



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

YAYLI DÖRTLÜLERDE MODALİTE: FİRANGHİZ ALİ-ZADEH STRİNG QUARTET
NO.3 "MUĞAMSAYAĞI" ESERİNİN MODALİTE KAPSAMINDA İNCELENMESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Huseynali HUSEYNALİYEV

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Müzikte İcra Sanatta Yeterlik Programı

Tez Danışmanı: Prof. Şenol AYDIN

Haziran 2025



T.C.
ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

YAYLI DÖRTLÜLERDE MODALİTE: FİRANGHİZ ALİ-ZADEH STRİNG QUARTET
NO.3 "MUĞAMSAYAĞI" ESERİNİN MODALİTE KAPSAMINDA İNCELENMESİ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Huseynali HUSEYNALİYEV
210223001

Çalgı Eğitimi Ana Sanat Dalı
Müzikte İcra Sanatta Yeterlik Programı

Tez Danışmanı: Prof. Şenol AYDIN

Haziran 2025



TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 210223001 numaralı Sanatta Yeterlik Öğrencisi **Huseynali HUSEYNALİYEV**, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, "**YAYLI DÖRTLÜLERDE MODALİTE: FİRANGHİZ ALİ-ZADEH STRİNG QUARTET NO.3 "MUĞAMSAYAĞI" ESERİNİN MODALİTE KAPSAMINDA İNCELENMESİ**" başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı Prof. Şenol AYDIN
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri Prof. F. Eylem ÖNDER
Hacettepe Üniversitesi
Ankara Devlet Konservatuvarı

Doç. Dr. Işın METİN
Bilkent Üniversitesi
Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi

Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Dr. Öğr Üyesi Tuğçe BAYDAR
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Teslim Tarihi: .2025

Savunma Tarihi: 30.06.2025



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

30.06.2025

Huseynali HUSEYNALİYEV



ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, çağdaş Azerbaycan müziğinin önemli bestecilerinden Firanghiz Ali-Zadeh'nin 3 No.lu Yaylı Dörtlüsü olan "Muğamsayağı" adlı eseri içerdiği modal yapılar (muğam modları) bağlamında incelenmiştir. Azerbaycan'a özgü muğam modlarının çokça kullanılmış olduğu bu eser yaklaşık 20 yıldır uluslararası kapsamda modern yaylı dörtlü grupları tarafından sıklıkla icra edilmektedir. Bu çalışma geleneksel müzik kültürünün çağdaş müzik diliyle nasıl harmanlandığını anlaşılması ve Azerbaycan'ın köklü müziği olan muğamın modern bestecilikteki etkisinin ortaya çıkması açısından önem arz etmektedir.

Bu tezin ortaya çıkmasındaki ana etkenin birinci keman üyesi olarak yer aldığım "Lagom Quartet" adlı yaylı çalgılar dörtlüsü ile yaptığımız çalışmalar olduğunu belirtmem gerekmektedir. 2020 yılından beri aktif şekilde çalışmalarımızı sürdürdüğümüz, geniş kapsamlı repertuvarımızla Türkiye'nin çeşitli şehirlerinde konserler verdiğimiz bu ekiple repertuvarımızda yer alan Claude Debussy'nin Sol minör Yaylı Dörtlüsü'nü çalışırken karşılaştığımız teorik zorluklar, bu tezin konusunun şekillenmesinde önemli rol oynamıştır.

Yaylı dörtlü repertuvarının önde gelen eserlerinden biri olan bu yapıt, uluslararası birçok yarışmada zorunlu eser olarak yer almakta olup hem müzikal hem de teorik açıdan karmaşık yapısıyla bilinmektedir. "Lagom" dörtlüsü olarak uyguladığımız çalışma prensibi gereği, her eserin ilk okumasının ardından analiz oturumları gerçekleştirerek eseri derinlemesine anlamayı hedefliyoruz. Ancak bu eserde, özellikle ton merkezine ilişkin analizlerde sıklıkla "Burada besteci hangi tona modülasyon yapmış? Bu hangi akor? Ton merkezi nedir?" gibi sorularla karşılaştık ve net cevaplara ulaşmakta zorlandık.

Yapılan değerlendirmeler sonucunda, bu karışıklığın nedeninin eserde modal unsurların yoğun şekilde kullanılması ve tonal merkez kavramının geri planda bırakılması olduğu anlaşılmıştır. Neticede bazı eserlerin çalışma sürecinde klasik tonal analiz yaklaşımlarının yetersiz kalması, farklı bir teorik bakış açısına ihtiyaç duyulması konuları gündeme gelmiş ve bu farkındalık yaylı dörtlülerde kullanılan modal örnekler üzerinde yoğunlaşan bu tez çalışmasının ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Bu tezin tüm yazım aşamalarında bilgi ve tecrübesiyle bana rehberlik eden, tez dönemim kapsamında 2 yıl boyunca desteğini her zaman hissettiren ve hocadan çok arkadaş yaklaşımıyla insana güven veren değerli danışmanım Prof. Şenol AYDIN'a, Türkiye'ye geldiğim günden itibaren bana her anlamda destek olan, hem lisans hem de sanatta yeterlik programı süresince toplam 4 yıl hocalığımı yapan Prof. Dr. Toğrul GANİYEV'e, tez izleme komitesi toplantılarında sağladıkları değerli katkılarla çalışmama yön veren sayın hocalarım Doç. Dr. İlker Deniz BAŞUĞUR ve Dr. Öğr. Üyesi Tuğçe BAYDAR'a ve tabii ki eserine duyduğumuz ilgiyi ve emeğimizi değerlendirerek Bakü'de kuartetimiz için konser organize eden, bu çalışmayla ilgili ister mail ister kişisel iletişimle her zaman sorularımı cevaplayan ve bu çalışmanın merkezinde olan eserin bestecisi Devlet Sanatçısı Firanghiz ALİ-ZADEH'ye sonsuz teşekkür ederim.

Ayrıca, birlikte müzik yapmaktan mutluluk duyduğum ve bu tezin ortaya çıkışında benim kadar kendilerinin de emeği bulunan değerli kuartet arkadaşlarım Semih, Aliya ve Yaşar'a, araştırma sürecinde katkı sağlayan tüm hocalarıma, her koşulda hep

yanımda olan eşim Dinar ve kızım Narin'e, uzakta olsalar da daim ilgileriyle beni motive tutan annem, babam ve ablalarıma şükranlarımı sunarım.

Bu çalışmanın, modalite kavramına ilgi duyan araştırmacılar için faydalı bir kaynak olmasını temenni ederim.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

TEZ ONAYI	iii
ETİK BEYAN.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xi
ÇİZELGE LİSTESİ	xiii
ÖZET	xvii
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı ve Problem	3
1.3. Araştırmanın Önemi.....	4
1.4 Araştırma Yöntemleri	5
2. MODALİTE VE YAYLI DÖRTLÜ	7
2.1. Modalite Kavramı, Tarihsel Gelişimi ve Kullanım Alanları	7
2.2 Yaylı Dörtlünün Tarihsel Gelişimi	10
2.2.1 Çağdaş dönemde yaylı dörtlüler ve karakteristik özellikleri.....	13
2.3. Yaylı Dörtlülerde Modalitenin Kullanımı	16
3. FİRANGHİZ ALİ-ZADEH VE MÜZİKSEL TARZI.....	23
3.1. Firanghiz Ali-Zadeh'nin Hayatı ve Eserleri.....	23
3.2. Ali-Zadeh'nin Müziksel Tarzının Özellikleri	26
3.3. Muğamsayağı Eserinin Yeri ve Önemi.....	28
4. FİRANGHİZ ALİ-ZADEH YAYLI DÖRTLÜ NO.3 (MUGAMSAYAGI) ESERİNİN MODALİTE KAPSAMINDA İNCELENMESİ VE YORUM ÖNERİLERİ	31
4.1. Eserin Yapısı ve Formu	33

4.1.1 Kullanılan muğamlar ve modal yönler	34
4.1.2 Melodinin ve armoninin modalite açısından incelenmesi	43
4.2. Eserin Felsefesi	79
4.3 Eserde Kullanılan Diğer Müzikal Teknikler (Enstrümanlar)	84
4.3 Eserin İcrası İçin Yorum Önerileri	85
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	87
KAYNAKÇA.....	89
EKLER	93
ÖZGEÇMİŞ	101

KISALTMALAR

bkz.	: bakınız
vb.	: ve başkaları
vs.	: vesaire
örn.	: örneğin





ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1 7 diyatonik modun nota ve aralık düzeni.....	8
Çizelge 4. 1 Azerbaycan muğamları Karakteristik özellikleri ve kuruluş formülleri. .	38
Çizelge 4.2 Temel muğam terminolojisi.	41





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 Krzysztof Penederecki String Quartet No.1 açıklama sayfası.....	14
Şekil 2.2. Haydn'ın op.76 No.2 "Fifths" isimli dörtlüsünün 84-86. ölçüleri.....	16
Şekil 2.3 Beethoven op.132 No 15. "Heiliger Dankgesang" ilk 15 ölçü.	17
Şekil 2.4 Debussy String Quartet ilk 4 ölçü.	18
Şekil 2.5 Debussy String Quartet 17-20. ölçüler.....	18
Şekil 2.6 Debussy String Quartet 39-42. ölçüler.....	19
Şekil 2.7 Colin Mason'ın Bartok Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün İlk Dört Ölçüsüne İlişkin Polimodal Yorumu (Antokoletz, 2016, s13).....	21
Şekil 3.1 Firanghiz Ali-Zadeh ve Kültür Bakanı Fikri Sağlar "Boş Beşik" balesinin ilk gösterimi sonrası.	24
Şekil 4.1 Zincir yöntemiyle tetrakord birleşimi.....	36
Şekil 4.2 Karma yöntemiyle tetrakord birleşimi.....	36
Şekil 4.3 Aracı yarım ses yöntemiyle tetrakord birleşimi.....	36
Şekil 4.4 Aracı tam ses yöntemiyle tetrakord birleşimi.....	36
Şekil 4.5 7 Esas 3 İlave Azerbaycan muğam modlarına ait tetrakord dizilişi.....	39
Şekil 4.6 Eserde yer alan muğam modlarının detaylı listesi.	43
Şekil 4.7 Muğamsayağı giriş kısmı ilk 4 ölçü. Şur muğam modu.....	45
Şekil 4.8 Muğamsayağı 7-29. ölçüler. <i>Zeminhare</i> şubesine atıf.	46
Şekil 4.9 Si bemol mayeli Şur modu dizisi.....	47
Şekil 4.10 Zeminhare şubesi giriş kısmı. E. Memmedli Azerbaycan Muğamları (2010) kitabından alıntı (s. 79).....	47
Şekil 4.11 Muğamsayağı 47-50. ölçüler. Bayatı Kürd modu.....	48
Şekil 4.12 Muğamsayağı 55-62. ölçüler arası. 4 moda ait tınların aynı anda seslenişi.	49
Şekil 4.13 Muğamsayağı 69-74.ölçüler. <i>Çahargah</i> modu.	50
Şekil 4.14 Çahargah modu dizisi.	51
Şekil 4.15 Muğamsayağı 79-80. ölçüler.....	51
Şekil 4.16 Beste-Nigar şubesine ait ezgi örneği.	51
Şekil 4.17 Muğamsayağı 81-100. ölçüler. Bayatı-Kürd modu.....	53
Şekil 4.18 Bayatı-Ecem şubesine ait nota. Ekrem Memmedli (2010, s.325).....	54
Şekil 4.19 Sol Mayeli alterasyonlu Şur muğam modu.....	55
Şekil 4.20 Muğamsayağı 115-127. ölçüler. Şur moduna dönüş.	56
Şekil 4.21 Muğamsayağı 115-117. ölçüler. Şahnaz muğam modu.....	57

Şekil 4.22 Şahnaz muğamı ilk 3 satır- Ekrem Memmedli Azərbaycan Muğamları (2010, s.291)	57
Şekil 4.23 Muğasayağı 128-138. Ölçüler. Şeddi-Şahnaz ve Simayi Şems.	59
Şekil 4.24 Üzeyir Hacıbeyli (1985) <i>Simayi-Şems</i> için ezgi örneği.	60
Şekil 4.25 Muğamsayağı 139-142. ölçüler (<i>Şeddi-Şahnaz</i> şubesine ait ezgi)	61
Şekil 4.26 <i>Şeddi-Şahnaz</i> şubesine ait ezgi. Ekrem Memmedli (2010, s.300)	62
Şekil 4.27 Muğamsayağı 143-145. ölçüler.....	63
Şekil 4.28 Muğamsayağı 199-205. ölçüler. Rast modu.	65
Şekil 4.29 Rast modu dizisi.	66
Şekil 4.30 <i>Mayeyi-Rast</i> ilk 3 satır. Ekrem Memmedli (2010, s.12)	66
Şekil 4.31 <i>Hisar</i> şubesi ilk 3 satır. Ekrem Memmedli (2010, s.12).....	67
Şekil 4.32 Muğamsayağı 206-209. ölçüler, <i>Hisar</i> modu.	68
Şekil 4.33 Ramiz Zohrabov tarafından verilen alterasyonlu <i>Beste-Nigar</i> şubesine ait mod dizisi.	69
Şekil 4.34 <i>Beste-Nigar</i> şubesi ilk 3 satır. Ekrem Memmedli (2010, s.232).	69
Şekil 4.35 Muğamsayağı 233-238. ölçüler, <i>Beste-Nigar</i> şubesi modu.	70
Şekil 4.36 <i>Mensuriyye</i> şubesine ait mod dizisi.	71
Şekil 4.37 Muğamsayağı 239-241. ölçüler. <i>Mensuriyye</i> modu.	72
Şekil 4.38 <i>Mensuriyye</i> moduna ait ezgi örneği.	73
Şekil 4.39 Muğamsayağı 247-252. ölçüler. <i>Mayeyi-Çahargah</i> modu.	74
Şekil 4.40 <i>Mayeyi-Çahargah</i> şubesi mod dizisi.	75
Şekil 4.41 <i>Mayeyi-Çahargah</i> modunda cümle.	75
Şekil 4.42 Muğamsayağı 254-259. ölçüler. <i>Çahargah</i> modu.	76
Şekil 4.43 Muğamsayağı 307-318. ölçüler. <i>Coda</i> 'ya geçiş.	77
Şekil 4.44 Muğamsayağı 337-351. ölçüler. Final.....	79
Şekil 4.45 Muğamsayağı 9-12. ölçüler.....	80
Şekil 4.46 Seba Ezanı notasyonu.....	81
Şekil 4.47 Muğamsayağı 72-73. ölçüler. Pizzicatolarla “İblislerin” tasviri.	82
Şekil A.1 07.09.2025 tarihli konserde Lagom Kuartet Bakü'de Firanghiz Ali-Zadeh'in Muğamsayağı eserini icra ederken.	93
Şekil A.2 Lagom Kuartet Bakü konseri sonrası besteci Firanghiz Ali-Zadeh ile birlikte.	93

YAYLI DÖRTLÜLERDE MODALİTE: FİRANGHİZ ALİ-ZADEH STRİNG QUARTET NO.3 “MUĞAMSAYAĞI” ESERİNİN MODALİTE KAPSAMINDA İNCELENMESİ

ÖZET

Müzik tarihinde modalite ve tonalite kavramları, bestecilerin ifade arayışlarında ve besteleme tekniklerinin gelişiminde her zaman önemli bir yer tutmuştur. Özellikle modalite, yalnızca Batı müziğine özgü bir unsur olarak değil, dünyanın farklı bölgelerinde çeşitli geleneksel müzik sistemler içerisinde özgün biçimlerde ortaya çıkan evrensel bir müzikal olgu olarak değerlendirilmelidir. Tarihsel süreçte Antik Yunan'dan başlayarak Orta Çağ kilise müziği, Rönesans ve Romantik dönem gibi birçok evrede dönüşerek gelen modal sistemler, zamanla modern müzik anlayışı içinde yeni anlamlar kazanmış ve çağdaş bestecilerin eserlerinde yeniden yorumlanmaya başlamıştır.

Modlar, yalnızca ezgisel ve armonik yapıların inşasında kullanılan teorik kalıplar değil, aynı zamanda müzikal anlatının özüne hitap eden bir kavramdır. Her bir modun kendine özgü karakteristik özellikleri, kültürel kökenleri ve estetik etkileri bulunmaktadır. Bu kapsamda modalite hem evrensel müzik dili içerisinde hem de yerel müzik kültürlerinin korunması ve yeniden inşasında önemli bir rol üstlenmektedir.

Bu tarihsel ve kültürel zemin üzerinde *yaylı çalgılar dördlüsü* gibi klasik müzik formları, modal yapıların çok yönlü kullanımlarına olanak tanıyan en verimli zeminlerden biri olarak görülmüştür. 18. yüzyıldan itibaren klasik müzik repertuarında gelişmiş bir ifade biçimiyle öne çıkan yaylı dördlü formu zamanla sadece tonal anlayışla sınırlı kalmayarak, modların da etkin biçimde yer bulduğu bir alan haline gelmiştir. Özellikle geleneksel tınılara eserlerinde yer vermek isteyen besteciler için modal unsurların kullanımı en mühim araçlardan biri olmuştur.

Azerbaycanlı besteci Firanghiz Ali-Zadeh eserlerinin karakteristik yapısı bakımından modal unsurları yoğun şekilde kullanan çağdaş besteciler arasında öne çıkmaktadır. Bu araştırmada, bestecinin *String Quartet No. 3 – Muğamsayağı* başlıklı yaylı çalgılar dördlüsü merkezî bir inceleme nesnesi olarak ele alınmış ve eser modalite perspektifinden kapsamlı biçimde analiz edilmiştir. Eserin adından da anlaşıldığı üzere Ali-Zadeh bu yapıtında Azerbaycan'ın geleneksel müzik türlerinden biri olan muğam geleneğinden ilham almıştır. Melodik yapısı, ifade biçimi gereği muğamlar modlara büyük ölçüde benzemekte olup, bu yönüyle modal müzik kapsamında değerlendirilebilmektedir. Bu bağlamda, araştırma çerçevesinde *Muğamsayağı* adlı eserde yer alan modal yapıların çözümlemesi yapılmış, analiz sürecinde hem nota örneklerine hem de ilgili müzik kayıtlarına yer verilerek eserin modalite açısından taşıdığı anlam çok boyutlu bir yaklaşımla ortaya konmuştur.



MODALITY IN STRING QUARTETS: AN ANALYSIS OF FIRANGHIZ ALI-ZADEH'S STRING QUARTET NO.3 "MUGAMSAYAGI" IN TERMS OF MODALITY

SUMMARY

In music history, the concepts of modality and tonality have always played an important role in composers' search for expression and in the development of compositional techniques. Modality, in particular, should be considered not only as an element unique to Western music, but also as a universal musical phenomenon that has emerged in various forms in traditional music systems around the world. Modal systems, which have evolved through many stages, from Ancient Greece to Medieval church music, the Renaissance and the Romantic period, have acquired new meanings within the modern understanding of music and have begun to be reinterpreted in the works of contemporary composers.

Modes are not only theoretical patterns used in the construction of melodic and harmonic structures, but also a concept that addresses the essence of musical narrative. Each mode has its own distinctive characteristics, cultural origins and aesthetic effects. In this context, modality plays an important role both in the universal language of music and in the preservation and reconstruction of local music cultures.

Against this historical and cultural backdrop, classical music forms such as string quartets have been seen as one of the most fertile grounds for the multifaceted use of modal structures. The string quartet form, which has come to the fore in the classical music repertoire since the 18th century with a developed form of expression, has gradually become a field where modes have found an active place, not limited to tonal understanding. The use of modal elements has been one of the most important tools for composers who want to include traditional sounds in their works.

Azerbaijani composer Firanghiz Ali-Zadeh stands out among contemporary composers who make intensive use of modal elements in the characteristic structure of their works. In this study, the composer's String Quartet No. 3 – Muğamsayağı is taken as the central object of analysis and the work is comprehensively analysed from the perspective of modality. As the title of the work suggests, Ali-Zadeh drew inspiration from the muğam tradition, one of Azerbaijan's traditional music genres.

The melodic structure of muğams closely resembles modes in terms of their form of expression, and in this respect, they can be considered modal music. In this context, the modal structures in the work Muğamsayağı were analysed within the framework of the research, and the meaning of the work in terms of modality was revealed through a multidimensional approach, using both musical examples and relevant recordings in the analysis process.



1. GİRİŞ

Klasik müzik tarihinde tonalite ve modalite kavramları müziklerin ortaya çıkmasında ve müzik kurallarının şekillenmesinde kullanılan en temel yapı taşlarıdır. Bu iki kavramın adı geçmeden herhangi bir dönem müziğinden bahsetmek oldukça zordur. Tarihi daha eskiye dayanan modlar kavramsal anlamda Batı müzik teorisinde diyatonik (majör) ölçeklerden türetilmiş her birinin kendine özgü tonal renkleri bulunan yedi farklı müzikal dizidir ("Classical Music", t.y.).

Antik Yunanda ortaya çıkan modların Batı müziğinde tarihsel anlamda en yoğun kullanımı 9. yüzyılda (Orta Çağ) Gregoryen ilahileri çerçevesinde kilise müziğini sistemli hale getiren 8 kilise moduyla ilişkilendirilmektedir. Rönesans döneminde çoksesli müziğin gelişimiyle birlikte, modal sistem de bu yeni yapısal gereksinimlere uyum sağlayarak 12 moddan oluşan daha sistematik ve geniş bir düzene kavuşmuştur. Barok döneminde tonal sistemin gelişmesiyle modlar, tonal armoni anlayışı içinde yeniden yapılandırıldı. Belirli bir ton merkezi etrafında şekillenen, fonksiyonel akorlarla gelişen tonalite kavramının daha da popülerleşmesiyle modların harmonik yapı içinde nasıl işlev gördüğü tartışılmış ve bazı modlar zamanla majör-minör sistemine entegre edilmiştir ("Grove Music Online", 2021).

Romantik dönemin sonu ve özellikle İzlenimcilik akımıyla birlikte modlar müzik eserlerinde yeniden kullanılmaya başlamış 19. yüzyıldan günümüzdeki çağdaş müzik dönemine kadar olan süreçte ise tonalite ve modalite kavramlarının her ikisi müzik oluşumlarında birbirinden bağımlı veya bağımsız olmakla birlikte kullanılmıştır ve halen çağdaş müzik eserlerinde kullanılmaya devam etmektedir (Araz, 2008).

Modlar sadece klasik müziğin değil geleneksel halk müziklerinin de temel ölçekleri sayılabilmektedir. Tarihsel açıdan bir form olarak her dönem farklı sayılarla ifade edilen modların günümüzde kabul edilmiş sayıları özellikle tonalitenin gelişiminden sonra 7 ile sınırlandırılmıştır. İsimleri İyonik, Doriyen, Frigyen, Lidyen, Miksolidyen, Eolien, Lokriyen olarak kabul edilen ve tetrakordların birleşimiyle oluşan yedi ana modun her birinin kendine özgü bir karakteri ve duygusu vardır.

Yaylı çalgılar dördlüsünün bir müzik formu olarak ortaya çıkması 18. yüzyılın ikinci yarısına dayanmaktadır. 1750'li yıllarda Alman besteci Joseph Haydn (173-1809), Baron Carl Joseph Fürnberg için çalıştığı dönemde onun ricası üzerine 4 amatör

enstrüman icracısı için küçük bir müzik bestelemiştir. Kısa süre içerisinde bu deneyim Haydn'da bu enstrümanlar için daha fazla müzik besteleme hevesi uyandırmıştır. Sonuç olarak yaylı dörtlü formu ortaya çıkmıştır (Eisen, 2009).

Haydn'dan itibaren tarihsel açıdan müziğinin hemen hemen her döneminde yaylı dörtlü besteleri popüler bir müzik türü olarak birçok ünlü bestecinin kalemi altında şekillenmiştir. Ortaya çıktığı dönem itibarı ile daha çok tonal merkezde yer alan bu formda zamanla modal unsurlara da yer verilmiştir. Örneğin, Alman besteci Beethoven'ın (1770-1827) hayatının son evrelerinde bestelediği *String Quartet No. 15 in A Minor, Op. 132* eseri, özellikle üçüncü bölümü olan "*Helliger Dankgesang*" ile klasik dönem repertuarında modların (özellikle Lidyen modu) bilinçli bir şekilde kullanıldığı erken örneklerden biri olarak dikkat çekmektedir. Bestecinin ağır bir hastalıktan sonra Tanrı'ya şükran duygusuyla yazdığı bu bölüm, modların yalnızca teknik değil, aynı zamanda anlam yüklü ifadeler için de kullanılabileceğini göstermesi açısından önemlidir. Bu eser, modalite kullanımının tarihsel arka planına ışık tutarak, çağdaş dönem yapıtlarında modların nasıl işlevsel hale geldiğini anlamak açısından da değerli bir referans niteliğindedir (Kerman, 1975).

Erken Romantik dönemde Klasik dönemin ölçülü ve dengeli yapısından farkı olarak bestecilerin eserlerinde içsel ve duygusal öğeler daha çok ön plana çıkmıştır. Bu dönemin en önemli bestecilerinden biri olan Felix Mendelssohn (1807-1849) kısa ömründe döneminin estetik beklentilerine uygun pek çok eser üretmiş olmakla birlikte, her zaman yenilikçi yaklaşımlar ve özgün anlatım biçimleri arayışı içinde olmuştur. R. Larry Todd'un *Mendelssohn: A Life in Music* (2003) adlı kitabında belirttiği üzere, besteci 1827 yılında bestelediği La minör Yaylı Çalgılar Dörtlüsü Op. 13'te müziğe tarihsel bir derinlik katmak amacıyla modal unsurlara yer vermiştir. Onun erken dönem müzikleri üzerine yaptığı çalışmalar, özellikle Eolien ve Doriyen dizilerinin melodik ve armonik yapılara dahil edilmesi yoluyla bu eserde önemli izler bırakmıştır.

19. yüzyılda izlenimcilik akımının popülerleşmesi yaylı dörtlülere de kendi etkisini göstermiştir. Claude Debussy'nin (1862-1918) 1893 yılında bestelediği tek yaylı dörtlüsü olan Sol Minör Yaylı Dörtlüsü birçok açıdan müzikal yenilikler içeren bir eser olarak kabul edilmektedir. Eserlerinde her zaman yenilik arayışı içerisinde olan Debussy'nin bu eseri armonik açıdan karmaşık sayılabilecek düzeydedir. Eserin bazı kısımlarında ton merkezi anlayışının kaybolduğu bunun yerine modal yapıların ön plana çıktığı gözlemlenmektedir. Yaylı Dörtlü formu tarihsel açıdan göz önünde

bulundurulduğunda bu eser müzik tarihinde modal örneklerin geniş ve yoğun şekilde yer aldığı ilk yaylı dörtlülerden biri olarak kabul edilebilmektedir.

Debussy sonrasında da birçok besteci yaylı dörtlülerinde modal yapıları geniş şekilde kullanmış, özellikle 20. yüzyıl bestecilerinin eserlerinde ton kavramıyla birlikte modlar daha çok ön planda olmaya başlamıştır. Örnek olarak Debussy'nin yaylı dörtlüsünden tam 100 yıl sonra bestelenen, Azerbaycanlı besteci Firanghiz Ali-Zadeh'nin "Muğamsayağı" isimli yaylı dörtlü eseri modların geniş şekilde yer aldığı bir diğer örnektir. Azerbaycan'ca "Muğamsayağı"- "muğam (Azerbaycan Makamları) stiline" anlamına gelmektedir. Azerbaycan geleneksel müziğinde muğamları oluşturan diziler 2 veya daha fazla tetrakordların birleşmesiyle ortaya çıkmaktadır. Azerbaycan geleneksel müzik teorisinde *lad* olarak isimlendirilen bu dizilerin birçoğu klasik müzikteki modlara yüksek oranda benzemektedir (Hacıbeyli, 1944). Örneğin bu konuda yapılan çalışmalardan birinde Azerbaycan muğam modlarından *Ras*'ın Miksolidyen moduyla, *Şur*'un ise hem Frigyen hem Eolien modlarıyla benzerlikleri örneklerle gösterilmiştir (Nayir, 2015). Bu bağlamda muğam modları üzerinde bestelenen eserlerin de modal müzik örnekleri olarak kabul edilmesi mümkündür. Adından da belli olduğu gibi muğam unsurlarının oldukça fazla yer aldığı Firanghiz Ali-Zadeh'nin "Muğamsayağı" eseri de bu kateden olan eserler listesindedir.

Bu araştırmada, yaylı dörtlülerde modalite kavramı kullanım bağlamında ele alınmış, tarihsel süreçte modal öğeler barındıran yaylı çalgılar dörtlüleri incelenmiş ve Firanghiz Ali-Zadeh'nin "Muğamsayağı" adlı 3 No'lu Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün Azerbaycan muğam modlarıyla ilişkisi, armonik ve melodik analizlerle ortaya koyulmuştur. Eser hem modların kullanım biçimleri hem de icra teknikleri açısından detaylı bir şekilde analiz edilerek, geleneksel muğam unsurlarının çağdaş çoksesli müzikteki yansımaları değerlendirilmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Problem

Bilindiği üzere Azerbaycan'ın geleneksel müziği olan muğamlar tetrakordların birleşimi ile ortaya çıkmaktadır ki bu tetrakordların yarattığı diziler belirli modlara uygun gelmektedir, kısacası Azerbaycan muğam müziği de modal müzik türüdür (İsmayılov, 1984). Bu açıdan bakıldığında "Lagom" dörtlüsünün 2023 yılında icra ettiği Azerbaycanlı besteci Firanghiz Ali-Zadeh'nin 3 No'lu Yaylı Dörtlüsü (Muğamsayağı) de özünde mod unsurlarını fazlaca barındıran bir modal müzik örneği olduğu

anlaşılmıştır. Çağdaş dönemde yaylı çalgılar dördlüsü repertuarı açısından önemli bir yere sahip olan ve zengin modal öğeler barındıran bu eserin, daha önce herhangi bir modal ya da armonik analizinin yapılmamış olması, söz konusu çalışmanın bilimsel açıdan gerekliliğini ve katkı potansiyelini artırmıştır.

Tezin oluşumu süresince aşağıdaki problem ve alt problem soruları merkeze alınmıştır:

Problem:

Firanghiz Ali-Zadeh'nin Muğamsayağı eserinde kullanılan modalite, tonalite sisteminin kısıtlamalarından kurtulmak ve geleneksel müziklerin daha serbest ifadesi için yenilikçi bir yol sunabilir mi?

Alt Problemler:

1. Yaylı dördlü eserleri kapsamında modalitenin kullanıldığı ilk oda müziği eserleri hangi dönem ve bestecilerle ilişkilendirilmektedir?
2. Antik çağ modları, izlenimcilik akımında tekrar ortaya çıkan modlar ve modern dönem müziğinde kullanılan modlar birbiri ile ilişkilendirilebilir mi?
3. Modalite yaylı dördlülerde form anlamında ne gibi yeniliklere neden olmuştur?

1.3. Araştırmanın Önemi

Türkiye'de profesyonel yaylı çalgılar dördlüsüne yönelik faaliyet gösteren toplulukların sayıca sınırlı olması, bu alana dair akademik çalışmalarda da belirgin bir eksiklik yaratmaktadır. Özellikle yüksek lisans ve sanatta yeterlik düzeyinde yürütülen müzik araştırmalarında oda müziği repertuarı ve oda müziği gibi konulara yeterince yer verilmediği gözlenmektedir. Araştırma eğilimlerinin çoğunlukla bireysel çalgı performansına ve bu çalgılara özgü eser analizlerine yönelmesi, yaylı dördlü gibi kolektif yapılar üzerine yapılan akademik üretimi sınırlı kılmaktadır. Oysa oda müziğine odaklanan lisansüstü programların sayısının artması, bu alana olan ilgiyi doğrudan artırabileceği gibi, repertuvarda yer alan eserlerin daha çok araştırılması, incelenmesi konularında da verim sağlayacaktır. Örneğin, Avrupa'daki müzik eğitim kurumlarında lisans ve lisansüstü düzeyde yaygın olan "yaylı çalgılar dördlüsü", "oda müziği", "trio" ya da "Barok dönem müziği" gibi spesifik programların varlığı, sadece performans düzeyinde değil, aynı zamanda müzikolojik ve teorik çalışmalarda da bir çeşitlilik ve zenginlik yaratmaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmanın, Türkiye'de müzik

eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında benzer branşlaşmaların gerekliliğine dikkat çeken bir örnek oluşturduğu söylenebilir.

Çalışmanın önemini artıran bir diğer unsur ise, araştırma konusu bağlamında modaliteye dair yapılmış analizlerin ülkemizde sınırlı oluşudur. Özellikle Batı müzik formuyla Doğu müzik sistemlerinin bir araya getirildiği ağdaş eserlerde modların nasıl dönüştüğü ve yeniden kurgulandığı konusu yeterince işlenmemiştir. Bu erevede, Azerbaycan bestecilerinden Firanghiz Ali-Zadeh'nin *Muğamsayagı* adlı eseri, geleneksel Azerbaycan muğam sisteminin zengin modal yapısını yaylı algılar dörtlüsü formu içerisinde yeniden yorumlamasıyla dikkat çekici bir örnek sunmaktadır. Bu tez, hem yaylı algılar dörtlüsü repertuvarına yönelik analitik bakışın gelişmesine katkı sağlamayı hem de geleneksel Doğu müzik anlayışının ağdaş Batı formlarıyla birleştiği örneklerden birini ortaya koyarak, kültürel müzik mirasının modern müzik diline entegrasyonunu incelemeyi amaçlamaktadır. Ali-Zadeh'nin eseri üzerinden yürütülecek bu analiz, söz konusu hedeflere ulaşmada önemli bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

1.4 Araştırma Yöntemleri

Bu tez çalışmasında, yaylı algılar dörtlüsü, modalite, Firanghiz Ali-Zadeh, Muğamsayagı anahtar kelimeleri hedef alınarak geniş çaplı literatür taraması yapılmıştır. Bu kapsamda Türkçe, Azerbaycan'ca ve İngilizce kaynaklar taranarak konuyla ilgili daha önce yazılmış kitaplar ve makaleler incelenmiştir. Modal müzik tarihi ele alınırken ortaya çıkan eserlerin ilgili kısımları notasyonuyla birlikte sunulmuştur. Bu çalışmanın esas konusu olarak seçilen yaylı algılar dörtlüsü incelenirken "Lagom Quartet" konser kaydı baz alınmış, eserin gerekli kısımları kesilerek video formatında internete yerleştirilmiş ve bu kayıtlar QR kod şeklinde tezin ilgili kısımlarında yer almıştır. Firanghiz Ali-Zadeh'nin eserinin incelenmesiyle alakalı bestecinin kendisiyle iletişime geçilmiş ve eserin analiziyle ilgili röportaj yapılmıştır. Bahsi geçen röportajın yazıya dökülmüş hali bu çalışmanın sonuna eklenmiştir.

Bu tezin temel konusu olan yaylı algılar dörtlülerinde modalite ile ilgili araştırmaların hem yabancı kaynaklarda hem de Türkiye'de yapılan araştırmalar çerçevesinde eksikliği göze çarpmaktadır. Ancak mod kavramı ile ilgili kaynaklar gözden geçirildiğinde bu araştırma ve kitapların belli kısımlarında bazı yaylı dörtlü örneklerinin yer aldığı gözlemlenmiştir. Örneğin *The Oxford Handbook of Critical Concepts in*

Music Theory dergisinde “Mode” isimli makale modlar konusunda temel bilgileri edinme anlamında faydalı bir kaynaktır (McClary, 2018). Öte yandan modlarla ilgili yerli kaynaklar tarandığında 2008 yılında yapılmış “20. yüzyılın ilk yarısında modalite” isimli yüksek lisans tezi hem modlar hakkında geniş bilgi içermekte ve aralarında Debussy’nin ve Ravel’in de bulunduğu birçok bestecilerin eserlerin analizini içermektedir (Araz, 2008). Genel anlamda yaylı dörtlüler hakkında bilgi edinmek amacıyla Cambridge University Press’e ait içerisinde 12 makale bulunan *The Cambridge Companion to the String Quartet* (2003) isimli kitaptan faydalanılmıştır. Bu tez kapsamında ele alınan olan Firanghiz Ali-Zadeh ve onun eserleri ile ilgili araştırmalar çoğunlukla Azerbaycan kaynaklarında bulunmuş, besteci ile ilgili az da olsa Türkiye’de yapılan birtakım çalışmalara da ulaşılabilmiştir. Ayrıca Western Michigan Üniversitesi’nde bestecinin bu teze konu olan “Muğamsayağı” isimli eserin de yer aldığı “A new kind of National: Modified String Quartet Practices in Post-Soviet Eurasia” isimli bir yüksek lisans tezine de ulaşılmıştır (Lenz, 2013). Hem icra hem de kullanılan modlarla ilgili bestecinin kendisiyle kişisel olarak iletişime geçilmiş ve tezin analiz kısmının genel formatı bu görüşmeden ediline bilgilerle şekillenmiştir.

2. MODALİTE VE YAYLI DÖRTLÜ

2.1. Modalite Kavramı, Tarihsel Gelişimi ve Kullanım Alanları

Modalite kavramı müzikte modların kullanım şekli anlamına gelmektedir. Latince *modus* kelimesinden ortaya çıkan ve “tavır, form, ölçü vb.” anlamlarına denk gelen *mod* terimi, Antik Yunan'da ortaya çıkmıştır. Antik Yunan'ın en önemli ve ayırt edici özelliklerinden biri, geliştirdiği bu müzik sistemidir. Bu sistem, diğer antik uygarlıklardan farklı olarak, tutarlı, sağlam ve bilimsel temellere dayanan ileri bir düzeyi temsil etmiş ve Batı müziğinin temelini oluşturmuştur.

Batı müziğinde mod kavramının temelleri 11. yüzyıla kadar uzanmaktadır. 16. yüzyılın ilk yarısına gelindiğinde ise müzik teorisyenleri, ilk 8 orta çağ modunu ve 12 moddan oluşan bir sistemi Gregorien ilahilerinde kullanmaya başlamışlardır. Bu durum, polifonik müziğin kendine özgü melodik çizgisinin ses aralığını ve sınırlarını belirlediği gibi taklitli girişler ve kadans sesleri gibi unsurlar için de seçimler sunmuştur. Her ne kadar bu polifonik modalite teorileri 15. yüzyıl müzisyenleri arasında tartışmalı olsa da 16. yüzyılın ortalarından 17. yüzyıla kadar birçok teoriye ve repertuvara temel oluşturmuştur (Araz D.G, 2008).

17. yüzyıl itibariyle tonal sistemin gelişmesiyle bu sisteme ait olan dizilerin (majör ve minör) daha baskın kullanımı söz konusu olmuştur. Ancak tarih boyunca farklı kültürel ve dönemsel etkiler altında çeşitlenen modal yapıların yeniden ortaya çıkması çok sürmemiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru tonal sistemin hiyerarşik yapısının zayıflamasıyla birlikte, besteciler modaliteyi yeniden keşfetmiş ve bu sistemleri çağdaş armonik yaklaşımlarla birleştirerek yeni bir kompozisyon dili oluşturmuşlardır (Susanni & Antokoletz, 2012)

En basit ifadeyle modlar, belirli bir aralık diziliminde organize edilmiş ve sabit nota içeriğine sahip müzikal diziler olarak tanımlanabilir. Bu diziler, ait oldukları modal sistem içerisinde başlangıç sesinin değiştirilmesiyle döndürülerek türev modlara dönüştürülebilir. Bu durumda dizideki seslerin sıralaması değişse de içerdiği temel nota materyali sabit kalır. *Music and Twentieth-Century Tonality* (Susanni & Antokoletz, 2012) adlı kitapta Batı müziğinde en çok kullanılan modal yapıların pentatonik diziler ve diatonik kökenli kilise modları olduğu ve bu modların başlangıç notaları değiştirildiğinde, döngüsel olarak yeniden yapılandıklarından karakter anlamında tınısal ve duyusal farklılıklar içeren yeni modal yapıların ortaya

çıkmasından bahsedilmektedir. Bu yazıda modların kullanımı konusunda Batı müzik coğrafyasının daha ön planda olması konusuna da değinilmiş, düşünülenin aksine dünyanın çeşitli bölgelerinde geleneksel halk müziği ve sanat müziğinde çok daha geniş bir modal çeşitlilik varlığından bahsedilmiştir.

Müzik tarihinde en kadim modlar Antik Yunan modları olarak kabul edilmiştir. Günümüz bestecileri tarafından da sıklıkla kullanılan bu modların karakteristik özelliği tam ve yarım seslerden oluşan diatonik dizilerin tetrakordlarla birleşmesi halidir. Buradan anlaşıldığı üzere tetrakordlar Yunan modlarının temelini teşkil etmektedir. Yunanca *tetra* “dört”, *chorda* “ip” kelimelerinden türeyen tetrakordlar 4 sesden oluşan ses dizilerine verilen isimdir. (Say, 2003).

Bilinen 7 diatonik mod dizilerini içeren örnekler aşağıda (Çizelge 2.1) sıralanmıştır (tam ses aralıkları “T”, yarım ses aralıkları “Y” harfi ile ifade edilmiştir):

Çizelge 2.1 7 diatonik modun nota ve aralık düzeni.

Modlar	Notasyon	Aralıklar
Do İyonyen	DO-RE-Mİ-FA-SOL-LA-Sİ-DO	T-T-Y-T-T-T-Y
Re Doriyen	RE-Mİ-FA-SOL-FA-Sİ-DO-RE	T-Y-T-T-T-Y-T
Mi Frigyen	Mİ-FA-SOL-LA-Sİ-DO-RE-Mİ	Y-T-T-T-Y-T-T
Fa Lidyen	FA-SOL-LA-Sİ-DO-RE-Mİ-FA	T-T-T-Y-T-T-Y
Sol Miksolidyen	SOL-LA-Sİ-DO-RE-Mİ-FA-SOL	T-T-Y-T-T-Y-T
La Eolien	LA-Sİ-DO-RE-Mİ-FA-SOL-LA	T-Y-T-T-Y-T-T
Si Lokriyen	Sİ-DO-RE-Mİ-FA-SOL-LA-Sİ	Y-T-T-Y-T-T-T

Yukarıdaki örnekte modlar çıkıcı yönde ve alterasyon kullanılmayacak şekilleriyle ifade edilmiştir. Ancak elbette ki herhangi bir notadan (X) başlayarak bu modları elde etmek mümkündür. Tonal sisteme uygunlaştırmak açısından ilk notayı tonik kabul ederek aşağıdaki aralık sistemine uymak modların oluşumu için yeterli olacaktır (B harfi “büyük”, K harfi “küçük”, T harfi “tam”, A harfi “artırılmış”, E harfi “eksiltilmiş” kelimelerini temsil eder ve bütün aralıklar X notasına istinaden kurulmalıdır):

X İyonien B2, B3, T4, T5, B6, B7, T8

X Doriyen B2, K3, T4, T5, B6, K7, T8

X Frigyen K2, B3, T4, T5, K6, K7, T8

X Lidyen B2, B3, A4, T5, B6, B7, T8

X Miksolidyen B2, B3, T4, T5, B6, K7, T8

X Eolien B2, K3, T4, T5, K6, K7, T8

X Lokriyen K2, K3, T4, E5, K6, K7, T8

Antik Yunan modları, isimlerini Antik Yunan uygarlığının farklı coğrafi bölgelerinden ve bu bölgelerde yaşayan topluluklardan almıştır. Bu durum, modların kökenlerinin ve o bölgelerdeki müzikal geleneklerle olan bağlantısının bir göstergesidir. Modların isimleri, antik Yunan müziğinin farklı bölgelerdeki çeşitliliğini ve zenginliğini yansıtmaktadır. Örnek: Doriyen modunun kökleri Dor uygarlığına, Frigyen modu Friglere, Lydyen Lidya'lılara, İyonien modu İyonya'lılara dayanmaktadır (Araz, 2008).

Majör ve minör tonlarının tınısal karakterleri ifade edilebildiği gibi modların da tınısal karakterleri bıraktıkları çeşitli duygularla ifade edilebilmektedir. Bu hususta Karaarslan ve Özgür'in belirttiği gibi (2021) "Stetina modları çeşitli duygulara karşılık gelecek şekilde kategorize etmiştir: İyonien; parlak ve mutlu, Doriyen; temelde karamsar fakat minörden daha parlak, Frigyen; karamsar İspanyol tarzı, Lidyen; gizemli, Miksolidyen; zafer dolu ve keyifli, Eolien; ağır karamsar ve Orta Çağ tarzı, Lokriyen; İspanyol tarzı ile gizemli Lidyen birleşimidir. Bu modlar, doğaçlamaya yatkın müzik türlerinde sıklıkla kullanılır" (s.412).

Modların kullanım alanı sadece batı müziği ile sınırlı kalmamakla birlikte farklı ülkelere ait etnik müziklerde, dolayısıyla Türk müziği çerçevesini de kapsamaktadır.

Ahmet Say "Müzik Tarihi" (2003, s.55) kitabında mod ve makam kelimelerini parantez kullanımıyla sıklıkla birbiri ile ilişkilendirmiş ve bu iki kavramın özünde aynı teoriye dayandığının altını çizmiştir:

Hristiyan müziği (kilise müziği), sistematik biçimde Yunan makamlarına (modlarına) öykünmüştür. Avrupa'daki halk şarkılarının çoğunluğu modaldir. Rönesans dönemi çoksesliliği modal müziğe dayanıyordu. Daha sonraki dönemlerin armonili müzikleri de modlardan etkilenmiştir. Antik Yunan'da sistemleştirilen makamsal müzik, çağlar boyunca gelişen çoksesli müziğe kaynak oluşturmuştur ve çağdaş müzik tekniklerinde yeniden değerlendirilmektedir.

2.2 Yaylı Dörtlünün Tarihsel Gelişimi

Yaylı dörtlünün tarihsel gelişimini anlamak için onu bir form olarak ortaya çıkmadan önce bu kapsamdaki enstrümanların oda müziği bağlamında nasıl bir rol oynadığını incelemek gerekmektedir. Bilindiği üzere Orta Çağ ve erken Rönesans dönemlerinde müzik enstrümanlarının temel kullanım amacı belirli bir kontrpuan olmadan ses sanatçılarına eşlik etmek olmuştur. Özellikle Rönesans döneminde ortaya çıkan *consort* isimli müzikal topluluklar oda müziğinin temelini oluşturan ilk yapılardan biri olarak kabul edilmektedir. Barok döneminde ise oda müziği kavramı net bir şekilde tanımlanmamakla birlikte, eserlerin farklı enstrüman kombinasyonlarıyla çalınabilir olması dikkat çekmiştir. Bu dönemde Johann Sebastian Bach'ın "The Art of Fugue" adlı eseri, klavsen, org veya yaylı topluluk (dörtlü) ile icra edilebilecek şekilde tasarlanmış olup, enstrümanlar arasındaki kontrpuan odaklı yapıların gelişimine önemli katkı sağlamıştır (Montant, 2013).

Barok dönem *Trio Sonatları* 2 solo keman ve *continuo* için bestelenmiş eserler olsa da bazı durumlarda *continuo* partisi bass sesli bir enstrümanla (örn. viyolonsel) ile de desteklenmekteydi. Bu bakımdan Barok dönem trio sonatları yaylı dörtlünün bir nevi prototipi olarak kabul edilebilmektedir. Bu dönemde hem de klavsen olmadan sırf yaylı enstrümanlar için bestelenmiş *sonata* formu çerçevesinde eser örneklerine de rastlanabilmektedir. Gregorio Allegri (1582-1652) *Sonata for String Ensemble* ve Alessandro Scarlatti'nin (1685-1757) *Sonata for 2 violin, Viola and Cello* isimli çalışmaları yaylı dörtlü için bestelenmiş ilk eser örnekleri olarak kabul edilmektedir. (Win Jones, 2003).

Barok dönem sonrası Klasik dönem ise Yaylı Dörtlünün özgün bir form olarak ortaya çıktığı dönem olarak ifade edilmektedir. Her ne kadar barok dönem bestecilerinin trio sonatları, Scarlatti'nin 2 keman, viyola ve viyolonsel için eser denemeleri yaylı dörtlü formunun gelişiminde önemli etkenler olsa da müzik tarihinde yaylı dörtlü'nün bir form olarak ortaya çıkması Klasik dönemin en üretken bestecisi Joseph Haydn'la (1732-1809) ilişkilendirilmektedir. *Journal of Haydn Society*'de (2020) yayınlanan makalede Haydn'ın yaylı dörtlüyü keşfetmesi konusunda çeşitli anlatımların mevcutluğundan basedilmiştir. Bu anlatımlardan en ilginç yaylı dörtlünün formunun tesadüf eseri ortaya çıkmış olmasıdır. Bu konuyu Devereux (2020) bu cümlelerle ifade etmiştir: "1755 ile 1757 yılları arasında Haydn, Viyana'nın yaklaşık seksen kilometre uzağındaki Baron Fürnberg'in malikanesinde görev yapmaktaydı. Baron müzik

dinlemek istediğinde, evde yalnızca iki kemancı, bir viyolacı ve bir çellist bulundu. Bunun üzerine Haydn, mevcut müzisyen kadrosuna uygun bir eser bestelemek zorunda kaldı ve böylece ilk yaylı çalgılar dördlüsü ortaya çıktı” (s. 3).

Bu tür anlatımların doğruluk payı üzerine çeşitli tartışmalar yapılmış olsa da Joseph Haydn’ın yaylı dördlü formunun gelişimine olan katkısı tartışılmaz bir gerçektir. Besteci yalnızca yaylı dördlünün temel yapı taşlarını oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda bu türü sistematik bir biçimde olgunlaştırarak oda müziğinde benzersiz bir ifade alanı yaratmıştır. Hayatı boyunca bestelediği 69 yaylı dördlü, bu müzik formunun sadece teknik bir yapıdan ibaret olmadığını, aksine bestecinin duygusal ve sanatsal anlatımını en doğrudan şekilde yansıtabileceği bir çerçeve sunduğunu göstermektedir. 18. yüzyılın sonlarından itibaren yaylı dördlü hem besteciler hem de icracılar için derinlikli bir müzikal anlatım biçimine dönüşmüş, klasik müzik tarihinin en önemli ve sürdürülebilir türlerinden biri haline gelmiştir. Yaklaşık 240 yıl önce Haydn aracılığıyla ortaya çıkan bu form, zamanla büyük bir gelişim göstererek, romantik dönemin lirizmini, modern müziğin cesur deneylerini ve çağdaş müziğin yenilikçi tekniklerini içinde barındıran bir anlatım aracı olmuştur.

Haydn Op. 1 ve Op. 2 nolu ilk dördlülerini besteledikten sonra bir müddet bu formda yeni eser yazmamıştır. Besteci ancak 1769 yılında Op. 9 yaylı dördlülerini tamamlamış yani, onun bu müzik formuna geri dönmesi yaklaşık yedi yıl sürmüştür. Bu süreçte Franz Asplmayr (1728–1786), Florian Leopold Gassmann (1729–1774), F. X. Dussek (1731–1799), Johann Albrechtsberger (1736–1809) vb. Avusturyalı besteciler yaylı dördlü grupları için divertimentolar bestelemiştir. Kesin beste tarihleri belli olmasa da 1770 yılı itibarıyla yaylı dördlü formunun Avusturya’da önemli bir enstrümantal müzik türü olarak kabul görmeye başladığı ve kısa süre içinde Avrupa’nın diğer bölgelerine de yayıldığı bilinmektedir (Win Jones, 2003, s.184).

Yukarıdaki paragrafta da belirtildiği üzere yaylı dördlünün bir form olarak ortaya çıkması klasik dönemde ve Viyana’da gerçekleşmiştir. İlk denemelerinden sonra dördlü için eser bestelemeyi oldukça benimseyen Haydn’ın ilk dördlülerini hafif karakterli beş bölümden oluşmuş ve "divertimento" olarak isimlendirilmişti. 1770’lerde ise "quartet" terimini kullanmaya başlayan Haydn, yaylı çalgılar dördlüsü için dört bölümden oluşan bir format tasarlamıştır ki bu format bir asırdan fazla bir süre boyunca standart haline gelmiştir. Dördlülerini setler halinde yayınlayan Haydn, 1772’de yayınladığı Op. 20 altı dördlüsü ile müzik tarihinde ilk dördlü eserleri yayınlayan besteci olmuştur. 1799’a kadar toplam 69 dördlü besteleyen Haydn, bu eserlerle klasik müzik tarihinde silinmez bir iz bırakmıştır (Christiansen, 2016).

Klasik dönemle birlikte yaylı çalgılar dördlü formu bestecilik ve icra açısından ciddi bir gelişim göstererek oda müziği repertuvarının en önemli formlarından biri haline gelmiştir. Bu dönemde formun sistematik olarak şekillenmesi yukarıda bahsedildiği

gibi Haydn'ın öncülüğünde gerçekleşmiştir. Yaylı dörtlüyü dört bölümden oluşan bağımsız bir yapı hâline getiren Haydn, kontrpuan teknikleriyle melodik ifadeyi dengeli bir şekilde harmanlamış ve böylece bu formun klasik müzik geleneği içinde sağlam bir zemin kazanmasını sağlamıştır. Bestecinin özellikle *Op. 33* ve *Op. 76* gibi eserleri, klasik yaylı dörtlü formunun olgunlaşmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Haydn'ın çağdaşları da bu yeni oda müziği formuna büyük ilgi göstermiştir. Dönemin önemli bestecilerinden Ignace Pleyel (1757–1831), Peter Hansel (1770–1831) ve Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) gibi isimler, kendi yaylı dörtlü eserlerinde Haydn'a ithaflarda bulunmuş ya da onun eserlerinden müzikal alıntılar yaparak besteciye olan saygılarını ifade etmişlerdir (Sutcliffe, 2003). Bu durum, Haydn'ın yalnızca teknik bir öncül değil, aynı zamanda estetik bir rehber olarak da kabul gördüğünü göstermektedir.

Mozart, yaylı dörtlü formunu Haydn'ın belirlediği yapısal çerçeve üzerinden geliştirerek daha ileri bir düzeye taşımıştır. Haydn'a ithaf ettiği altı yaylı dörtlü eseri (*K. 387*, *K. 421*, *K. 428*, *K. 458*, *K. 464* ve *K. 465*), klasik formun duygusal derinlik ve teknik zorluk bakımından zenginleştiği örnekler olarak değerlendirilmektedir. Mozart'ın bu eserlerinde vokal karakterli melodik yapı korunmuş, aynı zamanda bölümler arasında dramatik bir bütünlük kurulmuştur (Jones, 2003).

Ludwig Van Beethoven ise yaylı dörtlü formuna getirdiği yeniliklerle, bu formun klasik dönem sınırlarının ötesine geçmesine katkı sağlamıştır. Özellikle *Op. 18* seti, Beethoven'in klasik yapıya olan bağlılığını sürdürmekle birlikte, romantik anlatım öğelerini de içerdiğini göstermektedir. Bu seride yer alan *No. 4* ve *No. 6* gibi eserler, klasik ve romantik üsluplar arasında bir köprü niteliğindedir. Beethoven, daha özgür bir form anlayışı geliştirerek müzikal anlatımı daha yoğun ve dramatik bir yapıya taşımıştır (Sutcliffe, 2003).

Klasik dönemin yapısal kurallarının ardından Romantik dönemde yaylı dörtlü müziği, bestecilerin bireysel anlatımlarına daha fazla alan açan bir forma dönüşmüştür. Beethoven'in geç dönem yaylı dörtlüleri, özellikle *Op. 127* ve *Op. 130* gibi eserleri, Romantik dönem bestecileri için hem teknik hem de duygusal anlamda ilham kaynağı olmuştur. Beethoven'in bu eserleri, klasik yapıyı korurken, müziğin derinliklerine inen yeni anlatım biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Hefling, 2003).

Bu bağlamda Franz Schubert, yaylı dörtlü formunu romantik bir duygusal yoğunlukla işleyerek önemli eserler ortaya koymuştur. Bu bağlamda bestecinin "*Death and The*

Maiden" (String Quartet No. 14 in D Minor) eseri, döneminin dramatik anlatım tekniklerini yoğun bir biçimde yansıtmaktadır. Schubert'in müziğinde duyulan bu yoğun lirizm, klasik form anlayışına bağlı kalırken romantik müziğin özgür ifade biçimini de içermektedir (Stowell, 2003).

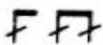
Johannes Brahms ise Romantik dönemde yaylı dörtlü formunu daha karmaşık ve yoğun bir anlatımla ele almıştır. *Op. 51 No. 1 ve No. 2* eserleri, geniş armonik dokular ve içsel bir dramatik gerilim taşıyan melodik hatlarıyla Romantik dönemin karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Besteci klasik kontrpuan tekniklerini romantik bir lirizmle birleştirerek kendine özgü bir müzikal dil oluşturmuştur (Hefling, 2003).

Sadece birkaç örnekten anlaşıldığı üzere romantik dönemde yaylı dörtlü, yalnızca bir oda müziği formu olmanın ötesine geçerek bestecilerin kişisel anlatımını derinleştirdiği bir alan haline gelmiştir. Klasik dönemin biçimsel sınırlarının gevşemesiyle birlikte, bu form çok daha esnek, özgür ve duygusal bir yapıya kavuşmuş, müzik tarihinde ifade gücü bakımından yeni bir seviyeye ulaşmıştır.

2.2.1 Çağdaş dönemde yaylı dörtlüler ve karakteristik özellikleri

Yaylı dörtlü, klasik müzik repertuarının temel yapı taşlarından biri olarak kabul edilirken, 20. yüzyıldan itibaren önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Çağdaş dönem bestecileri hemen hemen bütün eserlerinde olduğu gibi yaylı dörtlü için besteledikleri eserlerde de geleneksel müzik formlarını ve tekniklerinden soyutlanarak yenilikçi ve deneysel yaklaşımlar geliştirmeye çalışmışlardır. Bu dönemdeki yaylı dörtlülerin en belirgin özellikleri aşağıdaki gibidir:

Çağdaş besteciler, yaylı çalgılardan elde edilebilecek yenilikçi sesler ve ritmik özellikleri keşfetmeye yönelmişlerdir. Geleneksel çalma tekniklerinin yanı sıra *pizzicato, glissando, sul ponticello, sul tasto, col legno* vs. gibi teknikler de sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Bu tekniklerin kullanımı, özellikle *avant-garde* müzikte belirginleşmiştir. Polonyalı besteci Krzysztof Penderecki'nin (1933-2020) 1960 yılında bestelediği ilk Yaylı Dörtlü'sü yukarıda yazılı tekniklerin tamamını kapsamı dışında bir sıra vurmali efektleri de içerisinde barındırması açısından önemli bir eserdir (Stowell, 2003). Besteci bu efektleri eserinde farklı sembollerle ifade etmiş ve bu sembollerin açıklamalarını eserin ilk sayfasında icracılara yazılı olarak sunmuştur (Şekil 2.1).

SKRÓTY I SYMBOLE	ABBREVIATIONS AND SYMBOLS	
A — arco		
Pz — pizzicato		
N — normale		
c. l. — col legno		
s. p. — sul ponticello		
s. v. — senza vibrato		
x — legno battuto		
✕	bardzo szybkie i nie rytmizowane tremolo	very rapid non-rhythmicized tremolo
↑	najwyższy dźwięk instrumentu (nieokreślona wysokość)	highest note on the instrument (indefinite pitch)
	grać między podstawkiem a strunnikiem (na jednej, dwóch, trzech, czterech strunach)	play between bridge and tailpiece (on one, two, three, four strings)
	grać na strunniku (arco)	play on tailpiece (arco)
	efekt perkusyjny: uderzyć otwartą dłoń lub palcami w struny (sul tasto)	percussion effect: strike the strings with the open palm of the hand or fingers (sul tasto)
	efekt perkusyjny: uderzyć w górną płytę skrzypiec żabką lub czubkami palców	percussion effect: strike the upper part of the sounding board of the violin with the nut or the finger-tips
	molto vibrato	molto vibrato
	bardzo wolne vibrato w obrębie ćwierćtonu, uzyskane przez przesuwanie palca	very slow vibrato with a 1/4-tone interval produced by sliding the finger

Şekil 2.1 Krzysztof Penederecki String Quartet No.1 açıklama sayfası.

20. yüzyılın başlarından itibaren tonalite anlayışının terk edilmesi ve atonal müziğin benimsenmesi, çağdaş yaylı dörtlülerinde de belirgin bir etki yaratmıştır. Bu dönemin en önemli müzikal dönüm noktası olan Arnold Schönberg'in (1874-1951) geliştirdiği on iki ton dizisi tekniği (dodekafoni), başta onun öğrencileri Anton Webern (1883–1945) ve Alban Berg (1885–1935) olmakla birçok besteci tarafından benimsenmiş ve yaylı dörtlü formuna da uyarlanarak geleneksel tonal yapıyı aşan yeni müzikal formların oluşumuna sebebiyet vermiştir (Gloag, 2003). Bu tür eserlerde, dinleyici belirli bir ton merkezi olmadan armonik ve melodik yapıların serbestliğini keşfeder. Stephen E. Helfing *The Cambridge Companion to the String Quartet* isimli kitapta yayınlanan makalesinde Schoenberg'in yaylı dörtlü formuna katkısını aşağıdaki ifadeyle açıklamıştır:

"Schoenberg, 1908'de bestelediği *İkinci Yaylı Dörtlüsü*, Op. 10 ile modernist senfonik ve operatik müzikten daha az etkilenerek oda müziği türünde cesur bir adım atmıştır. Tonalitenin sınırlarını aşarak yeni bir müzikal üslup geliştirme arayışında olan besteci, bu eseri "başka bir gezegenden gelen hava" metaforuyla tanımlamıştır. Bu yaklaşımı, oda müziğini tonalite ötesindeki ifade olanaklarını araştırmak için bir araç haline getirmiştir ve yaylı dörtlü formunun geleneksel sınırlarını aşmasında önemli bir dönüm noktası oluşturmuştur". (E. Helfing, 2003)

1960'ta ortaya çıkan ve hızla popülerleşen minimalizm akımının öncüleri Philip Glass, Steve Reich ve Terry Riley vb. besteciler olmuştur. Minimalist eserlerde, kısa melodik ve ritmik motifler belirli bir düzenle yinelenir, ancak zaman içinde küçük değişikliklerle farklı bir hale gelir. Bu tür yapı hem meditatif bir atmosfer yaratır hem de eserin durağan gibi görünen yüzeyinin altında sürekli bir dönüşüm olduğunu hissettirir. Bu anlayış, dinleyiciyi, müziğin zaman içindeki küçük değişimlerine odaklanmaya ve bu değişimlerin yarattığı etkileri algılamaya teşvik etmiştir. Minimalist yaklaşım, müziğe ve dolayısıyla yaylı dörtlü formuna da yeni bir dinamizm getirerek, daha önceki dönemlerin karmaşık melodik ve armonik yapılarının aksine, basitliğin derinlikli bir estetik yaratabileceğini göstermiştir (Nyman, 1999).

Çağdaş dönemde yaylı dörtlü repertuarı, elektronik seslerin ve multimedya unsurlarının entegrasyonu ile daha kapsamlı bir hal almıştır. Bu yaklaşım, sahne performanslarını hem işitsel hem de görsel olarak zenginleştirmiştir. Bunun yanı sıra, çağdaş müzikte görsel sanatlarla müziğin birleşimi, sahne tasarımı, ışıklandırma ve video projeksiyonları gibi unsurlarla desteklenmektedir. Bu tür multidisipliner yaklaşımlar, müziği sadece işitsel bir deneyim olmaktan çıkararak, izleyicinin tüm duyularını harekete geçiren kapsayıcı bir sanat formuna dönüştürür. Böylece, hem geleneksel yaylı dörtlü yapıları aşılmış hem de modern teknolojinin olanaklarıyla daha dinamik bir performans ortamı yaratılmıştır. Fin besteci Kaija Saariaho'nun (1952-2023) *Nymphéa (1987) for string quartet and live electronics* isimli eseri yaylı dörtlüyle beraber elektronik seslerin kullanılması kapsamında incelenebilecek en önemli eser örneklerinden biridir. Bu tekniğin kullanımına örnek olacak bir diğer eser ise Steve Reich'in 1988 yılında bestelediği *Different Trains* isimli eseridir. Yaylı dörtlüyle birlikte ses kayıtları kullanılarak yaratılmış yenilikçi bir yapıda olan bu eser Reich'in çocukluk döneminde Amerika'da tren yolculukları sırasında edindiği deneyimler ile aynı dönemde Avrupa'da Yahudi halkının trenlerle taşındığı trajik olayları bir araya getirir. Reich konuşmaları kaydedip, bu kayıtları notalara dönüştürerek "konuşma melodileri" adını verdiği müzikal bir form oluşturmuştur. Eserde ilk önce konuşma sesleri başlatılır, ardından canlı çalgılar tarafından tekrar edilir ve müzik insan sesiyle bütünleşir. Bu etkileşimli yapı, anlatı ve müzik arasında güçlü bir bağ kurar, dinleyiciye hem tarihsel hem de duygusal bir deneyim sunar (Griffiths, 2010).

modunun artırılmış dördüncü derecesi, bölüme hem bir tazelik hem de ilahi bir hava katar. B bölümleri ise daha hareketli ve neşelidir, ancak yine de modal unsurlar korunur. Beethoven, bu bölümde Lidyen modunu kullanarak, tonalitenin sınırlarını aşmış ve daha özgür bir müzikal dil yaratmıştır. Bu, romantik dönemde modalitenin yeniden keşfedilmesinin önemli bir örneğidir. Ayrıca, bu bölümdeki modal kullanım, Beethoven'ın dini ve manevi duygularını ifade etmesine de olanak tanımaktadır (Kerman, 1975).

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart.

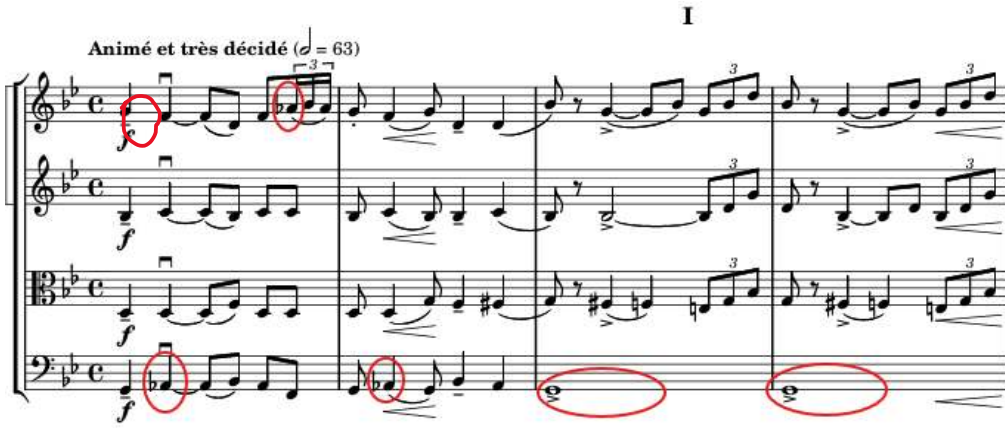
Molto Adagio

Şekil 2.3 Beethoven op.132 No 15. "Heiliger Dankgesang" ilk 15 ölçü.

Yukarıdaki şekilden de anlaşıldığı üzere ilk üç ölçüde Beethoven enstrümanları farklı zamanlarda başlatarak 4. ölçüde Fa merkezinde birleşmelerini sağlamıştır. Bu kısımda her ne kadar Fa majör hissiyatı oluşsa da özellikle 9. ve 12. ölçülerde, kadanslara yakın yerlerde “si bemol” notası yerine “si natürel” notasının kullanılmasıyla majör dizide 4. derece artırılmış olarak ifade edilmiştir. Bu durum Lidyen modunun karakteristik özelliğine karşılık gelmekte ve bestecinin kendisinin de belirttiği gibi fa merkezli Lidyen modunun varlığını ispatlamaktadır.

Genel anlamda eserlerinde modların kullanımı konusunda kendisinden en çok bahsettiren bestecilerden biri de Fransız besteci Claude Debussy (1862-1918) olmuştur. Besteci tek yaylı dördlüsü olan Op.10 Sol Minör eserini 1893 yılında

tamamlamıştır. Empresyonizm akımının en önemli bestecilerinde biri olan Debussy'nin bu eserinin empresyonist renklerden oluşması yoğun mod kullanımı ile alakalıdır. Debussy eserin her ne kadar “sol minör” tonalitesinde olduğunu belirtmiş olsa da daha ilk iki ölçüsünde tona ait olmayan seslerin (*la bemol*) kullanılmış olması bestecinin burada ton merkezli değil mod merkezli ifadesini ön plana çıkarmaktadır.



Şekil 2.4 Debussy String Quartet ilk 4 ölçü.

Şekilden de anlaşıldığı üzere ilk iki ölçüde La bemol ve Fa natürel notalarının kullanımı ve sonraki ölçülerde sol notasının bas partide belirgin ağırlığı sayesinde (G–A_b–B_b–C–D–E_b–F) sol merkezli Frigyen modunun varlığını ispatlamaktadır. Bu mod eserin başlangıcından 13. ölçüye kadar devam etmektedir. 13. ölçüden 17. ölçüye kadar Sol Minör tonalitesi hâkim olsa da 17. ölçü itibarı ile yeniden mod kullanımı dikkate çarpmaktadır. Burada diğer yaylıların kromatik eşliğinde çellonun 4 ölçülük Si bemol Miksolidiyen modundaki ezgisi ön plana çıkmaktadır:



Şekil 2.5 Debussy String Quartet 17-20. ölçüler.

Sıradaki 4 ölçü (21-24) ana temaya dönüş için köprü vazifesi görür ve her ne kadar varış noktası olarak yeniden Sol Frigyen hissiyatı yaratsa da akor içeriği incelendiğinde bu sefer baştaki temanın Mi Bemol majör çerçevesinde sunulduğu izlenilmektedir.

Sıradaki mod kullanımına ise 39-46. ölçüler arasında rastlanmaktadır. Burada yeniden Frigyen modu hâkim olur ancak dizi bu sefer sol değil si bemol merkezlidir. Si bemol majör akorunun 2. derecesinin (Do) pesleştirilmiş (Do bemol) şekilde sunulması si bemol Frigyen modunun kullanımını ispatlamaktadır.



Şekil 2.6 Debussy String Quartet 39-42. ölçüler.

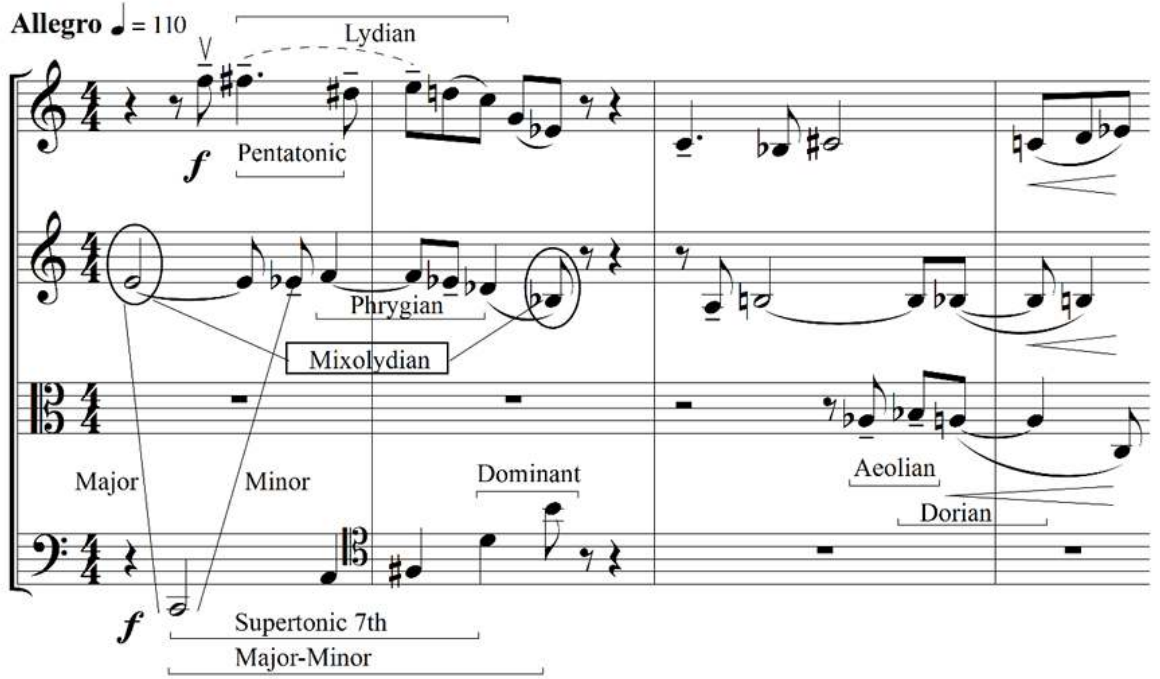
Debussy'nin Op. 10 numaralı Yaylı Dörtlüsünün sadece bir kısmının incelenmesi eserin armonik açıdan ne kadar karmaşık ve yoğun olduğunu göstermektedir. Beethoven'den farklı olarak Debussy modları dini amaçla değil tamamen renk oluşturma amacıyla kullanmıştır. Bu konuda "*Debussy's String Quartet in the Brussels Salon of La Libre Esthétique*" isimli makalede (Code, 2007) Debussy'nin empresyonist ressamlarla paralel düşünen bir sanatçı olduğu, "*La Libre Esthétique*" sergisinde sergilenen post-empresyonist ressamların eserleri gibi, Debussy'nin de armonik yapıyı net sınırlar yerine bulanık geçişlerle oluşturduğu ifade edilmiştir.

Müzik tarihinde bestecilerin eserlerinde modal sistemleri kullanma niyetleri onların estetik ve ideolojik yaklaşımlarına göre farklılık arz etmektedir. Beethoven'ın Op. 132 dörtlüsünde Lidyen modunu gregoryen ilahileri referans alarak dini bir anlatım aracı olarak kullanması ile Debussy'nin Op.10 dörtlüsünde modları tonal merkezleri bulanıklaştıran bir renk unsuru olarak işlemesi, bu farklılaşmanın tipik örneklerindendir. Bununla birlikte, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan bir grup besteci için modal sistemler, ulusal müzik kimliğinin inşasında temel yapı taşı işlevi görmüştür.

Bu bağlamda Béla Bartók'un eserleri etnomüzikolojik araştırmalara dayanan sistematik bir modal yaklaşım sergilemektedir. Besteci, özellikle Macar, Rumen ve Slovak halk müziğinden derlediği geleneksel modları eserlerine tematik yapının organik bir bileşeni haline getirmiştir. Sadece bu yöreler değil dolaştığı farklı yörelerin (Anadolu, Kuzey Afrika vs.) müziklerine de aşina olup eserlerini bu kapsamda geliştirmiş ve bu ezgileri eserlerinde kendine özgü şekilde kullanarak modern bestecilik tekniklerine *yeni kromatizm*, *polimodalite* gibi kavramlar getirmiştir. Bestecinin geliştirdiği bu dil, tam ve yarım tonlu asimetrik dizilerin kullanımıyla karakterize olur. Ancak dikkat çekici olan, bu modernist tekniklerin temelinde her zaman etnomüzikolojik saha çalışmalarıyla belgelenmiş otantik modal yapıların yatmasıdır. Bu bakımdan Bartók'un bestecilik alanındaki evrimi folklorik olan ile avangard olan arasındaki diyalektik ilişkinin bir tezahürü olmuştur (Antokoletz, 2016)

....bestelerimiz doğrudan spesifik halk melodileri kullanmasa da en ince detaylarına kadar kırsal müziğin ruhunu yansıtır. Bu bazen, o müziğin belirli özelliklerini taklit eden temalar icat ederek ve kullanarak sağlanır. Orkestra için Dans Süiti'm buna bir örnektir. Birinci ve dördüncü danslar Arap müziğinin bazı karakteristiklerini yansıtır; ikinci, üçüncü ve *Ritornello* Macar ruhuna sahiptir; beşinci dans ise belirgin bir ilkel Rumen niteliği taşır. Final, tüm bu özelliklerin bir sentezidir. Hatta en soyut eserlerimde bile, örneğin yaylı çalgılar dörtlülerimde — böyle doğrudan taklitler görülme de — tarıfsız, açıklanamaz bir ruh, bir tür "*je ne sais pas quoi*" ("açıklanamayan o özel his") vardır. Bu, dinleyen ve kırsal arka planı bilen herkese şu hissi verir: "Bunu ancak bir Doğu Avrupalı müzisyen yazmış olabilir. (Bartók & Suchoff, 1976, s396)

Yukarıda yer alan Bartók'un kendi sözlerinden de anlaşıldığı gibi bestecinin temel hedefi ezgiyi birebir alıp kullanmak değil, o hissiyatı yaratmak olmuştur. Bestecilik hayatı boyunca 6 adet yaylı dörtlü besteleyen Bartók'un hemen hemen bütün dörtlülerinde modal unsurlara rastlamak mümkündür. Özellikle Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nde (1928) gözlemlenen polimodalite olgusu, farklı modların aynı tonik üzerinde katmanlaştırılması yoluyla, bir yandan folklorik materyalin özünü korurken diğer yandan bu materyali radikal bir kromatik dile dönüştürmektedir. Elliot Antokoletz'in (2016) "*In Defense of Theory and Analysis: A Critical Evaluation of the Discipline and Its Application to Bartók's Musical Language*" isimli makalesinde Colin Mason'a ait Bartók'un Dördüncü Kuartetindeki ilk 4 ölçünün modal analizi gösterilmiştir. Aşağıda yer alan sadece bu analiz bile, Bartók'un modal dil kullanımındaki çok katmanlı yapısal derinliği ortaya çıkarmaktadır:



Şekil 2.7 Colin Mason'ın Bartók Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'nün İlk Dört Ölçüsüne İlişkin Polimodal Yorumu (Antokoletz, 2016, s13)

Yukarıda yer alan analizin uygulayıcısı olan Colin Mason Bartók'un Dördüncü Yaylı Çalgılar Dörtlüsü'ndeki kromatik unsurları *polimodal* bir çerçevede ele alarak, eserin açılış dört ölçüsünün Do merkezli diyatonik modların kesitlerini içeren giriş bölümü olduğunu öne sürmüştür. Mason'a göre bu *polimodal* yapı, Do tonalitesi ekseninde çeşitli modları bünyesinde barındırır ve eserin ilerleyişinde Do tonuna doğru kademeli bir tonal geçiş süreci yaşanır (Antokoletz, 2016).

Bartók'un, halk müziğinden ilham alarak modal unsurları çağdaş bir anlatımla birleştirme biçimi kısa sürede dünyanın birçok bestecileri tarafından da deneyimlenen bir tarza dönüşmüştür. Örneğin Sovyetler Birliği döneminde halk müziği öğelerinin bestecilikte kullanımına ideolojik açıdan müsaade edilse de bu dönemde sistemin gereksinimleri nedeniyle bestecilerin yaratıcı ifade alanlarının sınırlandırıldığı örneklere de rastlanmaktadır. Ancak Sovyetler Birliği'nin dağılmasıyla birlikte bu coğrafyada geleneksel müziğe yaklaşım daha bireysel ve özgür bir ivme kazanmıştır. Bu dönüşüm süreci içerisinde en ön plana çıkan ülkelerden biri de Azerbaycan olmuştur. Zengin müzik kültürüyle daim müzikal odak noktasında bulunan Azerbaycan'da bestecilik alanında önemli isimler yetişmiştir. Türk dünyasında ilk opera olan Leyli ve Mecnun'u (1908) besteleyen Üzeyir Hacıbeyli (1885-1948), dünyada ilk kez muğam ile senfonik müziği Şur (1946) eserinde birleştiren Fikret

Amirov (1918-1982) ve dodekafonik müzik alanında 3. Senfoni (1965) gibi önemli eserler üreten Kara Karayev (1918-1982) gibi isimler, Azerbaycan klasik müziğinin özgün temsilcileri olarak öne çıkmışlardır. Bu köklü geleneğın çağdaş bir devamcısı olan besteci Firanghiz Ali-Zadeh eserlerini büyük oranda Azerbaycan'ın halk ve geleneksel müzik stillerine dayanarak bestelemiş, Hacıbeyli, Amirov gibi müzik literatürüne yeni formlar kazandırmış (örn. Muğflamenko (2011)) yeni formlar yaratmış yenilikler getirmiş, eserleriyle Azerbaycan'a özgü tınların birçok dünya ülkesinde seslendirilmesine olanak sağlamış bestecilerden biridir.



3. FİRANGHİZ ALİ-ZADEH VE MÜZİKSEL TARZI

3.1. Firanghiz Ali-Zadeh'nin Hayatı ve Eserleri

Firanghiz Ali-Zadeh 28 Mayıs 1947 yılında Azerbaycan'ın Bakü şehrinde doğmuştur. Müzik eğitime erken yaşlarda başlayan Ali-Zadeh ilk eğitimine Üzeyir Hacıbeyov adına Azerbaycan Devlet Konservatuarı bünyesindeki müzik hazırlık okulunda piyano dersleri alarak başlamıştır. İlk bestesini 7 yaşında yazan Ali-Zadeh piyano eğitimiyle birlikte bestecilik alanında da kendini geliştirmiş ve okulu altın madalya ile tamamlamıştır. Bestecinin daha okul yıllarında bestelediği ilk yaylı dördlüsü Azerbaycan Devlet Yaylı Dördlüsü tarafından seslendirilmiştir. 1972 yılında Azerbaycan Devlet Konservatuarında yetenek sınavı giriş komisyonu karşısına çıkan Ali-Zadeh'nin sınavdaki başarısı istisnai bir durum olarak piyano ve kompozisyon bölümünde çift anadal yapabilmesine olanak sağlamıştır. Burada 2 yıl o dönemin rektörü Cövdet Hacıyev'in sınıfında eğitim aldıktan sonra kompozisyon çalışmalarını Azerbaycan'ın en önemli bestecilerinden biri olan Kara Karayev'in sınıfında devam ettirmiştir (Ahmedzade, 2020).

İkinci sınıfın sonunda Karayev'in sınıfına geçtikten sonra 12 ton tekniğine ağırlık vererek ilk dodekafonik (12 ton) sonatım üzerinde çalışmaya başladım ve Karayev'den yaz tatili için yapmam gereken görevleri aldım. Bu görevlerin içinde müzikle beraber yaz döneminde hangi kitapları okumamız gerektiği de yer alıyordu. Bu bizim için oldukça ilginç bir durumdu çünkü bu kitapların çoğu müzikle alakalı olmayan kitaplardı (örn. Van Gogh'un *Theo'ya Mektupları*). Kendi kendimize “bunları okumasak bile kim soracak ki zaten?” diye düşünüyorduk ancak dönem açıldığında bestecinin sık sık derslerinde bu kitaplara bir şekilde atıf yaptığını ve sorular sorduğunun farkına varıyorduk. Bu nedenle sonat ödevimle birlikte o listelerdeki bütün kitapları da okumaya özen gösteriyordum. (Yaqublu, 2015)

Ali-Zadeh kısa sürede dodekafonik sonat ödevini tamamlamış ve 1970 yılında *Alban Berg Anısına* olarak bestelediği 1 No.lu Piyano Sonatı'nın ilk seslendirilişi bestecinin kendisi tarafından gerçekleştirilmiştir. Daha sonra Petersburg, Kiyev vb. birçok şehirlerde icra edilen bu eser konservatuarı yeni bitirdiği dönemde besteciye başka bir başarı daha getirmiştir. 1976 yılında İtalya'da gerçekleşen “Pesaro Music Festivali'ne Sovyetler Birliği'nden besteciler de davet edilmiştir. Ana gündem maddesi “genç bestecilerin yaşadığı kısıtlamalar” olan bu festivale Karayev'in özel isteği ile Firanghiz Ali-Zadeh de davet edilmiştir. Ali-Zadeh burada “Alban Berg Anısına” bestelediği sonatı seslendirmiş ve ardından Karayev sunum yaparak bu eser örneğinde kendi ülkesinde herhangi bir kısıtlamanın olmadığını vurgulamıştır. Ali-Zadeh'nin festivaldeki icrası öyle büyük ses getirmiştir ki İtalya'nın *L'Espresso* gazetesinde yayınlanan “*Azerbaijani Dedachopony*” isimli makalede besteciye geniş yer verilmiştir (Yaqublu, 2015).

1992 yılında Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanı Fikri Sağlar'ın te ebb s  ile Mersin'de Devlet Opera ve Balesi'nin kurulması konusu gündeme gelmiştir. Hazırlıklar devam ederken Bakan Sağlar, bu a ılı ın Türk veya Türk soylu bir bestecinin eseriyle gerçekleştirilmesi konusunda ısrarcı bir tutum sağlamıştır. Bu doğrultuda hem kısa sürede hem de kaliteli eserler üretmesiyle tanınan Azerbaycanlı besteci Firanghiz Ali-Zadeh Bakan'ın özel daveti üzerine 1992 yılında Mersin'e gelmiş ve librettosu kendisine taktim edilen "Boş Be ik" isimli bale eserini besteleme çalışmalarına ba lamı tır. Ali-Zadeh, beklendiği üzere çalışmalarını hızla sürdürerek 3 ay içerisinde baleyi tamamlamıştır. 3 Ocak 1993 tarihinde Mersin Devlet Opera ve Balesi'nin a ılı ı "Boş Be ik" balesinin prömiyeri gerçekleştirilmiştir. Hem izleyiciler tarafından büyük beğeni toplayan bu bale, kısa sürede Ankara ve İstanbul'da da sahnelenerek seyircilerin beğenisine sunulmuştur (Qaragızı, 2014).

Azerbaycanlı besteci Tofiq Guliyev bu balenin ilk gösterimi hakkında AzTv röportajında (Yaqublu, 2015)   yle ifade etmiştir:

Ben Firanghiz'in yaratıcılık faaliyetlerini çok iyi biliyorum. Kendisi dahi Karayev'in en yetenekli talebelerinden biridir. Onun 3 ocakta Mersin'de gerçekleşen "Boş Be ik" isimli balesinin ilk gösteriminde ben de bulundum. O gün eserin bestecisi ben olmasam da çok büyük heyecan içerisindeydim. Pr miyer gecesi yüksek seviye ve ihti amla geçti, kısaca söylemek gerekirse o gün sanki bir bayram gecesiydi. Kısa sürede eser Türkiye'nin diğer şehirlerinde de sahnelendi. Bunu da söylemem gerekiyor ki bu Azerbaycan müzik tarihinde böyle bir olay daha önce ya anmamı tı.



Şekil 3.1 Firanghiz Ali-Zadeh ve Kültür Bakanı Fikri Sağlar "Boş Be ik" balesinin ilk gösterimi sonrası.

Ali-Zadeh bestecisi olduğu balenin ilk gösteriminden sonra da bir müddet Türkiye'de kalmış, Mersin Devlet Opera ve Bale sahnesinde Türkiye'de ilk kez sahnelenen

Handel'in *Messiah* oratoryosunun hazırlanmasında yardımlarını sunmuş, hatta Mersin Devlet Konservatuarı'nın kurulum aşamasında da yakından iştirak etmiştir. O dönem Türkiye Kültür Bakanlığı tarafından İngilizce yayınlanan "Türkiye'nin Bale Tarihi" isimli kitapta da Firanghiz Ali-Zadeh ve onun "Boş Beşik" isimli balesine de geniş şekilde yer verilmiştir (Babayeva, 2014).

1997 yılında Türkiye'deki başarılarından sonra oldukça sevilen bir sanatçı statüsünde kabul edilen Firanghiz Ali-Zadeh'nin 50. yaş günü şerefine Mersin'de *Firanghiz Ali-Zadeh Günleri* isimli bir uluslararası festival düzenlenmiştir. İsviçre, Japonya, Almanya vb. birçok ülkeden sanatçıların katılımıyla gerçekleşen bu festivalde İsviçre'nin *La Strimpeletta* Oda Orkestrası, Basel ve Madrid Konservatuvarları profesörü viyolonsel sanatçısı İvan Monighetti de yer almışlardır (Ahmedzade, 2020).

Firanghiz Ali-Zadeh, Ağustos 1999'da Dünya'da en önemli müzik festivallerinden biri sayılan İsviçre'deki *Luzern Festivali*'ne davet edilmiştir. Bu festival kapsamında farklı konseptlerde 8 eseri seslendirilmiş dördü doğrudan *Luzerne Festivali* tarafından sipariş edilmiştir. Bu eserler arasında, Türk dünyasının en önemli şairlerinden Nazım Hikmet'in sözleri üzerine yazılmış olan "Ölümsüzlüğe Yolculuk" adlı oratoryo da bulunmaktadır. 21 Ağustos 1999'da ilk seslendirilişi gerçekleşen bu eser öncesi besteci Ali-Zadeh sahneye çıkarak birkaç gün önce İstanbul'da gerçekleşen şiddetli depremde hayatını kaybedenleri anmış ve bu eseri onların anısına ithaf etmiştir. 45 dakika boyunca devam eden eser bitiminde dinleyicilerin hemen hemen hepsinin gözleri dolmuş ve duygu dolu anlar yaşanmıştır (Qaragızı, 2014).

Türkiye'den sonra Ali-Zadeh'nin hayatında Almanya dönemi başlamıştır. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi tarafından "*composer in residence*" statüsünde davet edilen besteci ailesi ile Almanya'ya taşınmış ve 12 yıl burada *masterclasslar* vermiş ve sanatsal faaliyetlerini devam ettirmiştir. Almanya'da yaşadığı dönemde bestecilik anlamında da oldukça büyük başarılarla imza atmış ve oldukça farklı konseptlerde eserler bestelemiştir. "Abşeron" Quinteti (2001), "Derviş" Septeti (2001), Marimba ve Orkestra için Konçerto (2001), 12 Çello için "Şüşter" eseri (2002), "Oyan" Balesi (2005), vb. bu dönemde bestelediği eserlerden sadece bir kaçıdır. Ünlü çellist ve şef Mstislav Rostropovich canlı olarak dinlediği "Derviş" eseri için aşağıdaki yorumları yapmıştır (Babayeva, 2014, s18): "İlk defa Firanghiz'in eserini Chicago'da dinlediğimde dedim ki, ne mutlu ki ben de Bakülüyüm. Ondan VIII Uluslararası Rostropovich Festivali için bir bale yazmasını rica ettim. Ali-Zadeh "Oyan" isimli

balesinde yine kendine has bir ustalıkla muğam ve modern müziğin sentezini yaratabilmiştir”.

O dönemden beri piyanist ve besteci kimliğinde Azerbaycan müziğini Avrupa’da temsil eden bestecinin ustalık derslerine (*masterclass*) olan yoğun ilgi halen devam etmektedir.

3.2. Ali-Zadeh’nin Müziksel Tarzının Özellikleri

Firanghiz Ali-Zadeh Doğu müziğini kullanarak Batı’da etkileyici başarılar elde etmiş çağdaş müziğin en önemli temsilcilerinden biridir. Müziğinde geleneksel Azerbaycan *muğam* sanatını Batı klasik formlarıyla ustalıkla harmanlamıştır. Bu sentez, Doğu ve Batı arasındaki kültürel diyalogu teşvik ederek her iki geleneğin de ruhsal zenginliğine katkıda bulunmuştur. Eski Sovyetler Birliğinde ve Azerbaycan’da "yeni müzik" öncülerinden biri olan Ali-Zadeh besteciliğinin yanısıra parlak bir piyanist olarak eski Sovyetler Birliği’ndeki çağdaş bestecilerin birçok eserini seslendirmiş ve O. Messiaen, J. Cage, G. Crumb gibi bestecilerin eserlerini Bakü ve Moskova’da ilk kez icra etmiştir.

Bestecilik tarafında ise Ali-Zadeh’nin özgün müzik anlayışı, birçok kaynaktan etkilenecek şekilde şekillenmiştir. Onun ilk eserlerinde Karayev, İkinci Viyana Okulu ve özellikle Schoenberg’in seri müzik ve armonisi üzerine geliştirdiği fikirlerin etkileri görülür. Ali-Zadeh’nin bestelerinde öne çıkan unsurlar arasında geleneksel çalgıların sıra dışı şekillerde kullanımı, enstrümanların tınısal kapasitesinin genişletilmesi, farklı müzik türlerinin bir araya getirilmesi, halk müziği öğelerinin ve enstrümanlarının müziğe entegre edilmesi, alışılmışın dışında ritim ve armonilerin denenmesi, sıra dışı enstrümantal birlikteliklerin oluşturulması ve multimedya teknolojilerinden yararlanılması yer alır. Bu özellikler, aynı zamanda *postmodern* yaklaşımın temel niteliklerini de yansıtır (Turner, 2014).

Ali-Zadeh, kariyerinin başlarında geleneksel Batı formlarının ve çalgı düzenlemelerinin sınırları içinde eserler yazmayı tercih etmiştir. Bu dönemdeki eserleri arasında 1970 yılında bestelediği “Piyano Sonatı No. 1” (Alban Berg Anısına), 1972 yılında tamamladığı “Piyano ve Orkestra için Konçerto”, 1976 yılında yazdığı “Senfoni” ve 1977 yılında Gustav Mahler anısına klarinet, keman ve perküsyon için bestelediği “*Zu den Kindertotenlieder*” vs. yer almaktadır. Ancak, bestecinin tarzı zamanla değişim ve gelişim göstermiş; özellikle doğup büyüdüğü toprakların kültürel mirasına, yani muğam geleneğine olan ilgisi giderek artmıştır. Bu yeni yönelimle

birlikte, eserlerinde Azerbaycan muğam geleneğinin duygusal, modal, melodik ve yapısal öğelerini işleyerek gelenekten modern bir anlayışla beslenmiştir. “Habil-Sayagy” (1979) adlı eseri, *kamança* gibi geleneksel bir Azerbaycan çalgısını modern müzikle buluşturması bakımından önemli bir dönüm noktasıdır. Besteci bu eseri ismi Azerbaycan’ın en önemli *kamança* icracılarının başında gelen Habil Aliyev’in icrasından esinlenerek bestelemiş, onun icrasındaki geleneksel ruhu viyolonsel ile yansıtmaya çalışmıştır. Rusyalı viyolonselci İvan Monighetti’ye ithaf edilen bu eserin prömiyeri 1979 yılında Monighetti ve Ali-Zadeh tarafından Saint-Petersburg’da gerçekleşmiştir. Daha sonra bu eser Yo-Yo Ma, Julius Berger, David Geringas, Maya Beiser, Elizabeth Wilson vb. gibi ünlü çellistler tarafından da icra edilmiştir. Ali-Zadeh’nin bestecilik kariyerinin başlarında bestelediği bu eser kısa sürede ona büyük başarılar getirerek bestecinin Azerbaycan sınırlarının ötesinde de tanınmasını sağlamıştır. Bu başarı, bestecinin “doğu-batı” sentezini benimsemesini sağlamış ve bu doğrultuda sıklıkla yeni eserler bestelemesine olanak tanımıştır. Yaylı dördlüsü için Muğamsayağı (1993), Ud ve Oda orkestrası için “İlgım”, (1998), viyolonsel için “Aşk Havası”, koro, organ, arp ve perküsyon için “Gottes ist der orient” kantatı (2000), viyolonsel ve senfoni orkestrası için “Mersiyye” (2002), hanende ve flamenko icracısı için “Mugflamenko” (2011), solo bariton, koro ve senfoni orkestrası için “Nesimi-Passion” (2017) doğu-batı sentezi formatında bestelenmiş başlıca eserlerdir (Mammadova, 2021).

Firanghiz Ali-Zadeh hem ulusal hem de uluslararası düzeyde müzik alanında kazandığı prestijli ödüller ve yürüttüğü sanatsal görevlerle çağdaş müzik dünyasında önemli bir yere sahip olduğunu kanıtlamıştır. 1980 yılında Azerbaycan Besteciler Birliği’nin yıllık ödülünü alan besteci 1990 yılında Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti tarafından “Emektar Sanat Emekçisi” unvanı ile, 2000 yılında ise Azerbaycan Cumhuriyeti tarafından “Halk (Devlet) Sanatçısı” unvanı ile onurlandırılmıştır. Bunlara ek olarak, 2004 yılında Amerikan Biyografik Enstitüsü tarafından “Yılın Kadını” seçilmiş, 2007 yılında Azerbaycan Besteciler Birliği’nin başkanlığına getirilmiş ve 2008 yılında UNESCO tarafından “Barış Sanatçısı” (*Artist for Peace*) ilan edilmiştir. Sanatçının bu başarıları, yalnızca bestecilik kariyerinin değil, aynı zamanda uluslararası kültürel etkileşimdeki etkin rolünün de bir göstergesidir. Luzern Uluslararası Müzik Haftaları (1999), *Beethovenhalle* Orkestrası (2002–2003) ve ABD’de *Present Music* (2005) gibi önemli kurumlarda konuk sanatçı olarak bulunması, onun farklı müzik ortamlarında aktif bir şekilde yer aldığını göstermektedir.

Bestecinin modern müzik repertuvarına katkıları, aldığı çok sayıda bestecilik siparişiyle de pekişmiştir. Berlin Filarmoni Orkestrası'nın On İki Viyolonselcisi (2002), Bakü Filarmoni Orkestrası (2003), Aspen Müzik Festivali, Lincoln Center Oda Müziği Topluluğu, Chamber Music Northwest, La Jolla Yaz Festivali (2003), Viyana Altenburg Trio (2004), The Juilliard School (2006), Seattle Chamber Players (2006), 7. Uluslararası Leopold Mozart Keman Yarışması (2009) ve 8. Uluslararası Adilia Alieva Piyano Yarışması (2012) için bestelediği eserler, onun çağdaş müzik sahnesindeki üretkenliğini ve etkisini ortaya koymaktadır. Ayrıca sanatçı, 2000 yılından itibaren farklı kültürlerin bulunduğu uluslararası müzik projesi *Silk Road Ensemble*'in da aktif bir üyesi olarak yer almakta ve bu yönüyle müziği evrensel bir dil olarak kullanma çabasını sürdürmektedir (Lenz, 2013). Tüm bu unsurlar, bu çalışmanın odağında yer alan *Muğamsayağı* adlı eserin bestecinin sanatsal kimliğini ve kültürel kökenlerini nasıl yansıttığını anlamak açısından önemli bir bağlam sunmaktadır.

3.3. Muğamsayağı Eserinin Yeri ve Önemi

Firanghiz Ali-Zadehin 3. yaylı dörtlüsü olan "Muğamsayağı" 1993 yılında 20. Yüzyılın en tanınan dörtlülerinden biri olan Kronos Kuartet'in siparişi üzerine bestelenmiştir. Eserin ilk seslendirilişi aynı yıl Kronos Kuartet tarafından New York'ta gerçekleştirilmiştir. Muğam "makam", *sayağı* kelimesi ise Azerbaycan'ca "gibi" anlamına gelmektedir. Yani Muğamsayağı Türkçeye "Makam gibi" olarak tercüme edilebilmektedir. Adından da anlaşıldığı üzere bu eser, Azerbaycan'ın geleneksel müzik formu olan *Muğam* unsurlarını içermektedir. Ali-Zadeh, bu eserde birkaç farklı Azerbaycan muğamlarına istinat ederek onların melodi ve ritimlerini çağdaş tekniklerle birleştirmiş, dinleyiciye hem tanıdık hem de yenilikçi bir deneyim sunmayı hedeflemiştir.

Eserde kullanılan yaylı çalgı teknikleri, muğam'ın geleneksel enstrümanları olan tar, kamança ve ud gibi çalgıların tınlarını yansıtmaktadır. Ali-Zadeh, bu tınları yaylı çalgılarla yeniden yaratmak için pizzicato, glissando ve bir sıra farklı yay tekniklerini kullanmış ve böylelikle eserin hem Batı müziğindeki yaylı dörtlü formatında sunulmasını sağlamış hem de dinleyiciye otantik bir muğam deneyimi yaşatmıştır.

Besteci Azerbaycan'ın geleneksel müzik mirasını yorumlarken başta Kur'an olmakla dini metinlerin taşıdığı manevi derinlikten beslendiğini ifade eder. Ona göre muğamın içinde barındırdığı ruhsal yoğunluk ve coşku dini metinlerin uyandırdığı duygularla

örtüşmekte ki, bu benzerlik dinleyiciyi içsel bir farkındalığa ve ruhani bir yolculuğa davet etmektedir (Patow, 2007).

Azerbaycan'ın müzik alanında başlıca dergisi olan *Musiki Dünyası* dergisinde 2007 yılında "Firanghiz Ali-Zadeh'nin Muğamsayağı Dörtlüsü" (Aliyeva) başlıklı makale yayınlanmıştır. Bu makalede bestecinin bu eseri yayıncı firmaya taktim ederken dinleyicilere felsefi düşünceleri aktarma amacıyla, eserin partitürü ile birlikte giriş sözlerini de eklediği vurgulanmıştır. İlgili yazı aşağıda yer almaktadır:

Eserin başında yalnızca viyolonselın karanlıkta seslenmesi, âdeta meditasyonun başladığını düşündürür ve bu çalgı ile ibadet edenler için dünyayı uyandırır. Viyolonsel, bestecinin sesidir – o bir kadındır. Her şey sabittir ve asla değişmeyecekmiş gibi görünür. Her şey akar, geçer ve bir an için ışıkla aydınlanarak heyecanlı bir ilkel dans ince kadanslarla yer değiştirir. Keman, öyle aşk dolu melodiler çalar ki insanın ruhu göklere yükselir. Çalgılar arasındaki yarış, kimin üstün geleceği sorusunu gündeme getirir. Bunun ardından final ve son gelir. Viyolonsel yeniden yalnızdır. Onun çıkardığı sesler, güneşin battığı zamanlarda yapılan ibadete benzer. Üçgen çalgının ana sesi ise binlerce yıldızın ve evrenin eşsizliğini simgeleyen bir ahengi temsil eder. (Ali-Zadeh, akt. Aliyeva 2007)

Ali-Zadeh'nin bu eseri uluslararası ünlü yayıncı firma olan "Edition Sikorski" tarafından 1993 yılında yayınlandı. Sikorski şirketinin sahibi Helmut Peters bu eserin yayınlanması sonrası eser hakkında aşağıdaki fikirleri ifade etmiştir.

Muğamsayağı eseri, Ali-Zadeh-in müziğinin karakterizasyonu için pragmatik olabilir. Almanca çeviride başlığın anlamı "Muğam tarzında" demektir. Muğam veya Maqâm, Arap melodi modellerini ifade eder. Bu modeller aslen halk müziğinde kökenli olmuş ve daha sonra Arap kent sanat müziğinde de yer bulmuştur. İslam kültüründe yaygın olmaları, birçok farklı muğam modeli ve bölgesel varyasyonlara yol açmıştır. Her muğam belirli bir tonal aralıkla ilişkilidir ve belirli bir aralık yapısına sahiptir ki bu da farklı müzikal etkiler yaratmaktadır. Tüm muğam modelleri için ortak olan özellik, temel bir tona dayanmasına rağmen zarif geçişlerle ilerleyen melodi akışıdır. Muğam yorumcusunun sanatı, bu malzemeyi yüksek derecede detaylı bir şekilde emprovize ederek yorumlamaktır. Besteci Ali-Zadeh, muğam sanatını ve yüksek düzeydeki emprovizasyonun kopyasını yapmaya çalışmadan, bu eseri oda müziği bestesi geleneklerine uygun şekilde ifade etmiştir. Firanghiz Ali-Zadeh'nin amacı, Avrupa müzik geleneğini ve Batılı müzik kültürünün enstrümantasyonunu kendi memleketinin müzik felsefesi ile birleştirmek olmuştur. Bu durum, geniş bir ifade yelpazesi bulunan ve dolayısıyla Avrupalı bir dinleyici için hem alışılmadık hem de alışılmış gelen bir muğam sanatı temasına dokunan, dışavurumcu bir dil üretmektedir. (Peters, akt. Patow 2007, s.92)



4. FİRANGHİZ ALİ-ZADEH YAYLI DÖRTLÜ NO.3 (MUGAMSAYAGI) ESERİNİN MODALİTE KAPSAMINDA İNCELENMESİ VE YORUM ÖNERİLERİ

Firanghiz Ali-Zadeh'nin Yaylı Dörtlü No. 3 (Muğamsayağı) adlı eseri, Azerbaycan'ın zengin müzikal mirasını Batı müziğiyle buluşturan önemli bir çalışmadır. Eser, geleneksel muğam modalitesini ve doğaçlama karakterini modern yaylı çalgılar dörtlüsü formuyla birleştirir. Bu birleşim, hem Ali-Zadeh'nin sanatsal kimliğini hem de doğduğu toprakların müzik kültürünü yansıtan derin bir estetik anlayışı ortaya koyar. Muğamın melodik, modal ve ritmik özellikleri, eser boyunca dikkatlice işlenmiş ve çoksesli modern bir bağlama yerleştirilmiştir. Bu durum, eseri hem yerel hem de evrensel bir müzik diliyle ilişkilendirmektedir.

Azerbaycan'da muğam geleneği belli modal sistemlere dayanır (bkz. Sayfa 34) ve bu modlar, müzikal ifade açısından Batı'nın majör-minör tonalitesinden oldukça farklıdır. Muğamsayağı, bu modların tınısal ve melodik özelliklerini yaylı çalgılara taşıyarak, dinleyiciye geleneksel bir muğam eserinin havasını aktarmıştır. Ancak Ali-Zadeh, geleneksel bir eser bestelemekten öte, muğamın özgün yapısını modern tekniklerle kullanmayı tercih etmiştir ki bu teknikler temelde muğamın doğaçlama ruhunu yakalamak ve eserin dramatik etkisini artırmak için kritik bir rol oynamaktadır. Eserin modal yapısı ise tematik materyalin gelişiminde önemli bir yere sahiptir. Muğam modlarına dayanan melodiler, eserin çeşitli bölümlerinde farklı şekillerde işlenmekte ve yaylı çalgılar arasında devredilerek zengin bir polifonik yapı oluşturmaktadır. Ali-Zadeh, muğamın melodik çizgilerini, Batı müziğine özgü kontrpuan teknikleriyle birleştirerek benzersiz bir ifade dili yaratmıştır. Bu yaklaşım hem geleneksel hem de çağdaş müzik dinleyicileri için etkileyici bir deneyim sunmaktadır (Dadaşzade, 2018).

Eserin ritmik yapısı da muğamın doğaçlama karakterini yansıtmaktadır. Muğam geleneğinde sıkça görülen serbest ritmik ifadeler, eserin bütününde hissedilmektedir. Yaylı çalgılar arasındaki etkileşim, ritmik ve melodik motiflerin sürekli bir değişim içinde olmasıyla zenginleşmektedir. Besteci bu ritim zenginliğini ifade etmek amacıyla eserde yaylı enstrümanlardan ziyade djembe, triangolo ve tam-tam gibi perküsyon enstrümanlarını da kullanmış ve bu enstrümanların icrasını da yaylı enstrüman yorumcularına havale etmiştir. Bu durum, yorumcular için hem teknik hem de sanatsal bir meydan okuma oluşturmaktadır. Ritmik çeşitlilik, eserin dramatik yapısını desteklemekte ve dinleyicide sürekli bir hareket hissi uyandırmaktadır. Ali-Zadeh'nin yaylı çalgıların olanaklarını yaratıcı bir şekilde kullanmasından eserdeki tınısal

zenginliği ortaya çıkarmaktadır. *Sul ponticello*, harmonik sesler ve diğer tınısal efektler muğamın kendine özgü vokal ve enstrümantal tınlarını simüle etmek için sıkça kullanılmıştır. Bu teknikler, eserin dramatik etkisini artırırken, aynı zamanda muğamın doğasını ağdaş bir bağlamda ifade etmeye yardımcı olmaktadır (Aliyeva, 2007).

Bestecinin bu eseri yazarken ilham aldığı Azerbaycan muğam müziği, Azerbaycan'ın en önemli kültürel hazinelerinden biri olarak kabul edilir ve bölgenin zengin müzik geleneklerini yansıtan bir sanat dalıdır. Bu müzik türü, Azerbaycan'ın geleneksel profesyonel müzik kültürünün en st seviyesinde yer alır ve hem tarihi hem de sanatsal anlamda büyük bir öneme sahiptir. Muğam, derin bir duygusal ifade gücüne sahip olan, sözlü ve enstrümantal formları birleştiren bir müzik tarzıdır. Genellikle doğlama üzerine kurulu olan muğam, belirli bir ritmik ve melodik yapı çerçevesinde şekillenir. Muğam icrasında usta müzisyenler, teorik bilgi ve sanatsal yeteneklerini birleştirerek dinleyicilere eşsiz bir müzikal deneyim sunar. Muğamın Kökenleri ve Tarihi Muğam müziğinin kökenleri çok eski dönemlere dayanır. M 9-10. yüzyıllarda, "mug" adı verilen toplulukların dini törenlerde müzik ve ritim kullandığı, muğamın bu köklere dayandığı düşünülmektedir. Bu müzik türünün tarihi, Sümer medeniyetinden başlayarak Orta Asya ve Orta Doğu'nun geniş coğrafyasına kadar uzanır. Muğamın, zaman içinde farklı kültürel etkilerle geliştiği ve Azerbaycan'da bugünkü formunu aldığı kabul edilmektedir. Muğam, doğlamanın temel alındığı bir müzik türüdür. Usta müzisyenler, belirli bir melodik ereve içinde özgün varyasyonlar yaratarak icralarını zenginleştirmişlerdir. Belirli bir modal (makamsal) sistem üzerine kurulu olan bu müzik türü duygusal bir anlatımı desteklemekte ve icranın ruh haline göre değişkenlik gösterebilmektedir. Muğam müziği, nesilden nesile sözlü olarak aktarılmıştır. Bu nedenle, herhangi bir yazılı notasyon kullanılmadan, ustadan çırağa geçen bir eğitim sistemiyle korunmuştur (Zohrabov, 2013).

Muğam müziği, genellikle üçlü bir grup tarafından icra edilir: Muğam destgahındaki enstrümanların başında gelen tar- destgahdaki melodik ana unsuru oluşturur, kamança-yaylı bir çalgı olup tarla birlikte melodik ifade gücünü artırır, genellikle tarın ezgilerini (1,2 ölçü) geriden tekrarlayarak yansıma efekti yaratır, def-ritmik yapıyı destekler. Bunların yanı sıra, bazı muğam icralarında balaban, ud ve kanun gibi diğer geleneksel algılar da kullanılabilmektedir. Bu müzik formu genellikle geleneksel Azerbaycan şiirleriyle birleştirilmektedir. Muğam destgahlarında hanende tarafından söylenen Azerbaycan'ın ünlü şairleri tarafından yazılmış gazel formundaki eserler, müzikal anlatımla bütünleşerek dinleyiciye derin bir estetik ve duygusal deneyim

yaşatır. Muğam, 2003 yılında UNESCO tarafından “İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi”ne dahil edilmiştir. Bu durum, muğamın evrensel önemini ve Azerbaycan kültüründeki yerini daha da vurgulamaktadır (“National Commission of the Republic of Azerbaijan for UNESCO”, 2025).

Ali-Zadeh'nin doğup büyüdüğü toprakların müziği olan muğamın karakteristik tınıları, teorik altyapısı, ifade nüansları, yapısal düzeni, manevi derinlikleri ve kültürel sembolleri Muğamsayağı eserinde net bir şekilde gözükmemektedir. Eseri oluşturan bu unsurlar detaylı inceleme sonucu daha da anlaşılır olmaktadır.

4.1. Eserin Yapısı ve Formu

Yapısal olarak Azerbaycan muğam geleneğindeki muğam destgahlarının karakteristik özelliklerini ve içeriğini yansıtan Muğamsayağı eseri aynı muğam destgahları gibi tek bölümlü bir kompozisyon olarak kabul edilmektedir. Ancak melodik ardışıklık göz önünde bulundurulduğunda eserin 4 büyük kısımdan oluştuğunu görmek mümkündür. Bu kısımlar ölçü numaralarıyla birlikte aşağıda gösterildiği gibidir:

I. Giriş ve Gelişim: *Misterioso* temposu altında başlayan eser 113. ölçüye kadar devam ederek kendisini gelişim aşamasına bırakır. Gelişim kısmı klasik müzik form geleneğinden farklı olarak ekspozisyondaki melodik çizgi çerçevesinde modülasyon, inversiyon, fragmentasyon gibi bestecilik teknikleriyle değil, daha serbest bir biçimde girişteki muğam moduna ait başka ezgilerin sıklıkla değişen metronom değerleri altında ifade edilmeleriyle ortaya çıkmaktadır. Bu süreçte *Adagio*, *Agitato*, *Grazioso*, *Piu Mosso*, *Meno mosso*, *Allegro con fuoco*, *Maestoso*, *Con fuoco drammatico* vs. tempo göstergeleri altında mevcut muğam modu kapsamındaki ezgilerle gelişen müzik 218. ölçüye kadar devam ederek zirve kısmına ulaşır ve gelişim kısmı tamamlanır.

II. Eserin ikinci kısmı yeni bir muğam modu altında birinci kemanın solo doğaçlaması şeklinde gerçekleşir. *Arioso amaroso estatico* temposu altında 218. ölçüde başlayan bu ezgi 232.ölçüye kadar devam eder ve eserin ikinci kısmı tamamlanır.

III. Eserin 232.ölçüsünden itibaren bir önceki kısımdaki huzur dolu, estetik melodi yerini *Allegro* temposu altındaki zafer karakterli oynak bir dans müziğine bırakır. Bu kısım eserdeki üçüncü kısım olarak kabul edilir ve 272.ölçüye kadar devam eder.

IV. Eserin dördüncü ve son kısmı *Pesante* temposu altında codaya geçiş ve coda kısmıdır. 272.ölçüde başlayan geçiş kısmı 295.ölçüde tamamlanır ve 296.ölçüde

yeniden ortaya çıkan eseri en başındaki ezgi 34 ölçü boyunca devam eder ve eser 330.ölçüde sonlanır.

Bu bölümün ilk paragrafında ifade edildiği gibi eser yapısal ve karakteristik özellikleri bakımından muğam modları çerçevesinde bestelenmiş olmasına rağmen besteci geleneksel muğam destgahlarındaki form yapısına net olarak uymaya çalışmamıştır. Geleneksel muğamlarda doğaçlama kısımlar çoğu zaman süreç anlamında icracıların, özellikle de hanendenin isteği, hissiyatı üzerine şekillenmektedir ve bu serbestlikten dolayı bazen bir muğam destgahı saatlerce sürebilmektedir. Ali-Zadeh bu serbestlikten korunmak için muğam modu içerisinde mümkün oldukça daha çok ezgiyi bir araya getirerek Batı bestecilik teknikleri altında serbest bir formda birleştirmiştir. Besteci bu konudaki fikirlerini şu şekilde ifade etmiştir:

Öncelikle söylemem gerekli ki Muğamsayağı geleneksel muğam yapısıyla tamamen aynı değil. Çünkü bu eser belirli bir *şube* veya *guşe* ardışıklığı takip edilmeden bestecinin iradesine bağlı olarak özgürce gelişen bir yapıya sahiptir. Ancak ben, bu eserde geleneksel muğamlardan esinlenerek farklı bir yaklaşım benimsedim. Kendi müzikal vizyonumu ve çağdaş teknikleri kullanarak hem muğamın ruhunu korumaya hem de bu gelenekten modern bir yorum yaratmaya çalıştım". (F. Ali-Zadeh, kişisel iletişim, 10 Eylül 2024)

Ali-Zadeh "Azerbaycan'ın Senfonik Musikisi" isimli kitabında (2024) muğam modu ve muğam destgahı kavramlarının birbirine karıştırılmaması gerektiğinin altını çizmektedir. Onun ifadesiyle muğam destgahı- ana unsuru doğaçlama, halk veya bestelenmiş şarkılardan, renk, tasnif bazen de *zerbi* muğamlardan oluşan geniş yapısal bir düzen olarak kabul ediliyorsa, muğam modları bu yapıyı temellendiren inşa malzemesi olarak görülmelidir. Bu bakımdan muğam modları muğam destgahlarına göre daha kapsamlı ve çok katmanlı bir kavramdır. Çünkü destgah icracıların bireysel yorum gücüne, tercihlerine, zaman-mekân kesitine bağlı olarak şekillenen bir yapıyken, muğam modu daha derin bir öze dayanan zaman- mekân kesitinin ötesine yayılan evrensel bir fikirdir.

4.1.1 Kullanılan muğamlar ve modal yönler

Bu bölümün içeriğinin daha iyi anlaşılması adına eserin modal analizinden önce Azerbaycan geleneksel müziğinden ve Firanghiz Ali-Zadeh'nin eserinin de esas merkezi olan muğamlardan kısaca bahsedilmesi gerekmektedir.

Azerbaycan halk müziği, yalnızca zengin ve kendine özgü halk müziği geleneğiyle değil, aynı zamanda sözlü geleneklere dayalı profesyonel müzik yaratımının çeşitli tür ve formlarıyla da dikkat çeker. Muğam müzik türü kökleri orta asırlara kadar dayanan, şifahi- yani sözlü aktarım yoluyla günümüze kadar ulaşan zengin bir kültürel mirastır.

Yapısal, melodik ve kompozisyonel açıdan gelişmiş olan vokal-enstrümantal muğam-destgahlar, zerbi (ritmik) muğamlar, karmaşık teknik gerektiren virtüöz enstrümantal eserler, *deramed* ve *renkler* gibi unsurlar bu müzik türünün çeşitliliğini oluşturur. Ayrıca, tamamlanmış bir form niteliği taşıyan tasnifler de bu geleneğin önemli bir parçasıdır. Günümüzde sözlü geleneğe dayanan bu profesyonel müzik örnekleri, dinleyicilerin büyük beğenisini kazanmış ve Azerbaycan'ın müzik mirasında değerli bir konum edinmiştir (Akhundov, 2015).

Azerbaycan muğamlarının ilk sistematik taslağı, Azerbaycan Klasik Müziği'nin kurucusu olarak bilinen Üzeyir Hacıbeyli tarafından ortaya konmuştur. Hacıbeyli'nin kapsamlı araştırmalarına göre, Batı müziğinde olduğu gibi Azerbaycan müziği de bir oktavda 7 diatonik ve 12 kromatik perdeye sahiptir. Ancak Batı müziğinden farklı olarak, bu perdeler eşit olarak tampere edilmemiştir. Özellikle büyük üçlülerin Batı sistemine göre daha dar, küçük üçlülerin ise daha geniş olarak icra edilmesi nedeniyle, Azerbaycan muğamları eşit tampere edilmiş enstrümanlarla çalındığında (örneğin piyano) icrada uyumsuzluk oluşumu kaçınılmazdır. Azerbaycan müziğinin melodik yapısı, majör ve minör dizilerden farklı olarak 8 ile 11 ton arasında değişen dizilerden oluşur. Hacıbeyli, Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları adlı eserinde, bu dizileri "*lad*" olarak adlandırmış ve bu ladların birden fazla tetrakordun birleşiminden oluştuğunu belirtmiştir (Hacıbeyli, 1985). Günümüzde Azerbaycanlı müzikologlar "*lad*" teriminin batı müziği çerçevesinde "modus" veya "mod"lara karşılık geldiğini ifade etmektedir. Dolayısıyla bu yazı süresince konu başlığına uygunluğu açısından "*lad*" terimi yerine "mod" terimi kullanılacaktır.

Hacıbeyli'nin ifade ettiği üzere Azerbaycan müziğindeki modlar (ladlar) ilk aşamada tetrakordlar sayesinde ortaya çıkar ki bu tetrakordların kuruluşu aralıkları aşağıdaki 5 formül sayesinde mümkündür:

- ❖ 1-1- $\frac{1}{2}$ Esas
- ❖ 1- $\frac{1}{2}$ -1 İlave
- ❖ $\frac{1}{2}$ -1-1 İlave
- ❖ $\frac{1}{2}$ -1- $\frac{1}{2}$ Eksik
- ❖ $\frac{1}{2}$ -1 $\frac{1}{2}$ - $\frac{1}{2}$ Artık İkili

Sonraki aşamada yukarıdaki formülle oluşan tetrakordların birleşerek ses dizilerine dönüşebilmesi için 4 yöntem izlenilir:

- Zincir yöntemi: Bu birleşmede ilk tetrakordun son sesi orta tetrakordun ilk sesi ile veya üst tetrakordun ilk sesi orta tetrakordun son sesi ile aynı olmalıdır:



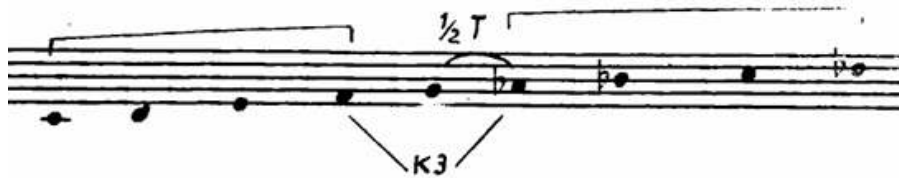
Şekil 4.1 Zincir yöntemiyle tetrakord birleşimi.

- Karma yöntemi: (Veya ayrı birleşme) Burada tetrakordlar arasında ortak ses aranmaz, her tetrakordun bitişiyle birlikte yeni bir tetrakord başlar ve bu tetrakordlar arasında moda bağlı olarak küçük, büyük veya artık ikili aralıkları oluşur:



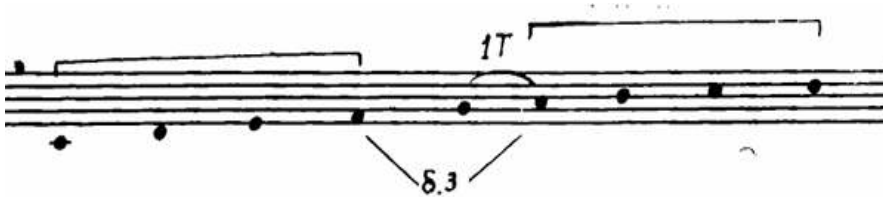
Şekil 4.2 Karma yöntemiyle tetrakord birleşimi.

- Aracı yarım ses yöntemi: İlk tetrakordu takiben gelen tetrakord kendisinden önce küçük ikili aralığı yardımıyla birleşimi gerçekleştirir:



Şekil 4.3 Aracı yarım ses yöntemiyle tetrakord birleşimi.

- Aracı tam ses yöntemi: Aynı yukarıdaki yöntemdir, sadece küçük ikili yerine büyük ikili aralığı kullanılır:



Şekil 4.4 Aracı tam ses yöntemiyle tetrakord birleşimi.

Üzeyir Hacıbeyli Azərbaycan muğamlarını teorik açıdan açıqlayabilen ilk kitab olan “Azərbaycan Halk Musiqisi Esasları” isimli kitabında (2019) yuxarıda yer alan 5 formül ve 4 yöntem aracılığıyla toplam 20 ses dizisinin ortaya çıkmasına rağmen bu ses dizilerinin Azərbaycan muğamlarını oluşturma bilmesi için mutlaka 2 kuralın baz alınması gerektiğini belirtir.

- a. Ses dizisini oluşturan tetrakordlardaki her bir sesin sıra takibi olarak birbiri ile mutlaka ya tam dördlü ya tam beşli ya küçük altılı ya da büyük altılı aralık oluşturmaları gerekir.
- b. Ses dizisindeki seslerin triton oluşturmaması gerekir.

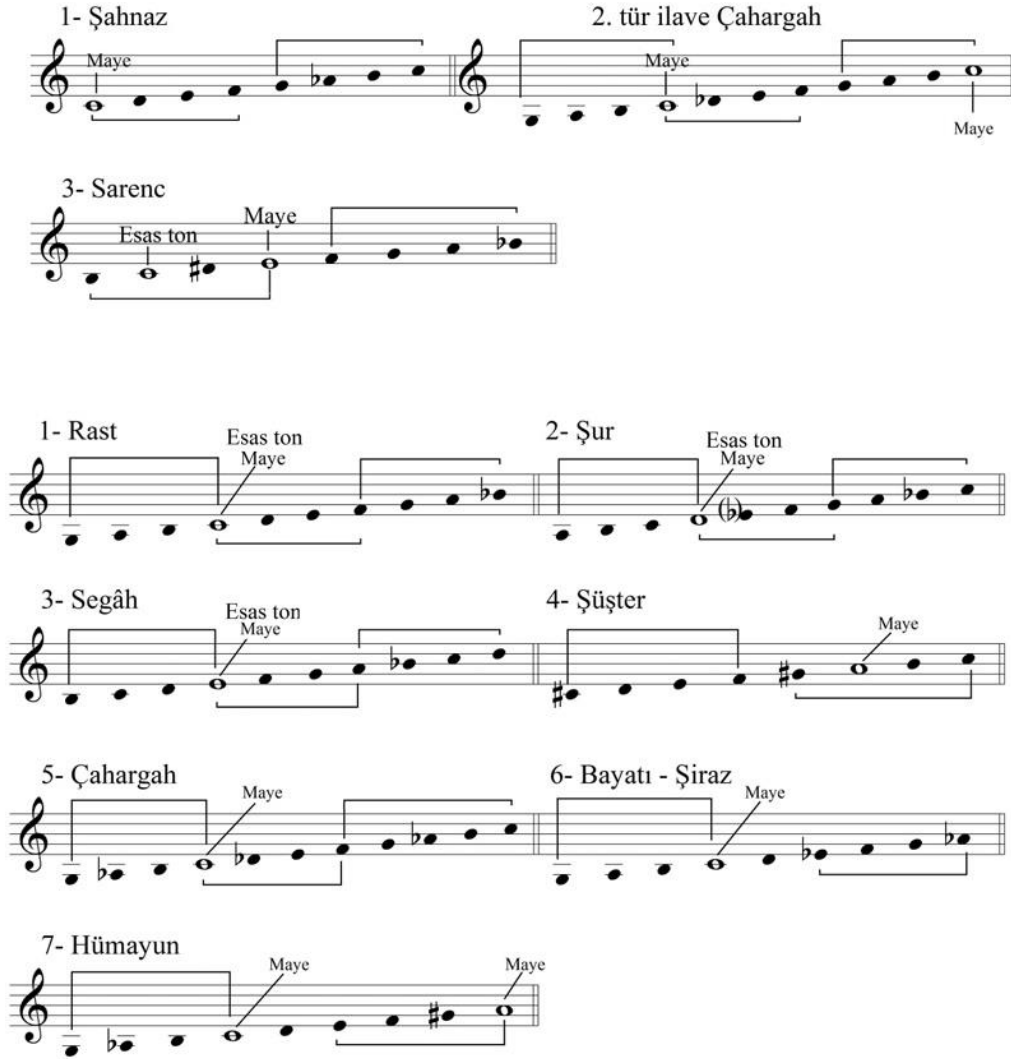
Yuxarıda bahsedilen 20 ses dizisinin sadece 7’si bu kural çerçevesinde oluşmuş olduğundan esas Azərbaycan muğamları da 7 adet olarak belirlenmiştir. Bu muğamlar karakteristik özellikleri ve kuruluş formülleriyle birlikte aşağıdaki tabloda yer almıştır:

Çizelge 4. 1 Azerbaycan muğamları Karakteristik özellikleri ve kuruluş formülleri.

Muğamlar	Tınısal Karakteristik Özellikleri	Formülü ve Tetrakordların Birleşme Yöntemi
Rast	Ahengdar, sakin ve temkinlidir. Dinleyicide balans ve müzikal uyum hissi uyandırır.	$1 - 1 - \frac{1}{2}$ Zincir.
Şur	Melankolik, duygusal ve yürekten gelen ifadelerin modudur. Bazen hüznü, bazen coşkulu duygular uyandırır.	$1 - \frac{1}{2} - 1$ Zincir.
Segah	Zarif, duygulu ve emosyoneldir. Sevgi, aşk temalı ezgilerin modudur.	$(\frac{1}{2} - 1 - 1)$ Zincir.
Çahargah	Dramatik, güçlü ve ihtiraslıdır. Cesaret ve kudret hisleri uyandırır.	$\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$ Zincir ve karma.
Bayatı-Şiraz	Derin düşünceler, mistik ve hüznü duygularla öne çıkar. Zengin duygusal tonlarla dinleyiciyi düşünmeye sevk eder.	$1 - 1 - \frac{1}{2}$ Aracı yarım ses.
Şuşter	Melankoli ve dinginliği bir araya getirir. Duygusal denge ve derinden gelen hisleri aktarır.	$\frac{1}{2} - 1 - \frac{1}{2}$ Karma.
Humayun	İçgörülü ve hüznü duyguları taşır. Yüksek zarafet ve içsel duygusal yoğunlukla öne çıkar.	$\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$ Aracı tam ses.

Azerbaycan muğamları, yalnızca yedi temel muğamla sınırlı olmayan, oldukça geniş bir yapı ve çeşitliliğe sahip bir müzik formudur. Yukarıdaki listede ifade edilen yedi temel muğamın dışında, adları Şahnaz, Sarenç ve ikinci tür Çahargah olmak üzere 3 ilave muğam da vardır. Bu ilave muğamlar hem melodik yapıları hem de kullanılan modal unsurlarıyla farklılık göstermektedir. Ayrıca esas ve ilave olmakla bütün muğamların kendi içinde şube, guşe, renk, tasnif vb. unsurları bulunur. Örneğin,

Segâh muğamının çeşitli varyasyonları (örneğin, Mirza Hüseyin Segâhı veya Hicaz Segâhı) ve Rast muğamının şubeleri, farklı bölgelerin veya icracıların stilistik tercihlerini yansıtır. Bu durum, muğamların dinamik bir yapıya sahip olduğunu ve coğrafi, kültürel ve tarihsel etkilerle şekillendiğini gösterir. Aşağıdaki resimde 7 esas ve 3 ilave olmakla Azerbaycan muğamlarının tetrakord dizilişleri gösterilmiştir:



Şekil 4.5 7 Esas 3 İlave Azerbaycan muğam modlarına ait tetrakord dizilişi.

Türk makam müziğinden farklı olarak Azerbaycan muğam nazariyesinde “istinat perdeleri” isimli kavram dikkate çarpmaktadır. Azerbaycan muğam modlarında “istinat perdeleri”, belirli bölümlerin tonik görevi gören temel sesleri olarak tanımlanır ve ilgili muğamın yapısında yer alan şubelerin dayanak noktalarını oluşturur. Bu perdeler, bulundukları şubenin icrası süresince melodik akışın etrafında şekillendiği ve sonunda da yine bu perdede sonlandığı merkezlerdir. Genel olarak muğam destgahını

oluşturan her bir şubenin bitiş perdesi istinat perdesi olarak kabul edilir. Eğer bir şubenin dayanak noktası, muğamın genel maya perdesinden farklı yükseklikte konumlanıyorsa ve modal temeli de genel muğam modundan ayrışıyorsa, bu durumda istinat perdesi özel olarak tanımlanır. Kimi zaman bir istinat perdesi, birden fazla şubeye ait olabilir. Böyle durumlarda, ilgili şubelerin adları istinat perdesiyle birlikte belirtilir. Bu terim ilk kez Prof. Memmedsaleh İsmayılov tarafından Azerbaycan müzikbilimine kazandırılmış, müzikolog R. Zöhrabov ise istinat perdelerini şubelerin mod temelini belirleyici unsurlar olarak değerlendirip bunları “ara makam” kavramıyla açıklamıştır. İstinat perdelerinin sayısı hem ladin yapısına hem de muğamın sahip olduğu şubelerin çeşitliliğine bağlı olarak değişmekte olup genellikle 3 ile 8 arasında farklılık gösterir. Bu sistem, muğam içinde modülasyon ve geçişlerin sağlanmasında önemli bir rol üstlenir (Shıkaliyev, 2015).

Muğamsayağı eserinin modal analizi çerçevesinde sıkça kullanılacak olan terimlerin daha anlaşılır olması amacıyla, Azerbaycan muğam destgahlarında yer alan esas kavramlar, Azerbaycan Muğamları (Akhundov, 2015) adlı kaynak temel alınarak aşağıda açıklamalarıyla birlikte sunulmuştur:

Çizelge 4.2 Temel muğam terminolojisi.

Termin Adı	Açıklaması
Deramed	Muğam destgahının tüm şubelerini özetleyen ve eserin başında yer alan kısa bir enstrümantal giriş bölümüdür.
Berdaşt	Genellikle deramedin ardından gelir ve onunla bir bütünlük oluştururlar. Deramed, kesin bir metro ritmine sahip enstrümantal bir kısımken, berdaşt daha serbest yapıda ve doğaçlama karakterli bir bölümdür.
Şube	Azerbaycan muğamlarında bir makamın içinde yer alan, belirli melodik ve modal yapılar üzerine kurulu alt bölümlerdir. Muğam destgahının yapısal zenginliğini oluşturan temel bileşen olan şubeler, muğamın gelişim sürecinde icracıya farklı modal geçişler ve duygusal ifadeler sunar.
Guşe	Hacim olarak daha küçük olan bir ya da birkaç müzikal epizodu içeren, lad-tonal karakteriyle bağımsız bir yapı oluşturmamayan ve entonasyon açısından belirli bir şubeye bağlı olan, serbest ritimli sözlü geleneksel müzik cümleleridir.
Renk	Genel olarak <i>mahnı</i> tarzında, sözsüz oyun havaları şeklinde tanımlanabilir. Çoğunlukla büyük hacimli destgahların her şöbesinin sonunda renk icra edilir. Daha küçük çaplı şöbe veya guşe parçalarını tamamlayan renkler ise <i>diringi</i> olarak adlandırılır.
Tasnif	Destgahlardaki şubeler arasında hanende tarafından icra edilen, belirli bir ritme sahip ve mahnı karakteri taşıyan bölümlerdir. Bu bölümlerin sözleri genellikle gazellerden alınan tasnifler olup, bir tür sözlü renk olarak değerlendirilebilir.
Avaz	Belirli bir kalıba bağlı olmadan, sözlü gelenekte kullanılan ve milli ahenge uygun, müzik cümlelerinin sonunda serbestçe söylenen hecelerdir. (<i>Emman, yarım, yar, ey vs.</i>)

Yukarıdaki bütün unsurların bir arada yer aldığı geniş tek bölümlü bir müzik eseri ise muğam destgahı olarak isimlendirilmektedir. Bu unsurlar destgah çerçevesinde bölüm olarak görülmez, ancak icracılar kendi isteklerine göre belirli bir muğamın belirli bir şubesini veya guşesini tek olarak da icra edebilir. Zöhrabov “Azerbaycan Muğamları” isimli kitabında (2015, s.143) destgah terimini şu şekilde aktarmıştır:

“Destgah, belirli bir muğamın yapısına dahil olan tüm şube, guşe, renk, tesnif ve renklerin mantıklı bir gelişim düzenine uygun olarak sıralanmış bir bütündür.”

Firanghiz Ali-Zadeh ile Muğamsayağı hakkında yapılan röportaj esnasında besteci bu eserin genel yapısını bu sözlerle ifade etmiştir:

“Destgahın temel yapı taşı, her muğamın perdeleridir ve bu perdeler diğer makam sistemlerine (majör, minör) benzemez ve kendine özgüdür. Bunlar, benim bestelerimin çoğunun, özellikle Muğamsayağı’nın modal ve yapısal temelini oluşturur.” (F. Ali-Zadeh, kişisel iletişim, 10 Eylül 2024)

Eserin modal analizi neticesinde ve Ali-Zadeh’nin de kişisel görüşmede belirttiği üzere Muğamsayağı eserinde *Şur*, *Rast*, *Çahargah*, *Bayatı-Kürd* ve *Şahnaz* muğam modları ve bu muğamlar dahilinde yerleşen bazı şubeler kullanılmıştır. Eserde tespit edilen muğam modlarının detaylı görünümü Şekil 4.6’da gösterilmiştir.

Ölçü Aralığı	Mod / Şube	Maye	Açıklama
1–60	Şur	Do	Viyolonsel
10–69	Şur/Zeminhare	Si bemol	Viyola
47–69	Bayatı-Kürd	La bemol	2. Keman
57–69	Şur/Zeminhare	Fa Diyez	1. Keman
61–69	Şur	Mi bemol	Viyolonsel
69–78	Çahargah	Mi	
79–80	Çahargah/ Bestenigar şubesi	Mi	
81–100	Bayatı Kürd	La	
101–113	Şur	Sol	
115–127	Şahnaz	Do	
128–138	Şur / Simai Şems şubesi	La	
139–142	Şahnaz/Şeddi Şahnaz	La	Şeddi Şahnaz cümleleri
143–151	Şur	La	
152–155	Şahnaz/Şeddi Şahnaz	Sol	
156–198	Şur / Simai Şems şubesi	Sol	
199–205	Rast /Mayeyi-Rast şubesi	Sol	
206–232	Çahargah/ Hisar şubesi	Sol	
233–237	Çahargah/ Bestenigar şubesi	Sol	
238–246	Çahargah/ Mensuriyye şubesi	Sol	
247–252	Çahargah/ Mayeyi-Çahargah şubesi	Sol	
253–316	Çahargah/ Hisar şubesi ağırlıklı	Sol	Genel olarak Hisar karakteri
317–351	Şur / Bayatı Kürd	Do (alt) / Sol (üst)	Alt ses Şur, üst ses Bayatı Kürd

Şekil 4.6 Eserde yer alan muğam modlarının detaylı listesi.

4.1.2 Melodinin ve armoninin modalite açısından incelenmesi

Ali-Zadeh'nin Muğamsayağı adlı eseri, Azerbaycan muğam modlarının zengin bir çeşitliliğini içeren etkileyici bir yapıttır. Eser, solo viyolonselin büyük ikili aralığında gerçekleştirdiği glissandolarla başlar ve daha ilk iki notada Azerbaycan'ın geleneksel muğamlarına özgü atmosfer hissedilmeye başlar. Geleneksel muğam triosunda kamançanın muğama glissando ile giriş yapması yaygın bir uygulamadır ve besteci, bu eserde kamança çalgısının karakteristik özelliklerini başarılı bir şekilde taklidini gerçekleştirmiştir. Viyolonselin icra ettiği 4 ölçülük cümle eserin yapısını oluştur ve minimal nüans farklılıklarıyla 60 ölçü boyunca aynı şekilde devam eder. Muğama aşına bir kişi sadece 4 ölçülük bu cümleyi dinleyerek bunun Şur muğam modunda olduğunu söyleyebilir. Ancak muğam teorisine dayanarak bunun ispatı aşağıdaki şekilde mümkündür:

Bilindiği üzere Batı müzik teorisinde, majör ve minör gamların temel sesi olan tonik, dizinin birinci derecesi olarak tanımlanır. Azerbaycan muğamında ise bu temel ses,

maye-tonik veya kısaca maye olarak adlandırılır. Şüşter muğam modunda maye altıncı dereceye; Humayun muğam modunda dördüncü ve dokuzuncu derecelere; diğer tüm muğam modlarında ise dördüncü dereceye denk gelir (İsmayılov, 1984). Maye sesi muğam destgahı süresince en çok vurgulanan, belirtilen notadır. Eserde viyolonselın 4 ölçölük cümlesi sadece 3 notadan (La-Si bemol-Do) oluşmasına rağmen en çok duyulan ve vurgulanan Do notası eserdeki muğam modunun mayesi olarak kendisini belli etmektedir. Bu noktada Şur muğam modunda 4. derecenin maye-tonik olması göz önünde bulundurulduğunda ve besteci kullanmamış olsa bile Sol notasının da farazi mevcudiyeti kabul edildiğinde Şur modununa ait tetrakordun elde etmek mümkündür (Şekil 4.7)¹. Kabul edilen muğam mod dizileri içinde başka (1-½-1) formülünde kurulan muğam modu olmadığından eserin başlangıcından itibaren kesintisiz 60 ölçü boyunca devam eden viyolonsel laytmotifinin Şur muğam moduna ait olması ispatlanmaktadır.

¹ Bu bölümden itibaren, nota örneklerinin altında ilgili kısımlara ait video kayıtları QR kod formatında sunulmuştur. Video içeriklerine, QR kodlarının taranması (tıklanması) ya da "Ctrl + tıkla" yöntemiyle erişilebilmektedir. Başlangıç noktaları QR kodların içine gömülen bu videolar, dipnotlarda belirtilen süreye kadar izlenmelidir.

Misterioso ♩=72
allein auf Bühne/alone on the stage

Violoncello

Şur Tetrakordu

1 – 1/2 – 1

Şekil 4.7 Muğamsayağı giriş kısmı ilk 4 ölçü. Şur muğam modu. ²

Eserin 7. ölçüsünde viyola zayıf zamanda esere dahil olarak mi^b ve re^b notaları üzerinde yavaş *glissandolarla* geçişler yapmaya başlar. Özellikle viyolonsel in do sesini uzattığı zamanlarda viyolanın çaldığı re^b notası armonik açıdan uyumsuz (*dissonant*) ses oluşumuna neden olur. Her ne kadar klasik müzikte olduğu gibi Azerbaycan muğam müziğinde de bu tarz (küçük ikili) aralıkların oluşturduğu sesler kabul edilmese de viyolanın bu kısmı surdinli (*con sondino*) ve sahne arkasından çalıyor olması bu uyumsuzluk efektini bir nevi baskılar. Bu noktada maye sesin değişmiş olması anlaşılmaktadır ancak, besteci viyolanın icraya başlamasından itibaren 15 ölçü süresince bu iki notanın (mi^b ve re^b) neredeyse eşit sürede seslenmesini sağlayarak, sanki hangi sesin daha güçlü olduğunu gizlemeye çalışır (Şekil 4.8).

² (00:59-1:30)

hinter der Bühne/behind the stage con sord.

Viola

Violoncello

pp

gl.

gl.

gl.

gl.

3

1

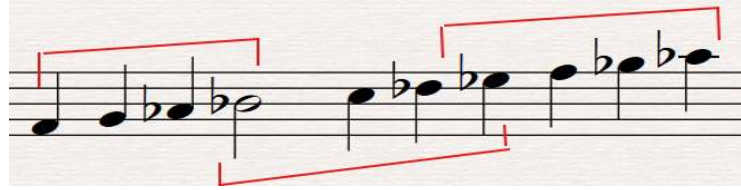
3

3

Şekil 4.8 Muğamsayağı 7-29. ölçüler. *Zeminhare* şubesine atıf.



Bu kısım için maye tespiti zorluk teşkil eder ancak 25. ölçüde viyola icrasında do notasının da ortaya çıkışıyla bu muamma son bulur. Do, re $\flat$ ve mi $\flat$ notaları yeniden Şur muğam modu formülünde (1 - $\frac{1}{2}$ -1) değerlendirildiğinde farazi Si $\flat$ notasının varlığı, oluşan dizinin ilgili muğam modu dizisindeki ikinci tetrakorda ait olduğu ve bu durumda maye sesin de notada yer almamasına rağmen Si $\flat$ notası olduğu ortaya çıkmaktadır. Oluşan dizi aşağıda gösterilmiştir: (Şekil)



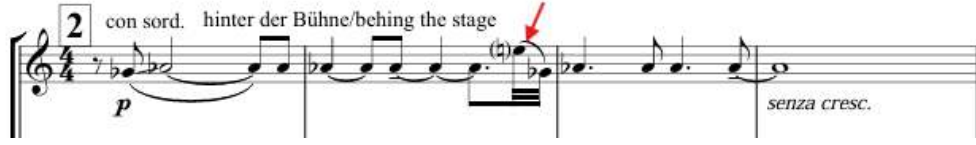
Şekil 4.9 Si bemol mayeli Şur modu dizisi.

Si $\flat$ mayeli Şur muğam modunun varlığı anlaşıldıktan sonra viyolanın icra ettiği bu kısmın Şur muğamındaki hangi şubeye denk gelmesi konusu araştırılmıştır. Melodik açıdan değerlendirildiğinde bu kısmın Şur muğam destgahına ait *Zeminhare* şubesinin giriş kısmı anımsattığı fark edilmektedir (Şekil).



Şekil 4.10 Zeminhare şubesi giriş kısmı. E. Memmedli Azerbaycan Muğamları (2010) kitabından alıntı (s. 79)

47. ölçüde eserin başında viyolonselın icra ettiği temanın farklı bir tondaki benzeri ikinci keman icracısı tarafından seslendirilir. Kullanılan notalardan viyolonsel icrasındaki küçük ikili aralığın ikinci keman icrasında büyük ikili aralığında verilmesi dikkate çarpar. Teorik açıdan literatürde hakkında yeterli bilgi olmaması nedeniyle melodik açıdan araştırıldığında bu kısmın La $\flat$ mayeli *Bayatı-Kürd* muğam moduna ait olması anlaşılmaktadır.



Şekil 4.11 Muğamsayağı 47-50. ölçüler. Bayatı Kürd modu. ⁴

Bayatı-Kürd, küçük hacimli ve duygusal yönü güçlü muğamlardan biridir. İlk zamanlar Şur destgahının bir bölümü olan bu muğam, zamanla bağımsız bir yapı kazanarak müstakil bir muğam destgahı haline gelmiştir. Teorik anlamda Şur modunun yapısına uyum sağlasa da melodik anlamda Şur'dan farklı olarak hüznün ve keder, perişanlık duygularını yansıtmaktadır. Destgah Bayatı-Kürd, Bayatı-Ecem ve Bayatı-Kürde Ayak olmak üzere üç şubeden oluşmaktadır (Akhundov, 2015).

57. ölçünün sonunda birinci keman viyolanın çaldığı temanın bir benzerini farklı tondan çalarak esere dahil olur. Bu kısımda eserde ilk kez (ve son) 4 ayrı mayeli modun birlikte seslenişi gerçekleşir. Burada birinci keman fa# mayeli, viyola ise si^b mayeli Zeminhare şubesine ait melodik çizgileri oluştururken, ikinci keman la^b mayeli *Bayatı-Kürd*, viyolonsel ise Do mayeli *Şur* modunu çalmayı sürdürür (Şekil).

⁴ (4:00-4:47)

hinter der Bühne/behind the stage con sord.

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

p

3

3

3

gl.

gliss.

vibr.

poco cresc.

3

vibr

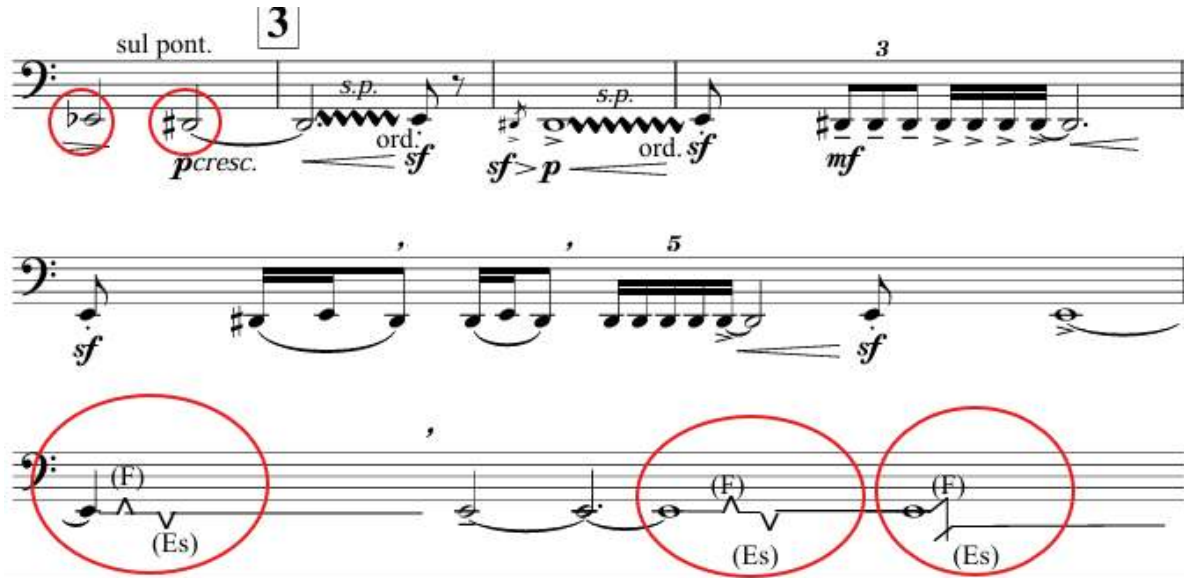
Şekil 4.12 Muğamsayağı 55-62. ölçüler arası. 4 moda ait tınıların aynı anda seslenişi.

Yukarıdaki şekilde dikkate değer bir diğer husus ise 61. ölçüde viyolonsel in icrasında 60 ölçüdür devam eden Do mayesinin yerini ani bir şekilde mi b notasına vermesidir.

69. ölçüde aynı ses olmasına rağmen besteci bir önceki kısımda viyolonsel partisinde devam eden (Mi $\flat$) notasını 3. ölçü itibarile (Re $\sharp$) notasına çevirir. Bu bariz bir şekilde mod değişimini ifade etmektedir. Viyolonselin icrasında uzatılan (Re $\sharp$) notası takip

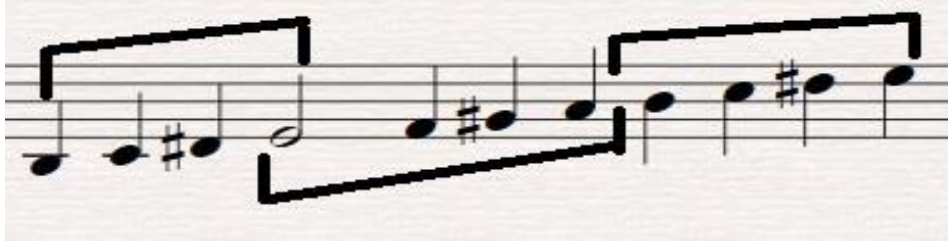
⁵ (4:47-5:44)

eden 3 ölçü boyunca her ölçü başında aksanlı (Mi) notasıyla tamamlanır. Sonraki ölçülerde Mi notasının uzatılması, glissandolarla yarım ton ileriye ve geriye hareket ederek Mi'ye geri dönülmesi burada Mi mayeli Çahargah muğam modunun varlığını belirtmektedir. Önceki bölümlerde görsel olarak sunulan Azerbaycan muğamlarının tetrakord dizilişleri (Bkz: Şekil 4.5) incelendiğinde, dizideki mayenin hem bir önceki hem de bir sonraki sesiyle yarım ton aralığı oluşturmasının yalnızca Çahargah modunda gerçekleştiği görülmektedir; bu durum, eserdeki ilgili bölümün Çahargah moduna ait olduğunu kanıtlamaktadır.



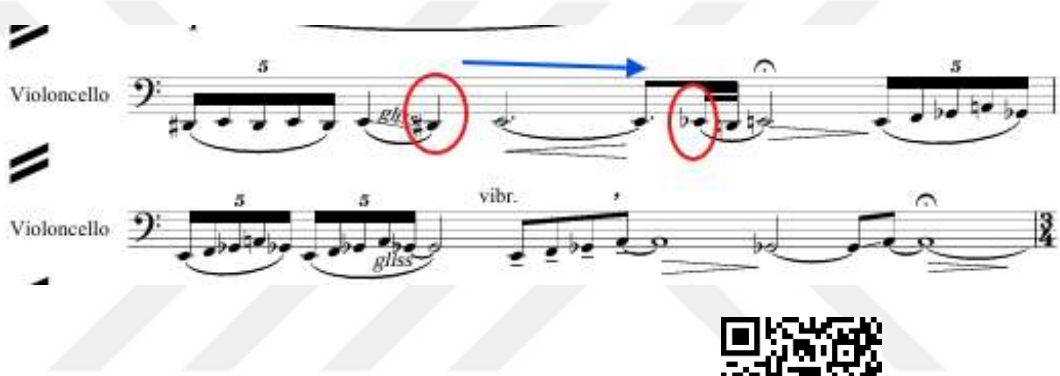
Şekil 4.13 Muğamsayağı 69-74.ölçüler. Çahargah modu. 

⁶ (5:45-6:45)



Şekil 4.14 Çahargah modü dizisi.

79. ölçüde bir önceki pasajdaki aksine yeniden (Re#)- (Mi $\flat$) değişikliği (Resim) notada gözlemlenir. Bu sefer ana mod değişmemiş olsa da ana mod çerçevesinde başka şubeye ait dizi ortaya çıkmaktadır. Bahsi geçen şube Çahargah muğam modundaki Mi mayeli *Beste-Nigar* şubesidir:



Şekil 4.15 Muğamsayağı 79-80. ölçüler.  ⁷

Burada yer alan dizi Ramiz Zohrabov'un "Çahargah Muğam Destgahının Nezeri Esasları"(2000, s.11) isimli kitabında Beste-Nigar şubesinin enstürmental icrasına ait verdiği örnekle tam olarak üst üste düşmektedir (Şekil).



Şekil 4.16 Beste-Nigar şubesine ait ezgi örneği.

⁷ (6:48-7:33)

Viyolonselın kadansının sonunda, besteci La notasında duraklayarak (puandorg) moddaki maye sesi Mi notasından La notasına taşımakla yeni bir modal geçiş uygular. Bu noktada sıradaki modun La mayeli bir mod olduğu kesinlik kazanır.

Eserin 81–100. ölçüleri arasında, ikinci kemanın son derece etkileyici, melankolik ve huzur verici bir ezgisi ön plana çıkmaktadır. Bu bölümdeki modal yapı, ilk bakışta dinleyicide Şur muğamı hissi uyandırır da muğam bilimcilerle yapılan istişare sonrası bu kısmın tam anlamıyla Şur muğamına ait olmadığını ortaya koymaktadır. Analizler, bu pasajın La mayeli Bayatı-Kürd muğamına özgü modal unsurları taşıdığını göstermektedir.

Bayatı Kürd şubesinde ikinci kemanın icrası, destgahın enstrümantal yapısından çok, hanendenin yanık ve içli sesini çağrıştırır niteliktedir. Bu şubeye ait tınılar 94. ölçüye kadar devam etmektedir. 94. ölçü itibarıyla sıradaki şube olan Bayatı Ecem şubesine ait ezgiler ortaya çıkmaktadır. Bu muğam modunun icrası süresince eşlik partisinde viyola yer almakta; maye sesi hem uzun değerlerle icra edilmekte hem de arşe çekilirken sol el pizzicato tekniğiyle la notasını çeşitli ritmik figürlerle zenginleştirmektedir. Bu tür eşlik biçimleri, muğam destgahlarında sıkça karşılaşılan bir yaklaşımdır. Besteci bu bölümde, tar enstrümanının karakteristik icrasını viyola aracılığıyla başarılı bir şekilde imitasyonunu gerçekleştirmiştir. (Şekil 4.17)

Violino II

arco con sord.

Viola

Violoncello

Violino II

Viola

Violino II

Viola

Violino II

Viola

Violino I

Violino II

Viola

6

morendo

Şekil 4.17 Muğamsayağı 81-100. ölçüler. Bayatı-Kürd modu.



⁸

⁸ (7:36-8:48)

Aşağıda Ekrem Memmedli'nin Azerbaycan Muğamları isimli kitabında (2010) yer alan Bayatı Ecem şubesine ait notasyon yer almaktadır (şekil). Bu kısım bariz şekilde eserdeki Bayatı-Ecem şubesine ait kısmın melodik yapısıyla uyum sağlamaktadır.



Şekil 4.18 Bayatı-Ecem şubesine ait nota. Ekrem Memmedli (2010, s.325)

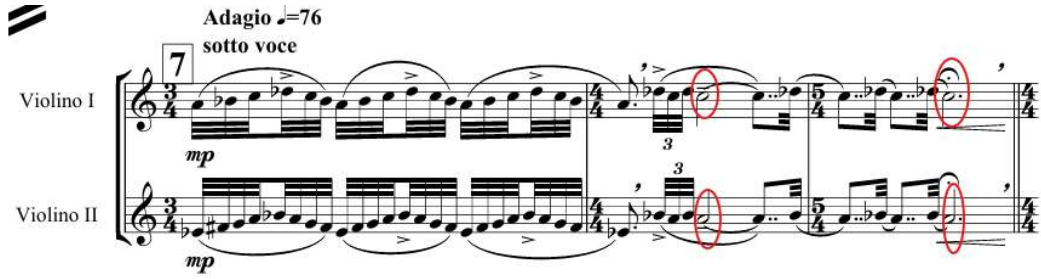
101. ölçüden başlayarak birinci kemanın ikinci kemana göre 1 oktav yukarı registride benzer bir ezgisi ortaya çıkar. Buradaki ezgi önceki temaya nazaran ritmik bir değişikliğe sahip olmasa da modal anlamda dinleyicide farklı hissiyat uyandırmaktadır. Yapılan modal analiz esnasında bu kısımda bestecinin Bayatı-Kürd muğam modundan Şur muğam moduna ustaca geçişi gözlemlenmektedir. Alterasyonlu Şur muğam modu dizisi dikkate alındığında besteci tarafından eserin bu kısmında kullanılan alterasyonlu notaların yazılış düzeninin tesadüfi seçilmediği anlaşılmaktadır.

Tüm muğamlarda olduğu gibi şur muğam modunda da melodiler oluşturulurken bazı perdeler yarım ton incele veya kalınlaşabilir. Bu perde değişimleri, melodilerde hem farklı makamsal şubelerin ortaya çıkmasını sağlar hem de düzensiz aralıklı perdelerin düzenli tamperaman sistemine uyumlanmasına yardımcı olur. Şur dizisinde temel olarak melodik gelişime bağlı şekilde V, VIII ve IX perdeler değişime uğrar; V. ve VIII. perdeler yarım ton kalınlaşırken, IX. perde yarım ton inceler. Bu dinamik yapı, Şur muğamının karakteristik ses rengini ve duygusal ifade gücünü oluşturan temel unsurlardan biridir. (Şıkalıyev, 2015, s.59)

Bu sisteme göre Sol mayeli Şur muğam modunun alterasyonlu dizisi aşağıda gösterilmiştir. Parantezde yer alan notalar altere edilen notalardır:



şube olarak değerlendirilen Şahnaz, zamanla bağımsız bir karakter kazanmış ve üç ilave muğamdan biri olarak kabul edilmiştir. Firanghiz Ali-Zadeh'nin Muğamsayağı adlı eserinde bu küçük hacimli muğamın üç temel şubesinden ikisi (Şahnaz ve Şeddi-Şahnaz) temsil edilmekte ve bu kısımlarda söz konusu şubelere özgü modal yapılar açık biçimde yer verilmektedir.



Şekil 4.21 Muğamsayağı 115-117. ölçüler. Şahnaz muğam modu.



10



Şekil 4.22 Şahnaz muğamı ilk 3 satır- Ekrem Memmedli Azerbaycan Muğamları (2010, s.291)

¹⁰ (9:54-10:34)

Eserin 128–138. ölçüleri arasında, ilk dört ölçülük bölümde Şahnaz muğam destgahına ait Şeddi-Şahnaz şubesinde bir cümle duyulmaktadır. Ancak bir önceki kısımda maye işlevi gören Do sesi bu bölümde La notasına dönüşerek tonal merkezde bir değişimi işaret eder. İmran Shıkaliyev'in (2015) belirttiği üzere, Şahnaz muğam modu, diğer muğam modlarına geçiş açısından en elverişli sistemlerden biridir. Shıkaliyev'e göre, Şahnaz dizisi üzerinde herhangi bir perde yapısı değişikliğine gidilmeden, yalnızca maye perdesinin konumuna bağlı olarak farklı muğam modlarına geçiş sağlanabilir: dördüncü perde maye olduğunda Şahnaz, üçüncü perde maye olduğunda Segâh, ikinci perde maye olduğunda Şur, birinci perde maye olduğunda ise Rast moduna yönelmek mümkündür.

Bu bağlamda değerlendirildiğinde, 128. ölçü itibarıyla eserde Şur muğam moduna örtük bir geçiş söz konusudur. Ancak Ali-Zadeh, Şeddi-Şahnaz şubesine ait cümleyi Şur modunun tonal merkezinde kullanarak bu geçişi açık değil, üstü kapalı bir biçimde gerçekleştirmiştir. Takip eden ölçülerde, özellikle 132. ölçü itibarıyla Şur muğam moduna tam geçiş sağlanmakta ve Şimayi-Şems şubesine yer verilmektedir. Bu kısımda özellikle Viyola partisinin ön planda olması dikkat çekmektedir.

8 $\text{♩} = 104$ Sotto voce poco accel. 11

Violino II

Viola solo *mp*

Violoncello *mp* 3 3 3 3 3 3

Viola *ff* poco a poco cresc. e accel

Violoncello *f*

Viola 6 6 6 6 6 6

Violoncello 6 6 6 6 6 6

Violino I

Viola *ff* 6 6 6 6 6 6

Violoncello *ff*

pizz.

Şekil 4.23 Muğamsayağı 128-138. ölçüler. Şeddi-Şahnaz ve Simayi-Şems.



11

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

9 =76 grazioso

12



Şekil 4.25 Muğamsayağı 139-142. ölçüler (Şeddi-Şahnaz şubesine).¹²

Farklı mayelerde yapılandırılmış olmalarına rağmen, yukarıda verilen Muğamsayağı örneğindeki dört ölçülük bölüm, Ekrem Memmedli'nin Azerbaycan Muğamları adlı

¹² (11:04-11:20)

kitabında (2010, s. 300) *Şeddi-Şahnaz* şubesine ait olarak sunduğu nota örneğiyle melodik açıdan birebir örtüşmektedir.



Şekil 4.26 *Şeddi-Şahnaz* şubesine ait ezgi. Ekrem Memmedli (2010, s.300)

143. ölçü itibarıyla eserde *Şur* muğam moduna ani bir geçiş gözlemlenmektedir. Bu bölüm, viyola ve viyolonsel enstrümanlarının birlikte yürüttüğü icra ile şekillenir. *Piu mosso* tempo işareti altında, viyolanın virtüöz karakterli onaltılık notalarla yürüttüğü melodik hat, viyolonsel *trio* (üçleme) yapısıyla eşlik etmesiyle desteklenir. Bu eşlik biçimi, geleneksel muğam icrasında kamança enstrümanının üstlendiği rolü çağırıştırır (Resim). 146. ölçüde rollerin değiştiği görülür. Esas temayı bu kez viyolonsel üstlenirken, viyola eşlik görevini devralır.

dinamik bir anlatım yaratır. Söz konusu pasaj, genel hatlarıyla Şur muğam modunun Simayi-Şems şubesine özgü melodik özelliklerle örtüşmektedir. Ayrıca, bu bölümdeki bazı tematik unsurlar, Üzeyir Hacıbeyli'nin Leyli ve Mecnun operasında kızlar korosuna ait müzikal yapıyı çağrıştırmaktadır.¹⁴

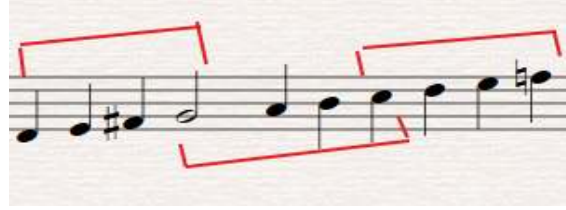
Üzeyir Hacıbeyli şimdiye kadar zamanın ve olayların sasıtıcı etkisine karşı en sağlam dayanan Azerbaycan muğamlarının başında *Rast* muğamının geldiğini belirtmiştir. Onun ifade ettiği üzere *Rast* muğamı sadece kendi adını ve ses dizisini değil hem de maye-tonik (durak) sesini (G3) de günümüze kadar muhafaza etmiştir ki bu hemen hemen bütün yakın doğu ülkelerindeki *Rast* muğamı dizisiyle aynılık teşkil etmektedir. Muğamların “anası” olarak kabul edilen bu muğam modunun geçmişi yazılı kaynaklara istinaden 12. yüzyıl öncesine dayanmaktadır. (Hacıbeyli, 1985). Anlaşıldığı üzere *Rast* muğamının tarihsel sürekliliği ve tonal bütünlüğü, onu yalnızca Azerbaycan müzik geleneğinde değil, tüm Yakın Doğu coğrafyasında merkezi bir konuma yerleştirmiştir. Bu köklü yapı, Azerbaycan bestecileri için hem teorik hem de estetik bir temel teşkil etmiş ve bu besteciler eserlerinde *Rast* muğam moduna sıklıkla yer vermişlerdir. Niyazi Tağızade- “*Rast* Senfonik Muğamı”, Karayev- “*Yedi Güzel Balesi*”nden Ayşe ve Behramın *Adagiosu*, Fikret Amirov- “*Azerbaycan Kapricciosu*”, Üzeyir Hacıbeyli- “*Leyli Mecnun*” operasından Şebi Hicran Korosu, Tofiq Bakıhanov “*Dugah* Senfonik Muğamı” vs. gibi birçok eser *Rast* Muğam modunu kapsayan eserlere örnek olabilmektedir (Şıkalıyev, 2015).

Elbette ki Muğamsayağı isimli birçok muğam modunun kullanılmış olduğu bir eserde muğamların başında gelen *Rast* muğam modunun tınlarına da rastlanmaktadır. Eserin *Maestoso* temposu altında 199-205. ölçüler arasını kapsayan kısmı *Rast* Muğam modunun Mayeyi- *Rast* şubesinin tipik melodik özelliklerini barındırmaktadır.



¹⁴ (12:10-13:38)

uzatılan, ulaşılan ses olması dikkate alındığında maye-tonik olduğu gözlemlenmektedir. Burada oluşan dizi tam olarak Rast muğam modunun ilk tetrakorduna ve mayesine denk gelmektedir (Şekil 4.29).



Şekil 4.29 Rast modu dizisi.

Buradaki melodik yapı ise Rast muğam destgahındaki *Mayeyi-Rast* şubesinin giriş kısmını tekabül etmektedir.

"*Rast*" muğamında "*Mayeyi- Rast*" şubesi hem hacmi hem de önemi bakımından en büyük şubedir. Bu şube, muğamın tüm temel melodik yapısını ve genel müzik içeriğini yansıtır." (Zöhrabov,2015, s.168)

Melodik benzerliğin anlaşılması adına Ekrem Memmedli'nin Azerbaycan Muğamları (2010, s.12) kitabında notasyona aldığı *Mayeyi-Rast* şubesinin giriş kısmına ait nota örneği aşağıda gösterilmiştir.



Şekil 4.30 *Mayeyi-Rast* ilk 3 satır. Ekrem Memmedli (2010, s.12)

Eserin 206. ölçüsü itibarı ile özellikle ilk 2 ölçü süresince maye (sol) ve kullanılan notaların (Re, Mi, Fa#, Sol) bir önceki Rast modundaki notalarla aynı olması dikkat çeker. Her ne kadar bu iki ölçü hala Rast modunun devam ettiği hissiyatını vermiş

olsa da 208. ölçüde La notası yerine La (b) notasının kullanılması bulunulan modu tamamen değiştirmektedir. Buradaki mod Sol mayeli *Çahargah* muğam modundaki Hisar şubesine aittir. Eserin bu kısmı itibarı ile *Çahargah* modu uzunca bir süre (316.ölçüye kadar) etkisini sürdürür. Bu süre zarfında besteci *Çahargah* muğam modundaki birkaç farklı şubeye istinat eder.



Şekil 4.31 Hisar şubesi ilk 3 satır. Ekrem Memmedli (2010, s.12)

Çahargah muğamı, Azerbaycan halkının tarih boyunca adaletsiz işgallere karşı yürüttüğü kahramanca direnişi yansıtan, epik ve simgesel anlamlar taşıyan bir müzik destanıdır. Bu muğamın her bir şubesi ve melodik yapısı, halkın özgürlük mücadelesinin farklı sahnelerini milli müzik diliyle aktarımını ifade etmektedir. Destgahdaki her bir şubenin, guşenin kendine özgü bir mücadele hikayesi vardır. Bu bağlamda "*Hisar*" şubesi düşmana karşı sağlam bir kale gibi tasvir edilerek direnişin sürekliliğini ve zafere olan umudu temsil etmektedir. Hisar'ın geniş melodik yapısı halkın kararlılığını, mücadele ruhunu, yeniden toparlanma ve dinamik bir ivme kazanma sürecini ifade eder (İmrani, 1998).

Eserin bu bölümünün notasyonu yukarıdaki bilgiler çerçevesinde incelendiğinde daha anlamlı hale gelmektedir. Bestecinin tempo göstergesi olarak *Con fuoco, drammatico* (coşkulu, enerjik, dramatik bir şekilde) kullanması, birinci kemanın (*ff*) nüansında *marcato* (keskin vurgulu) tekniğinde modu ortaya çıkaran onaltılık notaları, ikinci kemanın güçlü zamanlarda vurmalı çalgıyı andıran sekizlikleri, viyolonsel savaştaki hücum borusunu andıran maye (sol) sesini her ölçüde birlik notalarla vurgulaması ve en esası eserin başından beri ilk kez viyola icracısının enstrümanını bırakıp tam-tam

isimli vurmali çalgıda güçlü darbeler icra etmesi *Çahargah* muğam modunun ve özellikle Hisar şubesinin karakteristik özelliğinin ortaya çıkması için kullanılan araçlardır.

Şekil 4.32 Muğamsayağı 206-209. ölçüler, Hisar modu.  ¹⁶

Ali-Zadeh *Hisar* kısmını 232. ölçüye kadar farklı tempolar (*Agitato*, *Meno moso*, *Presto con fuoco*) çevresinde ve farklı gruplamalarla geliştirerek varyasyonel bir döngü yaratır.

¹⁶ (14:02-15:20)

233-237. ölçüler arasında *Çahargah* muğam moduna ait bir diğer şube olan *Beste-Nigar* şubesine ait yapı ortaya çıkar. Bu şubenin alterasyonlu mod dizisi aşağıdaki şekildedir:



Şekil 4.33 Ramiz Zohrabov tarafından verilen alterasyonlu *Beste-Nigar* şubesine ait mod dizisi.

Resimden de anlaşıldığı üzere Sol mayeli *Çahargah* modunda bu şube çalındığında orijinal mayenin 3. derecesi (Si) geçici maye vazifesini görür. Si merkezli yapı ne kadar sürerse sürsün bölümün gidişatında mutlaka *Çahargah* modu mayesine (Sol) dönülür. Bu dönüş gelenekler muğam sanatında “ayak” olarak isimlendirilir (Zohrabov, 2010).

Muğam icra sanatında "Beste-Nigar" bölümünün adının kökenine dair kesin ve bilimsel bir bilgi bulunmamakla birlikte, bu adın Nigar'ın okuduğu şarkılardan, feryatlarından veya ağıtlarından geldiği düşünülebilir. Nigar karakterini, yiğit oğullarını, kardeşlerini ve eşlerini kaybetmiş annelerin, kız kardeşlerin ve gelinlerin sembolü olarak kabul edersek, bu bölümün insanlara aktardığı duygusal etkiyi ve estetik değerini daha derinlemesine ifade edebiliriz. "Beste-Nigar" esasında annelerin ve kız kardeşlerin feryadıdır; evladını, kardeşini veya eşini kaybetmiş kadınların ağıtıdır. Bu muğam bölümü, mücadele alanlarında düşmana göğüs geren yiğitlerin anısını yaşatır, halkın hafızasında silinmez izler bırakır ve bir ağıt gibi yankılanan bu ifade, temelde anne feryadının müzikal dile dönüşmüş halidir. (İmrani, 1998, s.71)

Beste-nigar



Şekil 4.34 *Beste-Nigar* şubesi ilk 3 satır. Ekrem Memmedli (2010, s.232).

Teorik açıdan bakıldığında eserin bu kısmında ilk ölçüde Si mayesinin olması gerekirken, Ali-Zadeh viyolonsel ve ikinci keman için Sol notasını uygun görmüştür. Üçlü aralık farkı olduğundan bu durum seslenmede ciddi bir farklılığa neden olmamaktadır.

[illegible]

Mensuriyye şubesinin muğam destgahında icra edilen iki versiyonu mevcuttur. Biri hanende tarafından serbest ritimli, doğaçlama karakterli yapıya sahipken, diğeri dakik ölçülü enstrümantal eşliğe sahip olan (zerbi) ritmik muğamdır Ali-Zadeh'nin kendisinin de notada belirttiği (*improvvisazione*) kelimesinden, bu kısmın tempo göstergesinden (*Arioso*) ve bazı kısımlarda ölçü çizgilerinin yer almamasından anlaşılabildiği üzere burada kullanılan *Mensuriyye* şubesinin serbest ritimli, doğaçlama karakterli türüdür. (Şekil)

20 Arioso amoroso estatico (improvvisazione) 27

Violino I
(colla parte Vn. I) *mp* *dolce* *3*

Triangolo *p* *delicatissimo* *pizz.*

Viola *pizz.* *gliss. e molto vibr.*

Violoncello *gliss. e molto vibr.* *3* *sim.*

Synthesizer *gliss. e molto vibr.*

Violino I *3* *3* *3*

Triangolo

Viola *sim.*

Violoncello

Synthesizer

Violino I *poco accel.* *accel.* *rit.* *gliss.* *gl.* *mp*

Triangolo

Viola

Violoncello

Synthesizer

**)sehr langsam gliss/very slow gliss.*
***) (G-dur mit cis -Wellen/G major with C# waves)*

Şekil 4.37 Muğamsayağı 239-241. ölçüler. Mensuriyye modü.





Şekil 4.38 *Mensuriyye* moduna ait ezgi örneği.

Solo kemanın yukarıda yer alan solo keman icrası ve Sol mayeli *Çahargah* modundaki *Mensuriyye* şubesinde cümle örneğinin notasyonları dikkate alındığında kullanılan notalar ezgisel benzerlik kendisini kanıtlamaktadır. Eserin final bölümü öncesi yer alan bu kısımda birinci keman solo ezgileri çalarken, ikinci keman icracısının ilk kez enstrümanını bırakıp *triangolo* enstrümanını icra etmesi, diğer icracıların ise göz yaşı damlasını çağrıştıran ağır *pizzicatoları* dinleyiciler için oldukça farklı bir atmosfer yaratır. Zöhrabov Azerbaycan Muğamları (2013) kitabında *Mensurriyye* kelimesinin üstün olan, galip gelen bir kahraman olarak tanınan Mensur'un isminden geldiğini belirtmektedir. Dolayısıyla *Cahargah* muğamının bu şubesi dinleyicilerde yiğitlik, kahramanlık, cesaret hislerini uyandırmasıyla da bilinmektedir.

Benzer ifadeler Ali-Zadeh'nin kendisi tarafından bu şekilde ifade edilmiştir (F. Ali-Zadeh, kişisel iletişim, 10 Eylül 2024):

Eserin bu bölümü benim için çok özeldir. Solo kemanın *Çahargah* muğam modunun *Mensuriyye* şubesinde icra ettiği emosyonel ezgi bu eserin zirve kısmı olarak nitelendirilebilir. Her ne kadar duygusal bir çağrışım yapsa da aslında buradaki melodi huzura ermişliği tasvir eder. Kemanın icrası sırasında *triangolo* enstrümanının arka plandaki tınları kanat çırpınışları gibidir. Konuşan, anlatan solo kemandır. O sanki havada uçarak eserin bu noktasına kadar gerçekleşen olayları ve sonuçtaki zaferini anlatarak huzura erir.

247. ölçünün ortasından itibaren birinci keman dışındaki bütün enstrümanlar sessizliğe bürünür, ilk kez solo kemanın *kadansı* seslendirilir.

Violino I

Triangolo

Viola

Synthesizer

rit.

gl. (q)

21 Quasi Cadenza
spiccato

pp

muta in Tamburo

Violino I

Violino I

Violino I

Violino I

Violino I

ord.

risoluto

rit.

22 Allegro ♩=96

f

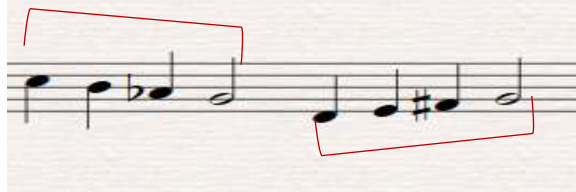
f



Şekil 4.39 Muğamsayağı 247-252. ölçüler. Mayeyi-Çahargah modu.

19

Otuz ikilik notalarla *spicatto* tekniği ile icra edilen bu kısım Sol mayeli *Çahargah* muğam modunun *Mayeyi-Çahargah* şubesidir. Besteci bu kısım için *Quasi Cadenza* terimini kullanır. Ramiz Zohrabov'un "Çahargah Muğam Destgahının Nezeri Esasları" (2000) kitabında *Mayeyi- Çahargah* şubesi moduna ait diziyi aşağıdaki şekilde göstermiştir:



Şekil 4.40 *Mayeyi-Çahargah* şubesi mod dizisi.

Örnekten anlaşıldığı üzere *Mayeyi-Çahargah* şubesine ait mod dizisi 2 tetrakord yardımıyla oluşmaktadır. Üst tetrakord *Çahargah* muğam modunun kuruluş formülüne ($\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$) uygun gelse de alt tetrakord ($1 - 1 - \frac{1}{2}$) ilave muğam sayılan "İkinci tür *Çahargah*" modunun tetrakordun kuruluş formülüne uygun gelmektedir. Sonuç itibarıyla *Mayeyi-Çahargah* şubesine ait mod dizisi *Çahargah* ve *İkinci tür Çahargah* muğam tetrakordlarını kapsayan hibrit karakterli bir dizidir.



Şekil 4.41 *Mayeyi-Çahargah* modunda cümle.

Birinci kemanın icra ettiği *kadans* 252. ölçüde tamamlanır ve 253. ölçü itibarıyla eserin dinleyiciler ve izleyiciler için en ilginç bölümü başlar. Bu kısımda ilk ölçü viyolonsel *col legno* (arşenin ağaç kısmıyla çalarak) tekniğinde sol notası üzerinde Allegro temposunda tipik Azerbaycan halk müziğine has ritimleri ortaya çıkar. Bir sonraki ölçüde ikinci keman icracısının vurmali çalgı enstrümanı olan *tamburo* (*djembe*) ile oryantal ritimleri icra etmesi bu altyapıyı daha da destekler ve oynak bir hava katar. Sonraki ölçülerde ise bu *ostinato* şeklinde devam eden ritmik yapı keman ve viyolanın yeniden *Çahargah* muğamının Hisar şubesine uygun gelen modunda melodik atışmaları ortaya çıkar. Buradaki ezgi Azerbaycan'ın Şeki yöresine ait Yallı (Halay) dansını anımsatır. Keman ve viyolanın sıralı şekilde icra ettiği notaların üzerinde

yazılan *sul ponticello* ve *glissandolar* uygulandığında bu bölüme ayrı bir geleneksel hava katar. Eserin bu bölümüyle ilgili Ali-Zadeh aşağıdakileri ifade eder:



Daha önce de belirttiğim gibi ben Azerbaycan'ın dahi kamança icracısı Habil Aliyev'in icrasını muhteşem buluyorum. O dönem plakları çıktıkça da elde etmeye çalışıyordum. Onun icrası o kadar etkileyici ve sıradışı ki plaklardan birini hediye ettiğim Ivan Monighetti benden viyolonsel için bu tarz geleneksel bir eser yazmamı istedi. Ben de tamamen Habil Aliyev'in icrasından esinlenerek bir eser yazdım ve onu "Habilsayağı" olarak isimlendirdim. Söyleyebilirim ki Muğamsayağı eserim genel hatları itibarıyla Habilsayağı eserimin daha farklı, geniş ve enstrümental bir halidir. Eserin son kısmında dinlediğiniz bölüm ritmik altyapıdan da anladığınız üzere bir danstır. Bu dansı bestelerken de Habil Aliyev'in "Çahargah Tesnifi"²⁰ icrasından esinlendim (F. Ali-Zadeh, kişisel iletişim, 10 Eylül 2024).

Şekil 4.42 Muğamsayağı 254-259. ölçüler. *Çahargah* modu.  ²¹

293. ölçüde Allegro tempo göstergesi yerini *Pesante* (ağır ve vurgulu) temposuna verir. Bu kısım *Çahargah* moduna ait notaların (sol, La^b, sol, Fa[#], Mi) son kez ve oldukça güçlü, vurgulu şekilde seslendiği kısımdır. Viyola icracısının yeniden Tam-Tam enstrümanındaki vuruşlarıyla beraber bu notaların kuvveti giderek artar ve bir

²⁰ Habil Aliyev'in "Çahargah Tesnifi" icrası- <https://www.youtube.com/watch?v=DyvccARSPY4>

²¹ (18:05-19:24)

final havası yaratır. Sona yaklaştıkça gerginlik daha da artar. Burada bestecinin belirttiği *con tutta forza* (tüm güçle) tekniği altında *Çahargah* modunun mayesi olan sol notalarının sayısı giderek çoğalır ve uzun bir sol notasının *fff*ye kadar *crescendosu* ile eserin bir nevi finali olan *Çahargah* modunu kapsayan kısmı tamamlanır. Bu kısmın sonunda viyolonsel icracısı dışındaki diğer icracıların hepsi sahneyi yavaş adımlarla terk eder. Ardından bestecinin not ettiği üzere ışıklar kapanır, eserin en başında viyolonselin *Şur* modunda icra ettiği giriş kısmı tekrar seslendirilir.

The musical score is divided into three systems. The first system shows Violino I, Violino II, Tam-tam, and Violoncello. Violino I and II play a triplet of eighth notes, while Violoncello plays a triplet of eighth notes. The second system shows Violino I, Violino II, Tam-tam, and Violoncello. Violino I and II play a triplet of eighth notes, while Violoncello plays a triplet of eighth notes. The third system shows Violino I, Violino II, Tam-tam, and Violoncello. Violino I and II play a triplet of eighth notes, while Violoncello plays a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *sf*, *ff*, and *p*, and tempo markings like *J=72*. The score also includes the text "geht ab/goes away" and "muta in triangolo".

Şekil 4.43 Muğamsayağı 307-318. ölçüler. Coda'ya geçiş.



22

Eserin sonunda viyolonsel yine sahnede yalnız şekilde Do mayeli *Şur* moduna ait laytmotifi seslendirirken diğer enstrüman icracıları sahne arkasındadır. 326. ölçünün sonunda Viyolanın icrasında Sol mayeli *Bayatı-Kürd* modunda ait melodik yapı dikkat çekmektedir. Bu kısım viyola icracısı tarafından hem sahne arkasında hem de *con sordino* olarak icra edildiğinden sesin sanki mekânsal olarak derinden ve öteden geldiği hissiyatı oluşmaktadır. Burada Do ve Sol maye-tonik merkezlerine dayanan iki farklı muğam moduna ait motiflerin eşzamanlı olarak kullanılmış olmasına rağmen ortaya çıkan bütünlük de oldukça dengeli ve uyumludur. Eserin 344. ölçüsünde ikinci keman icracısının yeniden *triangolo* enstrümanı ile bu iki sese uzaktan katılımı finale farklı bir tınısal boyut kazandırır, mevcut ses dokusuna mekânsal bir derinlik katar. Ardından, önce viyola ardından viyolonsel partileri giderek azalan bir yoğunlukla seslerini yitirirken, *triangolo* bestecinin notasyonda belirttiği *fermata* (puandorg) işaretine uygun olarak birkaç saniye boyunca tek başına duyulmaya devam eder. Bu sesin kademeli biçimde sönümlenmesiyle (*morendo*) eser, 357. ölçüde etkileyici bir şekilde son bulur ²³ (Şekil 4.44).



²³ Eserin Final kısmı.

The musical score is presented in three systems. The first system features Viola and Violoncello staves. The Viola part begins with a treble clef and a 12/8 time signature, while the Violoncello part uses a bass clef. The second system introduces the Triangolo, which plays a series of sharp notes. The Viola part continues with a treble clef and a 12/8 time signature. The third system continues the Triangolo and Violoncello parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'delicatissimo'.

Şekil 4.44 Muğamsayağı 337-351. ölçüler. Final.

4.2. Eserin Felsefesi

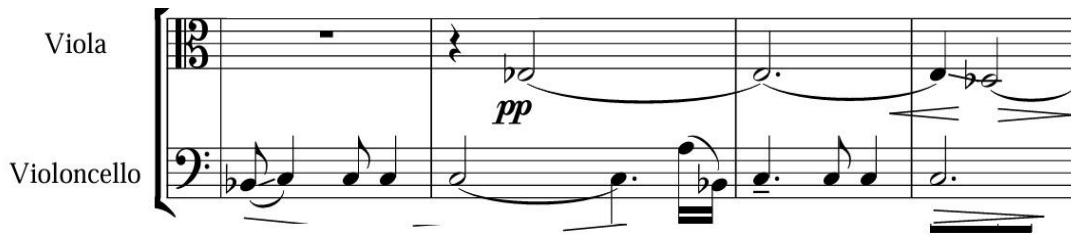
Bilindiği üzere bestecilik alanında her eserde bir anlam, felsefe arayışı pek mümkün değildir. Bazı eseler sadece bir anıyı, bazısı bir mutluluğu veya bir olayı simgeleyerek anlam kazanmış olsa da felsefi anlamda bir eserin derinine inmek oldukça meşakkatli ve uzun bir süreçtir. Örneğin Bach'ın Re Minör *partitasındaki* "Ciaconna" bölümü 3 asır sonra yapılan araştırmalar sayesinde farklı bir boyuta taşınmış icra stillerinin de değişimine neden olmuştur. Alman müzikolog Helga Theone 2003 yılında yayınladığı kitapta eserin içerisindeki nota ve rakam ilişkisiyle ortaya çıkan bazı kelimeler (*Maria Barbara Bach, Den Tod* (ölüm), *Hallelujah*, vs.) ve rakam örneklerinin (1722 vs.) ve

Bach'ın önceki eserleriyle aynı melodik çizgiye sahip bazı kısımların (*passion*lardan alıntılar) sayesinde dans formunda yazıldığı kabul edilen bu bestenin aslında Bach'ın eşi Maria Barbara Bach'ın ölümüne yazdığı bir ağıt müziği olduğu tezi ortaya konulmuştur (Thoene, 2003).

Muğamsayağı eseri de bu bağlamda felsefesi olan bir eser sayılmaktadır. Öncelikle eserde bestecinin not ettiği bazı tiyatral efektler örneğin, eserin zifiri karanlıkta başlayıp, sonradan ışıkların açılması ve eserin sonunda yeniden karanlığa doğru geçiş; viyolonsel dışındaki diğer enstrümanların ilk başta sahnenin arkasından icrası, sonra pizzicatoları icra ederek adım adım sahneye çıkıp yerlerine oturmaları ve eserin sonunda yeniden yerlerini terk ederek sahne arkasına gitmeleri gibi efektler besteci tarafında bilinçli olarak yapılması istenen felsefi anlamı olan faktörlerdir. Bu konuda besteci bunları ifade eder (F. Ali-Zadeh, kişisel iletişim, 10 Eylül 2024):

Bu eseri bestelediğimde ben Türkiye'nin Mersin şehrinde yaşamaktaydım. Bildiğiniz üzere post Sovyet ülkesi olmamız dolayısıyla ezan sesini canlı ve yüksek sesle okunmasına o dönem Azerbaycan'da çok nadir rastlanmaktaydı. Ancak Türkiye'ye geldikten sonra her gün bu sesi duymaktaydım. Özellikle sabah gün ağarırken en yakın camiden yükselen ezan sesi daha uzaktaki camilerde okunan ezan sesleriyle birleşerek sanki *politonal* bir müzik ortaya çıkıyordu. Eminlikle söyleyebilirim ki, Muğamsayağı eserimin özellikle başlangıç kısmı için ben bu ezan seslerinden esinlendim. O nedenle benim bu eserimin din ile alakalı çok şey söylediğini düşünüyorum. Başlangıçta Şur modu altında viyolonselin karanlıkta ve تنها bir biçimde icra ettiği melodiyle aslında ezandaki tekbir kısmını veya bir duayı ifade etmeye çalıştım.

Bilindiği üzere Türkiye'de ezanlar, geleneksel olarak Türk musikisinin makamlarına uygun biçimde icra edilmektedir. Genellikle sabah ezanı Sabâ makamı, öğle ezanı Uşşâk makamı, ikindi ezanı Rast makamı, akşam ezanı Segâh makamı ve yatsı ezanı Hicâz makamı ile okunur. Bu düzen her makamın duygusal yapısıyla ezanın mesajının daha etkili bir şekilde iletmesini sağlar (KOCA, 2015). Ali-Zadeh'nin bahsettiği *berdaşt* yani giriş kısmındaki viyolonsel ve viyolanın çaldığı ezgi incelendiğinde buradaki melodik yapının gerçekten de sadece Saba makamındaki ezanın (sabah ezanı) melodik yapısıyla uyumluluğu dikkat çekmektedir. (Resim)



Şekil 4.45 Muğamsayağı 9-12. ölçüler.

SABÂ EZÂN

Düzenleyen: Fatih KOCA



Şekil 4.46 Seba Ezanı notasyonu.

Eserin başından beri viyolonselın monoton şekilde devam eden ezgisi sırasıyla sahne arkasında icra eden viyola, ikinci keman ve birinci kemanın hala bir duayı veya ayini andıran tınılarıyla devam ederken bir anda diğerk sesler kesilir. Viyolonselın 70 ölçüdür devam eden sakin ezgisi, sanki etrafında birdenbire ortaya çıkan huzursuzluğa tepki olarak yerini *sul ponticello* tekniğinde tek bir nota kullanımıyla ortaya çıkan kabarık ve öfkeli bir atmosfere bırakır. Viyolonselın melodik açıdan her duraksamasında diğerk enstrüman icracıları aritmik ve hızlı pizzicatolarıyla sahneye doğru adımlar, viyolonselın icrası sırasında ise yerlerinde dururlar (bu pizzicatolarla besteci iblisleri tasvir etmiştir) (Şekil4.47). Üçüncü *pizzicato* serisinde icracılar yerlerine oturur ve oturdukları anda ışıklar açılır.

Violoncello

mp *p cresc.* *s.p.* *ord.* *sf* *sf > p* *ord.*

pizz. erscheint auf der Bühne/appears on the stage

geht/does

Violino I

ff erscheint auf der Bühne/appears on the stage

geht/does

Violino II

ff *pizz.* *ff*

geht/does

Viola

ff *pizz.*

geht/does

Violoncello

sf *mf* 3

Violino I

ff *ff* 7

geht und setzt sich / goes and sits down

Violino II

ff *ff* 7

geht und setzt sich / goes and sits down

Viola

ff

geht und setzt sich / goes and sits down

Violoncello

sf 5



Şekil 4.47 Muğamsayağı 72-73. ölçüler. Pizzicatolarla “İblislerin” tasviri.

24

Pizzicato kısmı tamamlandığında viyolonselın gergin icrası giderek yumuşamaya başlar ve eserde ilk kez Mi mayeli *Çahargah* modunda solo viyolonselın geçiş notaları dikkate çarpar. Ulaşılan ölçüden başlayarak eserin başından beri ilk kez bütün enstrümanlar tam harmonik bir uyum çerçevesinde oldukça duygusal ezgileri icra ederler. Besteci eserin bu kısmına geçiş aşamasını aşağıdaki gibi yorumlar:

Söylediğim gibi benim bu eserimde dini elementler oldukça fazladır. Eserin başında viyolonselın ezandaki “Allahu Ekber” kelimelerini andıran notaları icra ederken bir anda arkadaki diğer icracılar aritmik pizzicatolarla sahneye doğru adımlar. Onlar bu güzel duaya engel olmak isteyen iblislerdir. Her pizzicatoda adımlayarak viyolonsele doğru yaklaşırlar. İracılar yerlerine oturduklarında ışıklar açılır, sanki günün ağarmasıyla iblislerin de gücü tükenir ve onlar Şur modunda viyolonselın çaldığı ezgilere dayanamazlar. Biat ederler ve duaya katılmaya başlarlar. Eserin bu kısmı bütün icracıların ilk kez birlikte Şur muğamını icra ettiği kısımdır (F. Ali-Zadeh, kişisel iletişim, 10 Eylül 2024).

1993 yılında Kronos Quartet için bestelenen bu eser dünyanın birçok farklı dörtlüleri tarafından seslendirilmiş olmasına rağmen 2016 yılında Armida Quartet’in icrasıyla daha farklı bir boyut kazanmıştır. Buna sebep eserin özellikle karanlıkta geçen Şur modu altındaki kısımlarında arka planda bestecinin kendisi tarafından Nesimi’nin “Derviş” isimli gazelininden mısralar okuması olmuştur.

*Mən ki, dərvişəm, fəqirəm, padişahi-ələməm,
Ruhi-birəngəm, əgərçi rəngə girdim, adəməm. (Nesimi,2004, s.85)*

Yukarıdaki beyitin Türkçe tercümesi:

*"Ben bir dervişim, fakirim ama âlemin padişahıyım;
Tek renkten (saf) bir ruhum, her ne kadar renge bürünmüş olsam da yine de
insanım."*

Kamile Dadaşzadə (2018) bu eserin icrası sırasında okunması üzere Ali-Zadeh’nin semantik bir şair olan Nesimi’ye ait yukarıda 2 mısrası yer alan “Derviş” gazelinin seçmesinin tesadüf olmadığını belirtmiştir. Onun ifadesine göre bu müzik eseri sadece biçimsel ve teknik düzeyde değil, aynı zamanda derin bir felsefi ve semantik yapı üzerine inşa edilmiş çok katmanlı bir sanat eseridir. Eserin temelinde yer alan “*batın-zahir*” (içsel-dışsal) ikiliği hem müzikal yapıda hem de dramaturgi anlatımında kendini farklı düzlemlerde göstermektedir. Bu karşıtlık, özellikle solo viyolonsel aracılığıyla temsil edilen içsel (*batını*) boyut ile diğer enstrümanların eşlik ettiği dışsal (*zahiri*) anlatı arasında kurulan dengede somutlaşmaktadır. Eserin başında ve sonunda duyulan mistik karakterli viyolonsel pasajları, Sufi düşüncede yer alan “vahdet hazinesi” (*gəncineyi-vəhdət*) ya da “tek renkte ruh” (*ruhi-birəng*) gibi halleri simgelerken, orta bölümde kullanılan daha parlak tınılar ve çok seslilik, ruhun dış

dünyaya yönelişini temsil etmektedir. Bütün bu yönleriyle eser, Sufi ritüellerini andıran teatral bir sahneleme barındırmaktadır.

4.3 Eserde Kullanılan Diğer Müzikal Teknikler (Enstrümanlar)

Firangiz Ali-Zadeh'nin Muğamsayağı eseri hem geleneksel Azerbaycan muğamlarının özünü hem de çağdaş müzik tekniklerini içeren derin ve çok katmanlı bir kompozisyon olarak dikkat çekmektedir. Eserin merkezinde yaylı çalgı dörtlüsü yer alsa da Ali-Zadeh çeşitli vurmali çalgılar ve yenilikçi teknikleri kullanarak geniş bir ses dünyası yaratmıştır. Geleneksel çalgıların tınlarını batı müziği enstrümanlarında yeniden canlandırmak için yoğun bir çaba sarf edilmiştir. Bu sentez, hem yerel motiflerin uluslararası bir bağlamda ifade edilmesini hem de modern müziğe yeni bir yorum kazandırılmasını sağlar.

Eserin yapısındaki mikrotonalite, özellikle Azerbaycan muğamlarının melodik dokusunu batı müziğine taşımada önemli bir rol oynar. Her ne kadar besteci *mikrotonal* anlamda notasyonda bir şey belirtmemiş olsa da hemen-hemen her bir enstrümanda özellikle eserin yavaş kısımlarında sıklıkla duyulan küçük ve büyük ikili aralığında hareket eden glissandolar geleneksel çalgı olan kamançanın tınlarını hatırlatır. *Sul ponticello*, *sul tasto*, *con surdino* gibi teknikler eserin atmosferik yapısını güçlendirir. Ayrıca, pizzicato pasajları ve *spicatto* ile desteklenen pasajlar tar enstrümanının imitasyonunu yaparak ritmik çeşitliliği artırır ve dinleyiciyi müziğin içine çeker.

Eserde yaylı enstrümanlar dışında kullanılan vurmali çalgılar eserin özgünlüğüne önemli katkılarda bulunur. *Gong*, *djembe* ve *triangle* gibi çalgılar, esere farklı bir derinlik ve renk katar. Tam-tam geniş ve yankılı sesiyle eserin dramatik yapısını vurgularken, *tamburo* geleneksel ritimlere dinamik bir temel sağlar. *Trianglolo* ise ince ve çınlayan tınısıyla, geleneksel ile modern arasındaki geçişleri simgeler. Ali-Zadeh, bu vurmali çalgıları kullanarak, muğamın ritmik ve modal çeşitliliğini daha geniş bir ses paletiyle sunar.

Eser çerçevesinde kullanılan bir diğer efekt ise önceden kaydedilmiş ve partitüre ek olarak besteci tarafından verilen *synthsizer* sesidir. Eserin ortalarında birinci kemanın *Çahargah* muğamının *Mensuriyye* şubesine ait ezgileri icra ederken bu ses prodüksiyon ekibi veya sahnede icracılardan biri tarafından başlatılır. Bu noktada partitürde dipnot olarak yer alan, Do# dalgalı Sol majör anlamına gelen “*G major with*

C# waves” ifadesi dikkat çekmektedir. Organ sesini andıran bu *synthesizer* kaydında Sol majör tonik akoru seslenirken farklı zamanlarda Do# notası ortaya çıkarak özellikle akordaki Re notasıyla dalga efekti yaratır. Bu kısımda kemanın partisinde bu notalara yoğun şekilde rastlanmıyor olsa da ortaya çıkan diğer enstrümanların *pizzicato* eşlikleriyle birlikte ortaya çıkan birleşim oldukça etkileyicidir.

Ritim ve dokusal çeşitlilik, Muğamsayağı'nın en ayırt edici özelliklerinden biridir. Muğamların serbest ritmik yapısı, eserdeki bazı düzenli ritmik bölümlerle dengelenir. Özellikle geleneksel motiflerin batı müziği armonileriyle birleştiği yerlerde, yoğun kontrpuanlı bir doku ortaya çıkar. Bu yapı hem doğu hem de batı müzik geleneklerini bir araya getirerek dinleyiciye çok boyutlu bir müzik deneyimi sunar.

4.3 Eserin İcrası İçin Yorum Önerileri

Firanghiz Ali-Zadeh'nin Muğamsayağı adlı yaylı dördlüsü eserin icracıları için birçok açıdan kolay sayılmayacak düzeydedir. Bu eserin başarılı bir icrası sadece teknik yeterlilikle değil, aynı zamanda eserin altında yatan kültürel ve modal bağlamın derinlemesine kavranmasıyla mümkündür. Bu bağlamda her ne kadar eserin temelini oluşturan muğam modları Batı müzik sistemine ve bestecilik tekniklerine entegre edilmiş olsa da icracıların basit bir nota icrasından ziyade daha da derine inerek burada yer alan modal yapıların geleneksel icra formlarını benimsemeleri, eserin tınısal, yapısal ve duygusal boyutlarının ifadesi için önemli faktörlerdir. Üzeyir Hacıbeyli Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları isimli kitabında (1985) Azerbaycan müziğinde 1 oktavın 7 diatonik 12 kromatik perdeden oluştuğunu ancak bu perdelerin Batı müziğindeki gibi eşit aralıklardan oluşmadığını (küçük üçlülerin daha geniş, büyük üçlülerin daha dar olması gibi) ifade etmiştir. Buradan anlaşıldığı üzere özellikle muğam türündeki bir müziğin değişikliğe uğramadan eşit aralık sistemine dayalı bir enstrümanda (örneğin piyano) çalınması teknik anlamda mümkün değildir. Ancak bu eserde kullanılan keman, viyola ve viyolonsel enstrümanları bu bakımdan daha serbest yapıdır. Elbette ki Batı müziği sisteminde, standart entonasyon çerçevesinde eğitim almış bireyler için bu standartların dışına çıkmak zorlayıcı bir süreç olabilmektedir. Ancak müziğin bütünlüğü, geleneksel yapısı göz önünde bulundurulduğunda Muğamsayağı ve benzeri eserleri çalmadan önce eserde yer alan modal motiflerin geleneksel stildeki icralarının incelenmesi, ifade edilmesi gereken entonasyon anlamında faydalı olmaktadır. Bu noktada muğamlardaki süslemeler, *mikrotonal* geçişler, Azerbaycan müziğindeki ifade biçimleri ve doğaçlamaya dayalı

yaklaşımlar göz önünde bulundurulmalıdır. Ali-Zadeh'nin notasyonda belirttiği çok küçük aralıklardaki *glissando* yapıları, ölçü çizgilerinin yer almadığı doğaçlama kısımları gibi yerlerde besteci her ne kadar icracıya serbestlik vermiş olsa da bu kısımlardaki muğam modlarının tespit edilmesi ve destgahda hanendenin serbest icrası dinlenilerek yol alınması gerekmektedir.

Ayrıca eserin icrasında, sadece bireysel teknik değil, toplu müzikal uyum da büyük önem arz etmektedir. Dörtlü üyeleri arasında kurulan ifade bütünlüğü, muğamın doğasındaki çağrışım ve etkileşim anlayışını destekleyecek şekilde olmalıdır. Eserde tiyatral efektlerin yer alması, yaylı çalgıları dışında *synthsizer* ve 3 adet vurmali çalgıların varlığı eserin müzikal ve teknik zorluğuna ilave olarak koordinasyon zorluğunu da dahil etmektedir. Sahne ışıklarının ve *synthsizer* sesinin zamanlaması açısından icracılara kenardan başka birinin de desteği gerekmektedir. Üstelik eserde yer alan *triangolo*, *djembe* ve *tam-tam* isimli vurmali çalgıların da sahnedeki yaylı icracılar tarafından gerekli zamanlarda kendi enstrümanlarını bırakıp vurmali enstrümanlara geçerek ilgili kısımları o enstrümanda icra etmeleri de teknik-koordinasyon anlamında zorluk içermektedir. Bu nedenle eseri çalmayı planlayan grupların bu enstrümanlara hâkim kişilerden belirli oranda destek almaları da gerekebilmektedir.

Sonuç itibarıyla Muğamsayağı eserinin seslendirilmesi icradaki teknik ustalığın ötesinde bir kültürel derinlik ve modal farkındalık gerektiren bir süreçtir. Eserin doğasında barındırdığı geleneksel ve modern unsurların sentezi, icracıdan her iki alana da nüfuz edebilen bütüncül bir perspektif talep etmektedir. Doğaçlama, tiyatral efektler, çalınan farklı enstrümanlar gibi etkenler icracının dış dünya ile bağlantısını keserek eseri içselleştirmesini gerektiren faktörler olmakla onların sadece bir müzisyen değil farklı karakterlere bürünebilen bir tiyatro oyuncusu gibi davranmalarını gerektirebilmektedir. Tüm bunlar dikkate alındığında icracılar müzikal ifadenin ötesine geçerek adeta bir hikâye anlatıcısına dönüşebilecek ve dinleyiciyi hem duygusal hem de entelektüel bir yolculuğa çıkararak eserin başarılı performansı gerçekleştirilecektir.

5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu çalışmada modalitenin tarihsel gelişimi, müzikteki işlevi ve özellikle yaylı çalgılar dördlüsü formundaki yeri ele alınarak, Firanghiz Ali-Zadeh'nin Muğamsayağı adlı üçüncü yaylı dördlüsü modalite bağlamında incelenmiştir. Geçmiş antik Yunan çağına dayanan modalite sistemi uzun yıllar müzik alanında hâkim bir sistem olmuş ancak klasik dönem itibarıyla ton merkezli sistemin-tonalitenin ortaya çıkması modalitenin sisteminin uzunca bir süre kayboluşuna neden olmuştur. Romantik dönem sonrası yeniden popülerlik kazanmaya başlayan modalite müziğin birçok formunda tonaliteyle birlikte varlığını sürdürerek günümüze kadar ulaşmış hatta tonal sistemden giderek uzaklaşan çağdaş dönem müziklerinde modal sistemin hakimiyeti daha da güçlenmiştir. Bu çalışmanın yazım aşamalarında farklı coğrafyalara ait müzik kültürlerinin de modal unsurlar barındırdığı ve dolayısıyla içerisinde her bir ülkeye ait geleneksel müziklerin modal müzik kapsamında ele alınabileceği anlaşılmıştır.

Bu bağlamda, Türk makam sistemi gibi, Azerbaycan'ın geleneksel müzik kültüründe yer alan muğam sistemi de özünde mod temelli bir yapıya sahip, doğaçlamaya açık, zengin bir modal sisteme dayanan bir müzik türü olması teorik örnekler verilerek açıklanmıştır. Muğam modları, yalnızca melodik yapılarıyla değil, aynı zamanda ifade ettikleri duygusal derinlikle de dikkat çekmektedir. Bu sistem her ne kadar Batı müzik teorisinde yer alan mod kavramlarıyla benzerlikler barındırsa da temelinde çok daha esnek ve doğaçlamaya açık bir yapıya sahiptir. Sonuç olarak modal bir sistem olan muğamlar sadece etnomüzikolojik değil, aynı zamanda teorik ve bestecilik açısından da incelenmeye değerdir.

Yaylı dördlüsü formu, Batı klasik müziğinde çoksesli yazının en gelişmiş örneklerinden biridir ve tarih boyunca pek çok besteci bu form aracılığıyla hem teknik hem de estetik arayışlarını ifade etmiştir. İlk kez klasik dönem bestecilerinden Haydn'ın kalemi altında ortaya çıkan bu form günümüzde de bestecilik alanında en çok hitap edilen formlardan biridir. Müzik tarihindeki her dönemin gereksinimlerine göre şekillenen yaylı dördlüsü formu Çağdaş müzik döneminin etkisi altında oldukça farklı bir düzeye taşınmıştır. Bu dönemdeki yaylı dördlülerde enstrümanların kapsamı dışındaki tekniklerin ve ilave enstrümanlar kullanılması, tonal yapıların ötesine geçilerek modlar, mikrotonalite, halk müziği etkileri ve deneysel unsurların ön plana çıkması olayları gerçekleşmiştir. Özellikle zengin geleneksel müzik kültürüne sahip Orta Asya ülkeleri bestecileri için modalite kültürel bir anlatım aracı olarak kullanılmıştır.

Firanghiz Ali-Zadeh'nin Yaylı Dörtlü No. 3 (Muğamsayağı) adlı eseri Azerbaycan'ın geleneksel muğam modlarının çağdaş yaylı dörtlü formuna entegre edildiği, kültürel bir sentezin başarılı bir örneğidir. Eserde kullanılan modal yapı, yalnızca melodik hatlarla sınırlı kalmayıp, eserin genel formunu, ritmik yapısını ve tınısal dilini de şekillendirmiştir. Bu tez kapsamında yapılan çalışmalarla eserde ana hatlarıyla *Şur*, *Çahargah*, *Rast*, *Bayatı-Kürd*, *Şahnaz* modlarının kullanılmış olması melodik ve teorik örnekler sunularak ispatlanmıştır. Besteci sadece belirli muğamlara ait modlara istinat etmekle yetinmemiş hem de geleneksel muğam destgahındaki icra stilini yansıtmak amacıyla eserinde farklı teknikler ve bir sıra vurmali çalgı enstrümanlarını da kullanmıştır. Melodik örneklerin okuyucu tarafından dinlenebilmesi için analiz kısmında yer alan örnekler QR formatında *youtube* linki olarak tezin ilgili kısımlarına eklenmiştir.

Sonuç olarak, bu tezde yapılan analizler göstermektedir ki, Firanghiz Ali-Zadeh'nin Muğamsayağı isimli eseri hem modalitenin çağdaş müzikteki potansiyelini hem de yaylı dörtlü gibi klasik bir formun farklı kültürel içeriklerle nasıl yeniden anlamlandırılabilirliğini gözler önüne sermektedir. Firanghiz Ali-Zadeh'nin bu eseri, modalite ile kültürel kimlik arasındaki ilişkinin güçlü bir örneği olarak değerlendirilebilmektedir.

KAYNAKÇA

- Ahmedzade, G. (2020). *Çağdaş Azerbaycan opera sanatının içinde Firengiz Alizade'nin "İntizar" operasının yapım ve sahnelenme açısından incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi].
- Akhundov, İ. (2015). *Azerbaycan muğamları*. Mütercim.
- Ali-Zadeh, F. (1998). *Azerbaycan simfonik musiqisi*. Şirvanneşr.
- Ali-Zadeh, F. (2002). *Muğamsayağı* [Nota; yaylı çalgılar dördlüsü, vurmali çalgılar ve synthesizer için]. Sikorski.
- Aliyeva, M. (2007). Firanghiz Alizade'nin "Muğamsayağı" yaylı dördlüsü. *Musiqi Dünyası*.
- Antokoletz, E. (2016). In defense of theory and analysis: A critical evaluation of the discipline and its application to Bartók's musical language. *Musica Theorica*, 1(1). <https://doi.org/10.52930/mt.v1i1.1>
- Araz, D. G. (2008). *20. Yüzyılın ilk yarısında modalite* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Babayeva, H. (2014). *Firangiz Alizade*. Şerq Qerb Neşriyyat Evi.
- Bartók, B. (1929). *String quartet No. 4* [Sheet music]. Boosey & Hawkes.
- Bartók, B. (1976). *Béla Bartók essays* (B. Suchoff, Ed.). St. Martin's Press.
- Bartók, B., & Suchoff, B. (1976). *Béla Bartók essays*. 567.
- Beethoven, L. van. (1825). *String quartet in A minor, Op. 132* [Sheet music]. B. Schott's Söhne.
- Christiansen, P. (2008). The Turk in the mirror: Orientalism in Haydn's string quartet in D minor, Op. 76, No. 2 ("Fifths"). *19th-Century Music*, 31(3), 179–192. <https://doi.org/10.1525/ncm.2008.31.3.179>
- Classical Music.com. (2024, December). Music modes: The building blocks of mood and atmosphere in music. Retrieved June 19, 2025, from <https://www.classical-music.com/features/musical-terms/musicmodes>

- Code, D. (2007). Debussy's string quartet in the Brussels Salon of "La Libre Esthetique." *19th-Century Music*, 30(3), 257–287. <https://doi.org/10.1525/ncm.2007.30.3.257>
- Dadaşzade, K. (2018). Firangiz Alizadehin "Muğamsayağı" eserinde etnospesifik konseptlerin təsirinə dair (s. 184–187). In *Dünya şöhrətli bestekarımız Firangiz Alizade*. Vetenoğlu.
- Debussy, C. (1893). *String quartet in G minor, Op. 10* [Sheet music]. Durand.
- Devereux, S. (2020). Haydn—Father of the string quartet. *Journal of Haydn Society*.
- Gloag, K. (2003). The string quartet in the twentieth century. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge companion to the string quartet* (pp. 123–144). Cambridge University Press.
- Griffiths, P. (2010). *Modern music and after* (3rd ed.). Oxford University Press.
- Hacibeyli, Ü. (1985). *Azərbaycan halk musiqisinin esasları* (Dijital ed.). East-West.
- Haydn, J. (1797). *String quartet in D minor, Op. 76, No. 2 "Fifths"* [Sheet music]. Breitkopf & Härtel.
- Hefling, S. E. (2003). The Austro-Germanic quartet tradition in the nineteenth century. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge companion to the string quartet* (pp. 106–122). Cambridge University Press.
- Kai Christiansen. (2016, September 13). Exploring the string quartet—The first 250 years. <https://www.earsense.org/article/Exploring-the-String-Quartet-The-First-250-Years/>
- Karaarslan, S., & Özgür, Ü. (2021). Müzik öğretmenleri adaylarının makamsal, modal ve tonal dizi bilgilerinin karşılaştırılması. *Sanat Dergisi*, 38, 407–421. <https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.963513>
- Kerman, J. (1975). *The Beethoven quartets*. Oxford University Press.
- Koca, F. (2015). Ezanı güzel okumayı öğrenme hususunda basit bir çalışma (Kalıp ezan çalışması). *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 56(2), 133–148. https://doi.org/10.1501/Ilhfak_0000001437
- Lagom Quartet. (2020, Mart 15). *Firangiz Alizadeh – Mugam Sayagi* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=TUD5P6LKwwM>

- Lenz, A. T. (2013). *A new kind of national: Modified string quartet practices in post-Soviet Eurasia* (Master's thesis, Western Michigan University). ScholarWorks at WMU. https://scholarworks.wmich.edu/masters_theses/162/
- Mammadova, H. (2021). Firanghiz Ali-zadeh'in yaratıcılığında Doğu-Batı sentezi. *Musiqişunaslıq*, 87(2), 25–30.
- Memmedli, E. (2010). *Azərbaycan muğamları (enstrümental)*.
- Montant, L. (2013). *String quartet chamber music – The personal way of music development*. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/45053/MONTANT_Laure.pdf
- Music modes: The building blocks of mood and atmosphere in music. (n.d.). Retrieved May 22, 2025, from <https://www.classical-music.com/features/musical-terms/music-modes>
- National Commission of the Republic of Azerbaijan for UNESCO. (2025). *Azərbaycan muğamı [Azerbaijani mugham]*. UNESCO-Azerbaijan. https://unesco.az/az/articles/intangible_cultural_heritage/azerbaijani-mugham
- Nayir, A. E. (2015). Importance of mode tetrachords in the tonal and modal music education. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 186, 560–565. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.04.031>
- Nesimi, İ. (2004). *Seçilmiş eserleri*. Lider.
- Nyman, M. (1999). *Experimental music: Cage and beyond* (2nd ed.). Cambridge University Press.
- Patow, U. (2007). *Frangis Ali-Sade: Leben und Schaffen der aserbajdschanischen Komponistin und Pianistin*. PFAU-Verlag.
- Powers, H. S. (2021). Mode. In *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043718?mediaType=Article>
- Prof. Vamig Mammadaliyev. (2023, Ocak 20). Habil Əliyev (kamança), Nizami Allahverdiyev (balaban), Əli Əmiraslanov (nağara) – *Çahargah təsnifi* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DyvccARSPY4>

- Qaragızı, U. (2014). *Firengiz Alizadenin m zik d nyası*.
- Say, A. (2003). *M zik tarihi* (4. basım). Isık Yayınları.
- Shıkaliyev, İ. (2015). *Azerbaycan musikisinin lad nezeriyyesi*.
- Stowell, R. (2003). Extending the technical and expressive frontiers. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge companion to the string quartet* (pp. 145–164). Cambridge University Press.
- Susanni, P., & Antokoletz, E. (2012). *Music and twentieth-century tonality: Harmonic progression based on modality and the interval cycles*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203119297>
- Sutcliffe, W. D. (2011). Haydn, Mozart and their contemporaries. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge companion to the string quartet* (pp. 185–209). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521801942.010>
- Thoene, H. (2003). *Johann Sebastian Bach: Ciaccona – Tanz oder Tombeau? Eine analytische Studie*. Dr. Ziethen Verlag.
- Todd, R. L. (2003). *Mendelssohn: A life in music*. Oxford University Press.
- Turner, R. (2014). *New approaches to performance and the practical application of techniques from non-Western and electro-acoustic musics in compositions for solo cello since 1950: A personal approach and two case studies* [Yüksek lisans tezi, Goldsmiths College].
- Win Jones, D. (2003). The origins of the quartet. In R. Stowell (Ed.), *The Cambridge companion to the string quartet* (pp. 177–184). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521801942.002>
- Yaqublu, A. (2015). *Besteci Firanghiz Ali-Zadeh* [Televizyon yayını]. AZTV. <https://www.youtube.com/watch?v=d8HPsA7gDlc>
- Zohrabov, R. (2013). *Azerbaycan muğamları*. Tehsil.
- Zöhrabov, R. (2000). * ahargah muğam destgahının nezeri esasları*. Şur.
- İmrani, R. H. (1998). *Muğam tarixi (I cild)*. Elm.
- İsmayılov, M. S. (1984). *Azerbaycan halk musikisinin janrları*. İşıq.

EKLER

EK A Lagom Dörtlüsü Konser Fotoğrafları



Şekil A.1 07.09.2025 tarihli konserde Lagom Kuartet Bakü'de Firanghiz Ali-Zadeh'in Muğamsayağı eserini icra ederken.



Şekil A.2 Lagom Kuartet Bakü konseri sonrası besteci Firanghiz Ali-Zadeh'le birlikte.

EK B Firanghiz Ali-Zadeh ile Kişisel Görüşme Notları:

1. Firanghiz Hanım, öncelikle bu eseri besteleme sürecinizi merak etmekteyiz, nasıl oldu da böyle bir eser yaratmak fikri oluştu?

Bildiğiniz üzere bu benim yaylı dörtlüsü için bestelediğim üçüncü eserim, ancak doğrusu bu eseri sipariş üzerine bestelediğimi belirtmem gerekir. 1993 yılında Baküde evimdeyken bir telefon geldi ve telefondaki kişi kendisinin Kronos Quartet'in 1. keman icracısı David Harrington olduğunu ve bir eser sipariş etmek isteğini söyledi. Tabi ben ilk başta bunun bir şaka olduğunu düşünerek telefonu kapattım, ancak sonrasında bakanlıktan birileri daha arayarak iletişim bilgilerimi onların paylaştığını ve kısa sürede tekrar aranacağımı bildirdiler. Ve sonraki telefon geldi ve biz Harrington'la telefonda konuştuk. Özellikle etnik tarzda bir beste aradıklarını ve benim diğer eserlerimin stilini çok beğendiklerini ifade ettiler. Ben bir müddet düşünerek bu teklifi kabul ettim ve bir yıl içersinde Muğamsayağı eseri ortaya çıktı. Süreç boyunca geleneksel muğamları detaylıca inceleyerek bunları yaylı çalgılara uyarlamanın yollarını aradım. Temel motivasyonum, Azerbaycan'ın zengin müzikal mirasını global bir sahneye taşımaktı.

2. Eserin prömiyeri hakkında bilgi verebilir misiniz? Nerede gerçekleşti ve nasıl tepkiler aldı?

Eser, 1993 yılının nisan ayında Kronos Quartet tarafından Amerika'da seslendirildi. İlk performans Lincoln Centre'deki konser salonunda gerçekleşti ve bu prömiyer büyük bir başarı kazandı. Dinleyiciler, eserin muğamın doğaçlama karakterini çağdaş bir formda yansıtmasını oldukça etkileyici buldu. Özellikle, geleneksel bir müziğin modern batı müziğiyle harmanlanması çok takdir edildi. Bu performans sonrasında eser dünya çapında tanınmaya başladı ve birçok ülkede seslendirildi.

3. Bu eserinizde kullandığınız belirgin teknikler nelerdir? Geleneksel muğam öğeleri modern müzikle nasıl bir araya geldi?

Öncelikle söylemem gerekli ki Muğamsayağı geleneksel muğam yapısıyla tamamen aynı değil. Çünkü bu eser belirli bir şube veya gushe ardışıklığı takip edilmeden bestecinin iradesine bağlı olarak özgürce gelişen bir yapıya sahiptir. Ancak ben, bu eserde geleneksel muğamlardan esinlenerek farklı bir yaklaşım benimsedim. Kendi müzikal vizyonumu ve çağdaş teknikleri kullanarak hem muğamın ruhunu korumaya hem de bu gelenekten modern bir yorum yaratmaya çalıştım.

4. Muğamların modal yapısı, eserinizin dramatik anlatısını nasıl etkiledi?

Şur, Rast ve Çahargah gibi muğamlar eserin ruhunu şekillendirdi. Örneğin, Şur'un yumuşak ve melodik yapısı, eserin daha lirik bölümlerine duygusal bir derinlik kazandırdı. Çahargah ise eserin daha dinamik ve dramatik bölümlerine yoğun bir ifade kattı. Bu modal yapılar, eserin içindeki farklı karakterleri ortaya çıkarmamda temel bir araç oldu.

5. Kronos Quartet için beste yaparken onların stiline ve teknik kapasitesine uygunluğu nasıl sağladınız?

Kronos Quartet'in performans tarzını dikkatlice inceledim. Onların yenilikçi ve deneysel yaklaşımı, eserin yaratım sürecinde bana özgürlük tanıdı. Özellikle muğam motiflerini yaylı çalgılara uyarlarken, grubun teknik kapasitesini göz önünde bulundurdum. Onların güçlü teknik yetenekleri sayesinde, zorlu pasajlar ve ritmik yapılar rahatlıkla icra edilebildi.

6. Muğamsayağı başlığını seçmenizin nedeni nedir? Bu başlık eserin özünü nasıl yansıtıyor?

"Muğamsayağı" başlığı, eserin temelindeki Azerbaycan müziği ve muğam öğelerini çağdaş bir bağlamda sunma amacımı ifade ediyor. Bu başlık hem geleneksel muğamın derinliğini hem de modern yorumun yeniliğini bir arada barındırıyor. Muğamsayağı, gelenek ve modernite arasında bir köprü oluşturma çabamın bir sembolüdür.

7. Eseriniz neden karanlıkta ve viyolonselın yalnız icrasıyla başlıyor? Buradaki dinleyiciye neyi ulaştırmaya çalıştınız?

Bu eseri bestelediğimde ben Türkiye'nin Mersin şehrinde yaşamaktaydım. Bildiğiniz üzere post Sovyet ülkesi olmamız dolayısıyla ezan sesini canlı ve yüksek sesle okunmasına o dönem Azerbaycan'da çok nadir rastlanmaktaydı. Ancak Türkiye'ye geldikten sonra her gün bu sesi duymaktaydım. Özellikle sabah gün ağarırken en yakın camiden yükselen ezan sesi daha uzaktaki camilerde okunan ezan sesleriyle birleşerek sanki politonal bir müzik ortaya çıkıyordu. Eminlikle söyleyebilirim ki,

Muğamsayağı eserimin özellikle başlangıç kısmı için ben bu ezan seslerinden esinlendim. O nedenle benim bu eserimin din ile alakalı çok şey söylediğini düşünüyorum. Başlangıçta Şur modu altında viyolonselın karanlıkta ve تنها bir biçimde icra ettiği melodiyle aslında ezandaki tekbir kısmını veya bir duayı ifade etmeye çalıştım.

8. Sahne arkasındaki diğer icracıların sizin notasyonda belirttiğiniz anda sahneye adımlayarak gelişleri, duraklamaları ve yerlerine oturduktan sonra ışıkların açılması gibi tiyatral efektler neyi çağırıştırıyor?

Söylediğim gibi benim bu eserimde dini elementler oldukça fazladır. Eserin başında viyolonselın ezandaki “Allahu Ekber” kelimelerini andıran notaları icra ederken bir anda arkadaki diğer icracılar aritmik pizzicatolarla sahneye doğru adımlar. Onlar bu güzel duaya engel olmak isteyen iblislerdir. Her pizzicatoda adımlayarak viyolonsele doğru yaklaşırlar. İracılar yerlerine oturduklarında ışıklar açılır, sanki günün ağarmasıyla iblislerin de gücü tükenir ve onlar şur modunda viyolonselın çaldığı ezgilere dayanamazlar. Biat ederler ve duaya katılmaya başlarlar. Eserin bu kısmı bütün icracıların ilk kez birlikte Şur muğamını icra ettiği kısımdır.

9. Muğamların halk müziği kökenlerini modern bir yapıya dönüştürmek konusunda karşılaştığınız en büyük zorluklar nelerdi?

Muğamın temelinde doğaçlama ve duygusal ifade bulunur. Bunu, Batı klasik müziğinin yapılandırılmış ve notasyona dayalı doğasıyla birleştirmek en büyük zorluktu. Ayrıca, geleneksel enstrümanların karakteristik tınlarını yaylı çalgılara aktarmak için teknik denemeler yaptım. Örneğin, keman ve viyolanın glissando ve mikrotonal pasajları, tar ve kamança gibi enstrümanların sesini andıracak şekilde tasarlandı.

10. Bu eserle dinleyicilere ne tür bir mesaj vermek istediniz?

Muğamsayağı, bir kültürel diyalog eseri olarak görülebilir. Geleneksel Azerbaycan müziğinin evrensel değerini vurgulamak ve bu zengin mirası farklı bir bağlama taşımak istedim. Dinleyicilerin, geçmiş ile geleceğin, doğu ile batının bir araya geldiği bir müzikal yolculuğa çıkmasını amaçladım.

11. Geleneksel enstrümanların yerini yaylı çalgılar alırken teknik olarak ne gibi düzenlemeler yaptınız?

Geleneksel Azerbaycan müzik enstrümanlarının (tar, kamança, balaban) seslerini taklit etmek için yaylı çalgıların zengin ton aralıklarını kullandım. Pizzicato, armonik tonlar ve glissando gibi tekniklerle bu enstrümanların benzersiz ses karakterlerini yaylı çalgılar dördlüsüne uyarladım.

12. Kronos Quartet, eseri ilk kez icra ettiğinde sizi en çok etkileyen şey ne oldu?

Onların esere olan yaklaşımı beni çok etkiledi. Özellikle muğam motiflerini ince bir şekilde yorumlamaları ve geleneksel Azerbaycan müziğini modern bir dille ifade etme konusundaki başarıları beni duygulandırdı. Dinleyiciye aktardıkları yoğun duygu, eserin doğru bir şekilde anlaşıldığını ve icra edildiğini gösteriyordu.

13. Eserin bölümleri arasında belirli bir hikâye akışı var mı? Eğer varsa, bu nasıl bir hikâye?

Evet bu eser aslında baştan sonra bir hikâye anlatımıdır. En basit ifadeyle bu eserin karanlıkta تنها viyoloncelin icrasıyla başlaması ve aynı şekilde karanlıkta yine viyoloncelin yalnız icrasıyla tamamlanmasından bu eserin bir hikâye olduğu ve esas anlatıcının da viyoloncel olduğu anlaşılmaktadır. Daha önce bahsettiğim gibi eserde ibadette olan bir kişi, önce ona engel olmak isteyen ancak bu güce mağlup olup biat eden iblisler, sonraki diğer kahramanlar, binlerce yıldız, bayram ruhu vs. bu eserin oluşumdaki esas karakterler ve olaylardır. Elbette ki ben bu eseri bestelerken Azerbaycan müziğinin içerisinde büyüdüğümünden hissettiğim hikâyeyi tasarladım ancak, Azerbaycan müziğine her kesin aşına olmasını bekleyemeyiz, bu nedenle önemli olan bu eser temsilinde herkesin kendi oluşturduğu bir hikâyeyi hayal edebilmesidir.

14. Muğamların doğaçlama karakterini eserinizin yapısına nasıl yansıttınız?

Eserimin birçok noktasında doğaçlama karakterinde öğeler mevcut. Bu kısımları zaden ad libitum olarak notasyonda belirttim. Ancak özellikle eserin orta kısmında birinci kemanın solo icra ettiği kısım eserdeki en geniş doğaçlama kısmıdır. Eserin bu

bölümü benim için çok özeldir. Solo kemanın Çahargah muğam modunun Mensuriyye şubesinde icra ettiği emosyonel ezgi bu eserin zirve kısmı olarak nitelendirilebilir. Her ne kadar duygusal bir çağrışım yapsa da aslında buradaki melodi huzura ermişliği tasvir eder. Kemanın icrası sırasında triangolo enstrümanının arka plandaki tınıları kanat çırpınışları gibidir. Konuşan, anlatan solo kemandır. O sanki havada uçarak eserin bu noktasına kadar gerçekleşen olayları ve sonuçtaki zaferini anlatarak huzura erir.

15. Eserin müzikal yapısını şekillendirirken ilham aldığınız diğer eserler veya besteciler oldu mu?

Elbette ki ilham kaynaklarımın başında Azerbaycan'ın geleneksel muğam müziği geliyor. Ancak daha önce de belirttiğim gibi ben Azerbaycan'ın dahi kamañça icracısı Habil Aliyev'in icrasını muhteşem buluyorum. O dönem plakları çıktıkça da elde etmeye çalışıyordum. Onun icrası o kadar etkileyici ve sıradışıydı ki plaklardan birini hediye ettiğim İvan Monigetti benden viyolonsel için bu tarz geleneksel bir eser yazmamı istedi. Ben de tamamen Habil Aliyev'in icrasından esinlenerek bir eser yazdım ve onu "Habilsayağı" olarak isimlendirdim. Söyleyebilirim ki Muğamsayağı eserim genel hatları itibarıyla "Habilsayağı" eserimin daha farklı, geniş ve enstrümental bir halidir. Özellikle eserin son kısmında dinlediğiniz bölüm ritmik altyapıdan da anladığınız üzere bir danstır. Bu dansı bestelerken de Habil Aliyev'in "Çahargah Tesnifi" icrasından esinlendim.

16. Azerbaycan muğamındaki doğu tınısını batı enstrümanlarında kaybetmemek adına nasıl bir denge sağladınız?

En önemli unsur, muğamın özündeki melodik ve modal yapıyı korumaktır. Bunun için yaylı çalgıların doğası gereği uygun olan mikrotonal ifadeleri ve doğaçlama hissini ön plana çıkardım. Ayrıca, muğamın karakteristik süslemelerini ve ritmik kalıplarını enstrümental pasajlara entegre ederek doğu tınısını kaybetmeden batı çalgılarında yeniden ifade etmeye çalıştım.

17. Muğamsayağı, geleneksel müzikle çağdaş müziği birleştirme açısından nasıl bir katkı sağladı?

Muğamsayağı, geleneksel Azerbaycan müziğinin uluslararası müzik sahnesinde çağdaş bir yaklaşımla tanınmasını sağladı. Geleneksel muğamı modern bir çerçevede sunarak, hem yerel kültürü global bir bağlama taşıdı hem de çağdaş müziğe yeni bir ifade biçimi kazandırdı. Bu birleşim, dinleyicilere hem tanıdık hem de yenilikçi bir deneyim sundu.

18. Dinleyicilerden veya icracılardan aldığınız geri dönüşler arasında sizi en çok etkileyenler nelerdi?

Kronos Quartet'in eseri icra ettikten sonra hem dinleyicilerden hem de icracılardan çok güçlü tepkiler aldım. Bazı dinleyiciler eserin onları Azerbaycan'ın müzik geleneklerine götürdüğünü söylerken, bazıları da modern unsurların şaşırtıcı derecede etkileyici olduğunu belirtti. İcracılardan ise, mikrotonal pasajların ve doğaçlama hissinin performansa kattığı farklılıklar hakkında olumlu geri bildirimler aldım.

19. Eserin uluslararası alanda ses getirdiğini düşünüyor musunuz? Sizce neden bu kadar beğenildi?

Evet, Muğamsayağı'nın uluslararası düzeyde kabul görmesi, geleneksel ile modernin güçlü bir sentezine dayanıyor. Eser, hem farklı kültürlerle bir pencere açıyor hem de yenilikçi müzikal teknikleriyle dikkat çekiyor. Bu evrensel çekiciliği, dünyanın dört bir yanında seslendirilmesine olanak sağladı.

20. Muğamsayağı'nın kültürel ve sanatsal miras açısından önemini nasıl değerlendiriyorsunuz?

Muğamsayağı, Azerbaycan'ın zengin müzikal mirasını dünya sahnesine taşımak açısından büyük bir adım oldu. Eser, geleneksel muğamı sadece korumakla kalmıyor, aynı zamanda modern bir yorumla yeniden canlandırıyor. Bu açıdan bakıldığında, hem kültürel bir köprü görevi görüyor hem de sanatsal bir yenilik sunuyor.

21. Geleneksel müziği çağdaş bir bağlamda yorumlamanın geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz?

Geleneksel müziğin çağdaş bağlamda yorumlanması, kültürel mirasın yaşatılmasının ve yenilikçi müziğin yaratılmasının en etkili yollarından biri. Bu tür projeler hem müzik tarihine saygı gösteriyor hem de yeni müzikal ifadeler için ilham kaynağı oluyor. Gelecekte bu tür eserlerin artarak devam edeceğine inanıyorum.

22. Geleneksel müziğin modern müzikle harmanlanması sizce genç besteciler için ne tür fırsatlar sunuyor?

Bu yaklaşım, genç besteciler için hem teknik hem de yaratıcı anlamda büyük fırsatlar sunuyor. Geleneksel müzik, modern müzikle birleştiğinde yeni ifade biçimlerine kapı açar. Bu da genç bestecilere kendi kültürel kimliklerini global bir sahnede ifade etme şansı tanır.

25. Muğamsayağı'yı icra eden müzisyenlere ne gibi önerilerde bulunursunuz?

Müzisyenlerin, eserin ruhunu tam anlamıyla yansıtabilmesi için Azerbaycan muğamını anlamaları ve doğaçlama hissini içselleştirmeleri çok önemli. Teknik olarak, mikrotonalite ve glissando gibi unsurlara dikkat etmeleri gerekiyor. Ayrıca, eseri yorumlarken kişisel duygularını da katmalarını öneririm; çünkü bu eser, yorumlayıcıya büyük bir ifade özgürlüğü tanıyor.