun olarak yaşadığı özellikle Marmara Bölgesinin bazı kesimlerinde bu geleneğin 20. Yüzyılın sonlarına kadar varlığını sürdürdüğü bilinmektedir (Üçeler ile kişisel görüşme, 14.01.2021).

Çavuş geleneği; aynı çubukçu geleneğinde olduğu gibi düğünlerde düğün sahibi tarafından, düğün öncesinde belirlenen bir kişinin, maddi kazanç beklentisi olmaksızın tamamen görev ve sorumluluk bilinci ile eğlenceleri takip ederek en başından en sonuna kadar düğünü yönetmesidir. “Her düğünün kendi çavuşu vardır. Aile reisi düğünden önce organizasyonu kendi belirlediği bir kişiye bu görevi (çavuşluğu) verir. Çavuşların, sözü geçen, aile ve köyde tanınan bir kişi olması gerekmektedir” (Üçeler ile kişisel görüşme, 14.01.2021). Kolayca tanınması ve diğer kişilerden ayırt edilebilmesi için koluna bir kumaş bağlar ve elinde de bir değnek bulunmaktadır. Çavuşun düğün esnasındaki en önemli görevlerinden biri “kimin oyuna katılacağına veya müzisyenlerin ne çalacağına karar vermesidir. Bunun yanında ortada dolaşanlara, oyunu bozanlara veya oyunda araya girmeye çalışanlara müdahale etmesi, birbiriyle husumeti olan ailelerin bireylerini aynı oyuna almamaya dikkat etmesi” (Üçeler ile kişisel görüşme, 14.01.2021) önemli görevleri arasındadır.

Çavuşun bu görevlerinin yanında “gelen misafirleri karşılamak, müzisyenleri (başka köylerden geliyorsa) karşılamak, alkollü ve düğünün ahengini bozmaya çalışan kişileri tespit edip daha önceden belirlediği kişilerle birlikte düğünden uzaklaştırmak, misafirlerin hangi evlerde kalacağı ve kurulan sofralarda önce kimin yiyeceğini belirlemek” (Üçeler ile kişisel görüşme, 14.01.2021) gibi görevleri de vardır.

Çavuş’un kadınlar arasındaki temsilcisine ise “Abla” denilmektedir. “Kadınlar arasında sözü geçen, otoriter bir kişi çavuşun yaptığı görevi üstlenmektedir. Aynı zamanda abla, düğünden birkaç gün önceden yemeği ve düğünü planlayıp, iş bölümünü de yapan kişidir” (Üçeler ile kişisel görüşme, 14.01.2021).

Çubukçu geleneğinin bir diğer varyantı da Azerbaycan’da görülen “Padişah/Kral geleneği” dir. Bu gelenekte öncelikle düğünlerde sözü sayılan, saygın bir kişiden toy padişahı seçilir. Seçilen bu kişi de kendine vezir ve ferraş seçer. Vezir padişaha yönetim işlerinde yardım eder. Ferraşın ise elinde nar veya germeşov ağacından yapılmış bir çubuk, belinde de silah bulunmaktadır. Düğünde oyun esnasında eğer bir kimse oyun oynamaktan uzak durur, imtina ederse ferraş tarafından padişahın yanına getirilerek hesaba çekilir ve geçerli bir sebebi yok ise cezalandırılır. Ayrıca düğünde oynamak isteyen ya da herhangi bir şey söylemek isteyen biri olursa padişaha gidip adını yazdırmak zorundadır. Çünkü ancak padişahın onayı ile bu isteğini yerine getirebilir. Bunun yanında padişah, oyun sırasını önce kadınlara daha sonra erkeklere verir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Azerbaycan düğünlerdeki eğlenceler sadece oyun veya danslardan ibaret değildir. Düğüne gelen varlıklı insanlara türlü şakalarla cezalar kesilip, bu kişilerden alınan bahşişler ya da ziyafet verilmek üzere bağışlanan hayvanlar (koç, koyun) misafirlere ve düğün sahibine olmak üzere dağıtılır. Bütün bunların yanında düğünü idare eden padişahın da kendine has bir oyunu/dansı vardır. Bu dansı bazen tek, bazen de vezir ve birlikte feraş ile icra eder (İmanov ve diğerleri ,2014: 122-124). Bu geleneğin bir benzerine de Kars'ta rastlamak mümkündür. Kars düğünlerinde gerçekleştirilen eğlencelerin idaresi için 'düğün beyi' denilen bir kişi tespit edilir. Eğlenceleri bu bey idare eder, düğüne davetli olan herkes bu kişinin emrine itaat etmek zorundadır. Beyin dilediği kişi oyun oynamak zorundadır. Eğer oyun oynaması için seçilen kişi oyunu oynayamaz ya da oynamaya çekinirse düğün beyi tarafından koyun veya para cezası ile cezalandırılır (Ülgen, 1944: 28).

Azerbaycan'da görülen ve çubukçu geleneğine benzeyen bir başka gelenek ise "Masa Beyi geleneği" dir. Diğer geleneklerde görülen görev ve sorumluluklar bu geleneğe de görülmektedir. Düğünü idare etmek için saygın kişiler arasından seçilen "masa beyinin koluna kırmızı bir mendil takılır ve kendine has bir oyunu vardır. Bu oyuna ise düğünde çıkabilecek herhangi bir sorun karşısında masa beyinin havaya ateş etmesiyle müdahale ettiğinden dolayı "Tabanca" adı verilmektedir. Fakat daha sonra oluşabilecek tehlikeleri önlemek amacıyla tabanca yerine "Çubuk" kullanılmıştır" (Behmenli ile kişisel görüşme, 30.03.2020) Böylece çubuğun aslında bir silah gibi düşünülerek düzeni bozan kişileri caydırıcı bir enstrümana dönüştüğü söylenebilir. Fakat silahın yerine çubuğun kullanılmasıyla "tabanca oyununun adı 'Yaylık' olarak değişmiş, devrim sonunda ise 'Qoçu' lakabı ile bilinen çok cesur ve yürekli biri olan Ali adlı kişi ile özdeşleşerek 'Qoçəli' adını almıştır" (Behmenli ile kişisel görüşme, 30.03.2020).

Çubukçu geleneğinin bir başka varyantına ise Siirt'in Bağgöze Köyünde rastlanır. Burada çubukçu geleneğindeki çubukçu rolünü "Sağdıç" üstlenmektedir. Sağdıç, köyün muhtarı tarafından seçilmekte ve farklı iki aileden olmak üzere toplam iki kişiden oluşmaktadır. Bunlardan birinin evli, diğerinin de bekar olması şarttır. "Muhtar sağdıçların damadı korumak için kullandığı çubukları hazırlamak üzere bir kişiyi görevlendirir. Sağdıçların çubukları en yakın bahçelerde bulunan nar ağacının genç ve düzgün dallarından, üç karış uzunluğunda ve işaret parmağı kalınlığında olacak şekilde hazırlanır. Hazırlanan çubukları muhtar kime uzatırsa zorunlu bir şekilde sağdıç o olur" (Şen ve Oktay ile yapılan görüşme, 15.05.2022). Seçilen bu kişiler düğün öncesinde bazı görev ve sorumluluklar almakla birlikte, düğün esnasında da bazı görevlerden mesuldür. Bu görevlerden biri "düğün bitene kadar ellerinde bulunan ve muhtar tarafından kendilerine zimmetlenen çubukları, damadı ve damada ait herhangi bir eşyayı (tespih, ayakkabı, mendil vb.) kaçırmaya çalışanlara karşı korumaktır. Sağdıç, kaçırma girişiminde bulunan kişiye, kaçırma esnasında elindeki çubuk ile oturur durumdaysa oturduğu yerden kalkmadan, ayakta ise yerinden adım atmadan tek hamlede vurmaya çalışır. Eğer vurmaya başaramazsa sağdıçtan, başarırca kaçırılan kişiden bahşiş alınır" (Şen ve Oktay ile yapılan görüşme, 15.05.2022).

Farklı coğrafyalarda ve kültürlerde, değişik varyantlarla görülen çubukçu geleneğine verilen bu örnekler, geleneğin çok köklü ve eski dönemlerden beri düğünlerde var olduğunu bizlere göstermektedir. Çubukçu geleneği, düğün genelinden, düğünde oynanan oyunlar özeline doğru ele alındığında ise bu geleneğin Türk halk oyunlarına etki ettiği görülmektedir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Çubukçu Geleneğinin Türk Halk Oyunlarına Yansımaları

Kültürün bir ögesi olan gelenek, halkın yaşayışına doğrudan etki eden etmenlerden biridir. Böylece topluma ait olan gelenekler, o toplum içinde yaşayan insanlara tarih, coğrafya ve sanat, vb. yönünden tesir eder. Bu da bir yandan kültürün dinamizmini arttırdığı gibi bir yandan da o kültürün zenginleşmesine ve çeşitlenmesine de yol açar.

Bir toplumun kültür bağlamında uzun yıllar boyunca gelenek ve göreneklerinden damıtılarak, ürettiği ve yaşattığı unsurlardan biri olarak oynadığı oyunlar/danslar gösterilebilir. İnsan yaşamının önemli (geçiş) dönemleri veya zamanlarında icra edilerek başta din ve ritüel olarak ortaya çıkan, sonralarında ise yerini büyük bir ölçüde eğlenceye bırakan oyun/dans icraları birçok ortamda, yaşam boyu sergilenmektedir. Dolayısıyla bir kültür ürününün gelenekten etkilenmemesi söz konusu değildir.

Türk halk oyunları çerçevesinde, çubukçu geleneği veya bu geleneğin varyantlarının uygulandığı farklı kültür ya da coğrafyalardaki düğünler ele alındığında, söz konusu düğünlerin muntazam ve tertipli bir şekilde sürdürüldüğü göze çarpmaktadır. Bu durum çubukçu geleneğinin en önemli amaçlarından biridir. Buna ilaveten sadece oyun esnasındaki disiplinin sağlanmasının yanında uygun kişilerin oyuna kaldırılıp oynatılacağına da belirlenmesi, halk oyunlarının iç disiplinine gösterilen önemin bir göstergesidir. Ayrıca çubukçu tarafından oyunu oynayan oyuncular seçilirken aynı aileye mensup kadın ve erkeklerin yan yana getirilmesinin sağlanması, hem oyun esnasında veya sonraki zamanlarda ortaya çıkabilecek bazı tartışmaların önlenmesini, hem de oyunun otantikliğinin korunmasını sağlamaktadır. Üstelik toplu sıra oyunlarındaki hiza kavramının korunması ve buna uymayanların (çubukla ayaklarına vurularak) düzeltilmeye çalışılması, düzeltilmediği takdirde de oyundan çıkarılması, sergilenen oyunların şekil ve biçim yönünden muntazamlığını sağlamaktadır.

Çubukçu geleneğinin Azerbaycan varyantında düğünün yöneticiliği rolünü üstlenen padişahın kendine has oyunu olması, bu geleneğin halk oyunlarına katkı sağlamasına ve zenginleştirilmesine yol açmaktadır. Bu geleneğin Siirt'te görülen varyantı ise danstan çok dramatik ya da tiyatral (seyirlik) bir oyuna benzemektedir. Ödül veya ceza ile sonuçlanan çubuk atma eylemi rekabetçi oyunlara örnek olarak da gösterilebilir.

Düğünlerdeki düğün sahibinin sorumluluklarını paylaşmaya yardımcı olan çubukçu geleneği, aynı zamanda müzisyenlere (davul, zurna, klavye, vs.) de yardımcı görevler üstlenmektedir. Özellikle bir dönem düğünlerde en çok memnuniyetsizliğin ve sıkıntının yaşandığı vakalar olan ve birçok tatsızlığa sebebiyet veren hangi müziğin ne zaman çalınacağı ya da çalınmayacağı, ne kadar süre ile çalınacağı veya hangi sıra ile nasıl çalınacağı gibi durumların çubukçu sayesinde önüne geçilmesi ana hedeflerden biridir. Ayrıca bir oyun oynanırken topluluktan bazılarının başka bir oyuna geçmek için müzisyenlere baskı yapması da çubukçu tarafından önlenir. Böyle bir istek olduğunda çubukçu vasıtasıyla müzisyene ulaşabilen oyuncuların istekleri çubukçu tarafından onaylandığı takdirde müzisyenlere iletilerek yerine getirilebilir. Bütün bunların yanında oyun müziklerinin belli bir sıra, düzen ve ahenk içinde icra edilmesiyle sorumlu olan çubukçu (çavuş, padişah, masa beyi, sağdıç, düğün beyi, ...vb.), oynanacak oyunların belirli bir sraya göre ya da uyuma göre icra edilmesini sağlayarak Türk halk oyunlarında zaman zaman kullanılan, birkaç oyunun arka arkaya oynanmasıyla oluşan oyun serilerinin sürdürülmesine de katkı sağlamaktadır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



SONUÇ

Kültürümüzde önemli bir yer tutan düğünlerin kutlanmasının belirli bir düzen içinde gerçekleşmesine yardımcı olmak için meydana gelen çubukçu geleneği ve bu geleneğin Türk halk oyunlarına yansımaları farklı boyutlarla ele alınarak incelenmiştir. Ortaya çıkan bulgu ve sonuçlar ise şu şekilde sıralanabilir;

- Bir toplumun kültürüne, gelenek ve görenekler yön verir. Ayrıca çok uzun dönemleri kapsayan bu kültür varlıkları, buldukları toplumun kültürel olarak gelişmesini ve zenginleşmesini sağlamaktadır.
- Çubukçu geleneğinin ya da varyantlarının geçmiş dönemlerdeki düğünlerde çok sık görüldüğü, fakat günümüzde ise kaybolmaya yüz tuttuğu saptanmaktadır. Bunun sebebi olarak; düğün kutlamalarının tekdüzeleştiği yani artık hemen hemen tüm coğrafyadaki düğünlerin meydanlardan salonlara taşındıktan sonra genellikle çok benzer şekilde gerçekleştiği, dolayısıyla da bazı geleneklerin bu geçişte yitirildiği söylenebilir.
- Geçiş dönemleri olarak bilinen doğum, evlenme ve ölüm merasimleri toplumların dinamik yaşayışına ayak uydurarak değişimler yaşamaktadır. Bazı törenlerin şekli ve manası gün geçtikçe unutulmaya, bazılarının ise geleneğe bağlı kalırsa da başkalaşmaya başlamıştır.
- Son yarım asırda gün yüzüne çıkan kültür tahribatlarının yol açtığı bazı olumsuz etkenlerden, düğünlerin de etkilenmemesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla eski zamanlardaki düğünlere özgü bazı eğlence amaçlı gelenek veya şakalaşmaların (Sağdıç seçme geleneği gibi) günümüzde pek karşımıza çıkmadığı, bunun yanında düğünlerin eğlence dışında daha çok farklı beklentiler (maddi beklenti, abartılı harcamalar, özentiler, ...vb.) ve eski dönemlere oranla daha samimiyetsiz duygularla yapıldığı gözlemlenmektedir.
- Yapılan çalışmada bir dönem düğünlerde çubukçu geleneğinin baş rolünü üstlenen çubukçunun (çavuş, abla, masa beyi, padişah, sağdıç) görevlerinin başında düğün sahibine düğün öncesi, düğün günü ve sonrasında yardımcı olmak gelmektedir. Ayrıca bu kişilerin diğer görevleri ise oynanan oyunlardaki oyuncuları seçmek ve oynanan oyunların düzeni sağlayarak oyunlardaki erkân ve adabı korumak, müzisyenler ile oyuncular arasında bir köprü oluşturarak çalınacak oyun müziklerini ve oyunların sırasını belirlemek, iyi oynamayanları oynayan gruptan çıkarıp, kadın ve erkeklerin uygun bir şekilde oyun oynamalarını sağlamaktır.
- Çubukçunun elindeki çubuk genellikle nar ağacından yapılır. Nar ağacının ve meyvesinin mitolojide de önemli oldukça büyüktür. Nar, tarih boyunca bereketin simgelerinden biri olarak bilinir.
- Çubukçuluk bir meslek olmamakla birlikte bu görev, maddi bir karşılık beklenerek yapılmaz. Düğün sahibi tarafından sözü dinlenen ve saygın ailelerin mensuplarından seçilir. Kolayca tanınması ve diğer kişilerden ayrılması amacıyla elinde çubuk (değnek, sopa), bazı yörelerde de koluna bağlanmış mendil veya bir kumaş parçası bulunur
- Bazı yörelerde kendine has oyunları (Azerbaycan'da Qoçali, Padşah Oyunu gibi) vardır.

Sonuç olarak insanlığın en eski ve kadim ritüellerinden biri olan düğünlerin, bir dönem önemli bir parçası haline gelmiş olan Çubukçu geleneği, farklı coğrafyalarda, farklı boyutları ve varyantlarıyla ele alınarak araştırılmış, kültürdeki kapsadığı alan tespit edilmiş ve içinde barındırdığı motifler incelenmiştir. Bu yönde kültür tahribatına yol açan bazı davranış veya



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



uygulamaların engellenmesi ileride doğabilecek çok büyük yıkımların önlenmesini sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

Yazılı Kaynaklar

- Akçay, M. (2008). İslamiyet'te Nar. *International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 3/5 Fall*, 113-133.
- And, M. (2002). *Oyun ve Bügü-Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çetin, C. (2008). Türk DÜğün Gelenekleri ve Kutsal Evlilik Ritüeli. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 111-126.
- İsmail, M. (2008). AZERBAYCAN SÖZLÜ VE YAZILI EDEBİYATINDA NAR. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 3/5* , 217-226.
- Kaya, D. (2014). *Türk Dünyası Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Kavramları ve Terimleri Sözlüğü*. Ankara : Akçağ Yayınları.
- Korkmaz), R. A. (2003). Ritüel. M. E. Gülin Öğüt Eker içinde, *Halk Biliminde Kuram ve Yaklaşımlar* (s. 398). Ankara: Milli Folklor Yayınları.
- Muxtar KAZIMOĞLU (İMANOV), İ. R. (2014). *QARABAĞ:FOLKLOR DA BİR TARİXDİR IX KİTAB (Beyləqan, İmişli, Tərtər, Bərdə və Cəbrayıl rayonlarından toplanmış folklor örnekləri)*. Bakı: AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI FOLKLOR İNSTİTUTU.
- Ülgen, K. (1944). *Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları, Kİtap II, Kars Oyunları*. İstanbul: Kars Halkevi Yayınları.

Sözlü Kaynaklar

- Mehmet Oktay, 1949 Ardahan/Çıldır doğumlu, Çiftçi/Halk Ozanı, Görüşme Tarihi: 19.10.2019
- Alaattin Üçeler, 1956 Makedonya/Manastır doğumlu, Emekli, Görüşme Tarihi: 14.01.2021
- Rauf Behmenli, 30.03.2020
- Lazgin Şen, 1966 Siirt/Eruh doğumlu, İşçi, Görüşme Tarihi: 15.05.2022
- Sait Oktay, 1948 Siirt/Eruh doğumlu, Çiftçi, Görüşme Tarihi: 15.05.2022

İnternet Kaynakları

- URL 1: <https://arkeonews.com/tanricalarin-meyvesi-nar/> 12.08.2023
- URL 2: <https://arkeonews.com/tanricalarin-meyvesi-nar/> 12.08.2023
- URL 3: <https://yeryuzuagaci.wordpress.com/2021/02/02/anadolu-kulturunde-nar-agaci/> 12.08.2023



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



MODERN EĞİTİM OKULLARINDA KORO ŞARKI SÖYLEMENİN AMACI VE İÇERİĞİ

Sema MEHERREMOVA*

Özet

Etkisi güçlü olan müzik sanatı, evrensel değerlerin geniş kitlelere yayılmasında ve genç neslin kişilik olarak oluşmasında önemli bir yer tutmaktadır.

Ortaokullarda koro icrası, öğrencilerin ahlaki ve estetik gelişiminin bir biçimidir, müzik yeteneklerini ve bakış açılarını geliştirir ve müzik kültürünü oluşturur.

Öğrenciler halk müziği örneklerini ve bestecilerin eserlerini seslendirerek kültürel değerleri takdir eder ve önemli ahlaki nitelikler kazanırlar.

Çocukların müziksel etkinliklerinin temel türü olan koro söylemenin amacını ve içeriğini belirlemek ve çağdaş gereksinimler düzeyinde uygulamak, müzik öğretmenin karşı karşıya olduğu önemli görevlerden biridir.

Bilimsel-pedagojik literatürün ve pedagojik deneyimin konu açısından incelenmesi ve analizi, koro şarkılarının okul çocuklarının müzik eğitimi ve müzik gelişimi üzerindeki güçlü etkisini sağlamak için, eğitim repertuarını belirlemede, eğitimsel önemi, eserlerin çeşitliliği, öğrencilerin yaş seviyelerine uygunluğu, çocuk seslerinin korunması ve gelişimi göz önünde bulundurulmalıdır. Öğrencilere koro-ses becerilerinin kazandırılması için çalışmaların düzenli ve tutarlı bir şekilde yürütülmesi çok önemlidir, müzik derslerinde ve ders dışı müzik derslerinde modern öğretim yöntemlerini kullanmaktır.

Anahtar Kelimeler: Okul, koro, besteci, halk, müzik performansı, eğitim.

THE PURPOSE AND CONTENT OF CHOIR SINGING IN MODERN EDUCATION SCHOOLS

Abstract

The art of music, which has a powerful influence, occupies an important place in the wide propagation of universal values and in the formation of the young generation as a personality.

Choir performance in secondary schools is a form of moral and aesthetic development of students, develops their musical ability and outlook, and forms musical culture.

By singing examples of folk music and works of composers, students appreciate cultural values and gain important moral qualities.

Determining the purpose and content of choral singing, which is the main type of children's musical activity, and implementing it at the level of modern requirements is one of the important tasks facing the music teacher.

The study and analysis of the scientific-pedagogical literature and pedagogical experience in terms of the topic shows that in order to ensure the strong influence of choral singing on the musical education and musical development of schoolchildren, in determining the educational repertoire, the educational importance, variety, compatibility of the works with the age levels of the students, the preservation and development of children's voices, should be taken into account. In order to inculcate choral-vocal skills in students, it is very important to conduct the work regularly and consistently in music lessons and extracurricular music lessons, and to use modern teaching methods.

Keywords: School, choir, composer, folk, music performance, education.

* Öğretmen, Gence Devlet Üniversitesi, semameherremova74@mail.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Giriş

İncəsənətin geniş kütlələrə yaxın olan əsas növlərindən biri musiqidir. O, böyük emosional təsir qüvvəsinə malik olaraq, insanın ideya etiqadının, əxlaqının formalaşmasında güclü vasitə kimi çıxış edir. Professor J.Qədimovanın qeyd etdiyi kimi: “Musiqi sənəti hər bir xalqın, hər bir ölkənin mədəniyyət tarixinin tərkib hissəsini təşkil edir” [2, s. 15].

Gənc nəslin inkişafında, tərbiyəsində və mənəviyyatının zənginləşməsində xorla oxuma böyük rol oynayır. Xorla oxuma gənclərin şəxsiyyətinin formalaşması, onların yaradıcılıq qabiliyyətlərinin və musiqi zövqünün inkişafı üçün ən qüdrətli vasitələrdəndir.

Xorla oxuma ən qədim yaradıcılıq növü olmaqla bərabər həm də incəsənətin ən demokratik növüdür. Xorla fa olunan əsərin ümumi ideyası, ümumi həyəcan, bədii obrazın təsiri xor ifaçılarını birləşdirir və hətta özfəaliyyət xoru belə dinləyicilərə böyük bir qüvvə ilə emosional təsir göstərir.

Uşaq musiqi fəaliyyətinin əsas növü olan xorla oxumanın məqsəd və məzmununun düzgün müəyyənləşdirilməsi və müasir dövrün tələbləri səviyyəsində həyata keçirilməsi musiqi müəlliminin qarşısında duran vacib vəzifələrdəndir.

Məlumdur ki, xor yunan sözündən götürülüb, “choros” yəni, müğənnilər kollektivi deməkdir. Xor tərkibinə görə həmcins (qadın, kişi, yaxud uşaq) və qarışıq, ifaçılarının sayına görə isə böyük və kiçik olur. Qarışıq xor 2 qrupdan ibarətdir; - **soprano, alt (qadın səsləri), tenor və bas (kişi səsləri)** [6].

Professor J.Qədimova “Musiqinin tədrisi metodikası” adlı kitabında yazır: “Xorlar yalnız miqdar və keyfiyyət əlamətlərinə görə (kiçik, orta, böyük, kütləvi, həmcinin qarışıq) deyil, onlar həmcinin öz profil və ifaçılıq imkanlarına görə də bir-birindən fərqlənirlər. Bu elementlərə görə də xorlar aşağıdakı əsas qruplara bölünürlər:

1. Konsert - xorları (xor kapellalar)
2. Mahnı və rəqs ansambli
3. Opera xorları və dramatik teatr xorları
4. Musiqi tədris müəssisələri
5. Xalq xorları
6. Özfəaliyyət xorları
7. Məktəb xorları

Ümumtəhsil məktəblərdə xor kollektivlərinin yaradılması vacib məsələlərdən biridir [2, s.61].

Uşaq xoru xor ifaçılığının xüsusi bir qoludur, səs miqyasında daha kameralıdır, lakin daha emosional cəhətdən açıq, daha poetik və səmimidir. Uşaqların xorla oxuması onların musiqi tərbiyəsi və musiqi inkişafının ən səmərəli yoludur.

Uşaq və gənclərin xorla oxuma tərbiyəsi ölkənin musiqi mədəniyyətinin inkişafında, əhalinin bədii zövq və tələbatlarının formalaşmasında əsas vasitə kimi çıxış edir. Ümumtəhsil məktəblərində xorla oxuma gənc nəslin musiqi tərbiyəsi və musiqi inkişafında mühüm rol oynayır.

Professor S.Qurbanəliyeva “Şəxsiyyət və musiqi” adlı kitabında yazır: “Xorla oxuyarkən uşaq sadəcə tamaşaçı və ya dinləyici kimi qalmır, kütləvi fəaliyyətin iştirakçısı olur və bu fəaliyyətdə o, şəxsiyyət kimi formalaşır, daha gözəl olmağa çalışır. Buna görə də şagirdləri xorla oxumağa alışdırmaq, musiqi alətlərində çalmağı öyrətmək, sənət əsərləri ilə yaxından tanış etmək gərəkdir. Elə məktəbdə musiqi dərslərinin əsas məqsədi də şagirdləri tədricən



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



böyük incəsənət aləminə qovuşdurmaqdan, musiqi janrlarını (marş, rəqs, mahnı və s.) onlara başa salmaqdan, sevdirməkdən ibarətdir” [3, s. 42].

Ümumtəhsil məktəblərin musiqi dərslərində “Musiqi” fənni yeni təhsil proqramının (kurikulumun) standartlarına uyğun tədris olunur. Bu yeni proqramın əhəmiyyətli cəhəti odur ki, artıq müəllim tədris ilinin sonunda dərs dediyi şagirdlərin hansı biliklərə malik olacaqları, hansı bacarıq və vərdişləri mənimsəyəcəklərini əvvəlcədən bilir və standartın tələblərini hansı yollarla həyata keçirəcəyini tədris ilinin əvvəlindən müəyyənləşdirir [5, s. 70].

Xorla oxuma şagirdlərdə zəngin mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri nümayiş etdirmək qabiliyyətini formalaşdırır.

Pedaqoji təcrübənin öyrənilməsi və təhlili göstərir ki, xorla oxuma zəngin musiqi irsinin qorunması və təbliğinə xidmət etməklə yanaşı, şagirdlərin musiqi bacarıqlarını və qabiliyyətlərini inkişaf etdirir.

Musiqi təhsili və tərbiyəsi şəraitində xor oxumağın bir neçə funksiyasını qeyd edək:

1. Xor repertuarını öyrənən və ifa edən şagirdlər müxtəlif kompozisiyalarla tanış olur, musiqi janrları, inkişaf texnikaları, vokal əsərlərində musiqi ilə söz arasındakı əlaqə haqqında fikir əldə edir, folklorun bəzi xüsusiyyətlərini və peşəkar bəstəkarların əsərlərinin musiqi dilini mənimsəyirlər. Xor oxuma şagirdlərin səs diapazonunu genişləndirir, uşaqların musiqi sənətinə müsbət münasibətini formalaşdırır, musiqi dərslərinə marağın inkişafını stimullaşdırır.
2. Xor oxuma şagirdlərin musiqi eşitmə və səsinin inkişafı problemlərini həll edir, ifadəli, emosional və mənalı ifa üçün zəruri olan oxuma bacarıqlarını formalaşdırır.
3. Uşaqların musiqi ifaçılıq fəaliyyətinin ən əlçatan növlərindən biri olan xorla oxuma, şagirdlərdə zəruri olan ümumi təhsil bacarıqlarını inkişaf etdirir: yaddaş, nitq, eşitmə, həyatın müxtəlif hadisələrinə emosional reaksiya, analitik düşüncə, şifahi və yazılı kommunikasiya qabiliyyəti, tolerantlıq, etik davranış və s.
4. Xorla oxuma repertuarının düzgün tərtibi olduqca vacibdir. Tədris repertuarının tərtibində əsərlərin tərbiyəvi əhəmiyyətinin, xor iştirakçılarının yaş xüsusiyyətlərinin, maraq dairəsinin nəzərə alınması müəllimin qarşısında duran vəzifələrin layiqincə yerinə yetirilməsinə şərait yaradır.

Xorla oxuma zamanı şagirdlər müxtəlif üslub və dövrlərə aid xor əsərləri ilə tanış olur, vokal və xor bacarıqlarını mənimsəyir, xorda oxuma səsinin keyfiyyətinə diqqət yetirməyi öyrənir, xor oxuma, konsert çıxışları təcrübəsi qazanır.

Qeyd edək ki, xorla işləmək həm də ümumi musiqi mədəniyyətinin yaradılmasına, iştirakçılarda musiqi sahəsində bilik və bacarıqların əldə edilməsinə, müxtəlif musiqi janrlarına və üslublarına baxış və marağın artırılmasına, musiqi zövqünün formalaşmasına xidmət edir.

Xorla oxumanın təşkili prosesində xorla oxuma, xor-vokal vərdişləri üzərində iş olduqca vacib yer tutur.

Uşaq xorunda iş zamanı fərdi və kollektiv iş formalarından istifadə edilməsi müsbət təlim nəticələri əldə etməyə şərait yaradır. Xorda işin əsas forması qrup şəklində olsa da, fərdi iş, kiçik ansambllarla iş zəif oxuyan şagirdlər tərəfindən verilən tapşırıqların icrasına köməklik göstərir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Kiçik xorda vokal və xor bacarıqlarının tədrisi və tərbiyəsinin əsas vəzifələrini aşağıdakı kimi göstərmək olar:

1. Oturarkən və ayaq üstə xor oxuma bacarıqlarına yiyələnmək.
2. Oxuyarkən nəfəsalma.
3. Zorlamadan təbii, sərbəst səs üzərində işləmək.
4. Unisonun davamlı intonasiyası.
5. A kapella bacarıqlarının inkişafı.
6. Konsert proqramlarını hazırlamaq.

Aparılan araşdırmalar göstərir ki, xorla oxuma məşğələlərində aşağıdakı xor-vokal bacarıqlarının aşılmasına xüsusi diqqət göstərilməlidir:

1. Oturarkən və ayaq üstə oxuyarkən bədənin, başın, çiyinlərin, qolların və ayaqların düzgün mövqeyi.
2. Nəfəsalma üzərində işləmək (mahnı oxumağa başlamazdan əvvəl eyni vaxtda nəfəsalma, nəfəs dəyişmədən daha uzun ifadələr oxumaq və s.).
3. Səs üzərində işləmək (təbii, sərbəst səs üzərində iş, legato, staccato, non legato. müxtəlif nüanslarda ifa və s.).
4. Diksiya üzərində işləmək (saitlərə əsaslanan samitlərin aydın tələffüzü, samitlərin növbəti hecaya aid edilməsi, sözün sonunda samitlərin qısa tələffüzü, birinin sonunda və digər sözün əvvəlində rast gəlinən eyni saitlərin ayrıca tələffüzü və s.).
5. Vokal təmrinlər (təkrarlanan səsə saitlərin dəyişdirilməsi, bir neçə pilləni əhatə edən və ya öyrənilən mahnı materialı əsasında çalışmalar və s.).
6. Lad hissiyatının inkişafı üçün məşğələlər (interval, qamma, üçsəslilərin oxunması, ton və yarım ton intonasiyasının, qeyri-sabit səslərin sabit səslərə keçməsinin şüurlu mənimsənilməsi və s.).

Sonuç

Beləliklə, xorla oxumanın məktəblilərin musiqi tərbiyəsi və musiqi inkişafına qüvvətli təsirini təmin etmək üçün tədris repertuarının müəyyənləşdirilməsində əsərlərin tərbiyəvi əhəmiyyətinin, rəngarəngliyinin, şagirdlərin yaş səviyyələrinə uyğunluğunun nəzərə alınması, uşaq səslərinin qorunması və inkişafı, şagirdlərə xor-vokal vərdişlərinin aşılması məqsədi ilə işin mütəmadi, ardıcıl olaraq musiqi dərslərində və sinifdən xaric musiqi məşğələlərində aparılması, müasir təlim metodlarından istifadə musiqi müəlliminin qarşısında duran başlıca vəzifələrdəndir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı

1. Rəcəbov O., Hidayətova F. Ümumtəhsil məktəblərində musiqi tədrisi və tərbiyəsi metodikası. Bakı, Mütərcim, 2013, 258 s.
2. Qədimova J. Musiqinin tədrisi metodikası. Bakı, ADPU, 2007, 324 s.
3. Qurbanəliyeva S. Şəxsiyyət və musiqi. Bakı, Adiloğlu, 2010, 160 s.
4. Mirzəyeva N. Xorşünaslıq. Dərs vəsaiti. Bakı, ADPU, 2007, 124 s.
5. Yarıyeva X. Ümumtəhsil məktəblərin musiqi dərslərində xorla oxumada vokal vərdişlər. //“Musiqi elmi, mədəniyyəti və təhsilinin aktual problemləri” jurnalı, №2, Bakı, 2018, səh. 69-70.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



RAUF BEHMENLİ'NİN “ERMENİ İNTİHALİNE MARUZ KALAN BATI AZERBAIJAN YALLILARI” ADLI KİTABINDA BU GERÇEĞİ KANITLAMAK VE MİRASIMIZIN KORUNMASINA KATKIDA BULUNMAKLA İLGİLİ DÜŞÜNCELER

Sevinc BALABEYOVA*

Özet

Makalede, kökleri çok uzak geçmişe dayanan, milli müziğimizin dans türünün önemli bir kolu olarak kabul edilen kültürel zenginliklerimizin çarpıtılması ve çalınması ele alınmaktadır.

R. Bahmanlı'nın güncel ve gerekli bir konu olan Ermenilerin oyun havalarımızı ele geçirme girişimlerine odaklanan araştırması temel olarak gerçeklerle açıklanmaktadır.

Bizi oluşturan atalarımızın yaşadığı ortamın günümüze kadar ulaşan kaya resimlerinde dans desenlerimizin eskiliği hakkında bilgi verildiğinden kısaca bahsedilmektedir.

Ayrıca ülkenin o dönemdeki (ortaçağ) yönetim sisteminin altı saltanat, yirmi (Erevan da buna aittir) hanlıktan oluşan organizasyonu, Ermenistan'ın Azerbaycan topraklarına dahil olduğu bir kez daha vurgulanmaktadır.

Halk ezgilerimize aykırı olan tonlamaların ve ritmik eklemelerin şiirin sözlerine müdahale edilerek Ermenice yazılı metinle değiştirildiği yazılmaktadır.

R.Behmenlinin İrevan bölgesine ait 43 yallayı, o bölgeden göç etmiş sanatçılardan notlar alarak yeniden müzik hazinemize kazandırması, ülkeyi dolaşarak yetenekli icracılardan beş yüze yakın oyun melodisi toplaması takdire şayandır. Araştırma örneklerimiz melodik, ritmik, konu, başlık, koreografik yapı, dans ekibi ve hareketler açısından sahtedir.

Genel olarak R. Bahmanlı'nın konuya hassasiyet ve hassasiyetle yaklaşması, tarihimize gölge düşürmek isteyenlere verilecek değerli bir cevaptır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, dans, intihal, halk.

THOUGHTS ABOUT PROVING THIS FACT AND CONTRIBUTING TO THE PRESERVATION OF OUR HERITAGE IN RAUF BEHMENLİ'S BOOK “WEST AZERBAIJANI PEOPLE EXPOSED TO ARMENIAN PLAGIARISM”

Abstract

The article deals with the distortion and theft of our cultural richness, which is considered an important branch of the dance genre of our national music, which has its roots in the distant past.

R. Bahmanlı's research, which focuses on the current and necessary issue of Armenians' attempts to take over our gaming mood, is basically explained with facts.

It is briefly mentioned that information about the antiquity of our dance patterns is given in the rock paintings that have survived to the present day, of the environment where our ancestors who formed us lived.

In addition, the organization of the country's (medieval) administrative system at that time, consisting of six sultanates and twenty (Erevan also belongs to this) khanate, is emphasized once again that Armenia is included in the territory of Azerbaijan.

It is directly emphasized that intonations and rhythmic additions, which are contrary to our folk melodies, have been replaced with the Armenian written text by interfering with the words of the poem.

* Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora Öğrencisi, lala@mamedov.biz



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



It is admirable that the composer brought the 43 yallas of the İrevan region back to our music treasure by taking notes from the artists who emigrated from that country, and traveling around the country collecting nearly five hundred play melodies from talented performers. Our research samples are fake in terms of melodic, rhythmic, subject, title, choreographic structure, dance team and movements.

In general, R. Bahmanlı's approach to the subject with sensitivity and sensitivity is a valuable response to those who want to cast a shadow on our history.

Keywords: Music, dance, plagiarism, folk.

Giriş

Müraciət etdiyimiz toplu 18.03.2022-ci ildə Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının Elmi Şurasının (06№-li protokol) iclası əsasında nəşrə təsdiqlənib.

“Bəhram Nəsimov yaradıcılığının təbliği” İctimai Birliyinin rəhbəri Adil Nəsimov layihə rəhbəri, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət xadimi, fəlsəfə elmləri doktoru, professor Gülnaz Abdullazadə elmi redaktor, rəy bildirənlər isə Azərbaycan Respublikasının Əməkdar İncəsənət xadimi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Elnarə Dadaşova, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Nuridə İsmayılzadə, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar müəllimi, sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Malik Quliyevdir.

Müəllif Azərbaycanın İrevan bölgəsinə məxsus oyun havalarını ermənilərin təhrifə uğradığını, mənimsəmə cəhdlərini gerçəkliklərlə açıqlayır və əraziyə dair notlaşdırdığı 43 yallı nümunəsinə yer verir.

“Təqdim olunan kitab 27 sentyabr 2020-ci ildə başlanan İkinci Qarabağ müharibəsində Azərbaycan Silahlı Qüvvələrinin, başda cənab Prezidentimiz, Ali Baş Komandan İlham Əliyevin rəhbərliyi ilə 30 ilə yaxın işğal altında olan torpaqlarımızın azad edilməsində qazandığı tarixi qələbənin nailiyyəti kimi, 2020-ci il 10 noyabr tarixində imzalanmış üçtərəfli (Azərbaycan, Rusiya, Ermənistan) bəyanatın 9-cu maddəsində nəzərdə tutulan “Zəngəzur dəhlizi”nin açılmasına həsr olunur” [Bəhməni, s. 3].

Ön sözdə fikirlərini bölüşən Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının rektoru, SSRİ və Azərbaycan Respublikasının xalq artisti, professor Fərhad Bədəlbəyli zəngin xalq rəqslərimizin izlərinin əcdadlarımızın yaşadığı mühütün günümüzə qədərki qayaüstü təsvirləri bilgisinə qısaca toxunur.

Daha sonra əslində iki yüz il əvvəl ermənilərin vətənimiz Azərbaycana, dilbər güşələrimizdən Qarabağ, Naxçıvan, İrevana siyasi həmləylə məskunlaşdırıldıklarını, ardınca da bizləri formalaşdıran bütün maddi, mədəni, mənəvi sərvətimizə göz dikərək özünüküləşdirmək üçün folklor nəğmələrimizin mətnini dəyişməklə, oyun havalarımıza uyğunsuz intonasiyalar artırmaqla tanıtdıklarını oxuculara ünvanlayır.

F.Bədəlbəyli tədqiqatçı-alimin apardığı araşdırmanı, 43 Qərbi Azərbaycan yallisını toplayaraq nota almasını, təkrar indiki və gələcək nəsillərə çatdırmasını yüksək dəyərləndirir, tədrisdə zərurliyini bilavasitə qeyd edir.

Məcmüənin 6-cı səhifəsindən ermənilərin görmək istəmədikləri həqiqətlər xatırladılır.

Yəni o vaxtkı hakim idarə sisteminin (dövr: orta əsr) altı sultanlıq, iyirmi (İrevan da bura aiddir) xanlıqdan təşkili, ermənistanın Azərbaycan torpağı reallığı vurğulanır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Eyni zamanda bağlanan sazişlərlə (Türkmənçay 1828, Ədirnə 1829-cu illər) Çar Rusiyasının erməniləri məqsədyönlü, silsiləli İrəvan, Naxçıvan, Qarabağ xanlıqlarına köçürtdüyünü, onların sayını, tutarlı faktlarla göstərir.

Havadarlarına sadıqların, elin əhalisinə qarşı davamlı törətdiyləri cinayətlər, insanlığa sığmayan qəddarlıqlar, vətəndaşların doğulduqları obalarından məcburi çıxarılması və qəsbkar əməlləri nəticəsində İrəvanın Azərbaycan Milli Şurasının qərarıyla (28 may 1918-ci il) mənfur topluma güzəştə gedilməsiylə mövcud olmayan Ermənistan adlı dövlət qurduqlarına diqqət çəkir.

R. Bəhmənli qondarma “keçmiş”in nümayişiylə varlığını silməyə çalışdıqlarını, xalq mahnılarımızın şer sözlərinə müdaxiləylə erməni yazı mətni qoşduqlarını irəli sürür.

Yallı musiqimizə yaraşmayan zidd intonasiyalar, ritmik əlavələr, məzmun, daşdığı başlıq və xoreoqrafik quruluş baxımdan təhrifinə misallarla aydınlıq gətirir.

Ölkə ərazisini dolaşaraq beş yüzədək oyun havasını otuz səkkiz ildə mahir ifaçılardan, ustadlardan cəmləyərək, təhlil obyektinə çevirib və 43 İrəvan yallisını elə həmin yurddan didərgin düşmüş sənətkarlardan nota alıb.

Nümunələr barədə “Azərbaycan yallıları” toplusunda (2018) və “Azərbaycan qədim rəqs havaları” monoqrafiyasında (2021) geniş məlumat paylaşdığını nəzərimizə yetirir.

9-cu səhifədən etibarən ermənilərin musiqi folklormuzu saxtalaşdıraraq, yaydıqları yallılarımızdan bir qismini incələyərək gerçəkliyə tərs fikirləri tarixi yaddaşdakı sübutlarla ortaya qoyur.

Öncə oyun havalarımızdan “Köçəri”nin uzaq keçmişə dayanan tərəkəmə tayfasının günlük həyatını, məşğuliyyətini canlandırıldığını, mənası, sujeti və xoreoqrafik tərkibi (kişilər) haqda bilgi verir.

“Ermənilər bu rəqsi özlərinin qəhrəmanlıq simvolu, erməni xalqının qəlbi adlandırırlar” [Bəhmənli, s. 9].

Hadisələrin cəriyanı maraqlı sual doğurur. Qəribədir başqa xalqın- biz Azərbaycanlıların mədəni irsini oğurlayanlar neçə, hansı “qəhrəmanlıq”dan danışırlar ?!

Müəllif xain ermənilərin “Köçəri”ni, “Koçari” olaraq ifadə etdiklərini, sözün kökünün güya “qoç” və məzmunuyla bağlı sayıqlamalarını, qadın-kişi kollektiviylə onu dəyişdiklərini «Душа танца–армянский Кочари» (2016) sənədli filminə əsaslanaraq ifşalayır.

Ancaq 1957-ci ildə ekranlaşdırdıqları iş bütün cəfəngiyatlarının inkarıdır.

Digər flimdəki sujetin burada əksini tapmadığını, əvvəllər iki hissədən ibarətliyini, kişilər tərəfindən məhz Azərbaycanlılardan mənimsədikləri kimi, təkrarladığlarını və sonradan yalanlar uydurduqlarını sərgiləyir.

Habelə musiqişünaslarının, tədqiqatçıların məqalələrində “Köçəri” oyun havasının «Мушо хыр», «Апарани кочари», «Мартуни кочари», («Музыкальная энциклопедия» 3-cü cild, Moskva, 1976.), «Алашкерти кочари», «Сасна кочари», «Схерди кочари» (Karina Xumaryanın «Армянский танец: радость жизни и связь с предками» 25.12.2013. “Naxiçevanskaya-na-Donu” qəzeti bəhsi keçən başlıqdakı erməni cəmiyyətinin dəstəyilə, Rusiya Federasiyası, Rostov vilayəti), «Йэрлакани», «Карно кочари» (Srbui Lisitsian «Старинные пляски и театральные представления армянского народа» kitabında) variantlarını sadaladıqlarını açıqlayır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



R. Bəhmənli ümumilikdə səkkiz yallının altısının “Köçəri”dən müəyyən qədər coğrafi ərazi aidliyiylə seçildiyini, mənbələrə arxalanaraq işıqlandırır.

«Алашкертти кочари» Türkiyənin Ağrı vilayəti, Doğu Anadolu bölgəsinin Eleşkirt rayonuna məxsus rəqsin və «Мушо хыр»ın Muş əyalətiylə əlaqələnən özünə xas hərəkətləri ilə oynalınan “Köçəri”nin adlarını saxtalaşdırdıqlarını «Апарани кочари», «Мартуни кочари» başlığıyla, (Abaran toponimi İrəvan quberniyasının Üçkilsə qəzasında kənd, Martuni dedikdə isə Göyçə mahalının Aşağı Qaranlıq rayonu) erməniləşdirmək niyyətiylə təhrifini qeyd edir.

Araşdırmada “Köçəri”ylə «Схерди кочари», «Мартуни кочари»nin uyğunluq təşkil etmədiyini, ələlxüsus axırıncının obalarından çıxarılan İrəvanlı sənətkarlarımıza məlum olmadığını, ritmik ölçülərin (9/8, 7/8, 8/8, 6/8) mütəmadi əvəzləməsiylə yallı janrından uzaqlığını bəstəkar-musiqişünas Eduard Baqdasaryanın tərtibatıyla «Армянские танцы» (1961) məcmüəsindəki nümunəyə istinadən izahın verir.

Sonda “Naxçıvan zonasının yallı rəqsləri” dissertasiya işində “Köçəri”nin on, “Tənzərə”nin on bir növünü nota salıb uzlaşdıraraq, təhlil obyektinə çevirən musiqişünas Əqidə Ələkbərovanın bu sahədəki xidməti də xatırladılır.

Növbəti oyun havası ermənilərin özünüküləşdirməyə çalışdığı “Tənzərə”nin daşdığı mənə, rəqs heyəti (qadınlar) və məzmununu qısaca paylaşan müəllif ilk “Tamzara”, mənimsəmə planları tutmayınca “Batola” adlandırdıqlarını, yetinməyərək ritm sturukturuna ölçü, melodiyasına şər əlavəsiylə xoreoqrafik yönümdən dəyişdiklərini vurğulayır.

Tatul Altunyanın (erməni musiqişünası, xormeyster) «Армянские народные песни и пляски» toplusuna cəmlədiyi “Batola” kimi yaydıqları (“Tamzara”) not nümunəsi incələnməyə cəlb olunub.

R. Bəhmənli “Tənzərə”nin İrəvanda zamanında oynanılan qaydada Naxçıvanda eyniylə yaşadıldığını, lakin kişi və qadın kollektivin ifasıyla təzadlılığını diqqətə çatdırır.

“Ağbulaq” Azərbaycan dilindəki “haxışta” sözünün saxtalaşdırılaraq “Yarxušta” altında erməniləşdirilən oyun havalarımızdandır.

Əvvəlcə “haxışta”nın folklorumuzda müxtəlif iki janrının formalaşdığı mühüt və sujeti barədə məlumat bölüşür.

Həmçinin “Haxışta” yallısını musiqişünas-alim Bayram Hüseynlinin nota köçürtdüyünü və “Azərbaycan xalq rəqs melodiyaları” kitabında (1965) yer aldığı yada salır.

Daha sonra “Ağbulaq”ı İrəvanın Uluxanlı mahalının Reyhanlı kəndində 1954-cü ildə doğulmuş Tağıyev Ələddin, nəfəs alətlərinin mahir ifaçısının səsləndirməsindən notlaşdırdığını (2008) nəzərimizə yetirir.

Nümunə başlığının anlamı, ölkəmizin hansı ərazisinə aidliyi (Göyçə mahalının Ağbulaq kəndi) və ermənilərin təhrifə uğratdıqlarını (Ağperek 1991) əks etdirir.

Oyun quruluşu, gedişləri, tərkibin sıralanması, iki-iki döyüş prinsipinin yallıya qeyri xaslığını “Dünyanın rəngləri” məcmüəsində (Belqorod Dövlət Milli Tədqiqat Universiteti, 2018.) həmmüəlliflər N.A.Davtyan, R.A.Davtyan, Q.Q.Qalstyanın “Erməni rəqsləri və onların xüsusiyyətləri” məqaləsində irəli sürdükləri məzmunə dayaqlandıqlarını aşkarlayır.

Həqiqətdə dörd xanəli, iki hissədən ibarət nümunəni “Erməni xalq melodiyaları” qrammofon diskində (1977, “Melodiya” şirkəti, Rusiya.) sadə, bir cümləli halda ifayla “Ağbulaq”ı bilmədiklərini, 1980-1990-cı illər arasında öyrəndiklərini dəqiq yanaşmasıyla təsdiqləyir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



R. Bəhmənlinin əməyi sayəsində “Ağbulaq” nota salınsa da vaxtında oyun tərzinin nəsilərə ötürülməməsi çox təəsüfləndiricidir, mədəni xəzinəmizdən itməsi deməkdir.

“Teymur ağa” yallısının Türkiyədə, “Temur ağa” və “Temir ağa” şəklində tələffüsünü, musiqi xəttindəki müəyyən bənzərliklərlə bərabər, ziddiyətliliklərlə də ayrıldığı bilavaistə önə çəkilir.

O, rəqsi İrəvanın Pəmbək mahalı Hallavar kəndində 1950-ci ildə doğulan nəfəs alətlərinin mükəmməl ifası, sənətkar Musa Bayramovun səsləndirməsindən nota köçürüb (2007).

İnformator, oyun havasının ilk “Babacan”, ikinci “Teymur ağa” adlandığını və nədənini, həmin məxsus coğrafi məkanı (İrəvanın Basarkeçər rayonundan 42 km məsafədə, Göyçə gölünün ətrafındakı kənd) ermənilərin neçənci ildə mənimsədiklərini (Tsarataq) faktlarla oxuculara ünvanlayır.

Müəllif Türkiyənin Anadolu, Qars, Amasya, Malatya, Sakarya, Muş, Rizə, Trabzon, Sivas, Van, İğdır əyalətlərindəki “Teymur ağa” nümunələrinin əksəriyyətinin “Babacan”ın növləridir nəticəsinə gəlir.

“..... əgər bu yallı məhz, Türkiyədə yaranmış olsaydı, onu Azərbaycan rəqsləri siyahısına daxil etməzdik” [Bəhmənli, s. 22].

Türkiyənin bölgələrinə görə musiqi, xoreoqrafik yönümdən hərəkətlərlə seçildiyinə toxunaraq, tədqiqatçı-alim Salih Turhanın “Halk müziğimizde oyun ve saz havaları” toplusunun (Ankara, 2007.) I cildindəki digərlərindən əsaslı surətdə fərqlənən “Artvin Temirağası”nı misal göstərir.

Ən vacibi isə xeyli variantlı yallının yalnız Azərbaycandakı ifasını “Teymur ağa”nı ermənilərin özünü küləşdirmə cəhdləri, melodiya baxımından yox, rəqs sturukturu, başlığı dəyişdirdikləri (“Tamur agha”) şərh olunur.

Çirkin erməni siyasi ideologiyasından zərər görən yallımız “Çəmənəkənd”in toponimini, (İrəvanın Qarabağlar rayonunun Çəmənəkənd kəndi), qəsibkarların təhrifinə (Qarabağlar-Vedi 1948, Çəmənəkənd-Urcadzor 25.01.1978.) məruz qaldıqlarını tarixi mənbələrə söykənərək verir.

Oyun havasının adını “Popuri” tanıdıqlarını və tam başqa mənada istifadəsini, yəni sayça bir nümunə üçün ifadənin səhfliyini, rəqs tərzini saxtalaşdırdıqlarını, “Erməni xalq melodiyları” qrammofon diskində (1977-ci il, “Melodiya” şirkəti.) tək cümləli təqdimiylə musiqinin bütövlüyündən xəbərsizliklərini, ancaq yallının neçə var quruluşu, gedişləriylə Naxçıvanda “Çəmənli” başlığında günümüzə qədər yetişdiyini qeyd edir.

Araşdırmada xoreoqraf Əfsər Novruzovun (Prezident mükafatçısı, Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artisti) “Çəmənli” oyun havasının Şərurun inzibati bölgüsündəki kəndlə bağlılığını, informator (Çəmənəkəndlə qonşu Dəhnəzdə 1938-ci ildə doğulub) Süleyman Ələsgərovdan yurdlarından didərgin düşən sakinlərin Naxçıvanda və Aran zonasında məskunlaşdığına dair məlumat əldə etmişdir.

R. Bəhmənli iki əraziylə nümunənin əlaqə səbəbinin əslində Çəmənəkənddən, ellərindən köçən insanların Şərur rayonunun Keştaz kəndində (1949) yaşam qurduqlarını və əhalinin arzusuyla “Çəmənli”ylə (01.03.2003.) əvəzləndiyini rəqsin də (eyni ildən) bu adla oynanıldığını aydınlaşdırır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



“Tamaşa/Dəsmal” yallısını Kəlbəcər rayonunun Şaplar kəndində 1949-cu ildə doğulmuş nəfəs alətlərinin mahir ifaçısı Sədir Güyendikovun səsləndirməsindən notlaşdırıb.

Ustadla apardığı söhbətdə başlığı Göyçə gölü və Kəlbəcər rayonu arasındakı Tamaşa kəndindən aldığı, üç hissədən I ilə II-nin axırında iştirakçıların dayanaraq bir bənd bayatını (yaylıq mövzusu) xorla, musiqi alətlərinin müşayətinin istisnasıyla oxuduqlarını, tərkibi (gənc qızlar), oyun qaydası, sujeti haqda məlum gerçəklikləri təfərrüatıyla paylaşır.

Azərbaycan xalqının milli kökündə dəsmalın (yaylıq) anlamını, mənəvi dəyərini, mahiyyətini xatırladır.

Qondarma keçmiş yazmağa çalışan ermənilər yallımızı “Eçmiədzin” adıyla yaydıqlarını, başlığda Azərbaycanın hansı inzibati yerini (İrəvanın Üçkilsə rayonu-Vaqarşapat 1930, Eçmiədzin 1945.) mənimsədiklərini, orjinaldan sadəcə II hissəni bildiklərini, bizlərə aidliyini təsdiqləyən, nümunəmizin qayəsi sayılan yaylıq atributuyla səhnələşdirdiklərini, qadın və kişi kollektivinin rəqsiylə dəyişdiklərini səlisləklə, mövcud dəlillərlə üzə çıxarır.

Kitabda mahnı-yallı tipli tanınan oyun havalarımızın ilkin forması, inkişaf mərhələsindəki müşayətlə (zərb aləti) ifası qısaca vurğulanır.

Belə xüsurlara malik “Mərcaclar”ın kişi və qadınlar tərəfindən canlandırıldığı, ikinci adı “Cüt yallı” isə rəqs edənlərin sıralanmasından qaynaqlandığı, daxilindəki şer mətni nəzərimizə yetirilir.

Müəllif hazırda mahnı şəklində sevilərək oxunan “Mərcaclar”ın əvvəllər yallı olduğunu və buna sübut ekran işini (“Azərbaycanfilm” kinostudiyası, 1985.) “Bəyin oğurlanması” bədii filmində kişilərin oynadığı rəqs epizodunu misal çəkir.

Nümunəmizə öz dillərində sözlər qoşduqlarını və «Народные мелодии Армении» qrammofon diskində (1978, “Melodiya” şirkəti.) Şater Saakyanın müşayiətsiz səsləndirməsində “Ninnem, ninnem, ninnare” nəğmə başlığıyla təhrifə uğradıldığını ifşalayır.

Daha sonra “Ninnem, ninnem, ninnare” adlı xalq musiqi düzümü Türkiyə ermənilərinin mahnı eləcə də yallı tərzində ifa reallığını aşkarlayır və incələyir.

Tədqiqatçı “Miraz Erbane Topluluğu” albomunun (Türkiyə, Muş vilayəti, 2021-ci il.) “Khorodig və Ninnare” diskində “Ninnem, ninnem, ninnare” ermənicə Burcu Yankının oxuduğu nəğməylə həmin başlıqlı nümunənin müqayisəsini, müxtəlifliyi, kəskin ziddiyyəti açıqlayır.

“Gümrü” erməni yalanlarıyla daşdığı adı, musiqi xətti, xoreoqrafik heyəti və şerlə məzmunu saxtalaşdırılmış rəqs havalarımızdandır.

Yallının toponimini (Qərbi Azərbaycanın Gümrü şəhəri), Rusiya hakimiyyətinin məkirli siyasətiylə əvəzləndiyi başlıqları və illəri (Aleksandropol 1837, Leninakan 1924, Kumayri 1990) diqqətə çatdırır.

Ümumiyyətlə Naxçıvan zonasında “Festivalı” kimi təqdim olunan “Gümrü” melodiyaşının neçə var Şərur rayonunda səsləndiyini və kişilərin mürəkkəb oyun gedişləriylə səhnələşdirildiyini önə sürür.

“Gümrü” yallısına mətn artıraraq “Erməni xalq mahnı və rəqsləri” adlı “Bəlbək Beynəlxəq Festivalı”nın (Livan Respublikası, 1965-ci il.) albomunda (qrammofon disk 1966, “Parlophone” İngilis şirkəti.) “Djo djan” mənə andırmayan başlığla mənimsəndiyini bildirir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



R. Bəhmənli nəğmə çevirdikləriylə yetinmədikləri nümunəmizi kişi və qadın tərkibiylə dəyişdirdiklərinə toxunur.

Təhlilə cəmlənən sonuncu oyun havasının “Paşa köçdü” (rəqs sturukturuna görə “Cüt ayaq”) adlanmasındakı tarixi hadisə nədəni və coğrafi bölgə barədə (Dərəçiçək mahalının Axta (Razdan) rayonunun kəndi) informator Musa Bayramovun dediklərinə dayaqlandığını, II hissə növünün “Nare”, “Nareyi” başlığıyla Naxçıvanın Şərur ərazisindəki nümayişi bilgisini verir.

Xain ermənilərin xoreoqrafik yönümdən müdaxiləsi, melodiyasını “vokaliz” və xanə çoxaltmaqla özünü küləşdirdikləri “Nare”nin, “Paşa köçdü”nün II hissəsinə məxsusluğunu, “Göyçə”, “Ver-veri”, “Tərs yallı/Qarabağı”, “Çəmbərək/Daban durma”, “Şirxanı”, “İrəvan/Dördayaq”, “Ağbaba”dan başqa da nümunələrimizin təhrifi məsələsini ortaya qoyur.

Onların bütün söyləntilərinin, uydurmalarının inkarı məcmüənin 38-ci səhifəsindən etibarən müəllifin əks etdirdiyi 43 Qərbi Azərbaycan yallısı aşağıdakı ardıcılıqdadır:

“Ağbaba”, “Ağbulaq”, “Ala gülbəngi”, “Babacan/Teymur ağa”, “Çəçələ barmaq”, “Çəmbərək/Daban durma”, “Çəmənəkənd”, “Çilgəz/İki dəstə”, “Dizdən qırma/Ağır yallı”, “El yallısı”, “Göyçə”, “Gülbəndi”, “Gülü basma/Məmmədbağrı”, “Gümrü”, “Hacı Nəzər”, “Hərbə-zorba/Üz-üzə”, “İrəvan/Dördayaq”, “İstibulaq/Qayış tutdu”, “Köçəri” (I variant), “Köçəri” (II variant), “Qalaça”, “Qaraçuxa/Zağalı”, “Qəmlö”, “Laçın bala”, “Məhsul”, Mərcaclar/Cüt yallı”, “Məzrə/Cubuqlu yallı”, “Nare”, “Papılı”, “Paşa köçdü/Cüt ayaq”, “Sabahı/Çarpaz yallı”, “Şadılı”, “Şirxanı”, “Taciri”, “Tamaşa/Dəsmal yallısı”, “Tənzərə” (I variant), “Tənzərə” (II variant), “Tərs yallı/Qarabağı”, “Uğur bəyi”, “Ulu yurd”, “Üç pəncə/ Axsaq yallı”, “Ver-veri”, “Yellicə/ Novruzu”.

Sadaladığımız oyun havalarını aydın izahı məqsədiylə qruplara ayırmışıq:

- a) Bir hissəli: “Qəmlö”, “Laçın bala”, “Nare”, “Ver-veri”.
- b) İki hissəli: “Ağbaba”, “Ağbaba”, “Ala gülbəngi”, “Babacan/Teymur ağa”, “Çəçələ barmaq”, “Çəmbərək/Daban durma”, “Çəmənəkənd”, “Çilgəz/İki dəstə”, “Dizdən qırma/Ağır yallı”, “El yallısı”, “Göyçə”, “Gülbəndi”, “Gülü basma/Məmmədbağrı”, “Gümrü”, “Hacı Nəzər”, “Hərbə-zorba/Üz-üzə”, “İstibulaq/Qayış tutdu”, “Qalaça”, “Qaraçuxa/Zağalı”, “Məhsul”, “Mərcaclar/Cüt yallı”, “Məzrə/Cubuqlu yallı”, “Papılı”, “Paşa köçdü/Cüt ayaq”, “Sabahı/Çarpaz yallı”, “Şadılı”, “Şirxanı”, “Taciri”, “Tərs yallı/Qarabağı”, “Uğur bəyi”, “Ulu yurd”, “Üç pəncə/ Axsaq yallı”, “Yellicə/Novruzu”.
- c) Üç hissəli: “İrəvan/Dördayaq”, “Tamaşa/Dəsmal yallısı”.
- d) İki variantlı və iki hissəli: “Köçəri”, “Tənzərə”.
- e) Fərqli adlı iki hissəli: I “Ulu yurd”, II Qayabaşı.

Hətta rəqslərin not yazısının yekununda illəri göstərərək, hansı ustad sənətkarların zurna nəfəs aləti ifasından və inzibati yerdən topladığını qeyd edir.

“Yallılar haqqında” başlığı altında nümunələrin hissə sayı, ölçüsü, tempi, toponimi, daşdığı mənə, ladı, ilk nota salındığı habelə işıqlandırıldığı kitablar və illər, ikinci adlarının gediş qaydası, şəxslə bağlılığı, müəyyən qisminin qısaca sujeti həmçinin iştirakçı heyəti, müxtəlif coğrafi məkanlarda canlandırılan bəzi eyni oyun havaları arasındakı seçiciliyə dair məlumatı konkretləşdirib.

112 səhifəlik “İmza” nəşrlər evində çap çıxan məcmüə ədəbiyyat siyahısı, elektron resurslar, mündəricatla tamamlanır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI



26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com

Yenilik, itirilmək təhlükəsiylə qarşılaşan 43 İrəvan yallısının milli folklorumuza qaytarılmasındadır.

Tədqiqatçı, musiqişünas-alim R. Bəhmənlinin aktual və zəruri mövzü üzərində apardığı araşdırmada erməni saxtakarlıqları əsaslı şəkildə açıqlanır.

Ərsəyə gətirdiyi işdəki dəqiq və həssas yanaşması faktlara kölgə salmaq istəyənlərə layiqli cavabdır.

2023-cü ildə kitabın rus və ingilis dillərində tərcüməsi isə erməni sayıqlamalarının, çirkin əməllərinin geniş miqiyasda sərgilənməsidir.

Sonuç

Maddi, mədəni və mənəvi sərvətlərimizə susayan, oğurlayaraq mənimsəməkdən usanmayan, hər dəfə də həqiqəti sübut etdiyimizdə utanmayan erməni siyasi ideologiyasına acıyıram.

Çünkü, havadarlarına təzimlə yalan, cəfəngiyat içində iyrənc keçmiş yaratmaqdan çəkinməyən bir toplumdur.

Anlamalıdırlar ki, tarixi gerçəkliyi dəyişmək mümkün deyil, onun təhrifi və bunu dəstəkləyənlər, Azərbaycan xalqının məhvinə planlaşdırırlar yalnız zavallı, kiçik düşüncəyə sahib olanlardır !

Kaynakça

1. Bəhmənli R.B. Erməni plagiatına məruz qalmış Qərbi Azərbaycan yallıları. Bakı, "İmza" nəşrlər evi, 2022, 112 s.
2. Dadaşova E. Azərbaycan xalq rəqs musiqisi növləri/ «Qobustan» jurnalı, 2006, №2 (2/134), s.30-34
3. Həsənov K. Azərbaycan qədim folklor rəqsləri. Bakı, Işıq, 1988, 130 s.
4. Беляев В.М.О музыкальном фольклоре и древней письменности. М., Наука, 1971. – 264 с.
5. Гусейнли Б.Х. Классификация азербайджанской народной танцевальной музыки/Искусство Азербайджана. XII вып. Баку: АН Азерб.ССР, 1968, с. 67-94



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



AŞIK VE TAHRAN DÜĞÜNLERİNDEKİ DURUMU

Şahabeddin ÇILAN*

Özet

Aşık müziği geleneği Çin'in batısından Avrupa'nın doğusuna kadar görülebilir. Aşıklar müzisyenler, şarkıcılar, dansçılar, hikaye anlatıcıları ve şairlerdir. Saz denilen uzun saplı telli bir çalgı çalarlar. Aşıklar geleneksel olarak çayevlerinde ve düğünlerde oynarlardı.

Eskiden köylerde Aşık müziğinin icra edildiği en önemli yer çayhanelerdi. Bu yerlerin seçilmesinin kültürel ve coğrafi nedenleri vardı. Azerbaycan'da şiddetli soğuk ve yoğun kar yağışı nedeniyle kışın kırsal yollar sık sık kapanıyordu. Öte yandan, kış mevsimi tarım işi olmadığı için erkeklerin çayevlerinde geçirecek çok boş zamanı oluyordu. Bu sebeplerden dolayı aşıklar, günlerce sürebilen uzun hikayeler anlatma imkanı da bulmuşlardır. Köylerde sosyal ve kültürel merkezlerin bulunduğu çayhaneler, yöre halkı içinde önemli rol oynamışlardır.

Düğünler aşıkların sanatlarını sergiledikleri bir diğer mekan olmuştur. Türkler arasında düğün törenleri önemli bir yere sahip olduğundan, düğünlerde aşık müziğinin icrası da özel gelenek ve göreneklere beraberinde getirmiştir. Aşıklar nikah törenini başlatır. Bu, aşık programının başlangıcının, onların önemli rollerini gösteren törenin başlangıcını tam olarak gösterdiği anlamına gelir.

Toplumun sosyal ve kültürel koşullarının büyük ölçüde değiştiği günümüzde çayhanelere eskiye nazaran daha az insan gitmektedir. Bu nedenle, orada daha az aşık oynuyor. Ancak yine de düğünler, aşıkların orada bulabileceğimiz başlıca yerlerdir.

Türk kültüründe aşıklar düğünlerde çalmaya davet edilseler de, özellikle genç nesil olmak üzere dinleyicileri için çekici kalabilmek için bazı gelenekleri değiştirmişlerdir. Bu değişimler başta İran'ın başkenti Tahran olmak üzere büyük şehirlerde daha belirgindir. Bu yazıda bu değişiklikler tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Aşık, düğün, müzik, saz, gelenek, kültür.

ASHIQ AND ITS STATUS IN TEHRAN WEDDINGS

Abstract

The tradition of Ashiqi music can be seen from west of China to east of Europe. Ashiqs are musicians, singers, dancers, story tellers, and poets. They play a long neck string instrument which is called saz. Traditionally, Ashiqs used to play in teahouses and weddings.

In the past, the most important place for performing Ashiqi music in villages was the teahouses. The selection of these places had cultural and geographical reasons. Due to the severe cold in Azerbaijan and heavy snowfall, rural roads were often blocked in winter. On the other hand, since winter was not the season for agricultural work, men had a lot of free time to spend in teahouses. For these reasons, Ashiqs also had the opportunity to tell long stories that could take several days. Teahouses were social and cultural centers in villages, and they played a significant role in the local community.

Weddings have been another venue where Ashiqs have showed their art. Since wedding ceremonies hold significance among the Turkic people, the performance of Ashiqi music in weddings also carried special customs and traditions. Ashiqs initiate the wedding ceremony. It means that the start of the Ashiq program precisely indicates the beginning of the ceremony which shows their important roles.

Today, as social and cultural conditions of the society have changed drastically, people less than past go to teahouses. Therefore, less Ashiqs play there. However, weddings still are the main places where we can find Ashiqs in there.

Although in the Turkish culture Ashiqs are invited to play in weddings, they have modified some traditions to remain attractive for their listeners especially young generation. These changes are more obvious in big cities including Tehran, the capital of Iran. In this article these modifications are discussed.

Keywords: Aşık, wedding, music, instrument, tradition, culture.

* Avustralya, Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Doktora Öğrencisi, mehdiquliyeva89@mail.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Ashiq is an art form that combines playing musical instruments, singing, improvisation, poetry, storytelling, and even dancing. It belongs to the culture of Turkish-speaking communities. This art is mostly performed in the Republic of Azerbaijan, eastern Turkey, and northwestern Iran. In Iran, due to the widespread dispersion of Turkish-speaking people, in addition to the four provinces of East Azerbaijan, West Azerbaijan, Ardabil, and Zanjan, which are located in northwestern Iran, where the majority of the population speaks Turkish, large groups of Turkish speakers also reside in many other regions such as Hamedan, Qom, Saveh, Karaj, and Tehran. Tehran, being the capital city of the country and the largest city in Iran, has attracted many immigrants from various cities over the past decades. Since the Qajar dynasty (1789-1925), who were Turkish-speaking, made Tehran their capital, the history of a significant population of Turkish speakers in this city dates back more than two hundred years."

Before the emergence of Ashiqs, individuals who were musicians and storytellers were called Ozans and Shamans. The renowned scholar Eliade considers Shamans as enchantresses who have the ability to heal illnesses and are in contact with the world of the dead. He writes that Shamans play the drum, while Ashiqs play an instrument which is called saz (Eliade 1392: 40). Mahram Qasimli, a prominent Azerbaijani researcher, writes in his book "Ozan-Aşiq sənəti" that Shamans, who had names like Ozans and Bakhshee, abandoned some of their characteristics after the advent of Islam and transformed into musicians who performed for the people (Qasimli 2003: 289-294). As we read in the book "Dede Korkut," Ozans were individuals who played an instrument called the "Qopuz" and performed and narrated stories at celebrations and weddings. Qasimli introduces Ozans as the oldest sorcerers, dancers, and musicians of the Oghuz people. They were in contact with the world of the dead (Qasimli, 2003: 289). As can be seen, their role was similar to Shamans.

During the Safavid era, Ozans transformed into Ashiqs and took on the role of promoting Shia religious beliefs and Sufi practices through their musical performances. Various accounts exist regarding the emergence of the Ashiq art among the Turks. While Janizadeh considers the 16th century as the time of the emergence of this art (Janizadeh 1382: 42), Eldarova mentions the 14th and 15th centuries. Although many books introduce Ashiq Qurbanli as the first Ashiq, Eldarova names Abbas Tofarqanlı as the first Ashiq. Although Qurbanli predates Tofarqanlı, he did not carry the title of Ashiq (Eldarova, 1984: 8).

Today, it is still possible for Ashiqs to incorporate religious poetry into their performances, but their primary role is not religious propagation. They are musicians who sing and play instruments in various ceremonies.

Places where Ashiqs perform music in Tehran

The art of Ashiqi, which is a combination of playing musical instruments, singing, improvisation, poetry, storytelling, and even dancing, belongs to the culture of Turkic speakers. This art is mostly performed in the Republic of Azerbaijan, eastern Turkey, and northwestern Iran. In Iran, due to the widespread dispersion of Turkic-speaking people, in addition to the four provinces of East Azerbaijan, West Azerbaijan, Ardabil, and Zanjan, located in northwestern Iran where the majority of the residents speak Turkic, large groups of Turkic speakers also live in many other regions such as Hamedan, Qom, Saveh, Karaj, and Tehran. Tehran, being the capital city and the largest city in Iran, has seen the migration of many people from various cities to its vicinity over the past few decades. Since the Qajar



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



dynasty (1789-1925), who were Turkic speakers, made Tehran their capital, the presence of a large population of Turkic speakers in this city dates to more than two hundred years.

Furthermore, several local music festivals are held in Tehran every year, where we can witness various performances of Ashiq music. On different occasions, the national television of Iran also broadcasts Ashiq music, although it is less heard compared to Azerbaijani Mugham music.

The most probable venue for Ashiq music performances is wedding ceremonies of Turks residing in Tehran. Based on interviews I have conducted with various Ashiqs, it seems that they are also more interested in performing at weddings. They have two main reasons for this preference. Firstly, the income generated from weddings is usually much higher than other events. The second reason is the absence of strict regulations for performances at weddings. While obtaining licenses is required for government and official performances in Iran, there are no such regulations for private events like weddings.

Wedding Ceremonies

Wedding ceremonies are unique that provide an opportunity for individuals of all genders, ages, and financial capabilities to be exposed to Ashiq music. Unlike other venues, such as coffee houses that generally cater to male audiences and are relatively scarce in number, or concerts that require purchasing tickets and may not be included in many families' cultural plans, weddings offer a more inclusive setting. It is during weddings that people, regardless of their backgrounds, have the chance to experience Ashiq music.

In the beginning, let's discuss the structure of a traditional wedding ceremony held in the rural areas of Azerbaijan provinces in Iran. Nowadays, especially in rural regions of Azerbaijan, I have witnessed such ceremonies, but certain aspects have changed due to social changes in Iranian society. Traditional wedding ceremonies cannot be imagined without the presence of Ashiq music, as Ashiqs are the main performers of a wedding. In the past, weddings lasted from one day to seven days. Nik-Ayin mentions that although the old multi-day weddings that native people remember are no longer common, some weddings in the city of Tarem are still held for two or three days. In some villages in Zanjan province, weddings last about twelve or thirteen hours. Most of the traditional ceremonies held today are single-day events. The pre-noon ceremony begins with the performance of an Ashiq group. Almost always, the first song performed is called "Bash Divani," which officially inaugurates the ceremony. During the pre-noon ceremony, only close relatives of the bride and groom are present. After a while, a member of the groom's family takes the "Ghaval" instrument from the player and places it in front of the guests so that each of them can contribute an amount of money to the groom's father. This action fosters social bonds. Then, the guests are served lunch. Afterwards, Ashiqs perform livelier songs, and we usually witness the dances of the younger individuals. The ceremony pauses for approximately three hours until the afternoon when, due to the proximity of houses in rural areas, people usually go back to their homes and return in the afternoon. From this time until the evening, the main ceremony takes place with the presence of a larger number of guests. Apart from meal times, music is played throughout the event. The Ashiq manages the wedding by performing the songs they have prepared in advance and also fulfilling the requests made by the guests. Usually, those who request Ashiq songs also give money, indicating that the audience has an influence on the type of Ashiq music performed (which usually doesn't happen in a concert setting). The requested music can be a Hava, a Dastan, a quote from religious figures, or even a song outside of Ashiq music, such as mahni



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



or classical Iranian and Azerbaijani music (muqam). Alberts writes from his observations in the 1970s that Ashiqs performed in the Shur and Segah modes (dastgah) (Albright 1976: 243). The main ceremony concludes with dinner, and the musical performance typically ends just before the meal.

Ashiq as the Organizer of the Wedding Ceremony

According to Fatemi, music is an inseparable element of the celebration. A celebration without music does not exist, and its quality in many cases depends on the quality of the music performed during it (Fatemi 1381:144). In the past, the structure of Ashiq music performance at weddings had a specific order, which is less seen even in traditional rural ceremonies today, let alone a wedding ceremony in Tehran. Here, we will describe the traditional structure of music at a wedding that was common in the past.

After reaching an agreement on the amount to be paid to the Ashiq, the Ashiq would be invited to the celebration venue in the afternoon of the wedding day. Usually, this agreement was made in a coffee shop. There was a person called "Toy Beyi" who was the organizer and executive director of the ceremony. He would discuss with the host of the event about the performance fee and how to divide the money paid by the guests as a Shabash (gift) during the ceremony, and ultimately make a decision. All these arrangements were made before the Ashiq went to the venue. The Ashiq would start by thanking the families of the bride and groom. Then, he would introduce the other members of the music group, which included a high-pitched instrument player and a qaval player. Before the official start of the ceremony, they would perform for a while to warm up.

The wedding celebration would begin with the performance of a piece called "ustadnameh". The Ashiq, after welcoming the guests and congratulating the bride, groom, and their families, would start reciting the ustadnameh. Through the ustadnameh, the Ashiq would pay tribute to his master and talk about noble human qualities such as humanity and loyalty to the audience. The lyrics of ustadnameh mostly revolved around ethical issues, and its performance was similar to a monologue. The first song of the gathering was the piece "Bash Divani", which allowed the Ashiq to warm up his voice and fingers due to its limited vocal range. The way it is performed and its name differ in different regions. For example, in Zanjan province, it is called "Fatahi."

The second song was "Tajnis". Here, the Ashiq, based on his vocal and instrumental abilities, would select and perform various songs. The "Dilgham Havasi" was always performed at wedding ceremonies. Since a large number of havas (melodies) were performed in succession, they usually simplified the pitch of their saz to avoid the need for changes. After performing a few havas, the Ashiq would ask the audience which story they would like him to perform and announce the names of the stories he knew. It was more polite for the elderly people present to choose one. If the time for the wedding ceremony was limited, the Ashiq had to summarize the story and only express its important parts."

Then the Ashiq would perform the Havas (traditional melodies) that were within the vocal range, such as "Ghareh Bagh Shekaste-Si". After completing these sections, the "Hanabandan" ceremony (Decorating the bride with henna) would begin. During this time, the Ashiq would also introduce and praise the host's relatives. The conclusion of the ceremony would involve a "Mokhammas" performance. The verses of this section were improvised by the Ashiq, incorporating their observations and experiences from the ceremony



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



into their poetry. If the host had good financial standing, the Ashiq would perform separately for the host or the elder guests after the Hanabandan ceremony.

Ashiqi Music in Wedding Ceremonies in Tehran

One main difference in the performance in Tehran compared to a traditional performance is the venue. Unlike the traditional method where the Ashaighi and their group perform in different locations such as the groom's father's house and the bride's father's house, here the entire celebration takes place in one venue. Nikaeen describes the venue for wedding performances in rural areas, where the ceremony is simultaneously held in two places: one at the groom's family and the other at the bride's family. In the main ceremony, which takes place in the afternoon, these two families come together (Nikaeen, 2016).

This division, which is seen in all rural weddings today, does not exist in some urban weddings. The wedding venue in Tehran can be one of the rented special event halls or held in a private residence of one of the families. Another noticeable difference is the omission of some parts of a traditional wedding, such as "Hanabandan" (a traditional ceremony involving the bride's female relatives) and "Aroos Baran" (a ceremony where the bride is showered with gifts), which are not held in Tehran.

One similarity in the performance between Tehran and rural areas is the segregation of men and women. This gender segregation exists in both contexts. In some wedding halls that have a more traditional structure, similar to rural settings, guests sit on the floor and lean against cushions. In more modern halls, guests sit on chairs. In the men's section, generally, we see less dancing compared to the women's section, but there is still a possibility of witnessing dancing, especially by younger individuals. Even in one-day rural weddings, since the wedding lasts several hours, the Ashaiqi group is given breaks during the day to rest. However, in weddings in Tehran, the duration of the program rarely exceeds five hours. As a result, the Ashaiqi group doesn't have much time for a long break. Hospitality towards guests varies depending on the wedding venue and the budget allocated to the event, but in most celebrations, guests are offered tea, pastries, and fruits, and they are served dinner at the end of the program.

Firstly, it should be noted that we only witness the presence of Ashaiqi in celebrations organized by the Turkish community residing in Tehran, and the writer has no personal or reported experience of other ethnic groups inviting Ashaiqi to their ceremonies. Nevertheless, only a portion of the Turkish-speaking population in Tehran invites Ashaiqi and their group to perform music at their wedding ceremonies, while others may opt for pop music groups.

Here, we will describe the weddings where Ashaiqi and their group are present. As mentioned earlier, weddings in Tehran typically last only one day. The duration is shorter than one-day weddings in rural areas, limited to four or at most five hours, usually starting from around five or six in the afternoon. Although the families of the bride and groom may be together since morning and busy preparing for the main ceremony, unlike in rural areas, we are not witnessing live music performances during this part.

The first point we encounter in this Ashaiqi music performance is the instruments used by the music group. Unlike a traditional group consisting of a Qaval player, Balaban player, and Ashaiqi, here we witness a more diverse range of instruments. Along with the Ashaiqi playing their own instrument, there are also musicians playing the Balaban, keyboard, and even guitar in this group. However, since the keyboard instrument is capable of playing a wide variety of rhythms, there is no longer a need for a Qaval player in the group. Music is performed almost



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



throughout the entire duration of the celebration. The music group is located in the men's section of the venue, but their performance is also broadcasted through speakers in the women's section. Ashaiqi begins the ceremony by congratulating the bride and groom and welcoming the guests. The first song is likely to be the traditional Ashaiqi song, "Bash Dīvānī," as per tradition. However, from that point onwards, the subsequent songs do not follow a specific order and are performed based on the capabilities of the music group. It is important to note that many of the songs performed by the music group are outside the realm of Ashaiqi music. Overall, the performed songs can be categorized into three groups: Ashaiqi music, traditional folk music, and popular music. Since the audience nowadays tends to prefer listening to popular music, a significant portion of the program is dedicated to these songs. These songs can be Azerbaijani or Persian songs with modified lyrics sung in Turkish. It doesn't matter which of these three groups the song belongs to, but most of them have a fast-paced rhythm suitable for dancing.

After dinner, the pace of the music slows down, and at this point, to avoid straying too far from the traditional structure, the Aşiq (folk poet/musician) leaves the area where the music group has been performing. While playing an instrument, the Aşiq moves among the guests and begins to tell a story or share a moral tale. However, this part doesn't last more than a few minutes. Then the participation of the guests in the music reaches its peak. There are two ways in which the guests participate: one is when an individual from the guests starts singing a song, and the music group accompanies them as much as possible. It is even possible for the Aşiq to ask one of the guests with a good voice to sing a song. The other way is when the guests request the Aşiq to perform a song. It is highly likely that the requested song is outside the realm of Aşiq music, and rarely will there be a request for a storytelling performance. Unlike in traditional weddings, it is not necessary for the requester to give money to the Aşiq, but usually, throughout the ceremony, the performers receive a considerable amount of money from the guests.

In urban weddings, we witness a greater variety of performed songs. As a result, in Tehran, the Aşiq no longer needs to know long stories, but it can be said that a successful Aşiq in competition with other Aşiq performers is the one who has a broad repertoire of Aşiq music, traditional modal music, and popular music.

Bibliography

الیاده، میرچا، 1392 شمسیسم، فنون کهن خلسه، ترجمه‌ی محمدکاظم مهاجری، تهران: نشر ادیان.

20: شماره‌ی پنجم سال، ماهور موسیقی فصلنامه، چوبینه ناتالی ترجمه، آذربایجان موسیقی 1382، تامیال، زاده جانی 48-31.

نامه جهت دریافت درجه‌ی کارشناسی نیک‌آیین، بهرنگ، 1395 عاشیق و جایگله فعلی او در توی‌های زنجان، پایان ارشد در رشته‌ی موسیقی‌شناسی، دانشگاه تهران

فاطمی، ساسان، 1381 موسیقی و جشن در فرهنگ‌های ایرانی، «نامه‌ی انسانشناسی، دوره اول، شماره دوم، پائیز و زمستان: 145-133»

Albright, Charlotte, 1976 The Music of Professional Musicians of Northwest Iran (Azerbaijan), University of Washington.

Eldarova, Əminə, 1984 *Iskustvo ashugov Azerbaidjana*. Baku: Ishiq.

Qasımlı, Məhərrəm, 2003 *Ozan Aşiq Sənəti*. Baku: Uğur.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



HİNT UYGARLIĞININ SES SEMBOLÜ

Tatyana KARTAŞOVA*

Özet

Kuzey Hindistan'ın Shastriya Sangeet'inin (klasik müzik) zirvelerinden biri, Hint uygarlığının ses "sembolü" işlevi gören Hayal vokal türüdür. Hint-Müslüman kültür sentezinin bir ürünü olan incelikli ve romantik içerikli Hayal, 18. yüzyıldan itibaren "klasik" bir nitelik kazanmıştır. Farsça'dan tercüme edilen "hayal" terimi, türün Sufi özü için önemli fikri, ilahi gerçeğin anlaşılmasına yol açan sarmalın dönüşleri boyunca sürekli dönme fikrini vurgulayan "hayal" anlamına gelir. Hayala şarkı söylemek, dünyayı tanımanın etkili bir yoludur ve bu anlamda bhakti ve Sufizm'in fikirlerini yansıtır.

Khayal, Babür İmparatorluğu döneminin dinamiklerini ve anlamlarını özümsemiştir, yeni bir sosyal bilinç deposunu ve yeni sosyal ilişki biçimlerini ve yeni bir kişilik tipini ve tercih edilen yeni bir yaratıcı kendini ifade etme ilkesini yansıtıyordu. İki tür hayal vardır: yavaş tempoda icra edilen bara ("büyük") ve hızlı kısa chhota-khayal ("küçük"). Hayal'in tüm mimari yapısı, art arda dolaşıma sokulan bandish (metin) çizgileriyle titiz, telkari oynamadan oluşur: ilk satıra sthaya'nın bir bölümü inşa edilir, ikinci satıra antara inşa edilir, konuşlandırmalarına wistar eklenir - tan, sargam, ram'ın belirli "açık" biçimleri. Hayalia müzisyenlerinin kendileri, hayala'nın sadece bilinci değil, aynı zamanda bir insanın fizyolojik mekanizmalarını da etkileyen müstehcen etkisini not ederler. Hayal, temsil ettiği müzik kültürünün temel özelliklerini yansıtan ve onu yaratan etnik grubun kendine özgü dünya görüşünü en iyi şekilde somutlaştıran geleneklerden biridir.

Anahtar Kelimeler: Hayal, shastriya-sangeet, hindustani, chhota-hayal, bara-hayal, mukhra, dhrupad, raga, tala, theka.

THE SOUND SYMBOL OF INDIAN CIVILIZATION

Abstract

One of the peaks of shastriya-sangit (classical music) of North India is the vocal genre of Khayal, which serves as a sound «symbol» of Indian civilization. Khayal, refined and romantic in content, the product of the Indo-Muslim cultural synthesis, became a «classic» since the XVIII century. Translated from Farsi, the term «khayal» means «obsession», emphasizing the important for the Sufi essence of the genre the idea of constant circling the coils of the spiral, leading to the comprehension of the divine truth. Khayal's singing is an effective way of understanding the world, and in this sense it reflects the ideas of bhakti and sufism. Khayal incorporates the dynamics and meanings of the era of the Mughal Empire and reflecting the new warehouse of the public consciousness, and new forms of social relations and a new type of personality, and the new principle of creative expression, from giving preference to intuition and fantasy before the beginning of strict adherence to canon. There are two types of khayal: bara («big»), executed at a slow pace, and fast short chhota-khayal («small»). The whole architectonics of khayal consists of rigorous, intricate harping consistently introduced lines bandish (text): the first line is built sthaya section, the second antara, their deployment is being implemented wistar, a specific «open» shape tan, sargam, tarana. The musicians themselves-khayal note in khayal his suggestive impact, affecting not only consciousness, but also the physiological mechanisms of the human being. Khayal is one of those traditions, which reflected the core features of the musical culture represented by it, and the specifics of the worldview of the ethnos that created it were embodied with the greatest completeness.

Keywords: Khayal, shastriya-sangeet, Hindustani, chhota-khayal, bara-khayal, mukhra, dhrupad, raag, tala, theka.

* Prof. Dr. L.V.Sobinov adına Saratov Devlet Konservatuvarı, Rusya/Saratova, arun-rani@yandex.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ЗВУКОВОЙ СИМВОЛ ИНДИЙСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ

Ведущим жанром индийской классической вокальной музыки является *хайал*, который на протяжении многих веков является одним из своеобразных «культурных знаков» южноазиатского субконтинента. Следует отметить, что это одна из традиций, в которой отразились стержневые черты репрезентируемой ею музыкальной культуры, и с наибольшей полнотой воплотилась специфика мировоззрения создавшего её этноса. В этом смысле *хайал* можно расценивать как своеобразный звуковой «символ» индийской цивилизации.

Хайал принадлежит к самому фундаментальному пласту музыкальной культуры Индии – *шастрия-сангит*, т.е. «учёной музыке», эквиваленту европейскому определению классики. Под «классикой» подразумевается музыка «высокой» традиции, обладающая высокоразвитым комплексом философско-эстетических и музыкально-теоретических принципов, которые сложились на протяжении многовекового исторического развития культуры. Аналогичным понятием является термин «*рага-сангит*», выявляющий опору этой музыки на принцип *раги*²³ – ладово-структурную систему музыкального мышления. В настоящее время в Индии можно услышать понятие «современная концертная музыка»: так обычно называют классическую музыку, которая создавалась на протяжении многих тысячелетий и до сих пор бережно хранится в памяти музыкантов, передающих традиции из уст в уста.

Хайал, являясь одной из вершин *шастрия-сангит*, утончённый и романтический по содержанию, пользуется огромной любовью в современной Индии. Являясь продуктом индо-мусульманского культурного синтеза и имея прочную опору в глубинных слоях музыкального мышления обеих цивилизационных прародительниц, *хайал* стал одним из базовых типов североиндийской вокальной экспрессии.

По существующей традиции появление его, как и некоторых других явлений североиндийской музыкальной культуры, приписывают знаменитому поэту и музыканту Амиру Хусро, жившему в XIII веке и внесшему грандиозный вклад в генезис индомусульманской культуры.

Как свидетельствуют многочисленные исторические документы, именно в творчестве Хусро переплелись и слились воедино элементы индийской и пришедшей извне арабо-персидской культуры. Амир Хусро (1253–1325) – персидский поэт, философ, придворный музыкант Аллауддина Хильджи; легендарная и загадочная личность в истории музыкальной культуры Индии, вызывающая до сих пор жаркие дискуссии вокруг своего имени. Происхождение Амира Хусро также спорно: он был то ли перс, то

²³ *Raga* – санскритское слово «*рага*» («*рааг*») – «мужского рода, в отечественной индологии по сложившейся традиции оно склоняется как существительное женского рода. Этимология связана с корнем “*рандж*” – от глагола “окрашивать”, “придавать оттенок”. Эмоциональный посыл, который несёт в себе *рага*, “окрашивает” и воздействует на наше сознание, заставляет переживать, чувствовать, ощущать. Каждая *рага* – это своеобразный «язык» музыки со своим алфавитом, фразировкой, пунктуацией, синтаксисом, то есть сводом характеризующих её правил. К ним относятся: тоновый состав (минимум 5 тонов), характерный мелодический базис, классификация тонов, мелодическое ядро *раги*, порядок тонов в мелодической линии (*ароха-авароха*), особые цезуры, специфическое произнесение тона. В целом, *рага* – многоуровневое понятие: 1) это особое психоэмоциональное состояние, выраженное с помощью различных составляющих (музыкальной структуры, специфического «окрашивания» лада, манеры исполнения и т.д.); 2) звукоряд с внутренне обусловленной иерархией тонов и строгой системой их взаимоотношений; 3) модель-каркас музыкальной композиции» [1, с. 538].



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



ли турок, то ли индеец. Однако его собственное утверждение, что Индия – «это моё место рождения, моё убежище и моя родина», расставляет все точки над «и» [2, с. 48]. Его отец, Амир Саифуддин Махмуд, был турок, мать – индианка, рождён в Патиали, известном и как Моминпур, в районе Этах в Уттар-Прадеш. Своей славы достиг при правлении династии Хильджи. Его духовным отцом считался Хазрат Низамуддин Аулия – святой суфий из Дели. Амиру Хусро приписывается изобретение *ситара*¹⁰, введение *табла*¹¹ и т.д. Не вдаваясь в подробности, подчеркнём, что многие предположения опровергаются документальными историческими свидетельствами. Отметим только, что в индийском музыкознании действительно признаются заслуги Амира Хусро в объединении индийской и персидской культур и в развитии классической музыки Хиндустани.

Выход *хайала* на авансцену южноазиатской культуры был обусловлен рядом причин. В историко-политическом плане – постепенным утрачиванием Могольской империей своего недавнего могущества, всё большим отходом индийской знати от крупной государственной деятельности и сосредоточением на внутренней жизни своих дворов. В идеологическом – взаимовлиянием таких философско-религиозных систем, как *бхакти*²⁴ и суфизм; в эстетическом плане – значительной десакрализацией искусства, стремлением к собственно артистическим формам высказывания, в грамматическом – уже выработанным и апробированным в *дхрупаде*²⁵ опытом собственно музыкальных закономерностей развития материала. Обозначенные тенденции привели к появлению нового жанра, названного *хайал* (букв. «воображение», «фантазия»), развившегося из музыки придворного *дхрупада* и заменившего старшего собрата приблизительно в XVII столетии. Считается, что *хайал* сформировался почти одновременно с *дхрупадом*, но долгое время развивался в его «тени».

Хайалу присуща утончённость и любовно-романтический характер. В содержании текстов важную роль играют мотивы, связанные с суфийским пониманием духовно-мистического начала. Пение *хайала* погружает слушателя в атмосферу повышенного эмоционального напряжения, «фантазийности» – качества, определяемого самой этимологией слова: в переводе с фарси означает «воображение», «фантазия», «вдохновение», «навязчивая идея» и, пожалуй, лучшее из значений – «наваждение», наиболее точно отражающее столь важную для суфийской сущности жанра идею

²⁴ *Бхакти* – букв. «преданность богу»: религиозное движение эпохи средневековья.

²⁵ *Дхрупад* – является наиболее древним, фундаментальным и самым священным жанром Северной индийской классической музыки. Родившись в недрах религиозной музыки в течение XIV века, «*дхрупад*» спустя одно столетие был введён в придворную музыку Моголов. Свою существующую ныне форму *дхрупад* получил в течение XV–XVI веков, когда раджа Мансингх Томара из Гвалиора (правил в 1486–1516 гг.) представил жанр, названный *дарбари дхрупад* (придворный *дхрупад*). Следующие примерно полтора столетия *дхрупад* процветал как главенствующий жанр могольской придворной музыкальной традиции. В *дхрупаде* нашли выражение мощные духовные процессы эпохи Великих Моголов, её героический дух, сконцентрировался практически весь опыт цивилизации Южной Азии периода индомусульманского средневековья. По традиции в *дхрупаде* используются средневековые тексты на языке *брадже* (западный диалект языка хинди) со значительными вкраплениями санскрита, представляющие собой молитвы и восхваления, возносимые индуистским богам, но пропитанные суфийским мироощущением, хотя в качестве словесной основы распевания *дхрупада* могут служить и буддийские мантры. Тексты религиозного содержания. Искусство пения *дхрупада* было доступно специально обученным людям, узкому слою духовной элиты. В настоящее время традиция исполнения *дхрупада* угасает: к ней обращаются в целях развития голосовых возможностей певцов и практического изучения *раг*. В Северной Индии *дхрупад* являет собой основную структурную модель, на которой базируются все композиции последующих классических жанров и религиозной музыки» [1, с. 62].



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



постоянного возвращения к одной и той же точке, но в новом качестве, как бы кружение по виткам спирали, ведущей к постижению божественной истины²⁶. Эффект возвращающегося «наваждения» создаёт периодически появляющаяся хорошо узнаваемая фраза – *муххра*²⁷, с которой начинается распевание текста.

Хайал – это выражение атмосферы *дарбаров* (дворов), принадлежащих как индомусульманским, так и индуистским правителям эпохи заката могольского могущества. Духовная утончённость, философско-мистическая погружённость и открыто культивируемый эротизм, суровый аскетизм и все оттенки чувственности – вот далеко не полная номенклатура экспрессивного «словаря», развитого в таком своеобразном явлении, как *хайал*, получившем своё название, как гласит предание, из уст Амира Хусро.

Художественная концепция *хайала* складывается из суммы представлений об этом жанре конкретных исполнителей, воспринимающих его не в качестве какого-то глобального явления, а как свой личный опыт. Эти представления могут быть противоречащими друг другу и даже взаимоотталкивающими, но составляющими вкуче довольно ясный и яркий облик жанра. Многие «звёзды» *хайального* мастерства воспринимают процесс пения *хайала* не просто как музицирование, а как род душевного напряжения, невероятной активизации и раскрепощения интуиции, которая одна лишь и способна раскрыть некие непознаваемые разумом истины. Ожидаемый результат – состояние ослепительного озарения, стремительного полёта духа, конечно, далеко не всегда достижим, тем более что, по словам музыкантов, для этого необходимо идеальное духовное единение поющих и воспринимающих, порождающее мощный пучок целенаправленной энергии. Однако владея в совершенстве искусством моделирования этого состояния, можно, по крайней мере, получить эстетическое наслаждение и психоэмоциональную разрядку. Пение *хайала* – это действенный способ познания мира, и в этом смысле оно отражает идеи бхакти и суфизма, «путь действия», проповедуемый богом Кришной²⁸ в «Бхагават-гите»²⁹, и «путь суфия», заключающийся в выработке особой ориентации зрения, при которой глаз, предельно сосредоточившись на внешнем облике вещи, как бы рывком, внезапно, уступает место сердцу, способному созерцать её внутреннюю сущность, в любой твари видеть Творца.

Точкой соприкосновения в *хайале* трёх ведущих идейных принципов (теории *раса*³⁰, концепций художественного творчества в бхакти и суфизме) является также

²⁶ М. В. Дхонд трактует термин *хайал* как ««игривый, весёлый шаг», поскольку он первоначально был формой женского танца (*ласья*)» [3, с. 35]. Согласно его же интерпретации, «*дхрунад*» означает «устойчивый, твёрдый шаг», учёный также считает, что в «древности это была форма мужского танца (*тандава*)» [там же, с. 35].

²⁷ *Муххра* – букв. «утончённое или восхитительное лицо»: короткая мелодическая фраза, повторяющаяся на протяжении всей вокальной композиции; своеобразный рефрен, возвращающийся к моменту наступления сильной доли. Эта постоянно возникающая фраза также служит организующим временным и ритмическим фактором музыкальной формы (традиция Хиндустани).

²⁸ Кришна (букв. «чёрный») – один из богов индуистского пантеона, одна из *аватар* (первоплощений) бога Вишну.

²⁹ Бхагават-гита (букв. «Песнь Господа», «[Божественная песнь](#)») – памятник [древнеиндийской](#) религиозно-философской мысли, написанный на санскрите.

³⁰ *Раса* – букв. «вкус, склонность, экстракт, сущность, удовольствие»: определённая эмоция, переживание, сопровождающая восприятие любого творения искусства; учение о поэтических чувствах, эстетическом переживании и наслаждении. Каждое произведение излучает с помощью особых средств выразительности определённые *раса*, которые «вкушает» зритель. Согласно трактату «Натьяштра»



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



символическая трактовка образов и наделение их скрытыми смыслами, рассчитанными на не прямое, подсознательное воздействие на психику. Здесь нашли отражение разработанное в санскритской поэтике учение о «поэтическом намёке» – *дхвани* (букв. «гул», «отзвук»), суфийская «зашифрованность» поэтических образов³¹ и смысловая многоплановость кришнаитской поэзии. Таким образом, в отличие от *дхрупада*, воплотившего в своих звуковых сутях весь культурный опыт цивилизации Южной Азии, накопленный ею к периоду Могольской империи, *хайал* вобрал в себя динамику и смыслы самой этой эпохи, отразив и новый склад общественного сознания, и новые формы социальных отношений, и новый тип личности, и новый принцип творческого самовыражения, отдававший предпочтение интуиции и фантазийному началу перед строгим следованием канону. Именно в *хайале* звуковая модель, сложившаяся и откристаллизовавшаяся в *дхрупаде*³², становится несколько более свободной и гибкой, отзывчивой на постоянно меняющиеся условия бытования и духовные запросы общества.

Соотношение *дхрупада* и *хайала* в качестве двух различных начал в одной системе кажется настолько очевидным, что практически все исследователи при описании какого-либо одного из этих жанров непременно сопоставляют его с другим. Приведём несколько высказываний такого рода: «*Хайалу* не присуща величественность *дхрупада*, он более утончён и романтичен. И с точки зрения структуры он более свободен, чем *дхрупад*» [6, с. 88]. По мнению М. Гаутама, «*хайал*, возникший по всей вероятности как реакция на пуританскую строгость *дхрупада*, постепенно начинает его вытеснять. Вначале он следует традициям *дхрупада*, но затем всё больше от них отходит. Расширяется круг тем, появляются сцены из мирской жизни, что было ново. Этот жанр отражает дух двора того времени – дух флирта и роскоши» [4, с. 154]. Учёный А. Ранаде отмечает, что «*хайал* изобретателен по концепции, декоративен в исполнении и романтичен по тяготению» [5, с. 54].

Если в *дхрупаде* ядром композиции являлся *алап*³³ (вступительный раздел), то для *хайала* этот раздел по существу факультативен и редко бывает развитым и продолжительным. В этом проявляется своеобразная эволюция вокальной музыки Хиндустани в целом. Итак, *алап* сведён до минимума; только характерные фразы *раги* в восходящем и нисходящем движениях введены в начале. Техника исполнения *алапа* упрощена. Принимая во внимание, что в *дхрупаде* *алап* пропеваётся на слоги «*ра*», «*ри*», «*на*», «*да*», *алап* в жанре *хайал* исполняется только техникой *а-кара*³⁴ (на «а»), никогда не использовавшейся в *дхрупаде* (исключение составляет самое начало *алапа*, когда устанавливается основной тон). В *хайале* певец интонирует *а-каром* характерные

Муни Бхараты (II век до н.э. – III век н.э.), *раса* трактуется как высшее выражение эстетического восхищения. Теория *раса* является одной из фундаментальных в эстетике индийского классического искусства (музыки, поэзии, театра, танца). В музыке – это процесс достижения определённого состояния, изначально заложенного в любой композиции.

³¹ Возлюбленный – божественная истина, бурное море – плотские желания, опьянение – божественное озарение и т.д.

³² *Дхрупад* состоит из обширного мелодического вступления (*алап*); композиции, включающей два раздела – *стхайи* и *антара*, и процесса её развития.

³³ *Алап* – букв. «разговор», «беседа» – это неметрическая прелюдия, служащая для введения в атмосферу *раги* и обнародования её характерных мелодических оборотов. Её задача, по образному определению самих индийских музыкантов, состоит в том, чтобы «приоткрыть вуаль над лицом *раги*», сосредоточив внимание слушателей на «оживлении» отдельных тонов и интервалов.

³⁴ *А-кара* – виртуозная музыкальная фраза, пропеваемая на звук «а».



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



фразы *раги*, затем к нему присоединяется исполнитель на ударном инструменте и играет *тхека*³⁵ (основную ритмоформулу) *тала*³⁶. Этот раздел называется *вистар*, или *бархат*, оба термина обозначают «расширение». *Вистар* – это *алан*, основанный на *тала* и исполняемый в сопровождении ударного инструмента *табла*. Время от времени, когда окончание мелодических фраз совпадает с завершением метроритмического цикла, певец вставляет *муххра* (рефрен), несмотря на то, что композиция ещё не начиналась.

Различаются два типа *хайала*: *бара* («большой»), исполняемый в медленном темпе, и быстрый короткий *чхота-хайал* («малый»), который обычно следует за *бара-хайалем*. И в *бара-*, и в *чхота-хайале* в основе лежит определённый типовой текст, своего рода тема, во многих случаях принадлежащая известным мастерам прошлого и хорошо знакомая многим знатокам жанра. Эта исходная модель называется *чиз* (композиция)³⁷ и представляет собой от двух до четырёх музыкально-поэтических строк³⁸, связанных с поэтическим разделением лежащего в основе стихотворного текста. Стандартная композиция (лаконичная структура *стхайи-антара*) базируется на поэме, состоящей из рифмованных двустиший, т.е. из двух стихотворных строчек, соответствующих такому же количеству мелодических разделов. *Стхайи*³⁹ – первый раздел, в котором мелодия движется от нижнего тетра хорда *мадхья-стхайи*⁴⁰ до *мандра-стхайи*⁴¹ и разрабатываются все заложенные в *раге* мелодические возможности. Мелодическое развитие во втором – *антара* – сосредоточивается в *тара-стхайи* (высокой «октаве»). Из личных бесед с *хайалия*⁴² – исполнителями *хайала* – выяснилось, что композиции не всегда исполняются полностью; в большинстве случаев певец сразу после первой текстовой строки *стхайи* начинает процесс варьирования. Разработка в жанре *хайал* мелодического типа и заключается в применении искусной и тщательно продуманной мелодической орнаментики и виртуозных пассажей. Используются также ритмические комбинации слогов текста.

Содержание *хайала* широкоаспектно: от похвалы богам до любовной лирики. В отличие от *дхрупада*, где всегда чёткий и ясный слог, поэтический текст *хайала* менее точен, не всегда ясно выговариваются слова. Приводим текстовые примеры двух

³⁵ *Тхека* – букв. «поддержка»: слоговая ритмоформула метроритмического цикла (*тала*) – ряд мнемонических слогов, обозначающих удары *табла* (пары ручных барабанов с регулируемой высотой звучания) в пределах одного цикла; своего рода кодовая фраза, служащая для узнавания и запоминания различных ритмических циклов при обучении.

³⁶ *Тала* – от санскр. «хлопок в ладоши»: «1. *тала* – метроритмическая система в индийской музыке; 2. циклическая организация единиц музыкального времени» [1, с. 542].

³⁷ *Чиз* – вокальная композиция классического типа, заранее сочинённая, законченная («закрытая»), на конкретной метроритмической основе; мелодическое движение развёртывается из низкого регистра к верхнему.

³⁸ Как известно, во многих классических жанрах поэзии в Южной Азии словесный текст изначально предполагал напевное интонирование и буквально рождался вместе с мелодией.

³⁹ *Стхайи* – букв. «постоянный», «неизменный»: 1. звуковысотное пространство лада, приблизительно равное октаве; 2. первый раздел вокальной композиции.

⁴⁰ *Мадхья-стхайи* – средняя «октава», связанная с наиболее естественным для голоса или инструмента средним регистром.

⁴¹ *Мандра-стхайи* – низкая «октава», приблизительно соотносится с европейским понятием «малая октава».

⁴² В течение 2005-2006 и в январе-марте 2009 гг. автор данной статьи проходила научную стажировку в институте Шрирам Бхаратия Кала Кендра (г. Нью-Дели, Индия).



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



композиций из репертуара братьев Дагаров. Первая – *бара-хайал* (*рага* «Яман-Кальян», *тала* «Эктал» – 12 долей):

- Стхайи:** Guru charana nita laabho prabho
Maangata eka hi daana tumi so prabho.
- Антара:** Naada samindara ata hi kathina
Paara utaru kaise guru bina prabho.
- Стхайи:** О Бог! мне приносит пользу, если я у ног моего учителя.
О Бог! я прошу только один подарок для меня,
и это – Вы, мой учитель.
- Антара:** Этот мир походит на большое море и, о Бог,
я не могу переплыть это море,
Если Вы не будете моим учителем⁴³.

Вторая композиция – *чхота-хайал* (*рага* «Яман-Кальян», *тала* «Тинтал» – 16 долей):

- Стхайи (2 ритмических цикла):** Guru charana laago more mana
Paavata saba sukha aura gyaana.
- Антара (2 ритмических цикла):** Sata guru sangata sabase bhaari
Jyota jagaaye antarayaami.
- Стхайи:** Моё сердце – у ног моего учителя. Мне приносит пользу
со всем счастьем и знанием, если я – у ног моего учителя.
- Антара:** Общество с моим учителем – лучшее из всех.
Он (кто знает это всё) просвещает мой дух
с божественным пламенем.

В целом, вся архитектура *хайала* складывается из очень скрупулёзного, филигранного обыгрывания последовательно вводимых в оборот строк *бандши* (текста): на первой строке строится раздел *стхайи*, как отмечалось ранее, на второй – *антара*, в их развёртывание внедряется *вистар*, специфические «открытые» формы *тан*, *саргам*, *тарана*⁴⁴. Сам текст разнимается на мельчайшие составляющие: слоги, звуки, призвуки, вздохи, мгновенье за мгновеньем звуковая волна осторожно и точно касается тончайших струн интуиции, подсознания, пробуждение которых помогает всё глубже проникать в потаённые смыслы текста, а через него – в смысл бытия. Внутренняя динамика *хайала* предопределяется избранной *рагой* и *тала* – двумя параллельно текущими потоками звуковой информации (ладомелодическим и ритмическим). От низкого, сумрачного регистра голос постепенно уходит во все светлые сферы, достигая, наконец, в кульминационной зоне той высоты звучания,

⁴³ Здесь и далее приводятся поэтические тексты в переводе автора данной статьи.

⁴⁴ *Тан* – от санскр. слова «танана» (корень «тан» – «протяжённость, расширение, распространение»): виртуозные музыкальные фразы различной продолжительности, демонстрирующие вокальное мастерство исполнителя. *Саргам* – от «саргам карна» – «делать пение *сварами*», «выговаривание, проговаривание»: пение с названием *свар* (тонов); образовано от названий четырёх начальных *свар* индийского сольфеджио – Sa Re Ga Ma. *Тарана* – классическая вокальная композиция, текст в которой представлен стремительными последовательностями слогов, не имеющих определённого семантического значения, вне стихов и прозы.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



которая рождает в душе состояние солнечного озарения, экстатического восторга. Нельзя не обратить внимания также на то, как сами музыканты-*хайалия* и их просвещённые слушатели отмечают в *хайале* его суггестивное воздействие, затрагивающее не только сознание, но и физиологические механизмы человеческого существа. Это одна из черт южноазиатской культуры – слияние духовной интенции и полнокровного ощущения реальной жизни. Высокий полёт духа и откровенная чувственность – двуединая сущность *хайала*.

Сам звуковой строй *хайала* существенно отличает этот жанр от других видов индийской музыки: ему присущи особая чувственная открытость, огромная эмоциональная насыщенность. Для исполнителей *хайала* звук есть выражение всеобщего мироздания, универсального закона Любви. По мнению известного исполнителя *хайала* Мохаммад Дильшад Хана⁴⁵, мужа выдающейся классической певицы Парвин Султаны, подчёркивая суфийскую природу своего мироощущения, он «говорит» о музицировании как о своеобразном пути самопознания, приобщения к высшей духовной сути, растворения в океане вселенной. Это не только эмоциональный процесс, но род некоего интуитивного постижения истины, которое вызывает в душе музыканта, а также сопереживающего ему слушателя состояние духовного просветления. Любопытно отметить, что вовлечение зрительской аудитории в медитативный процесс составляет одну из важных задач музыканта. Выступая, например, перед российской публикой⁴⁶, для которой, безусловно, не характерен подобный тип восприятия музыки, Парвин Султана и Дильшад Хан должны были несколько перестроить характер экспрессии, чтобы доставить духовное удовлетворение, хотя на уровне чисто художественного (артистического) восприятия своего искусства. На данную аудиторию был ориентирован и выбор *раг*, обусловленный, с одной стороны, их большим энергетическим потенциалом⁴⁷, а с другой стороны – их достаточно ярким интонационным вокабуляром (а именно, выразительностью типовых интонаций и мелодических клише *пакадов*⁴⁸) для людей с другим слуховым опытом. Следует отметить, что музыканты различных *гхаран* (школ) по-своему решают и проблему соотношения музыкального и поэтического текста в *хайале*. Здесь действует ряд факторов, в частности, например, традиция Киранской *гхараны*, где значение слова играет второстепенную роль, по сравнению с его озвучиванием, с интонационным обыгрыванием. В силу некоторых причин влияние именно этой традиции стало типичным для творчества многих *хайалия* и характеризует современный облик *хайала* в целом. Есть и другая сторона этого вопроса: суфийская многозначность, символичность словесных текстов *хайала* признание за ними мистического значения и суггестивных свойств; отсюда – свои законы обращения со словом. Комплекс композиционно-структурных норм *хайала*, несмотря на то, что последовательность и пропорции разделов в композиции варьируются в зависимости от личного опыта каждого музыканта, представляет собой, наряду со звучанием, один из конститутивных признаков традиции.

⁴⁵ Из интервью с певцом в феврале 2005 года в Нью-Дели.

⁴⁶ Концерт звёздной супружеской пары состоялся в Большом зале Московской консерватории 22 июня 2013 года в рамках XI международного фестиваля «Вселенная звука».

⁴⁷ Имеется в виду тем напряжением, которое в иных рагах проявляется уже на уровне сочетания двух-трёх тонов и обеспечивает динамику развёртывания масштабной композиции.

⁴⁸ Пакад (пакар) – букв. «поймать», «держат» фразу: мелодические фразы, фокусирующие в себе наиболее характерные черты определённой раги, её мелодический базис; «лицо», «душа» раги; своего рода её «идентификационная карта».



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Проблема бытования жанра в современной ситуации представляет собой пёструю мозаичную картину, образованную множеством бытующих в наши дни типов *хайала*, поскольку каждый выдающийся мастер рассматривает жанр через призму личного творческого опыта, а также согласно основополагающим постулатам традиций своей исполнительской школы (*гхараны*).

В современной концертной вокальной музыке Хиндустани *хайал* занял столь внушительное пространство, что практически всецело с ней ассоциируется. Классический вокальный жанр *хайал* в современной Индии живёт насыщенной полнокровной жизнью, несмотря на мощный напор деформирующих его факторов, связанных, в первую очередь, с трансформацией современной структуры аудитории и ощутимым влиянием шоу-индустрии. Это уникальное явление индийской музыкальной культуры до настоящего времени сохраняет свой высокий статус благодаря выдающимся мастерам-исполнителям, бережно передающим из поколения в поколения глубинные смыслы данной вокальной традиции. *Хайал* в XXI веке завоёвывает всё большее культурное пространство и выходит за пределы южноазиатского региона. Данное обстоятельство как нельзя лучше подтверждает мысль, высказанную Дж. К. Михайловым⁴⁹: «Классическое искусство <...> оказалось способным выразить всю гамму чувств и переживаний современного человека»⁵⁰. *Хайал* можно считать наивысшим достижением и звуковым символом классической индийской вокальной музыки.

Библиография

1. *Карташова Т.* Уп-шастрия как общее звуковое пространство музыкальной культуры Северной и Южной Индии. – М.: ИД «Композитор», 2010. – 576 с.
2. *Bose S.* Indian classical music. Essence and emotions. – New Delhi: Vikas Publishing house PVT LTD, 1990. – 160 p.
3. *Dhond M.* The evolution of khyal. – New Delhi: Sangeet Natak Akademy, 1974. – 52 p.
4. *Gautam M.* The musical heritage of India. – New Delhi: Abhinav Publications, 1980. – 209 p.
5. *Ranade A.* Hindustani music. – New Delhi: National book trust, 1993. – 166 p.
6. *Singh J.* The evolution of Khayal //Aspects of Indian music. Ed. by S. Mutatkar. – New Delhi: Publications division, 2005. – P. 86–97.

⁴⁹ Дж. К. Михайлов (1938–1995) – композитор, педагог, автор уникальной методологической системы изучения музыкальных культур мира, создатель одноимённого научно-учебного направления в Московской консерватории.

⁵⁰ Выдержка приводится из лекций Дж. К. Михайлова, записанных автором статьи в 1986 году в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



KAHRAMANLIK TÜRÜNDE YAZILMIŞ BALELERE BİR BAKIŞ

Tuncay HÜSEYNOV*

Özet

20. yüzyılın Bale sahnesindeki Kahramanlık ve tarihsel temalara hitap, kahramanlık türünün gelişim yolunu belirledi. Bu türde yazılan koreografik eserlerde klasik dansın halk danslarıyla ahenkli birleşimi, özgün plastisiteye dayalı gerçekçi balelerin yaratılmasına yol açmıştır. Kahramanlık türünde, sanatsal yenilik tarihsel gerçeklikle karıştırılır. İnsanlığın geleceğinin yok olmaması için hümanist ideallerin vücut bulmuş haline gelen bu balelerde devrimci romantik ilkelerin hakim olmasının nedeni, kahramanların ölüm korkusu olmadan tüm engelleri aşma mücadelesiydi. Besteciler, Avrupa, Amerika ve Afrika uluslarının tarihinde özgürlük mücadelesi veren kahramanların hayatlarını müzik diline çevirerek birbirinden ilginç eserlere imza attılar. Çeşitli tarihi destanlara, efsanelere ve destan eserlerine hitap edilmesi müzik kültürünün içeriğini zenginleştirmiştir.

1974'te Belaruslu besteci E.A. Glebov, müzik eserinin kendi versiyonunu, "Ulenşpiegel Efsanesi" balesini yarattı. Edebi bir eser olarak Til Ulenşpiegel, ortaçağ Hollanda ve Alman efsanelerinin karakteristik özelliklerini yansıtır. 14. yüzyıl Alman ve Flaman folklorunda ana karakterin imajı farklı şekilde tasvir edilse de, her iki versiyonda da o bir dilenci, serseri, herhangi bir mülkü veya sosyal statüsü olmayan alt sosyal sınıfın temsilcisidir. Kısa süre sonra bu karakter Charles de Coster'in "The Legend, Adventures of Til Ulenşpiegel and Lamma Hudsak" şeklinde yayıldı ve Flanders ve diğer ülkelerde büyük ün kazandı. Komik, cesur ve ağırbaşlı bir edebiyat kahramanı olarak tanınması, Flanders'daki İspanyol yönetimine karşı özgürlük mücadelesinin ve halk direnişinin sembolü haline gelmesiyle doğdu. Unutulmamalıdır ki, folklor örneklerinin ilk versiyonlarında, o sadece maceralarla dolu hayat yaşayan bir gençtir.

Ünlü Özbek besteci Ulugbey Musayev'in "Tomiris" balesi, yüksek ideallerin, ahlaki ve manevi insani değerlerin, vatanseverlik ve cesaretin sanatsal bir ifadesi olan eserlerden biridir. Bestecinin Tomiris'in efsanevi kişiliğine olan ilgisi tesadüfi değil ... eski bir Türk kabilesi olan Sakaların kahraman hükümdarı hakkında, müzik eserleri de dahil olmak üzere birçok sanatsal ve edebi eser sadece Özbekistan'da, Orta Asya'da değil, aynı zamanda Azerbaycan'da yazılmıştır. Bestecinin dikkatini, memleketinin bağımsızlığı için mücadeleye liderlik etmeyi ve halkı için zor bir zamanda zafer kazanmayı başaran olağanüstü güzelliğe ve manevi güce sahip bir kadının cesaretiyle ilgili efsaneye çekti. Eserin librettosunu Oleg Uzakov kaleme almıştır.

1986 yılında Ağşın Alizade'nin ilk kahramanlık destanı balesi "Babek" Azerbaycan'da sahnelendi. Arap işgaline ve feodal zulme karşı 22 yıl boyunca savaşan ve Hurremi hareketinin lideri olan tarihi figür Babek'i konu alan bale performansı, sadece ilk kahramanlık bale destanı değil, aynı zamanda (erkek dansının hakim olduğu) Azerbaycan bale sahnesinde ilk erkek bale oldu. Eserin muhtevasına bakacak olursak, Amir'in birliklerinin Azerbaycan'ı işgaline dayanmaktadır.

Böylece yüksek ideallerin, manevi ve ahlaki insani değerlerin, vatanseverlik ve cesaretin sanatsal vücut bulmuş hali olan Til, Tomiris ve Babek'in tarihi ve efsanevi imajı, aradan asırlar geçmesine rağmen önemini yitirmiyor. Savaş ve barış, hümanizm ve şiddet sorunu her zaman gündemde olduğundan, bu sorunların insanlığı kurtarmak adına çözülmesi toplum için bir öncelik olmalıdır. Yaratıcı insanların ve sanatçıların görevi, genç nesil için eğitim açısından büyük öneme sahip eserler yaratmak, baskıya yenik düşmeden mücadeleye katılmaları için onlara ilham vermektir.

Anahtar Kelimeler: Bale, besteci, kahramanlık, müzik.

A LOOK AT BALLETS WRITTEN IN THE HEROIC GENRE

Absrtact

Appeal to Heroic and historical themes on the Ballet stage of the 20th century determined the way of development of the heroic genre. The harmonious combination of classical dance with folk dance in the choreographic work written in this genre led to the creation of realistic ballets based on unique plasticity. In the

* Öğretmen, Bakü Koreografi Akademisi Yüksek Lisans Öğrencisi, tuncay-95@mail.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



heroic genre, artistic innovation is mixed with historical reality. The reason for the dominance of revolutionary romantic principles in these ballets, which became the embodiment of humanist ideals so that the future of humanity would not be destroyed, was the struggle of its heroes to overcome all obstacles without fear of death. Composers turned the lives of heroes who fought for freedom in the history of European, American, and African nations into musical language and performed interesting works. Appealing to various historical epics, legends and epic works enriched the content of musical culture.

In 1974, the Belarusian composer E.A. Glebov created his own version of the musical work, the ballet "The Legend of Ulenspiegel". Til Ulenspiegel as a literary work reflects the characteristic features of medieval Dutch and German legends. Although the image of the main character is depicted differently in German and Flemish folklore in the 14th century, in both versions he is a beggar, a vagabond, a representative of the lower social class who does not have any property or social status. Soon this character spread in the form of "The Legend, Adventures of Til Ulenspiegel and Lamma Hudsak" by Charles de Coster and gained great fame in Flanders and other countries. His recognition as a funny, brave and dignified literary hero was born when he became a symbol of the freedom struggle and popular resistance against the Spanish rule in Flanders. It should be noted that in the first versions of folklore examples, he was just a young man who lived a life full of adventures.

The famous Uzbek composer Ulugbey Musayev's ballet "Tomiris" is one of the works that are an artistic embodiment of high ideals, moral and spiritual human values, patriotism and courage. The composer's interest in the legendary personality of Tomiris is not accidental ... about the heroic ruler of the Sakas, an ancient Turkic tribe, many artistic and literary works, including musical works, were written not only in Uzbekistan, Central Asia, but also in Azerbaijan. The composer's attention was drawn to the legend about the bravery of a woman with extraordinary beauty and spiritual strength, who managed to lead the struggle for the independence of her native land and win victory in a difficult time for her people. The libretto of the work was written by Oleg Uzakov.

In 1986, Agshin Alizade's first heroic epic ballet "Babak" was staged in Azerbaijan. The ballet performance about Babak, the historical figure who fought against the Arab occupation and feudal oppression for 22 years and was the leader of the Khurrami movement, became not only the first heroic ballet epic, but also the first male ballet (where male dance prevails) on the Azerbaijani ballet scene. If we look at the content line of the work, it is based on the invasion of Amir's troops into Azerbaijan. Javida's death and his promise to Babek to continue the fight against the enemy.

Thus, the historical and legendary image of Til, Tomiris and Babek, who are the artistic embodiment of high ideals, spiritual and moral human values, patriotism and courage, does not lose its relevance despite the passing of centuries. Because the problem of war and peace, humanism and violence will always be relevant, the solution of these issues for the sake of saving humanity should be a priority for society. The task of creative people and artists is to create works of great educational importance for the young generation, to inspire them to join the struggle without succumbing to oppression.

Keywords: Ballet, composer, heroism, music

Giriş

XX əsrin Balet səhnəsində Qəhrəmanlıq və tarixi mövzulara müraciət qəhrəmanlıq janrının inkişafının yolunu müəyyənləşdirdi. Bu janrda yazılan xoreoqrafik əsərlərdə klassik rəqsin xalq rəqsi ilə ahəngdar şəkildə birləşməsi özünəməxsus plastika üzərində qurulmuş realist baletlərin yaranmasına səbəb oldu. Qəhrəmanlıq janrında bədii yenilik tarixi reallıqla çuğlaşmış olur. Bəşəriyyətin gələcəyinin məhv olmaması üçün humanist idealların təcəssümünə çevrilən bu baletlərdə inqilabi romantik prinsiplərin üstünlük təşkil etməsinin səbəbi qəhrəmanlarına cəsarətlə, qarşıya çıxan bütün maneələri ölümdən qorxmada daf etmək uğrunda apardığı mübarizə oldu. Ən ağır şərtlərdə belə mübarizəyə qalxmış xalqın mənəvi dünyasını, azadlıq ideyalarını məhv edə bilməyəcəyinə dair dərin inam hissini aşılada bu əsərlər incəsənətin əbədilik qazanan mənəvi sərvətinə çevrildi. Dünyanın hər yerində bir çox bəstəkarlar, balet ustaları qəhrəmanlıq mövzusunda müraciət etdilər. Nəticədə tarixi və inqilabi mövzularda qəhrəmanlıq və romantik personajların fərqli təsvir olunduğu bir



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



çox qəhrəmanlıq tamaşaları yaradılaraq səhnələrə qoyuldu. Balet əsərləri üçün seçilən mövzular konkret bir dövrü, bir ərazini əhatə etmirdi. Bəstəkarlar Avropa, Amerika, Afrika xalqlarının tarixində azadlıq uğrunda mübarizə aparan qəhrəmanların həyatını musiqi dilinə çevirir, maraqlı əsərlər tamaşaya qoyurdular. Müxtəlif tarixi dastanlara, əfsanələrə epik əsərlərə müraciət musiqi mədəniyyətini məzmunun daha da zənginləşdirdi.

1974-cü ildə Belarus bəstəkarı E.A.Glebov musiqi əsərinin öz versiyasını “Ulenşpigel əfsanəsi” baletini yaratdı. Til Ulenşpigel ədəbi əsər olaraq orta əsr Hollandiya və Alman əfsanələrinin xarakterik xüsusiyyətlərini özündə əks etdirir. Baş qəhrəmanın obrazı XIV əsrdə alman və Flaman folklorunda bir-birindən fərqli şəkildə təsvir olunsa da, o, hər iki variantda heç bir mülkə, sosial statusa sahib olmayan dilənçi, avara, aşağı sosial təbəqənin nümayəndəsidir. Tezliklə bu xarakter Şarl de Kosterin “Til Ulenshpiegel və Lamma Hudsakın əfsanəsi, sərgüzəştləri” şəklində yayılaraq Flandriya və digər ölkələrdə böyük şöhrət qazandı. Onun gülməli, cəsur və ləyaqətli ədəbi qəhrəman kimi tanınması isə Flandriyadakı İspan hökmranlığına qarşı azadlıq mübarizəsinin, xalq müqavimətinin simvoluna çevrilməsiylə yarandı. Qeyd etməliyik ki, ilk variantlarda folklor nümunələrində o sadəcə sərgüzəştlərlə dolu həyat keçirən çoxbilmiş gənc idi.

Müxtəlif dillərə tərcümə olunaraq Avropada geniş şöhrət qazanan Tilin özü müəllifin romanında təsvir etdiyi, xalq qəhrəmanı kimi qəbul olundu. Azadlıq mübarizəsinin simvolu olan qəhrəman haqqında yazılan roman tezliklə digər janrlarda əsərlərin yazılmasına rəvac verdi. Musiqi, dram, rəssamlıq kimi incəsənətin bir çox növündə çoxsaylı əsərlər yaradılmağa başladı.

Musiqi əsərləri arasında ən çox şöhrət qazanan 1894-1895-ci illərdə Riçard Ştrausun “Till Ulenşpigels lustige Streiche” simfonik poeması oldu. 1916-cı ildə V.N.Diagilyev truppasında “Til Ulenshpigel” baletini səhnəyə qoydu. Daha sonra balet Leonid Jacobson (1933), Jean Babile (Tyl Eulenshpigel, 1949), Georgi Balantsine (1951) tərəfindən səhnələşdirilən eyni süjetdəki baletlər də məlumdur.

Bu əsərlərin arasında Y.Qlebovun Şarl de Kosterin eyni adlı romanı əsasında bəstələdiyi dramatik balet ən çox tədqiqat üçün yararlı materialdır desək yanılmırıq.

Libretto müəllifi O.M.Dadişkiliani olan balet iki nəşri mövcuddur. Birinci nəşr 1974-cü ildə baletmeyster O.Dadişkiliani, ikinci nəşr 1976-cı ildə baletmeyster BSSR Xalq Artisti, SSRİ xalq artisti V.Elizaryev tərəfindən yaradılmışdır. Hər iki nəşrdə baletdə baş verən hadisələrin süjet xətti Şarl de Costerin romanı üzərində qurulmuşdur.

Əsərdə Til adlı xalq qəhrəmanı yerli feodalları, xarici düşmənlərə və kilsənin amansız münasibətinə qarşı mübarizə aparır. Hadisələr XVI əsrin ortalarında Flandriyada, ispan kralı II Filipp tərəfindən qurulan inkvizisiyanın vəhşilikləri tüğyan etdiyi zamanda baş verir. Til Ulenşpigel II Filiplə eyni yaşda, eyni vaxtda, lakin fərqli yerlərdə, fərqli ailələrdə və fərqli sosial mühitlərdə anadan olublar. Onların obrazları bir-birinə ziddir. Biri hər nə olursa olsun öz hakimiyyətini qorumağa çalışan insan, digəri isə azadlıq ideyası uğrunda heç bir çətinlikdən qorxmayan məğrur qəhrəmandır.

Gözəl təbiətli Flandriyada ispan kralı II Filippin hakimiyyətini qorumaq üçün qurulan inkvizisiya nəticəsində hər tərəfində tonqalların yanması ilə cəhənnəm atəşini xatırladır. Kilsə autadafelər (insanların diri-diri tonqalda yandırılması), köməyi ilə müqəddəs bir iş gördüyünü dini kafirlərdən qoruduğunu iddia edərək bəşəriyyətə qarşı ən ağır suçlardan birini işlədir. Çiçəklənən Flandriya dar ağaclarla, hər yerdə qan və göz yaşları ilə cücərdi. Hər kəs vətəni ispanlardan azad edəcək bir qəhrəman gözləyir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Xalq öz sevimli qəhrəmanı, müdrik, bacarıqlı və şən, doğuşdan pisliliyə və ədalətsizliyə qarşı mübarizə aparan Til Ulenspiegel müqavimət hərəkatında iştirak etmək üçün çağırır. Bu gənc qəhrəman Azadlıq ruhuna, Flandriya torpağını xilas etmək istəyinə sahibdir. Onun ordusu bütün xalq, silahı gülüsdür. Onun gücü ölümü məğlub edə biləcək yeganə hiss olan – sevgidir. Tarixdən məlumdur ki, bu mübarizədə iştirak edən qəhrəmanlar gözlər adlanılır. Onlar dağ, dəniz, meşə gözlərinə ayrılaraq Niderlandda ispan zülmünə, kilsə ağalığına qarşı mübarizə apararaq qalib gələrək yeni cəmiyyət quruculuğunda ilk addım atan, tarixin gedişini dəyişən qəhrəmanlar olublar.

Birinci hissədə Ulenspiegel özünü tamaşaçılara təqdim edir: “Mən həm rəssam, həm kəndli, həm zadəgan, həm də heykəltəraşam. Və ağ işıqda gəzirəm, yaxşı və gözəl hər şeyi tərifləyirəm və axmaqlığa düşənə qədər gülürəm”. [5, s.76]

İkinci hissənin sonu Ulenspiegelin mübariz ruhunun sonsuzluğa qovuşması: “Bədənim yoxdur, yalnız ruhum var”. [5, s.81]

Görkəmli özbək bəstəkarı Uluqbəy Musayevin “Tomiris” baleti yüksək idealların, mənəvi və mənəvi bəşəri dəyərlərin, vətənpərvərlik və cəsarətin bədii təəcəssümü olan əsərlərdən biridir. Bəstəkarın Tomirisin əfsanəvi şəxsiyyətinə marağı təsadüfi deyil ... qədim türk tayfası olan sakların qəhrəman hökmdarı haqqında yalnız Özbəkistanda, Orta Asiyada, deyil Azərbaycanda da musiqi əsərləri də daxil olmaqla bir çox bədii ədəbi əsər yazılmışdır. Xalqı üçün çətin bir zamanda doğma torpağının müstəqilliyi uğrunda mübarizəyə rəhbərlik etməyi və qələbə qazanmağı bacaran qeyri-adi gözəllik və mənəvi gücə sahib bir qadının şücaəti haqqında əfsanə bəstəkarın diqqətini çəkdi. Əsərin librettosu Oleq Uzakov tərəfindən yazıldı.

Baletin əsas qəhrəmanı Tomiris qeyri-adi bir şəxsiyyətdir və buna görə də onun obrazı mürəkkəb və qeyri-müəyyəndir. O, yalnız qadın deyil, həm də kişi təbiətinə xas olan müxtəlif xarakterik keyfiyyətləri birləşdirdi. Nəcib qadın, gözəllik və cazibədarlıq, lirizm, anlaşılmaz bir şəkildə, cəsarətli bir iradəyə, qətiyyətə, cəsarətə bağlıdır. Əslində Tomiris özbək baletində ilk belə personajdır. Əsas personaj obrazının formalaşması və inkişafı prosesi çox maraqlıdır. Tarixi və əfsanəvi mövzu U.Musayevi epik ənənəyə yönəlmiş oldu. Uzun orkestr pedalları, trills, glissando Tomirisin musiqi xarakteristikasında böyük ifadəli rol oynayır. Oktavalı glissando simləri ilə birlikdə hamar sürüşmə sayəsində lad dayacağının hissi yox olur və melodiya sanki lad cazibəsini itirir. Trillerlər bəstəkar tərəfindən əsasən güclü loblarda və uzun tonlarda istifadə olunur, nəticədə intonasiya hərəkətliliyi əldə edilir. Zərb alətlərində səs səviyyəsinin tənzimlənməsinin dəyişkənliyini də qeyd etmək lazımdır. Bəstəkarın tembroritmik üsul tematizminə yönəldilməsi və musiqi dramaturgiyasının təsirli amili kimi metroritmin aktivləşdirilməsi orkestrin rəngarəng palitrasını zənginləşdirir.

Orkestr ekspressivliyi vasitələrindən müxtəlif istifadə bəstəkarın Tomiris obrazının müxtəlif tərəflərini geniş və çoxşaxəli şəkildə açmağa imkan verdi və bununla da əsərin xoreoqrafik təəcəssümü üçün zəngin musiqi əsasını təmin etmiş oldu.

U.Musayev melodik və harmonik ifadə vasitələrinin qeyri-adi sintezini, monodiya və polifoniya arasındakı əlaqənin yeni üzvi xüsusiyyətlərini tapmağı bacardı. Səslərin birləşməsi kəskin dissonant komplekslər meydana gətirdikdə, sərt xətt əlaqələri səbəbindən musiqi və tarixi etibarlılıq hissi yaranır. U.Musayev çoxluqlara qədər kəskin harmonik birləşmələrdən istifadə edir, melodiyanın paralelizmlər trubalarlar və trombonlarda, ikinci qruplarda təkrarlanması ilə kompleks təqdimatından istifadə olunur.

1986-cı ildə Aqşin Əlizadənin ilk qəhrəmanlıq eposu olan “Babək” baleti Azərbaycan səhnəsinə qoyuldu. Ərəb işğalına, feodal zülmünə qarşı 22 il mübarizə aparan, xürrəmilər



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



hərəkatının başçısı tarixi şəxsiyyət Babək haqqında olan balet tamaşası təkcə ilk qəhrəmanlıq balet eposu deyil, həm də Azərbaycan balet səhnəsində ilk kişi baleti (kişi rəqsinin üstünlük təşkil etdiyi) oldu. Əsərin məzmun xəttinə baxsaq onun əsasında Əmir qoşunlarının Azərbaycana işğalı dayanır. Cavidanın ölümü və Babəkə verdiyi əhd düşməyə qarşı mübarizəni davam etdirmək. Babək sevgilisinin sevgisi və dəstəyi – atəş keşişi Pərişad, doğma torpaqlarında azad yaşamaq imkanı uğrunda mübarizə fonunda yalnız sevgililərin faciəsini yola salır.

Balet yalnız kişi kordebaletinin (“İşğal”, “Cavidanın vəsiyyəti”, “Babəkin andı”, “İki dağılmış döyüş” səhnəsi, “Babəkin edamı” səhnələri) iştirakı ilə yuxarıda göstərilən dağılmış səhnələrlə deyil, həm də solo monoloqlarla, iki rəqibin – Babək və Əmirin qarşılaşmasıyla ilə tamamlanır. Klassik rəqs bütün solo kişi nömrələrinin əsasını təşkil etsə də, Azərbaycan baletmeysterləri əsas personajların fərdi portret xüsusiyyətlərini yaradıb, onlara xüsusi rəqs-plastik həllər təqdim ediblər.

Xalq rəqslərinin, mahnılarının, muğam intonasiyalarının motivləri baletin musiqisini təşkil edir. Qəhrəmanlıq və döyüş rəqsi olan “Cəngi”, “Yallı” Babək və onun tərəfdarlarını aid olan səhnələrdə eşitmiş oluruq. Əsərdə musiqi xarakteristikası baxımından lirik səhnələr müxtəlifdir. “Rast” və “Segah” muğam intonasiyaları Babək və Pərişadın ilk sevgi duetinin əsasını təşkil edir, “Babəkin Pərişadla vidalaşması” səhnəsinin musiqi əsası isə “Mirzəyi” kişi rəqsinin transformasiya olunmuş variantıdır.

Baletmeysterlər R.Axundova və M.Məmmədov “Yallı”nın rəqs quruluşunu və xoreoleksikasını özünəməxsus şəkildə istifadə etmişdilər. Bildiyiniz kimi, “Yallı” rəqsi bədii məzmununa görə iki növə bölünür: oyun və sevinc duyğusunun ifadəsi ilə əlaqəli bir rəqs kimi. Bu səhnədə təqdim olunan rəqs kompozisiyasının strukturunda baletmeysterlər bu qədim Azərbaycan rəqsinin oynaq və emosional təbiətini zarafatla ahəngdar şəkildə birləşdirirlər. Beləliklə, dəyirmi rəqsdən sonra qarışıq kordebalet iki hissəyə bölünür – qadın və kişi. Bundan əlavə, qızlar və oğlanlar arasında komik bir “mübahisə” var. Rəqs kompozisiyası rəqs üçün ənənəvi olan “Yallı” dəyirmi rəqs hərəkəti ilə başa çatır.

Xoreoqrafik baxımdan diqqət yetirsək əsərdə çoxölçülü xoreoqrafik panorama yaradıb, burada hər bir personajın öz orijinal plastik siması var. Onların dramaturji birləşmə prinsipləri sinxron və kontrapunktiv hərəkətlər bütöv musiqi-xoreoqrafik freskalara çevrildikdə polifonik prinsiplə əlaqələndirilir. Bunlar aydın ölçülmüş addımlar, kəskin nəfəsalmalar, Əmirin piyadalarının ağır tapdalaması, atəş kahinlərinin rəqsində yuxarıya doğru uzanan çarpaz qolları-aloqların yüksələn dillərinin metaforik nümayişində özünü göstərir. Aşıqlar bir-birinə toxunduqda və hələ də yerə enməli olan quşlar kimi müdafiəsiz olduqda ifaçıları uzun rəqs ifadələrinin böyük nəfəsində yaşamağa məcbur edən həssas sevgi duetləridir.

“Babəkin andı” səhnəsində müxtəlif istiqamətlərdə yayılan qılınclar mübarizənin qətiyyətini simvollaşdırırsa, Əmirin arxasındakı cariyələrin əllərinin dalğa plastikası, başqa bir qurbanı təsvir edən araxnid yırtıcı ilə obrazlı bir əlaqə yaradır. Birliyin, qardaşlığın, emosional vəziyyətin, personajların: Cavidan, Babək, Pərişad və babəkilərin duyğularının ifadəsi kimi formalaşmanın məcazi-semantik konsepsiyasında unisonun (rəqs birləşmələrinin sinxron ifası) istifadəsini qeyd edirik.

Beləliklə təqdim etdiyimiz hər üç qəhrəmanın yüksək idealların, mənəvi və mənəvi bəşəri dəyərlərin, vətənpərvərlik və cəsarətin bədii təəcəssümü olan Til, Tomiris və Babəkin tarixi və əfsanəvi obrazı əsrlər keçməsinə baxmayaraq aktuallığını itirmir. Çünki müharibə və sülh, humanizm və zorakılıq problemi hər zaman aktual olacaq, bəşəriyyətin xilasını naminə bu



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



məsələlərin həlli cəmiyyət üçün prioritet olmalıdır. Yaradıcılıqla məşğul olan şəxsləri, sənət xadimlərinin üzərinə düşən vəzifə isə gənc nəsil üçün böyük tərbiyəvi əhəmiyyətə malik əsərlər yaratmaq, onları zülmə baş əyməyib mübarizəyə qoşulmağa ruhlandırmaqdır.

Sonuç

Fikirlərimizin yekunu olaraq onu qeyd etməliyik ki, incəsənət və ədəbiyyatda qəhrəmanlıq mövzusunun janr kimi formalaşması məsələsi elmi ədəbiyyatda uzun illər müxtəlif fikirlərin meydana çıxmasına səbəb olmuşdur. Xüsusən musiqinin köməyi ilə insan şəxsiyyətinin formalaşması, fərddən yaşadığı torpağın, vətənin müdafiəçisinə çevrilən fəda obrazının təsvir olunmasını psixoloji səciyyə daşıyır. Mənəvi keyfiyyətlərin, dəyərlərin deqradasiyaya uğradığı bu dövrdə azadlıq ideyası uğrunda özü canını fəda edən qəhrəmanların həyatı, sosial bərabərlik ideyaları, xalqın azadlıq uğrunda mübariz ruhunu əks etdirən baletlərin yazılıb səhnəyə qoyulması xüsusən gənc nəslin vətənə məhəbbət, dəyanət, qəhrəmanlıq, möhkəm yoldaşlıq, dostluq, sədaqət və başqa nəcib xüsusiyyətləri tərbiyə etməyə kömək edir.

Ədəbiyyat Siyahısı

1. Захаров Р. «Записки балетмейстера» Москва, издательство «Искусство», 1976
2. Музыка и хореография современного балета, Издательство «Музыка» ленинградское отделение 1979
3. Музыка и хореография современного балета, Издательство «Музыка» ленинградское отделение 1974
4. Карп П. «Балет и драма» Ленинград, «Искусство» ленинградское отделение 1980
5. Каган М. «Мифология искусства». Л., 1972
6. Лопухов Ф. «Хореографические откровения» М. «Искусство», 1972
7. <http://konservatoriya.az/?p=4542>"
8. <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-glavnoy-geroini-v-balete-tomiris-ulugbeka-musaeva/viewer>"
9. http://inion.ru/site/assets/files/5411/lobanova_muzykalnyi_stil_i_zhanr.pdf"
10. https://evgenyglebov.com/?page_id=186"



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



TÜRK HALK OYUNLARI LİSANS PROGRAMI ÖĞRENCİLERİNİN SOSYAL BÜTÜNLEŞME DÜZEYLERİNİN ÇEŞİTLİ DEĞİŞKENLER AÇISINDAN İNCELENMESİ

Uğur ÖZALP* & Mustafa DEMİR**

Özet

Dans, dansçılar arasında sosyal etkileşim ve bağlantı için bir platform sağlar. Bireylere, grup performansları veya partner dansları gibi, aidiyet ve yoldaşlık duygusunu besleyen işbirlikçi faaliyetlere katılma fırsatları sunar. Bu paylaşılan deneyimler sayesinde dansçılar başarılı grup dinamikleri için gerekli olan iletişim, ekip çalışması ve işbirliği gibi sosyal becerileri geliştirirler. Dansçıların sosyal bütünleşmesi, insan etkileşimi ve iletişiminin çeşitli yönlerini kapsayan karmaşık ve çok yönlü bir olgudur. Diğer dansçılarla olan etkileşimlerinin ötesine uzanır ve sosyal çevreleri üzerinde önemli bir etkisi olduğu düşünülmektedir. Bu araştırmanın amacı Türk Halk Oyunları Lisans Programı öğrencilerinin sosyal bütünleşme düzeylerini belirlemek ve çeşitli değişkenler açısından incelemektir. Araştırmada betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmanın çalışma grubu için Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı ve Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümünde öğrenim gören 150 öğrenciye ulaşılmıştır. Araştırmanın verileri Yılmaz, Karlı ve Yetim tarafından sporda sosyal bütünleşmenin etkisini ölçen ve Karacan Doğan ile Yetim tarafından Türk Halk Oyunlarına uyarlanan "Sosyal Bütünleşme Ölçeği" ile elde edilmiştir. Araştırma kapsamında kullanılacak verilerin analizinde SPSS 25.0 istatistik programı kullanılmıştır. Ölçek puanlarının cinsiyete göre karşılaştırılmasında independent samples t testi, üniversite ve sınıf karşılaştırılmasında ise one way ANOVA analizi kullanılmıştır. Yapılan analizler kapsamında Türk Halk Oyunları öğrencilerinin sosyal bütünleşme puanlarının cinsiyet değişkenine göre karşılaştırılmasında kadın öğrencilerin duygusal gelişim, fiziksel gelişim, millî ve kültürel gelişim, toplumsal gelişim, kişisel becerilerin gelişimi ve toplam sosyal bütünleşme algı düzeylerinin erkek öğrencilere kıyasla anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu, üniversite değişkenine göre istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılık olmadığı, sınıf değişkenine göre ise duygusal gelişim, fiziksel gelişim, ikili ilişkilerin gelişimi, millî ve kültürel gelişim, kişisel becerilerin gelişimi, grup ilişkilerinin gelişimi ve toplam sosyal bütünleşme algı düzeyleri arasında istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılık olduğu tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dans, Sosyal Bütünleşme, Türk Halk Oyunları.

INVESTIGATION OF SOCIAL INTEGRATION LEVELS OF TURKISH FOLK DANCES UNDERGRADUATE PROGRAM STUDENTS IN TERMS OF VARIOUS VARIABLES

Abstract

Dance provides a platform for social interaction and connection between dancers. It provides opportunities for individuals to participate in collaborative activities, such as group performances or partner dances, which foster a sense of belonging and camaraderie. Through these shared experiences, dancers develop the social skills necessary for successful group dynamics, such as communication, teamwork and co-operation. The social integration of dancers is a complex and multifaceted phenomenon that encompasses various aspects of human interaction and communication. It extends beyond their interactions with other dancers and is considered to have a significant impact on their social environment. The aim of this study is to determine the social integration levels of Turkish Folk Dance Undergraduate Program students and to examine them in terms of various variables. Descriptive survey model was used in the research. For the study group of the research, 150 students studying at Dicle University State Conservatory, Van Yüzüncü Yıl University Turkish Music State Conservatory and Burdur Mehmet Akif Ersoy University Turkish Music State Conservatory Turkish Folk Dances Department were reached. The data of the research were obtained with the "Social Integration Scale", which measures the effect of social integration in sports by Yılmaz, Karlı and Yetim and adapted to Turkish Folk Dances by Karacan

* Dr. Öğr. Üyesi, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı,
ugur_piano@hotmail.com

** Dr. MEB, Müzik Öğretmeni, mustafa_demir@hotmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Doğan and Yetim. SPSS 25.0 statistical program was used to analyze the data to be used in the research. Independent samples t test was used to compare the scale scores according to gender, and one way ANOVA analysis was used to compare university and class. Within the scope of the analysis, in the comparison of the social integration scores of Turkish Folk Dance students according to gender variable, it was determined that the emotional development, physical development, national and cultural development, social development, development of personal skills and total social integration perception levels of female students were significantly higher than male students, there was no statistically significant difference according to the university variable, and there was a statistically significant difference between emotional development, physical development, development of bilateral relations, national and cultural development, development of personal skills, development of group relations and total social integration perception levels according to the class variable.

Keywords: Dance, Social Integration, Turkish Folk Dances.

1. Giriş

Sosyal bütünleşme, bireylerin veya grupların daha büyük bir sosyal sistemin parçası haline geldiği ve bu sistem içinde anlamlı bağlantılar ve ilişkiler kurduğu süreci ifade eder (Kourachanis, 2019: 222). Sosyal bağların oluşmasını, aidiyet duygusunun gelişmesini ve çeşitli sosyal ilişkilere katılımı içerir (Zhao ve diğerleri, 2020: 387). Sosyal bütünleşme, hem bir toplumdaki bireyleri birbirine bağlayan değerleri ve bağları hem de paylaşılan anlam ve değerlere dayalı geniş bir sosyal mutabakat oluşturma sürecini kapsayan karmaşık bir kavramdır (Kourachanis, 2019: 222).

Dansçıların sosyal bütünleşmesi, insan etkileşimi ve iletişiminin çeşitli yönlerini kapsayan karmaşık ve çok yönlü bir olgudur. Evrensel bir insan davranışı olarak dans, kültürel, nesnel ve sosyal engelleri aşmada önemli rol oynar. Dans, bedeni zaman ve mekân içinde hareket ettirmeyi içeren bir sanat biçimidir ve ifadesi en yaygın olarak insan bedeni aracılığıyla ortaya çıkar (Cross ve Ticini, 2011: 6).

Dansçılar, beyin ve beynin bedenle koordinasyonunun incelenmesinde, eşsiz bir rol oynayan çalışma gruplarından biridir. Dansçıların beyin hareketlerinin incelenmesi sonucu elde edilen veriler üzerinde yapılan çalışmalar sonucunda, dans ve beynin bedenle koordinasyonunda önemli bağlantılar olduğu görülmüştür. Sosyal bilimciler ve sinirbilimciler, beynin karmaşık ve hassas hareketleri nasıl koordine ettiğine dair içgörü kazanmak için dansa ve dansçılara yönelmişlerdir (Cross ve Ticini, 2011: 6). Sosyal, uzamsal ve müzikal yetenekler de dâhil olmak üzere becerilerin bütünleşmesi dansçılar için çok önemlidir (Critien ve Ollis, 2006: 181). Başkalarıyla dans ederken, dansçılar koordineli hareket kalıpları oluşturmak için sosyal ipuçlarına ve etkileşimlere güvenirlir. Dansçılar, sosyal etkileşimler yoluyla başkalarının düşünceleri, inançları ve duyguları hakkında bilgi edinir, bu da davranışsal tepkileri tahmin etmelerine ve hareketlerini başkalarıyla senkronize etmelerine yardımcı olur (Ladda ve diğerleri, 2020: 8).

Dansçıların sosyal bütünleşmesi, diğer dansçılarla olan etkileşimlerinin ötesine uzanır. Dansçıların sosyal çevreleri üzerinde de önemli bir etkisi vardır. Dansçılar, vücut bulma yoluyla sosyal yapının unsurlarını aktarır ve sosyal grupların oluşumuna ve dönüşümüne katkıda bulunur (Alexias ve Dimitropoulou, 2011: 90). Dans, beden hareketleri aracılığıyla insanlar arasındaki etkileşimi sağlar ve bir iletişim aracı olarak hizmet eder (Vukadinović, 2022: 80). Dansın insanları bir araya getirme ve topluluklar içindeki bağları güçlendirme gücüne sahip olduğu öne sürülmüştür (Vukadinović, 2022: 80).

Dahası, dansçıların sosyal bütünleşmesi eğitim bağlamına da uzanır. İlkokul sınıflarında, kültüre duyarlı dans pedagojisi, öğretmenler ve öğrenciler, öğrenciler ve birbirleri ve



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



öğrenciler ve dans arasındaki bağlılığı teşvik ederek öğretme ve öğrenmeyi geliştirir (Melchior, 2011: 119). Bu işbirlikçi süreç eleştirel düşünmeyi, mevcut güçlü yönlerden öğretmeyi ve dansı sınıf programına entegre etmeyi içerir (Melchior, 2011: 119).

Dans öğrencilerinin sosyal bütünleşmesi çeşitli faktörlerden etkilenebilir. Önemli faktörlerden biri, dansın diğer sanatsal veya eğitimsel süreçlere entegre edilmesidir. Jusslin & Höglund (2020: 264), dansın öğrencilerin şiir okuma ve yazma etkinliklerine entegre edildiğinde, süreçlerin maddeselliğine, ilişkiselliğine ve somutlaştırılmasına olan dikkatlerini artırdığını bulmuştur. Bu, dansın diğer sanatsal veya eğitsel uygulamalara dâhil edilmesinin, dans öğrencilerinin anlam yaratma deneyimlerini derinleştirip genişletebileceğini ve potansiyel olarak sosyal bütünleşmeyi teşvik edebileceğini göstermektedir.

Dansın, grupları bir araya getirerek etkileşim ve dönüşüm yaratma özelliği sosyal bütünleşme kavramını açıklamada önemli bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Dahası Türk kültürünün önemli kodlarını barındıran Türk halk oyunları özelinde dansçıların bu kültür yapılarının gösterimini sunmaları, yukarıda belirtilen sosyal ilişkiler bağlamında değerlendirilmesini gerekli kılmaktadır. Bu açıklamalardan hareketle Türk halk oyunlarının dansçılar üzerinde oluşturduğu düşünülen toplumsal yapı unsurlarının aktarımı, etkileşim ve dönüşüme zemin hazırlaması, toplulukları bir araya getirerek toplumsal bağları güçlendirmesi gibi özelliklerin sosyal bütünleşme kavramı üzerinden değerlendirilmesi çalışmanın ana çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Bu araştırmada Türk Halk Oyunları Lisans Programı öğrencilerinin sosyal bütünleşme düzeyleri incelenmiş ve çeşitli değişkenler açısından değerlendirilmiştir.

Araştırma kapsamında aşağıdaki problemlere yanıt aranmıştır.

1. Halk oyunları lisans programı öğrencilerinin sosyal bütünleşme algıları ne düzeydedir?
2. Sosyal bütünleşme düzeyleri cinsiyet değişkenine göre anlamlı farklılık göstermekte midir?
3. Sosyal bütünleşme düzeyleri üniversite değişkenine göre anlamlı farklılık göstermekte midir?
4. Sosyal bütünleşme düzeyleri sınıf değişkenine göre anlamlı farklılık göstermekte midir?

1.1. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, sağlıklı, sürekli ve bütünleşik bir toplumsal yaşamın sürdürülmesinde önemli bir olgu olan halk oyunlarının toplumsal işlevini ortaya koymak, sosyal bütünleşme üzerindeki etkisini değerlendirmek ve çeşitli değişkenler açısından incelemektir.

1.2. Araştırmanın Önemi

Literatüre bakıldığında, sosyal bütünleşme konusunda belirgin bir araştırma eksikliği olduğu görülmektedir. Mevcut araştırmalar genellikle dinin, göçün, siyasetin, eğitim sistemlerinin ve sivil toplum kuruluşlarının sosyal bütünleşme üzerindeki etkisine atıfta bulunur. Halk danslarının sosyal bütünleşme üzerindeki etkilerini inceleyen çalışmaların yeterli olmadığı görülmektedir. Bu çalışmanın halk oyunlarının toplumsal işlev ve toplumsal bütünleşme üzerindeki etkisini tespit edip değerlendiriyor olması, çalışmanın önemini vurgulamaktadır.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



2. Yöntem

Araştırmada, tarama modellerinden biri olan betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Betimsel tarama, geniş gruplar üzerinde yürütülen, gruptaki bireylerin bir olgu ve olayla ilgili görüşlerinin, tutumlarının alındığı, olgu ve olayların betimlenmeye çalışıldığı araştırmalardır (Karakaya, 2012: 59). Bu araştırma yöntemi nesnelere, toplumların, kurumların yapısını ve olayların işleyişini tanımlamak amacıyla kullanılır (Cohen, Manion & Morrison, 2007). Bu araştırmada Türk Halk Oyunları Lisans öğrencilerinin sosyal bütünleşme algıları çeşitli değişkenler açısından incelendiği için betimsel tarama modeli kullanılmıştır.

2.1. Çalışma Grubu

Araştırmanın çalışma grubu Dicle Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı ve Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümünde öğrenim göre 150 öğrenciden oluşmaktadır. Verilerin doğru bir şekilde analiz edilmesi için her bölümden 50 öğrenciye ulaşılmıştır. Veriler Google formlar ile toplanmıştır.

2.2. Veri Toplama Araçları

Araştırmanın verileri, sporun sosyal bütünleşme üzerindeki etkilerini değerlendirmek amacıyla Yılmaz, Karlı ve Yetim (2006) tarafından geliştirilen ve Karacan Doğan ile Yetim (2011) tarafından Türk Halk Oyunlarına uyarlanan “Sosyal Bütünleşme Ölçeği” ile elde edilmiştir. Ölçek 7 alt boyuttan oluşmaktadır. Ölçeğin güvenilirliğini belirlemek için “Cronbach’s Alpha” iç tutarlık testi uygulanmış ve katsayıların 7 alt boyut için .68 ile 86 arasında değiştiği ve orta düzeyde güvenilir olduğu görülmüştür.

2.3. Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında toplanan verilerin analiz işlemlerinde SPSS 25.0 programı kullanılmıştır. Analiz işlemlerinin ilk aşamasında verilere güvenilirlik ve normallik analizleri uygulanmış olup, verilerin güvenilir olduğu, normal dağılıma ise uygun olmadığı tespit edilmiştir. Veriler normal dağılıma uygun olmadığından dolayı non-parametrik analiz yöntemleri kullanılmıştır. Cinsiyete göre ölçek puanlarının karşılaştırılmasında Mann Whitney U analizi kullanılırken, eğitim alınan üniversite ve sınıflara göre ölçek puanlarının karşılaştırılmasında Kruskal Wallis H analizi kullanılmıştır. Anlamlılık düzeyi $p < 0,05$ olarak belirlenmiştir.

3. Bulgular ve Yorum

Tablo 1. Halk Oyunları Öğrencilerinin Demografik Bilgilerine İlişkin Frekans ve Yüzdeler Dağılımları

Değişken	Kategori	f	%
Üniversite	Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi	50	33,3
	Dicle Üniversitesi	50	33,3
	Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi	50	33,3
Cinsiyet	Kadın	53	35,3
	Erkek	97	64,7
Sınıf	1.sınıf	40	26,7
	2.sınıf	34	22,7
	3.sınıf	36	24,0
	4.sınıf	40	26,7



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Tablo 1 incelendiğinde, araştırmaya katılan öğrencilerin %33,3'ünün Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, %33,3'ünün Dicle Üniversitesi, %33,3'ünün Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi öğrencisi olduğu görülmektedir. Öğrencilerin %35,3'ü kadın, %64,7'si erkek, %26,7'si 1.sınıf, %22,7'si 2.sınıf, %24'ü 3.sınıf, %26,7'si 4.sınıf öğrencisidir.

Tablo 2. Halk Oyunları Öğrencilerinin Sosyal Bütünleşme Ölçeği Puanlarına İlişkin Ortalama, Standart Sapma, Cronbach's Alpha ve One Sample Kolmogorov-Smirnov (K-S) Değerleri

Ölçek	X	SS	α	K-S (p)
Duygusal gelişim	4,02	0,72	0,81	,000
Fiziksel gelişim	4,08	0,66	0,81	,000
İkili ilişkilerin gelişimi	3,96	0,91	0,89	,000
Milli ve kültürel gelişim	4,55	0,55	0,87	,000
Toplumsal gelişim	4,47	0,56	0,85	,000
Kişisel becerilerin gelişimi	4,28	0,66	0,84	,000
Grup ilişkileri gelişimi	4,25	0,81	0,88	,000
Sosyal bütünleşme toplam	4,22	0,58	0,96	,001

Tablo 2 incelendiğinde, araştırma kapsamında kullanılan ölçek verilerinin yüksel düzeyde güvenilir olduğu ($\alpha > 0,60$), normal dağılıma uygun olmadığı ($p < 0,05$) görülmektedir. Araştırmaya katılan öğrencilerin halk oyunlarının sosyal bütünleşmeye etkisine ilişkin milli ve kültürel gelişim, toplumsal gelişim, kişisel becerilerin gelişimi, grup ilişkileri gelişimi, toplam sosyal bütünleşme algı düzeyinin yüksek olduğu, duygusal gelişim, fiziksel gelişim, ikili ilişkilerde gelişimde ise algı düzeylerinin orta seviyenin üzerinde olduğu görülmektedir. Bu verilere göre, halk oyunlarının sosyal bütünleşmeye etkisinin olduğu söylenebilir.

Tablo 3. Halk Oyunları Öğrencilerinin Sosyal Bütünleşme Ölçeği Puanlarının Eğitim Gördükleri Üniversite Değişkenine Göre Karşılaştırılması

Ölçek	Üniversite	N	X	SS	χ^2	p
Duygusal gelişim	MAKÜ	50	4,01	0,76	0,2	,928
	Dicle	50	4,07	0,61		
	Van YY	50	3,97	0,79		
Fiziksel gelişim	MAKÜ	50	4,10	0,67	0,1	,941
	Dicle	50	4,08	0,66		
	Van YY	50	4,05	0,67		
İkili ilişkilerin gelişimi	MAKÜ	50	3,96	0,90	0,4	,820
	Dicle	50	4,02	0,88		
	Van YY	50	3,90	0,97		
Milli ve kültürel gelişim	MAKÜ	50	4,52	0,58	0,3	,845
	Dicle	50	4,61	0,50		
	Van YY	50	4,54	0,57		
Toplumsal gelişim	MAKÜ	50	4,43	0,59	0,3	,852
	Dicle	50	4,51	0,50		
	Van YY	50	4,48	0,60		
Kişisel becerilerin gelişimi	MAKÜ	50	4,25	0,72	0,1	,973
	Dicle	50	4,32	0,56		
	Van YY	50	4,26	0,70		
Grup ilişkileri gelişimi	MAKÜ	50	4,20	0,88	0,2	,899
	Dicle	50	4,34	0,65		
	Van YY	50	4,21	0,89		
Sosyal bütünleşme toplam	MAKÜ	50	4,21	0,61	0,2	,903
	Dicle	50	4,27	0,52		
	Van YY	50	4,19	0,62		



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Tablo 3 incelendiğinde, araştırmaya katılan öğrencilerin eğitim gördükleri üniversitelere göre halk oyunlarının sosyal bütünleşmeye etkisine ilişkin duygusal gelişim, fiziksel gelişim, ikili ilişkilerin gelişimi, milli ve kültürel gelişim, toplumsal gelişim, kişisel becerilerin gelişimi, grup ilişkileri gelişimi ve toplam sosyal bütünleşme algı düzeylerinin arasında istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılık olmadığı görülmektedir ($p>0,05$). Bu verilere göre halk oyunları öğrencilerinin sosyal bütünleşmelerinin eğitim gördükleri üniversite değişkeni bağlamında birbirlerine denk oldukları söylenebilir.

Tablo 4. Halk Oyunları Öğrencilerinin Sosyal Bütünleşme Ölçeği Puanlarının Cinsiyet Değişkenine Göre Karşılaştırılması

Ölçek	Cinsiyet	N	X	SS	U	p
Duygusal gelişim	Kadın	53	4,20	0,71	1850,5	,004
	Erkek	97	3,92	0,71		
Fiziksel gelişim	Kadın	53	4,22	0,83	1903,5	,008
	Erkek	97	4,00	0,54		
İkili ilişkilerin gelişimi	Kadın	53	3,89	1,10	2488,5	,746
	Erkek	97	4,00	0,80		
Milli ve kültürel gelişim	Kadın	53	4,89	0,22	1190,0	,000
	Erkek	97	4,37	0,58		
Toplumsal gelişim	Kadın	53	4,69	0,48	1499,5	,000
	Erkek	97	4,35	0,57		
Kişisel becerilerin gelişimi	Kadın	53	4,48	0,48	1857,5	,005
	Erkek	97	4,16	0,72		
Grup ilişkileri gelişimi	Kadın	53	4,42	0,63	2189,0	,122
	Erkek	97	4,16	0,89		
Sosyal bütünleşme toplam	Kadın	53	4,39	0,57	1826,5	,003
	Erkek	97	4,13	0,57		

Tablo 4 incelendiğinde, araştırmaya katılan öğrencilerin cinsiyetlerine göre halk oyunlarının sosyal bütünleşmeye etkisine ilişkin ikili ilişkilerin gelişimi ve grup ilişkilerinin gelişimine etkideki algı düzeylerinin arasında istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılık olmadığı ($p>0,05$), ancak kadın öğrencilerin duygusal gelişim, fiziksel gelişim, milli ve kültürel gelişim, toplumsal gelişim, kişisel becerilerin gelişimi ve toplam sosyal bütünleşme algı düzeylerinin erkek öğrencilerden istatistiksel olarak anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu görülmektedir ($p<0,05$). Bu verilere göre kadın halk oyunları öğrencilerinin sosyal bütünleşme algılarının erkek öğrencilere kıyasla daha yüksek olduğu söylenebilir.

Tablo 5. Halk Oyunları Öğrencilerinin Sosyal Bütünleşme Ölçeği Puanlarının Eğitim Gördükleri Sınıf Değişkenine Göre Karşılaştırılması

Ölçek	Sınıf	N	X	SS	χ^2	p	Gruplar arası fark
Duygusal gelişim	1.sınıf	40	3,76	0,72	11,7	,009	1<3, 1<4
	2.sınıf	34	4,00	1,10			
	3.sınıf	36	4,22	0,43			
	4.sınıf	40	4,11	0,42			
Fiziksel gelişim	1.sınıf	40	3,70	0,68	15,5	,001	1<2, 1<3, 1<4
	2.sınıf	34	4,29	0,70			
	3.sınıf	36	4,18	0,56			
	4.sınıf	40	4,19	0,56			
İkili ilişkilerin gelişimi	1.sınıf	40	3,50	0,95	19,6	,000	1<2, 1<3, 1<4
	2.sınıf	34	4,08	1,09			
	3.sınıf	36	4,20	0,80			
	4.sınıf	40	4,10	0,61			



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Milli ve kültürel gelişim	1.sınıf	40	4,34	0,54	17,2	,001	1<3, 1<4, 2<4
	2.sınıf	34	4,40	0,71			
	3.sınıf	36	4,62	0,50			
	4.sınıf	40	4,85	0,20			
Toplumsal gelişim	1.sınıf	40	4,31	0,57	6,8	,080	-
	2.sınıf	34	4,49	0,67			
	3.sınıf	36	4,51	0,50			
	4.sınıf	40	4,58	0,49			
Kişisel becerilerin gelişimi	1.sınıf	40	4,06	0,49	14,9	,002	1<2, 1<3, 1<4
	2.sınıf	34	4,18	1,04			
	3.sınıf	36	4,42	0,49			
	4.sınıf	40	4,45	0,44			
Grup ilişkileri gelişimi	1.sınıf	40	3,95	0,61	17,5	,001	1<3, 1<4
	2.sınıf	34	4,07	1,21			
	3.sınıf	36	4,36	0,69			
	4.sınıf	40	4,61	0,47			
Sosyal bütünleşme toplam	1.sınıf	40	3,94	0,51	17,1	,001	1<2, 1<3, 1<4
	2.sınıf	34	4,22	0,83			
	3.sınıf	36	4,35	0,46			
	4.sınıf	40	4,39	0,36			

Tablo 5 incelendiğinde, araştırmaya katılan öğrencilerin eğitim gördükleri sınıflara göre halk oyunlarının sosyal bütünleşmeye etkisine ilişkin toplumsal gelişimine etkideki algı düzeylerinin arasında istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılık olmadığı ($p>0,05$), ancak öğrencilerin eğitim gördükleri sınıflara göre duygusal gelişim, fiziksel gelişim, ikili ilişkilerin gelişimi, milli ve kültürel gelişim, kişisel becerilerin gelişimi, grup ilişkilerinin gelişimi ve toplam sosyal bütünleşme algı düzeylerinin arasında istatistiksel olarak anlamlı düzeyde farklılık olduğu görülmektedir ($p<0,05$). Hangi grupların arasında anlamlı farklılıkların olduğu Mann Whitney U testi ile ikili karşılaştırmalar yapılarak incelenmiştir.

Duygusal gelişim ve grup ilişkilerinin gelişimine etkiye ilişkin 3. sınıf ve 4. sınıfta eğitim gören öğrencilerin algı düzeyinin 1. sınıfta eğitim gören öğrencilerden istatistiksel olarak anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu görülmektedir ($p<0,05$).

Fiziksel gelişim, ikili ilişkilerin gelişimi, kişisel becerilerin gelişimi ve toplam sosyal bütünleşmeye etkiye ilişkin 2. sınıf, 3. sınıf ve 4. sınıfta eğitim gören öğrencilerin algı düzeyinin 1.sınıfta eğitim gören öğrencilerden istatistiksel olarak anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu görülmektedir ($p<0,05$).

Milli ve kültürel gelişime etkiye ilişkin 3. sınıf ve 4. sınıfta eğitim gören öğrencilerin algı düzeyinin 1.sınıfta eğitim gören öğrencilerden istatistiksel olarak anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu ($p<0,05$), ayrıca 4. sınıfta eğitim gören öğrencilerin algı düzeyinin 2. sınıfta eğitim gören öğrencilerden istatistiksel olarak anlamlı düzeyde daha yüksek olduğu ($p<0,05$) görülmektedir. Bunun sebebinin 3. ve 4. sınıfta eğitim gören öğrencilerin 1. ve 2. sınıfta eğitim gören öğrencilere göre daha yüksek bir bilinç düzeyinde olmasından kaynaklandığı düşünülmektedir.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



4. Sonuç ve Öneriler

4. 1. Sonuç

Bu araştırma kapsamında;

- Öğrencilerin eğitim gördükleri üniversitelere göre halk oyunlarının sosyal bütünleşmeye etkisine ilişkin algı düzeyleri bir farklılık olmadığı,
- Öğrencilerin cinsiyetlerine göre halk oyunlarının sosyal bütünleşmeye etkisine ilişkin ikili ilişkilerin gelişimi ve grup ilişkilerinin gelişimine etkideki algı düzeylerinin arasında bir farklılık olmadığı, ancak kadın öğrencilerin duygusal gelişim, fiziksel gelişim, milli ve kültürel gelişim, toplumsal gelişim, kişisel becerilerin gelişimi ve toplam sosyal bütünleşme algı düzeylerinin erkek öğrencilerden daha yüksek olduğu,
- Öğrencilerin eğitim gördükleri sınıflara göre halk oyunlarının sosyal bütünleşmeye etkisine ilişkin toplumsal gelişimine etkideki algı düzeylerinin arasında bir farklılık olmadığı, ancak öğrencilerin eğitim gördükleri sınıflara göre duygusal gelişim, fiziksel gelişim, ikili ilişkilerin gelişimi, milli ve kültürel gelişim, kişisel becerilerin gelişimi, grup ilişkilerinin gelişimi ve toplam sosyal bütünleşme algı düzeylerinin arasında bir farklılık olduğu sonuçlarına ulaşılmıştır.
- Duygusal gelişim ve grup ilişkilerinin gelişimine etkiye ilişkin 3.sınıf ve 4.sınıfta eğitim gören öğrencilerin algı düzeyinin 1.sınıfta eğitim gören öğrencilere göre daha yüksek olduğu; fiziksel gelişim, ikili ilişkilerin gelişimi, kişisel becerilerin gelişimi ve toplam sosyal bütünleşmeye etkiye ilişkin 2.sınıf, 3.sınıf ve 4.sınıfta eğitim gören öğrencilerin algı düzeyinin 1.sınıfta eğitim gören öğrencilere göre daha yüksek olduğu; Milli ve kültürel gelişime etkiye ilişkin 3.sınıf ve 4.sınıfta eğitim gören öğrencilerin algı düzeyinin 1.sınıfta eğitim gören öğrencilere göre daha yüksek olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

4. 2. Öneriler

Bu çalışma kapsamında ulaşılan sonuçlar ışığında öğrencilerin sosyal bütünleşme düzeylerinin cinsiyet bağlamında kadın öğrenciler lehine anlamlı düzeyde farklı olduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda ortaya çıkan bu durumun ayrı çalışma ile araştırılması önerilmektedir. Cinsiyet açısından diğer sahne sanatlarında da (bale, modern dans...) benzer sonuçlara ulaşıp ulaşılmayacağı araştırma konusu yapılabilir. Yine aynı şekilde spor alanlarında ve farklı meslek gruplarında da cinsiyet odaklı çalışmalar yapılabilir. Türk toplumu için önem taşıyan milli birlik ve beraberlik duygusunun gelişiminde bu ölçek özelinde kadınların daha yüksek düzeye sahip olmalarının önemli bir sonuç olduğu düşünülmektedir. Diğer taraftan bu çalışma farklı yaş grupları içinde araştırma konusu yapılabilir. Ülkemizde bulunan halk oyunları kursları, dernekler, kulüplerde kurs alan toplumun farklı gruplarına ulaşıp çıkan sonuçlar karşılaştırılabilir.

Kaynaklar

- Alexias, G. and Dimitropoulou, E. (2011). The Body As a Tool: Professional Classical Ballet Dancers' Embodiment. *Research in Dance Education*, 2(12), 87-104. <https://doi.org/10.1080/14647893.2011.575221>
- Cohen, L., Manion, L. and Morrison, K. (2007). *Research methods in education*, 5.
- Critien, N. and Ollis, S. (2006). Multiple Engagement Of Self In the Development Of Talent In Professional Dancers. *Research in Dance Education*, 2(7), 179-200. <https://doi.org/10.1080/14647890601029584>



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



- Cross, E. and Ticini, L. (2011). Neuroaesthetics and Beyond: New Horizons In Applying The Science Of The Brain To The Art Of Dance. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 1(11), 5-16. <https://doi.org/10.1007/s11097-010-9190-y>
- Doğan, P. K. ve Yetim, A. (2011). Halk oyunlarının sosyal bütünleşmeye etkisi. *Gazi Beden Eğitimi ve Spor Bilimleri Dergisi*, 16(3), 27-48.
- Jusslin, S. and Höglund, H. (2020). Entanglements of dance/poetry: creative dance in students' poetry reading and writing. *Research in Dance Education*, 22(3), 250-268. <https://doi.org/10.1080/14647893.2020.1789088>
- Karakaya, İ. (2012). Bilimsel araştırma yöntemleri. A. Tanrıöğen (Edt). Bilimsel araştırma.
- Kourachanis, N. (2019). From camps to social integration? social housing interventions for asylum seekers in greece. *International Journal of Sociology and Social Policy*, 39(3/4), 221-234. <https://doi.org/10.1108/ijssp-08-2018-0130>
- Ladda, A., Wallwork, S., and Lotze, M. (2020). Multimodal Sensory-spatial Integration and Retrieval Of Trained Motor Patterns For Body Coordination In Musicians And Dancers. *Frontiers in Psychology*, (11). <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2020.576120>
- Melchior, E. (2011). Culturally Responsive Dance Pedagogy In the Primary Classroom. *Research in Dance Education*, 2(12), 119-135. <https://doi.org/10.1080/14647893.2011.575223>
- Vukadinović, M. S. (2022). Dance As a Medium Of Communication - Psychological And Social Aspects. <https://doi.org/10.36315/2022padviii08>
- Zhao, L., Liang, C. and Gu, D. (2020). Mobile social media use and trailing parents' life satisfaction: social capital and social integration perspective. *The International Journal of Aging and Human Development*, 92(3), 383-405. <https://doi.org/10.1177/0091415020905549>



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



AZERBAYCAN MÜZİK VE KOREOGRAFİ SANATININ GELİŞMESİNDE HAYDAR ALİYEV'İN ROLÜ

Yegane TAPTIGOVA* & Habibe MAMMADOVA**

Özet

Haydar Aliyev'in Azerbaycan'ın liderliği döneminde sosyo-politik, sosyo-ekonomik ve kültürel hayatın her alanında canlanma yaşandı ve kültürün gelişmesi özel bir önem kazandı. Haydar Aliyev'in imzası, kültürün her alanında kendini göstermiş ve modern çağda ulusal rönesansa neden olmuştur.

Haydar Aliyev çok geniş bir bakış açısına ve zengin bir bilgiye sahip bir insan olmuştur. Bestecilere ve müzikologlara, icracılara ve müzik topluluklarına karşı kibirli tutumu, ulusal müzik kültürümüzün gelişmesinde ve refahında doğrudan etkili olmuştur. Bunun sonucunda Azerbaycan müziği ülkemizin sınırlarını aşmış ve uluslararası düzeyde tanıtılmıştır.

Azerbaycan'ın bağımsızlık yoluna girmesinden sonra milli kültürümüzün gelişmesinde yeni bir dönem "Kültürümüzün Haydar Aliyev aşaması" olarak adlandırılabilir. Kültüre çok değer veren, müzik eserlerini dikkatle dinleyen ve gerçekten profesyonel bir müzik eserine değer verebilen Haydar Aliyev sayesinde Azerbaycan'ın müzik hayatında büyük canlanma ve yenilikler gerçekleşti.

Koreografi sanatı da her zaman Haydar Aliyev'in ilgi odağı olmuştur ve ulusal lider bu sanat alanının gelişimine duyarlı bir şekilde yaklaşmıştır. Koreografi sanatının kendine özgü karmaşıklığı, zarafeti ve sentezi nedeniyle diğer sanat türlerinden ayrıldığı bilinmektedir. Koreografi sanatının temsilcileri, çok çalışkan ve performans becerilerini sürekli geliştiren güzel sanatların temsilcileridir. Her zaman özen ve dikkatle çevrelenmiş olmaları Haydar Aliyev'in bu alana yönlendirdiği temel özelliklerden biriydi.

Diğer sanat dalları kadar koreografi sanatına da büyük önem veren Haydar Aliyev, rehberlik ettiği yıllarda bu alanı kontrolünde tutmuştur ve bu gelenek günümüzde de devam etmektedir. Milli liderin gösterdiği büyük özen sonucunda Azerbaycan koreografi sanatı dünya kültürünün bir parçası olarak konumunu korumayı başarmıştır. Ayrıca Azerbaycan'ın klasik bale ve milli dans sanatı bugün dünya çapında tanınmakta ve eşsiz bir tezahür olarak değer görmektedir.

Haydar Aliyev'in tüm sanat dalları gibi müzik ve koreografi sanatının kazanımlarında gösterdiği özel dikkat ve özen her zaman derin bir saygıyla anılmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Haydar Aliyev, siyaset, kültür, müzik, koreografi.

THE ROLE OF HEYDAR ALIYEV IN THE DEVELOPMENT OF AZERBAIJANI MUSIC AND DANCE ART

Abstract

During the leadership of Haydar Aliyev in Azerbaijan, revival took place in all spheres of socio-political, socio-economic and cultural life, and the development of culture gained special importance. Haydar Aliyev's signature has manifested itself in all areas of culture and caused a national renaissance in the modern age.

Haydar Aliyev was a person with a wide perspective and rich knowledge. His arrogant attitude towards composers and musicologists, performers and musical ensembles had a real impact on the development and prosperity of our national music culture. As a result, Azerbaijani music has crossed the borders of our country and has been introduced at the international level.

* Doç. Dr. Bakü Koreografi Akademisi Eğitim İşleri Müdürü, Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Öğretmen, yegana55@rambler.ru

** Doç Dr. Bakü Koreografi Akademisi Bilim ve Sanat İşleri Rektör Yardımcısı, Genel Sekreter, Ü.Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi Araştırma Görevlisi, habishka83@mail.ru



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



After the independence of Azerbaijan, a new period in the development of our national culture can be called the "Haydar Aliyev stage of our culture". Thanks to Haydar Aliyev, who values culture, listens carefully to musical works and is able to value a truly professional musical work, great revival and innovations took place in the musical life of Azerbaijan.

The art of choreography has always been the focus of Haydar Aliyev's interest, and the national leader has sensitively approached the development of this art field. It is known that the art of choreography is separated from other art forms due to its unique complexity, elegance and synthesis. Representatives of the art of choreography are representatives of fine arts who work hard and constantly improve their performance skills. The fact that they were always surrounded with care and attention was one of the main features that Haydar Aliyev directed to this area.

Haydar Aliyev, who attached great importance to the art of choreography as well as other arts, kept this field under his control during the years of his guidance, and this tradition continues today. As a result of the great care shown by the national leader, Azerbaijani choreographic art managed to maintain its position as a part of world culture. In addition, Azerbaijan's classical ballet and national dance art is recognized worldwide and valued as a unique manifestation.

Haydar Aliyev's special attention and care in his achievements in the art of music and choreography should always be remembered with deep respect.

Keywords: Heydar Aliyev, politics, culture, music, choreography.

Giriş

Azərbaycan xalqının ümummillî lideri Heydər Əliyev respublikamıza rəhbərlik etdiyi dövrdə humanizm siyasətinə əsaslanaraq, ölkəmizdə mədəniyyətin bütün sahələrində mədəni inkişaf dinamikasına nail olmuşdur. İlk dəfə 1969-cu ildə hakimiyyətə gələn H.Əliyev Azərbaycanın mədəni həyatına, mədəniyyət və incəsənətinə xüsusi həssaslıqla yanaşaraq, bu istiqamətdə böyük bir inkişaf yolunun əsasını qoydu. Ümummillî liderin mədəniyyət və incəsənət sahəsinə, xüsusilə də musiqiyə olan diqqəti Azərbaycana rəhbərlik etdiyi birinci dövrdən - 1969-1982-ci illərdən başlayaraq özünü büruzə vermişdir. Belə ki, sovet dövlətinə daxil olan digər respublikalardan fərqli olaraq, Heydər Əliyevin böyük dəstəyi ilə ölkəmizdə məqsədyönlü bir şəkildə musiqi sahəsinə xüsusilə əhəmiyyət verilirdi. Azərbaycanın görkəmli bəstəkarlarının yaradıcılıq və xatirə gecələrinin keçirilməsi, musiqili-səhnə əsərlərinin tamaşaya qoyulması, simfonik və kamera musiqisinə marağın formalaşdırılması məhz Heydər Əliyevin musiqi sahəsinə olan diqqət və qayğısının təzahürüdür.

Görkəmli siyasətçi və dövlət xadimi olmaqla yanaşı, Heydər Əliyev həm də musiqini yüksək həssaslıqla duyan fenomenal bir şəxsiyyət idi. Geniş dünyagörüşünə malik olan Heydər Əliyev müxtəlif ixtisas sahələri, xüsusilə musiqi sənəti üzrə əsl sənətşünas kimi fikir bildirməyə qadir idi.

Heydər Əliyev çox geniş dünyagörüşünə, zəngin erudisiyaya malik bir şəxsiyyət idi. O, hər hansı bir mövzuda danışıqarkən, həmin sahənin mütəxəssisi kimi çıxış edirdi.

Onun bəstəkar və musiqişünaslara, ifaçılara, musiqi kollektivlərinə göstərdiyi hamilik münasibəti milli musiqi mədəniyyətimizin inkişafına və çiçəklənməsinə bilavasitə təsir göstərmişdir. Bunun nəticəsində Azərbaycan musiqisi ölkəmizin hüdudlarından kənara çıxaraq, beynəlxalq səviyyədə təbliğ olunaraq tanınmışdır.

Fenomenal bir şəxsiyyət olan Heydər Əliyev Azərbaycan professional musiqisinin tarixinə dərin bələd idi. Ulu öndərin görkəmli musiqi xadimləri ilə olan münasibətləri, səmimi çıxışları və dərin məntiqə əsaslanaraq səsləndirdiyi fikirləri heyran doğurmaya bilməz.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



1979-cu ildə Azərbaycan bəstəkarları və musiqişünaslarının V qurultayında “Bəstəkarın yüksək vəzifəsi və amalı” mövzusunda çıxış edən Heydər Əliyevin musiqi mədəniyyətimizin inkişafı ilə əlaqədar səsləndirdiyi fikirlər böyük maraq doğurur. Azərbaycan professional bəstəkarlıq məktəbinin yaradıcısı, dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəylinin musiqi tariximizdəki əhəmiyyətini vurğulayan Heydər Əliyev onun göstərdiyi xidmətləri və fəaliyyətini geniş şəkildə şərh etmişdir. Ulu öndər Ü.Hacıbəylinin dühasını və musiqi mədəniyyətimizdə böyük mənəvi dəyər kəsb edən yaradıcılığını yüksək qiymətləndirərək, fəaliyyətini böyük minnətdarlıq və iftixar hissi ilə xatırlamışdır.

Heydər Əliyev çıxışı zamanı F.Əmirovun “Min bir gecə” baletini, C.Cahangirovun “Xanəndənin taleyi” operasını, Q.Qarayevin “Çılgın qaskoniyalı” müziklini yüksək qiymətləndirmiş və Azərbaycan mühitində simfonik musiqi, operetta, mahnı kimi janrların inkişaf etdirilməsi ilə bağlı fikirlərindən bəhs etmişdir. Ulu öndər Fikrət Əmirovun “Şur”, “Kürd Ovşarı”, “Gülüstan Bayatı-Şiraz”, Niyazinin “Rast” simfonik muğamlarında olan xalq yaradıcılığı ənənələri ilə Avropa musiqisinin xüsusiyyətlərinin birləşdirilməsinin əvəzsiz bir əhəmiyyətə malik olmasını da bildirmişdir. Xüsusilə, Heydər Əliyev Azərbaycanda operetta janrının xüsusiyyətlərindən bəhs edərək, bu janrın bütün dövrlər üçün aktuallığını şərtləndirən məqamları göstərmişdir. Heydər Əliyev milli musiqimizdə bu janrın professional tələblərə cavab verən bir səviyyədə yazılmasında və sevilməsində Ü.Hacıbəylinin rolunu vurğulayaraq, dahi bəstəkara olan ehtiramını bildirmişdir.

Müasir dövr Azərbaycan mədəniyyətinin inkişaf istiqamətləri Heydər Əliyevin bu sahəyə göstərdiyi böyük qaygının nəticəsidir. Heydər Əliyev bəstəkarlarla yanaşı, musiqi kollektivlərinin də fəaliyyətinə böyük əhəmiyyət verirdi. 1982-ci ildə Ü.Hacıbəyli adına Azərbaycan Dövlət Simfonik Orkestrinin 60 illik yubileyinin təntənəli şəkildə keçirilməsi məhz Heydər Əliyevin böyük dəstəyi sayəsində ərsəyə gəlmişdir. Həmin tədbirdə digər respublikalardan tanınmış incəsənət xadimləri iştirak edərək, Azərbaycan professional musiqi mədəniyyəti ilə yaxından tanışlıq əldə etmişlər.

Müəyyən bir müddətdən sonra ikinci dəfə hakimiyyətə qayıdan Heydər Əliyev yenidən mədəniyyət və incəsənət sahəsinə, xüsusilə də musiqiyə olan diqqətini nümayiş etdirmiş və ölkəmizin mədəni həyatının canlandırılmasına nail olmuşdur. Təsadüfi deyildir ki, Azərbaycana rəhbərlik etdiyi ikinci dövrdə imzaladığı ilk sərəncamlardan biri mədəniyyət sahəsi ilə, milli musiqimizin inkişafı ilə bağlı olmuşdur. Heydər Əliyev Ü.Hacıbəylinin 110 illik yubiley tədbirində çıxış edərkən, dahi bəstəkarın əsərlərinin professional musiqimizin formalaşmasında və inkişafında əhəmiyyətini bir daha işıqlandırmışdır. Heydər Əliyev həmin tədbirdə Ü.Hacıbəylinin doğum gününün hər il ölkəmizdə milli musiqi günü kimi qeyd edilməsi təklifini də vermişdir. Bununla bağlı Ulu öndərin fərmanı ilə 1995-ci ildən Üzeyir Hacıbəylinin 18 sentyabr doğum günü münasibətilə Milli Musiqi Günü keçirilir.

Mahnı janrına xüsusi bir həssaslıq nümayiş etdirən Heydər Əliyev Tofiq Quliyevin mahnılarını çox sevdiyini və onları həvəslə dinlədiyini hər zaman vurğulayırdı. 1997-ci ildə T.Quliyevin 80 illik yubiley tədbirində iştirak edən Heydər Əliyev bəstəkarın zəngin yaradıcılıq irsini, xüsusilə mahnılarını xalqın mənəvi sərvəti kimi dəyərləndirmişdir.

Yüksək musiqi zövqünə malik olan Heydər Əliyev Cahangir Cahangirovun “Alagöz” mahnısını ifa etməyi çox sevirdi. H.Əliyevin mahnının sözlərinə və melodiyasına mükəmməl şəkildə bələd olması onun daxilində olan musiqi qabiliyyətini və potensialını nümayiş etdirir.

Ümummillə lider dünya şöhrətli müğənni M.Maqomayevin yaradıcılığını yüksək qiymətləndirir və onun ifasına xüsusi bir rəğbət bəsləyirdi. M.Maqomayevin Ulu öndərə ithaf



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



etdiyi “Azərbaycan” mahnısında Heydər Əliyevin doğma vətəninə bağlılığı və dərin məhəbbəti öz əksini tapmışdır.

SSRİ Xalq artisti Rəşid Behbudovun Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin dünya səviyyəsində tanınmasında rolunu yüksək dəyərləndirən H.Əliyev görkəmli sənətkarın yaratdığı Mahnı Teatrının fəaliyyətinə də diqqətlə yanaşmışdır.

Arif Məlikovun “Əbədiyyət” adlı VIII simfoniyasının ideyasının verilməsi də Heydər Əliyevin adı ilə bağlıdır. Səudiyyə Ərəbistanına səfəri zamanı Heydər Əliyev ulduzlu səmanın valehedici görünüşündən ilhamlanaraq, A.Məlikova aldığı təəssüratları musiqidə ifadə etməyi tövsiyə etmişdir.

H.Əliyev görkəmli sənətkarların xatirələrinin əbədiləşdirilməsi məqsədilə onların yaşadıkları evlərin muzey kimi fəaliyyət göstərməsini də təmin etmişdir. Belə ki, 1975-ci ildə Ü.Hacıbəylinin ev-muzeyi, 1976-cı ildə isə Bülbülün memorial muzeyi yaradılmışdır. Bununla da, görkəmli musiqi xadimlərinin ev-muzeyinin açılması üçün təkan verilmişdir.

1999-cu ildə isə Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə respublikamızda təşkil olunan “Musiqinin böyük İpək yolu” adı altında Birinci Klassik Musiqi Festivalı çərçivəsində “Üzeyir günləri”nin keçirilməsi Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin tanınmasında mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

Heydər Əliyev Azərbaycanın xarici siyasətində digər ölkələrlə mədəni əlaqələrin yaradılmasına xüsusilə əhəmiyyət verirdi. Bu məqsədini həyata keçirtmək üçün Heydər Əliyev dünya şöhrətli musiqiçilərin Azərbaycana gəlməsini təmin edir və onlarla şəxsən görüşərək, milli mədəniyyətimizi təbliğ edirdi. “*İncəsənət bizi yaxınlaşdırır, incəsənət bizi dostlaşdırır*” fikrini bildiren Heydər Əliyev dövlətimizin daha yüksəklərə ucalmasında musiqinin əhəmiyyətini böyük uzaqgörənliklə hiss edirdi.

Heydər Əliyevin Azərbaycanın musiqi mədəniyyətinin tanınması istiqamətində gördüyü işlər əvəzolunmazdır. Belə ki, dünya şöhrətli musiqiçi, violonçel ifaçısı M.Rostropoviçi Azərbaycana dəvət etməsi mühüm addım kimi dəyərləndirilməlidir. H.Əliyevin təşəbbüsü ilə Bakıda M.Rostropoviçin 70 illik yubileyinin təntənəli şəkildə qeyd edilməsi eyni zamanda dünya səviyyəsində əlamətdar hadisə kimi əhəmiyyətlidir. H.Əliyevin bu təşəbbüsü sonradan görkəmli sənətkarın ölkəmizə davamlı səfərlərinin və ustad dərslərinin başlanğıcını qoymaqla yanaşı, həm də hər il keçirilən Rostropoviçin festivallarının keçirilməsi ilə yaddaşlara həkk olundu.

İşlərinin çoxluğu və gərgin iş fəaliyyəti ilə yanaşı, Heydər Əliyev ölkənin mədəni həyatında daim iştirak edir və incəsənət nümayəndələrini yeni yaradıcılıq uğurlarına doğru ruh yüksəkliyi ilə canlandırırdı. Müntəzəm şəkildə Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin tamaşaya qoyulmasında iştirak edən Heydər Əliyev səhnə arxasında onlarla görüşərək, səmimi şəkildə öz təəssüratlarını və fikirlərini bildirirdi. F.Əmirovun “Sevil” operasına milli mədəniyyətimizin dəyərli töhfəsi kimi yanaşan Heydər Əliyev bu əsəri sanki musiqişünas və sənətsünas kimi dəyərləndirərək sevirdi. Azərbaycan Dövlət Akademik Opera və Balet teatrında 1998-cı ildə “Sevil” operası yeni redaktədə səhnələşdirilərkən, H.Əliyev bu tamaşada iştirak etmiş və əsərin yüksək mədəni əhəmiyyətini dəyərləndirmişdir.

Heydər Əliyev əksər hallarda ölkəmizdə işgüzar səfərlərə gələn mötəbər qonaqları da milli mədəniyyətimizlə yaxından tanış etmək məqsədilə, onları Azərbaycan bəstəkarlarının opera və balet tamaşalarına dəvət edirdi. Ulu öndər bununla da milli mədəniyyətimizi nəinki ölkə xaricində, həm də respublika daxilində də qonaqlara nümayiş etdirmək niyyətində olmuşdur.



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



Ümummilli lider dərin məhəbbətlə doğma xalqının musiqi mədəniyyətinin gözəl sənət incilərinə tamaşa edərək böyük zövq alırdı. Tanınmış alim, professor İhsan Doğramacı Bakıda olarkən, Heydər Əliyev onunla birlikdə Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız qalası” baletinə tamaşa etmiş və sonra səhnə arxasında yaradıcı kollektivlə, tamaşa iştirakçıları ilə görüşərək səmimi ürək sözlərini çatdırmış və onları yeni yaradıcılıq uğurlarına doğru ruhlandırmışdır.

XX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan mədəniyyətində inkişaf proseslərinin başlanmasında Heydər Əliyevin incəsənətə olan qayğı və diqqətinin böyük əhəmiyyəti olmuşdur. Bu baxımdan milli xoreoqrafiya sənəti də daim Heydər Əliyevin diqqət mərkəzində olmuş və incəsənətin bu sahəsinin inkişaf etdirilməsinə ümummilli lider həssaslıqla yanaşmışdır. Məlumdur ki, xoreoqrafiya sənəti incəsənətin digər növlərindən özünəməxsus incəliyinə, zərifliyinə, sintetikliyinə görə fərqlənir. Xoreoqrafiya sənətinin nümayəndələri gərgin iş rejimində çalışan və hər zaman öz ifaçılıq bacarıqlarını təkmilləşdirən zərif incəsənət nümayəndələridir. Onların hər zaman qayğı və diqqət ilə əhatə olunması Heydər Əliyevin bu sahəyə yönəltdiyi əsas xüsusiyyətlərdən olmuşdur.

İncəsənətin digər növləri kimi xoreoqrafiya sənətinə də böyük diqqətlə yanaşan Heydər Əliyev hakimiyyətdə olduğu illərdə bu sahəni daima nəzarətində saxlamış və bu ənənə indi də davam etməkdədir. Ümummilli liderin böyük qayğısının nəticəsidir ki, Azərbaycan xoreoqrafiya sənəti dünya mədəniyyətinin bir hissəsi kimi öz mövqeyini qoruyub saxlamağa müvəffəq olmuşdur. Həmçinin, Azərbaycan klassik baleti və milli rəqs sənəti bu gün dünya səviyyəsində tanınaraq, özünəməxsus bir təzahür kimi dəyərləndirilir.

Heydər Əliyevin milli xoreoqrafiya sənətinə olan diqqəti bir neçə istiqaməti əhatə edir:

1. Balet janrına müraciət edən bəstəkarlara olan diqqət;
2. Xoreoqrafiya sənətinin tanınmış nümayəndələrinə olan qayğısı;
3. Milli xoreoqrafiya sənətinin inkişafına olan təşəbbüslər.

1940-cı ildə Ə.Bədəlbəylinin “Qız qalası” baleti ilə milli baletin yaranmasının əsası qoyulsa da, Q.Qarayevin 1952-ci ildə yazdığı “Yeddi gözəl” baleti ilə Azərbaycan xoreoqrafiya sənəti yeni mərhələyə qədəm qoydu. Milli balet sənətinin inkişafına böyük əhəmiyyət verən ulu öndər Heydər Əliyev hakimiyyətə gəldikdən qısa bir müddət sonra – 1970-ci ildə Qara Qarayevin “Yeddi gözəl” baletinin Fransada səhnələşdirilməsinə nail oldu . Belə ki, VII Beynəlxalq Rəqs və Balet Teatrları Festivalları çərçivəsində Parisdə tamaşaya qoyulan “Yeddi gözəl” milli xoreoqrafiya sənətinin inkişafı prosesində mühüm mərhələ oldu.

Ulu öndərin milli xoreoqrafiya sənətinin inkişafına olan qayğısı yeni əsərlərin yaranmasını şərtləndirirdi. 1979-cu ildə görkəmli bəstəkar Fikrət Əmirovun “Min bir gecə” baletinin yazılmasını Heydər Əliyevin milli xoreoqrafiya sənətinin inkişaf etdirilməsi istiqamətində göstərdiyi böyük qayğının və balet sənətinə olan diqqətinin təzahürü kimi dəyərləndirmək mümkündür. Hər zaman Azərbaycan incəsənət nümayəndələrinin yaradıcılığını yüksək qiymətləndirən Heydər Əliyev “Min bir gecə” baletinin səhnələşdirilməsində əməyi keçən hər kəsə öz diqqətini bir daha nümayiş etdirmişdir. Belə ki, 1980-ci ildə baletin bəstəkarı Fikrət Əmirov, baletmeyster Nailə Nəzirova, rəssam Toğrul Nərimanbəyov, dirijor Nazim Rzayev, baş rolların ifaçıları, o cümlədən tanınmış balerina Tamilla Şirəliyeva dövlət mükafatına layiq görülmüşlər. Daim Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərinin tanıtılmasına çalışan ümummilli liderin uzaqgörən siyasətinin nəticəsi idi ki, qısa bir müddət ərzində “Min bir gecə” Ukrayna, Gürcüstan, Mərakeş və Bolqarıstanda səhnələşdirildi. Xüsusilə, Azərbaycan bəstəkarının baletinin sovet dövlətinin tərkibində olmasına baxmayaraq, onun sərhədlərindən kənarında səhnələşdirilməsi Heydər Əliyev dühasının gücünü və əzmini nümayiş etdirirdi. 1983-cü ildə



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



“Min bir gecə” baletinin Azərbaycan Dövlət Opera və Balet Teatrı truppasının ifasında Moskvanın Kreml sarayının səhnəsində göstərilməsində də Heydər Əliyevin nüfuzu böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bu, “Min bir gecə” baleti və Azərbaycan truppasının uğuru ilə yanaşı, həm də Heydər Əliyevin mədəniyyət sahəsində apardığı məqsədyönlü siyasətin təntənəsi idi.

Baletə böyük maraq göstərən Heydər Əliyev əksər hallarda hörmətli qonaqları ilə birlikdə bu tamaşalarda iştirak edirdi. Belə ki, 2000-ci ildə Heydər Əliyev görkəmli alim, professor İhsan Doğramacı Bakıda olarkən onunla birlikdə Əfrasiyab Bədəlbəylinin “Qız qalası” baletində iştirak etmiş və tamaşadan sonra teatrın yaradıcı kollektivi ilə səmimi görüş keçirmişdir [1].

Xoreoqrafiya sənəti Heydər Əliyevin hər zaman diqqət mərkəzində olmuşdur. Azərbaycan baletinin inkişafına böyük dəstəyini nümayiş etdirən Heydər Əliyev ilk növbədə Bakı Xoreoqrafiya məktəbi üçün xüsusi layihəli binanın inşa edilməsinə göstəriş vermişdir.

Heydər Əliyevin görkəmli balet ifaçılarına olan böyük dəyəri onları hər zaman yeni sənət uğurlarına doğru həvəsləndirmişdir. Bu baxımdan 1995-ci ildə görkəmli Azərbaycan balerinası, Xalq artisti Qəmər Almaszadənin “Şöhrət” ordeni ilə təltifi Heydər Əliyevin balet sənətinə olan diqqətinin təzahürüdür. Beş il sonra – 2000-ci ildə Heydər Əliyev görkəmli Azərbaycan balerinasının fəaliyyətini bir daha yüksək dəyərləndirmiş və Qəmər Almaszadənin 85 illik yubileyi ilə bağlı təbrik məktubu göndərmişdir. Məktubda Heydər Əliyev yubilyarı “Azərbaycan baletinin parlaq ulduzu” kimi dəyərləndirmiş və yaratdığı obrazların milli incəsənət xəzinəsinin qızıl fonduna daxil olduğunu xüsusilə vurğulamışdır. Məktubda deyilir: *“Avropa və rus klassiklərinin şah əsərlərində yaratdığınız dolğun, rəngarəng səhnə obrazları öz təkrarolunmaz ifa tərzini və yüksək peşakarlıq səviyyəsinə görə həmişə balet mütəxəssisləri tərəfindən əsl sənət incisi kimi qiymətləndirilib. Məhz bu baxımdan sizi mübaliğəsiz olaraq, Azərbaycan baletinin təşəkkül tapmasında başlıca oynamış sənətkar adlandırmaq olar”* [4].

Heydər Əliyev görkəmli Azərbaycan balerinası, Xalq artisti Leyla Vəkilovanın da fəaliyyətini yüksək dəyərləndirərək, 1997-ci ildə Heydər Əliyev L.Vəkilovanı “Şöhrət” ordeni ilə təltif etmişdir. Heydər Əliyevin yubileyi əlaqədar Xalq artisti Leyla Vəkilovaya ünvanladığı məktubda deyilir:

“Sizin yarım əsrdən artıq bir dövrü əhatə edən fəaliyyətiniz sənətsevərlər tərəfindən daim yüksək qiymətləndirilmişdir. Klassik ənənələrlə Azərbaycan xalq rəqslərinə xas olan xüsusiyyətləri böyük məharətlə birləşdirən parlaq ifaçılıq ustalığınız mədəniyyətimizin tarixində əbədi iz qoymuşdur. Uzun illər opera və balet teatrımızın aparıcı solisti kimi siz Azərbaycan milli balet sənətinin tarixində yeni bir səhifə açmışınız. Öz ülvi sənətinizlə çoxsaylı xarici qastrollar zamanı da siz bütünlükdə tamaşaçıların qəlbinə fəth etmişiniz. Səhnəmizdə oynadığınız unudulmaz rollar yeni nəsillə Azərbaycan balet ustaları üçün yaradıcılıq məktəbi, ifaçılıq örnəyinə çevrilmişdir. Bu nəslin yetişməsində sizin xidmətləriniz danılmazdır” [3]. Tamaşadan sonra səhnə arxasında keçirilən görüş zamanı Heydər Əliyev Leyla Vəkilovanı klassik dünyəvi balet elementləri ilə milli rəqslərimizin hərəkət zəifliyini ustalılıqla birləşdirən ifaçı kimi dəyərləndirmiş və öz ifası ilə onu estetik bir səviyyəyə yüksəltdiyini vurğulamışdır. Ulu öndərin sənətə və sənətkara verdiyi dəyər Leyla Vəkilova ilə bir daha təsdiqlənmişdir.

Ümummilli lider Heydər Əliyev görkəmli Azərbaycan rəqqasəsi, baletmeyster və pedaqoq, milli rəqslərin ustası, səhnə quruluşçusu, Xalq artisti Əminə Dilbazinin fəaliyyətini də yüksək



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



qiymətləndirmişdir. Heydər Əliyev 90 illik yubileyi əlaqədar Əminə Dilbazini “İstiqlal” ordeni ilə təltif etmiş və ona təbrik məktubu ünvanlamışdır.

Heydər Əliyev rus xoreoqrafiya sənəti nümayəndələrinin də ifasını çox yüksək dəyərləndirirdi. Dahi lider rus xoreoqraflarının müxtəlif balet tamaşalarında iştirak edərək yaradıcı kollektivlə görüşmüş və öz təəssüratlarını bölüşmüşdür. Bu baxımdan ümummilli liderin “İmperiya rus baleti” ansamblının konsertindən sonra dünya şöhrətli balet ifaçısı Mayya Plisetskaya və ansamblın yaradıcı kollektivi ilə görüşü zamanı söylədiyi fikirləri böyük maraq doğurur [2]. Daha sonra Rusiyanın məşhur balet ustaları Nadejda Pavlova və Vyaçeslav Qordeyevin, həmçinin “Rus baleti” dövlət teatrının iştirakı ilə balet gecəsində, eləcə də Rusiyanın Xalq artisti İqor Moiseyevin rəhbərliyi ilə dünya şöhrətli Rusiya Dövlət Akademik Xalq Rəqsləri ansamblının konsertində iştirak etməsi və görkəmli sənətkarlarla görüşü ümummilli liderin baletə olan marağını nümayiş etdirir.

Bu gün xoreoqrafiya sənəti və təhsili yeni mərhələyə qədəm qoyub. Ulu öndər Heydər Əliyevin başladığı işləri layiqincə davam etdirən möhtərəm Prezident İlham Əliyev 2014-cü ildə milli xoreoqrafiya sənəti ənənələrinin qorunması məqsədilə 90 ilə yaxın tarixi olan Bakı Xoreoqrafiya Məktəbinin bazasında Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının yaradılması barədə sərəncam imzalamışdır. Bununla da uzun illər ərzində xoreoqrafiya sahəsində əldə olunan sənət, təhsil və elmi nailiyyətlərin akademik səviyyəyə qaldırması məsələsinin məqsədli şəkildə həyata keçirilməsinə başlanılmışdır.

Heydər Əliyev Azərbaycan bəstəkarlarının hər birinin yaradıcılığını yüksək dəyərləndirirdi və həmişə bəstəkarları xalq musiqisinin zəngin irsindən bəhrələnməyə çağırırdı.

Sonuç

Azərbaycan mədəniyyətinin görkəmli sənətkarlarının tarixi rolunun qiymətləndirilməsi Heydər Əliyevin incəsənətə olan məhəbbətinin bariz nümunəsidir. Bu baxımdan Heydər Əliyevin yüksək zövq və sonsuz məhəbbətə əsaslanan diqqət və qayğısı milli mədəniyyətimizin inkişaf istiqamətlərini müəyyənləşdirərək, müasir dövrdə dünya mədəniyyətində özünəməxsusluğunu təsdiqləmişdir.

İstifadə olunmuş ədəbiyyat

1. Əliyev, Heydər. Bəstəkarın yüksək vəzifəsi və amalı / H.Ə.Əliyev. – Bakı: Azərnaşr, – 1979. – 36 s.
2. Abdulləliyev, A.Ə. Heydər Əliyev və Azərbaycan musiqi mədəniyyəti // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2008. № 1-2 (135), – s. 4-17.

Saytoqrafiya

1. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyev İhsan Doğramacı ilə “Qız qalası” baletinin tamaşasında / URL: <https://lib.aliyevheritage.org/az/2151964.html>
2. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyevin görkəmli balerina Mayya Plisetskaya ilə görüşü / URL: <https://lib.aliyevheritage.org/az/24866560.html>
3. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyevin Xalq artisti Qəmər Almaszadəyə məktubu / URL: <https://lib.aliyev-heritage.org/az/5289069.html>
4. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyevin Xalq artisti Leyla Vəkilova ilə görüşü / URL: <https://lib.aliyevheritage.org/az/9575123.html>



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



DÖNÜŞTÜRÜLMÜŞ NESNE MODU İÇİN SES AÇMA RİTÜELİ

Ayşegül TÜRK*

Teknik: Digital Kolaj

Ebat: 30x30

Yıl: 2023



* Doç. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Görsel Sanatlar Bölümü,
gulturkulturk@gmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



DANS GÖSTERİSİ

Ece PINAR*

Teknik: Yağlı Boya

Ebat: 33x48

Yıl: 2023



* Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Plastik Sanatlar Programı Sanatta Yeterlik Öğrencisi,
[ecepinar@gmail.com](mailto:ecepinarr@gmail.com)



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

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



KÜNDE 1 (KÜPE)

Hilmi GÜNEY*

Teknik: Telkâri

Ebat: 25x24x1 mm

Yıl: 2023



* Öğr. Gör. Dr. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, hilmiguney@ohu.edu.tr himguney@hotmail.com



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

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



KÜNDE 2 (KOLYE)

Hilmi GÜNEY*

Teknik: Telkâri

Ebat: 53x50x1 mm

Yıl: 2023



* Öğr. Gör. Dr. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil ve Moda Tasarımı Bölümü, hilmiguney@ohu.edu.tr hlmguney@hotmail.com



XI. ULUSLARARASI MÜZİK VE DANS KONGRESİ BİLDİRİLER KİTABI

26-30 Ağustos 2023 / Kütahya

www.imdcongress.com



KENDİ YOLUNU SEÇ!

Suna ÖZYURT*

Teknik: Dijital İllüstrasyon

Ebat: 50x70

Yıl: 2023



* Öğr. Gör. Arel Üniversitesi, sunaozyurt@gmail.com