

KARADENİZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ * SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK EĞİTİMİ ANASANAT DALI

AZERBAYCAN HALK MÜZİĞİNİN YEDİ ANA MAKAMI
ÜZERİNDE BİR İNCELEME

86251

Yavuz ŞEN

Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünde
Sanat Uzmanı (Müzik)
Ünvanı Verilmesi İçin Kabul Edilen Tezdir

86251

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 15. 12. 1998

Tezin Sözlü Savunma Tarihi : 11. 01. 1999

Tezin Danışmanı : Prof. Dr. Oktay GULİYEV

Jüri Üyesi : Prof. Dr. Nazım BAĞIROV

Jüri Üyesi : Doç. Sabri YENER

Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Zafer GÖKÇAKAN

Aralık - 1998

TRABZON

TE. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
GÖKBAĞLARI MERKEZİ

0. SUNUŞ

00. Önsöz

Bu tezde Azerbaycan Halk Müziğinin temelini oluşturan 7 ana makamın kuruluşlarının açıklandığı ve bu 7 ana makamın Türk Müziğine ait makamlarla olan benzerliklerinin ve farklılıklarının vurgulandığı bir çalışma sunulmuştur. Daha önceden bu tarz bir çalışmanın mevcut olmadığı dikkate alınarak, bu alandaki bir eksikliğin giderilmesi hedeflenmiştir.

Bu tez çalışmasında katkılarından ve tecrübelerinden büyük ölçüde yararlandığım danışman hocam K. T. Ü. Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Öğretmenliği Bölümü Anasanat Dalı Öğretim Üyelerinden sayın Prof. Dr. Oktay GULİYEV'e, araştırmam sırasında yardımlarını ve bilgilerini esirgemeyen K. T. Ü. Fatih Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölüm Başkanı sayın Doç. Sabri YENER'e, İ. T. Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı Öğretim Üyesi sayın Doç. Dr. Şenel ÖNALDI'ya, A. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü Öğretim Üyelerinden sayın Prof. Dr. Babek OSMANOĞLU KURBANOV'a ve Doç. Dr. Ağa Dadaş DADAŞOV'a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Ayrıca çalışmam esnasında yardımlarını gördüğüm A. Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü Arş. Gör. Cahit AKSU'ya, desteklerini esirgemeyen aileme ve Kars Anadolu Lisesi Müzik Öğretmeni Ülkü Sevim ŞEN'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Trabzon, Aralık 1998

Yavuz ŞEN

01. İçindekiler

	<u>Sayfa Nr.</u>
0. SUNUŞ.....	III
00. Önsöz.....	III
01. İçindekiler.....	IV
02. Özet.....	VII
03. Summary.....	VIII
04. Kısaltmalar.....	IX
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

1. AZERBAJCAN'IN MÜZİK YAPISI.....	2-13
10. Azerbaycan Halk Müziğinin Zaman İçerisindeki Gelişimi.....	3
11. Azerbaycan Müziğindeki Türler.....	4
110. Azerbaycan Halk Müziği.....	4
111. Azerbaycan Klasik Müziği.....	5
12. Azerbaycan Halk Müziğinin Formları.....	5
120. Mahnılar.....	5
121. Muğamlar.....	7
122. Tesnifler.....	8
123. Rakslar.....	9
124. Renkler.....	11
13. Azerbaycan Halk Müziğinin Ses Sistemi.....	12
14. Azerbaycan Halk Müziğinde Emprovizasyon.....	13

İKİNCİ BÖLÜM

2. AZERBAJYAN HALK MÜZİĞİNİN MAKAM ÖZELLİKLERİ.....	14-36
20. Azerbaycan Halk Müziğinin Makam Kuruluşları.....	15
200. Tetrakortların Birleşmesi.....	15
201. Ana Makamların Oluşturulmasında Dikkat Edilecek Kurallar.....	17
21. Azerbaycan Müziğinin Usül Özellikleri.....	19
210. Usüllü Eserler.....	19
211. Usülsüz Eserler.....	20
22. Azerbaycan Halk Müziğinde Kullanılan Yedi Ana Makam	21
220. Rast Makamı.....	21
2200. Rast Makamı Ses Sırası.....	22
2201. Rast Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri.....	22
2202. Rast Makamı Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramalar.....	23
230. Şur Makamı.....	23
2300. Şur Makamı Ses Sırası.....	24
2301. Şur Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri.....	24
2302. Şur Makamı Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramalar.....	25
240. Sekah Makamı.....	25
2400. Segah Makamı Ses Sırası.....	26
2401. Segah Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri.....	26
2402. Segah Makamı Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramalar.....	27
250. Çahargah Makamı.....	27
2500. Çahargah Makamı Ses Sırası.....	27
2501. Çahargah Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri.....	28
2502. Çahargah Makamı Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramalar.....	29
260. Şüşter Makamı.....	30
2600. Şüşter Makamı Ses Sırası.....	30
2601. Şüşter Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri.....	30
2602. Şüşter Makamı Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramalar.....	31
270. Hümayun Makamı.....	32
2700. Hümayun Makamı Ses Sırası.....	32

2701.	Hümayun Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri.....	32
2702.	Hümayun Makamı Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramalar.....	34
280.	Bayati-Şiraz Makamı.....	34
2800.	Bayati-Şiraz Makamı Ses Sırası.....	34
2801.	Bayati-Şiraz Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri.....	35
2802.	Bayati-Şiraz Makamı Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramalar.....	36

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3.	ANALİZ ve BULGULAR.....	37-48
30.	Rast Makamı.....	37
31.	Şur Makamı.....	39
32.	Segah Makamı.....	40
33.	Çahargah Makamı.....	42
34.	Şüşter Makamı.....	43
35.	Hümayun Makamı.....	44
36.	Bayati-Şiraz Makamı.....	46
4.	DEĞERLENDİRME ve SONUÇLAR.....	49-50
5.	ÖNERİLER.....	51
YARARLANILAN KAYNAKLAR.....		52-54
ÖZGEÇMİŞ		

02. Özet

Türk soyunun bir kolu olan Azerbaycan halkının yüzyıllardan beri süregelen halk müzikleri, Türk müziğinin de bir kolu olarak kabul edilir. Üslup olarak farklı bir çizgide görülmüş, bugün Kuzeydoğu Anadolu'da özellikle Kars, Ardahan ve Iğdır yörelerinde bariz olarak bu üslup yaşatılmaktadır. Bu yörelerde Azeri lehçesinin konuşulduğu gerçeğinden hareketle müzik üslubu olarak ta Azeri üslubunun bu yörenin müziğine yansımış olması kaçınılmazdır. Türk müziğinin tür ve formları, bugün bilimsel olarak incelenmektedir. Azeri müziğinin de Türk müziğinin kollarından biri olduğunu düşünürsek, Azeri Türk müziğinin de incelenmesi kanaatimce bir zorunluluk olarak kendini göstermektedir.

Azerbaycan halk müziği 7 ana makam üzerine kurulmuştur. Bu makamların nazari olarak ifadelendirilmelerinde, tampere sistem kullanılmışsa da kaynaklar incelendiğinde bir tam ses arasının, iki yerine 4 eşit parçaya bölündüğü görülmektedir. Fakat makamların nazari olarak ifade edilmesinde bu durum gözardı edilmektedir. Bu koma seslerin kullanılması eserin icrası sırasında tamamen icracıya bırakılmaktadır. Bu durumda "Teorik ve pratiğin çakıştığı yerde pratik geçerlidir" tezinden hareketle, Azeri halk müziğinin nazari olarak ifade edilmesinde bu çelişkinin gözönüne alınarak yeniden yapılandırılması konusu, Azeri müziğinin üzerinde durulması gereken sorunlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Azeri müziğinde ele aldığımız 7 ana makam incelenirken, bu makamların bazılarının isim olarak, bazılarının da bıraktığı etkinin Türk müziğindeki makamlarla benzeştiği görülmüştür. İşte bu iki tür müzik arasındaki bu ilişkilerin incelenip ortaya konulması gerektiği, bu tez çalışmasında ana unsur olarak tespit edilmiştir.

03. Summary

The folk musics of the Azerbaijani people, a branch of the Turkish race, have been present for centuries, and are now accepted as a form of Turkish music, too. Even though it seems different in style, this form of music is still alive in the North-eastern Anatolia, especially in and around Kars, Ardahan and Iğdır. Thinking that the Azerbaijani accent is spoken there, it seems inevitable that the Azerbaijani style has been reflected into the music of the region. Types and forms of Turkish music are scientifically examined today. Should we think that Azerbaijani music is regarded as one of the branches of Turkish music, it becomes a necessity, to our way of thinking, that Azerbaijani music be examined.

Azerbaijani, folk music is composed of seven main modes. Even though *tampere* system (the sound system used in the Western music) is used to express these modes theoretically, it is seen when the works are examined that full sound interval is divided into four equal parts, not two. But this case is ignored while expressing these modes theoretically. The use of these *koma* sounds (each of these four parts) is exactly left to the singer or player while being performed. In this case, setting out from the thesis that "Where theory and practice coincide, practice is valid", we confront with one of the mostly-ignored problems of the music; namely, the need to take into consideration this conflict and to rebuild it.

Examining these seven basic modes in the Azerbaijani music, we have seen that these modes seem similar to the mode in Turkish music; some through their names and some through their influences. It is this need to reveal the relationships between these two musics that makes the aim of this study to study on that matter.

04. Kısaltmalar, Semboler Listesi

- A. Ü. : Atatürk Üniversitesi
İ. T. Ü. : İstanbul Teknik Üniversitesi
K. T. Ü. : Karadeniz Teknik Üniversitesi
v. s. : Vesayire
v. b. : ve benzeri, ve benzerleri
b : Bemol
d : Koma bemol
b̄ : Bakiye bemol
: Diyez



GİRİŞ

Ülkelerin kültürlerinin en belirleyici öğelerinden biri, o ülkelere özgü müziklerdir. Aynı soyun temsilcileri olan Azerbaycan ve Türkiye halklarının müziklerinin de ortak bir kültürden geldiği düşünülürse bu iki ülkenin müzikleri arasında da ortak bir kültür aramak, müzik bilimcilerin çalışma alanlarından birini oluşturur. Buradan hareketle, izlerini halen Anadolu'nun içerisinde de barındıran Azerbaycan halk müziği, bu tez çalışmasında ana hatlarıyla ele alınmıştır. Bu çalışmada iki ülkenin genel kültürlerinde daha çok, müzik kültürlerinin birbirleri ile olan etkileşimi ele alınmıştır. Bu nedenle, bu iki ülkenin müziğinin makamsal yönden incelenmesi ilk hareket noktamız olmuştur.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. AZERBAYCAN'IN MÜZİK YAPISI

Azerbaycan halkı Türk soyundan geldiği için Azerbaycan müziğinin de Türk müziğinin bir kolu olarak kabul edilmesi gerekir. Azeri üslubu özellikle Kuzeydoğu Anadolu'da (Kars, Ardahan, Iğdır v. b.) bariz olarak görülür. Diğer bir deyişle bu üslup Türkçe'de Azeri lehçesinin konuşulduğu bölgelerde görülmektedir. Azerbaycan'ın büyük kültür merkezleri Kuzeyde Bakü, Güneyde Tebriz ikinci derecede Kerkük Hemedan, Erbil, Zencan, Urmiye, Gence ve Nahcivan'da Azeri müziği yaygın olarak icra edilmektedir (Doğanışık, s. 10).

Azerbaycan halk müziğinin makam ve usülleri İstanbul'dan yayılan klasik Türk musikisinden daha az çeşitlidir. Usül olarak eski dönemlerde Azerbaycan müziğinde aksak ritimlere az rastlanmakta idi. Fakat daha sonraki dönemlerde Türk müziğinde daha çok kullanılan aksak ritimler de Azerbaycan profesyonel (besteleme) müziğinin bütün kolarında (senfonik, oda müziği, bale v.b.) kullanılmaya başlamıştır. Örneğin; 1961 yılında Arif Melikov'un "Muhabbet Efsanesi" balesini gösterebiliriz (Melikov, 1981, s. 51). Anadolu ve Azeri müziklerinde aynı adı taşıyan makamlar arasında bazen az bazen de çok önemli farklar vardır. Taksim yani sazla irtical, Azeri müziğinde daha önemlidir. Yakın makamlara geçkiler bol ve uzun, uzak geçkiler nadirdir.

Azeri halk müziğinde olan ezgiler "mahnı" adını alır. Uzun hava türünde serbest olarak okunup çalınan ezgilere "mugammat" denir. Aşağı yukarı her ezgi başında ya da arasında serbest kısımlar sözlü ve taksimli yer alır.

Azeri müziği ezgi yapısı olarak genellikle inici çıkıcıdır. Azeri bir türkünün, notası melodik yapısının ana hatlarını belirleyecek şekilde yazılır. Bu türkü icra edilirken, Azeri müziğinin kendine has vurguları, çarpmaları ve gırtlak nağmeleri, icra eden sanatçı

müziğinin kendine has vurguları, çarpmaları ve gırtlak nağmeleri, icra eden sanatçı tarafından yöresine uygun olarak uyarlanır. Azeri lehçesinin, kendine has belirli vurgularının olması nota halinde aynen yazılamamasına neden olmaktadır.

Azeri müziğinde halk sazları olarak; Tar, Kemançe, Balaban, Gaval (Tütek), Zurna, Nağara, Def, Koşa Nağara başta gelir. Azeri müziğinde bu sazların güzelliği, orijinalliği ortaya çıkmaktadır (Doğanışık, s. 11).

10. Azerbaycan Halk Müziğinin Zaman İçerisindeki Gelişimi

Azerbaycan eski medeniyetler ülkesidir. Onun müziği iç Asya ve yakın doğu milletlerinin müzikleri gibi zengin ve asırlık geleneklere sahiptir. Bu müziğin karakteristik özellikleri ise doğaçlama icraları, melodik süslemeleri, kendine özgü üslup ve güzellikleridir. Azerbaycan müziği, Azeri halkının geçmişini ve toplumsal hayatını, vatanperverlik ve kahramanlıklarını, emeğe ve güzelliğe olan yatkınlıklarını, gelenek görenek ve yaşama sevinçlerini yansıtmaktadır. Azerbaycan halk müziği sanatının kökleri çok eski devirlere dayanmaktadır. Düğün oyunları olan "yallı" ların bundan beşbin yıl önce varolduğuna inanılmaktadır. Bakü'nün yakınlarındaki Gobustan arazisindeki arkeologlar tarafından bulunmuş olan taş üstü resimleri ve Nahçıvandaki "gemi kaya" dağının üstündeki şekiller bunun kanıtıdır. Bu konudaki önemli delillerden bir de meşhur kahramanlık destanı "Kitab-ı Dede Korkut" dur. Bu epik destan halk arasında gelenekselliğini koruyarak asırlar boyu yaşamış ve bu güne kadar gelmiştir. Azeri müziği medeniyetinin birçok özelliği Nizami, Nesimi, Fuzuli, Vagif ve diğer azeri klasik şairlerinin eserlerinde geniş bir biçimde kendini göstermektedir. Bu müzik medeniyeti hakkındaki iki büyük kaynak da, Urmıyeli Safuyiddin ve Meragalı Abdul Kadir'in müzik kitaplarıdır.

Konuları iş, destan, toplumsal, kahramanlık, aşk olan maniler ve oyun ezgileri halkın hafızasında derin izler bırakmış ve kendi güzelliğini asırlar boyu saklamıştır. Bu işte aşıklar, sanatçılar ve halk müziğinin diğer icracıları büyük rol oynamıştır. Bu sanatçılara örnek olarak aşık Elesker, aşık Mirza Bayramaoğlu ve okuyucular (Hanende) ise Cabbar Karyağdioğlu, Seyit Şuşinski, Sadık Esatoğlu, Şirin hoca, tar icracısı olarak Gurban Pirimov sayılabilir (Turhan, 1989, s. 98).

11. Azerbaycan Müziğindeki Türler

Azerbaycan müziği tarih, teknik, çalınış ve söyleniş bakımından iki kısma ayrılır.

1. Azerbaycan Halk müziği
2. Azerbaycan Klasik Müziği (Araslı, 1961, s.23)

110. Azerbaycan Halk Müziği

İslamiyetin kabulünden sonra Türk müziği islam medeniyetinin içerisine girmiş Türk, Arap ve Fars müzikleri ile kaynaşarak kısmen ortak bir müzik meydana gelmiştir. Klasik Azerbaycan müziği "makamat" ve "renk" denilen iki temel formdan oluşur.

Makamat (Mugamat); Notasız Şifahi şekilde icra edilen bir ezgideki seyire göre çeşitli karar ve perdeleri üzerinde oluşturulan yeni ses dizileridir Bu diziler bazı kişiler tarafından notasız "şifahi" şekilde icra edilirler (Zöhrabov, 1991, s. 5-6).

Renk ise; Makamat'a göre oluşturulan çeşitli ezgiler arasında sadece sazlarla çalınan ve oyun karakteri taşıyan ara sazlardır (Kızılkaya, 1990, s. 3).

Oluşturulan bu klasik tür Türk, Arap ve Fars'ların ortak malı olmasına rağmen, Azerbaycan Türkleri bu formu (makamat) geliştirip güzelleştirmiş ve bu forma birçok makamlar ilave etmişlerdir (Hacıbeyov, 1985, s. 19).

Örneğin; Orta Segah, Yetim Segah, Mirza Hüseyin Segahı, Karabağ şikestesı, Şirvan şikestesı, Keremi, Köroğlu v.b. Bu makamlar Azerbaycan müziğinde birleşik, oynak ve şiirsel olarak icra edilir. Aynı zamanda, makamların ara sazları (renk) Azerbaycanda çok zengin ve renklidir.

Azerbaycan Halk Müziğinde de halk arasında dolaşarak menkibeler söyleyen, oluşan hadiselere göre deyişler yakan ve halk tarafından çok büyük rağbet gören ozanlar vardı. Günümüzde de bu ozanların yaptıkları gibi türküler yakan toplumsal hayatta da önemli rolleri olan aşıkları görüyoruz. Yani ozan ve aşık kavramları aynı misyonda görev yapan

kişileri tanımlamaktadır. Azerbaycan'da aşık müziğinin yanında, halk türküleri ve oyun havaları da büyük bir yer tutmaktadır.

Azeri repertuarında diğer toplumlardan farklı olarak kendilerine özgü oyun havaları vardır. Bu oyun havalarının bir kısmı sözlü bir kısmı da enstrümantal olarak icra edilmektedir.

111. Azerbaycan Klasik Müziği

Azerbaycandaki klasik müzik Azeri bestecileri tarafından bestelenmiş şarkılar, operalar, baleler, senfoniler, kantatlar, koro eserleri, fantaziler ve üvertürlerden v.s. oluşmaktadır. Azerbaycan müziği bütünüyle halk müziği ve klasik müzik üzerine kurulmuştur. Azerbaycan'daki klasik müzik yaşadığımız asrın başında ölmez eserler bırakan büyük bestekar Üzeyir Hacıbeyli'nin konusunu Fuzuli'den aldığı "Leyla ile Mecnun Operası (1908)" ve bunu takip eden "Arşın Malalan Opereti (1913)" ile başlar (Kurtulan, 1963, s. 22-23). Günümüzde de Azerbaycan'da çağdaş batı müzik formlarına uygun yeni müzik eserleri yapılmaktadır. Bu eserleride "çağdaş" müzik bünyesinde düşünebiliriz.

12. Azerbaycan Halk Müziğinin Formları

Bu tez çalışmasında incelenen konu halk müziği olduğu için Azeri müzik türleri içinde, halk müziğini, temel konumuz olarak kabul ediyoruz.

Azerbaycan halk müziğinin belli başlı formları; başta mahnılar, mugamlar, tesnifler, rakslar ve renkler olarak sıralanabilir.

120. Mahnılar

Azerbaycan halk müziğinde form olarak mahnılar hakimdir. Mahnılar sanatçıların müzik hayatında müzikal-şairane ifadenin en yaygın vasıtası olan çıkış noktalarıdır. Mahnılar, iş mahnıları, kahramanlık mahnıları, oyunlu mahnılar, mizahlı mahnılar, aşk mahnıları olarak gruplansa da mahnılarda daha çok, sevginin anlatımı, sevginin güzelliği,

ona duyulan özlem, hasret ve ayrılık acısı gibi konular yaygındır. Mahnı metinleri, süslemeli mecazlar, cesur mübalaalar bakımından çok zengindir.

Tabiat manzaraları ile şairane karşılaştırmalar bunlara özel bir çeşni katmaktadır. Mahnılar tek sesli olarak icra edilir (Kızılkaya, 1990, s. 8-9).

İş sürecini yansıtan mahnılar tarlada tohum ekme zamanı, harmanda tahıl dövülürken, halı-kilim dokunurken, hasır örülürken meydana gelmiştir.

Aşağıdaki mahnı örneğinde, toprağın işlenmesi ve tohumun serpilmesi işinin bir an önce bitirilmesi arzusu yansıtılmaktadır (İsmayılov, 1960, s. 23-24).

Çek! şum - la ye - ri, Dur - ma da - ha gaş - ga ke - lim

çek! çek! Dır mığ la - ya - rak to - hum - la - ri men - de se - pim

çek! Dır - - - çek!

Mahnıların bir çeşiti de kahramanlık ve yiğitlik anlatan mahnılardır. Bu tür mahnılar daha çok, Köroğlu, Gaçak Nebi gibi halk kahramanlarına ithaf olunmuştur.

Aşağıdaki "Gaçak Nebi" isimli mahnıda Gaçak Nebi'nin sade, güzel, yiğit, korkmaz simalı biri olduğu anlatılmaktadır (İsmayılov, 1960, s. 26).



Kün ge - len de kün or - ta - nın ye - ri - ne



he - cer ha - nım galk - dı a - tın be - - li - ne ay ba - lam



be - - - li - ne Eş - re - fi mir - va - rı dü - züp



te - - li - ne Ney - nim ney nim ney -



nim goy me ne de sin ler ay Ga - çak Ne



bi. ar - va - dı ö - zün den ay go - çak Ne -



bi ay go - çak Ne - bi

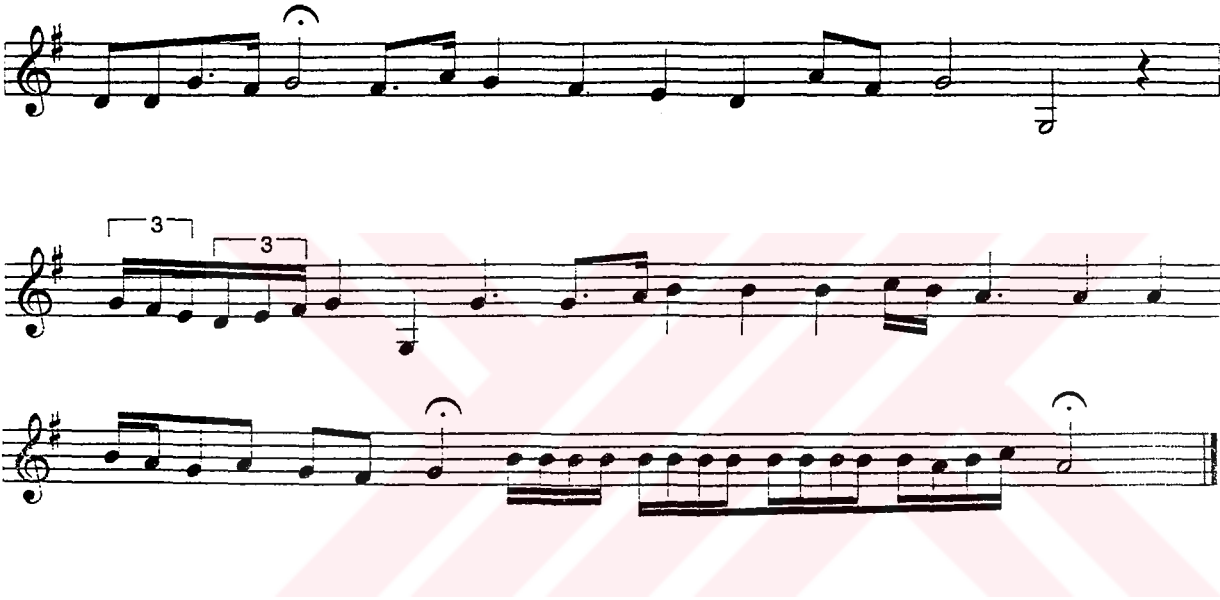
121. Muğamlar

Muğamlar Azeri halkının ruhunu okşayan derin içerikli, cezbedici bir müzik türüdür. Müzik tahsili bile olmayanlar muğamları çok iyi bilirler ve onları herhangi bir çalgı ile olmasa bile ezberden çalar veya mırıldanabilirler. Bu, muğamların Azeri halkına çok yakın ve eski olduğunu gösteren faktörlerden biridir.

Azeri muğamlarının melodileri doğaçlama çalınır ve vezin olarak serbest söylenir.

Bu muğamlar, benzerliklerinin yanında birbirlerinden farklı yapıdadırlar. Muğamlar; bir halkın kendi dili, enstrümanları, söyleme usülleri ve ifade vasıtaları ile sıkı alakalıdır. Dünyaca ünlü büyük besteci Üzeyir Hacıbeyli eserlerinin doğuşunda bu muğamlardan esinlenmiştir. Azerbaycan operasının temelini oluşturan bu besteci 1908 yılında "Leyla ile Mecnun" adlı eserini muğamlar üzerine bestelemiştir. Bu eser doğu memleketlerinde bestelenen ilk operadır. Dinlenilmeye başladığı ilk günlerden beri büyük beğeni kazanmış ve 90 yıldır opera ve bale tiyatrosunda başarı ile faaliyet göstermektedir (İsmayılov, 1960, s. 74).

Rast mugam



122. Tesnifler

Tesnifler Azeri halk müziğinin bir bölümünü teşkil eder. Mahnı formuna benzeyen vokal veya enstrümantal olarak bestelenmiş bir türdür. Sözlü tesniflerin bazıları gazel formuna benzer, batı müziğindeki Romans formuna benzeyen enstrümantal tesnifler yapı olarak büyük ve çok bölümlüdür. Herhangi bir muğamın bünyesinde yer alır. İcrası sırasında vokal ve enstrümantal muğamlar, renkler çalınır ve okunur. Sözlü tesnifler, muğam formunun icrasında, ortada ve son kısımda icra edilir. Bünyesinde icra edildiği muğamın ismini alır. Mahur muğamında tesnif gibi... Tesnifler muğamın makamını, melodisini, entenasyonunu, ritmini üzerinde taşır (İsmayılov, 1960, s. 42).

Can ver - me ye - mi eş - ge ki, eşk a - fe - ti can -
 dır eşk a - fe - ti can ol - du - gü meş -
 hur ca - han - dır. ca - han - dır.
 Eşk iç - re e - zap ol - du - gün on - dan bi - li - rem
 kim, her kim - se
 ki, a - - - şık dır i - şî a - - hu
 fe - gan - dır fe - gan - dır

123. Rakslar

Azerbaycan halkının bünyesinde, rakslar büyük yer tutmuştur. Azeriler için müziğin temposu yani hızı büyük rol oynar. Mahnılarda olduğu gibi rakslarda da halkın hissi, arzusu, yeteneği ve kahramanlıkları ifade edilir. Sözlü ve enstrümantal oyun havaları olan rakslar, merasim, oyun, idman, dövüş gibi türlere ayrılırlar. Türklerdeki halaylara benzerler. Oyun sırasında sözler herkes veya bir iki kişi tarafından söylenir. Kadınlar ve erkekler birlikte

oynadığı gibi yalnız kadınlar veya erkekler tarafından da oynanırlar. Raksların tempoları yavaş ve hızlı olmak üzere iki kısımdır. Yavaş tempolu rakslar (Gıtgılıda, İnnabı, Turacı, Uzundere) kadınlar ve yaşlılar tarafından (Gaytağı, Şalaho, Gazağı, Bağdadur) gibi kıvrak ve coşkulu rakslarda erkekler ve gençler tarafından oynanırlar (Sakallıoğlu, 1993, s. 44-48, Yener, 1991, s. 338-339).

Azeri Oyun Havası

The image displays a musical score for 'Azeri Oyun Havası' in staff notation. The score is written in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth notes. A large, faint watermark 'X' is visible across the center of the page. The word 'SON' is written in the upper right corner of the fourth staff, indicating the end of the piece.



124. Renkler

Azerbaycan halk müziğinin bir formudur. Renkler mahnı ve raks karakterli enstrümantal melodiler (ezgi) dir. Renkler esas itibarıyla muğamların bölümleri arasında icra edilir. Fakat bazen sadece enstrümantal icra edilen şekilde vardır (Turhan, 1993, s. 62).

Mahur Rengi



13. Azerbaycan Halk Müziğinin Ses Sistemi

Avrupa müziğinde olduğu gibi Azerbaycan müziğinde de oktav, 7 tam ve 12 kromatik sesten ibarettir. Fakat Üzeyir Hacıbeyli'ye göre Avrupa (Batı) müziğinde oktavda sesler muntazam, Azerbaycan müziğinde ise gayri muntazamdır.

Buna göre tampere sisteme uygun enstrümanlarda (pianoda) Azerbaycan müziği icra edildiğinde üçlü ve altılı aralıklarda bazı uygunsuzluklar ortaya çıkmaktadır. Mesela; Azerbaycan müziğinde büyük üçlü (B3) aralığı tampere büyük üçlüsüne nispeten pes, küçük üçlü (K3) ise tampere küçük üçlüsüne nispeten tizdir (Hacıbeyov, 1985, s. 21).

Azerbaycan halk müziği icrasında ve özellikle tarda koma sesler kullanılmaktadır. Türk halk müziğinin ana enstrümanı olan bağlamadaki si bemol 2 sesi (ve bunun gibi diğer sesler) tarda re bemol 2'ye denk gelmektedir. Özellikle Azeri halk türküleri ve mugamların çoğunda bu perde kullanılmaktadır. Bu gibi eserler bağlamadaki si bemol 2 perdesi kullanılarak belirtilir. Azeri müziğinin ses sistemi nazari olarak ifade edilirken bu sesler notaya yazılmaz. Fakat icra sırasında enstrüman çalan veya okuyan kişi bu perdelerden

faydalanarak icrasını tamamlar. Nazariyatla uygulama çeliştiğinde "asıl olan uygulamadır" ilkesinden hareketle bu perdelerin varlığını ve nota üzerinde gösterilmesi gerektiğini kabul etmemiz gerekir.

14. Azerbaycan Halk Müziğinde Emprovizasyon

Bilindiği üzere, Azerbaycan halk müziği ile Anadolu halk müziği aynı ataların müziğidir. Folklorun zaman sürecinden geçerek farklı mekanlarda gelişme sağlaması sonucunda, bazı farklılıklar göstermesi doğaldır. Bununla beraber ortak yönlerinin çokluğu; Anadolu'da zevkle icra edilmesi, dinlenilmesi, hatta eğitiminin verilmesi ile açıkça ortaya çıkmaktadır. Şark müziğinde irticalen (anında) icra şekli büyük bir yer tutmaktadır. Olağanüstü ustalıklarla sanat imkanları dahilinde melodiye farklı şekiller vererek irticalen çalınan okuma sanatçıya geniş bir fantazi ufku sunmaktadır. İrticalen yaratma konusu yalnızca musikinin kendisinde değil, aynı zamanda icra tarzında da uygulanmaktadır.

İrticalen yaratılan motiflerin zenginliği icracının sanat, nitelik ve yeteneğine bağlıdır. İcracı irticalen değerlendirdiği konuyu seçmede, kabul etmede, şiir türünü belirlemede özgürdür. Azerbaycan musikisinde irticalen yaratma doğruları farklıdır, genellikle ferdidir. Musiki bilimi ile bu konu henüz genelleşmemiştir. Bunlardan bazılarının üzerinde durulmuştur. Azerbaycan halk müziğinde irticalen icra ediliş, sanatçının keyfi hareket özgürlüğü anlamına gelmez. Melodik anlatım için yeterli bir mesafe bıraktıktan sonra belirli kıstaslar içinde de sanatçıyı sınırlar. Üslup, ritmik bünyenin temelleri, sözkonusu sınırlamaların bir kısmıdır. İrticalen icranın bir özelliği de tek olması, yani bir daha tekrarlanmamasıdır. Bundan dolayı da melodik değişmelerin sürekli yenilendiğini görüyoruz.

Burada karar sesi ile melodik söylenişin algılanması, motifin uygun olarak yerleştirilmesi, sıkça görülen orijinal süslemeler glissando (sesten sese kaygan geçiş) nun ve bir dizi usül bileşkeleri geniş yer tutmaktadır (Kıran, 1992, s. 15-16).

İKİNCİ BÖLÜM

2. AZERBAJCAN HALK MÜZİĞİNİN MAKAM ÖZELLİKLERİ

Makam; Bir durak ile güçlünün etrafında onlara bağılı olarak biraraya gelen seslerin tümüne denir (Öztuna, 1990, s. 16). Azerbaycan halk müziğinin makam esasları ilk defa büyük besteci Üzeyir Hacıbeyli tarafından işlenmiş ve belli bir sisteme oturtulmuştur. Azeri müziği Rast, Şur, Segah, Şüşter, Çahargah (Çargah), Bayati-Şiraz ve Hümayun olmak üzere 7 temel makam üzerinde sistemleşmiştir. Burada sözü edilen makam kelimesi Azeri halkının bir müzik türü olan muğam ile karıştırılmamalıdır. Kelime olarak benzer olsalarda, birbirleri ile fazla ilgileri olan fakat ayrı ayrı manalar taşıyan terimlerdir. Muğam, doğaçlama üslubunda kurulan, çok bölümlü sözlü ve enstrümantal müzik eserleridir. Makam ise, belli perdeleri ile belli görevler taşıyan seslere göre çeşitli biçimlerden kurulan evrensel manasıyla ton anlamındadır.

Üzeyir Hacıbeyli Azeri halk müziğinin temelini oluşturan bu 7 makamı, muğamların adları ile adlandırmıştır. Muğamlar, sanatsal değere sahip, canlı müzik örnekleri olduğu halde makamlar, muğamların bir tür iskeletini teşkil eden çeşitli ses dizileridir. Yani Şur muğamı, aynı adlı Şur makamından, Rast muğamı, aynı adlı Rast makamından, Segah muğamı, aynı adlı Segah makamından kurulur. Bu 7 temel makam içerisinde bazı makamlar birkaç muğamın temelini oluşturur. Mesela, Rast makamı sadece Rast muğamının değil; Mahur-hindi, Orta mahur, Bayati-Türk (Bayati Gacar), Dügah, Şur makamı; Şur, Neva, Rehap, Bayati-Kürd, Şüşter makamı ise Şüşter, Hümayun, Zabul gibi muğamların temelini teşkil eder. Daha geniş anlamda muğam adları taşıyan bu makamlar bütün halk müziği formlarının esasını oluşturur.

20. Azerbaycan Halk Müziğinin Makam Kuruluşları

Azerbaycan halk müziğinin temelini oluşturan yedi makamın ses sıraları çeşitli dizimlerle, beş tür tetrakorttan (iki tam ve bir yarım sestten oluşan 4 sesli dizi) oluşur. Bu beş tetrakort dördü tam, biri ise eksiltilmiş dördlü (Kvarta) hacmindedir.

Tam dördlü hacimli tetrakortlar kuruluş açısından aşağıdaki gibidir.

1. Ana tetrakort (1-1-1/2)
2. Orta yarım sesli yardımcı tetrakort (1-1/2-1)
3. İki yarım sesli yardımcı tetrakort (1/2-1-1)
4. Artık ikili tetrakort (1/2-1 1/2 -1/2)
5. Eksiltilmiş tetrakort (1/2-1-1/2)

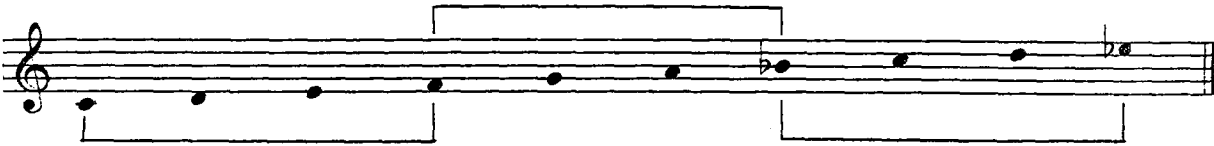
Ana makamların ses sıraları yukarıda gösterilen tetrakortların çeşitli biçimlerle birleştirilmesinden oluşur. Bu tetrakortlar ikili ve üçlü olarak iki biçimde birleştirilir. İki tetrakort birleştirildiğinde birincisi alt, ikincisi orta, üçüncüsü ise üst tetrakort diye adlandırılır.

200. Tetrakortların Birleştirilmesi

Azeri makamlarını oluşturan tetrakortlar, dört şekilde birleşir.

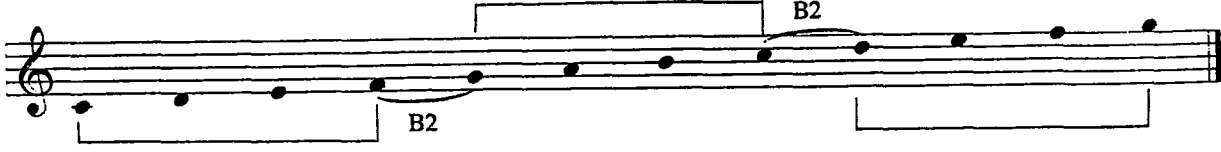
1. Kavuşuk veya zincirli birleşme:

Bu birleşme, alt tetrakordun sonuncu sesi veya orta tetrakordun birinci sesi ile üst tetrakordun birleşme sesi yani orta tetrakordun sonuncu sesinin birleşmesi biçiminde olur.



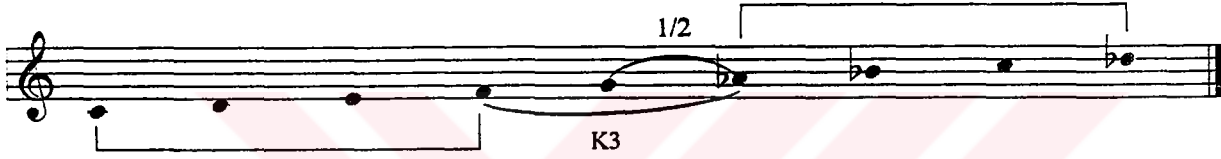
2. Ayrı birleşme:

Burada birleştirilen her iki komşu tetrakordun arasında büyük ikili aralığı vardır.



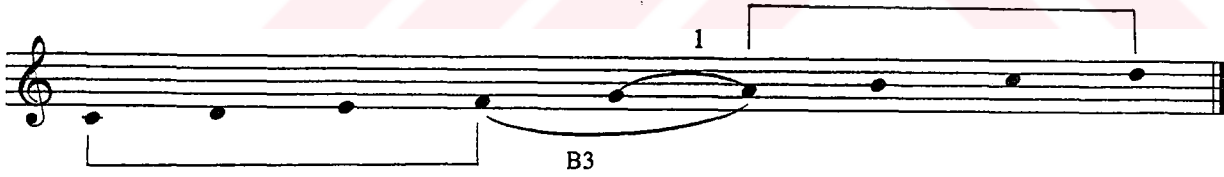
3. Orta yarım ses vasıtası ile birleşme:

Bu birleşmede her iki komşu tetrakordun arasında küçük üçlü aralığı vardır.



4. Orta ses vasıtası ile birleşme:

Bu birleşmede her iki komşu tetrakordun arasında büyük üçlü aralığı vardır.



Üçüncü ve dördüncü biçim birleşmelerde, üç ses mesafeli her iki komşu tetrakord, üçüncü usülde yarım ses aralığı ile, dördüncü usülde bir tam ses aralığı ile birbirlerine bağlanırlar. Bu, makam ses sırasının oluşması için gerekli bir şarttır. Yukarıda gösterilen bu beş tetrakordun hepsi, bu dört birleşme şeklinden herbiri ile birleşebilir.

201. Ana Makamların Oluşturulmasında Dikkat Edilecek Kurallar

Ana makamları oluşturmak için ele alınan ses sıralarında iki kurala dikkat edilmelidir.

1. Başlangıçta oluşan yeni ses sıralarında aralıksız tam dörtlüler, tam beşliler, büyük ve küçük altılı dizilerden oluşmalıdır.

2. Ses sırasında komşu perdeler üç sesli (triton) atlamalar yapmamalıdır.

Ana makamların ses sıralarını kurmak için ele alınan makamın bünyesine uygun olan ve her perdesinden yukarı ve aşağıya doğru oluşturulan tam dörtlüler veya tam beşlilerden kurmak gerekir. Bu dizilerde üç ses atlamalı hareketler yoksa bu Azeri makamlarından birini teşkil eder.

Örneğin; (1-1-1/2) ses kuruluşu, tam dörtlü Rast ve Bayati-Şiraz makamlarını oluşturur. Rast makamı birinci usülle birleşme şartı ile üç; Bayati-Şiraz makamı ise üçüncü usülle birleşme şartı ile iki aynı tetrakorttan oluşur. Bu yapılaşmaya göre Şur makamı (1-1/2-1) kuruluşlu tetrakort (birinci usülle üç aynı tetrakort), Segah makamı (1/2-1-1) kuruluşlu tetrakort (birinci usülle üç aynı tetrakort), Şüşter makamı (1/2-1-1/2) kuruluşlu eksiltilmiş tetrakort (ikinci usülle iki aynı tetrakort) dan oluşur.

Rast ve Bayati-Şiraz makamları gibi Çahargah ve Hümayun makamları da aynı tetrakort kuruluşundan oluşur. Fakat diğerleri ile farkları Çahargah'ta (1/2-1 1/2-1/2) ses kuruluşlu üç tetrakorttan, alt ile orta tetrakort birinci usülle, orta ile üst tetrakort ise ikinci usülle birleşir. Hümayun makamında ise aynı kuruluşlu iki tetrakort, dördüncü usülle birleşir. Bu makamlar içerisinde Şüşter makamı dışında kalan diğer makamlarda karar, tonik ses sırasının dördüncü perdesine düşer. Şüşter makamında ise karar (Maye) sıranın altıncı perdesidir.

Majör ve minörden farklı olarak Azeri makamları çok perdelidir. Bütün perdelerde geçen ses sayısı 8-11 arasındadır. Diğer müzik tonlarında karar sesi birinci perde olmasına rağmen, Azeri makamlarında karar sesi ses sırasının dördüncü perdesine düşer. Rast, Bayati-Şiraz, Çahargah ve Şüşter makamında karar perdesi makamın ana tonu olmasına rağmen,

Şur ve Segah makamında karar sesi ses sırasının çeşitli perdelerine düşer. (Şur makamında karar dördüncü perde, esas ton ise üçüncü perde, Segah makamında karar dördüncü perde, esas ton ise ikinci perdedir)

Yedi perdeli doğal ve armonik minör makamlarının son sesi olan yedinci perdesi değişken olduğundan, yukarıya doğru makamın kararı olan sekizinci perde (birinci perde) tarafından çekilir. Ama Azeri makamlarının sonuncu perdesinde böyle bir durum yoktur. Örneğin; Rast ve Şur makamında sınır perdesi (Serhad perdesi), Segah makamında beşlinin üst üçlüsü (mediantı), Bayati-Şiraz makamında beşlinin üst taşıyıcı sesi ve diğerlerinde olduğu gibi son ses bir önceki perde tarafından aşağı doğru çekilir. Majör ve minörden farklı olarak Azeri makamlarında aynı perdenin çeşitli fonksiyonlarının olması yalnızca makamın sonuncu perdesini değil, başka perdelerini de ilgilendirir. Majör ve minör tonlarda taşıyıcı ses yalnızca karar sesi ile alakalıdır. Azeri makamlarında ise taşıyıcı ses karardan başka üçüncü ve beşinci sesi de etkiler. Yani bu perdeler taşıyıcı seslerle idare edilir. Bu özellik makam içerisindeki bazı seslerin karar sesi kadar önemli olmasını sağlar.

Azeri makamlarının bir özelliği de belli durumlarda bazı perdelerin yarım ses tizleşip, pesleşmesidir. Mesela, Rast makamında dokuzuncu perde (üçlünün üst taşıyıcı sesi) yarım ses pesleşebilir. Şur makamında, beşinci ve sekizinci perdeler belli hallerde yarım ses pesleşirken, dokuzuncu perde de yarım ses tizleşir. Segah makamında üçüncü ve sekizinci sesler tizleşirken, yedinci ses yarım ses pesleşir. Çahargah makamında ikinci ve dokuzuncu sesler yarım ses tizleşirken, sekizinci ses ise pesleşir.

Azeri makamlarında bazı seslerin değişmesi durumu bir problem gibi görülsede bu durum şimdiye kadar açıklığa kavuşturulmamıştır. Makamlarda seslerin kromatik olarak değişmesi, pratikte geniş bir yer tutmuştur. Bu Azerbaycan halk müziğinin önemli özelliklerinden biridir (İsmayılov, 1960, s. 11-18).

21. Azerbaycan Müziğinin Usül Özellikleri

Usül; Kuvvetli ve zayıf zamanlı vuruşların, düzenli ve zaman içerisinde periyodik olarak uygulanmasına usül denir (Hoşsu, 1997, s. 102). Azerbaycan müziği usül yönünden iki kısma ayrılır. Birincisi belli bir ritmik ölçüde icra edilen müzik (Anadolu'daki kırık havalar gibi), ikincisi ise belli bir ritmi olmayan müziktir (Anadolu'daki uzun havalar gibi).

210. Usüllü Eserler

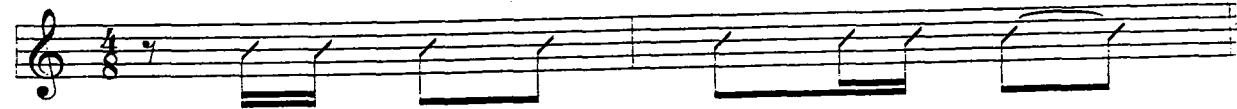
Belli bir ölçüsü olan müziğe, halk mahnıları, tesnifler, rakslar ve renkler örnek olarak gösterilebilir. Bu formlarda kullanılan usüller başlıca 3/8 lik, 4/8 lik, 6/8 lik, 2/4, 3/4, 4/4, 6/4 lük usüllerden ibarettir. Azeri müziğinde 4/4 lük ölçü 2/4 lük ölçüden daha çok kullanılmıştır.

Örnek 1. 4/4 lük Usül

Bu örnekte görülen usül 4/4 lük ölçünün bir şeklidir.



4/4 lük ölçülü eserlerde 4/8 lik biçimi ile de kullanılmıştır.

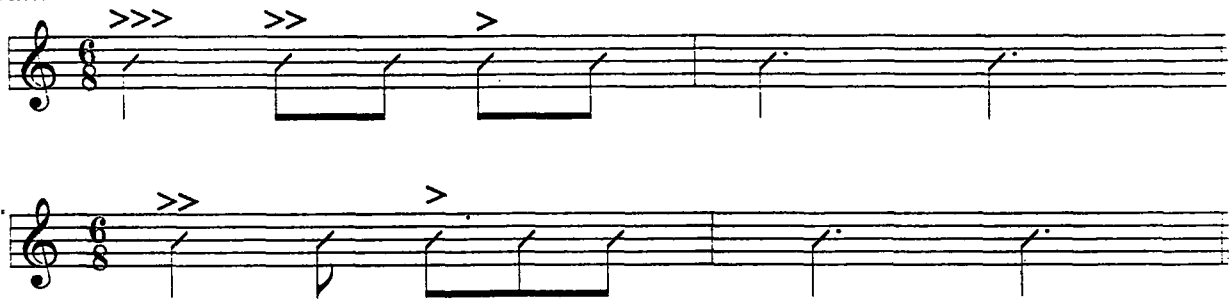


Örnek 2. 6/8 lik Usül

6/8 lik ölçüde herbiri 3/8 lik ölçüden oluşan iki bölüm bulunur. Fakat bu usül, Azerbaycan Musikisine has olan bir özelliği göstermektedir. Buna göre ister rakslarda ister mahnılarda değişken ölçülerde (6/8, 3/4, 6/8, 3/4 v.b) usüller Azeri müziğinde çok geniş olarak kullanılmaktadır.



6/8 lik usülde mevcut olan iki ayrı dizimde, vurgu hatası yapılırsa eserin icrası yanlış olur.



6/8 lik usülün bu iki diziminde vurgular örneklerde olduğu gibidir.

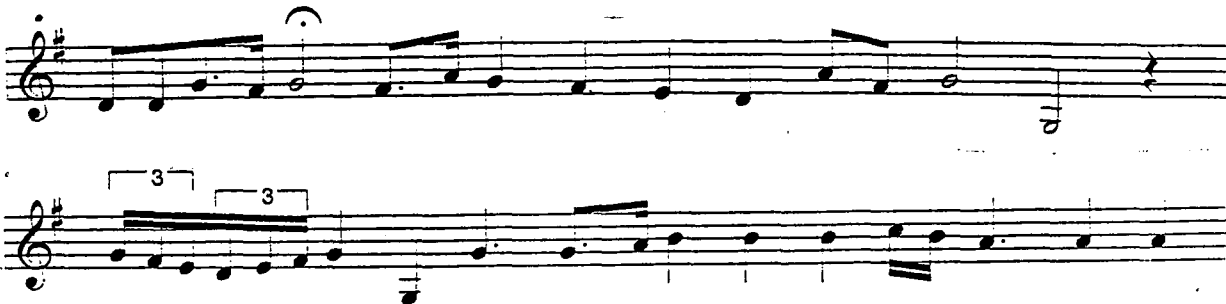
Azerbaycan halk müziğinde kullanılan 2/4 lük usülün bir dizim şeklide aşağıdaki gibidir.



Yukarıdaki iki örnekte görüldüğü gibi 6/8 lik usül içerisinde bir ölçü 6 tane sekizlikle, diğer bir ölçüde 3 tane dördülikle ifade edilebilir. Fakat usül icrasında 3/4 lük ifade edilen ölçü 6/8 lik usülü aksatmayacak biçimde vurulur. Bu usüllerin hatasız icra edilebilmesi için icracının bu usülü iyi anlayıp doğru hissetmesi gerekir.

211. Usülsüz Eserler

Usülsüz icra edilen eserlerde makamlara bağlı kalınarak icra edilen sözlü veya enstrümantal doğaçlamalarda (empvizasyon) form gereği ölçü çizgisi kullanılmaz. Serbest formdaki bu ezgilerde makamın ana sesleri kendine yakın seslerle süslenerek ses kümeleri biçiminde icra edilir.



Bu formdaki eserlerin derlenmesi sırasında bu melodilerin ölçülendirilmesi ile yanlış bir yola gidilmiştir. Pratikte, ölçsüz olması gerekirken, ölçülendirilmiş bu tür eserlere rastlanabilir (Gasımov, 1965, s. 133-135).

22. Azerbaycan Halk Müziğinde Kullanılan Yedi Ana Makam

Bu bölüm altında Azeri müziğinin temelini oluşturan 7 ana makam incelenecektir. Bu yedi ana makamın isimleri sırasıyla şunlardır; Rast, Şur, Segah, Çahargah, Şüşter, Hümayun, Bayati-Şiraz.

Bu makamlarda kullanılan sesler ve orijinal isimleri sırasıyla şöyledir.

The diagram shows a musical staff with seven notes. Below each note is a label for the makam. From left to right, the labels are: Bayati isfahan, Hariç sekah, Bayati şiraz, Simayi şems, Gerayi, Muhalif, Şikesteysi fars, Bayati kürd, Zil sekah, İrag, and Pençgah. The notes are connected to their respective labels by vertical lines.

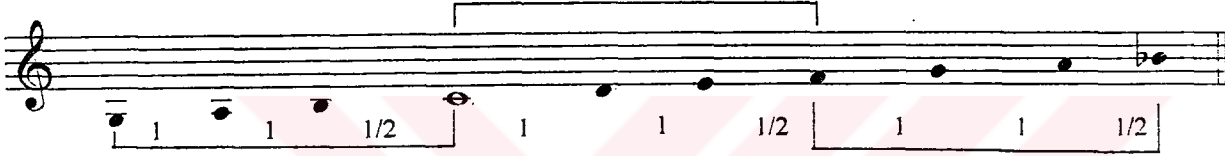
220. Rast Makamı

Türk müziğinde basit makamlardan biri olan rast makamı, Azeri müziğinde de 7 ana makamdan biridir. Şimdiye kadar zamanın ve olayların sarsıcı tesirine karşı ayakta kalan tek makam budur. Bu makamın yıkılmaz oluşu gerçekten adının anlamı olan (doğru, düzgün) ile uygun düşmesidir. Eski müzikologlar bu makamı makamların anası olarak nitelendirir. Bu makam yalnız adını ve ses sırasını değil, aynı zamanda karar perdesini ve genişliğini de zamanımıza kadar korumuştur. Bütün doğu halklarında Rast makamının kuruluşu ve kararı aynıdır. Rast makamının asıl durağı sol sesi olmasına rağmen değişik perdelere transpoze edildiğinde adı değişmektedir. Adı değişmesine rağmen yine de makam seyir bakımından bir değişikliğe uğramamaktadır. Örneğin, Rast makamı do perdesine aktarıldığında

"Mahur- Hindi", fa perdesine aktarıldığında "Orta Mahur", si bemol perdesine aktarıldığında "Bayati Gacar" adını almaktadır. Bütün bu değişiklikler Rast'ın mantığından birşey kaybettirmemektedir. Rast makamı ruhi bakımdan dinleyene, mertlik ve hükümlanlık hissi verir. Bu özelliğinden dolayı bu makamın hangi konularda kullanıldığı açıkça anlaşılabilir (Önalı, 1983, s. 31-35).

2200. Rast Makamı Ses Sırası

1-1-1/2 formülü ile kurulu üç tetrakordun kavuşuk birleşmesi Rast makamının ses sırasını oluşturur. Bu ses sırasında orta tetrakordun birinci perdesi makamın karar sesidir. Do kararlı Rast makamının ses sırası şöyledir.



2201. Rast Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri

Rast makamı ses sırasında üzerinde en çok durulan perdeler sırasıyla şunlardır:

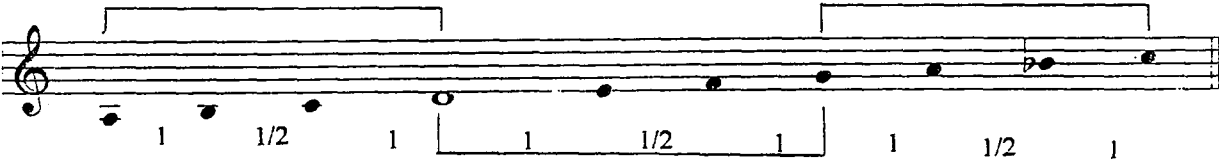
1. DO: Karar (maye)
2. RE: Üst taşıyıcı ses
3. FA ve SOL: Üçlü ve beşli
4. SOL, LA ve Mİ: Alt dördlü, alt mediant ve üçlü
5. Sİ ve LA: Alt taşıyıcı ses ve karar beşlisinin üst taşıyıcı sesi
6. Sİ bemol: Sınır sesi (Serhad sesi)

Rast makamının ses sırasındaki bütün perdeler karara bağımlıdır. Bu perdelerin görevi karara hizmet etmektir. Karar sesinin melodideki durumunu daha da kuvvetlendirmektedir. Bu makamdaki üçüncü, dördüncü ve beşinci seslere her perdeden sıçrama yapmanın belli kuralları vardır. Rast makamının özelliğini de bu kurallar ortaya koyar.

vermektedir. Şur makamı şen ve lirik bir ifadeye sahip olduğu için bu tarz konularda daha çok kullanılmaktadır (Önaldı, 1983, s. 63-68).

2300. Şur Makamı Ses Sırası

1-1/2-1 formülü üzerine kurulmuş kavuşuk bir usûlde birleşmiş üç bitişik tetrakort, Şur makamının ses sırasını oluşturur. Bu ses sırasında orta tetrakordun birinci sesi makamın kararıdır. Yani makamın kararı (re) perdesidir. Re kararlı Şur makamının ses sırası şu şekildedir.



2301. Şur Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri

1. RE: Karar
2. SOL: Dörtlü
3. FA, LA ve DO: Kararın üst mediantı, kararın beşlisi ve ana ses
4. LA: Alt mediant ve alt taşıyıcı ses
5. Sİ bemol: Kararın beşlisinin üst taşıyıcı sesi
6. DO ve Mİ: Sınır sesi ve kararın üst taşıyıcı sesi

Şur makamındaki bütün perdeler karara hizmet etmez, bu ses sırasının birinci perdesi olan pes bölgedeki la sesi do perdesine mediantlık yapar. Seyir sırasında bu perde karar ile ilgi kurmaz, komşu hareketlerde ve sıçramalarda seyre katılmaz. Ses sırasının ikinci sesi olan pes bölgedeki (si), (do) sesine alt taşıyıcı ses olarak hizmet eder. Şur makamında kesinlikle bu perdeden sıçrama yapılmaz. Ses sırasının üçüncü perdesi olan pes bölgedeki (do) sesi ana ses diye adlandırılır. Bunun sebebi makamın mecburen bu perdeden başlatılması ve bu perdeden 7 ana makama rahatça geçilebilmesidir. Şur makamında karar verirken (do) perdesi alt taşıyıcı ses ile karara gider. Do sesinden mi, fa, sol seslerine atlama yapmak mümkündür. Bu özelliği nedeni ile Şur makamı çıkıcı bir özellik gösterir.

Ses sırasının dördüncü ve karar sesi olan re sesi fa, sol ve la'ya sıçrama yapabilir. Ses sırasının beşinci sesi olan (mi) sesi kararın üst taşıyıcı sesi olarak görev yapar. Bu perde bazı durumlarda bemol ya da diyez alabilir. Ses sırasının altıncı sesi olan fa sesinden kararın beşlisine karar ve (do) sesine sıçrama yapılabilir. Sol sesi ses sırasının yedinci sesidir ve yukarıya si bemol sesine, sınır sesine, aşağıyada mi bemole, karara ve do'ya sıçrama yapabilir. Birçok yere sıçrama kabiliyeti olduğundan makamın güçlüsü gibidir. Makamın sekizinci sesi olan (la) sesinden yukarıya doğru sınır sesine aşağıya doğru ise (fa) sesine ve karar sesine sıçrama yapar. Si bemol sesi ses sırasının dokuzuncu sesidir ve bu perdeden aşağıya doğru (sol) sesine sıçrama yapar. Böylece sol perdesini güçlü durumuna sokar. Ses sırasının onuncu ve son sesi (do) perdesidir ve bu perdeden ancak aşağıya doğru sıçrama yapılabilir.

2302. Şur Makamının Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramalar

Bu makamdaki sıçramaları aşağıdaki cetvelde gösterebiliriz.

The musical notation shows a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G, A, B, C, D, E, F, G, A, B. Above the staff, the intervals between notes are indicated by numbers: 3 (G-A), 4 (A-B), 5 (B-C), 3 (C-D), 3 (D-E), 4 (E-F), 3 (F-G), 3 (G-A), 3 (A-B). Below the staff, the intervals between notes are indicated by numbers: 3 (G-A), 4 (A-B), 5 (B-C), 3 (C-D), 4 (D-E), 5 (E-F), 3 (F-G), 4 (G-A), 5 (A-B).

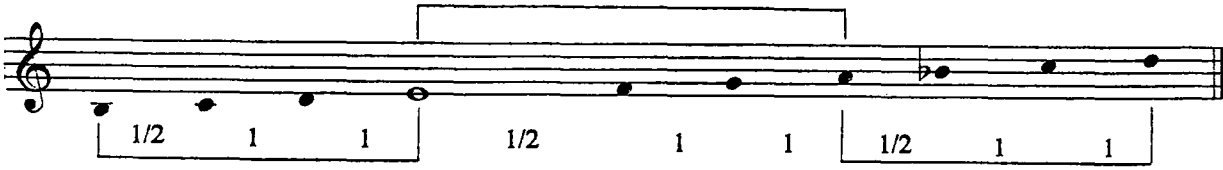
240. Segah Makamı

Azerbaycan halk müziğinde yedi ana makamdan biridir. Kelime anlamı, farsçada, se: üç, gah: vaziyet, mekan, mevki demektir. Segah makamı dinleyenler üzerinde sevgi muhabbet, aşk gibi duygular yaratır. Bu bakımdan makamın kullanma alanı ve maksadı anlaşılabilir. Azerbaycan'da Segah makamının diğer yörelere göre daha çok versiyonu vardır. Bunlardan Hariç Segah, Zabul Segah, Mirza Hüseyin Segahı ve diğer çeşitleri sadece Azeri halkına özgüdür. Bütün bu Segahlar içerisinde mi perdesinde karar veren "Zabul Segah: Orta Segah" esas tutulur. Bu bakımdan diğer tonlarda çalınan Segahların hepsi Orta Segahın versiyonudur. Değişik Segahlardan si kararlı olanına "Hariç Segah", birinci

oktavdaki (la) kararlı olanı "Mirza Hüseyin Segahı", birinci oktavdaki sol kararlı olanına da "Haşım Segah" adı verilir. Halk arasında bu Segaha Yetim Segahta denilmektedir (Önalı, 1983, s. 96-100).

2400. Segah Makamının Ses Sırası

1/2-1-1 formülü üzerine kurulmuş kavuşuk bir usülde birleşmiş üç beraber tetrakort, Segah makamının ses sırasını oluşturur. Orta tetrakordun birinci perdesi olan mi, makamın karar sesidir.



2401. Segah Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri

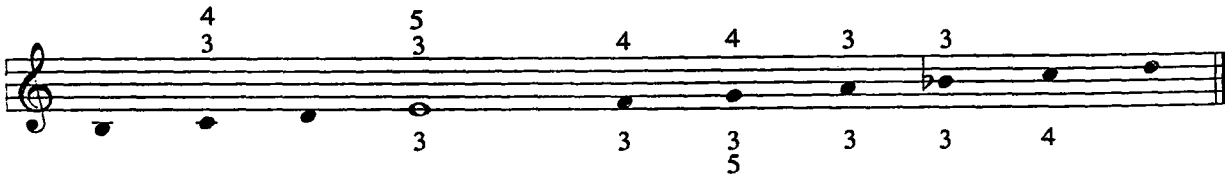
Segah makamındaki bütün perdeler karara hizmet etmez. Ancak bütün perdeler dolaylı olarak karar sesi ile ilişkilidir. Segah makamında karar sesi üçüncü derece (do) sesi ile bağımlıdır.

Si sesi esas tonun alt yardımcı sesidir. Bu perdenin görevi adından da anlaşılacağı gibi sesi taşıyarak esas tona götürmektir. İtici bir görevi olan bu sestem sıçrama yapılmaz. Do, karar sesinin alt üçlüsüdür ve ana sestir. Bu perdeden kararın üst taşıyıcı sesine ve karar sesine sıçrama yapmak mümkündür. Re sesinin hiçbir görevi yoktur. Başlangıç cümlesinde birkez kullandıktan sonra bu perde natürel olarak bir daha kullanılmaz. Yarım ses değişerek görev yapar. Mi sesi, makamın karar perdesidir. Bu perdeden yukarıya doğru (do) sesinin beşlisi olan (sol)'e, aşağı doğru ise (do) sesine sıçrama yapılabilir. Fa üst yardımcı sestir. Bu sestem yukarı doğru (do) sesinin beşlisi olan (sol)'un üst yardımcı sesine yani (la)'ya ve tam dörtlüde (sol) sesine tamamlanmak üzere atlama yapılabilir. Bunun dışında yapılan sıçramalarda yeniden bir başka perdeden Segah girişi yapılmış gibi olur. Sol sesi, ana tonun yani (do) sesinin beşlisidir. Buradan yukarıya oktavdaki (do) sesine, aşağıya doğru da (re), karar perdesine sıçrama yapılabilir. La sesi, do sesinin beşlisinin üst yardımcı sesidir. Bu

perdeden (do)'nun oktavına, aşağıya doğru ise (fa) sesine atlama yapılabilir. Bu perdenin bir oktav tizine, karardan sıçrama yapılarak dizi genişletilebilir. Si bemol sesi, sol sesine göre mediantlık görevi yapar. Bu perdeden ancak oktav şeklinde sıçramalar yapılabilir. Do, ana tonun oktavidir. Buradan ancak (do)'nun beşlisi olan (sol) sesine ve aynı tonun beşlisinin üst yardımcı sesine sıçrama yapılabilir. Re sesi sınır sesidir ve bu perdeden sıçrama yapılmaz.

2402. Segah Makamı Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramalar

Aşağıdaki cetvelde bu sıçramalar gösterilmiştir.



250. Çahargah Makamı

Çahargah'ın kelime anlamı dört taraf (doğu, batı, kuzey, güney), dünya, dördüncü perde anlamlarına gelmektedir. Anadolu'da, do majör dizisine benzer, Kaba Çargah perdesinde karar veren, çıkıcı seyirli, arıza almayan Çargah beşlisine, Çargah dördlüsünün eklenmesi ile oluşan bir makam olarak bilinmektedir. Azeri müziğindeki Çahargah makamı ile bir benzerliği yoktur. Duygu olarak heyecan ve ihtirası yansıtır (Önalı, 1983, s. 116-123).

2500. Çahargah Makamı Ses Sırası

$1/2-1 \ 1/2-1/2$ formülü ile kurulur. Alt tetrakort ile kavuşuk (zincirli) usülde, orta tetrakort ise üst tetrakort ile ayrı usülde birleşir. Bu ses sırasında orta tetrakortun birinci perdesi, makamın karar perdesi (do) dir.



2501. Çahargah Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri

Çahargah makamındaki bütün perdeler karara bağımlıdır. Bu perdelerin tümü karara hizmet ederek, karar sesinin melodideki durumunu kuvvetlendirir.

Çahargah makamı ses sırasında üzerinde en çok durulan perdeler şunlardır.

1. DO: Karar (esas ton)
2. FA ve SOL: Üst dörtlü ve karar beşlisi
3. LA bemol, RE bemol, Mİ, LA bemol ve DO: Alt üçlü, üst yardımcı ses, üst üçlü, kararın beşlisinin üst yardımcı sesi ve karar oktavı
4. SOL, Sİ, Sİ: Kararın alt dörtlüsü, alt yardımcı ses ve karar oktavının alt yardımcı sesi

Sol sesi, kararın alt dörtlüsüdür. Kararın alt üçlünün alt taşıyıcı sesidir. Makam seyri sırasında bu sese gelindiği zaman, buradan rahatça kararın alt üçlüsü olan la bemol perdesine geçilir. Makamın seyri sırasında kullanılan ilk perdesidir. Seyre bu sestten başlamak şarttır ve sıra sesler dışında başka hiçbir perdeye sıçrama yapılmaz.

La bemol sesi, karar sesinin alt üçlüsüdür ve karara hizmet eder. Buradan karar sesine ve re sesine sıçrama yapılabilir. Daha önce sıçrama yapılmış perdelerden basamak basamak geri döndüğü için makam inici-çıkıcı bir seyir kazanır. Bu perdeden re bemol sesine sıçrama yapıldığından kararın üst yardımcı sesi hazırlanmış olur. Böylece karara bağlanabilir.

Si sesi kararın alt yardımcı sesidir ve buradan re bemol sesine sıçrama yapılır. Bunun sebebi taşıyıcı sese hazırlık içindir. Si sesinin diğer bir görevi de perdeler arasında seyir bağlantısı kurmaktır.

Do sesi karar sesidir. Buradan alt üçlüye ve alt dörtlüye, üst üçlü ve üst beşliye sıçrama yapmak mümkündür.

Re bemol, kararın üst yardımcı sesidir. Bu perde makam seyri sırasında bitirme hissini uyandırır. Sesi karara zorlayan perde görevini görür. Re bemolden aşağıya la bemole, üstte sol perdesine sıçrama yapılabilir.

Mi, kararın üst üçlüsüdür. Diğer perdeler gibi karara hizmet eder. Bu sestten karar do sesine ve kararın dörtlüsü fa perdesine sıçrama yapılabilir.

Fa, karar sesinin üst dörtlüsüdür. Buradan (do)'ya, re bemole ve kararın altıncı sesi la bemol perdesine sıçrama yapılabilir.

Sol sesi, karar do sesinin üst beşlisidir. Bu perdede karara hizmet eder. Buradan kararın üst üçlüsüne, karara ve kararın oktavına sıçrama yapılabilir.

La bemol sesi, karara dolaylı olarak hizmet eder. Bu perde kararın beşinci derecesi olan sol sesinin üst yardımcısı olması dolayısıyla itici rol oynayarak kararın beşlisini zorlar ve karara dönüş için dolaylı rol oynamış olur. Bu perdeden kararın üst dörtlüsüne ve sekizlisine sıçrama yapılabilir.

Si sesi, si perdesi kararın beşlisi ile oktavı arasında bağlayıcı olarak diziyi tiz perdelere doğru genişletir. Si sesinden kararın beşlisi olan sol sesine sıçrama yapılabilir.

Do sesi, do kararın oktavıdır ve makamın tize doğru genişlemesini sağlar. Bu sestten aşağıya doğru la bemole ve sol sesine sıçrama yapılabilir.

2502. Çahargah Makamı Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramalar

Aşağıdaki cetvelde bu sıçramalar gösterilmiştir.

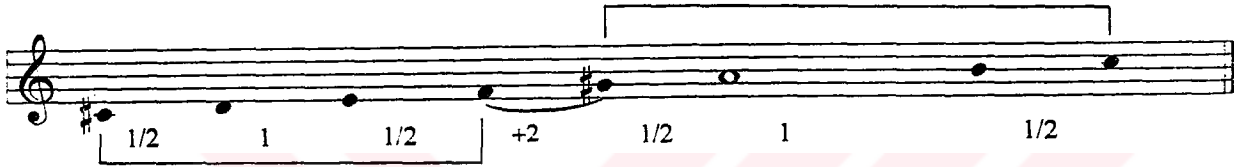
The musical notation shows a sequence of notes on a single staff with a treble clef. The notes are: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Above the staff, numbers indicate possible jumps: 4, 4/3, 3, 5/4/3, 3, 3, 3, 4, 3. Below the staff, numbers indicate possible jumps: 3/4, 4, 3, 3/4, 3/5, 3, 3, 3/4.

260. Şüşter Makamı

Azeri halk müziğinin 7 esas makamından biri olan Şüşter bir şehir adıdır. Dinleyenler üzerinde derin keder hissi yaratır (Önaldı, 1983, s. 145-148).

2600. Şüşter Makamı Ses Sırası

1/2-1-1/2 formülü üzerine kurulmuş ayrı birleşme usülü ile biraraya gelmiş iki tetrakorttan oluşur. İki tetrakort arasında artık ikili aralığı vardır. Üst tetrakordun ikinci perdesi olan la sesi makamın karar sesidir.



2601. Şüşter Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevi

1. LA: Karar (ana ses)

2. Mİ, FA, SOL, Sİ: Kararın alt dördlüsü, kararın alt üçlüsü, kararın alt yardımcı sesi, kararın üst yardımcı sesi

3. DO diyez, RE, DO: Kararın alt altlısı, kararın alt altlısının üst yardımcı sesi, kararın üst mediantı

Ses sırasında perdelerin birçoğu karara hizmet eder.

DO diyez; do diyez sesi kararın alt altlısıdır. Bu perde de kararın alt dördlüsü olan mi sesine sıçrama yapılabilir.

RE; bu ses kararın alt altlısının üst yardımcı tonudur. Bu sestem kararın üçlüsü olan (fa) sesine sıçrama yapılabilir.

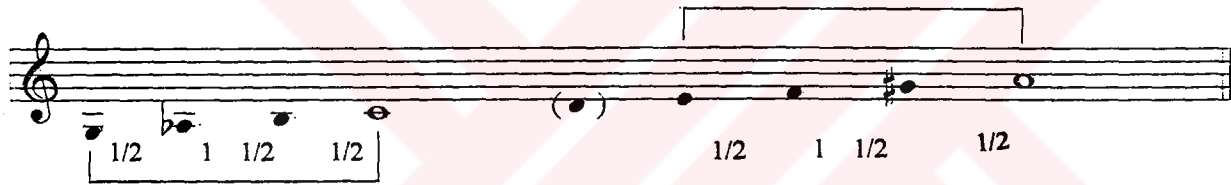
270. Hümeyun Makamı

Hümeyun Frasca'da mübarek, kutlu padişaha ait anlamına gelir. Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügatında basit makam olarak en eski makamlardan biri ve Hicaz ailesinden bir makam olarak tarif edilmiştir.

Azeri müziğindeki Hümeyun makamı, Anadolu'daki Hümeyun makamına fazla benzemez. Şuşter makamına göre daha derin bir keder hissi uyandırır (Önaldı, 1983, s. 156-158).

2700. Hümeyun Makamı Ses Sırası

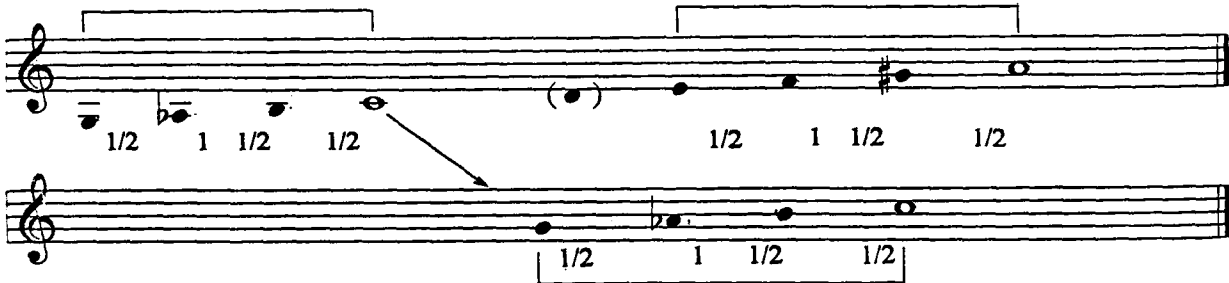
$1/2-1 \ 1/2-1/2$ formülü üzerine kurulmuştur. Birleşme şekillerinden üçüncüsü olan orta ses vasıtasıyla birleşmiş iki beraber tetrakort makamın ses sırasını oluşturur.



Bu makamda iki karar vardır. Birincisi Bayati-Şiraz (do perdesi), Bayati-Kürd (la perdesi) dir.

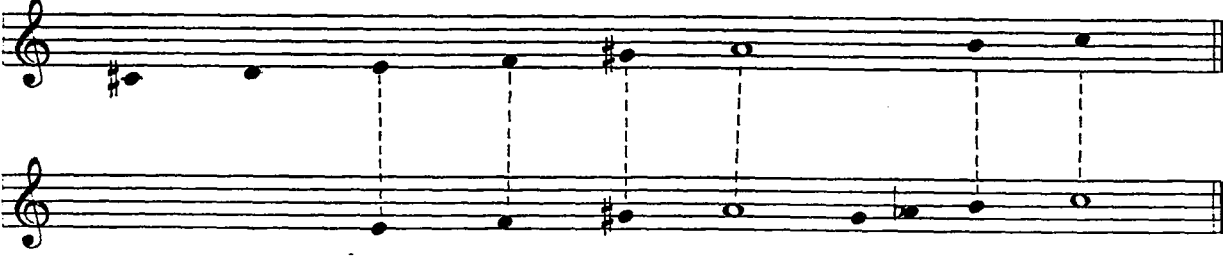
2701. Hümeyun Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri

Hümeyun makamında melodiler oluşturabilmek için şu koşulları bilmek gerekir. Hümeyun makamının ses sırasında alt tetrakort melodi oluşturma sırasında bir oktav tizleşmek ister. Bu durumda ses sırası şu şekli alır.

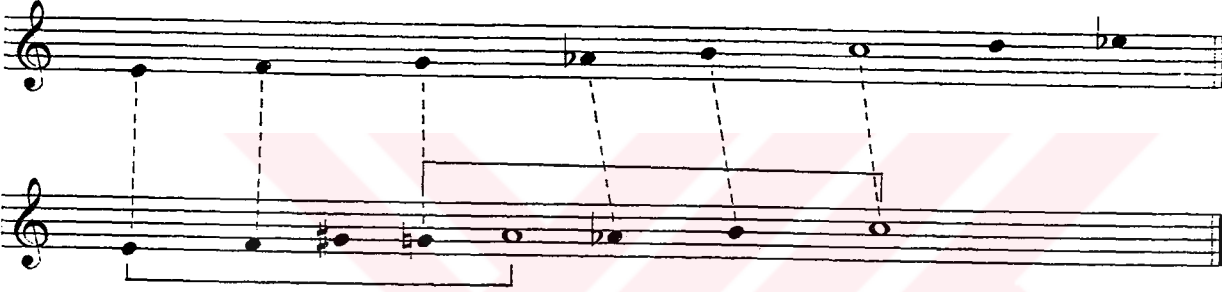


Yukarıdaki ses sırası la ve do kararlı iki tamamlanmış (Şüşter) makamı ses sırasından ibarettir.

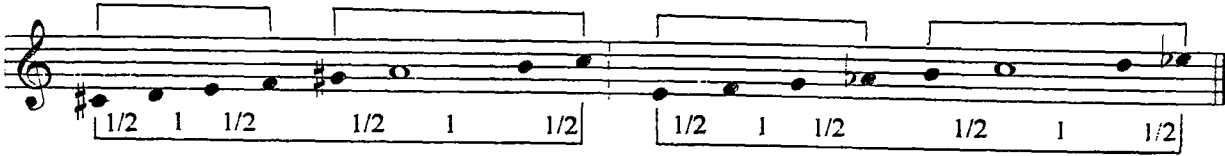
La kararlı (Şüşter) makamının iki alt perdesi çatışmaz.



Do kararlı (Şüşter) makamının ise iki üst perdesi çatışmaz.



Çatışmayan alttaki ve üstteki perdeleri eklediğimiz zaman aşağıdaki ses sırası meydana gelmektedir.



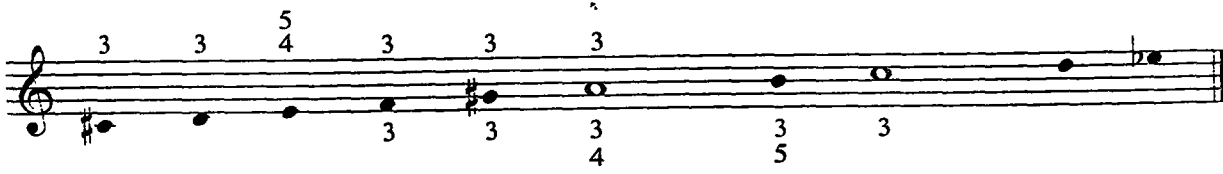
Yukarıda gösterilen ses sırasında tekrar edilen (mi) ve (fa) seslerini kaldıracak olursak, aşağıda gösterdiğimiz ses sırasından ibaret "Hümayun" makamı elde edilmiş olur.



Yukarıda gösterilen ses sırasında (la) perdesi birinci karar, (do) perdesi de ikinci karar görevini alarak yer değiştirmiş olur. Bu ses sırasının perdelerini, küçük oktavdaki la ve do kararlı iki adet "Şüşter" makamı gibi düşünmek gerekir.

2702. Hümayun Makamı Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramalar

Aşağıdaki cetvelde Hümayun makamındaki sıçramalar gösterilmiştir. Bu sıçramalar Şüşter makamında olduğu gibidir.



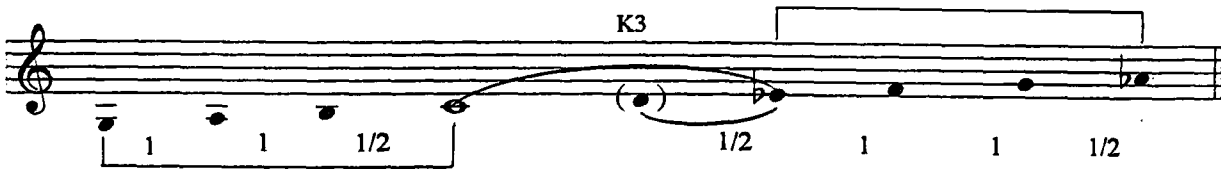
280. Bayati-Şiraz Makamı

"Bayati" 'nin kelime anlamı "ağıt"tır. Yani gamlı ve acılı zamanlarda söylenen ezgilere (Bayati) denilmiştir. Bu bakımdan Bayati-Şiraz'ın kelime anlamı İran'da bir şehir olan Şiraz yöresine özgü ağıt olarak açıklanabilir. Bayati-Şiraz makamı dinleyen üzerinde gamlılık hissi yaratır. Bu yüzden bu makam genellikle hüzünlü konularda kullanılır (Önaldı, 1983, s. 163-166).

2800. Bayati-Şiraz Makamı Ses Sırası

1-1-1/2 formülü üzerine kurulmuş ve orta yarım ses aracılığı ile bağlanmış iki birleşik tetrakorttan oluşmuştur.

Bu ses sırasında alt dördlünün son perdesi makamın karar sesidir.



2801. Bayati-Şiraz Makamı Ses Sırasındaki Perdelerin Görevleri

SOL: Ses sırasının birinci perdesidir. Buradan yukarıya karar sesine sıçrama yapmak mümkündür.

LA: Bu perdeden karar ve onun üst yardımcı tonu olan re sesine sıçrama yapmak mümkündür.

Sİ: Bu perdeden karara üst yardımcı sesi olan re sesine sıçrama yapmak mümkündür.

DO: Karar sesi olan bu perdeden yukarıya doğru dörtlüye ve beşliye, aşağıya doğru la perdesine ve sol perdesine sıçrama yapılabilir.

RE: Bu perdeden yukarı doğru kararın dörtlüsü olan sol sesine, beşlisi olan la sesine, aşağıya doğru ise kararın alt yardımcı sesi olan si sesine sıçrama yapmak mümkündür.

Mİ bemol: Bu perdeden yukarıya doğru, kararın beşlisi olan (la)'ya, aşağıya doğru karar sesi olan do perdesine sıçrama yapmak mümkündür.

FA: Bu perdeden aşağıya doğru si ve do seslerine sıçrama yapılabilir.

SOL: Bu perdeden aşağıya doğru kararın üçlüsü olan mi bemole, kararın üst yardımcı sesi olan re sesine ve karar sesine sıçrama yapılabilir.

LA bemol: Bu perdeden sadece kararın üst beşlisi olan sol sesine sıçrama yapılabilir.

Yukarıdaki açıklamalara göre şu sonuçlara varılabilir; Ses sırasında yukarıdan ve aşağıdan birinci derecede diğer perdelerle ilişki kuran birinci perde karar sesi olan do perdesi, sonra re, daha sonrada mi bemol perdesidir. Kendinden öncekilerle ilişki kuran perdelerin başında ise, sol ve fa gelir. Kendinden sonrakilerle ilişki kuran perde ise la perdesidir. Makama genel olarak bakıldığında güçlü hissini veren tek perdenin (re) perdesi

olduğu sanılsada bu perde gibi yine aynı güçlü özelliği gösteren üç perde daha vardır. Bu perdeler la, fa ve sol sesleridir.

2802. Bayati-Şiraz Makamı Ses Sırasında Mümkün Olan Sıçramalar

Aşağıdaki cetvelde mümkün olan sıçramalar gösterilmiştir.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The scale consists of the following notes: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat. Above the staff, the numbers 4, 3, 3, 4, 4, 3, 3 are written above the notes B-flat, C, D, E-flat, F, G, A respectively. Below the staff, the numbers 3, 4, 3, 3, 4, 5, 3, 4, 5 are written below the notes B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, and the final B-flat. The numbers 3, 4, and 5 indicate possible jumps between adjacent notes in the scale.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ANALİZ ve BULGULAR

Bu bölümde daha önce nazari bilgileri verilen yedi ana makama ait örnek eserler ve bu eserlerin, Türk müziğinde kullanılan makamlarla ilişki ve benzerliklerinin saptanıp, analiz ve bulgularının yapıldığı bir çalışma yer almaktadır.

30. Rast Makamı

Rast makamını Azeri folkloruna ait "Aman Nene" isimli parça üzerinde inceliyoruz (Turhan, 1993, s. 60).



As - ta ye - ri ke - mer dü - şer be - lin - den, A - man ne - ne,
za - lim ne - ne, yar ne - ne! Ay - rı düş - düm gü - lüm - den, bül -
bü - lüm - den, A - man ne - ne, za - lim ne - ne, yar ne - ne!
Ay - rı düş - düm gü - lüm - den, bül - bü - lüm - den, A - man ne - ne,

za - lim ne - ne, yar ne - ne! O ge - der se - vi - rem düş - mez
di - lim - den ay, A - man yar, ay za - lim yar, ay,
Gö - zel yar, ay gül ya - rım! A - man ne - ne, za - lim ne - ne,
yar ne - ne hey, Yar ne - ne hey, yar ne - ne hey, yar ne - ne!

Azeri müziği nazariyatındaki Rast makamı dizisi aşağıdaki gibidir.

1 1 1/2 1 1 1/2 1 1 1/2

Diziden de görüldüğü gibi Azeri müziğinde Rast makamı 1-1-1/2 formülü üzerine kurulmuş dörtlü aralıkların birleşmesi ile oluşturulmuştur.

Türk müziğinde ise Rast makamı dizisi aşağıdaki gibidir (Özkan, 1990, s. 115).

Rast 5'lisi Rast 4'lüsü

Dizideki si sesinin almış olduğu koma bemolden dolayı, Azeri müziğindeki Rast makamını belirleyen 1-1-1/2 kalıbını Türk müziğindeki Rast makamına uyarlayamıyoruz. Fakat si sesi naturel olsa idi bu kalıp bizdeki Rast makamına da uyarlanabilirdi.

Azeri müziğindeki Rast makamına ait eserler icra edildiğinde Türk müziğinde Rast'ın si koma bemolünün bir an ihmal edildiğini düşünürsek iki türdeki Rast makamının da aynı etkiyi uyandırdığını söyleyebiliriz. Fakat si koma bemol sesi Rast makamının belirleyici özelliklerinden biri olduğu için Azeri müziğindeki Rast makamını Türk müziğindeki bir makamla karşılaştırmak gerekirse daha çok Çargah makamını andırdığını söyleyebiliriz.

Notası verilen parça, makamın karar sesi olan do ile başlayarak güçlü pozisyonunda olan ikinci derece re sesinde ve pes bölgedeki güçlü niteliği taşıyan sol sesinde asma kalışların yapılarak karara dönüldüğü iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm bu seyirle devam ederken, ikinci bölümde de karar sesi olan do sesinin üçlüsü konumundaki mi sesinde ısrarlı kalışlar yapılarak eser sürdürülmüştür. Eserin sonunda bu etki yumuşatılarak karar sesine varılmış ve eser tamamlanmıştır.

31. Şur Makamı

Bu makamı Azeri folkloruna ait "Ay gadası" isimli türkü üzerinde inceleyeceğiz (Turhan, 1993, s. 39).

$\text{♩} = 80$

Gaş - la - rın hi - lai, Ağ ü - zün - de hal Men - de yoh - tur hal

Ay ga - da - sı. Ay ba - la Fat - ma Gaş - la - rın çat - ma,

Gel me - ni at - ma, Ay ga - da - sı. Söz - le - rin şe - ker

Ol - ma - sam e - ğer Kim na - zın çe - ker Ay ga - da - sı.....

Kim na - zın çe - ker Ay ga - da - sı. Kim na - zın çe - ker

Ay ga - da - sı. Kim na - zın çe - ker Ay ga - da - sı.

Azeri makamındaki Şur makamının dizisi aşağıdaki gibidir.



Diziden de görüldüğü gibi Şur makamı 1-1/2-1 formülü üzerine kurulmuş dörtlülerden oluşmaktadır. Türk müziğindeki nihavent makamını anımsatır.

Türk müziğindeki Nihavent makamı dizisi aşağıdaki gibidir (Özkan, 1990, s. 208).



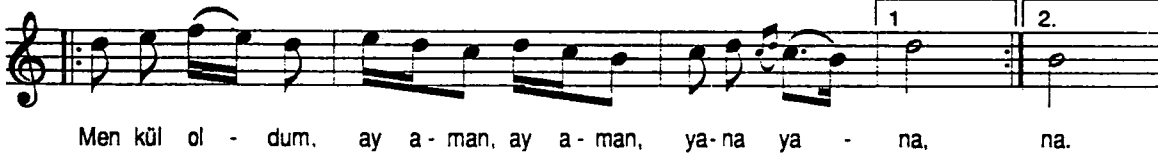
Her ne kadar da Nihavent makamı Buselik beşlisi üzerine kurulmuşsa da Azeri müziğindeki Şur makamı ile karşılaştırırken Nihavent makamının ilk dört sesini aldığımızda 1-1/2-1 formülü ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda iki makam türünün aynı hissi uyandırdığını söyleyebiliriz. Örnek aldığımız Şur makamındaki eser re kararlı Şur'un sol kararlı icra edilmiş biçimindedir. Eser, makamın güçlü özelliği gösteren re sesi ile başlayarak, asıl güçlü konumundaki do sesi ile güçlü kalıplar yapılarak tamamlanmıştır.

32. Segah Makamı

Azeri müziğinin ana makamlarından olan Segah makamını Azeri folkloruna ait olan "Evleri var hana hana" isimli iki dörtlük usüllü türkü üzerinde inceleyeceğiz (Turhan, 1993, s.49).



Ev - le - ri — var ay a - man ha - na ha — na.



Men kül ol - dum. ay a - man, ay a - man, ya - na ya - na, na.



Yay - lı - gı - nın — ya - nı bu — ta.



Me - ni sal - dın ay a - man ay a - man, ya - nar o - da, da.

Azeri müziğindeki Segah makamı dizisi aşağıdaki gibidir.



Bu diziyeye göre Azeri müziği, Segah makamı 1/2-1-1 formülü üzerine kurulmuş dörtlülerden oluşan bir yapıdadır.

Türk müziğindeki Segah makamı dizisi ise şöyledir (Özkan, 1990, s. 276).



Segah 5'lisi Hicaz 4'lüsü

Bu iki diziyi karşılaştırdığımızda birbirleri arasında çok önemli farkların olduğu görülmektedir. Azeri müziğinde mi kararlı ifade edilen Segah makamı si sesine aktarıldığı zaman, birim dörtlü aralık ele alınıp, Türk müziğindeki Segah'ın ilk dört sesi ile karşılaştırıldığında yaklaşık bir Segah etkisi iki dizide de gözlenebilir.

Fakat Türk müziğine ait Segah makamındaki si koma bemol ve mi koma bemol, gözardı edilemeyeceğine göre "iki tür müzikteki Segah makamları birbirinin aynıdır" denilemez.

Yukarıda notası verilen eser, si kararlı olarak ifade edilmiş ve güçlüsü olan re sesi ile başlamıştır. Hareketli bir hava ile ilerleyen ezgi küçük bölümler halinde re güçlü sesinde asma kalışlar yaparak devam etmiştir. Eserde yine güçlü sesinde asma kalış yapan bir meyan bölümü de yer almıştır. Nakarat özelliği gösteren bir tekrar bölümü ile eser tamamlanmıştır.

33. Çahargah Makamı

Azeri müziğinin ana makamlarından olan Çahargah makamını Azeri folkloruna ait bir saz eseri havası olan "Çoban Dansı" isimli parça üzerinde inceliyoruz (Turhan, 1993, s. 65).



Azeri müziğindeki Çahargah makamının dizisi aşağıdaki gibidir.



Bu diziden de görüldüğü gibi Azeri müziğindeki Çahargah makamı $1/2-1\ 1/2-1/2$ formülü üzerine kurulmuş dörtlülerden oluşmaktadır. Bu dörtlü yapısı bizdeki Hicaz Dörtlüsünü andırmaktadır.

Buna göre Türk müziğindeki Hicaz dizisi şu şekildedir (Özkan, 1990, s. 140).



Bu iki diziden, dörtlüleri baz alınarak karşılaştırıldığında, Hicaz dörtlüsü elde edilmektedir. Her ne kadar isimleri farklı olsada iki makam icra edildiğinde Hicaz makamı havası ortaya çıkmaktadır. Yukarıda notası verilen saz eseri incelendiğinde tipik Hicaz makamı etkisi ortaya çıkmaktadır. Çahargah makamının güçlüleri olan fa ve sol seslerinden sol sesi ile başlayan eser mayenin tiz oktavında güçlü kalışlar yaparak, tizden karara doğru sıra seslerle inerek eser tamamlanır.

34. Şüşter Makamı

Şüşter makamını Azeri folkloruna ait "Gözelim sensen" isimli türkü üzerinde inceliyoruz (Turhan, 1993, s. 36).

$\text{♩} = 55$

Gö - ze - lim sen - sen gö - zü - mün nu - ru. $\overset{3}{\quad}$ $\overset{3}{\quad}$

Cen - net - de yoğ - dur se - nin tek hu - ri.

U - ca dağ ba - şın - da cey - ran yol ey - ler, $\overset{3}{\quad}$ $\overset{3}{\quad}$

Ü - re - gi - min ba - şın - da — ti - kân kol ey - ler.

Ya - ra - lı - yam, değ — me, değ - me, değ — me, değ - me.—

Gü - lü - mün bu - ta — sını eğ - me, eğ — me eğ - me.

Azeri müziğindeki Şuşter makamının ses sırası şu şekildedir.

Bu dizideki dörtlü kalıbı Türk müziğindeki herhangi bir dörtlü ile benzerlik taşımamaktadır. Bunun nedeni Türk müziğindeki bir dörtlü kalıbının 1/2-1-1/2 kalıbı ile uyuşmaması ve dizideki karar sesinin, dörtlülerin bağlantı noktasından farklı bir konumda bulunmasıdır. Fakat Azeri müziğindeki Şuşter makamına ait eserler incelendiğinde Türk müziğindeki tipik Hicaz etkisi görülür.

Yukarıdaki eserin notası incelendiğinde Şuşter makamındaki karar sesi olan la sesinde karar kıldığı, si bemol ve do diyez arızalarıyla tipik Hicaz makamını tanımladığı görülmektedir. Fakat Şuşter makamının dizisine bakıldığında dörtlülerindeki kalıp türü Hicaz özelliği göstermemektedir. Dolayısıyla dizinin nazari anlamdaki ifadesi ile, uygulamada görülen Şuşter makamı arasındaki bu çelişki dikkati çeken önemli bir noktadır. Eser incelendiğinde Hicaz makamını pes seslerinde seyrettiği, güçlü pozisyonundaki mi sesi vurgulanarak karara gittiği görülmektedir.

35. Hümayun Makamı

Hümayun makamını Azeri folkloruna ait "Baharımsan" isimli eser üzerinde inceleyeceğiz (Emirov, 1955).

Allegretto

The musical score is written on ten staves. The first staff starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a single melodic line. The first ending (marked '1') is located on the second staff. The second ending (marked '2') is located on the third staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, often beamed together. A large, faint watermark is visible in the background of the page.

Hümayun makamının ses dizisi şu şekildedir.



Dizide görüldüğü gibi Hümayun makamı 1/2-1 1/2-1/2 formülü üzerine kurulmuş, orta ses re vasıtasıyla birleşmiş iki tetrakorttan oluşmaktadır. Buradaki dörtlü baz alındığında Türk müziğindeki Hicaz dörtlüsü ile benzeştiği görülmektedir.

Türk müziğindeki Hicaz dizisinde şu şekildedir (Özkan, 1990, s. 140).



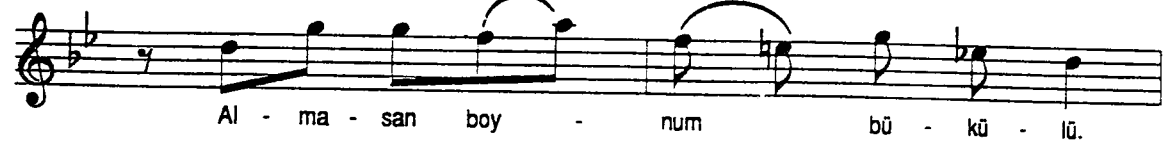
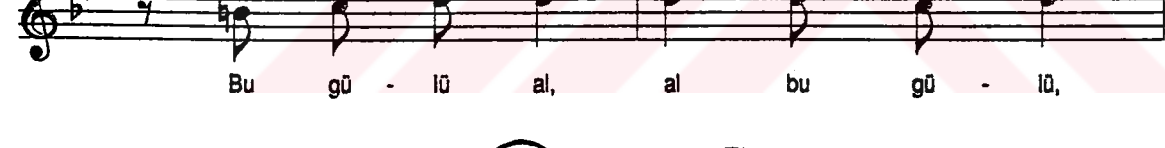
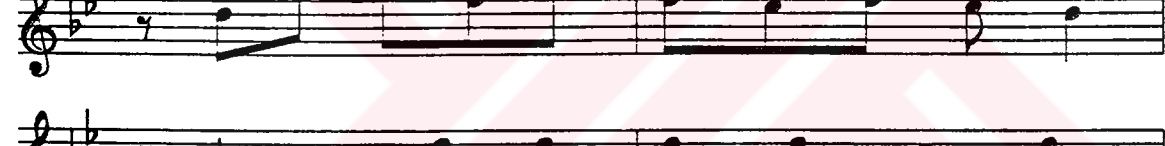
Bu iki dizinin dörtlülerine yukarıdaki Hümayun makamının kalıbı uygulanabilmektedir. Yukarıda notası verilen örnek eser, 3/4'lük usülde olup makamın mayesine göre beşinci sesi olan sol sesinden başlayarak maye olan do sesine kadar Hicaz Makamı etkisinde devam eder. Mayenin tiz oktavından başlayan ikinci bölüm meyan anlayışında olup makamın güçlü özelliği gösteren sol sesinde karar kılar. Son bölüm yine sol sesi ile başlayarak tipik Hicaz etkisi ile, karar sesi olan do sesinde karar kılar.

36. Bayati-Şiraz Makamı

Azeri müziğindeki ana makamların sonuncusu olan Bayati-Şiraz makamını Azeri folkloruna ait "Neylemişem" isimli eser üzerinde inceleyeceğiz (Turhan, 1993, s. 52-53).

—
•••=73

Gaş - ga - ba - ğın yer - le - ge - dir Men se - ne
ney - le - mi - şem Ü - re - yim güp - gü - pe - dir Men se - ne



Musical notation for the Azeri song "Men se-ne ney-le-mi-şem". The melody is written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Men se - ne ney - le - mi - şem Men se - ne ney - le - mi - şem, ney - le - mi - şem. Atalye Niz".

Azeri müziğindeki Bayati-Şiraz makamının dizisi aşağıdaki gibidir.

Musical notation for the Bayati-Şiraz makam scale. The scale is written on a treble clef staff with a key signature of one flat. The notes are: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat. The intervals between notes are: 1, 1, 1/2, 1/2, 1, 1, 1/2. A bracket labeled "K3" spans from the E-flat note to the B-flat note.

Dizidende görüldüğü gibi Bayati-Şiraz makamı 1-1-1/2 formülü üzerine kurulmuş iki dörtlü arasında küçük üçlü bağlantısı ile oluşmuş bir makamdır. İki dörtlüyü bağlayan küçük üçlü aralığı esas alındığında Türk müziğindeki Nihavent makamına benzemektedir.

Türk müziğindeki Nihavent makamı dizisi şu şekildedir (Özkan, 1990, s. 208).

Musical notation for the Nihavent makam scale. The scale is written on a treble clef staff with a key signature of one flat. The notes are: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat. The scale is divided into two sections: "Buselik 5'lisi" (B-flat, C, D, E-flat, F) and "Kürdi 4'lüsü" (G, A, B-flat, C).

Yukarıda notası verilen eser incelendiğinde, eser tipik Nihavent seyrini taşımaktadır. Karar sesi ile başlayan eser makamın pes seslerinde dolaşarak fa diyez yeden sesiyle karara ulaşır. İkinci bölümde makamın güçlü sesi vurgulanarak tiz seslerin gösterildiği bir meyan anlayışındadır. Son bölüm yine pes seslerde dolaşarak tamamlanmaktadır.

4. DEĞERLENDİRME ve SONUÇLAR

Kendine özgü üslup ve lehçesi ile yüzyıllardan beri varlığını korumuş, bugün bile kendi yöresinde ve Anadolu'da çok sevilerek icra edilen Azerbaycan halk müziği; dayanağını aldığı yedi ana makamla, bu makamların kuruluşlarıyla, Türk müziğindeki makamlarla olan benzer ve farklı yönleri ile bu tez çalışmasında ele alınmıştır.

Türk müziğindeki bir makamla isim olarak benzerlik gösteren bir Azeri makamı, uyandırdığı etki açısından benzediği makamla çelişmektedir. Dolayısıyla, bu isim benzerliğinin nereden kaynaklandığı kanaatimce başka bir araştırma konusu olarak kabul edilmelidir. Buna göre bu tez çalışmasından çıkan sonuçları şu şekilde sıralayabiliriz;

1. Azerbaycan halk müziğindeki bir makam, dörtlü ses gruplarının (tetrakortların) biraraya gelmesi ile oluşmaktadır. Bu yönüyle Türk müziğindeki makam dörtlülerini çağırırsa da, dörtlüler Türk müziğindeki gibi bir isimle isimlendirilmemiştir.

2. Bu dörtlüler, batı tampere sistemine dayalı majör ve minör kalıbına benzeyen, tam ve yarım seslerden oluşan simgelerle formülize edilmiştir. Örnek"1-1-1/2" gibi...

3. Türkülerin icrasında koma sesler kullanılmasına rağmen, Üzeyir Hacıbeyli'nin geliştirdiği Azeri müziği nazariyat sisteminde bu koma değerler belirtilmemiştir.

4. Azerbaycan halk müziğindeki 7 ana makamın bazılarının isimleri, Türk müziğinde kullanılan makamlarla aynıdır. Örneğin; Rast, Segah, Çahargah, Hümayun makamları gibi. Fakat bu makamların bazıları Türk müziğindeki benzer isimleri ile aynı etkiyi uyandırırsa bile, makam kuruluşları Türk müziğindeki makamların kuruluşları ile tam olarak benzeşmemektedir.

5. Azerbaycan halk müziği, Türk müziği ile aynı kökenden olmasına rağmen, üslû yönünden Türk müziğine oranla az çeşitlidir. Azeri müziğine damgasını vuran tipik üslû 6/8

lik usüldür. 6/8 lik usülün yanısıra 2/4, 3/4, 4/4, 6/4, 3/8, 4/8 lük usüller de yer yer kullanılmıştır.

6. Usül olarak eski dönemlerde Azerbaycan müziğinde aksak ritimlere az rastlanılmaktaydı. Türk müziğinde daha çok kullanılan aksak ritimler, son dönemlerde Azerbaycan klasik müziğinde de kullanılmaktadır.

7. Tampere sistemle icra edilen Azeri müziği ve O'nun ana sazı niteliğindeki tar, Türk halk müziğindeki eserlerin icrasında kullanımıyla da belirgin uyum göstermektedir. Çünkü, nazariyatta yok kabul edilen koma sesler tarda bulunmaktadır.

8. Azeri halk müziğindeki bu ifade şekli, yıllar boyunca Türk ve Azeri halklarının birbiriyle çeşitli yönlerden (kültür, sanat v.b.) iletişimlerinin 1990'lı yıllardan önce engellenmesi sonucu olmuştur.

5. ÖNERİLER

1. Azerbaycan halk müziğinin nazariyatı ile pratiği arasında önemli çelişkiler vardır. Bu çelişkileri ortadan kaldırmaya yönelik yeni bir nazari yapılanmaya gidilebilir.

2. Türk müziği ile aynı kökene sahip olan Azeri halk müziğinin batı tampere sistemi ile ifadelendirilmesinde kanaatimce bir uygunsuzluk görülmektedir. İcrasında varolan koma seslerin belirtildiği bir müzik sistemi Azeri müziğini daha iyi ifade edebilir.

3. Azerbaycan müziğinin temelini oluşturan yedi ana makamın bazılarının, Türk müziğindeki bazı makamlarla aynı isimde olmalarına rağmen, niçin farklı etki bıraktığı araştırılmalıdır.

4. Azerbaycan halk müziğinin bir kolunu oluşturan aşık müziği Azeri müziğindeki teorik ve pratik çatışmasını ortadan kaldırmaya yönelik bir çıkış noktası olabilir.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

a. Kitaplar

- EMİROV, Fikret : Gözünaydın Müzik Komedisinden, Azerbaycan Devlet Neşriyatı, Bakü, 1955.
- GASIMOV, Gubad : "Üzeyir Hacıbeyov" Eserleri, Cilt II, Azerbaycan SSR İlimler Akademisi Neşriyatı, Bakü, 1965.
- HACIBEYOV, Üzeyir : Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları, Azerbaycan Devlet Musikisi Neşriyatı, Bakü, 1985.
- HOŞSU, Mustafa : Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı, Kombassan A. Ş. İzmir, 1997.
- İSMAYILOV, M. S. : Azerbaycan Halk Musikisinin Janrları, Azerbaycan SSR İlimler Akademisi Neşriyatı, Bakü, 1960.
- MELİKOV, Arif : Muhabbet Efsanesi, Işık Neşriyatı, Bakü, 1981.
- ÖNALDI, Şenel : Türk Musikisinde Kompozisyon Tahlil ve Makam Nazariyatı, Atak Yayınevi, İstanbul, 1983.
- ÖZKAN, İsmail Hakkı : Türk Musikisi Nazariyatı ve Usülleri "Kudüm Velveleleri", Ötüken Neşriyat A. Ş. Özal Matbaası, İstanbul, 1990.
- ÖZTUNA, Yılmaz : Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, Cilt: 2, Kültür Bakanlığı, Kültür Eserleri Dizisi, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1990.

- TURHAN, Salih : Azerbaycan Halk Mahnıları-I, Yükseköğretim Kurulu Matbaası, Ankara, 1993.
- TURHAN, Salih : Azerbaycan Halk Müziğinin Özellikleri ve Zaman İçerisindeki Gelişimi, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi, Araştırma Yıllığı, Ankara, 1989.
- YENER, Sabri : Bağlama Öğretim Metodu-III, Erhan Ofset Matbaacılık, Trabzon, 1991.
- ZÖHRABOV, Ramiz : Mugam, Azerbaycan Devlet Neşriyatı, Bakü, 1991.

b. Tezler

- DOĞANIŞIK, Nurşaç : Azeri Ağzına ve Musikisine Genel Bakış, İ. T. Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı Bitirme Tezi, İstanbul.
- KIRAN, Necmi : Zeminhara Şubesinde Bağlama ile Gezinti Çeşitlemeleri, İ. T. Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Şubat 1992.
- KIZILKAYA, Güner : Azerbaycan Halk Musikisi, İ. T. Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı Bitirme Tezi, İstanbul, 1990.
- SAKALLIOĞLU, Osman : Azerbaycan Halk Rakslarının Halk Bilinci Açısından İncelenmesi, İ. T. Ü. Türk Müziği Devlet Konservatuarı Bitirme Tezi, İstanbul, 1993.

c. Dergiler

ARASLI, Altan : Musiki Mecmuası, Azərbaycan Halk Müziği-II, Hüsniütabiat Matbaası, No:260, İstanbul, 1961.

KURTULAN, Ejder : Musiki Mecmuası, Azərbaycan Halk Müziği-I, II, Hüsniütabiat Matbaası, No:179-181, 182-183, İstanbul, 1963.



ÖZGEÇMİŞ

Yavuz ŞEN, 20. 08. 1971 tarihinde Trabzon'da dünyaya gelmiştir. 1978-1983 yılları arasında ilk öğrenimini Yavuz Selim İlkokulu'nda, 1983-1986 yılları arasında Kanuni Ortaokulu'nda ve 1986-1989 yılları arasında Affan Kitapçiođlu Lisesi'nde, Trabzon'da tamamlamıştır. 1990 yılında Karadeniz Teknik Üniversitesi Fatih Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümüne giren Şen, bu Fakülteden 1994 yılında mezun olmuştur. Aynı yıl Erzincan Kazım Karabekir Lisesi'nde bir yıl çalıştıktan sonra, 1995 yılında Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümünde Araştırma Görevlisi olarak göreve başlamıştır. Aynı yıl Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Eğitimi Anasanat Dalı'nda yüksek lisans eğitimine başlamıştır.

ŞEN, evli olup, alanı ile ilgili kaynakları anlayabilecek derecede Kiril alfabesi ve İngilizce bilmektedir.

LC. TÜRKİYE KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
MÜZİK MERKEZİ