PROF. DR. İLGAR CEMİLOĞLU
ALİ İMAMVERDİ

AZERBAYCAN
ÂŞIK İCRACILIĞI SANATI

İKSAD
Publishing House

PROF. DR. İLGAR CEMİLOĞLU
ALİ İMAMVERDİ

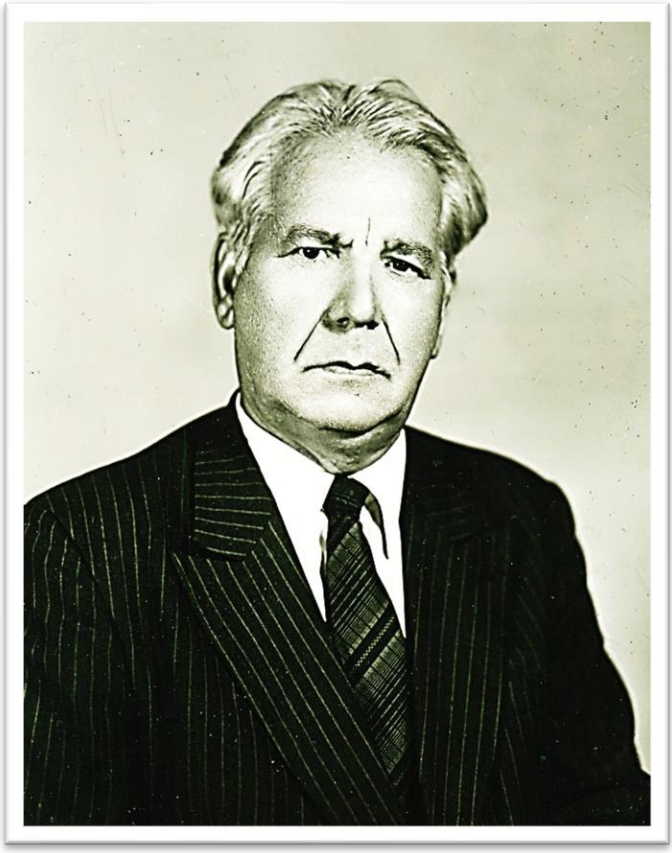
AZERBAYCAN ÂŞIK İCRACILIĞI SANATI

İKSAD
Publishing House

Copyright © 2021 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by
any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of
brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law. Institution of Economic Development and Social
Researches Publications®
(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)
TURKEY TR: +90 342 606 06 75
USA: +1 631 685 0 853
E mail: iksadyayinevi@gmail.com
www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.
Iksad Publications – 2021©

ISBN: 978-625-7636-20-9
Cover Design: İbrahim KAYA
March / 2021
Ankara / Turkey
Size = 16x24 cm



Cemil İmamverdioğlu Ekber (15 Eylül 1928 – 12 Mart 2000)

Azerbaycan'da Aşık sanatını incelemek için bizi cesaretlendiren bu yolda çaba gösteren kıymetli insan, şair

PROF. DR. CEMİL İMAMVERDİOĞLU EKBER'İN

anısına ithaf ediyoruz

Prof. Dr. İlgar Cemiloğlu, Ali İmamverdi

12. 03 – 2021

Gaziantep / Türkiye

İ Ç İ N D E K İ L E R

Önsöz: Prof. Dr. İlgar Cemiloğlu, Ali İmamverdi "Azerbaycan Kültüründe Âşık İcracılık Sanatı"…….5

Giriş: ……..8

I B Ö L Ü M: TÜRK DÜNYASININ KÜLTÜREL SİMGESİ SAZ

1. Azerbaycan Sazı ve Tambur Konusu 18
2. Azerbaycan Sazının Türleri ……...47
3. Azerbaycan Sazı ve Çoğur Sorunları 55
4. Azerbaycan Sazı ve Dutar Konusu Üzerine 68
5. Üç telli Cura Saz ve Setar 75
6. Dört telli Cura Saz ve Çahartar 87
7. Beş telli Cura Saz ve Penctar 95
8. Altı telli Saz ve Şeştar 102

II B Ö L Ü M: ÂŞIK MUSİKİSİNİN BAZI TEORİK SORUNLARI

1. Azerbaycan Aşık Sazlarının Tel ve Yaprak Konusu Üzerine 113
2. Azerbaycan Sazının Perde Yapısı …….....120
3. Azerbaycan Âşık Havalarının Makam Sistemi …….....136
4. Âşık Havalarının Metro-Ritmik Yönleri 143

III B Ö L Ü M: AZERBAYCAN ÂŞIK MUSİKİ YARATICILIĞINDA VARYANTLILIK PRENSİPLERİ

1. Azerbaycan Sazının Akort Varyantları 155
A. Aynı İsimli Akort Temelinde Oluşan Varyantlık 157
B. Aynı Havanın Farklı Akortlar ile İcra Olunmasından Kaynaklanan Varyantlık 158
C. Sazın Farklı Akort Özelliklerinden Doğan Ses Varyasyonu.....160
D. Sazın Farklı Akort Yapısından Ortaya Çıkan Tını Varyantları 164

2. Aşık İcracılığı Sanatında Varyantlık Sorunları 165

A. Bölge - Ekol Özellikleriyle İlgili Varyantlık.....166

B. Bireysel Stil Özelliklerinde Çeşitlilik.....167

C. Enstrümantal ve Vokal-Enstrümantal Performansda Varyasyonluk.....171

3. Aşık Havalarının Değişkenlik Sorunları 177

IV B Ö L Ü M: ÂŞIK İCRACILIĞININ GELENEKSEL ÖZELLİKLERİ

1. Enstrümantal Saz İcracılığı 197

A. Zihinsel Performans ……212

B. Duygusal Performans ……212

C. Eşlikli Saz İcracılığı ……216

D. Topluluk Performans Özelliği ……217

E. Düet İcracılığının Özelliği ……218

F. Azerbaycan Bestekârlarının Eserlerinde Saz ……..218

2. Aşık Atışmaları ……219

3. Destan İcracılığının Özellikleri ……..233

SONUÇ ……..……244

KAYNAKÇA ……....250

PROF. DR. İLGAR CEMİLOĞLU İMAMVERDİYEV.....260

ÖNSÖZ

Azerbaycan Kültüründe Âşık İcracılık Sanatı

Tarihi çok eskilere dayanan Azerbaycan müzik kültürü iki temel esasa dayanır. Bunlardan biri Doğu dünyasının yarattığı muhteşem muğam sanatı, diğeri ise Türk dünyasının sembolü olan ve ulu ozanlarımızdan bize emanet ettiği âşık sanatıdır.

Senkretik içerikli âşık sanatı eşsiz bir el[1] sanatıdır. Bu zengin miras yüzyıllardır Azerbaycan halkının ruhunda, kalbinde, kısacası maneviyatında ve dünya görüşünde sağlam bir yer edinerek, saz-söz sanatımıza yeni yeni elvan müzikal ve şiirsel renk çeşitliliği getirmiştir. İsimleri paha biçilmez hizmetleriyle saygı gören ve kültür tarihimize altın harflerle kazınmış usta âşıklarımızın bu hazineye bağışladığı sanat incileri, doğal olarak bilim adamlarımızın da ilgisini çekmiştir.

Bu alandaki her başarılı bilimsel araştırma, Âşıklık sanatının gelişimine önemli bir katkı sağlamıştır. Anadolu ve Azerbaycan müzikologları âşık sanatını farklı açılardan incelemeye çalışmışlardır.

Bu sanata tarihsel, filolojik, etnografik ve felsefi açılardan yaklaşan araştırmacılar bir dizi değerli bilimsel sonuçlar elde etmiş ve âşık sanatının tarihsel gelişim sürecini belirlemeye çalışmışlardır. Bununla birlikte, bazı sebeplerden dolayı, âşık icracılığı sanatı yeterince ilgi görmemiştir. Bu anlamda, "Azerbaycan Âşık İcracılığı Sanatı" adlı bu monografi etno müzikolojimize başarılı bir çalışma olarak kabul edilebilir. Enstrümantal müzikte profesyonel bir icracı olarak âşık muhitinde olmam dolayısıyla, araştırma çalışmalarımızın mükemmelliğinin temelini oluşturur. Değerli tespitlerimiz sonucunda belirlediğimiz hedefe ulaşmamızda bahsettiğimiz faktörler araştırma çalışmalarımızda önemli rol oynamıştır.

Bu çalışmada müziğin görkemli gelişim yoluna ışık tutulmakla birlikte, müzik aleti olan sazın yapısı, biçimi, karakteristik perde şekli, çeşitli ve renkli akort özellikleri ve önemli teorik ve pratik bir

[1] El – halk, millet

takım sorunlar bilimsel açıdan tahlil edilerek incelenmiştir. Bu açıdan, enstrümanın yeniden yapılandırılmasının kapsamlı bir analizi, sanatsal ve estetik teknik ve de teorik ifade potansiyeli övgüye değerdir. Müzik icracılığının incelikleri ve sırları hakkındaki mükemmel bilgilerimiz, enstrümanın teknik kabiliyet ve imkânları hakkında bilimsel bakış açısıyla mantıklı bir düşünme ve bağımsız bir fikir yürütmemiz bu alandaki başarılı araştırmalarımızda önemli bir rol oynamıştır. Bu kapsamda Azerbaycan âşık müziğinin vokal ve enstrümantal örneklerinin metro - ritmik özellikleri, "Âşık müziğinin bazı teorik sorunları" adlı II bölümde ayrıntılı olarak ele alınmaktadır.

Aynı zamanda bu kitapta, müziğin çeşitli ritmik yapılarının, bunların poliritim[2], metrik değişkenliklerini ve âşık müziğinin (belirli türler) stilistik özelliklerinin boyutu görsel olarak da belirtilmiştir.

Yine Âşık havalarının vokal örnekleride melodik ve şiirsel metnin etkileşimi, özgün bir şekilde ele alınmıştır.

Değişkenliğin gelişimi, ilkelerin şartların, dizelerin yapısının ve tını seslerinin analizi yoluyla âşık havalarının birçok örneklerinin farklı performans özelliklerini ortaya çıkarmıştır. Bu monografinin ana bölümlerinden biri de, âşık müziğindeki çeşitlilik sorunlarına ayrılmıştır.

Bu kitap enstrümanın perdelerinin sınıflandırılması ve aynı havanın farklı akortlarda ve aynı anda da tellerde icra edilmesi sırasında ortaya çıkan değişkenlik nedeniyle enstrümanın tellerinin karakteristik yapısından kaynaklanan değişkenliğe dikkat çekilmiştir.

Ayrıca kitapta, farklı büyüklükteki çalgıların karakteristik sesinden kaynaklanan değişkenlik ilkeleri, çalgıların tın açıdan varyasyonu, aletin bölge-ekol enstrümantal ve vokal enstrümantal olarak bireysel üslup farklılıkları olduğunu ve bu gibi özellikler de yine müzikoloji yönünden incelenmiştir.

Yine bu monografiyenin son bölümünde, Azerbaycan âşık icrasının geleneksel özelliklerini incelemek için, bu konuya üç yönden

[2] Poliritmika – çokritimlilik aynı anda birden fazla ritmin beraber akması olayı.

(enstrümantal saz icrası, âşık atışmaları ve destan-hikâye performansı) yaklaşarak tam bir sonuca vardık.

Elinizdeki bu bilimsel çalışma, enstrümantal müzik performansının *(eski ve modern performans tarzı)* bilinen stilistik özelliklerini, müzik materyallerini sunmanın çeşitli rasyonel ve duygusal yöntemlerini, doğru repertuar seçimine mümkün olduğunca yer verilmiştir.

Ayrıca eserde, enstrümantal icra türü olan - eşlikli, saz ekibi ve düet *(atışma)* performansı incelenir.

Tüm bunların yanı sıra, kitapta müziğin; teorik ve pratik performansının çalarları ve bir müzik aletinde kaliteli bir ses elde etmenin bir takım farklı yolları, tını çeşitliliği, sanatsal ve teknik ifade araçları gibi geniş bir ses elvanlığına neden olan zengin mızrap vuruşları hakkında da dikkat çekici önemli bilgilere yer verilmiştir.

"Azerbaycan Âşık İcracılığı Sanatı" bilimsel monografisinin Türkiye ve Azerbaycan müzik camiası tarafından takdir edilmesinie inanıyoruz.

Prof. Dr. İlgar Cemiloğlu & Ali İmamverdi

Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi
Devlet Konservatuvarı,
Bakü Müzik Akedemisinin öğretim üyesi

Gaziantep Üniversitesi Hukuk Fakultesi
12. 03– 2021 saat 21.00

GİRİŞ

Azerbaycan halkı zengin bir antik tarihi kültüre sahip bir ülkedir. Zaman zaman topraklarımıza, köylerimize, kasabalarımıza yapılan korkunç baskınlara, saldırılara ve sürekli savaşlara rağmen, Azerbaycan halkı her dönemde ve her zaman milli kültürüne sahip çıkmış, sanatını korumuş ve dahada geliştirmiştir. Bilge içerikli ozan sanatı da kültür tarihimizin en eski eserlerinden biridir. Bu büyük sanat, milli kültürümüzün gelişmesinde son derece önemli bir rol oynadı. Yazılı edebiyatın henüz bulunmadığı bir dönemden bu yana sözlü olarak elden ele, ilden ile dilden dile yayılmış, sanatımızı köy ve mahallelerdeki insanlar arasında uğurla sergilemiştir. Dönemin halk sanatçıları kopuzlarıyla Azerbaycan halk çalgılarımızın sayısını artırdılar.

Bu harika enstrümanı icra eden ozanlar, şarkı söyleyerek ve okuyarak kelime haznemizi süslemiş, besteci olarak halk müziğimizi yeni şarkılarla zenginleştirdiler, aynı zamanda sözlü hikâyeler yarattılar, tarihi olayları ve destan olarak Korkut Ata dilinde anlattılar: *"Golça gopuz götürüp elden - ele, begden - bege ozan gezer. Er comerdin, er nakesin ozan bilür"*[3]

Kopuz konusunda ünlü müzikolog Prof. Dr. Yılmaz Öztuna (Bkz: Şekil № 30) şöyle der: *«Kopuz - Türkler'in en az 15 asırdan beri kullandıkları ünlü bir mızrablı çalgı. Bugün Anadolu'da yerini bağlama çeşidinden benzer sazlara bırakmış olmakla beraber, Orta Asya Sibirya Türkleri arasında hâlâ kullanılmaktadır. Esasen daha 17. asırda Anadolu'da terkedilmiş, yalnız Macaristan, Bosna gibi o zamanki Türkiye imparatorluğunun serhat eyaletlerinde rağbet gören bir sazdı. Kopuz, Türk kültürünün bir çeşit sembolü ve temsilcisi olarak, Büyük Okysanus'la Orta Avrupa arasındakı muazzam sahaya yayılmıştır. Kopuzu Türkler'den alıp asırlarca çalan milletler içinde Ruslar, Ukraynalılar, Beyaz Ruslar, Litvanlar, Estonlar, Letonlar, Lehler, Finler, Macarlar, Çekler, Slovaklar, Slovenler, Hırvatlar, Sırplar, Bulgarlar, Yunanlar, Romanler, Almanlar, Gürcüler,*

[3] Bkz: Kitabi Dede Korkut, "Yazıçı", Bakü – 1988, S. 32

Ermeniler ... anılabilir. Kopuza Göktürkler'de, Uygurlar'da ve Asya ve Doğu Avrupa'nın bütün Türk kavimlerinde tesadüf edilmektedir. Kopuz, asırlarca Türk halk şairinin, ozan'ın ayrılmaz milli çalgısı olmştur. [4]

Ozan sanatcılarımız eski küytürel tarihe dayanan orijinel telli müzik aleti olan kopuz adlı sazlarında çalıp söylemekle Azerbaycan'da klasik âşık icra sanatının temelini atmışlardır. Şöyle bir tabir Azerbaycan halkı arasında nice de güzel seslener:

Yazı duymayana gülden konuşma,
Sazı duymayana elden[5] *konuşma.*

Duygusal bir tabir gibi seslenen atasözünde ise şöyle denir:

"Söz uçar yazı kalır,
Âşık ölür sazı kalır".[6]

Bir şiirin bir kıtsasında şöyle denir:

"Sevdim seni güzel saz,
Keyfin olsun daim saz[7]*.*
Hardan[8] *sende bu avaz ?,*
Coşursan her bahar, yaz."[9]

Saz enstrümanı ile ilgili diğer bir mâni şöyle der:

Azizim tezenem[10] *var,*
Sazım var, tezenem var.
Ağlayıbsan dilberim,
Gözünde teze nem var. [11]

---

[4] Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi" 1. cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1976, s 349.
[5] El - halk
[6] https://tiktogram.com/media/2409567387018761842_7199425359/CFwgMWlnpZy
[7] Saz – iyi, moralin iyi olsun
[8] Hardan? – nereden?
[9] https://www.youtube.com/watch?v=aySm4AYkUgo&t=4s
[10] Tezene - mızrap
[11] Abdullayeva S., "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, S. 63

Saz, halkın düşüncesinde kutsal bir anlamdır. Bu nedenle de Azerbaycan'da sazla ilgili farklı tabirler ve ata sözleri mâniler bulunmaktadır: "Sazdan çıkan ses hayret [12] değil, Oğuzlar için gayrettir", "Sazı kim kırarsa[13], Tanrı onu yıkıb[14] yakar.", "Atalarımız: "Saz gömleğinden çıktı, halk yasdan [15] çıktı" dedi.", "Zeri [16] zergerden[17], sazı sazbendden[18] alarlar". Bir kaynakta ise bu değimlere rast geliriz: "*Aldı sazı çiğinine, kurban mezhep-dinine"; "Saz harada – söz orada"; " Saz kudreti – Tanrı muhabbeti"; "Saz seven yürek saz kalır"*[19].

Bazı kaynaklarda sazla ilgili bulmacalara da rast gelieriz:

«Bir kolu, bir çanağı[20] var,
Kolunda çoklu bağı var.
El vuranda ağlayır,
Sinemizi[21] dağlayır.

Eziziyem gül bilir,
Gül gedrin[22] bülbül bilir.
O hansı[23] alettir ki,
Yetmiş iki dil bilir?»[24]

[12] Hayret – şaşkınlık
[13] Kırarsa – sındırmış olursa
[14] Yıkıb - indirir
[15] Yas – hüzün, Gönül üzgünlüğü, gam, keder, sıkıntı:
[16] Zer – kuyum
[17] Zerger - kuyumcu
[18] Sazbent – saz yapımçısı
[19] Memmedli Ş., Gocayeva Memmedova G, "Gürcistan'daki Borçalı Azeri Türklerinde Âşıklı Geleneği", "Turan - Sam", "Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi", İlkbahar, Yıl: 2012, cilt: 4, Sayı: 14, S. 28.
[20] Çanak - tekne
[21] Sinemizi -göğsümüzü
[22] Gedrin – değerini
[23] Hansı - hangi
[24] Necefzade A. "Etnoorganologiya", "Ecoprint", Bakü – 2016, S. 163

Zaman zaman tanınmış Azerbaycan şairleri saz konusunda takdire şayan şiirleri ile aşıkların icra ettiği, performanslarını sergiledikleri muhteşem eserleri ile halk içerisinde ün salmışlardır. Böyle şairler sırasında Prof. Dr. Cemil Ekber'in (Bkz: Şekil № 1) ismini

Şekil № 1 . Cemil İmamverdioğlu Ekber (1928-2000).

Rahmetle ve saygıyla zikr etmemiz gerekir. Geçen yüzyılın 80. yıllarında yazmış olduğu "Sazımda" radifli şiir bu enstrümanın insanın manevi dünyasında oyattığı ulvi pak ve samimi duygular, aynş zamanda şık sanatına verdiği değerli kıymet, hayali düşünceler eşliğinde şiirsel dille sanki senfoni eseri gibi seslenmektedir.

SAZIMDA

Ustadlar elinde çağlayıb daşır[25],
Dağların seli var telli sazımda.
Sığmır[28] mecrasına[29], bendini[30] aşır,
Çayların Nili[33] var, telli sazımda.

Dinleyib duydukca[26] onu bin kere,
Gönüller yad olur[27] derde, kedere,
Canlanır karşında[31] güzel manzara[32],
Baharın fesli[34] var, telli sazımda

[25] Daşır - taşar
[26] Duydugca – duyduğu anda, duyduğunda
[27] Yad olur – uzaklaşıyor, uzak durur.
[28] Sığmır - uymuyor
[29] Mecra - akarsu yatağı
[30] Bend - baraj
[31] Garşında - önünde
[32] Manzara - peyzaj
[33] Çayların Nili – Nil nehri
[34] Fesli - mevsim

Kök atıb[35] işleyir derinliklere[36], Serraf[37] kıymet verer[38] söze, senete[39],
Yol açır, istiden[40] serinliklere,[41] Perdelerde nakışlanan[42] zinyete [43],
Sedası yayılır[44] enginliklere.[45] Ehsen olsun[46] bele halka[47], millete,
Sebanın yeli[48] var, telli sazımda Bedahşan leli[49] var, telli sazımda.

Tahir'le - Zöhre'nin sevişmeleri,[50] Aşkın, muhabbetin carçısı[51] sazdır,
Valeh - Zernigar'ın deyişmeleri,[52] Ulvi sadakatın carçısı sazdır.
Namertle[53]- mertlerin[54] döyüşmeleri,[55] Ülfet[56]-ünsiyyetin[57] carçısı sazdır,
Sevdanın yolu var, telli sazımda. Ferhat'ın[58] kolu var telli sazımda.

[35] Kök atıb – kök saldı
[36] İşleyir derinliklere - derinlere kadar gider
[37] Serraf – kuyumcu, kıymetli taşın değerini anlayan
[38] Giymet verer – değer vermek anlamında
[39] Senete - sanata
[40] İsti - sıcak
[41] Serinliklere - serinliğe
[42] Nakışlanan – desenlenen, desenli
[43] Zinyet – süsleme, süs, bezek
[44] Sedası yayılır – sedası yankılanır
[45] Enginliklere - uçsuz bucaksız, çok geniş.
[46] Ehsen olsun – aferin
[47] Bele halka - böyle insanlara
[48] Sebanın yeli - Gündoğusundan Esen Hafif Rüzgâr.
[49] Lel – kıymetli taş
[50]Sevişmeleri - Aşk işleri
[51] Carçısı - habercisi
[52] Deyişmeler - atışmalar
[53] Namert - mert olmayan, alçaklık eden, alçak, korkak, erdemsiz.
[54] Mert - cesur
[55] Döyüşmeleri - savaşları
[56] Ülfet - alışma, kaynaşma, tanışma, görüşme.
[57] Ünsiyet - iletişim
[58] Ferhat – "Ferhat ve Şirin" destanında olan yigit kahramanının ismi

Onu gör ne kadar üstadlar çalıp[59],
Dost, tanış[62], musahip, ya yadlar[63] çalıp,
Ah-aman eyleyen[66] feryadlar[67] çalıp,
Alesker, Alı[69] var telli sazımda.

Güzel avazı var, şirin[60] lehçesi [61],
Ruhumu okşayır[64], hoş teranesi[65],
Ne kadar zariftir, incedir[68] sesi,
Bülbülün dili var, telli sazımda.

Ele bil[70] muhabbet divanesidir,[71]
Odlara gerg olan[72] pervanesidir,
Sanat incisinin dür[74] tanesidir,
Kumru avazı var, telli sazımda.

Elin meclisinde hatırlanır o,
Gönülden-gönüle satırlanır[73] o,
Bahar müjdesile[75] etirlenir[76] o,
Gökçe'nin[77] gülü var, telli sazımda.

Düşünüb hayale dalan zamanda,[78]
Çalkanıb, silkinib dolan zamanda, [81]

Seni bende salıb[79] ovsunlayır[80] da,
Ruha sığal çekirb[82], cilalayır[83] da,

---

[59] Çalıp – icra etti, performans sergiledi.
[60] Şirin – tatlı
[61] Lehçe - Bir dilin tarihsel, bölgesel ve siyasal sebeplerden dolayı ses, yapı ve söz dizimi özellikleriyle ayrılan kolu, diyalekt, konuşma tarzı
[62] Tanış - tanıdık
[63] Yadlar - yabancılar
[64] Okşamak – hoşnut, "Sevgi, şefkat belirtisi olarak elini bir şeyin üzerinde yavaş yavaş gezdirmek veya ona hafifçe vurmak"
[65] Teranesi - melodisi
[66] Eyleyen - yapan
[67] Feryadlar - çığlık
[68] İnce - narin
[69] Alesker, Alı – Azerbaycan'ın çok ünlü âşıkları. Âşık Alı Âşık Alesker'in üstadı
[70] Ele bil - sanki
[71] Divane - çılgın
[72] Odlara gerg olan – ateşlerde boğulan, ateşlerde yanan
[73] Setirlenir - dizilir
[74] Dür – kıymetli taş
[75] Müjdesiyle - iyi haberlerle
[76] Etirlenir - kokuyor
[77] Gökçe – Aşık Alesker'in vatanı
[78] Düşünüb hayale dalan zamanda - Düşünüb bir hayal anında
[79] Bende salıp – meftun edip kendine bağlamak, aşık etmek
[80] Ovsunlayır- büyülüyor
[81] Silkinip dolan zamanda –sallama anında
[82] Sığal çekib – okşamak, mesh çekmek
[83] Cilalayır - cilalar

"Divani", "Misri"ni çalan zamanda, Ses salıb, el edib[84] haraylayır[85] da,
Köroğlu nesli var, telli sazımda. Leyli[86] var, Asli var, telli sazımda.

Elin şenliyinde gel onu dinle, Ele bil[87] kudretden mayalanıbdır,[88]
Başın dumanlansın derin hüzünle, Abırdan, ismetden[89] gayelenibdir,[90]
"Dilgemi"çalanda dâhilen inle,[91] İffetli kızlardan hayâ[92] alıbdır,
Vurğun[93] gazeli var, telli sazımda. Gence[94] güzeli var telli sazımda.

Sanırsan, şikârdan yaralanıbdır, Arabir[95] pes[96] ötür, beme köklenir,[97]
Aşkın zerbesinden[98] paralanıbdır, [99] Vay - şiven koparır[100], gama[101] köklenir,
Aşikdir, meşukdan[102] aralanıbdır, [103] Gözlerin didesi[104] neme[105] köklenir,
Kerem'in külü var, telli sazımda. Hasretin[106] gölü var, telli sazımda.

---

[84] El edib – el sallamak anlamında
[85] Haraylayır – haraylar, seslener, çağırar
[86] Leyli - Leyla
[87] Ele bil - Sanki
[88] Mayalanıbdır - döllenmiş
[89] Abır, ismet –haya, iffet
[90] Gaye - amaç, erek, hedef
[91] İnle - inilti
[92] Haya - Allah korkusu ile günahtan kaçınmak, Utanma duygusu, utanç.
[93] Vurgun – Azerbaycan'ın halk şairi Samet Vurgun
[94] Gence – Azerbaycanın ikinci büyük şehri
[95] Arabir - bazen
[96] Pes - bam
[97] Beme köklenir – bam sese akorlanır, kalın sese düzenlenir.
[98] Zerbesinden - derbesinden
[99] Paralanıpdır - kırılmış, bozulmuş
[100] Vay – şiven koparır - Çığlık atır ses salır, inleyir Ağlamak, yas tutmak, feryat etmek
[101] Gam – keder, hüzün
[102] Meşuk – sevgili
[103] Aralanıbdır - ayrılmış
[104] Gözlerin didesi – göz bebeği
[105] Nem – gözyaşı
[106] Hasret - özlem

Ay Cemil gulag as[107], "Geraylı'sına,
"Şerili", "Celili", "Ruhani"sine,
"Hicranı", "Divani", "Keremi"sine,
Mecnun'un çölü var, telli sazımda.

Azerbaycan sazının sesi ve tınısı konusunda ünlü etnomüzikolog - bestekâr Afrasiyab Badalbeyli (Bkz: Şekil № 2) şöyle derdi: *"Sazın*

Şekil № 2. Afrasiyab Badalbeyli (1907 – 1976)

tınısı çok hoş. Kalplere götüren müziğin sesi hala ortaçağ Klasik şairlerimiz eserlerinde defalarca övdü. Yüzyıllardır Saz âşık yaratıcılığının ana müzik aleti gibi seslenmektedir."[108]

Orta Çağ'ın başlarında kopuz bir müzik aleti olarak var olmasına rağmen, zamanla âşık sanatı ulu ozan sanatının, âşık sazı ise yavaş yavaş kopuzun yerini aldı.

Müziği şiire bağlayan âşık sanatı, eski çağlardan beri Gorgud sanatı ile beslenmiş, olgunlaşmış muhteşem ozan sanatının koruduğu gelenekleri haysiyetle sürdürmekle kültür ve sanat tarihindeki misyonunu onurlu bir şekilde yerine getirmiştir. Klasik âşık sanatı, kudretli ozan sanatı gibi, halkımızın yaratıcılığı, düşüncesi, doğuştan gelen yeteneği, psikolojik ve manevi dünyası nedeniyle icat edildi. Bu asil sanat, halkımızın, milletimizin yıllarca damla damla yarattığı manevi armağan ve kültürel estetik bir zenginliktir. Azerbaycan'ın âşık sanatının önde gelen temsilcilerinden Molla Cuma (Bkz: Şekil № 3)

[107] Gulag as – dinle
[108] file:///F:/L%C3%9C%C4%9EET%20(2)/Izahli_monoqrafik_musiqi_lugeti.pdf Bkz: 116.

Şekil № 3. Molla Cuma / Süleyman Salah oğlu Orucov / (1854-1920)

"Âşıklk"[109] isimli şiirinde bu kutsal sanatın kadim tarihi hakkında değişmeceli olarak şöyle der:

"Âşıklk Âdem'den icat[110] olupdur,
Ol Âdem atanın nevesiyem[111] men"

Tarihsel geçmişimizle rezonansa giren klasik âşık havalarının bestecileri usta âşıklardı. Çünkü melodinin bestecisi ve ilk kez çalarak söyleyen, kısacası bu melodik mücevherlerin yazarı âşıklardır. Gördüklerini, bildiklerini, duyduklarını saz enstrünmanı ile çalarak şiirsel söz üretip icra etmek yeteneği, sadece usta âşıklara ait bir özelliktir. Bu tür sanatçılar, âşık müziği de dâhil olmak üzere halk sanatının yorulmak bilmeyen propagandacılarıydı. Onlar saza - söze musikiye olan manevi - Ruhsal müzik ihtiyaçlarını tatmin ederek insanlara hizmet ettiler. Bu nedenle halkımız haklı olarak âşıklara "halk nağmekarları" adını verdi. Profesyonel müzisyenler olmalarının yanı sıra, klasik âşık sanatının değerli halefleri olarak halk arasında üne kavuşmuşlardır.

Azerbaycan âşık sanatının gelişimi, yalnızca usta âşıkların adı geniş ve kapsamlı kutsal faaliyetleriyle bağlantılıdır. Halkın acılarının tercümanı olan âşıklar, zamanla kutsal havalarımızı kendi sazlarında ürettiler ve bu müzik mucevherlerini çalarak onu yüzyıllarla yaşatmakla nesilden nesile aktardılar. Aynı zamanda zengin kültürel tarihimizi ve manevi hazinelerimizi haysiyetle korumuşlardır. Bu açıdan bakıldığında usta âşıklar, büyük geçmişimiz hakkında yazan

[109] Molla Cuma, "Seçilmiş Eserleri", "Yazıçı", Bakü – 1983, S. 66
[110] icat – ihtira
[111] Neve - torun

tarihçiler olarak da adlandırılabilir. Onlar Köroğlu'dan, Şah Hatayi'den, Âşık Abbas'dan, Dirili Gurbani'den, Hasta Kasım'dan, gelimli-gedimli bu ölümlü dünyadan konu açan Gorgud dünyasından konuşan dünyevi dehalardı. Saflığın simgesi ve gayretin sembolü olan âşıklar, insanları cesarete ve mücadeleye çağıran adaletin habercileri oldu. Milletine güvenen, onur, iffet örneği bu sanatçılar, saz - söz dünyasında birer meşale gibi insanları özgürlükleri için geleceğe götüren ve barış çağrısı yapan bilge bir halk aşığı ve manevi güzelliğin simgesi olmuşlardır. Antik çağlardan beri halkımızın düğün ve toplantıları sazla - sözle yani âşıkların katılımıyla yapılmıştır. Ülke halkından, vatanın gücünden, büyük insanların sevgisinden esinlenen gerçek âşıklar, daha çok iffet, utanç ışığında, kalbindeki ince sevgi ruhu içinde yaşayan efsanevi şahsiyetler olarak bilinirler. Farklı zamanlarda, bu sanatçıların her biri halkın gözünde Dede aşamasına yükselmiş şahsiyetler gibi faaliyet göstermişler. Dede Gorgud'u, Dede Emrah'ı, Şirvanli Dede Kasım'ı, Dede Yadigar'ı, Dede Nevruz'u, Dede Garib'i, Ozan sanatında Dede adını taşıyan sanatın fatihleri arasında sayılabilir. Daha sonra âşık sanatında bu şanlı isim, Gurbani, Tufarganlı Âşık Abbas, Hasta Kasim, Miskin Abdal, Sarı Âşık, Âşık Ali, Dede Alesker geçen yüzyılda ise Dede Şamşir'e verildi.

Azerbaycan âşık yaratıcılığı tarihinde saz - söz sanatında güçlü gelişme dönemi, 16. yüzyıldan itibaren kendisini daha canlı göstermeye başlamıştır. Safevi devletinin ve Birleşik Azerbaycan devletinin kurucusu Şah İsmail Hatayin'in (Bkz: Şekil № 4) hükümdarlığı döneminde âşık sanatının gelişmesine büyük katkıları olmuştur.

Şekil № 4. Şah İsmail Hatayi (1487 – 1524)

Zamanının ünlü âşıkları, âşık sanatına gösterdiği ilgiden ve dikkatten dolayı bu büyük şahsiyete adanmış "Şah İsmail" adlı bir destan yaratarak "Şah İsmayili", "Şah Hatayi", "Şahseveni", "Şah Sarayı" gibi klasik melodileri besteledi. Hatayi'nin kendisi de âşık şiiri tarzında çoksayıda şiirler de yarattı. Müzik mucizesinden esinlenen şair Hatayi, bir zamanlar bu harika enstrümanı şiir dilinde şu mısralarla şöyle övdü:

"Bu gün ele alar oldum men sazım,
Erşe direk[112]-direk çıkar avazım,
Dörd şey vardır, bir garındaşa lazım,
Bir ilim, bir kelam[113], bir nefes, bir saz"[114]

1. Azerbaycan Sazı ve Tambur Konusu

Eski çağlarda modern Azerbaycan sazlarının 9 telli olmadığı bir gerçektir. Farklı zamanlarda, enstrümanın burgu ve tel sayısı da farklıydı. Bu, da hiç kuşkusuz saz enstrümanının belirli bir gelişim yolu geçmesinin göstergesidir. Azerbaycan aşık yaratıcılığında tel sayısının önce iki, sonra 3, sonra 4, 5 kademeli olarak 6, 7 ve nihayet 8 - 9 hatta 10 - 11 olması farklı kaynaklardan biliniyor.

Eski dönemlerde Azerbaycan sazının iki telli olduğunu "Şirvan Tamburu"[115] (Bkz: Şekil 5) adı ile bilinen, yaklâşık olarak 19. yüzyılın ortalarına gibi kullanılan ve iki parmakla *(baş parmak ve işaret parmak)* şelpe gibi çalınan 2 telli, 2 burgulu, 13 perdeli enstrümanda gözlemleyebiliriz.

Şekil № 5. 2 telli, 2 burgulu "Şirvan Tamburu"

[112] Direk – kutup, sütun, ayak
[113] Kelam - söz
[114] Şah İsmail Hatayi, "Seçilmiş şiirler", "Azerneşir", Bakü – 1964, S. 40.
[115] Bkz: https://www.wikiwand.com/az/T%C9%99nbur

İslam Ansiklopedisi'nde tamburla ilgili bölümde Şirvan tamburuna ait ilginç bilgilere rast geliriz: *"Merâgī'ye göre tanbûr-ı Şirvâniyân iki telli olup gövdesi armut biçiminde, sapı perdelidir ve daha çok Tebriz'de kullanılır (bu saz iki telli ve iri gövdeli Türkmen, Özbek ve Uygur dutarlarının eski şekli olabilir)"*[116]

"Azerbaycan Tarih Müzesi"nde sergilenen "Şirvan tamburu"nu inceleyerek bu enstrümanın biçimi, yapısı burgusu ve telleri ile ilgili önemli konularda ilginc bilgiler aktaran Prof. Dr. Saadet Abdulayeva (Bkz: Şekil № 6) şöyle der:

Şekil № 6. Saadet Abdullayeva (1940 – 2017)

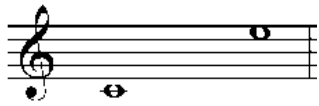
«945 mm uzunluğunda Şirvan tamburu (Bkz: Şekil №7) *dut ağacından yapılmış armuta benzer küçük gövdeye ve uzun (340 mm) kola*

Şekil № 7. 18 perdeli, 9 rezonatör deliği olan, 2 burgulu ve iki telli "Şirvan Tamburu"

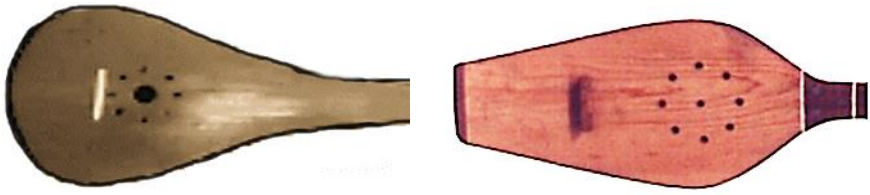
sahiptir. Boyutları 385x200x135 mm olan oyulmuş gövdesinin açık tarafına cam ağacından yapılmış ve rezonatör (9 sayıda) delikleri açılmış ahşap yüz sabitlenmiş. Dekanın üzerinde 52 mm uzunluğu ve 4 mm yüksekliği olan eşik yerleşir.[117] *Sap ve kelle*

[116] https://islamansiklopedisi.org.tr/tambur
[117] Yerleşmek - yerine iyice, kımıldamaz bir biçimde oturmak.

(birlikle uzunluğu 120 mm-dir) bütün ceviz ağacındandır. Sap kısmına 18 perde sarılmış. İki tel - melodik ve burdon bir - birinden büyük mesafede (20 mm) oturtulup, çünkü icra zamanı onlar sağ elin büyük ve orta parmakları ile tartılır. Diyapazonu[118] *birinci oktavın "do" sesinden ikinci oktavın "mi" sesine gibi.»* Bkz: Nota örneği № 1



Bu arada belirtmemiz gerekir ki "Şirvan tamburu"nda yuvarlak şeklindeki 9 sayıda rezonatör deliği, Gürcülerin "Pandur" enstrümanında da aynı sayıda, aynı biçimde olduğu gibi gözükmektedir. (Bkz: Şekil 8)



Şekil № 8. 9 rezonatör delikli "Şirvan Tamburu" ve "Pandur"

Bir kaynakta tamburla ilgili kısaca şöyle bir bilgi elde ederiz: *"Tambur'un çok eski bir tarihi vardır. El – Farabi onun İslam'dan önce olduğunu yazıyor. Tambur, Orta Çağ'da Azerbaycan'da yayılmış ve "Şirvan Tamburu" adıyla ün kazanmıştır."*[119] Bir önemli hususa da değinmemiz gerekir ki bir zamanlar Azerbaycan sazının iki telli olmasını, Orta Asya Türkleri'nde, aynı zamanda İran'da günümüzde sıkca kullanılan 14 perdeli, 3 çelik telli, 3 burgulu olmasına rağmen, Setar değil sadece Tambur (Bkz: Şekil № 9, 10) diye adlandırılan, biçim ve görünüş açısından "Şirvan Tamburu" benzeri halk müzik aletine atıfta bulunarak da söyleyebiliriz.

[118] Diapazon – sazın ses aralığı
[119] https://anadolutudam.anadolu.edu.tr/%C3%A7alg%C4%B1lar/azerbaycan-tamburu

Şekil № 9. Üç burgulu, üç telli, 14 perdeli İran Tamburu'nun yan kısmından görünüş

Şekil № 10. Üç burgulu, üç adet çelik telli, 14 perdeli İran Tamburu'nun yan ve üst kısmından görünüş

Duttan yapılmış tekne kısmı Azerbaycan âşıklarının kullandıkları "Ana sazı"na, aynı zamanda Anadolu halk müzik kültüründe yaygın olan "Balta sazı", "Balta tekne", "Balta Ağzı Sinemil Sazı"[120], "Balta kopuz sazı", "Dede sazı", "Tambur"[121] ismi ile de tanınan 3 çelik telli, 3 burgulu, 12, 13, 14 perdeli *(şelpe ile çalınır İ.İ.)*, Türk bağlamasına benzemesi, (Bkz: Şekil № 11, 12, 13) bu enstrümanların

Şekil № 11. Üç burgulu, üç telli, 12 perdeli "Balta saz", "Dede sazı", "Tambur".

Şekil № 12. Üç burgulu, üç telli, 14 perdeli "Balta saz", "Dede sazı", "Tambur".

[120] Bkz: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/49949

[121] Bkz: https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1437539512964868.107374 1885.248996818485816&type=3

Şekil 13. Üç burgulu, üç telli, 14 perdeli "Balta saz", "Dede sazı", "Tambur".

ortak tarihi geçmişe sahip kültür kaynağından beslenmesinin kanıtı olup, zamanla gelişmesinin bir göstergesidir. Hatta burguların, tellerin artmasına, yani 5 olmasına rağmen perde sayısının 12 olduğunu "Dede Saz"ında da rast geleriz. (Bkz: Şekil № 14, 15)

Şekil № 14. 5 burgulu, 5 telli, 12 perdeli "Balta saz", "Dede sazı", "Tambur". Yandan görünüş

Şekil № 15. 5 burgulu, 5 telli, 12 perdeli "Balta saz", "Dede sazı", "Tambur". Yüzden görünüş

Perdelerin sayısının 12, tellerin sayısının ise 3 olmasının çok önemli bir anlamı vardır. Bu konuyla ilgili bir kaynakta şöyle bir açıklama bulunmaktadır: *"Dede sazının 12 perde olması 'On İki İmamları temsil etmektedir. (İmam Ali, İmam Hasan, İmam Hüseyin, İmam Zeynel Abidin, İmam Muhammed Bakür, İmam Caferi Sadık, İmam Musa Kazım, İmam Ali Rıza, İmam Muhammed Taki, İmam Ali Naki, İmam Hasan Askeri, İmam Mehdi)."Sazın (Dede Sazı İ.İ.) 3 tel olması Allah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'yi temsil eder."*[122] İran'ın Horasan bölgesinde kullanılan "Horasan dutarı"nın[123] sap kısmında

[122] https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/49949
[123] Bkz: http://www.musicshopir.com/persian-dotar-dotar-khorasan

bağlanmış perdelere ve yüz kısmında bulunan rezonatör deliklerine sayı itibarilyle dikkat ettiğimizde 12 olması, sembolik olarak 12 kutsal zatlarımızı - imamlarımızı kasdetmektedir. (Bkz: Şekil № 16)

Şekil № 16. 2 burgulu, 2 telli, 12 perdeli "Horasan dutarı"

Bu arada Azerbaycan âşık sazının yüz kısmında yapımçıların *(daha çok üsta Hudaverdi Mahmudov'un ve diğer saz yapımçılarının el işciliğinde)* tercihine göre 3 sayıda olan rezonans deliği *(ıkıncısi yüz eşiğinin uc kısmına yakın alanda, biri ise dekanın orta kısmında)* (Bkz: Şekil 17) az önce ismini yukarıda zikr ettiğimiz 3 mübarek kutsal isimlerin adı ile ilgili olduğunu bir zamanlar ünlü ozanlarımızdan öğrenmiş bulunmaktayız.

Şekil № 17. 3 rezonatör deliği bulunan Azerbaycan âşık sazı

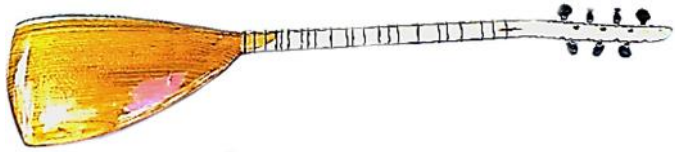
Bağlama, Azerbaycan sazı ile tambur arasında olan fark, çağdaş günümüzde düğünlerde veya şenliklerde âşıkların seslendirdikleri aletin 9 burgulu, 9 çelik telli, 18-den fazla perdeye sahip olması (Bkz: Şekil № 18), Anadolu'da kullanılan

Şekil № 18 9 burgulu, 9 telli, 18 perdeli Azerbaycan âşık sazı

"Balta kopuz sazı", aynı zamanda bağlama diye adlandırılan 3 burgulu, 3 çelik telli veya 7 burgulu, 7 çelik telli, genellikle sap kısmında 23 perdenin (Bkz: Şekil № 19, 20, 21)

Şekil № 19. 3 burgulu, 3 telli, 23 perdeli, "Balta kopuz sazı" teknenin yandan görünümü

Şekil № 20. 3 burgulu, 3 telli, 23 perdeli, "Balta kopuz sazı" yüz kısmından görünüş



Şekil № 21. 7 telli, 7 burgulu, 23 perdeli, "Balta kopuz sazı" yandan görünüş

bağlanması, İran'da kullanılan Tambur'un ise 3 burgusunun, 3 adet çelik telinin ve 14 perdesinin bulunmasındadır. (Bkz: Şekil № 22)

Şekil № 22. 3 telli, 3 burgulu, 14 perdeli İran tamburu

Tüm bununla yanı sıra Azerbaycan sazı ile Anadolu bağlamasının eskiden beri "tezene" [124] adlı giraz, vişne ağacının kabuğundan

[124] Tezene – *"Genellikle dut ağacından yapılan bağlamanın tezenesi kiraz ağacının kabuğundan yapılmaktadır. Farklı yörelere göre farklı isimlerle*

üretilen doğal mızrapla çalınması *(Arguvan yöresinde "Balta sazı", "Balta tekne", "Balta Ağzı Sinemil Sazı"* [125]*, "Balta kopuz saz", "Dede sazı"*[126]*, "Tambur" adıyla bilinen enstrümannın istisnası ile* (Bkz: Şekil № 23) *)*, İran müzik kültüründe önemli bir yere

Şekil № 23. 3 telli, 3 burgulu "Dede sazı"nda pence, başparmak, işaret parmağı ile şelpe vuruş tekniği

sahip, 3 çelik teli, 3 burgulu ve 14 perdeli Tambur'un ise şelpe tekniyi ile, sadece sağ el parmaklarının katkısı, yani tellere parmak vuruş tarzına göre farklılık oluşturmaktadır. (Bkz: Şekil № 24)

Şekil № 24. İran'lı bir sanatcı 3 burgulu, 3 adet çelik telli Tambur'u şelpe ile çalırken

Anadolu'nun "Balta sazın"ın (Bkz: Şekil № 25) aslında hayatımızda

anılmaktadır. ***Mızrap, çekü, serpene, büdene, pene*** *bunlardan bazılarıdır."* Bkz: https://www.neoldu.com/turklere-ozgu-sazlar-886h.htm

[125] Bkz: https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/49949

[126] Dede sazı - https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/49949

Şekil № 25. Anadolu'nun Balta sazı

kullandığımız, özellikle de bağçıvanların ağaç kesiminde kullandıkları balta biçiminde olması, Özbek ve İran tamburunun tekne kısmının yandan çekilmiş görüntüsünde de gözlemlenir. (Bkz: Şekil № 26, 27)

Şekil № 26. Özbek tamburunun teknesinin baltaya benzer tekne görüntüsü

Şekil № 27. İran'ın balta biçimli 3 telli, 3 burgullu 14 perdeli tamburu

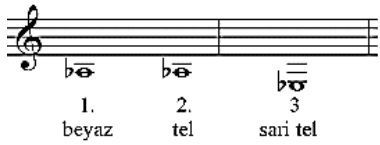
Bu tür Tambur İran'ın fars ve kürt illerinin müzik kültüründe daha çok yer almaktadır. Hatta Anadolu bağlamasının rus tabiri ile "Kurdskiy Tambur", yani "Kürt Tamburu" ismi ile 1989 yılında çalışdığım kurumdan: Üzeyir Hacıbeyli adına Azerbaycan Devlet Konservatuvarından Muhtar Aşrefi adına Özbekistan Devlet Konservatuvarına bilimsel açıdan bir ay süreyle görevlendirildiğim sürecte şans eseri bir resimde dikkatimizi çekmiştir. Konservatuvar hocalarndan bu enstrümanın adını sorduğumda rusca telaffüz ederek "Kurdskiy Tambur" olduğunu belirttiler.

Not etmemiz gerekir ki İran Tamburu'nda (Bkz: Şekil 28) 2 beyaz

Şekil № 28. Tambur'un 2 çelik teli bir sese, 3. çelik teli ise 2.bir sese akordu yapılır

tel bir sese, yani Küçük oktavın La bemol sesine, bir adet olmak üzere 3. sarı renkli çelik tel ise Küçük oktavın Mi bemol sesine akordu yapılıp sonuçta toplam 3 telden sadece iki ses çıkar. Tambur enstrümanının akort sistemine nota örneğinde bir göz attığımızda bunu daha net görebiliriz.

Örnek № 2



Bizim kendi bakış açımızla üç telin iki sese ayarlanması nedeniyle de İran müzik leksikonunda yer alan tambur enstrümanına aynı zamanda dutar demek daha mantıklı olabilirdi. Fakat İran müzisyenlerinin uzun yıllara dayanan pratik icracılığı geleneğine göre 5 parmakla şelpe gibi çalınan, 14 perdeli, 3 burgusu, üç teli olmasına rağmen bu eski enstrümana setar değil işte Tambur adı vermişlerdır. Biz de İran'ın tanbur sanatçılarının kabul etmiş olduğu kurala uymakla, düşüncelerine saygı duymaktayız.

Araştırmacı etnomüzikolog Dr. A. Memmedov tamburun en gelişmiş türünün Azerbaycan sazının olması konusuna dayanarak şöyle der: *"Tanburdan türetilen tanbur benzeri çalgıların en gelişmiş ve güncel temsilcisinin günümüz modern müzik kültürümüzde kullanılan saz ve türleri olduğu unutulmamalıdır."*[127]

Tanburun kökeni ile ilgili bir kaynakta şöyle der: *«Tamburun kökeni, hangi tarihte ortaya çıktığı bilinmemektedir. Sözcük, sonraları*

[127] Memmedov A. K. "19. - 21. Yüzyıllarda Azerbaycan'ın Telli Musiki Aleti", Bakü – 2011, S. 48

İran'da ve Orta Asya'da, daha çok bağlamaya benzeyen armuti gövdeli, uzun saplı çalgıların genel adı olarak kullanılmıştır.» [128] (Bkz: Şekil № 29)

Şekil № 29. Özbek halkının 4 burgulu, 4 telli milli enstrümanı tanbur

Tanbur konusunda ilginç fikirlerle donatılmış bir internet kaynağında şöyle yazar: *"Dünyadaki başka herhangi bir ülkede bulunması neredeyse imkânsız olan benzersiz telli müzik aletleri yaratılan İran (Pers İmparatorluğu) topraklarındaydı. Bu tür yaratımlardan biri tambur telli çalgıdır. Uzun boyunlu çoğu telli çalgının atası olarak kabul edilen giriş kapısıdır. Ünlü müzik enstrümanları ustası Mehdi Kamalyan'a göre "tambur" kelimesi, kil pişirmek için kullanılan bir fırın anlamına gelen "tanur" kelimesinden gelmektedir. Tambur çalan ustaların mükemmel sesi elde etmek için tambur boynunun fırınlarda oyulduğu odun parçalarını kurutmak için kullandıkları düşünülmektedir. Bu enstrümanın uzunluğu 120 - 130 santimetredir. En popüler tambur türü üç tele (setar) sahiptir, ancak iki (dotar), dört (çaartar), beş (panjtar) ve hatta altı (şeştar) telli çeşitleri de vardır. Enstrümanı çalan sanatcı, bir mızrap (tabak veya kazma) yardımıyla sözde "shorr" (su mırıltı / su fışkırması) üretir.* [129]

Ünlü bilim adamı Prof. Dr. Yılmaz Öztuna (Bkz: Şekil № 30)

Şekil № 30. Yılmaz Öztuna (1930 – 2012)

[128] https://www.neoldu.com/turklere-ozgu-sazlar-886h.htm
[129] https://sanaei.livejournal.com/202384.html

tanbur konusunda şöyle bir açıklamada bulunmuşdur: *«Tanbur, İran ve Eski Arab musikilerinde revac kazanmıştır. Halife 1. Yezid'in (681-683) tanbûri olduğunu biliyoruz. Fakat sazı Türkler geliştirerek bugünki şekline getirmişlerdir. Türk tanbûru daha büyük olduğu için buna Arablar "tunbûrü' l - kebiri't – Türki" (büyük Türk tanbûru), "tunbûrü't – Türki" (Türk tanbûru), "tunbûrü'l - Hurâsâni (Horâsân tanbûru) demişlerdir. "Tunbûrü'l - Bağdâd" (Bağdad tanbûru) denilen ikinci çeşit, Arab tanbûru idi ve daha küçüktü. Saz bütün devrlerde Türk musikisinin sazı olmuştur»*[130]

Daha sonra ünlü etnomüzikolog Yılmaz Öztuna (Bkz: Şekil № 30), 2. cilt, "Türk Musikisi Ansiklopedisi" kıtabının 300. sayfasında tanburla ilgili aynı zamanda pandura konusunada bilgilerini şöyle aktarar: *"Tanbur. Klasik Türk Musikisi'nin en mâruf çalgısı. Talâffuzu "tanbur" şeklindedir. Arabca'da* ***tı*** *ile yazılır ve aslı "****tunbûr****"dur, cem'i "****tanbir****" gelir. Kelimenin Sümerce "****pandur****", "****pantur****" ve Yunanca "****pandura****" sazlarının adından geldiği ileri sürülmüştür (aslında Yunanca pandura da Mısır yoluyle Sümerceden alınmıştır) Sumer Musikisi'nde zamanımızda 5.000 yıl kadar önce kullanılan ilkel mızrablı saz "pan - tur"un, tanbur'un atası olduğu şüphesizdir. Hatta bütün mızrablı sazların atası olduğu da ileri sürülebilir. Tanbur, İran ve Eski Arab musikilerinde revac kazanmıştır."* [131] Sunmuş olduğumuz bu kanıttan anlaşılıyor ki Gürcü halkının kültüründe yer alan pandura isimli kadim müzik enstrümanının kökeni Sumerlere dayanır.

Azerbaycan cura sazının üç telli (Bkz: Şekil № 31) olmasını

Şekil № 31. Aşık Mirze Bilal'ın 3 telli cura sazı

[130] Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi" 2. cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul -1976, s. 301

[131] Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi" 2. cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul - 1976, s 301

Tambur (tanbur) isimli İran halk müzik enstrümanına atıfta bulunarak, burgularının ve tellerinin sayısının 3 olması ile tasbit edebılırız.[132] Üç telli ve 3 burgulu 14 perdeli ve şelpe ile çalınmasına rağmen teknesi büyük olan bu enstrümana Setar değil, İran'da tambur (tanbur) denilmesine birçok kaynaklarda rast gelebiliriz. Bkz.[133] (Bkz: Şekil № 32, № 33, № 34)

Şekil № 32. Üçtelli, 3 burgulu 14 perdeli İran Tamburu (tanbur). Enstrümanın yan taraftan görünüşü

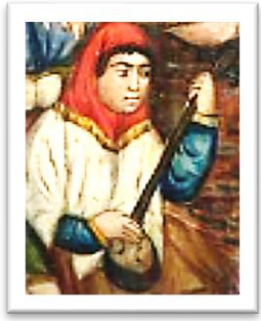
Şekil № 33. Üçtelli, 3 burgulu 14 perdeli, 7 rezonans deliği olan İran Tamburu (tanbur). Enstrümanın yüz kısmından görünüş

Şekil № 34. İran'ın 3 telli tambur üstadı Derviş Amir Hayati

Şunu da belırtmemız gerekır kı, teknesi küçük boyutlu 4 burgusu, 4 teli olmasına rağmen, 3 ses çıkaran ve görünüm itibariyle Azerbaycanın cura sazına benzeyen enstrümanın ismi İran'da **setar** diye geçmektedir.

[132] https://www.youtube.com/watch?v=v1KwKX3ySzM
[133] https://muzinstru.ru/strunnye/tanbur

St. Petersburg Müzik Enstrümanları Müzesi'nde sergilenen 18. yüzyıldan 19. yüzyılın başına kadar tarihlendirilebilecek çok değerli olan, Azerbaycan âşıklarının kullandıkları en kadim saz enstrümanının teknesinin arka kısmında resim boyası ile çizilmiş şenlik töreninden görüntüde, kırmızı başörtülü genç bir sanatçı kızın şelpe ile çaldığı enstrümana dikkatllice bakdığımızda, bizim tasbitimize göre 3 telli tambur (setar) aleti gibi görünüyor. Görüntüdeki enstrümanın tekne kısmının küçük boyutta olması, aynı zamanda burgularının 3 adet olması, muhtemelen onun tellerinin sayısının da 3 olmasının kanıtı gibi bizi bu sonuca götürür .(Bkz:Şekil № 35,№ 36)



Şekil № 35. 3 telli tamburda (setar) çalan kız

Şekil № 36. St. Petersburg Müzik Enstrümanları Müzesi'nde sergilenen 18. yüzyıldan 19. yüzyılın başına kadar tarihlendirilebilecek Azerbaycan sazının arka tekne kısmından boya ile çizilmiş şenlik töreninden bir görünüş

İslam Ansiklopedisi'nde Tamburla ilgili şöyle bir bilgi elde ederiz: *«Arapça metinlerde tambur ilk defa IV. (X.) yüzyılda Ebü'l - Ferec el-İsfahânî'nin Kitâbü'l - Eġānî'sinde geçer. Aynı dönemde Fârâbî, el - Mûsîḳa'l - kebîr adlı eserinde "tunbûr - ı mîzânî" (tunbûr - ı Bağdâdî) ve "tunbûr - ı Horasânî" adıyla andığı iki tambur türünü ayrıntılı biçimde tanıtır. Daha sonra İhvân - ı Safâ, İbn Sînâ, İbn Zeyle ve Safiyyüddin el-Urmevî tamburdan bahsetmiş, Abdülkādir - i Merâgī Maḳāṣıdü'l - elḥân ve Câmiʿu'l - elḥân adlı eserlerinde çeşitli tamburları tasvir etmiştir. Merâgī'ye göre tanbûr - ı Şirvâniyân iki telli olup gövdesi armut biçiminde, sapı perdelidir ve daha çok Tebriz'de kullanılır (bu saz iki telli ve iri gövdeli Türkmen, Özbek ve Uygur dutarlarının eski şekli olabilir). Merâgī'nin sözünü ettiği diğer bir tambur çeşidi tanbûre - i Türkî'dir. Bu sazın gövdesi Şirvan tamburununkinden küçük, sapı ise daha uzundur (bu da günümüzdeki Özbek ve Uygur tamburlarının eski şekli olabilir). Göğsü düz olan tanbûre - i Türkî'ye iki veya üç tel takılır. Merâgī'ye göre* ***tanbûr - ı Şirvâniyân*** *veya* ***tanbûre - i Türkî*** *yayla çalınırsa* ***nây - ı tanbûr*** *adını alır.»*[134]

Azerbaycan Milli Konservatuvarının öğretim üyesi, Prof. Dr. Abbaskulu Necefzade (Bkz: Şekil № 37) de, tanburla ilgili şöyle bir

Şekil № 37. Abbaskulu Necafzade

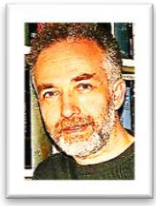
bilgi paylaşır: *"Tanbur, Doğu'da en yaygın telli, mızrapla çalınan çalgılardan biridir. Daha sonra bir yay (keman) ile icra olunan bir tip de yaratıldı. En eski tanbur bir telden oluşardı. Sonra*

[134] https://islamansiklopedisi.org.tr/tambur

iki telli bir tanbur oluşturularak dutar adı verildi. Çalgının dış şeklini korurken tel sayısını artırarak diğer tanbur türleri oluşturuldu:

3 - telli setar, 4 - telli çartar, 5 - telli penctar, 6 - telli şeştar. Bazen bu enstrüman, geliştirildiği coğrafi bölgenin adıyla bilinir. "Şirvan tanburu", "Horasan tanburu", "Bağdat tanburu", "Türk tanburu" vb."[135]

Araştırmacı müzikolog Melih Duygulu (Bkz: Şekil № 38)



Şekil № 38. Melih Duygulu

Tambur konusunda şöyle der: *«Tambura (**dambır**, **dambıra**, **dambure**, **dıngır**, **dıngıra**, **tamdıra**, **tongur**, **tongura**) Bağlama ailesinin veya bağlama tipli çalgıların en yaygın olanlarından, telli - tezeneli halk çalgısı. Türkce yazılmış ve söylenişi "tambur" olmakla birlikte, Arapca "tanbur"dan geldiği sanılan bu çalgının, Türklerin İslam kültürüyle tanışmasından sonra, Türkler ve Yakın Doğu'da İslâm kültürünün etkisi altına giren halklar arasında yaygınlaştığı kabul edilir. Ancak "**dombra**" (Kazaklar arasında) , "**dombıra**", "**dıngıra**", "**dangıra**", "**tongura**", vd. isimler verilen çalgı, daha çok Ön Asya halklarında ve Türk Dünyası'nda karşımıza çıkıyor ve gövdesi armuti, uzun saplı, telli, mızrapla (bazen de elle) çalınan bir müzik âletini tanımlar. Yerel müzik kültüründe kullanılan tamburanın, daha çok İstanbul merkezli fasıl müziğinin "tanbur" adlı çalgısıyla isim ve şekil benzerlikleri varsa da, çalım tekniği, işlevi, ses karakteri bu çalgıdan hayli farklıdır. XIX. yüzyıl öncesine kadar kendi başına karakteristik bir çalgı konumundayken, bugün bağlama ailesinin orta boyuttaki üyelerinden birisi olmak durumunda kalmıştır. Tamburanın tekne ve*

---

135 Necefzade A., "Azerbaycan Çalgı Aletlerinin İzahlı Lugati", "MBM" yayınevi, Bakü – 2004, S. 32. Bkz: https://anadolutudam.anadolu.edu.tr/%C3%A7alg% C4% B1lar/ba%C4%9Fdat-tanburu

sap boyu, perde bağları ve çalım teknikleri yörelere göre değişiklik gösterir. Bir oktavlık ses sahası içinde on yedi ile yirmi beş arasında değişen perde bağı bulunur. Eski Türk kaynaklarında, adına çok sık rastlanmayan bu çalgıdan, Evliya Çelebi Seyahatnâmesi'nde "tel tambura", "sade tambura", "ağız tamburası", gibi çeşitlerinin isimleri verilerek bahsedilir. Evliya Çelebi'nin zikrettiği tambura çeşitlerinin yapısal özellikleri hakkında bildiklerimiz sınırlıdır. Ön Asya müzikoloji kaynaklarının birçoğunda rastlanan ***"Horasan Tamburu****"nun bugünkü bağlama (ve bu aileye mensup irili ufaklı çalgılar) ile olan benzerliği açıktır.»*[136]

Not etmemiz gerekir ki Prof. Dr. Bahaeddin Ögel'in (Bkz: Şekil

Şekil № 39. Bahaeddin Ögel (1923- 1989)

№ 39) 9. cilt, "Türk Kültür Tarihine Giriş" adlı kitabının 81. sayfasında 4 telli **"Mısır tanburu"** ile ilgili bilgiler de yer almaktadır: *«Bu sırada, Mısır'da da Türkler vardı. Aynca* ***"tanbur - i şarki"*** *adlı dört telli bir Mısır tanburu üzerinde, Villoteau'dan notlar alıyordu»*[137] - diye ünlü araştırmacı, Farmeri bazı bilgilerin yanlış olması nedeniyle eleştirirdi.

Bu arada onu da belirtemiz gerekir ki St. Petersburg Müzik Enstrümanları Müzesi'nde sergilenen, 19 yüzyıla ait, çok kıymetli süslemeleri ve orijinel görüntüsü ile dikkati çeken, bağırsak malzemeden üretilmiş, perde sayısı 18 olan, 5 burgulu, 5 çelik

[136] Duygulu M. "Türk Halk Müziği Sölüğü", "Pan Yayıncılık", Ankara - 2014, s. 413

[137] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 81

telli tambur aleti rusca "**Tambur şarki**" (**tar**) [138], yani türkce **"Şark tamburu**" ismi ile sergilenmektedir. (Bkz: Şekil № 40, № 41)

Şekil № 40. 18 perdeli, 5 burgulu, 5 çelik telli "Şark tamburu". Önden görünüş

Şekil № 41. 18 perdeli, 5 burgulu, 5 çelik telli "Şark tamburu". Arkadan görünüm

Özbek tanburuna benzeyen 5 burgulu ve 5 telli enstrümanı Penctar değil, "Uygur tanburu"[139] (Bkz: Şekil № 42) isimle de uzun yıllardır yerel sanatcılar Uygur Türkleri arasında bayramlarda, törenlerde seslendirilmektedir.

Şekil № 42. 5 burgulu, 5 telli, 32 perdeli "Uygur tanburu"

Diğer Uygur tamburu ile ilgili bir kaynakta şöyle der: *"Uygurlar da Özbeklerin tanburuna benzer bir enstrüman kullanıyorlar; ancak burada çok daha uzundur ve biraz farklıdır. Uygur tamburu, birbirine yapıştırılmış yaklaşık 15 ayrı dut ağacı kaburga ile dutar gibi yapılır. Ses tahtası biraz yumuşak ağaçtır. Sol alt kenarda, oynarken yumuşak ahşabı korumak için yerleştirilmiş özel bir tahta parçası bulunur. Çok uzun boyun vücuda birleştirilir (bazen kolay seyahat için açılabilir). Boynun üst kısmı peghead'dir. Perdeler, bazı diyatonik ölçekte yapıştırılmış*

[138] Tambur şarki - Bkz: https://ar.culture.ru/ru/subject/tanbur-sharki-tar
[139] https://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_asia.htm#top

beyaz kemik veya plastik parçalarından yapılmıştır. Kahverengi renkli klavye, ses tahtasının biraz üzerinde hareket ediyor ve ayrıca üzerine yapıştırılmış perdeler var. Önde 3, solda 2 sürtünme dübeli vardır. İpler tahta bir somunun üzerinden geçer, ardından bağlanmış bir naylon ip tutturucunun altından mandallara gider. Mandallar T şeklindedir, ancak yuvarlaktır. 5 metal tel aslında 3 sıradır: hem birinci (parmaklı) hem de 3'ü çifttir. İpler gevşek bir ahşap köprü üzerinden gövdenin ucundaki 3 pime kadar uzanır. Enstrümanın tamamı (Kaşgar'da yapılan tüm enstrümanlar gibi) siyah ve beyaz çizgili, balıksırtı, üçgenler, kareler vb. Kakmalarla son derecesüslenmiştir. Tambur çalmak, işaret parmağına tel parmak mızrap ile yapılır. Dans için şarkı söylemeye ve enstrümantal müziğe eşlik etmek için kullanılır."[140] (Bkz: Şekil № 43)

Şekil № 43. 5 burgulu, 5 telli, 33 perdeli "Uygur tanburu"

Resimde 21 perde sap kısmında 12 adet yüz kısmında gördüğümüz toplam 33 perdeden oluşan ve üç grupta karar alan tellerin dizim şekline dikkatlice baktığımızda 2 + 1 + 2 prensibi ile sistemleşmiş olduğu gözükmektedir. Yani melodinin seslendirildiği 1. grup ve 3. grup teller bir cift, orta grup ise tekce bir adet telle temsil olunur.[141] (Bkz: Şekil № 44)

Şekil № 44. 5 telli, 5 burgulu Uygur tanburunun tellerinin dizim prensibi

[140] https://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_asia.htm
[141] https://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_asia.htm#top

Prof.Dr. Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) aynı kitabın diğer bir yerinde şöyle yazar: *"Sazda tellerin sayısı, ikiyi aştı mı, bu ad (Tanbur İ.İ.) verilir."*[142] Konu geçen kitabın 163. sayfasında da yazar şöyle der. *"İki telden fazla teli olan sazlara, tanbur adı verilir. - (584)"*[143].

Bu arada belirtmemiz gerekir ki Pakistan'ın Belücistan vilayetinde yapı, biçim, şekline göre Anadolu bağlamalarına ve Azerbaycan âşık sazına benzeyen 3 telli, 3 orijinel burgulu enstrümana setar değil "Tanburag" denildiğine bir kaynakta rast geliriz. (Bkz: Şekil № 45)

Şekil № 45. Pakistan'ın 3 burgulu, 3 telli Tanburag aleti

İnternet kaynağından bulduğumuz bilgide 3 telli Pakistan Tanburag enstrümanı ile ilgili şöyle yazıyor: "*Pakistan'ın Belucistan vilayetinde (Afganistan'ın güneyinde ve İran'ın hemen doğusunda, Guetta ana kentinde) müzisyenler*, ***tanburag (tanboorag)*** *veya* ***dhambura*** olarak *adlandırılan, ancak aynı zamanda* ***damburo*** *veya* ***kamach*** (i) olarak *da adlandırılan uzun boyunlu bir* lavta *kullanırlar. Tanburagın* gövdesi *oyuk bir tahta parçasından yapılmıştır. Oldukça derin. Boyun ayrıdır ve vücuda dudak eklemi ile bağlanır. Boynun gövdeyle birleştiği yerde tipik küçük bir çıkıntı vardır. İnce düz ön, kenarların kenarına çivilenmiştir. Boyun ve gövde bazen bazı parlak (kırmızı) renklerle boyanmıştır. Genellikle vücudun arka kısmı gümüş renkli şablonlarla oldukça süslenmiştir. Düz pegbox'ın önünde oldukça büyük 3 yuvarlak ayar mandalı ile 3 metal tele sahiptir. İpler, gövdenin ucundaki 3 ayrı çiviye kadar küçük, gevşek bir köprü üzerinden geçer. Uzun boynun hiç (veya sadece birkaç)*

---

[142] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 32.

[143] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 163

perdesi vardır. Üst somun sadece klavyedeki dizeleri aşağı bastırmak için olduğundan, (açık) dizeler yüksek bir vızıltı sesi verir."[144]

Prof. Dr. Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) 9. cilt, "Türk Kültür Tarihine Giriş" adlı kitabının 63. sayfasında enstrümanın tellerinin sayısının artmasıyla tambur ismini alması konusunda daha sonra şöyle der: *"Tel sayıları arttıkça, Türkler bu sazlarına* ***tanbur****,* ***tanbura****,* ***dombra*** *diyorlardı. Bu sazlar, dutarlardan daha büyük idiler."*[145] Daha sonra Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) bu konuyla ilgili bir diğer versiyonda şöyle yazar: *"Orta Asya'da tanbur, çok telli sazlara denir: Sazlarda tel ve perde sayısı çoğalınca, o sazın adı tanbur oluyordu. Buna uygun olarak sazın sapı kalınlaşıyor ve gövdesi de genişliyordu. Üstelik süsleme ve sedeflemeleri de çoğalıyordu. Bunun için tanburlar, dutar ve dombralardan daha büyüktürler."*[146]

Bir kaynakta şöyle der: *"Türk sazları tel sayılan somyadan çoğalmış ve çeşitli adlar almışlardır. Asya Türkleri çalgılarını tel sayısına göre adlandırmışlardır. İki telli ve parmakla çalınanların yaygın adı dutar (iki telli) dır. Tel sayısı ikiden çok olanlar* ***dombıra****,* ***dambıra*** *ve* ***tambura*** *olarak adlandırılmıştır. Özbekler, üç telli ve kalın saplı tamburalara* ***setar****, dört tellilere* ***çartar****, beş tellilere* ***pençtar*** *ve altı telli olanlara ise* ***şeştar*** *demişlerdir."*[147]

Etnomüzikolog Dr. Memmedov A. K. "19. - 21. asrlarda Azerbaycan'ın Simli[148] Musiki Aleti" isimli kitabın 84. sayfasında şöyle der: *"Bu enstrüman, Türklerden doğrudan Türk halklarına ve ona yakın Türk olmayan halklara geçtiği için benzer isimlerle*

---

[144] https://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_asia.htm#npakistan

[145] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 63

[146] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 183

[147] Bkz: https://www.baglamaci.com/baglama-icrasi/tarihsel-gelisimi/baglama-ve-tarihte-yolculuk.html

[148] Simli - telli

anılmaktadır. ***Tamur, tanbur, dunbur, danbur, dombur, donbur, pandur, pantur*** *vb."*[149]

Araştırmacı Melih Duygulu (Bkz: Şekil № 38) bir makalesinde Tambur'un farklı leksikonlardakı isimlerine değinerek şöyle der:

"Halk arasında yörelere göre değişen isimler alan saz tiplerinden cura, ruzba, ırızva, bozuk, çöğür, bulgarî, tambura, iki telli bağlama, divan sazı, meydan sazı en çok bilinenler arasında yer alır. Aslında bu çalgıların türevi olmakla birlikte yöresel şive özelliklerinin sonucunda yansılama seslerle isimlendirilen sazlar da bulunmaktadır; bunların tamamı tamburanın çeşitlemeleridir: ***Danbura, dıngırı, dumbır, dıngır, dıngırdak, tamburdak*** *vb. Halkın sazı ifade etmek için tamburayı esas alan bu söyleme biçimlerinin altında saz kelimesinden önce tamburanın yaygın kullanım alanı bulduğu düşüncesi olabilir. Nitekim Ön Asya kültürlerinde uzun saplı, gövdesi armutî, telli, elle veya mızrapla çalınan tambur veya tambura adlı bir çalgıyı burada belirtmek gerekir. Bu mûsiki aletini ve benzerlerini tanımlarken "tambur / tambura tipli çalgılar" ifadesini kullanan çok sayıda araştırmacı bulunmaktadır."*[150]

Bir diğer kaynakta tamburun farklı ağızla değinmesi ile ilgili şöyle bir bilgiye ulaşırık: *"Bugün, bu İran telli çalgı İran'ın her yerinde yaygındır. Bu enstrümanın ana kökenleri, Kermanşah ve Kürdistan vilayetleri ile Lorestan'ın kuzey bölgeleridir. İnsanlar bu bölgelere "**Tamira**", "**Tamıra**", "**Tamura**" ve "**Tamour**" da diyor."*[151]

Etnomüzikolog Dr. Memmedov A. K. Tambur konusunda bilim insanı K. Zaks'ın düşüncelerine temellenerek şöyle der: "*Organolog K. Zacks'a göre tanbur, eski Sümer'de oluşturulmuş bir enstrümandır. Bu isim ayrı ayrı iki kelimeydi* ***pan*** *- küçük ve* ***tur*** *yay anlamına gelir,*

---

[149] Memmedov A. K., "19. - 21. Asrlarda Azerbaycan'ın Simli Musiki Aleti", Bakü – 2011 S. 84.

[150] Bkz: https://islamansiklopedisi.org.tr/saz

[151] Bkz: https://www.destinationiran.com/fa/%D9%85%D9%87%D8%A7%D8%B1%D8%AA-%D8%B3%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D9%86-%D9%86%D9%88%D8%A7%D8%AE%D8%AA%D9%86-%D8%B3%D8%A7%D8%B2-%D8%AA%D9%86%D8%A8%D9%88%D8%B1-%D8%A7%DB%8C%D8%B1% D8% A7%D9%86%DB%8C.htm

yani küçük bir monokord - yay.[152] Düşüncesinin devamı olarak araştırmacı daha sonra yazıyor: *"Mısır ve Yunanistan'da bu enstrüman bir panduraya dönüşüyor."*[153] Bu cümleden yana çıkarak şu sonuca varıyoruz ki üçtelli tamburun 3 telli pandur enstrümanı olarak Gürcü halkının kültüründe yer alması, bir zamanlar Azerbaycan'da icra olunmuş 5 – 6 telli çoğur enstrümanının da çonguri adıyla, ismini zikrettiğimiz komşu halk arasında 4 telli, 4 burgulu olarak şelpe tekniği ile çalınmakla halk müzik mücevherleri asırlarca yaşadı. Not etmemiz gerekir ki günümüzde Gürcülerin düğünlerinde bayram törenlerinde geleneksel müziklerini işte bu halk enstrümanları: pandura ve çonguri ile halen seslendirmektedirler.

Armut görünümü küçük teknesi ile Azerbaycan cura sazlarını anımsatan, bir zamanlar 3 telli, 3 burgulu 16 perdeli (Bkz: Şekil № 46, № 47), daha sonralar Orta Asya halkının *(Özbek, Tacik, Duğu Türkistan vs)* müzik kültürnde önemli yere sahip 4 telli, 4 burgulu enstrümana "Setar" veya "Çahar tar" değil, farklı tabirle bazen "tanbur" bazen de "tambur" adıyla, yerel sanatcılar kaç yüzyıllardır şaşmakom icra etmekle performanslarını sergilemektedirler. Ünlü araştırmacı Prof. Dr. Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) Vertkov'a temellenerek Özbek tamburu konusunda şöyle der: *"Özbek tanburu : 3 tellidir. Özbek makamlarına uygun bir sazdır. Profesyonel âşıklar çalar. Setar, yani 3 telli de derler (Vertkov, sazdır. Atlas, s. 120, Res. 583-87).*[154] Konu geçen 3 burgusu olan, üç telli özbek tamburunda ilk tel melodini çalmak için, 2. ve 3. tel ise sadece burdon sesler çıkarmak amacıyla kullanılır.

Şekil № 46. Üç telli, üç burgulu 16 perdeli Tambur *(önden görünüm)*

---

[152] Memmedov A. K., "19. - 21. Asrlarda Azerbaycan'ın Simli Musiki Aleti", Bakü – 2011 S. 79.

[153] Memmedov A. K., "19. - 21. Asrlarda Azerbaycan'ın Simli Musiki Aleti", Bakü – 2011 S. 79.

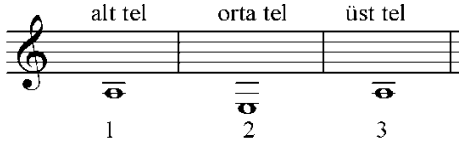
[154] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 123

Şekil № 47. Üç telli, üç burgulu 16 perdeli Tambur
(arka pozisyondan görünüm)

Bir kaynakta 3 telli tamburun setar ismi ile de adlandığı bilinmektedir: *"Özbekler, üç telli ve kalın saplı tamburalara setar, dört tellilere çartar, beş tellilere pençtar ve altı telli olanlara ise şeştar demişlerdir."*[155]

Tanbur ve onun akort sistemi ile ilgili etnomüzikolog Afrasiyab Badalbeyli (Bkz: Şekil № 2) şöyle der: *"Tanbur - üç telli bir müzik aleti. Dış görünümü sazı*[156] *anımsatır, ancak tekne kısmı sazla kıyaslandığı zaman nispeten çok daha küçüktür ve sapı ise biraz daha uzundur. Tanburun birinci ve üçüncü telleri aynı yükseklikte (unison), ortadaki tel ise bir 4 ses aşağı (kuvarta) ayarlanmıştır. İpler, sağ elin işaret parmağına tutturulmuş çelik bir halka üzerindeki bir kanca ile ses çıkarılır. Tamburun bu mızrabına Nahunek denir."*[157] Üç telli Özbek tamburunun akort sistemi ile ilgili 1. ve 3. teli küçük oktavın La notasına ayarladığımızda 2. tel kuvarta intevali aşağı, bam tel - kalın ses olarak yine küçük oktavın Mi notasına denk geler. Nota örneğinde 3 telli özbek tamburunun akort sistemine bir göz atalım.

Örnek № 3



Tanbur çok sayıda halk tarafından kullanıldığından isim olarak anlamı farklı yorumlanır. Bu konu ile ilgili Prof. Dr. Abbaskulu Necefzade (Bkz: Şekil № 37), şöyle bir açıklamada bulunmuştur: «**1.** *"Tanbur" kelimesi Yunanca "tan" – kalp anlaşılmaktadır, "bur",*

[155] Bkz: https://www.baglamaci.com/baglama-icrasi/tarihsel-gelisimi/baglama-ve-tarihte-yolculuk.html
[156] Saz – Azerbaycan cura sazı kasdediliyor.
[157] file:///F:/L%C3%9C%C4%9EET%20(2)/Izahli_monoqrafik_musiqi_lugeti.pdf. Bkz: S. 130

ise endişeli olmak, etkilenmek, "huzursuz kalp" anlamına gelmektedir.[158]

2. *Tanbur, Arapça kökenli bir kelime olarak da kabul edilebilir. A. Badalbeyli, Arapça "tennan" kelimesini sesli, sedalı, yankılanan, çınlayan bir kelime olarak tercümesini vermektedir.* [159] *Tanburu Arapça kökenli bir kelime olarak alırsak, tanbur, çınlayan bir çalgı demektir.*

3. *Eski Türk dilinde tamur damar anlamına gelir. Çalgının telleri hayvan damarlarından yapıldığı için Türkler ona önce* ***tamur****, sonra* ***tambur*** *adını vermişlerdir.»*[160]

Özbek halk müzik kültüründe iki adla: "setar", "tanbur" adı ile icra olunan, armut görünümlü teknesi küçük olan enstrümana (3 telli tanbura) zamanla bir adet olmak üzere eklenmekle burgu ve tel sayısı dörde yükselen türü de mevcut. (Bkz: Şekil № 48)

Şekil № 48. Dört burgulu, dört telli, 27 perdeli Tambur[161]

Dört burgulu, dört telli tamburla ilgili bir kaynakta şöyle der: "*Özbek tanburunun gövdesi oyuk bir dut ağacından yapılır ve genellikle dutardan daha küçüktür. Önü duttan yapılmıştır. Uzun boyunlu (dut veya kayısı) aynı zamanda pegbox'tır. Perdeler, bir miktar diyatonik ölçekte bağlanmış (3 sargı) kalın bağırsak ipinden yapılmıştır. Boynun sol tarafında perdelerde düğüm atmayı kolaylaştıran bir oluk bulunur. İkisi önde ve ikisi solda olmak üzere 4 adet düz T-şekilli sürtünme dübeli vardır. 4 metal tel, küçük, gevşek*

---

[158] Memmedov A., "Telli Çalgılarımız", "Nafta-Press", Bakü - 2001, s. 22.

[159] Bedelbeyli A.,"Açıklamalı Monografik Müzik Sözlüğü", "Elm",Bakü -1969, S.70

[160] Necefzade A. "Azerbaycan Çalgı Aletlerinin Açıklamalı Sözlüğü", Bakü - 2004, MBM yayınevi S. 181-182.

[161] https://www.amazon.com/EASTDREAM-uzbekistan-samarkand-jewelry-bukhara /dp/B07TXGRPLM

bir köprü üzerinden gövdenin kenarındaki bir parça tahtaya doğru ilerler. İlk iki tel aynı şekilde ayarlanmıştır, ancak o kadar uzaktırlar ki, sadece birincisi parmaklanır. Boyun genellikle kareler, üçgenler, çizgiler halinde kakma kemik (veya günümüzde beyaz plastik) ile oldukça süslenmiştir. Sırtın üst kısmı, birlikte bir tür rüzgârgülü oluşturan üçgen dolgulara sahiptir. Ses delikleri, geometrik bir tasarımda açılan birkaç deliktir. Cihazın tamamı cilalıdır. Tanbur hep Hint benzer indeks-parmak, bir tel mızrap ile oynanır sitar Eğer ileri ve geri seçebilmesi için, mızrap (mizrab). Sol el esas olarak ilk rotada oynar - diğerleri dron olarak kullanılır."[162] (Bkz: Şekil № 49)

Şekil № 49. Dört telli, dört burgulu 20 perdeli Özbek Tambur sanatcısı

Özbek tanbur sanatçılarının düzenlediği akort sisteminden ve icra prensibinden anlaşılır ki melodini çalmak için 1. grupta 2 tel yer almaktadır. Diğer iki tel yani 3. ve 4. tel şaşmakomun icrası sürecinde sadece dem saklamak, yani burdon sesler çıkarmak amacıyla kullanılır. Zamanla birçok müzik enstrümanlarında olduğu gibi bazı ilaveler ve değişiklikler özbek tamburunda da gözükmektedir. Bu açıdan 19, 16, 12 perdeli tamburalar bu farklılığı oluşturan nedenlerinden biridir. Hatta Orta Asya halklarının (Özbek, Uygur, Afgan, Tacik) da kullandıkları 4 burgulu, 4 telli Tamburda ise perde sayısının değişik olmasından gözetmeksizin (*bazen 13, 14, bazen 17 perde de olabilir* (Bkz: Şekil № 50, № 51, № 52)*)* sadece 1. tel

[162] Bkz: https://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_asia.htm#top

melodini çalmak görevine üstenir, fakat 1 adet olmak üzere 2. 3. 4. tel ise fon vermek amacıyla burdon yani ahenk sesler çıkarabilmek için istifade olunur.

Şekil № 50. 4 telli, 4 burgulu 13 perdeli Özbek Tamburu

Şekil № 51. 4 telli, 4 burgulu 14 perdeli Tambur

Şekil № 52. 4 telli, 4 burgulu 17 perdeli Tambur

St. Petersburg şehrinin Şeremetova sarayının - Müzik Enstrümanları Müzesi'nde 19. yüzyılın başlarına ait, çok kıymetli süslemeleri ve orijinel görüntüsü ile dikkati çeken, İran ustalarının el yapımı olan "Koltuk sazı" (Bkz: Şekil № 53, № 54) adı ile sergilenen, bağırsak malzemeden üretilmiş perde sayısı 23 olan *(1 perde eksik olduğu için 22 gözüküyor),* "Setar" enstrümanına benzeyen 4 burgulu, çelikten olan 4 telli tambur aletine "Çartar" (çahar tar) da denilebilir.

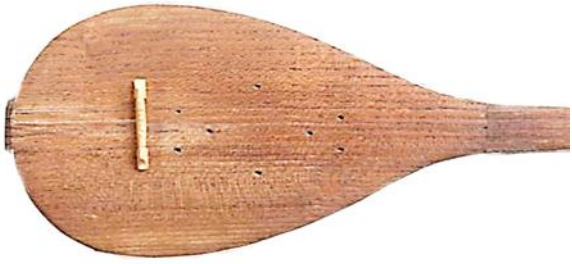
Şekil № 53. "Koltuk sazı" ismi ile sergilenen 4 burgulu, 4 telli 23 perdeli – "cartar", "tambur"un yüz kısmından görünüş

Şekil № 54. "Koltuk sazı" ismi ile sergilenen 4 burgulu, 4 telli 23 perdeli – "cartar", tamburun arka kısmından görünüş

Arkadaki boyun yüzeyleri tamamen mozaik seti ile kaplı. Boyundaki normal kesik perdeler yerine, sap üzerinde perdeler bağlanmıştır. Aletin boyun alanında otantik bağırsak ipden yapılmış perdeler 3 - 4 sıra ile bağlanması açıkça görülebilir. (Bkz: Şekil № 55)

Şekil № 55. 4 burgulu 4 telli, "Koltuk sazı"nın sap kısmında bazı yerde 3, bazı yerde ise 4 sıra ile sarlmlş ipek perdeleri

Teknenin tahta malzemesi ve ses tablası büyük olasılıkla geniş katmanlı duttan yapılmıştır. Yüz kısmında 8 adet rezonatör deliği boyuna doğru yönde olmakla 3+2+3 presiple delinerek gruplandırılmışdır. (Bkz: Şekil № 56)



Şekil № 56. "Koltuk sazı"nın 3+2+3 prensibi ile gözüken 8 adet rezonans deliği

Aletin boyun kısmı cevizden yapılmıştır. Bağlantı mozaik kit ile kaplanmıştır. Boynun sol tarafında sap uzunu açılan kanal - oluk perde düğümlerini bağlamanın rahatlığı için tam uzunluk. Tel saklayan boynuzdan, oyma ayak eşik ise açık renkli ahşaptan yapılmış. Gövde boyun ve sap *(kolun yüz kısmı hariç)* yüzeyleri tamamen siyah mastik

üzerine mozaik set ile kaplanmıştır. Minik üçgenler, eşkenar dörtgenler, sarı metalden *(altundan?)* kesilmiş şeritler, tarsus ve tahtadan oluşur. Mozaiğin detayları büyük paneller halinde gruplandırılmıştır - şeritler ve eşkenar dörtgenler, bunlar da giderek azalan 6 köşeli yıldızlardan, altıgenlerden, üçgenlerden oluşur. Güverte ile gövdenin yüz kısmı arasındaki tutkal dikişi bir güdük kayışı ile kapatılır. Güvertede (Kesişme bölgesi) küçük tarsus ve abanoz dikdörtgenlerinden oluşan mozaik bir kuşak işlemelidir. (Bkz: Şekil № 57)

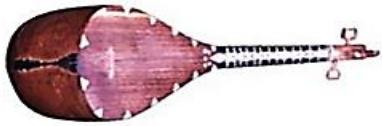
Şekil № 57. 4 telli, 4 burgulu "Koltuk sazı"nın Tamburun - Çartarın süslenmiş tekne kısmından bir görünüş

Bu arada Tanburla ilgili bir kaynakta şöyle der: *"Tanbur (tambur), lavta benzeri telli tartımlı bir müzik aletidir . Oryantal çalgılar arasında sesinde mikrotonal aralıklar bulunmayan tek müzik olduğu için eşsizdir. Armut biçimli bir gövdeden (ses tablası) ve uzun bir boyundan oluşur. Tel sayısı iki ile altı arasında değişir, sesler bir mızrap (çekme, nahunek) kullanılarak üretilir."*[163]

[163] https://muzinstru.ru/strunnye/tanbur

2. Azerbaycan Sazının Türleri

Azerbaycan âşık icracılığı sanatında tarihen 3 türlü saz kullanıldığını folklorşinas ve aşıkşinas bilim insanları her zaman makalelerinde, bilimsel araştırmalarında belirtmişlerdir. Saz - söz sanatının üstatları her zaman tabir olarak büyük boyutlu saza "Ana saz", "Tavar saz", orta hacimli saza "Orta Saz", armut biçimli küçük boyutlu saza ise "Cura saz", aynı zamanda "Koltuk sazı" da demişlerdir. Azerbaycan âşıklarının tabirinde "Koltuk sazı", aslında "Cura saz" (Bkz: Şekil № 58) anlamını ifade eder.



Şekil № 58. Azerbaycan'ın Cura sazı

Aşıkşinas bilim insanı Prof.Dr. Mürsel Hekimov (Bkz: Şekil № 59)

Şekil № 59. Mürsel Hekimov (1929 – 2006)

cura saz konusunda şöyle der: *"Cura saz, tarihte tavar sazdan çok daha eskidir. Curanın küpü (tekne) küçük ve kolu kısa. Sesi tavar saza göre aşırı derecede olgunlaşmamış (kısık, boğuk). Akordu tizdir."*[164]

Azerbaycan sazının türleri konusunda Prof. Dr. Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) 9. cilt "Türk Kültür Tarihine Giriş" adlı kitabının iki farklı sayfasında şöyle bir tasnifte bulunmuştur:

1. Prof. Dr. Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) "Azerbaycan Sazı" konusunda ismi geçen kitabın 80. sayfasında şöyle der: *"Saz sözü,*

[164] Hekimov M. "Aşık Sanatının Poetikası", "Seda" yayınevi, Bakü -2004, S. 503.

Anadolu'dan başka, bir de Azerbaycan Türk kültür çevresinde söylenir. Azeri sazları, biraz küçükçedir. Vertkov'a göre, 8 - 10 teli, 10 - 14 de perdesi vardı. Azerbaycan sazları üç boyda yapılırdı: **1)** ***Büyük saz****: 120 - 150 cm.* **2)** ***Orta saz****: 80 - 100 cm.* **3)** ***Küçük saz****:* ***Hurda***[165] ***saz*** *veya* ***koltuk sazı****: 50 - 70 cm."*[166]

2. Ünlü araştırmacı 122 sayfada şöyle der: *«Azerbaycan sazları: Azerilerde, saz derler. 10 - 14 telleri vardır. Kromatiktir. Küçükleri, 8 - 10 Nottellidir.* ***Büyük*** *veya* ***tavar saz****lar 120 - 150 santim;* ***orta saz****lar 80 - 100 sm.* ***hırda*** *veya* ***koltuk sazı*** *ise 50 - 70 sın. uzunluktadır. Azerbaycan'daki geleneği çok eskidir»*[167].

"İzahlı Saz - Söz Luğati" kitabında bu konuya ilişkin şöyle der: *"Cura saz - koltuk sazı anlamına gelir, küçük boyutlu saz koltuk altında tutularak çalınır. 4 - 5 teli var. Diğer enstrümanlardan bir oktav daha yüksek ses çıkarır."*[168]

"Azerbaycan Dilinin İzahlı [169] Lugati" isimli 1. cilt kitabında cura sazla ilgili şöyle bilgi elde ederiz: *"Cura - çok küçük, ufak, olgunlaşmamış, sıska"*[170] Prof. Dr. Saadet Abdulayeva (Bkz: Şekil № 6) küçük boytlu sazın Azerbaycan halkı arasında birkaç isminin olduğunu bir makalesinde belirtmiştir: Örneğin "cüre", "hırda", "bala", "küçük", "koltuk sazı".[171]

---

[165] **Not:** Ünlü araştırmacı 9. cilt "Türk Kültür Tarihine Giriş" adlı kitabının 80. sayfasında Azerbaycan'ın cura sazına "Hurda", 122. sayfasında ise "Hırda" şeklinde, iki varyantta ismini yazmışdır.

[166] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 80

[167] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 122

[168] "İzahlı Saz-Söz Lugati", Bakı – 2015, S. 26

[169] İzahlı - açıklamalı

[170] "Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti", "Şark- Garb" yayınevi, 1. c., Bakü – 2006, S. 432

[171] Abdullayeva, S. "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, 146 s.

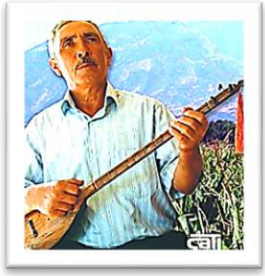
Anadolu'da 3 telden, 10 perdeden oluşan zahiri görünümü ile küçük boyutlu cura sazı anımsatan enstrümana "3 telli kopuz" (Bkz: Şekil № 60) denildiğine bir kaynakta rast geliriz. Bkz: [172] Hatta

Şekil № 60. Anadolu'nun 3 telli kopuz enstrümanı

3 burgusu 3 metal teli olan enstrümana bazı kaynaklarda "3 telli cura"[173] da denilmesine tanık oluruz. (Bkz: Şekil № 61)

Şekil № 61. Anadolu'nun 3 burgulu, 3 adet çelik telli cura enstrümanı

Osmâniye'nin Düziçi ilçesinde Anadolu saz - söz sanatını çalıp söylemesi ile yaşatan günümüzün üstat ozanı Âşık Karayiğit Osman'ın *(Osman İper gibi bu yörede tanınır İ.İ.)* (Bkz: Şekil № 62),



Şekil № 62. Âşık Karayiğit Osman

icra ettiği 200 senelik orijinal görünümü ile eski bağlama enstrümanların hatırası: 3 burgulu, 3 telli 13 bağırsak perdeden oluşan küçük boyutlu cura saz, "Baltasaz" ya da "Damdıra" (Bkz: Şekil № 63), adları ile bilinmekle sadece şelpe ile çalınar.

---

[172] Bkz: https://www.baglamaci.com/baglama-icrasi/tarihsel-gelisimi/baglama-ve-tarihte-yolculuk.html

[173] https://aregem.ktb.gov.tr/TR-12705/telli-calgilar.html

Şekil № 63. 3 telli, 3 burgulu, 13 perde "Baltasaz" veya "Damdıra"

Bu enstrüman konusunda Öğretim Görevlisi, Dr. Hakan Tatyüz (Bkz: Şekil № 64), bir makalesinde şöyle bir açıklamada bulunmuştur:

Şekil № 64. Hakan Tatyüz

«Sazın yörede bilinen diğer isimlerinin "Baltasaz" ya da "Damdıra" olduğunu, teknesinin dut, göğüs kapağının çam, sapının da ardıç ağacından yapıldığını, 3 telli, 13 perdeli ve perdelerin bağırsaktan yapılmış olduğunu, perdenin yöredeki diğer isminin de "Çivi" olduğunu ifade etmektedir. Âşık Karayiğit Osman' ın curasını incelediğimizde alttaki iki çelik telin bir tanesini 0,18 mm diğerini 0,20 mm en üstteki tek teli de 0,30 mm olarak tespit ettik. Bu tellerden alt ikisini LA sesine üst teli ise Mİ sesine akortlamaktadır. Âşık bu tellerden alt ikisine aynı anda basarak ezgi çaldığını ve üst teli de dem sesi elde etmek için kullandığını söylemektedir.»[174]

Azerbaycan'ın Karabağ âşık ekolünün ünlü ismi Âşık Valeh'in torunu, Âşık Abbaskulu (Bkz: Şekil № 65) *(19. yüzyılın sonu 20. yüzyılın başlangıcı)* sanatla uğraşdığı dönemlerde performansını her zaman 3 telli, cura sazla gerçekleştirdiği aşağıdakı resimden gözükmektedir.

[174] http://www.turkuler.com/yazi/karacaoglan_siirlerinde_saz.asp

Şekil № 65. Âşık Abbaskulu (1850 – 1932) 3 telli cura sazı ile

Araştırmacı sanatcı, Dr. Hakan Tatyüz (Bkz: Şekil 1) "Karacaoğlan Şiirlerinde Saz" adlı makalesinde cura sazla ilgili şöyle der: *«Devamlı gezgin olduklarından dolayı bu ozanların sazlarının taşınması kolay olması için boylarının küçük olması muhtemeldir. Karacaoğlan'ın devamlı gezdiğini ise şiirlerinden anlamak mümkündür. Karacaoğlan'ın bağlama ailesinin en küçük boylu sazı olan cura sazını çaldığı aşağıdaki dörtlükten de anlaşılmaktadır.*

Deniz kenarında mecnun gezerken,
Elime bir ***cura saz*** *ıras geldi.*
Nice şükretmeyim Bâri Hüdâ'ya,
Şahan arar iken baz ıras geldi.»[175]

Cura saz konusunda, özellikle de boyutu, perdesi ve teli ile ilgili Prof. Dr. Saadet Abdullayeva (Bkz: Şekil № 6) bizlere şöyle bir bilgi sunar: *«Küçük (cüre) saz dut ağacından yapılmıştır. Aletin genel uzunluğu 550 mm'dir. Gevdenin uzunu 190 mm, genişliği 100, derinliği 96 mm. Kol uzunluğu 240 mm, genişliği 24 - 28 mm, yüksekliği 25 - 30 mm'dir. 11 mm uzunluğundaki kafa kısmında 4 burgusu ve aleti asmak için bir yüyen bulunur. Aletin yüz kısmında 8 küçük rezonatör deliği açıldı. Eşiğin boyutu 30x5 mm'dir. Perde sayısı 16'dır. Âşık havalarının icrası sırasında kullanılır. »*[176] (Bkz: Şekil № 66)

[175] Bkz: http://www.turkuler.com/yazi/karacaoglan_siirlerinde_saz.asp
[176] Abdullayeva S., "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, S. 91 - 92

Şekil № 66. 4 burgulu, 4 telli, 16 perdeli cura saz

Bir diğer kaynakta "Koltuk sazı"nın "Cura saz"lara değil, orta boyutlu sazlara denildiğini gözlemliyoruz. *"Koltuk sazı" – is. muş. Orta boy, 5 telli saz"*[177] Orta boyutlu saz konusunda Prof. Dr. Saadet Abdullayeva (Bkz: Şekil № 6) şöyle bir bilgi aktarır: *«Orta saz dut ağacından yapılmıştır. Aletin uzunluğu 696 mm'dir. 150 mm genişliğinde ve 145 mm derinliğinde olan gövde sedef işçiliği ve milli süslemelerle 8 dilimden*[178] *oluşmaktadır. 4 tel ve 13 perdeye sahiptir. Muğamların icrası sırasında toplulukta kullanılır».*[179] Daha sonra araştırmacı, Azerbaycan'ın Şirvan yöresinin ünlü aşığı Mirze Bilal'ın (Bkz: Şekil № 67) bir zamanlar düğünlerde şenliklerde icra ettiği orta

Şekil № 67. Âşık Mirze Bilal Mustafa oğlu Mikayılov (1872 – 1937)

boyutlu sazının, burğusu, telleri ve perdeleri ile ilgili bazı önemli bilgileri bizlere aktarmakla yanı sıra üstadın "Azerbaycan Tarih Müzesi"nde muhafaza [180] olunan enstrümanının resmini de "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri" kitabında eklemeği ihmal etmemiştir. (Bkz: Şekil № 68)

---

[177] "Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti", "Şark - Garb" yayınevi, 3. c. Bakü – 2006, S. 176

[178] Dilim – yaprak anlamında

[179] Abdullayeva S., "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, S. 91

[180] Muhafaza – koruma, saklama

Şekil № 68. Mirze Bilal'ın 6 burgulu, 6 telli, 14 perdeli "orta boyutlu saz"ı

Araştırmacı Saadet Abdullayeva (Bkz: Şekil № 6) Mirze Bilal'ın bir zamanlar kullandığı, "orta boyutlu saz"la ilgili şöyle bir açıklamada bulunmuştur: *«Orta sazlar: Âşık Mirze Bilal'ın sazının uzunluğu 870 mm'dir. 6 teli ve 14 perdesi vardır. 176 mm genişliğinde ve 172 mm derinliğinde olan gövde 9 yapraktan oluşmaktadır. Baş kısmının uzunluğu 150 mm'dir. Tezenenin[181] boyutu 34x18 mm.»* [182]

Bazı kaynaklardakı resimden tasbit ederiz ki Mirze Bilal bir zamanlar 3 telli, 3 burgulu "cura saz"la da performansını sergilemiştir. (Bkz: Şekil № 69)

Şekil № 69. Âşık Mirze Bilal Mustafa oğlu Mikayılov (1872 – 1937)

Görünüşüne göre Azerbaycan'ın cüre, orta ve büyük sazıyla ilgili şöyle bir bulmaca da âşık sanatçıların sözlük dağarcığında yer almaktadır. Bir âşık karşılaştığı diğer aşığın saz - söz sanatında bilgisini, seviyesini test etmek amacıyla şöyle bir bulmaca der: "Bir yanı nimce [183], bir yanı çömçe [184]". Karşıdakı taraf şayet

[181] Tezene - mızrap
[182] Abdullayeva S., "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, S. 112
[183] Nimce - tabak, tepsi

bu sorunun doğru cevabını net bilmiş olursa sanatta üstatlığını kanıtlamak için özgüvünle:“saz”- der. Hakikatan da saza baktığımızda kepçeye benzerliğini görebiliriz. (Bkz: Şekil № 70, № 71)

Şekil № 70. Çömçe (kepçe)

Şekil № 71. Azerbaycan âşık sazı

Azerbaycan âşıklarının düğünlerde, bayramlarda her zaman istifade ettilkeri, genellikle performansını iyi bir şekilde sergilediği temel enstrümanın ismi “Ana saz”dır. “Ana saz” konusunda bir kaynakda şöyle der: *“Büyük saz, ana saz anlamına gelir, 8 - 9 telli. Büyüklüğü nedeniyle modern zamanlarda da kullanılmaktadır.”* [185] Bu arada bir sözlükte “Büyük” kelimesinin “Tavar” sözcüğü ile eşit anlam ifade edildiğini de vurgulamamız gerekir: *“Tavar – büyük”*[186].Bu konuda araştırmacı Seyfettin Altaylı (Bkz: Şekil № 72)

Şekil № 72. Seyfettin Altaylı

2. cilt “Azerbaycan Türkce Sözlüğü” kitabının 1109 sayfasında kısa ve net olarak şöyle der: *“Tavar – büyük, iri kocaman”*[187]. Büyük, kocaman saz örneğine üstat âşık Sadık Sultanov’un kullandığı enstrümanı örnek getire biliriz. (Bkz: Şekil № 73)

---

[184] Çömçe – kepçe: - büyük kazanlarda pişen sulu yiyecekleri karıştırmakta, dağıtmakta kullanılan, uzun saplı, yuvarlak, büyük ve derin kâşık.

[185] “İzahlı Saz - Söz Lugati”, Bakı – 2015, S. 23

[186] “Azerbaycan Dilinin İzahlı Lüğeti”, “Şark- Garb” yayınevi, 4. c. Bakü – 2006, S. 273

[187] Altaylı, S. “Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü” 2. cilt, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: 2618. İstanbul - 1994, 1109 s.

Şekil № 73. Âşık Sadık Sultanov (1893 - 1965) Büyük saz

Bir konuyla ilgili olarak şunu ifade etmeliyiz ki Gürcistan'da faaliyetini sürdüren Borçalı mahalının saz - söz ustadlarının icra ettiği enstrümanların teknesini Azerbaycan âşıklarının müzik aleti ile kıyasladığımızda bir kadar büyüklüğünün farkında oluyoruz. Bu yörenin üstat sanatkarlarının düğünlerde, bayramlarda kullandıkları enstrüman genellikle büyük tekneli olması ile Azerbaycan'ın diğer farklı bölgelerinin *(Gencebasar yöresi, Tovuz, Şemkir, Gedebey, Kelbecer, Şirvan)* sazlarından farklılık arzeder. Nedeni de şudur ki Borçalı yöresinin âşıkları balabanın (mey), veya defin yardımı - eşliği olmadan tekçe sazı ile performanslarını düğünlerde, şölenlerde, bayramlarda sergilemişler. Bu yüzden de enstrümanın sesinin daha fazla olması için daha büyük tekneli saza ihtiyaç duymuşlardır.

3. Azerbaycan Sazı ve Çoğur Sorunları

Bir zamanlar Azerbaycan, Anadolu ve İran Türkleri'nin âşıklarının leksikonunda sazla yanı sıra "çoğur" da denildiği doğrudur: *"Tarihi kaynaklardan, 12.-16. yüzyıllarda, kopuzun saz yerine kullanıldığı dönemde, Kafkas, İran ve Anadolu'daki sufi merasimlerinde, derviş - âşık meclislerinde "çağır", "çagur", "çugur", "çoğur" adlı müzik aletinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Muhtemelen çoğur "hakkı, Allah'ı çağırmak için kullanılan musiki aleti" anlamına gelmektedir. Bu sözün dilimizde kullanılan "çal - çağır" deyiminden türediğini ve sonralar "çoğur" olarak değiştiğini de söyleyebiliriz. Çeşitli tarihi kaynaklardan Orta Çağda Safevi*

devletinin ordusunda yüksek savaş ruhu kazandırmak için çoğur müzik aletinin kullanıldığı belli oluyor".[188]

Farklı araştırmalardan anlaşılır ki "çoğur" sözü hem küçük saz hem de büyük boyutlu aşık sazları için geçerlidir. Bir kaynakta mızrapla çalınan, 3 burgulu, 3 adet çelik telli,14 perdeli küçük boyutlu cura saza benzeyen enstrümana "Çoğur"[189] denildiği bilinmektedir. (Bkz: Şekil № 74)

Şekil № 74. 3 burgulu, 3 telli, 14 perdeli Çoğur

Anadolu'da 3 burgulu, 3 tellı ve 23 perdelı "Balta saz"a aynı zamanda "çöğür"[190] denildiğine bir kaynakta tanık oluruz.(Bkz: Şekil №75,№ 76)

Şekil № 75. 3 burgulu, 3 çelik telli, 23 perdeli Anadolu Çöğürü

Şekil № 76. 3 burgulu, 3 çelik telli, 23 perdeli Anadolu Çöğürü

Hatta 3 burgulu, 3 adet çelik telli, 19 perdeli "Kısa sap bağlama", Anadolu'da "Çöğur"[191] ismi ile bilinmektedir. (Bkz:

[188] https://www.azerbaijans.com/content_247_tr.html
[189] https://www.youtube.com/watch?v=4oghQiYmr28
[190] https://www.facebook.com/gamsazevi.evi/photos/pcb.1135705353138920/1135704919805630/?type=3&theater

Şekil № 77. 3 burgulu, 3 telli, 19 perdeli "Kısa sap bağlama" - Çöğur

Şekil № 77) Çöğür'ün perde ve tel sayısı ile ilgili şöyle der: *«**Çöğür**: On iki telli, otuz iki perdeli bir saz türü. En eski Türk sazı Kopuz'un daha gelişmişi olup günümüze kadar pek çok değişimlere uğramıştır.»*[192]

«Tarihi kanıtlardan, 12 - 13. yüzyıllarda ozan kopuzunun çoğurla, 15 - 16. yüzyıllarda ise çoğur'un saz yerine kullanıldığı görebiliriz. Yalnız çoğur'un başka türleri Kafkas'ta, hem de Irak Türkmenleri arasında günümüze kadar ulaşmıştır.»[193]

İnternet kaynağında Çöğür ile ilgili şöyle bir bilgi de elde ederiz: *«Evliya Çelebi'nın dediğine göre mucidi Kütahyallı Yakup Germiyani'dir. Büyük yapılı bir sazdır. Gövdesi 45 - 47 santimetre civarındadır. Anadolu'da yaygın olarak kullanılmışdır, "**abdal sazı**" da denir. Yeniçeri ocağında yaygın olarak kullanılan çöğür, zaman içinde bazı değişikliklere uğramış ve orta boy bağlamadan küçük bir saz halini almıştır. Kestane ağacından da yapılanlar daha makbuldür. 12, 9 ya da 6 telli olan çeşitleri mevcuttur. Genellikle semai, nefes gibi tasavvuf müziği eserleri seslendirilir.»* [194]

Gürcü halkının müzik kültüründe yer alan geleneksel ulusal enstrümanlarına baktığımızda tel ile burgu sayısının 3 olanına **pandur**, bununla yanı sıra 4 burgulu 4 telli veya 5 burgulu 5 telli perdeli veya perdesiz olmak üzere sadece şelpe tekniğiyile çalınan

---

[191] https://www.hepsiburada.com/cogur-hh296-kisa-sap-baglama-kilif-pm-HB00000Q9JW6

[192] https://www.turkedebiyati.org/cogur/

[193] https://www.azerbaijans.com/content_247_tr.html

[194] https://www.neoldu.com/turklere-ozgu-sazlar-886h.htm

türlerine de **çonguri**[195] denildiğine bazı kaynaktan tanık oluruz. (Bkz: Şekil № 78)

Şekil № 78. Gürcü'lerin 4 burgulu, 4 bağırsak veya misina telli perdesiz çonguri

Şekil № 79. Gürcü'lerin 5 burgulu, 5 bağırsak veya misina telli 16 perdelı çonguri (çöğür)

"Azerbaycan Tarih Müzesi"nde sergilenen 6 burgulu, 6 telli çoğür enstrümanının boyutu, biçimi konusunda şöyle der: *«Aletin çanağı dut ağacından monte yöntemiyle yapılıyor. Çanağın üst kısmı 4 mm kalınlığında ağaç üzlükle kapatılır. Kol ve kelle kısmı ceviz, burguları ise armut ağacından yapılır. Genel uzunluğu 880 mm, çanağının uzunluğu 400 mm, eni 225 mm, yüksekliği 140 mm'dir. Koluna 23 perde bağlanır. Çanağın yan tarafında 2, üst kısmında ise ses tınlaşımı için birkaç delik açılır. Ses düzümü küçük oktavın "do" sesinden ikinci oktavın "sol" sesine kadardır"*[196]. (Bkz: 23 perdeli ve 24 perdeli Çoğür Şekil № 80, № 81)

Şekil № 80. "Azerbaycan Tarih Müzesi"nde sergilenen 6 burgulu, 6 telli 23 perdelı sapı sedefle işlenmiş çöğür[197]

[195] https://atlasofpluckedinstruments.com/middle_east.htm#azerbaijan
[196] https://www.azerbaijans.com/content_247_tr.html
[197] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/%C3%87o%C4%9Fur.Jpg

Şekil № 81. 6 burgulu, 6 telli 24 perdelı çöğür

Çoğurla ilgili bilgileri kıyasladığımızda anlaşılır ki bu enstrümanın mızrapla ve şelpe ile çalınma tekniği ile yanı sıra perdesiz ve perdeli olanları vardır. Diğer bir kaynaklara dayanarak bu enstrümanın perde sayıları değişkenliği nedeni ile 32, 26, 23, 16 hatta 15 olduğu anlaşılmaktadır. *"Ali Rza Yalçın'ın "Güneyde Türkmen Çağları" eserinde çoğur'un 9 teli 15 perdesi ve güzel ses rengi olmasından bahsedilir."*[198] Bu arada İran'ın Save şehrinin üstat âşığı Budağali Reşidi'nin (Bkz: Şekil № 82) Azerbaycan âşık sazı biçiminde olan fakat çöğür ismi ile icra ettiği enstrümanın 9 burgulu 9 çelik telli 12 perdeli olduğunu 2003 yılında araştırmamız zamanı tasbitte bulunduk.

Şekil № 82. Budagalı Reşidi 9 burgulu, 9 telli 12 perdeli çoğur isimli sazı ile

Belirtmemiz gerekir ki çoğurlar burgu ve tel sayısına göre de farklılık oluşturmaktadır. Yani bazı çöğürün burgusu ve teli sayısı bakımından aynı olup, 3 burgulu, 3 telli, 5 burgulu 5 telli, 6 burgulu 6 telli olanlar da vardır. Evliya Çelebi'nin bu konudakı bilgisine temellenerek diyebiliriz ki bir zamanlar çöğürün 12, 9 ya da 6 telli çeşitleri de mevcuttu. Ünlü gezginin "Seyahatname" eserınde 5 kıllı[199], tahta göğüslü ve 26 perdeli çöğürden de söz ediler.

[198] https://www.azerbaijans.com/content_247_tr.html
[199] Kıl – tel anlamında

Çöğürün tekne yapısi aynı olmasına rağmen kafataslarında da farklılık gözükmektedir. Bu konuda değinmiş olursak bazı çoğurun kafa yapısı Azerbaycan ve İran tarının kafatasına, bazılarınki ise bağlamada ve kemanda olduğu gibi geriye doğru bükülmüş şeklindedir. Azerbaycan'ın Tarih Müzesinde sergilenen ve 19. yüzyıla ait "Çöğür"ün kafa kısmına baktığımızda Azerbaycan'ın 11 burgulu tarının, aynı zamanda 6 burgulu İran tarının kafa yapısıyla ortak bir benzerliği de ortaya çıkıyor. (Bkz: Şekil № 83, № 84)

Şekil № 83. Azerbaycan ve İran tarının kafa tası

Şekil № 84. Çoğürün kafa tası

Bazı çoğurun kafa kısmının bağlamaya benzerliği de dikkati çekmektedir. Anadolu bağlamalarında burgular yerleşen kafa kısmının geri eğilimi Gürcülerin 3 burgulu 3 telli panduri veya 4 burgulu 4 telli çonguri isimli halk enstrümanında da bizzat gözükmektedir. (Bkz: Şekil № 85, № 86)

Şekil № 85. Bağlaman kafa kısmı

Şekil № 86. Çongurinin kafa kısmı

Çöğür konusunda daha bir kaynakta şöyle denir: *"17. Yüzyılın ortalarında Azerbaycan'da bu sazlar kullanılmıştır. Günümüzde ise neredeyse unutulmuş sazlardandır. Safeviler döneminin hükümdarı Şah İsmayil'in yaşadığı dönemde çokca icra edilmiştir. Mızrapla çalınan bir alettir. Bazı metinlerde* ***çoğur****,* ***çoğor*** *veya* ***çukur*** *da bahsi geçer"*[200].

[200] https://anadolutudam.anadolu.edu.tr/%C3%A7alg%C4%B1lar/%C3%A7%C3 %B6 %C4%9F%C3%BCr-co%C4%9F%C4%B1r

İslam Ansiklopedisi'nde çoğurla ilgili şöyle bilgi aktarılır: *«Telli - mızraplı, tekneli - göğüslü ve kollu - perdeli bir çalgıdır.* ***Çoğur*** *şeklinde de kullanıldığı görülen adının, Dîvânü lugāti't - Türk'te "yüksek ses, gürültü" anlamında geçen* ***çağ çuğ, çağı, çoğı, çuğı*** *kelimeleriyle ilgili bir ses taklidi kelime olduğu düşünülebilir. Ayrıca İç Asya'nın kuzeyi ve doğusundaki Türk kültür çevrelerinde kaval, düdük, boru gibi nefesli sazlar için Teleütler'de çogur,* ***çogor, şogor****; Altay Türkleri'nde çokur,* ***çookur, şogor****; Tuva Türkleri'nde* ***şoor****; Kuzey Türkleri'nde* ***şoor, şogor, çurana****; Kırgızlar'da* ***çoor, çoor kuray, çoyorno*** *şekillerinde kullanılan kelimeleri de zikretmek gerekir. Araştırmacı Mahmut Ragıp Gazimihal ise ismin kopuzdan geldiğini (kopuz > kobuz > kovur > kövür > çöğür) ileri sürmektedir.»*[201]

Evliya Çelebi (Bkz: Şekil № 87) çöğürü "beş kıllı, tahta göğüslü

Şekil № 87. Evliya Çelebi (1611–1682)

ve 26 perdeli büyük bir saz" olarak tarif ederek Seyahatnamesi'nde şöyle der: *"... müellifi Yakûb - ı Germiyani, yine Kütahiyye'de Zergen Bağları'nda yatır. Germiyan padişahlarından idi. Aşk ile âlûde bir padişah olmağ ile icâd etmiştir. Levendâne beş kıllı ve tahta göğüslü ve yiğirmi altı perdeli, gövdesi büyük bir sazdır. Ekser Yeniçeri Ocağı'na mahsus bir sazdır".*[202]

Çoğur konusunda farklı bilim adamları ilginc bilgiler aktarmışlardır. Azerbaycan'ın ünlü etnomüzikologu, bestekâr

[201] Bkz: https://islamansiklopedisi.org.tr/cogur
[202] Duygulu M. "Türk Halk Müziği Sölüğü", "PanYayıncılık", Ankara - 2014, s. 126

Afrasiyab Badalbeyli (Bkz: Şekil № 2) "Çoğor"la ilgili kısaca olarak şöyle der: *"Çoğor – 5 telli kadim Azerbaycan müzik aleti"*[203] (Bkz: Şekil № 88)

Şekil № 88. Kamil Ahmedov'un yaptığı 5 burgulu, 5 telli, 14 perdeli çoğor - cura saz

Etnomüzıkolog Melih Duygulu (Bkz: Şekil № 38) "Türk Halk Müziği Sölüğü" kitabında Çoğurla ilgili şöyle der: *«Çöğür (**çükür**, **çağur**, **çigör**, **çoğur**, **çonur**, **çökür**, **çönkür**, **çör**, **çövür**, **çövüt**, **çuğur, çükür**) Bağlama / tambura tipli telli, mızraplı çalgı. Tarihsel kaynaklarda genel yapı aynen tarif edilmekle birlikte, farklı boyutlar ve çalgının icrası ile muhtelif ayrıntılar da zikredilir. Kaynaklarda ve halk arasında çöğür teriminin imlası ve söylenme biçimleri çeşitlidir. Anadolu'da çöğür sazı ancak birkaç yörede varlığını sürdürebilmektedir. Kahramanmaraş, Adana, Malatya ve Ege'de (Kütahya ve Teke Yöresi) bu çalgıya rastlanmaktadır.»*[204]

Türk tarihçi, siyasetçi, müzikolog, gazeteci ve yazar Yılmaz Öztuna (Bkz: Şekil № 30) 1. cilt, "Türk Musikisi Ansiklopedisi" kitabında çoğurla ilgili şöyle bir bilgi aktarar. *«Kopuz'a benzeyen bu saz, saz şairleri tarafından çok sevilmiştir. 6 cift tellidir (Evliya 5 telden bahsediyor), Uzunluğu 110 cm'dir. En pest tel, en üsttedir. Bu birinci tele "bam teli", denir ve âhenk tutmaya yarar. İran Türkleri'nde de kullanılır.»*[205] Son cümleden yana çıkarak

[203] file:///F:/L%C3%9C%C4%9EET%20(2)/Izahli_monoqrafik_musiqi_lugeti.pdf S. 51

[204] Duygulu M. "Türk Halk Müziği Sölüğü", "Pan Yayıncılık", Ankara - 2014, s. 126

[205] Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi" 1. cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1976, s. 147.

belirtmeliyiz ki İran'ın Save şehrinde araştırmamızın bir sonucu olarak âşıkların saz enstrümanına çöğür demesine tanık olduğumuzu da vurgulamamız gerekir. Bu bölgenin âşık ekolünün üstadı Âşık İsmayıl Reşidi (Bkz: Şekil № 88) ve oğlu Budağali Reşidi (Bkz: Şekil 82) ile sanatla ilgili yaptığım röpörtaj sırasında icra ettiği 9 burgulu 9 çelik telli 12 perdelı, büyük boyutlu Azerbaycan âşık sazına çöğür, yerel ağızla "çöyür" demesine tanık olmuşuz. Not etmemiz gerekir ki 12 perde 12 mübarek zatların - imamların şerefine, temsili olarak bu enstrümanın sap kısmına bağlanmıştır.

Şekil № 88. Âşık Budağali Reşidi'nın babası Âşık İsmayıl Reşidi / Save – İran

Çoğur konusunda bizim tasbitimizi kanıtlamak için İslam Ansiklopedisi'nde olan bir cümleyi hatırlamamız gerekir: *"Güney Azerbaycan'da âşıkların çaldıkları armutî göğüs ve tekneli çöğür de dokuz tellidir."*[206]

Türk bestekârı Ahmet Adnan Saygun (Bkz: Şekil № 89)

Şekil № 89. Ahmet Adnan Saygun (1907 – 1991)

[206] Bkz: https://islamansiklopedisi.org.tr/cogur

Sarıkamış'ta rastladığı çöğürü şöyle anlatır: *"Teknesi diğer bağlamalardan daha büyük, altı telli ve kulaklı, on dört perdeli, eşikli göğsü bulunan, tezene ile çalınan ve Anadolu'nun diğer bölgelerindeki bağlamaya benzeyen bir sazdır."*[207]

Ünlü tarihçi bilim adamı Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) çoğürla ilgili "Türk Kültür Tarihine Giriş" adlı 9. cilt kitabının 72 sayfasında şöyle der: *«Anadolu' da bu saz, **çagur**, **çöör**, **çükür**, **çugur** gibi söyleyişlerle anılır. Azeri Türk kültür çevresindeki çogur, özellikle Dağıstan bölgesinde, iki telli olarak yaygındır. Yarım karpuz biçimli ve gövdesi, ancak oyukluğundadır»* [208] Adı geçen kitabın 73. sayfasında Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) şöyle der: *«Çagur, burada adını saygı ile andığımız Ali Rıza Ya1gın'a göre, tahtacı ve kızılbaşların çaldığı, dokuz telli bir sazdır. Bazan altı telli de olabiliyordu. Perdeleri, onbeş perde idi».*[209] İsmi geçen kitabın 74. sayfasında Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) daha sonra şöyle der: *«Farmer'e göre, şimdiki Türk çögürü, altı telli ve altı perdelidir. İran çogur'u ise, iri karınlı ve oldukça kısa saplıdır»*[210]

Azerbaycan sazlarının bir zamanlar Çoğur diye adlandırılan telli enstrüman, Gürcü tabiri ile "çungur" [211] denildiğine bir kaynakta tanık oluruz. Eski dönemlerde Azerbaycan'da çocukların oyun sırasında kullandıkları "çıngır sazım" ifadesi belki de "Çongur" aletinin isminın tahrife uğramasından veya çelik tellerinden çıkan sesin yankısı, sedası olarak hatıra kalmıştır. "Çonguri" gibi telaffuz edilen bu çalgı aleti Gürcü ulusal müzik kültüründe önemli yere

---

[207] Bkz: https://islamansiklopedisi.org.tr/cogur

[208] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 72

[209] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 73

[210] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 75.

[211] Memmedli Ş., Gocayeva Memmedova G, "Gürcistan'daki Borçalı Azeri Türklerinde Âşıklı Geleneği", "Turan - Sam", "Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi", İlkbahar, Yıl: 2012, cilt: 4, Sayı: 14, S. 28.

sahiptir. Bir kaynakta şöyle der: *"Anadolu ve Azerbaycan Türklerin'den Gürcü kültürüne geçen bu çalgı, Gürcistan'da çonguri adıyla biliniyormuş."*[212] Şelpe tekniği ile icra olunan 9 rezonatör deliği, 8 adet bağırsak (*son yıllarda misina perdesi kullanılmakta İ.İ.)* perdeli[213], 3 burgulu, 3 telli enstrümana **"panduri"** (Bkz: Şekil № 90, № 91),

Şekil № 90. Gürcü halkının 3 burgulu, 3 telli, 8 pedeli Panduri enstrümanı

Şekil № 91. Gürcü halkının 3 burgulu, 3 telli, 12 pedeli Panduri enstrümanı

4 telli, 4 burgulu, perdesiz olanına ise **"çonguri"** (Bkz: Şekil № 92), denildiği bilinmektedir.

Şekil № 92. Gürcülerin 4 burgulu, 4 telli, perdesiz Çonguri enstrümanı

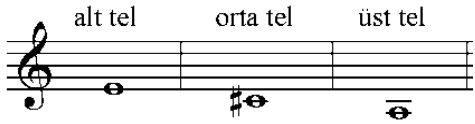
Üç telli pandurinin ilk teli 1. oktavın Mi (E), 2. teli yine 1. oktavın Do diyez (C#), 3. Teli ise küçük oktavın La (A) sesine nizamlanır. Nota örneğinde 3 telli pandur enstrümanının akort sistemine bir göz atalım.

---

[212] Bkz: https://twitter.com/byomud_89/status/1199779835444420608/photo/2

[213] Not: 13 rezonatör delikli, 11, 12, hatta 15 perdeli "pandur" da Gürcü müzik kültüründe yer almaktadır: Bkz: http:// muzikmagaza.blogspot.com/2012/09/

Örnek № 4



Kafkasya halklarında farklı değimle dikkati çeken bu enstrüman konusinda araştırmacı Süreyya Ülker (Bkz: Şekil № 93), "Pandur"

Şekil № 93. Süreyya Ülker

adlı bilimsel makalesinde şöyle der: *«Osetçede çalgı anlamına gelen **fandır**, Çeçencede çalgı anlamına gelen **pondur** sözleri panduranın anlamı kaymış biçimleridir. Gürcü genel dilinde bu çalgının 3 tellisine panduri denirken 4 tellisine **çonguri** denmekte, çongurinin, panduriye 4. bir tel eklenmesiyle geliştirildiği bildirilmektedir. Gürcü halk dilindeyse panduriyle çonguri kavramları iç içe geçmiştir. Doğu Gürcistan'ın ovalık kesiminde 3 telli panduriye çonguri denirken, dağlık kesimde bu çalgıya hem panduri, hem çonguri denmektedir. Dağlılar, çalgının eski adının panduri, yeni adınınsa çonguri olduğunu belirtmektedirler. Panduri Doğu Gürcistan'da yaygınken, çonguri Anadolu'ya komşu Batı Gürcistan'da yaygındır. Çonguri sözü Gürcüceden İsvancaya **çunuri**, Abazacaya açangur biçiminde geçmiştir.»*[214] Bir kaynakta ise Lezgi halkının tabirinde çungur olduğuna dair şöyle der*: "Bunun Lezgin adı chungur'dur"*[215]

[214] Ülker S. "Pandur", "Türk Dili Dergisi", Eylül-Ekim 2008; 22 (128): S. 22 - 23., Bkz: http://muzikmagaza.blogspot.com/2012/09/

[215] Bkz: https://atlasofpluckedinstruments.com/middle_east.htm#azerbaijan

Bu bölümün sonucu olarak not etmemiz gerekir ki çoğur adlı çalgı aleti kendini genellikle üç biçimde gösterer ve 4 kavramı içerir.

1. Azerbaycan'ın 6 burgulu 6 telli çoğur enstrümanına dikkat ettiğimizde sap ve kelle kısmı sanki yapı itibariyle tar aletinin kol ve kelle kısımını anımsatır.

2. Çonguri veya Panduri enstrümanı iki tarzda: hem kollarda, hem Azerbaycan âşık icracılığında olduğu gibi ayakta da çalınar. Anadolu sanatçılarının bağlama icracılığı sürecinde enstrümanı tutuş tarzı gibi kollarda kavrama stili ise İran tarının tutuş pozisyunu ile haman haman aynıdır. (Bkz: Şekil № 94, № 95, № 96)

Şekil № 94. Çongurinin tutuş şekli

Şekil № 95. Bağlamanın tutuş şekli

Şekil № 96. İran tarının tutuş tarzı

3. Sap ve kelle kısmı Azerbaycan tarını hatırlatan Azerbaycan çoğuru, yarıya kesilmiş balkabağın görüntüsünü anımsatan tekne kısmı ise bir tür Gürcülerin çonguri isimli enstrümanını gibi görünüyor

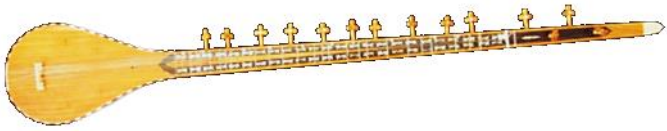
4. Bir başka pozisyondan da yaklaştığımızda armut biçimli Azerbaycan sazlarına da çöğür denildiği bilimsel kaynaklarla kanıtlanmıştır. Henüz İran'ın Save bölgesinin âşıkları sazı çöğür adı ile icra etmektedirler. Bu terim onların icracılık sanatında ve faaliyetlerinde tabir olarak halen saz enstrümanı için kullanılmaktadır.

4.Azerbaycan Sazı ve Dutar Konusu Üzerine

Türk dünyasının ortak kültür değerlerinin başında gelen enstrümanlardan biri de iki tel anlamını ifade eden dutar. Zamanla bu konu üzerine bir çok ünlü araştırmaçılar değinmiş, kıymetli makale ve kitaplar yazarak gelecek nesile armağan etmiştir. Ünlü tarihçi bilim adamı Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) dütarla ilgili "Türk Kültür Tarihine Giriş" adlı 9. cilt kitabının 173 sayfasında şöyle bir karar verir: *"Dutar, yani iki telli saz, bütün sazların anasıdır."*[216] (Bkz: Şekil № 97, № 98, № 99)

Şekil № 97. Horasan dutarı

Şekil № 98. Özbek dutarı



Şekil № 99. Herat dutarı

Azerbaycanın ünlü müzikologu, bestekâr Afrasiyab Badalbeyli (Bkz: Şekil № 2) "Açıklamalı Monografik Müzik Sözlüğü" adlı kitabında dutar hakkında şöyle der: *"Dutar - görünüşte saza benzeyen, iki telli tartımlı bir müzik aleti"*[217]. (Bkz: Şekil № 100, № 101)

---

[216] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 173

[217] Badalbeyli A., "Musiki Lüğeti", "Elm" yayınevi, Bakü – 1969, S. 37

Şekil № 100. Özbek dutarı

Şekil № 101. Azerbaycan sazı

Daha çok Azerbaycan sazlarına benzeyen Afgan Türkmenleri'nin, Uygur Türkleri'nin ve Özbek Türkleri'nin hatta Tacıkıstan müzik kültüründe bulunan iki burgulu müzik aletlerinin farklı seslere ayarlanmış bir cift telleri *(Türkmenistan'da ve Kuzey İran'da özellikle de Goçan Şirvan ve Kümbetikavus'da eylemini sürdüren bahşi sanatcılarının dütar enstrümanı 1928 yılından buyana telleri çeliktendir. Haleb Bahşilik sanatının müzik parçalarını bu çelik tellerle dutarda seslendirmektedirler. İ. İ.)* geçmişte olduğu gibi şimdi de bağırsaktan yapılmıştır. (Bkz: Şekil № 102, № 103, № 104, № 105, № 106, № 107)Her iki enstrümanın tınından bunu duyabiliriz. Bkz: [218]

Şekil № 102. Afgan Dutarı

Şekil № 103. Sedef işlemeli Afgan Dutarı

[218] Bkz: Özbek Dutarı. https://www.youtube.com/watch?v=cz86uBbCHe8&list=RDjHRiO4wHC6A Bkz: Afgan Türkmenleri'nin dutar enstrümanı https://www.youtube. com/watch? v= 6qg-aK3Rt2E

Şekil № 104. 14 perdeli 2 burgulu, 2 telli Uygur dutarı[219]

Şekil № 105. 16 perdeli, 2 burgulu, 2 telli Tacik Dutarı

Şekil № 106. Özbek dutar sanatcısı

Şekil № 107. Afgan Türkmenlerinin dutar sanatcısı

Türk dünyasının 2 telli halk müzik enstrümanlarına genel bir bakışla dikkat yetirdiğimizde armut görünümlü, aynı zamanda iki burgulu, bazen bağırsaktan veya çeliktenen iki telli olması, ait olduğu halkların kendine özgü törenlerini şenlendirmek, bayramlarını, düğünlerini farklı müzik sedaları eşliğinde performanslarıyla süslemek acısından ortak fonksiyonunun kanıtıdır. Özbek – Karakalpak, Doğu Türkistan, Türkmen, Afgan, İran (Horasan Türkleri) Türkleri ve Tacik, sanatcıları tarafından icra edilen, görünüm, yapı, biçim itibariyle birbirine benzerliği, kadim geçmişe sahip iki telli dutar enstrümanlarının Azerbaycan âşık sazının ulu dedesi olma ihtimali çok yüksektir. Ve 2 telli "Şirvan tanburu"nun tel, perde, burgu sayısının giderek artması nedenile, teknik icra prensibi açısından gelişmiş hali olarak değerlendirebiliriz. (Bkz: Şekil 1).

[219] https://www.asza.com/Instruments/idutar.shtml

Farklı ülkelerde özellikle de Orta Asya *(Özbekistan, Türkmenistan, Kazakistan, Kırgizistan, Tacikistan)* cumhuriyetlerinde, aynı zamanda İran'da, Afganistan'da, Pakistan'da, Doğu Türkistan'da bulunan, bağlama biçiminde gözüken dutar ve tambur, dambura isimli enstrümanlarına genel olarak bir göz attığımızda Azerbaycan âşık sazlarına benzerliğin farkındayız. (Bkz: Özbek dutarı Şekil № 108, Karakalpak Türklerinin dutarı Şekil № 109, Doğu Türkistan - Uygur Dutarı Şekil № 110, Türkmen Türklerinin dutarı Şekil № 111, Afgan Türkmenlerinin Dutarı Şekil № 112, № 113, Horasan dutarı Şekil № 114, № 115).

Şekil № 108. Bağırsaktan yapılmış 2 burgulu, 2 telli Özbek dutarı

Şekil № 109. Karakalpak Türklerinin 2 burgulu, 2 telli Dutar enstrümanı

Şekil № 110. Doğu Türkistan Türklerinin 2 burgulu, 2 telli "Uygur Dutarı"[220]

Şekil № 111. Türkmen Türklerinin 13 perdeli 2 burgulu, 2 telli, Dutarı

[220] https://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_asia.htm#top

Şekil № 112. Afgan Türkmenlerinin 2. burgulu, bağırsak yapımı 2 telli Dutarı

Şekil № 113. Afgan Türkmenlerinin 2. burgulu, bağırsak yapımı 2 telli süslü Dutarı

Şekil № 114. 2. burgulu, 2 telli, 12 perdeli Horasan Dutarı

Şekil № 115. İran'da icra olunan 2. burgulu, 2 telli, 12 perdeli Horasan Dutarı
12 perde 12 imamların sayı anlamına geler.

Arnavutluk halk müzik kültüründe yer alan "çifteliya" veya "çifteli" olarak yazılan ve "iki tel" anlamına gelen armut yapılı, iki burgulu, iki metal telli, 12 adet pirinç kakmalı perdeli Azerbaycan ve Anadolu cura sazına ve Özbek dutarına benzeri olan, şelpe ile çalınan enstrümanın yerel ağızla "Giftelia" [221] denildiğine bir kaynakta rastlıyoruz. (Bkz: Şekil № 116)

[221] https://www.atlasofpluckedinstruments.com/europe3.htm

Şekil № 116. Arnavut halkının iki telli, iki burgulu 12 perdelı Giftelia sazı

Afganistan halk müzik kültüründe yer alan, kafa bölümünde 4 adet burgusu, sapın yan kısmında ise 10 adet rezonans işlevsel telleri için ekstra çiviler olmasına rağmen "Herati dutarı"[222] (Bkz: Şekil № 117). isimli, boyut ve biçim itibari ile Azerbaycan sazını hatırlatır. (Bkz: Şekil № 118). Fakat Özbek tambur sanatcılarının icracılığında olduğu gibi işaret parmağın uc kısmına "nahunek" adlı yüksüye[223] benzer tel mızrap takılmakla çalınan enstrüman, Türk dünyasının ortak müzik değeri ve simgesi gibi anlaşılmaktadır.

Şekil № 117. Toplam 14 burgulu, 18 - 19, 20 perdeli "Herati dutarı"

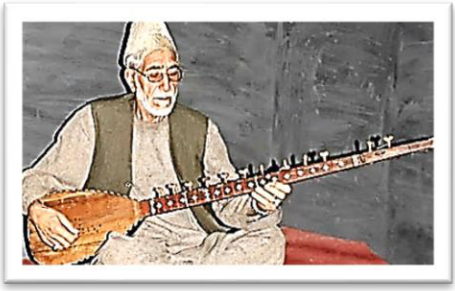
Şekil № 118. 9 burgulu, 9 telli Azerbaycan aşık sazı

Bazen sedef işlemeciliği ile dikkati çeken bu telli enstrümanın perde sayısı 18 - 19 bazen de 20 olabilir. Kafa kısmında 4 kulaklar olmasına rağmen, 4 tellerin akort prensibine, esasen iki farklı notalara ayarlandığı için, çıkan iki ses nedenile icra olunduğu Herat şehrinin adı ile "Herati dutarı" diye adlandırılmaktadır. (Bkz: Şekil № 117). Onu da belirtmemiz gerekir ki kafa kısmında yer alan ilk birinci tel her hangi bir uygun sese, diğer 3 burğuya sarılmış 3 adet metal teller

[222] Bkz: https://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_asia.htm#top

[223] Yüksük - dikiş diken bir kimsenin, parmağını iğnenin batmasından korumak amacıyla parmak ucuna taktığı, kesik koni biçiminde koruncak.

ise ikinci bir farklı sese düzenlenir. Sap kısmının yan tarafında gözüken ekstra 10 adet burgulara 10 adet "dem teller" burdon sesler için ek olarak eklenmiştir. (Bkz: Şekil № 119).



Şekil № 119. Toplam 14 burgulu, 14 telli, 18 perdeli "Herati dutarı". Herat bölgesinin ünlü müzisyeni Gadam Mohammad Ataei (Heravi)

Afganistan'ın kuzeyinde Türkistan ve Badahşan bölgesinde iki tür enstrüman bulunmaktadır ki 2 burgusu ve bir cift bağırsak teli olmasına rağmen *dutar* veya *tambur* değil, yerel halkın ağzı ile ***dambur*** diye adlandırılmaktadır. Diğer ülkelerin dutarlarında farklı sayıda perdeler varken, parmakla - şelpe ile çalınan bu tarihi gecmişe sahip, kadim icracılık geleneğine dayalı enstrümanın sap kısmında hiç bir perde bulunmmaktadır. (Bkz: Şekil № 120, № 121).

Şekil № 120. 2 burgulu 2 telli perdesiz Türkistan damburu / Afganistan

Şekil № 121. 13 rezonatör deliği olan, 2 burgulu 2 telli perdesiz Badahşan damburu / Afganistan

Anlaşılır ki tellerin sayısı ile ilgili dutar, setar, çahartar, penctar, şeştar denildiği gibi Türk dünyasında ve Şark aleminde tellerin

sayısından bakımsızın ortak isim gibi armut biçimli enstrümanın her hangi birine genel ad olarak sadece tambur (dambur) denir. 2 telli Badahşan ve Türkistan damburu (Bkz: Şekil № 120, № 121) ve Kazak dombrası (Bkz: Şekil № 122) bu dediğimiz konuya örnek olmaktadır.

Şekil № 122. 19 perdeli, 2 burgulu, 2 bağırsak veya misina perdeli Kazak dombrası

Bu bölüme sonuç olarak, müzikolokların araştırmalarına dayanarak şöyle bir tasbitte bulunuyoruz ki 2 telli dutara, 3 telli setara, tellerin sayındakı artış farkına göre hatta 4 telli çahartara, 5 telli penctara, 6 telli şeştara genel isim olarak tambur denilmesi kabul görülmüştür.

5. Üç Telli Cura Saz ve Setar

Dütar enstrümanının gelişiminin bir sonrakı aşamada teller giderek artırken, seslendirme ve çalma olanakları genişledi ve günümüz modern Azerbaycan aşık sazının seviyesine kadar ulaştı. Sözlü halk edebiyatı anıtlarından, maddi ve manevi kaynaklardan, destanlardan ve eposlardan biliyoruz ki, Ortaçağ'da kadim Azerbaycan sazlarının üç teli vardı. Bu konuda "Köroğlu"[224] destanında şöyle der:

"- Meclis yeniden başladı. Köroğlu bir delillere baktı, kalbi tellendi. ***Üçtelli*** *sazı göğsüne bastırdı ve şöyle dedi:*

İstanbul'dan buta alıb gelmişem[225],
İstanbul'da arzumanım kalmadı.[226]
Çenlibel oylağım, Kırat dayağım,[227]
At binmekde arzumanım kalmadı"

[224] Köroğlu, "Azerneşir", Bakü - 1965, S. 47.
[225] Gelmişem - geldim
[226] Arzumanım kalmadı – daha arzum kalmadı
[227] Dayağım - destekçim

Veya

"Borçlu, borçlunun sağlığını ister "Arap Reyhan" - dedi atın başını çevirerek. Çenlibel eteklerine ulaştı. Dağları görür görmez kalbi atladı. ***Üçteli*** *sazı göğsüne bastı ve şöyle dedi:*

Meni binadan[228] besledi,
Dağlar koynunda, koynunda.
Tülek[229] terlanlar[230] sesledi
Dağlar koynunda, koynunda." [231]

"Yahşi ve Âşık" destanının bir bölümünde üç telli saz ifadesine rastlıyoruz.

"Kara İbrahim dedi: "Kendini haksız yere öldürme ve o kapıya bir daha ayak basmam." Aşığın gözyaşları doldu, ***üçtelli*** *sazı göğsüne basıp aldı görek [232] ne dedi:*

Gederdi sinemden[233] bu dağı - hasret,
Eğer senin gül cemalın görseydim.
Eğilib dönmezdi şah kaddim[234] yaya,
O kaşa ebru[235]-hilalın görseydim". [236]

Geçen asrın 30. yıllarında çekilmiş bir resimde icra eden Azerbaycan âşıkların sazlarının 3 burgulu, 3 telli olması destanlarda ismi geçen üçtelli sazların bir hatırası gibi gözükmektedir. (Bkz: Şekil № 123)

[228] Binadan – ilk günden
[229] Tülek - Kurnaz, açıkgöz
[230] Terlan - Sarı renkli, büyük pençeli, kartala benzer bir çeşit avcı kuş, doğan
[231] Köroğlu, "Azerneşir", Bakü - 1965, S. 118.
[232] Aldı görek - bakalım
[233] Sinemden - göğsümden
[234] Kaddim – kamet
[235] Ebru – kaş
[236] "Azerbaycan Halk Destanları", "Yazıçı", Bakü – 1987, S. 139

Şekil № 123. 3 telli 3 burgulu cura sazlarda icra eden Azerbaycan âşıkları

Bu resimden anlaşılır ki bir zamanlar Azerbaycan sazları 3 telli olmuş farklı dönemlerde burguların ve tellerin, hatta perdelerin sayısı giderek artmaya başlamıştır.

Prof. Dr. Saadet Abdullayeva (Bkz: Şekil № 6) sazın "üç telli" olmasına şöyle bir yorumda bulunmuştur: *"Tellerin sayısına bakılmaksızın sazın üç tonu (sesleri) vardır. Bu nedenle enstrüman genellikle "üç telli alet" olarak adlandırılır."*[237]

Bir önemli hususa da değinmemiz gerekir ki üçtelli Azerbaycan sazı Türk dünyasının aynı zamanda Doğu dünyasının ortak değerinin semboludür. Üç telli Azerbaycan sazının Türk dünyasında ve Yakın Orta Şark aleminde ismi yaygın olan Setar (Bkz: Şekil № 124) müzik aleti ile ortak bağlarının olduğunu söyleyebiliriz. Bir çok etnomüzikoloji alanın bilim insanları zamanla 3 telli enstrüman ile ilgili tarihi, yapısı, biçimi, burguları, telleri, akordu, icra teknikleri ile ilginc bilgiler aktarmış, çoksayıda makaleler, tezler, kitaplar ortaya koymuşlardır. Üçtelli enstrümanın belirgin ismi setarın Azerbaycan sazının atası olması konusunda ünlü etnomüzikolog Afrasiyab Badalbeyli (Bkz: Şekil № 2) makalesinin bir yerinde kısaca olarak düşüncesini şöyle paylaşır: *"Setar, Azerbaycan sazının "ulu atası" olarak kabul edilir"*.[238]

---

[237] Abdullayeva, S. "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, 221 s.

[238] Badalbeyli A., "Musiki Lüğeti", "Elm" yayınevi, Bakü – 1969, S. 66.

Prof. Dr. Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) yapı açısından Setarın dutarla yakın olması konusunda şöyle der: *«Setar, yani üç telli sazlar da Türk dünyasında yaygındır. Aşağıda da belirteceğimiz gibi bu üç telli sazlar, daha çok şehirlerde ve çiftçi Türklerde görülür. Sazlarda, üç tel vardır. Ancak sazın yapılışı, dutar ile aynı veya çok yakındır.»*[239]

Üç telli Setar enstrümanına bir tel ilave edilmesi konusunda şöyle der: *«18. yüzyılın bir noktasında müzisyyenler, çoğu zaman bas teliyle aynı perdeye ayarlanmış dördüncü bir tel eklediler»*[240] Bir diğer kaynakta 3 telli Setar enstrümanının sap kısmında ekstra bir tel bağlanması ile sayını dörde ulaştıran mucitin adı geçmektedir: «*Sitar ulusal bir İran müzik aletidir. Bu enstrümanın en başından beri üçten fazla dizgisi yoktu, ancak Gacar hanedanının başında, adı Moştage Alişah olan bir mistik, sitar'a dördüncü bir dize ekledi. Şu anda, büyük önemini korumuştur. Ahşaptan yapılmış bir sitar, alt kısmı armut biçimli yarım küre şeklindedir, sitarın boynu sazın boynundan biraz daha incedir, sitar dört teli vardır,* (Bkz: Şekil № 124) *bu alet üzerinde parmak uçlarıyla çalarlar.* »[241]

Şekil № 124. İran'da kullanılan 4 burgulu, 4 telli, 25 perdeli Setar

Özellikle vurgulamamız gerekir ki İran müzik kültüründe önemli bir yere sahip, 4 burgulu, çelik tel sayısı da 4 olmasına rağmen boyutu, biçimi, hacmi ile cura saza benzeyen küçük tekneli enstrümana mantıksal olarak Çahartar denmesi gerekirse, fakat bu mantıka çelişkili olarak Setar ismi ile icra olunmaktadır. Nedeni de

---

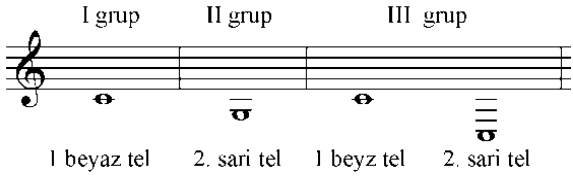
[239] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 81

[240] Bkz: https://tr.qaz.wiki/wiki/Setar

[241] Bkz:https://quickloto.ru/tr/hair/istoricheskaya-geografiya-muzykalnyh-instrumentov-srednei-azii-uzbekskie/

şudur üst grupta ki iki tel bir oktav aralıkta aynı bir ses verdiği için, diğer iki tel de iki farklı akorda nizamlanması sonucunda toplam 4 telden 3 ses çıkıyor. Nota örneğinde Setarın akort sistemine bir göz attığımızda bunu daha iyi anlarız. İlk "beyaz tel" 1. oktavın "Do" (C), 2. Bronz materyalinden olan "Sarı tel" Küçük oktavın "sol" (G), 3. grup iki adet telle temsil olunduğu için beyaz tel 1. oktavın "Do" (C), Bronzdan yapılmış sarı tel ise Küçük oktavın "Do" (C) sesine akordu yapılır. Bkz:[242]

Örnek № 5



Nota örneğinden de göründüğü üzere 3 grupta karar alan 4 telli enstrümanından sadece 3 ses çıkması nedenile de konu geçen küçük boyutlu enstrümana Setar denir. Eski zamanlarda perdesi bağırsaktan, sonralar ipek tellerden bağlanan 25 perdesi olan, göğsünde 18 sayıda rezonatör deliği bulunan Setar müzik enstrümanı (Bkz: Şekil 1), yapı ve görünüm olarak Azerbaycan'ın cura sazlarına benzerliği ile ilgi çeker. (Bkz: Şekil № 125) Bu da ilk önce

Şekil № 125. Dört telli, dört burgulu 25 perdeli 18 rezonatör delikli Setar

Şekil № 126. Azerbaycan'ın 7 telli, 7 burgulu cura sazı

[242] https://www.youtube.com/watch?v=b1Tcke8weI4

enstrümanın tekne kısmının küçük boyutlu olmasından kaynaklanmaktadır.

Sankt Petersburg şehrinin "Şeremetova Sarayı"nın "Müzik müzesi"nde, 19. yüzyılın başlangıcına ait edilen, anonim İran sanatcısının el işlemeciliyi ile sergilenen, 4 burgulu 4 telli olmasına rağmen görünüşte Setar, hatta Tambur enstrümanına da daha çok benzeyen 23 ipek perdeli *(1 perde eksik olduğu için 22 gözüküyor)*, yüz kısmında 8 rezonatör deliği bulunan, dut materyalinden üretilmiş müzik aleti, "Koltuk sazı"[243] ismiyle sergilenmektedir. (Bkz: Şekil № 127)

Şekil № 127. Dört telli, 4 burgulu, 23 perdeli "Koltuk sazı" – Setar

Aslında Azerbaycan "Koltuk saz"larında yapımcıların tercihine göre perde sayısı yaklaşık 10 -17 civarında olmasına rağmen Sankt Petersburg müzesinde sergilenen "Koltuk sazı" perde sayısının fazlalığına göre neredeyse 25 perdeli setar enstrümanına daha yakın gibi gözükür düşüncesi ile bu sonuca varıyoruz.

Seçkin araştırmacı - müzikolog Afrasiyab Badalbeyli (Bkz: Şekil № 2), "Açıklamalı Monografik Müzik Sözlüğü" kitabında yer alan Setar çalgısı hakkında şu yorumu yapmaktadır: *"Setar, en eski üç telli müzik aletidir. Birçok müzikologa göre Setar, penctar ve şeştar gibi tanbur çalgısının bir türüdür. Setar, Azerbaycan sazının "ulu atası" olarak kabul edilir".* [244] Afrasiyab Bey Setarı sazın büyük atası olarak adlandırması, bizi bu sonuca getiriyor ki iki telli sazdan: yani "Şirvan tanburu"ndan üç telli saza geçişinde Setar adlı enstrümanın rolü ve etkisi muhtemelen vardır. (Bkz: Şekil № 128)

[243] https://ar.culture.ru/ru/subject/goltug-saz

[244] Badalbeyli A., "Açıklamalı Monografik Musiki Lüğeti", "Elm" yayınevi, Bakü – 1969, S. 66.

Şekil № 128. Dört telli, dört burgulu 25 perdeli 6 rezonatör delikli Setar

Setar kelimesi farsca 3 tel anlamını ifade etmekle enstrümanın 3 telden oluşumunun göstergesidir. Fakat bir önemli konuya da değinmemiz gerekir ki pratik uygulamada bazen 4 telli, 5 telli, 6 telli, hatta 7 telli yarıya kesilmiş armut biçimli enstrümana da setar denildiği anlaşılmaktadır. Tellerin farklı sayıda olmasına rağmen sayısı 4, 5, 6 olan enstrüman akort sistemi açısından 3 grupta karar aldığı için ve bu 3 gruptan sadece 3 farklı sesin çıkması nedeni ile setar denildiğine tanık oluruz. İran'da kullanılan 4 burgulu, 4 telli armut biçimli Azerbaycan cura sazlarına benzeri olan enstrüman "çahartar" değil "setar" adlandırılmasının nedeni, hiç kuşkusuz bir cift telin aynı bir sese yani unison, diğer iki telin ise iki farklı sese, toplam üç sese akordunun yapılmasıdır. Bir örnekle fikrimizi kanıtlamak isteriz. Bir kaynakta dikkatimizi çeken Kuzey Pakistana ait "Çhitrali sitar"[245] adlı armut biçimli (Bkz: Şekil № 129) enstrüman ismine göre

Şekil № 129. Armut

3 telli olmalıdır. Fakat Hindistan tabiri ile sitar[246] *(setar)* ismini taşımasına rağmen resimde 5 burgu 5 tel gözükmektedir. Bu enstrümanla ilgili açıklamalardan anlaşılır ki iki tel bir cift halinde (4 adet) aynı sese nizamlandığı için bir diğer 3. ses de farklı notaya ayarlanmasından dolayı toplam 5 telden 3 ses çıkıyor. Konu

[245] https://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_asia.htm#npakistan

[246] Not: Orta Asya'da, Kafkasya'da, İran'da setar ismli enstrümana, Hindistan'da ve Pakistan'da "sitar" denir.

geçen enstrümanın “Chitrali sitar” adlanmasının nedeni de şudur. (Bkz: Şekil № 130)

Şekil № 130. 5 telli, 5 burgulu “Chitrali sitar”

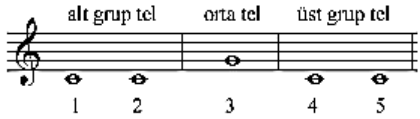
“Çhitrali sitar”-la ilgili bir kaynaktan aldığımız bazı önemli bilgiler şöyledir: «“*Chitrali sitar’ın gövdesi tek bir dut ağacından oyulmuştur. Ön taraf, ortada iki minik delik bulunan dutla kaplı.Uzun kalın boyun (aynı zamanda mandal için de kullanılır) duttan yapılır ve vücuda birleştirilir. Perdeler naylona bağlanır (3 sargı halinde), özel bir ölçekte (bir oktava 7 nota). İlk 3 perde renkli naylondur. Boyun boyunca oluk yoktur. Vücudun arkasında biraz ağaç oyması var. Önde 3, sol tarafta 2 mandal vardır; T şeklindedirler, ancak yuvarlaktırlar. 5 metal tel, mandallara bakür sargının altında ahşap bir somunun üzerinden geçer. Ortadaki tel 4. perdenin altına gider ve bu perdede tüm teller aynı notaya ayarlanır (ortadaki bir oktav daha yüksek). İlk 3 perde biraz uyumsuz görünüyor. Tüm ince metal teller çok küçük, gevşek bir köprü üzerinden vücudun ucundaki bir çiviye kadar uzanır. 5 tel (aynı kalınlıktaki) birbirinden eşit uzaklıkta, ancak ilk ikisinin birlikte oynandığı 3 saha olması gerekiyor gibi görünüyor. Ayarlama* ***cc g cc*** *olacaktır. Çalmak büyük olasılıkla işaret parmağıyla tıngırdatıyor ve sadece sol el ilk "rotayı" parmaklıyor*» [247].

Beş telden oluşan fakat 3 grupta gözüken “Chitrali sitar”-ın akor sistemine nota örneğinde bir göz atttığımızda bu enstrümanın 3 telli sitar olmasının nedeni anlaşılır.

[247] Bkz: https://www.atlasofpluckedinstruments.com/central_asia.htm#top

Örnek № 6

5 telli, 5 burgulu "Çhitrali sitar"ın akort sistemi



Araştırmalarımızın bu bölümünden şöyle sonuca varırız ki Türk dünyasında ve Doğu halklarında armut şekilli görünümüyle ayırt edilen, şelpe ile veya mızrapla çalınan birçok enstrümanlar genel ad olarak 3 farklı isimle bazen *kopuz*, *saz*, bazen de *tambur* veya *setar* adlandırılmaktadır. Müzikolog – tarhiçi bilim insanı Yılmaz Öztuna (Bkz: Şekil № 30) hatta kopuzun birkaç versiyonda telaffuzu ile ilgili şöyle der: *"Kopuzun asırlar boyunca ve çeşitli ülkelerde çeşitli şekilleri olacağı açıktır. Mesalâ hâlen Özbek kopuzu at kılından (Özbek değil, Kazak kopuzu at kılındandır İ.İ.) iki tellidir. "Kopuz - ı Rûmi – Anadolu kopuzu" 15. asırda Anadolu'da, Mısır ve Suriye Türkleri'nde makbûl bir âletti. Merâği'ye göre 3 tellı kopuz-ı ozan' dan 5 telli olması ve uda benzemesiyle ayırılıyordu. Söyleşinde de çeşitli şekiller ortaya çıkmış Arablar "kunbûz", "kubûz", "kûbûs" demişler. Türkler "kopuz, kobuz, kubuz, kubos", Ruslar "kobza"... tarzında anmışlardır»* [248] Birçok araştırmacıların eserlerinde tambur enstrümanının anlam olarak aynı zamanda farklı ağızlarda kaç versiyonunun olduğu da bilinmektedir. Bir kaynakta şöyle der: "*Eski Türk dilinde* ***tamur*** *damar anlamına gelir.* [249] *Çalgının telleri hayvan damarlarından yapıldığı için Türkler ona önce* ***tamur****, sonra* ***tambur*** *adını vermişlerdir.»*[250]

Araştırmacı müzikolog Melih Duygulu (Bkz: Şekil № 38) bir makalesinde şöyle der: "*Aslında bu çalgıların türevi olmakla birlikte yöresel şive özelliklerinin sonucunda yansılama seslerle isimlendirilen sazlar da bulunmaktadır; bunların tamamı tamburanın*

[248] Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi" 1. cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1976, s 349.

[249] "Eski Türk sözlüğü" *(rusca),* "Bilim" yayınevi, Leningrad – 1969, S. 53

[250] Necefzade A. "Azerbaycan Çalgı Aletlerinin Açıklamalı Sözlüğü", Bakü - 2004, MBM yayınevi S. 181-182.

çeşitlemeleridir: ***Danbura, dıngırı, dumbır, dıngır, dıngırdak, tamburdak*** *vb".* [251]

O da anlaşılır ki bazı halklarda tellerin sayısına bakılmaksızın İran'da, Azerbaycan'da, Orta Asya ülkelerinde varyant isimlerle setar, Hindistan'da **sitar**, Doğu Türkistan'da (Uygur) **satar,** Tacikistan'da **setor** da denmektedir. Tacikistan'ın Doğusunda, yani Pamir bölgesinin dağ kesiminde hayatını sürdüren halkın müzik kültüründe yer alan 7 burgusu *(4'ü önden, 3'ü soldan)* kafa kısmında 3'ü ise sapın yan kısmında ekstra eklenmiş genellikle 10 tele sahip bir tür Afgan Tamburu'yla yakından ilişkisi olduğu düşünülen, aynı zamanda Hint Sitarı'nın belirsiz bir akrabası gibi görünen 20 naylon perdeli *(perdeler bir zaman bağırsaktan idi)* **setor** isimli halk enstrümanını örnek gösterebiliriz. (Bkz: Şekil № 131)

Şekil № 131. Tacik halkının 11 burgulu, 11 telli, 20 perdeli **Setor** enstrümanı

Teknesi orta boyut Azerbaycan sazına, aynı zamanda Anadolu bağlamasına benzer olmasına rağmen burguların sayısı 11 olup, *(7'si kafa kısmınfa, dem fonksionlu 4 tel ise bir insan kolunun kalınlığında olması ile dikkati çeker)* kendinde 11 adet çelik tel barındıran **setor**un sapının yan kısmında eklenmiş ekstra burgulara sarılmaktadır.

Tekne biçimi dütarı (Bkz: Şekil № 132), setarı (Bkz: Şekil № 133), Uygur tamburunu (Bkz: Şekil № 134) ve Azerbaycan âşık sazını (Bkz: Şekil № 135) anımsatan diğer telli enstrümanlarla

Şekil № 132. Uygur Dutarı[252]

[251] Bkz: https://islamansiklopedisi.org.tr/saz
[252] https://www.pics4learning.com/details.php?img=2stringlargeduttar.jpg

Şekil № 133. Setar

Şekil № 134. Uygur Tamburu

Şekil № 135. Azerbaycan âşık sazı

kıyasladığımızda aşırı kalın olan sap kısmında 18 perde, 4 perde ise yüz kısmında (toplam 21 adet) yer almaktadır. (Bkz: Şekil № 136)

Şekil № 136. 11 burgulu, 11 telli, 21 perdeli **setor**

Verdiğimiz örneklerden anlaşılır ki fars kelimesi anlamında olan setar, 3 telli enstrümanı ifade eder. Bu arada şunu da özellikle vurgulamamız gerekir ki tel sayısının üç olmasına göre her bir enstrüman üçün setar ismi geçerli değil. Bu pozisyondan baktığımızda tel sayısına göre Azerbaycan'ın cura biçimli 3 telli âşık sazına halk destanlarında setar değil türk kelimesi olarak "3 tellı saz" denmiştir. Üç telli sazda Azerbaycan âşıklarının çaldığına dair bir resim - belge fikirimizi kanıtlıyor. (Bkz: Şekil № 137)

Şekil № 137. Âşık Mirze Bilal'ın 3 burgulu 3 telli cura sazı

İran'da şuanda günümüzde kullanılan 4 burgulu, 4 telli şelpe ile çalınan enstrümana setar denildiği bir gerçek hakikatdır. 4 telin 3 farklı notaya akor yapılması nedeni ile elde edilen 3 sesden dolayı setar ismini aldığını belirtmemiz gerekir.

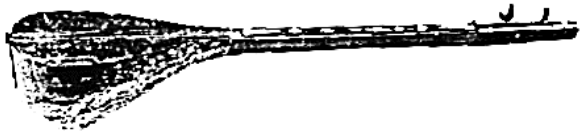
Tel sayısının 6 olması yine 3 grupda karar almış tellerin 3 cift halinde (2+2+2) ikişer olmakla 3 sese akorlanması nedeni ile de armut görünümlü enstrümana fars kelimesi olarak **şeştar** denildiği gibi hatta **setar** ismi ile de adlandırıldı.

Tel sayısının 11 olmasına rağmen **setor**, yani setar denen armut biçimli enstrüman, sadece Tacikistan'ın Pamir bölgesinin dağ kesiminde yaşamlarını sürdüren halkın müzik kültüründe icra olunmakla gözükmektedir. (Bkz: Şekil № 138)

Şekil № 138. Tacikistan'ın Pamir yöresine ait 18 perdeli, 11 burgulu, 11 telli setor

6. Dört Telli Cura Saz ve Çahartar

Azerbaycan sazlarında, özellikle cura sazlarda tel sayısının zamanla 3'ten 4'e yükselmesi, muhtemelen üç telli çalgının bir sonrakı aşamadakı gelişiminin göstergesi olabilir. Prof. Dr. Saadet Abdullayeva (Bkz: Şekil № 6) "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", isimli bilimsel kitabının 83. sayfasında Âşık Molla Cuman'ın (Bkz: Şekil № 3) bir zamanlar icra ettiği ve halen Azerbaycan'ın Şeki şehir "Tarih Cografya Müzesi"nde sergilenen cura sazını anlatırken bu enstrümanın 4 burgulu, 4 telli olması konusunda şöyle der: *«Âşık Molla Cuma'nın enstrümanının uzunluğu 650 mm, üzerinde rezonatör deliği gözükmekte olan gövdenin genişliği ve derinliği 128 mm olan cura sazını örnek getire biliriz. Gövde yedi dilim tahtadan oluşur. Enstrümanın dört teli vardır (bir tel ve burgu kaybolmuş). Sap kısmında 7 - 8 yerde bağlanmış perde izleri var.»* [253] (Bkz: Şekil № 139)



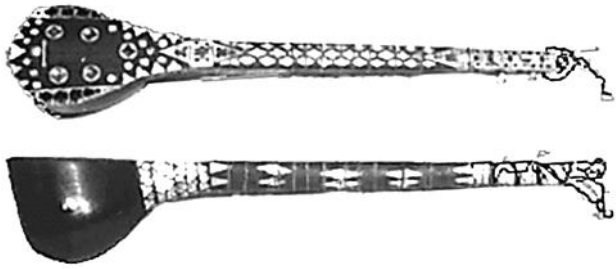
Şekil № 139. Molla Cuma'nın 4 telli, 4 burgulu, 8 perdeli cura sazı (bir burgu kaybolduğu için 3 gözüküyor)

Müzikolog Prof. Dr. Saadet Abdullayeva'nın (Bkz: Şekil № 6) tasbitte bulunduğu cura saz 4 telli 12 perdelidir. Bu konuda araştırmacı şöyle der: *"Tahta bir klıfta tutulan enstrwman çok harika bir zevkle yapılmış ve sazın cura türüne aittir. Aletin uzunluğu 530 mm, gövde genişliği 112 mm, derinliği ise 100 mm'dir. Dut ağacından yapılmış gövde sekiz yapraktan oluşur. Sazın 4 telli ve 12 perdesi var. Burgular kemikten yapılmıştır. 30x6 mm ölçülerinde bulunan eşik şekline sahiptir."*[254] (Bkz: Şekil № 140)

---

[253] Bkz: Abdullayeva S., "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, S. 83

[254] Abdullayeva S., "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, S. 71



Şekil № 140. 4 telli ve 12 perdelı sedefle süslenmiş cura saz

Azerbaycan'ın devlet sanatcısı Rahile Hasanova'nın (Bkz: Şekil №141) konserlerde icra ettiği cura saz 4 telli, 4 burgulu 17 perdeli

Şekil № 141. Rahile Hasanova

olması ile (Bkz: Şekil № 142) dikkati çeker. Bkz[255]

Şekil № 142. Rahile Hasanova'nın icra ettiği 17 perdeli, 4 telli, 4 burgulu cura saz

Bulgaristan Babaileri'nin 4 burgulu, 4 telli 13 perdeli cura sazlarına baktığımızda 4 adet çelik telli, 4 burgulu Azerbaycan cura sazına benzer görüntüsü aynı kültürün simgeleri gibi fikir oluşturur. Not etmemiz gerekir ki fark sadece perde saylarında ortaya çıkıyor. Yani Azerbaycan cura sazında 17, Bulgaristan Babaileri'nin sazında[256] ise 13 perde olması bu farklılığı oluşturur. (Bkz:Şekil № 143)

[255] Abdullayeva S., "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, S. 96

[256] Bkz: https://islamansiklopedisi.org.tr/saz

Şekil № 143. Bulgaristan Babaileri'nin 4 telli 4 perdeli cura sazı

Ünlü rus müzikologu Viktor Belyayev'in (Bkz: Şekil № 144) 1937

Şekil № 144. Viktor Belyayev (1896 – 1953)

yılında "Sovetskaya Muzıka" dergisinin 10 - 11 sayında "SSCB halklarının Musiki Enstrümanları" [257]adlı makalesinde 149. sayfasında 4 telli 4 burgulu, 10 perdeli Azerbaycan cura sazını henüz Sovyet döneminde Ermeni halk çalgı aleti gibi müzik camiasına yanlış bilgi olarak aktarmıştır. Bkz: (Bkz: Şekil № 145)

Şekil № 145. 4 telli 4 burgulu, 10 perdeli Azerbaycan cura sazı

Aynı yanlışlığı bu kez bir başka pozisyonda devam ettireren Viktor Belyayev (Bkz: Şekil № 144) ismi geçen derginin yine aynı sayfasında 4 burgulu, 4 telli, 17 perdeli Azerbaycan cura sazının (Bkz: Şekil № 146) Dağıstan halkına aid olduğunu belirtmiştr. Bkz: [258]

[257] Belyayev V., "SSCB halklarının Musiki Enstrümanları", "Sovetskaya Muzıka" dergisi, № 10 - 11, Moskova - 1937, S. 149.

[258] Belyayev V., "SSCB halklarının Musiki Enstrümanları", "Sovetskaya Muzıka" dergisi, № 10 - 11, Moskova - 1937, S. 149.

Şekil № 146. 4 telli 4 burgulu, 17 perdeli Azerbaycan cura sazı

Özellikle onu belirtmemiz gerekir ki Dağıstan halkı ile Azerbaycan halkı bir zamanlar iç - içe yaşamış birbirlerinin örf adetinden, geleneğinden, sanatından, mutfak kültüründen, kılık kiyafetinden, ata sözlerinden, kelimelerinden, edebiyatından, hatta müziğinden bile ortakca yararlanmışlardır. Kaytağı, Lezginka, Lezgihengi isimli bu tür dans müziklerini örnek göstere biliriz. Aynı zamanda Azerbaycan âşıklık geleneğinin Dağıstan'da da gelişimini vurgulamamız gerekir. Dağıstanın birçok âşıkları kendi repertuvarlarında yer alan destan ve saz melodileri ile yanı sıra Azerbaycan âşıklarının söylediği dastanları, hikâyeleri çoksayıda müzik örneklerini repertuvarına salmakla farklı törenlerde özellikle de düğünlerde, çalıp söylemekle bu melodilerin reklamını ve saz - söz sanatının propagandasını yapmışlardır. Bir zamanlar Dağıstan'dan âşık sanatını öğrenmek amacıyla Kelbecer'e, Dede Şemşir'in (Bkz: Şekil № 147) yaşadığı mekana – Ağdaban köyüne gelerek uzun yıllar çıraklık yapmış Sakit Köçeri'nin (Bkz: Şekil № 148) ismini zikretmekle anıyoruz.

Şekil № 147 Dede Şemşir (1893 - 1980)

Şekil № 148. Sakıt Köçeri (1946 – 2010)

Sakit Köçeri'nin bir kaç yıl içerisinde büyük üstattan bu sanatın sırlarını öğrendikten sonra Dağıstan'da ve Azerbaycan'da âşıklık sanatının gelişiminde büyük katkıda bulunmuş, başarılı hizmetlerini her iki komşu ülkede uğurla serglemiştir.

Azerbaycanın Devlet Sanatcısı Cahangir Cahangirov'un (Bkz:

Şekil № 149. Cahangir Cahangirov (1921 - 1992)

Şekil № 149) 1940 yılında Tebriz şehrinde sazçılardan organize ettiği ekipte yer alan küçük genclerin *(genellikle kızlardan oluşmuş)* video görüntüsüne dikkat ettiğimizde onların şevkle icra ettiği cura sazlarında burgularının sayının 5 veya 4 olduğu anlaşılır[259] Tabii ki burğunun sayısının 4 olması, tel sayısının da 4 olması için önemli şart. Rahile Hasanova'nın o dönemde icra ettiği cura sazının 4 burgulu, 4 telli olması bahs ettiğimiz video görüntüsünden haman fark edilir. (Bkz: Şekil № 150)

Şekil № 150. Sazcı kızlardan oluşan toplulukta yer alan Rahile Hasanova'nın 4 burgulu 4 telli cura sazı (1940)

Anadolu'da da küçük boyutta olması nedeni ile 4 burgulu, 4 adet çelik telli 11 perdeli "Cura saz"a da rast gelinir ki diğer bir ikinci adla "Çifti saz" (Bkz: Şekil № 151), da denir.

[259] Bkz: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=t_MfvfwZy0s

Şekil № 151. Anadolu'nun 4 burgulu, 4 tellı "Çifti saz"ı (cura bağlama)

"Modern sazların telleri üç-üç türlüdür. Yani üç tel de bir ses hükmünde yani unison sesle köklenir[260]*. Kimi sazlarda iki iki biçimindedir. Her iki tel bir ses hükmünde köklenir. Çift Farsca köklü bir kelime olup dilimizde şift yani iki manasına gelir".*[261]

Yukarıda getirdiğimiz örneklerden böyle bir fikir türetildi ki perdelerin sayısının farklı (10, 11, 12, 13, 17) olmasına rağmen 4 burgulu, 4 çelik telli enstrümana fars kelimesi olarak "çahartar" diyebiliriz. Aynı zamanda bu tür enstrümanın tekne kısmının küçük boyutta olması nedeni ile de "cura saz" adlanması çok doğru pozisyon ve yaklaşımdır.

Azerbaycan cura sazlarında, 4 burgunun, 4 telin olması Şark dünyasında bilinen "Çahartar" adlı müzik enstrümanının muhtemelen etkisi vardır diye düşünüyoruz? Çahartar'ın şekli ve yapısı Azerbaycan cura sazına benzerliği işte bu yönden düşünmemizi sağlar. Çünkü, Doğu dünyasında küçük boyutlu tekneli, armut biçimli Dutar, Setar, Çahartar, Penctar, Şeştar yapı açısından ilk bakışta Azerbaycan'ın cura sazlarını her zaman hatırlatır. Fakat günümüzde fars kelimesi olarak "Çahartar" deyil, "4 telli cura" değil, boyut açısından genel isim gibi Azerbaycan aşık tabiri ile sadece "cura saz" denir. Etnoüzikolog Prof. Dr. S. Abdullayeva'nın (Bkz: Şekil 6) bir bilimsel makalesinden anşaılır ki 16. 17. yüzyılda Azerbaycan'da 4 telli enstrümanın ismine "Çahartar" denilmiştir. Saadet Hanım, meslekce doktor ve aynı zamanda gezgin olan Engelbürt Kempfer'in 1683'lerın sonunda Azerbaycan'a yaptığı seyahat sonucunda elde etmiş olduğu düşüncelerine temellenerek şöyle der: *"E. Kempfer dört telli bir çalgıdan - tek başına veya diğer çok telli çalgılarla çalınan* ***"çartar"****dan (çahartar İ.İ.) bahseder. Buradan, gezginin tarif ettiği*

[260] Köklenir – düzenlenir, ayarlanır.
[261] https://anadolutudam.anadolu.edu.tr/%C3%A7alg%C4%B1lar/%C3%A7ifti-saz

*telli çalgıların tanbur ve türleri - **Çartar**, **pencar**, **şeştar** olduğu sonucuna varabiliriz. Ayrıca birbirlerinden sadece tel sayısında farklıydılar."*[262]

Çahartar'la ilgili 1. cilt, "Türk Musikisi Ansiklopedisi" kitabının 142. sayfasında şöyle der: *"Çâr – tar (fars. "dörd telli") 17. asır Türk Musikisi'nde kullanılan dörd telli, perdeli mızrablı bir saz"*[263]

Afrasiyab Badalbeyli (Bkz: Şekil № 2), "Açıklamalı Monografik Müzik Sözlüğü" adlı kitabında bu çalgı aletinde tellerinin sayısı ile ilgili net karar verememiş, sadece bu konuda bir cümle ile tutumunu kısaca olarak şöyle ifade etmiştir: *"Çahartar – 3 - 4 telli bir müzik aleti"*. Bir başka kaynakta "Çahartar" enstrümanın mücidi ile ilgili farklı bilgi de elde ederiz: *"Bazı kaynaklara göre dört telli "çahartar" Şah İsmail Hatayi'nin babası Şeyh Haydar tarafından icat edilmiştir. Ortadan ikiye bölünmüş armut biçimli kasesi ve uzun kolu olan "çahartar"da ana melodiyi iki telde çalarken, diğer iki telde ise uyumlu bir armonik seslenme oluşturmak için kullanılır. 17. yüzyıl Türk seyyahı Evliya Çelebi, "Seyahatname"sinde dönemin en ünlü "Çahartar" ustası Muradağa Nahçıvanlı'nın ismini zikertmiştir. Osmanlı padişahı IV. Murad, ünlü "Çahartar" icracısı Muradağa Nahçıvanlı'yı İstanbul'a davet etti."*[264]

Bu arda Evliya Çelebi (Bkz: Şekil № 87) ise "Çarta" enstrümanını icat eden şahısın ismini "Seyahatname" eserinde şöyle belirtir: "*İcat eden Acem diyarında Kemal Ahî'dir. Şeyh Safi'nin talimiyle yapılmıştır. Ama Anadolu'da bu sazı meşhur eden Nahçıvanlı Acem Murad Ağa'dır. Murad Han, Emirgûne Han ile Revan'dan getirmiş, İstanbul'da Beşiktaş'ta oturan benzersiz usta bir sâzende di."*[265]

---

[262] Abdullayeva S., "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, S. 50

[263] Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi" 1. cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1976, s 142.

[264] http://intangible.az/front/az/aboutExample/16567

[265] Seyit Ali Kahraman "Evliya Çelebi'nin Müzik Dünyası", S. 210. Bkz: https://www. zdergisi. istanbul /media/ magazines/pdf/003.52_evliyacelebi.pdf

Prof. Dr. Vagif Abdülkasimov (Bkz: Şekil № 152) “Azerbaycan

Şekil № 152. Vagif Abdülkasimov (1942 – 2014)

Tarı” isimli kitabında Çahartarla ilgili şöyle der: *“Tacikler, bu aleti tamburun bir çeşidi gibi değişikliğe uğratmışlar. İki teli esas ezgiyi - melodiyi seslendirmek, diğer iki telden ise rezonans oluşturmak için istifade edilir”*[266]

Tarihçi bilim adamı Prof. Dr. Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) ünlü eseri olan 9. cilt “Türk Kültür Tarihine Giriş” kitabının 162 sayfasında şöyle der: *«İçasya'da üç telden fazla tele sahip olan sazlara - tanbur denilir :- (63l): Dört telli Özbek tanburu : (Çaar-tar) – (632):* (Bkz: Şekil № 153) *Çok telli bir Özbek tanburu.»*[267]

Şekil № 153. Dört telli Özbek tanburu : (Çaar-tar)

Bunu özellikle vurgulamalıyız ki Prof. Dr. Bahaeddin Ögel’in (Bkz: Şekil № 39) ismi geçen kitabının 162. sayfasında yer alan 632 numaralı Dört telli Özbek tanburu yani “Çaar-tar”, hem de “Penc tar” ve “Şeştar” adıyla aynı numara ile 161. sayfada gösterilmiştir. Burguların sayısına temellenerek şunu belirtmek isteriz ki 632 numaralı resime dikkatlice baktığımızda aslında 5 burgulu olduğu için

---

[266] Abdülkasimov V., “Azerbaycan Tarı”, *(Anadolu Türkcesine Aktaran Salih Turhan)* , “Yardımçı Grafik”, Ankara – 1996, S. 4.

[267] Ögel B., “Türk Kültür Tarihine Giriş” 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 162

"Penç tar"ın görüntüsünün farkında oluyoruz. Dört burgulu olsaydı tabii ki "Çahar tar" veya 6 burgulu olmuş olsaydı "Şeştar" diyebiriz. Fakat aynı enstrümanın *(çaar tar, penç tar, şeştar)* görüntüsünün 3 isimle kitapta yer alması büyük bilim insanının dikkattinden kaçmıştırmı aceba? Bu teknik yanlışlık belki de "Penç tar" veya "Şeştar" isimli tambur resminin bulunamaması sıkıntısı nedeniyle de olabilirmi? - diye düşünüyoruz.

7. Beş Telli Cura Saz ve Penctar

Azerbaycan'ın 5 telli sazları genellikle kendini küçük boyutta olan cura sazlarda belirtir. Eski dönemlerde belki de fars kelimesi olarak "Penctar" denmiş olsada fakat günümüzde genel olarak "5 telli saz" değil, ismi sadece "cura saz" diye geçmekte. Bir terim olarak "5 telli saz" Azerbaycan halkı arasında fazla yaygın değil. Sadece araştırmacıların makalelerinde rast gelinmektedir. Bu tür küçük boyutlu sazlar bir zamanlar Azerbaycan aşık icracılığında gözükse de gecen asrın 30. yüzıllarından günümüze gibi ilk kez Seyit Rustamov adına Halk Çalgı Aletleri Orkestrası"na intikal etmekle yanı sıra farklı müzik topluluklarında da kullanılmaktadır.

Prof. Dr. Mürsel Hekimov (Bkz: Şekil № 59) bu konuyla ilgili şöyle der: *"Şu anda bu tür saz (cura İ.İ.) sadece partiyi uğurlamak için değil, hem de "ders kitabı olarak" saz ezgisini çalmayı öğrenmenin ilk adımı olarak, ayrıca Azerbaycan halk enstrümanları topluluğunda da kullanılmaktadır".*[268] (Bkz: Şekil №154)

Şekil № 154. Genclerden oluşan sazcı topluluğunda yer alan ekip üyesinin 5 burgulu 5 telli cura sazı

[268] Hekimov M. "Âşık Sanatının Poetikası", "Seda" yayınevi, Bakü- 2004, S. 503.

Hiç kuşkusuz 3 telli sazda 3 burgu, 4 burgulu sazda 4 tel olduğu gibi, 5 burgulu "cura saz"larda tel sayısının 5 olması gerekmektedir. Bir video görüntüsünden onu da tasbit ederiz ki 5 burgulu, 5 telli cura sazların sapında yer alan perde sayısı 16 – 17 civarındadır. Bkz:[269]

Prof. Dr. Saadet Abdullayeva'nın (Bkz: Şekil № 6) "Azerbaycan Tarih Müzesi"nin Etnografik fondünde (№ 4011) tesbit ettiği 5 burgulu, 5 telli cura saz - XVIII. Yüzyılın bir örneği varsayılır. (Bkz: Şekil № 155) Araştırmacının bu konuda söylediği düşüncelerini olduğu gibi sunuyoruz: *"Bu tür sazda 5 burgu ve 14 perde var. (Bazılarının sonradan eklendiği göz ardı edilemez). Aletin toplam uzunluğu 690 mm'ye ulaşır. Gövde 114 mm genişliğinde ve 120 mm derinliğinde 7 yapraktan yapılmıştır. Dekanın rezonatör deliği yok. 5 telden sadece biri kaldı. Milin üst kısmındaki kesiklerden dış tellerin çiftler halinde bağlandığı sonucuna varılabilir. Sazın XVIII. Yüzyıla ait olduğu varsayılabilir".*[270]

Şekil № 155. 5 burgulu 5 çelik telli Cura saz.
18. yüzyıl Azerbaycan Tarih Müzesi Etnografik. fond (№ 4011)

Bu bilgilerden şu sonuca varıyoruz ki 18. yüzyılda 5 telli, 5 burgulu, küçük boyutlu Azerbaycan'a özgü cura isimli aşık sazları, ses ve tın açısından "Penctarın" değişmeceli anlamda ikiz kardeşidir.

St. Petersburg Müzik Enstrümanları Müzesi'nde sergilenen, 19 yüzyıla ait edilen, çok kıymetli süslemeleri ve orijinel görünümü ile dikkati çeken, ipek malzemeden üretilmiş, perde sayısı 18 olan 5 burgulu, 5 çelik telli "Şark tarı" (Bkz: Şekil №

[269] https://www.youtube.com/watch?v=t_MfvfwZy0s
[270] Abdullayeva S., "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, S. 71 - 72

156, № 157, № 158, № 159, № 160, № 161) ismi ile adlandırılmış Tambur aletine ayrıca "Penctar" da denilebilir. Bkz:[271]

Şekil № 156. St. Petersburg Müzik Enstrümanları Müzesi'nde sergilenen, 5 burgulu, 5 telli "tambur" - "şark tarı"nın ön kısmından genel görüntüsü

Şekil № 157. St. Petersburg Müzik Enstrümanları Müzesi'nde sergilenen, 5 burgulu, 5 telli "tambur" - "şark tarı"nın yan kısmından genel görüntüsü

Şekil № 158. St. Petersburg Müzik Enstrümanları Müzesi'nde sergilenen, 5 burgulu, 5 telli "tambur" - "şark tarı"nın arka kısmından genel görüntüsü

Şekil № 159. 19 yüzyıla ait edilen, 5 burgulu, 5 telli "tambur" - "şark tarı"nın sapının arka kısmından görünüşü

Burguların olduğu bölge ve tekne de dahil olmak üzere sapın arka kısmından başlayarak enstrümanın *(yüz dışında)* tüm yönleri boyunca tarsus şeritleri ile kaplanmıştır. Enstrümanın boyun ucu ve sap kısmı

[271] https://ar.culture.ru/ru/subject/tanbur-sharki-tar Not: St. Petersburg Müzik Enstrümanları Müzesi'nde 5 telli tambur, "tambur", "şarki – tar" yani "şark tarı" adı ile de sergilenmekte.

tümü üzerine yerleştirilmiş çoksayıda demir çivilerle dikilerek kaplı. Peg kollarına kazık saplarının uçları dübel üzerine yerleştirilmekle renklendirilerek kaplanmıştır. Mozaik setindeki tarsusun bir parçası, yani enstrümanın gövde ve boyun kısmı yeşil renktedir. Kaplama panelleri arasındakı sınırlar parlak kırmızı renktedir.

Şekil № 160. 5 burgulu, 5 telli "Şark tarı"nın - Tamburun tekne kısmının yan pozisyondan görünüşü

Antik çağlardan günümüze Tanbur, diğer ülkeler de dâhil olmak üzere Yakın ve Orta ülkelerde geniş bir şekilde yayılmıştır. Tanbur, İran'da binlerce yıl önce çalındı, bu enstrümanın Sasaniler döneminden beri *(M. Ö. 1. yüzyılın ilk yarısı)* kanıtları var. Diger bir kaynakta şöyle bir bilgi de elde ederiz: "*Çok eski zamanlardan beri tambur, İran'ın Sufi tezahüratları ve Kürtlerin dini müziğiyle ilişkili bir ritüel müzik aletiydi. İran'ın yanı sıra Orta Asya ülkelerinde de benzer bir müzik aleti çalmak mümkündür."*[272]

Şekil № 161. 18 perdeli, 5 Telli, 5 burgulu "Şark tarı"nın, Tambur'un (Penctar) teknesinin arka kısmından görüntü

[272] https://sanaei.livejournal.com/202384.html

Dut ağacından yapılmış tamburun, teknesi armut biçimli olmak üzere 5 telli, 5 burgulu 22 perdeli mızrapla çalınebilen enstrümandır. Tutmak yöntemiyle yukarı bölüm yapılandırma daha aşağı olana karşılık gelir, ancak boyut olarak daha küçüktür. Gövde, biraz farklı zar zor radyal testere ile kesilmiş geniş bir dut tabakasından yapılmıştır. Kandili (Bkz: Şekil № 162) andıran bu enstrümanın tekne kısmında 16 rezonatör deliğinden 6'sı teknenin yukarı bölümünde, 10 ise aşağı bölümde bulunmaktadır. (Bkz:Şekil №163)

Şekil № 162. Kandil

Şekil № 163. 5 telli, 5 burgulu "Şark tarı", Tamburun yüz görünümü

Her delik 4 küçük delikle sınırlanmıştır genellikle uctan uca değil. Boyun cevizden olmakla iki tekne kısmının kavşak alanı mozaik setlerle kaplı. Tamburun sap kısmı baş kısmı ile bir parça oluşturur. 5 metal tel "T" harfı gibi gözükür, cevizden yapılmış 5 burgunun sapın sol yönünden 3, yüz görüntüsü olan taraftan ise 2 burgu baş *(ip delikleri olmadan)* kısmında yer almaktadır. Enstrüman metal tellerden, ince bağırsaktan yapılmış 18 perdeden oluşur. İpekten yapılmış perdeler aletin sap kısmına 3 ve 4 sıra bağlanır. Önyüklemeden önce cevizden yapılmış sap üzerine tellerin perdeleri sıkma tarzı bulunmaktadır. Tarsustan yapılmış stand. Tellerin bağlandığı "alt eşik" boynuzdan yapılmış ek parçadan oluşur. (Bkz: Şekil №164)

Şekil № 164. 5 telli, 5 burgulu, 22 perdeli "Şark tarı" -Tamburun boynuzdan yapılmış alt eşiği

Ferman Huduoğlu'nun (Bkz: Şekil № 165) son yılda küçük çocuklar için yaptığı 5 telli, 5 burgulu saz 18 perdeli olması ile dikkatı çeker. [273]

Şekil № 165. 5 çelik telli, 5 burgulu 18 perdeli cura saz

Bize öyle geliyor ki bu küçük boyutlu saz aletinde burgu ve tel sayısının beş olması Penctar adlı bir müzik aletinin mecazi anlamda hayali görüntüsünü ve seslenmesini yansıtır. Mevcut sazlarımızla karşılaştırdığımızda, Penctar'ın biçim ve yapı olarak benzerliği, 5 telli Azerbaycan âşık sazının bir zamanlar var olduğunu, Azerbaycan müzik kültüründe yer aldığını gösterer. Prof. Dr. S. Abdullayeva (Bkz: Şekil № 6), bir araştırmasında kısaca olarak küçük boyutlu 5 telli saz konusuna değinmiştir: *"Kamançanın üç,* ***sazın ise beş teli vardı****".*[274]

Afrasiyab Badalbeyli (Bkz: Şekil № 2) bir zamanlar penctarın yapısının tanbura, tanburun şekil ve yapı olarak Azerbaycan sazına benzediği fikrini araştırmalarının birinde iletmiştir. Prof. Dr. Vagif Abdülkasimov (Bkz: Şekil № 152) "Azerbaycan Tarı" isimli kitabında

[273] Bkz: https://www.youtube.com/watch?v=6YqDHfruDig&t=1s

[274] Abdullayeva S., "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, S. 58

5 telli enstrüman olan Pençtarla ilgili şöyle der: *"Pençtar: Bu alet hakkında net bir bilgi elde edilmemiştir. Ancak böyle bir musiki aletinin mevcut olması musiki tarihi edebiyatçılarından bize bilgi olarak intikal etmiştir. Tacikler bu aleti geliştirmş "beş telli tanbur" olarak adlandırmışlardır. Uzunluğu 200 cm'dır. Sesi volümsüzdür. Sapının uzun olması çalgı tekniğinin imkânlarını sınırlı kılmıştır. 1, 2, 4, 5 telleri aynı sese, 3. tel ise farklı sese akord edilir"*[275] (Bkz: Şekil № 166)

Şekil № 166. Penctar

Tanınmış tar sanatçısı, pedagog, onurlu kültür çalışanı Kamil Ahmedov'un (Bkz: Şekil № 167) yaptığı beş telli, 5 burgulu

Şekil № 166. Kamil Alisattar oğlu Ahmedov (1920 - 1997)

14 perdeli cura saza baktığımızda yapı, biçim ve görünüm açısından armut görünümlü "penctar"a benzediğini ve bir takım ortak yönlerinin olduğunu gözlemliyebiliriz (Bkz: Şekil № 168)

[275] Abdülkasimov V., "Azerbaycan Tarı", *(Anadolu Türkcesine Aktaran Salih Turhan)*, "Yardımçı Grafik", Ankara – 1996, S. 5.

Şekil № 168. Kamil Ahmedov'un yaptığı 5 burgulu, 5 telli, 14 perdeli cura saz

Prof. Dr. Saadet Abdullayeva'nın (Bkz: Şekil 6) bir araştırmasında penctar enstrümanının tambur olduğu konusuyla ilgili düşüncesine bir makalesinde rast geleriz. Araştırmacı XVIII. yüzyıl el yazması olan "Doğu Müziği Üzere Ders Kitabı"nda çizilmiş ney ve tamburun tasvirine temellenerek, tamburun 5 telinin 29 perdesinin olduğunu hatta onların ismilerini bele dikkata çattırır. Bu bilgiden yana çıkarak şu sonuca varıyoruz ki 5 telli enstrüman penctar olabilir ve aynı kaynakta tambur olarak ismi geçer. Bkz:[276]

8. Altı Telli Saz ve Şeştar

Şeştarla ilgili bir kaynakta şöyle denir: *"Türk ve İslâm musikisinde kullanılan ve sonradan yerini tambura bırakmış olan altı telli çalgı"*[277]. Bu yoruma benzer diğer bir internet kaynağında yine şeştar konusunda şöyle bilgi elde ederiz: *"Türkler ve öteki müslüman uluslar tarafından kullanılmış, yerini tambura bırakmış olan, ikişerden toplam altı telli, eski bir çalgı".*[278]

Zamanla Azerbaycan âşık sazlarında tel sayısının altıya ulaşması, onu Şeştar enstrümanına yaklaştırmış oldu. Böylece tel perde görünüm açısından 6 telli Azerbaycan'ın cura sazı şeştarla ortak manevi değerini, akrabalıklarını kanıtlamış oldu.

---

[276] Abdullayeva, S. "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, 53 s.
[277] http://hakkindabilgial.com/sestar-nedir-sestar-ne-demek/
[278] https://eksisozluk.com/sestar--4082369

Şeştarla ilgili bir kaynakta şöyle der: *"Ebdülgadir Merağı "Megasid el - Elhan" eserinde şeş tar (6 telli) hakkında bilgi vererek, onu geniş tasvir etmiştir."* [279] Penctar gibi, şeştar da biçim ve görünüm olarak Azerbaycan cura sazına daha çok benziyor. (Bkz: Şekil № 169)

Şekil № 169. Şeştar

Elde ettiğimiz bir kaynaktakı görüntüde "Azerbaycan Tanburu" isimli âşık sazına daha çok benzemesi ile dikkatı çeken enstrümanın burgu ve tel sayısının 6, perdelerinin sayısının ise *(sonralardan yüz kısmına bir adet eklenmekle)* 19, rezonatör deliğinin sayısı 10 olduğu gözükmektedir. Tabii ki tel sayısının 6 olması nedeni ile bu enstrümana "şeştar" denilebilir. Fakat "Azerbaycan Tanburu" (Bkz: Şekil № 170) ismi ile bir müzede sergilenmektedir. Bkz: [280]

Şekil № 170. 6 burgulu, 6 telli "Azerbaycan Tanburu" veya "Şeştar"

Etnomüzikolog Prof. Dr.Memmedsaleh İsmayılov (Bkz: Şekil № 171), "Azerbaycan Halk Musikisinin Janrları"[281] adlı kitabında Evliya Çelebi'nin (Bkz: Şekil № 87), "Seyahatname" eserine temellenerek

[279] https://www.azerbaijans.com/content_256_tr.html
[280] https://anadolutudam.anadolu.edu.tr/%C3%A7alg%C4%B1lar/azerbaycan-tamburu
[281] Janr - tür

Şekil № 171. Memmedsaleh İsmayılov (1912- 1993)

"Şeştar" enstrümanı ile ilgili şöyle der: *"Çok güzel bir tınıya sahip olan bu saz* (Şeştar İ.İ.) *Azerbaycanlı Alihan Tebriz'i tarafından icat edilmiştir.*[282] *"* Evliya Çelebi'nin adı geçen eserinde aynı tasbitine rastlıyoruz: *"Acem'de Ali Hanı Tebrizî şeştârı icat etmiştir. Çârtâ gibi perdeli bir sazdır, ama altı telli olduğundan şeştâr dediler, bir tahrik edici sesli sazdır."*[283]

Ünlü gezgin "şeşhane" enstrümanı ile ilgili onu icat eden kişinin ismini belirtmekle bu konuda bizlere şöyle bir bilgi aktarar: *"İcat eden Şirvanlı Rızaeddin'dir. Bu da tel sazıdır, ud gibi burgu yerleri eğridir, kolu uddan uzuncadır ve gövdesinde balık kursağı çekilmiştir, ama perdeleri yoktur. Altı kıllı olduğundan şeşhane derler. Zor sazdır, ama bütün makamlar icra olur."*[284]

Prof. Dr. Vagif Abdülkasimov (Bkz: Şekil № 152), teknesi armuta benzer, yaprak dilimli ahşap malzemeden olan "Şeştar" enstrümanı ile ilgili diğer bir kaynağa dayanarak "Azerbaycan Tarı" adlı bilimsel kitabının 5 sayfasında şöyle yazar*: "İran musiki araştırmacısı R. Haligi'nin tespitine göre Şeştar'ı Rızaddin Şirazi adlı bir şahıs icat etmiştir. Rızaddin Şirazi de Azerbaycanlıdır"*[285]

İslam dünyasının müzik alanında en büyük isimlerinden olan Abdülkadir Meragi (Hace İbn ül-Gaybi de denir), (Bkz: Şekil № 172),

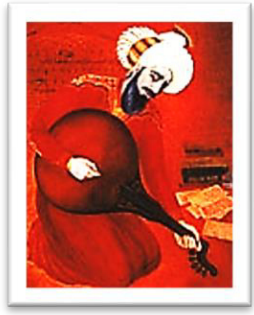
---

[282] İsmayılov, M. C. "Azerbaycan Halk Musikisinin Janrları" *(türleri),* "Işık" yayınevi. Bakü -1984, s. 7

[283] https://www.zdergisi.istanbul/media/magazines/pdf/003.52_evliya_celebi.pdf

[284] Bkz: https://www.zdergisi.istanbul/media/magazines/pdf/003.52_evliya_celebi.pdf

[285] Abdülkasimov V., "Azerbaycan Tarı", "Işık" yayınevi, Bakü, 1989, s. 5



Şekil № 172. Abdülkadir Meragi (1360 – 1435)

«Megasid el - elhan" eserinde "Şeştar" (6 telli) isimli müzik aleti hakkında bilgi vermiştir. Bu konu ile ilgili bazı kaynaklarda şöyle denir: *"Şeştar, Türkler ve diğer Müslüman uluslar tarafından kullanılmış ve yerini tambura bırakmış olan, ikişerden altı telli çalgı. Şeştar, kopuzun Mevlana Celaleddin - i Rumi tarafından bazı değişikliklere uğratılarak altı telli bir saz haline getirildiği ileri sürülen bir biçimidir. Yunus Emre'nin şiirlerinde de rastlanılan* ***şeştar****,* ***şeşhane*** *olarak da bilinir."*[286]

Bu arada Şeşhane ile ilgili "Türk Musikisi Ansiklopedisi" kitabında şöyle der: *"Şeşhâne – 17. asır Türk Musikisi'nde kullanılan bir saz. Mızrablı, 6 kıl telli, uda benzer, fakat sapı ondan uzun ve perdesizdir. Çalması zordu. O devirde bu sazı 4. Murad'ın hayran olduğu Ahmed Ağa ve ayrıca Gürcü Hasan Ağa çok iyi çalıyordu".*[287]

Etnomüzikolog Mahmut Ragıp Gazimihal'ın (Bkz: Şekil №

Şekil № 173. Mahmut Ragıp Gazimihal (1900 – 1961)

[286] Bkz: https://www.lafsozluk.com/2010/10/sestar.html

[287] Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi" 2. cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1976, s 284.

173), "Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız" adlı kitabında anonim bir şairin şiirinin bir kıtasına temellenerek Şeştar aleti ve telleri ile ilgili şiirsel örneği okucularına sunmuştur:

"Şeştarı çalup gönlümü şad kıl,
Meni tar fikrimden âzat kıl.
Bu üç til[288] ki dil verdiler birbire
Muhal emrdir kalbe mihmet gire."[289]

Şeştarla ilgili daha bir kaynakta şöyle bir bilgi elde ederiz: *"Eski eserlerde bu çalgı altı telli kopuz olarak yorumlanmıştır (Feyzioğlu, 2006:240). "[290]*

Türk tarihçi, siyasetçi, müzikolog, gazeteci ve yazar Yılmaz Öztunan'ın (Bkz: Şekil № 30), 2. cilt "Türk Musikisi Ansiklopedisi" isimli kıtabının 284. sayfasında şeştarla ilgili yazdığı bir bilgide şöyle der: *"Şeştâr (şeştâ ve şeşdâr da denmişdir). XVII. asır Türk Musikisi'nde kullanılan bır saz ("şeş-hâne" 6 evli, "şeş-târ" ise 6 telli demektir), 6 cift telli ve perdeli olup, psalterion'a benzemekte ve "Türk arp'i = harpe turc" diye anılmaktadır. Mızrablı değildir, bir kucak çengi gibidir ve telleri elle çekilmektedir".[291]*

Azerbaycan'da tar çalan şahısa tarzen, kamança çalan kişiye kemanzen, Anadolu'da tanbur çalana "tanburaçı" veya "tanburi", ud çalana "udi", ney çalana "neyzen", piyanoda iyi performans sergileyene "piyanist" denildiği gibi, Şeştar enstrümanını çalan sanatcıya "şeştâri" denilmesi ile ilgili aynı kaynakta şöyle yazır: *Şeştâri (yk.bk) çalan san'atkâr. Bu saz 18. asırda terk edilmiştir".[292]*

---

[288] Til - tel

[289] Gazimihal R. M. "Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız", "Ankara Üniversitesi Basımevi", Ankara 1975, s. 84

[290] https://www.baglamaci.com/baglama-icrasi/tarihsel-gelisimi/baglamanin-tarihsel-sureci-ve-gelisimi.html

[291] Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi" 2. cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1976, s 284.

[292] Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi" 2. cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1976, s 284.s

Şeştar enstrümanın adı tabii ki 6 burguya sarılmış tellerin sayısı ile ilgili olmakla eşittir. Bu arada onu da belitmeliyiz ki 6 telli Çeşte[293] enstrümanı da Şeştar gibi tellerin sayısı itibarile aynılık oluşturmaktadır. Fakat ünlü Araştırmacı Yılmaz Öztuna'nın (Bkz: Şekil № 30), yayınladığı "Türk Musikisi Ansiklopedisi" kitabında maalesef çeşte isimli enstrümanı yanlışlıkla 5 telli saz olarak belirtilmişdir. Bununla ilgili şöyle der: *"İcat edeni Silanikli Benekli Şah'tır. Bu da çöğür gibi* ***beş kirişli sazdır****. Karnı küçük, yuvarlak, kolu kısa ve perdeleri gayet sıktır, ama şakrak sazdır. Çoğunlukla İstanbul'da Balat Çingeneleri kayış ile boğazlarına asıp Eyüp'te, Kağıthane ve başka teferrüc ehillerine çeşde çalarlar."* [294] Diğer bir kaynakta ise verilen doğru bilgi ile yanlışlığı kanıtlamış oluruz: *"Çeşte - (Fars. şeş-tār > şeş-tā "altı telli"den) Çöğür gibi altı kirişli, karnı küçük ve yuvarlak, kolu kısa, perdeleri sık, Evliyâ Çelebi'nin kaydettiğine göre özellikle Balat çingenelerinin çaldığı eski bir çalgı, şeştâ:*

Ey kopuz ile çeşte aslın nedir ne işte,
Sana sual sorarım eydivir (söyle) bana uşta (işte)
(Yûnus Emre)."[295]

Özbekistan'ın ünlü etnomüzikologu Prof. Dr. Feyzulla Kerametov (Bkz: Şekil № 174), tambur konusunda kısaca olarak

Şekil № 174. Feyzulla Kerametov

[293] Çeşte - Uzun saplı büyük tekneli bir çeşit musiki âleti. Bkz: https://kelimeler.gen.tr/ceste-nedir-ne-demek-71132

[294] Bkz: https://www.zdergisi.istanbul/media/magazines/pdf/003.52_evliya_celebi.pdf Bkz: Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi", 1. cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul - 1976, s 143.

[295] http://www.lugatim.com/s/%C3%A7e%C5%9Fte

şöyle bir açıklama vermiş: *"Çahartar, Pençtar, Şeştar aletleri aslında tamburun çeşitlieri olmuştur."*[296] Araştırmacı Yılmaz Öztuna (Bkz: Şekil № 30), da 2. cilt, "Türk Musikisi Ansiklopedisi" kitabında hatta "Yelteme" veya "Yaltma" isimli enstrümanının tamburun bir çeşidi olması konusunda da fikrini şöyle payşamıştır: *"Yelteme veya Yaltma – Bir Türk çalgısı. 16. asrın ilk yarısında Şemsi Çelebi b. Hamdullah Hamdi Çelebi b. Akşemseddin tarafından icad edilmişdir. Bir çeşit tanburdur"*[297]

Türk halklarında eski çağlardan günümüze kadar kullanılan tanbur enstrümanıyla kıyasladığımızda, Farsça isimlendirilen 2 tel – "Du tar", 3 tel – "Se tar", 4 tel - "Çahar tar", 5 tel – "Penc tar" ve 6 tel "Şeş tar", enstrümanları arasında biçim, form icra tarzı, çalgı yöntemi ile ilgili bazı farklar olabilir. Genellikle birbirine en yakın olan değişmeceli anlamda akraba enstrümanlardır diyebiliriz.

Müzikolog A. K. Memmedov tambur ve dutar, setar, çahartar, penctar, şeştar kelimesinin mukayeseli tahlili konusunda şöyle bir tasbit sonucuna ulaşmıştır: «*"Yanlışlıkla Fars kökenli olduğu düşünülen bu enstrümanlardaki (Tambur İ.İ.) tel sayısındaki artış aşağıdaki sırayla gerçekleşir.*

2 telli tanbur (dutar) 1. tel tek, 2. tel tek. (1+1=2 **du**)

3 telli tanbur (setar) 1. tel tek, 2. tel tek, 3. tel tek (1+1+1=3 **se**)

4 telli tanbur (çahartar)1. tel çift,2. tel tek, 3.tel tek. (2+1+1=4 **çahar**)

5 telli tanbur (pentar) 1. tel çift, 2. tel tek, 3. tel çift. (2+1+2=5 **penc**)

6 telli tanbur (şeştar)1.tel 3 adet,2.tel tek,3. tel çift.»[298] (3+1+2=6 **şeş**)

Altı telli çalgının, yani şeştarın tellerinin 3 grup halinde çift olarak (2+2+2=6) akort edilmesi, halkımıza "Çifte saz" ismi ile tanıtıldı. Bu konuya değinen Prof. Dr. Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39), şöyle

---

[296] Kerametov F., "Özbekistan Enstrümantal Müziği", "Gafur Gulam adına Edebiyat ve Güzel Sanatlar", Taşkent – 1972, S.137.

[297] Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi" 2. cilt, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1976, s 388.

[298] Memmedov A. K. "19. - 21. Asrlarda Azerbaycan'ın Simli Musiki Aleti", Bakü – 2011, S. 88.

bir tasbitte bulunur: *«"Altı tel", yani şeştâr, ikişer tel halinde birleştirilerek, üç tel olarak da, çalınmıştır. Böylece buna da, setar denmiştir. Ancak bunlar şehirde ve sarayda çalınmış olmalıydılar. Halkla ilgili kaynaklarda geçen setar, üç telli bir Türk sazı olmalıydı. Sazlarda bu adlar zaman zaman İslam kültürünün tesirleriyle verilmiştir.*

- Şeşte, şeşta, şeş - târ: (Bk. Çeşte): Bu gün yalnızca 1ran ve Azerbaycan Türkleri tarafından kullanılır. Adını, altı telli olmasından dolayı almıştır. Eski Anadolu kitaplarında bu Farsça adlı çalgı, «altı kıllı kopuz», diye yorumlanır : (TS: Kopuz).»[299]

Diğer bir kaynakta Şeştarla ilgili şöyle der: *"Altı Tel: Yani şeştar, ikişer tel halinde birleştirilerek, üç tel olarak da, çalınmıştır. Böylece bunda da, setar denmiştir."* [300]

Araştımamızı yaptığımız sürecde farklı kaynaklardan anlaşılır ki biçim ve yapı itibariyle Şeştar enstrümanı iki şekilde gözükmektedir.

1. Armut biçimli şeştar. Bağlama, "cura saz" biçimli şeştarlar. Orta Asya ülkelerinde bu tür sazların baş kısmında 6 telli, 6 burgulu olduğu için tambur ismi ile de birçok kaynaklarda rast geliriz. Not etmemiz gerekir ki, Tacik halkının ulusal müzik kültüründe önemli yere sahip 14 perdeli, 6 burgulu, 6 telli şeştar isimli halk enstrümanında 7 büyük, 55 adet küçük çapta rezonatör deliği bulunmakla yanı sıra sapın yan kısmına farklı mesafelerde yedek ekelenmiş 2 burguya daha iki tel bağlanmıştır ki ismi dem tel olarak bazı kaynaklarda yer almaktadır. (Bkz: Şekil № 175) Böylece burguların ve tellerin sayısı 8'e yükselmiştir.

---

[299] Ögel B., "Türk Kültür Tarihine Giriş" 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 82

[300] Bkz: https://docplayer.biz.tr/52741067-Kopuzdan-altitelli-kopuza-uzanan-surecte-fiziksel-ve-icra-teknikleri-bakimindan-meydana-gelen-degisim-ve-gelismeler.html

Şekil 175. Tacik halkına özgü Şeştar

Azerbaycan sazları içerisinde 6 burgulu, 6 telli (Bkz: Şekil № 176) enstrümana dikkat ettiğimizde anlaşılır ki ilk grupta, orta grupta ve üst grupta ikişer olmak üzere (ikişer halinde: 2+2+2=6) ayrı ayrı burgulara sarılır.

Şekil № 176. Azerbaycan'da çalınan 6 burgulu, 6 telli "cura saz"

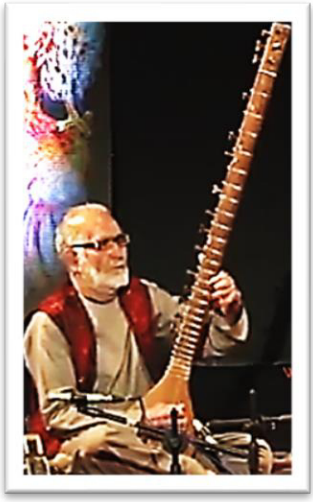
Diğer bir armut şekilli Afgan tamburuna baktığımızda perdeler sayısı 21-dir. Enstrümanın baş kısmınfa yer alan burgular 6 olmakla 6 tel de sarılmıştır. Sap kısmındakı 11 adet burdon işlevi oluşturmak için eklenmiş ekstra burguların her birine sarılmış tellerin sayısı da 11 olduğu gözükmektedir. (Bkz: Şekil № 177)

Şekil № 177. 21 perdeli, 17 burgulu, 17 telli Afgan tamburu

Kafa kısmında olan 6 burgunun her birine bir adet tel sarıldığı için bu enstrümana şeştar denebilir. Fakat sap kısmındakı 11 yedek burgu ve burdon - ahenk sesler vermek için 11 tel eklenmesi nedeni ile bu enstrüman tabii ki şeştar ismini kaybetmiş oluyor. Fakat onun yerine tambur ismini almış olur. Prof. Dr. Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) belirttiği gibi tel sayısı arttıkça dütar, setar, penctar, şeştar isminin

yerini tambur adı almış olur. Tel sayısının fazlalığı için de genel isim olarak tambur adlandırılması daha makbuldür. Afgan müzik kültüründe Mezar - i Şerifte ve Kabil'de çalınan, orta boyutta teknesi yarı kesilmiş armut biçimindeki enstrümanının kafa kısmında 6 burgu, sapın yan tarafına burdon sesler için ekstra eklenmiş 11 adet yedek burgular olması nedeni ile de bu enstrümana şeştar değil tambur denir. 17 perdeli bu kadim halk enstrümanı cura saz tipinde gözükmekle, Afgan ve Tacik müzik kültürürün biribirinden etkilenmiş ortak kültür değerinin kanıtıdır. (Bkz: Şekil № 178, № 179)

Şekil № 178. Afgan Tamburu



Şekil № 179. Afgan Tambur icracısı Rasul Azizi[301]

Ünlü tarihçi - etnomüzikolog Prof. Dr. Bahaeddin Ögel (Bkz: Şekil № 39) bu türden olan tanbur konusunda özellikle de boyutu ve tellerin fazlalığı ile ilgili şöyle bir bilgi aktarır: *"Ortaasya Türkleri, teli çok olan sazlara, tanbur demişlerdir. Bunların altı çift telleri bulunur.*

[301] Bkz: https://www.youtube.com/watch?v=dON-CPMERD0

Ara telleri de, onikiye kadar çıkar. Böylece boyları da, normal sazlara göre büyüktür.” [302]

Günümüzde tüm enstrümanlara genel isim olarak saz denildiği gibi bir zamanlar da armut tasarımlı telli enstrümanlara tanbur denildiğini birçok araştımaçılar makalelerinde zamanla, konuma geldikçe vurgulamışlardır.

2. Lütnya biçimli şeştar: Bir tür Lütnyaya benzer, yuvarlak teknesi ud veya Anadolu tamburunu andıran 6 burgulu, 6 telli şeştar.[303] İran’ın İsfahan şehrinde kırk sütun (Chehel Sotun) adlı sarayda cekilmiş bir resimde 14 perdeli 6 burgulu, 6 telli olan enstrüman bu bakımdan dikkti çeker. Anonim bir ressamın bir meclis törenini yansıtan resim, bu saray - müzesinde şeştar ismi ile internet kaynağında verilmiştir. (Bkz: Şekil № 180)

Şekil № 180. Şeştar

Resimdeki enstrümanın tekne kısmının yuvarlak olması, görünşte Türk tanburuna (Bkz: Şekil № 181) benzerliği ile dikkati çeker.

Şekil № 181. Türk tamburu

[302] Ögel B., “Türk Kültür Tarihine Giriş” 9. cilt, T. C. Kültür Bakanlığı, Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi Basımevi, Ankara – 2000, S. 83

[303] https://en.wikipedia.org/wiki/Shashtar

II B Ö L Ü M: ÂŞIK MUSİKİSİNİN BAZI TEORİK SORUNLARI

1. Azerbaycan Aşık Sazlarının Tel ve Yaprak Konusu Üzerine

Zamanla Azerbaycan âşık sazlarında tel sayısı arttıkça bu enstrümanda bir takım yeni perdeler oluşturulmuştur. 7. telin saza eklenmesi zaten bu enstrümanda belirli bir düzenlilik yaratmıştır. Bu düzenlilik sazın yapraklarında, tellerin, perdelerin ve burguların sayısının yedi olması ile kendini belirtmiştir. Sankt Petersburg şehrinin "Şeremetev Sarayı"nın - Müzik müzesinde sergilenen, 19. yüzyılın başlarıda yapılmış 7 burgulu, 7 telli, bağırsak yapımlı 14 perdeli sedef işlemeciliği ile dikkati çeken kadim Azerbaycan âşık sazının 3 gruptan oluşan ilk grupta 3 tel, 2. grupta 2 tel, 3. üst grupta yine 2 adet tel olmakla (3+2+2=7) toplam 7 sayıda tel yer almaktadır. (Bkz: Şekil № 182, № 183) Enstrümanın boyutu 93,4x23x14,5 cm.

Şekil № 182. 19. Yüzyıla ait 7 burgulu, 7 telli, 14 perdeli sedefli saz
Önden görünüm

Şekil № 183. 19. Yüzyıla ait 7 burgulu, 7 telli, 14 perdeli sedefli saz
Arkadan görünüm

İsmi geçen müzede sergilenen bu kadim sazla ilgili şöyle bir bigi de yer almaktadır: *"7 çelik telli, 14 perdeli tartımlı enstrüman. Gövde ve boyun gesso ile kaplanır, ardından bir düğün ziyafeti ve çiçek süsü tasvir eden yağlı boyalarla boyanır. Sap kısmında, eşkenar dörtgen şeklinde kemik kakma.*[304] *Ses tahtasında 9 küçük rezonatör deliği*

[304] Kakma - üzerinde açılan yuvalara gümüş, sedef gibi süs maddeleri kakılarak oturtulan (nesne).

vardır. Kahverengi ahşaptan 7 mandal bulunmaktadır. Tüm sazların ortak özelliği gibi armutabenzer tekne, hem de sap üzerinde perdeler, ahşap rezonatör, akor yapmak için burgulardan oluşur.“[305]

Zamanla Azerbaycan sazlarında 1 burğunun eklenmesi ile tel sayısı 8, yıllar içerisinde ise daha bir burgu da ilave olunmasıyla tel sayısı 9’a yükselmiş oldu. Böylece 8 burgulu 8 telli sazlar, daha sonra 9 burgulu 9 telli sazlar âşık sanatcıların göğüsünde görünmeye başladı. Bu türlü sazlarla da halkın bayramlarında özelliklede düğünlerde performanslarını sergilemiş oldular.

Elde ettiğimiz kaynaklardan anlaşılır ki Azerbaycan’ın ustat aşıklarının bazılarının sazları hatta bir zamanlar 10 burgulu, 10 telli de olmuştur. 10 burgusu olan 10 telli âşık sazında icra eden sanatçı Türk dünyasının büyük saz - söz üstadı Dede Alesker’in (Bkz: Şekil №184)

Şekil № 184. Dede Alesker (1821- 1926)

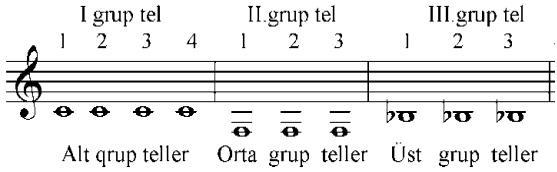
değer verdiği en yetenekli çırağı, geniş ses olanakları ile Azerbaycan’da, Ermenistan’da, Gürcistan’da, hatta İran’da ün salmış üstat Âşık Esat Rızayev’in enstrümanında görmekteyiz. (Bkz: Şekil № 185) 10 burgulu, 10 telli bu saz İran’da sergilediği muhteşem performansı nedenile hediye edilmesini de belirtmemiz gerekir.

[305] https://ar.culture.ru/ru/subject/saz

Şekil № 185. Âşık Esat Rızayev'in *(1874 – 1951)* 10 burgulu, 10 telli sazı

10 burgulu sazın resimde gözüken tellerinin sıralanmasına dikkat ettiğimizde 1. grupta 4 tel, yani 2. ve 3. grup tellerde her birinde üçer üçer (toplam 6 adet) olmakla ayrı ayrı burgulara sarılmıştır. Nota örneğinde 10 burgulu sazın tellerinin dizim prensibi şöyledir:

Örnek № 1



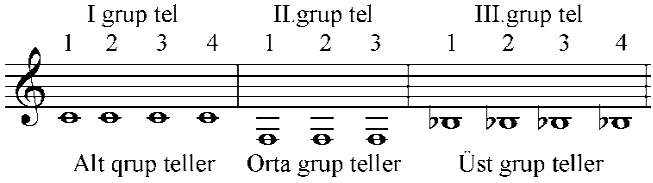
Üstat Âşık Emrah Gulmemmedov'un (Bkz: Şekil № 186) inisiyatifiyle Âşık Kamandar Efendiyev'in (Bkz: Şekil № 187) performans sergilediği sazlarda her burguya bir tel sarılmakla sayısı 11'e ulaştı.

Şekil № 186. Emrah Gülmemmedov (1914 – 1987)

Şekil № 187. Kamandar Efendiyev (1932 – 2000)

1985 yılında Gürcistan'ın Araplı köyünde Âşık Emrah Gülmemmedov'la evinde görüşüp sanat konusunda sorularıma yanıt bulduğum zaman saza tellerin bağlanma prensibi dikkatimizi çekmiş oldu. Bu prensipe göre 1. ve 3. grup telde 4 adet olmak üzere orta grupta 3 tel yer aldığını gözlemledim. Emrah Gülmemmedov'un 11 burgulu sazında bağlanmış 11 tel dizim prensibine nota örneğinde bir göz atalım.

Örnek № 2



Son yıllarda İran'ın Kayabaşı köyünün genc saz - söz üstatları da 11 burgulu, 11 telli 21 - 22 perdeli sazları kendileri için yaptırmış, Âşık Muhtar Kayabaşı'nın (Bkz: Şekil № 188) ve Âşık Ramin Mollapur'un (Bkz: Şekil № 189) bu tür enstrümanda icra ettiğini de görebiliriz. Bkz.[306]

[306] https://www.youtube.com/watch?v=cLzxjCrbGF0

Şekil № 188. Âşık Muhtar Kayabaşı

Şekil № 189. Âşık Ramin Mollapur

Bir ince noktaya da değinmemiz gerekiyor ki bazı âşıklar isteğine, zevkine dayanarak 9 burğulu sazına bazen 8 tel eklemekle icra etmektedir. Bu yüzden de 9 burgulu olmasına rağmen tel sayısı bir eksik olmakla eşitlik dengesi bozulmuş olur. Aşağıda takdim ettiğimiz 9 burgulu sazın tel sayısı 8 olmasıyla dikkati çeker.(Bkz: Şekil № 190)

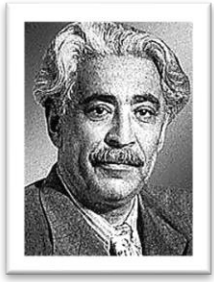
Şekil № 190. 9 burgulu 8 telli Azerbaycan âşık sazı

Azerbaycan âşık sazlarında tel ile burgu dengesinin bozulması kendisini kaburga (yaprak), tel ve burgular arasında da belirtmiş oldu. Nihayet, Azerbaycan âşık sazlarının yeni eklemelerle - gelişimi enstrümanın parçaları arasında orantılılığın bozulması ile sonuçlandı. Bazen perde sayısı 7'de kalırken teller 8 veya 9'du. Bazen tel sayısı 11'e ulaştı, ancak kaburga (yaprak İ.İ.) sayısı 9 veya 10 kaldı.

Azerbaycan'ın ünlü saz yapımcısı usta Hudaverdi Mahmudov'un (Bkz: Şekil № 191), el işçiliğinde çoğunlukla 10 kaburgalı (yapraklı)

Şekil № 191. Sazbend Usta Hudaverdi Mahmudov (1932 - 2004)

enstrümanlara rastlıyoruz. Teknesinin daha yuvarlak olması için ünlü sazbent bir kaburğa eklemeyi daha uygun gördü. Usta Hudu'nun sazları daha yuvarlak olması nedenle de, saz sanatcıları bu tür enstrümanda daha çok icra etme tercihinde bulunmuşlardır. Bu arada onu da belirtmemiz gerekir ki Halk Şairi Samet Vurgun'un (Bkz: Şekil № 192) 9 burgulu 9 telli, 13 perdeli sazının teknesinde



Şekil № 192. Samet Vurgun (1906-1956)

bulunan yaprakların sayısı da 10 olmuştur.[307] (Bkz: Şekil № 193)

Şekil № 193. Samet Vurgun 9 burgulu 9 telli, 13 perdeli, 10 yapraklı sazı

[307] Abdullayeva, S. "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, s. 86

Bununla da anlaşılır ki Usta Hudaverdi Mahmudov'a kadar Azerbaycan'ın eski sazbentleri 10 yapraklı sazlar yapmışlardır. Bu geleneğe Usta Hudaverdi Mahmudov sadık kaldı. Şu an da oğlu Ferman Hudu oğlu 10 yapraklı sazlar yapmakla bu geleneği devam ettirmektedir.

Bu arada onu da belirtmemiz gerekir ki 7 yapraklı saz üstat Âşık Hüseyin Bozalganlı'nın (Bkz: Şekil № 194) 8 burgulu, 8 telli

Şekil № 194. Âşık Hüseyin Bozalganlı (1860-1941)

sazında bulunmakla, bu enstrümanın 10 perdesi 11 rezonatör deliği mevcuttur. Bkz.[308] (Bkz: Şekil № 195)

Şekil № 195. Âşık Hüseyin Bozalganlı'ya ait 11 rezonatör delikli, 7 yapraklı, 10 perdeli, 8 burgulu, 8 telli sazı

Molla Cuma'nın (Bkz: Şekil № 3) 4 telli, 7 - 8 perdeli cura sazının tekne kısmının 7 yapraktan oluşumu ile ilgili bilgiye Prof. Dr. Saadet Abdullayeva'nın (Bkz: Şekil № 6) "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri" kitabının 83. sayfasında rast geleriz. Bkz.[309] Bir konuya da

[308] Abdullayeva, S. "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, s. 86

[309] Abdullayeva, S. "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, s. 83

vurgu yapmak gerekir ki genel olarak Azerbaycan âşık sazlarında burgu, tel, yaprak sayısı 8, perde sayısı 8 - 12 arası olan enstrümanlar, eski dönemlerin üstatlarının icrasında uzun yıllar yer almakla, iyi performans sağlamasına yardımda bulunmuştur.

Dokuz yapraklı sekiz burgulu *(2 burgusu kırıldığı için 6 burgu gözükür İ.İ.)* ve 8 telli sazın sahibi Şeki ilinin Baş Layski köyünün ustad sanatcısı Âşık Ahmet Gafarov'un (Bkz: Şekil № 196)

Şekil № 196. Âşık Ahmet Gafarov (1907 - ???)

enstrümanında olduğuna dair bilgiye Prof. Dr. Saadet Abdullayeva'nın (Bkz: Şekil № 6) "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri" [310] adlı kitabının 95. sayfasında rast geliriz. (Bkz: Şekil № 197)

Şekil № 197. Âşık Ahmet Gafarov'un 9 yapraklı, 8 burgulu, 8 telli sazı

2. Azerbaycan Sazının Perde Yapısı

Enstrümantal âşık havalarının makamsal açıdan sistemini incelemeden önce, Azerbaycan âşık sazının perde şeması, dizimi, yapısı ile ilgili bazı düşüncelerimizi doğrulamayı gerekli görüyoruz.

[310] Abdullayeva, S. "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, s. 95

Zaman içerisinde gelişen Azerbaycan âşık sazlarının perde sayılarının artmakta olduğunu gözlemliyoruz. Bu türlü sazlarda 10 değil, yıllar geçdikce 14 - 16 ve daha fazla perde ile karakterize edilmektedir. Teller farklı perdeden elde edilen seslerine göre düzenlendiğinden, usta âşıklar performans sırasında çaldıkları işlev ve önemin yanı sıra akort prensibine göre belirli bir isim altında gruplandırdılar. Böylece, tellerin farklı aralıklar açısından karakteristik armonik akort sistemi onu üç gruba ayırdı. Azerbaycan âşık icracılığı sanatında her gruba ait tellerin kendi isimleri vardır.

1. ***grup dizeler*** usta âşıklar tarafından **"zil simler** (teller)**"** olarak adlandırıldı. Âşık ezgilerinin melodisi bu tellerde çalındığı için usta âşıklar bu gruba Azerbaycan tabiri ile "el altı danışan *(konuşan)* teller" de demişlerdir. Şu anda, bu gruba dâhil olan üç tel, âşıkların farklı ses olanaklarına veya zevkine uygun, genellikle küçük oktavın "si", "si bemol", veya 1. oktavın "do", "do diyez" ve bazen "re" sesine göre ayarlanmış. Belirtmek gerekir ki yedi ve dokuz telli âşık sazlarında 1. grupta 3 telin bağlandığı ve 11 telli enstrümanlarda ise 4 telin bağlandığı unutulmamalıdır.

2. ***grubun tellerine*** usta zanaatkârlar tarafından **"dem teller"** adı verildi. 7 telli âşık sazında iki tel bağlanırken, 9 telli sazlarda genellikle 3 veya bazen 2 tel bulunur. Ancak 11 telli enstrümanlarda sadece 3 tel bağlanır. Bu grup tel, geleneksel sazın akor sistemi ile ilgili olarak genellikle farklı seslere ayarlandıklarından bazen unison, bazen kendi arasında oktav veya dörtlü beşli ilişkilerinde ses çıkarırlar. *(Bu konu le ilgili "Azerbaycan sazının akort varyantları" bölümünde kapsamlı açıklama verildi.)*

3. ***grup teller*** ustalarımız tarafından **"bam teller"** adı verildi. 7 telli aletlerde iki tel, 9 telli aletlerde 3 tel ve 11 telli aletlerde 4 tel bağlanır. Bu gruptaki teller birbirine sadece belli bir ses tonuna göre ayarlanmıştır. Tablo 1'e göre Azerbaycan âşık sazları tel farklılıklarına göre şöyle gruplandırılmıştır.

Tablo № 1

Sazların adları	TELLERİN GRUPLARI			Tellerin toplamı
	I grup	*II grup*	*III grup*	
Yedi telli saz	3	2	2	7
Dokuz telli saz	3	2 - 3	3	8 - 9
On bir telli saz	4	3	4	11

Son olarak, enstrümanın dizeleri hakkındaki görüşümüze göre, bunu söyleyebiliriz ki kadim Azerbaycan âşık sazları çağdaş, modern enstrümanlardan şekli, görünüm, biçim, yapı, tel ve perde sayısı ile farklıydı. Bütün bunlar, müziğin belirli bir gelişim sürecinden geçmesinden kaynaklanıyor. Sazın tellerindeki artış, doğal olarak bu enstrümanda yeni ekstra perdelerin eklenmesi ihtiyacını doğurmuştur. Bu nedenle de Azerbaycan âşık sazının perdeler düzeni konusunda belirli bilgileri sağlamanın uygun olduğunu düşünüyoruz. Çünkü enstrümanın sesi bu müzik aletine bağlanan perdelere ilgilidir. Malümdür ki sazdan yükselen her bir ses perdelerden elde edilir. Perdelerin müziğin tonunu belirleyen bir özelliği vardır. Her bir perde sap kısmında bağlandığı yerde belirli bir ses çıkardığı gibi, saz perdelerinin diziliş prensibi âşık müziğinin lad - makam temelini belirledi. Perde konusunda müzikolog Emine Eldarova (Bkz: Şekil № 198)

Şekil № 198. Emine Eldarova (1921 - ??)

şöyle der: *"Saz perdeli (not edilmiş işaretli ölçek) bir müzik aleti olduğu için âşık müzik kültürü başarılarını sürdürmesine ve nesilden nesile aktarılmasına büyük katkı sağladı."*[311]

Perdeler sazın farklı bölümlerinde eklendiği için o kısmın adını da ölümsüzleştirdi. Bu nedenle perdeler üç bölüme ayrılmıştır. Tesadüfi değil ki sazın kol kısmındaki perdelere usta âşıklar **"kol perdeleri"**, enstrümanın beçe isimli kısmında bağlanmış perdelere **"beçe perdeler"**i, aynı zamanda sazın göğüs kısmında eklenmiş perdelere ise Azerbaycan âşık terminalojisine göre **"sine** (göğüs) **perdeler**"i olarak genel - ortak bir isim verdiler. Böylece farklı bölümlerinde ilave perdelerin bağlanmasından dolayı, ayrıca taşıdıkları işleve göre 3 gruba ayrılırlar.

1. Kol perdeler.
2. Beçe perdeler.
3. Sine (göğüs) perdeler.

Geçmişte sazların perdeleri diğer telli müzik aletlerinde olduğu gibi kuru bağırsaktan bağlanmışdır. Nizam-i Gencevi (Bkz: Şekil № 199)

Şekil № 199. Nizami Gencevi (1141 -1209)

bile "İgbalname" şiirinde "Eflatun[312]'un çalgı aleti yapma bölümünde" müzik enstrümanının perdesi konusunda, bu perdenin kuru bağırsaktan yapılmasını şiirsel dille şöyle ifade etmiştir:

---

[311] "Azerbaycan Halk Musikisi" *(oçerkler),* "Elm" yayınevi, Bakü – 1981, 39 s.

[312] Eflatun - Platon

"Haman[313] ahenklere uygun bir yerde,
Kuru bağırsaktan bağladı perde.
İçi boş[314] kabağın[315] üzünü deri,
Çekerek bağladı o perdeleri."[316]

Bu mısralardan anlaşılıyor ki hala Nizami'nin döneminde Rud isimli müzik enstrümanının sap kısmında yer alan perde kuru bağırsaktan. Bir zamanlar kadim Azerbaycan sazlarının sap kısımlarına bağlanmış perdeler de kuru bağırsak isimli doğal materyalindendi. Bu gelenek geçen yüzyılın yetmişli yıllara kadar sürdü. Şimdi ise Azerbaycan âşık sazının sap kısmına misina perdeler bağlanır.

Perde konusunda başka bir bilgiye ünlü müzikolog - bestekâr Afrasiyab Badalbeyli'nin (Bkz: Şekil № 2) "Açıklamalı Monografik Musiki Lügati" isimli kitabında rast geliriz. Yazar bu bölümde tarın, sazın, dutarın, tamburun sap kısmına eklenmiş perdelerin koyun bağırsağından ip gibi eşilerek, işlendiğini belirtmiştir. Afrasiyab Bey, daha sonra perde konusunda şöyle der: *"İcracılar şartlı olarak ayrı perdelerin her birine isim vermiş oldular ki, bu aynı zamanda o müzik aletinde sesin ne anlama geldiğini gösterir."*[317] Ünlü müzikolok daha sonra şöyle der: "Sazın *Koluna 10 - 14 perde bağlı. Ana perdelerin her birinin kendi adı vardır: baş perde, orta perde, şah perde, yastı perde, ayak perdesi ve beçe perde."*[318]

Sazın perdeleri konusunda şunu belirtmemiz gereki ki bu çalgı aletinin farklı yerlerinde bağlanmasından bakılmaksızın, usta âşıklar bu onları "ana perde" ve "yardımcı perde"lere ayırmışlardır.

Yedi ana perdelerin isimleri şöyledir:

---

[313] Haman – aynı
[314] İçi boş – oyuk
[315] Kabağın - balkabağın
[316] Gencevi Nizami "İskendername", "Azerneşir", Bakü-1941, S. 60
[317] Badalbeyli, A. "Açıklamalı Monografik Musiki Lûgati" *(Sözlüğü),* "Elm" Yayınevi, Bakü - 1969, S.59
[318] file:///F:/L%C3%9C%C4%9EET%20(2)/Izahli_monoqrafik_musiqi_lugeti.pdf S. 15 - 116

1. Baş perde
2. Orta perde
3. Şah perde
4. Ayag-divani perde
5. Bayatı perde
6. Ayak şah perde
7. Beçe perde

Şu anda Azerbaycan âşık sazlarında bulunan yardımcı perdelerin isimleri şöyledir.

1. Gül perde
2. Yarım perde
3. Kor perde
4. Sağır perde
5. Tifil perde
6. Yetim perde
7. Yastı perde
8. Sefil perde
9. Lal perde

Lal perde konusunda müzikolg Afrasiyab Badalbeyli (Bkz: Şekil № 2) şöyle bir bilgi aktarar: *"Lal perde telli müzik aletlerinin sap kısmına çekilmiş (diatonik ses dizilişine ait olan) perdelerin arasında bağlanan ilave perdeler"* [319] Görülebileceği gibi üstat âşıklar işlevi nedeniyle yardımçı perdelere de bir zamanlar farklı isimler verdi. Bu perdeler enstrümantal saz icracılığı sürecinde çokçeşitli süslerin gerçekleştirildiği anda Azerbaycan âşık müziğine yeni tazelik, milli ahenk getirer.

Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde aynı bir perde farklı isimler taşıdığı için bir perdenin birkaç varyantta adları ortaya çıktı. Örneğin, üstat âşıklar "Baş perdeye" "Baş-divani perdesi" de dediler. "Baş perde" sazın sap kısmında almış olduğu pozisyona, aynı zamanda oynadığı işleve göre bu tarzda adlandırılmış. "Baş - divani perde" ise bu perde, üzerinde yapılan âşık şiir formunun adıyla bağlantılıdır.

[319] Badalbeyli, A. "*Musiki L*ûgati"*(Sözlüğü),* "Elm" Yayınevi, Bakü - 1969, S.46

14. - 15. Yüzyılda âşık edebiyatında divani şiir şeklinin oluşumu ile ilgili aynı isimde âşık müziği de yaratıldı. Bu hava saz enstrümanının "baş perde" üzerinde nizamlanarak icra olunmasıyla ilgili daha sonra "baş divani perdesi" ile de tanınmış, aynı zamanda bu perde saz enstrümanının ses dizisinde önemli bir rol oynayarak oluşturulmuş, işlevi ise kısacası divani şiir biçiminin adı ile belirlenmişdir. "Baş - divani perdesi" "Baş divani havası"nın sabit isinat (referans) perdesi olduğu için, hem de bu perdenin etrafında daha fazla doğaçlama yapıldığı için de adlandırıldı.

Bu konuda diğer bir örnek. Azerbaycan âşık sazının ses dizisinde kendinehas işlevi, önemi olan "orta perde"ye üstat âşıklar aynı zamanda "tecnis perde"si derler. Anlaşıldığı üzere tecnis şiir türünde olan şiirin aynı perde temelinde akordu yapılıp "Tecnis" isimli âşık havası üzerinde icra edilmesi ile ilgilidir. Bu konuda müzikolog şöyle der: *"Sazın perdelerinin karakteristik özel mecazi adları vardır. Bu isimler ses dizisinde basamakların işlevsel önemi, onların ölçekteki yerini, konumunu belirler".*[320]

Usta âşıklar, âşık sazının kolunda kararlaştırılan çoksayıda perdelere birbirinden farklandırmak amacıyla çeşitli isimler verdi. Daha önce bahsettiğimiz gibi perdenin isimleri hakkında, ayrıca enstrümanın farklı kısımlarında yer alması nedeni ile, ayrıca eklendiği alanda oynadıkları işlev ve öneme göre esas (ana, temel) ve yarım perdelere ayrılmıştır.

Azerbaycan müziğindeki perde sayısının farklı dönemlerde farklı olduğu bir gerçektir. Azerbaycan sazlarında perdelerinin sayısındaki kademeli artış, Azerbaycan âşıklarını icracılık sanatının gelişmesinden kaynaklanmaktadır.Geçen yüzyılın birçok sazlarına dikkat ettiğimizde bazı eski sazlıklarda perde sayısının 7 olduğu gözükmektedir. Müzikolog Emine Eldarova (Bkz: Şekil № 198) "Azerbaycan âşık sanatı"[321] adlı makalesinde Âşık Mirze Bayramov'un (Bkz: Şekil № 201) sazının perdelerinin sayısının 7 olduğunu gösterdi.

[320] "Azerbaycan Halk Musikisi" *(oçerkler),* "Elm" yayınevi, Bakü -1981, S. 41
[321] "Azerbaycan Halk Musikisi" *(oçerkler),* "Elm" yayınevi, Bakü -1981, S. 38

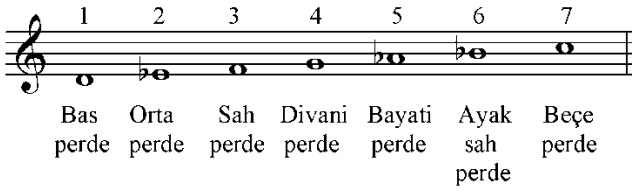
Şekil № 201. Âşık Mirze Bayramov (1888 - 1960)

Usta, âşıkun sazının perdelerine dikkatlice baktığımız zaman bu enstrümandaki tüm perdelerin işlevsellik açısından ana (temel) perdeler olduğu açıktır. Bundan şu sonuca varıyoruz ki 7 perdeli Azerbaycan sazlarında yarı işlevsel yardımcı ilave perdeler daha önce hiç bulunmamış. Âşık Mirze'nın sazında yer alan temel perdeleın isimlerinden bahsetmenin gerekli olduğunu düşünüyoruz.

1. Baş perde
2. Orta perde
3. Şah perde
4. Divani perde
5. Bayatı perde
6. Ayak - şah perde, Kök perde de denir
7. Beçe perde

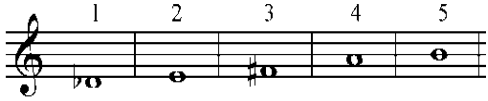
Sazın 1. grup boş tellerini 1. oktavın "do" sesine nizamladığımız zaman aletin sap kısmına bağlanmış perdelerin karakteristik diziminden alınan ses dizisi nota örneğinde şöyledir.

Örnek № 1



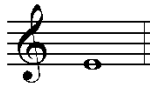
Bu örnekten anlaşılır ki 7 perdeli Azerbaycan âşık sazlarında bir oktav içinde 5 ses bir zamanlar 1. oktavın "Re bemol", "Mi", "Fa diyez", "La", "Si" sesleri daha önce yoktu.

Örnek № 2



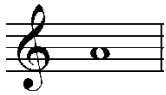
Daha sonra 7 perdeli sazlara ekstra 2 perdenin eklenmesiyle sayıları 9'a ulaştı. Her iki perde de işlevleri gereği yardımcı perdelerdir. “Şah perde” ile “Orta perde” arasında eklenmiş “Misri perde”ye üsta âşıklar “gül perde”, “lal perde”, “kör perde” de dediler. Sazın 1. grup açık (boş) tellerini 1. oktavın “do” sesine nizamladığımız zaman bu yarım perde nota örneğinde 1. oktavın “Mi” sesini verir.

Örnek № 3



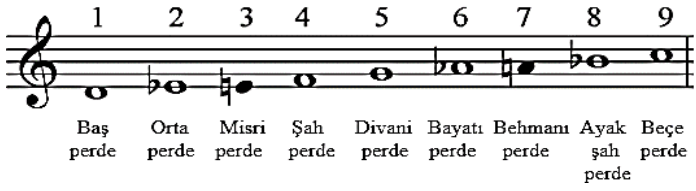
“Ayak şah perde” ile “Bayatı perde” arasında bağlanmış 2. yarım perdeye üsta âşıklar Azerbaycan’da “Behman'i perde” adını verdiler. Sazın 1. grup açık (boş) tellerini 1. oktavın “do” sesine nizamladığımız zaman bu yarım perde nota örneğinde 1. oktavın “La” sesini verir.

Örnek № 4



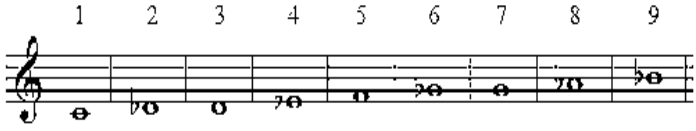
Dokuz perdeli Azerbaycan âşık sazlarının ardarda türetilen ses dizisine tekrar bakalım. Temel perdeler tam notalarla, ikincil yardımcı perdeler ise bir dörtlük notalarla belirtilip.

Örnek № 5



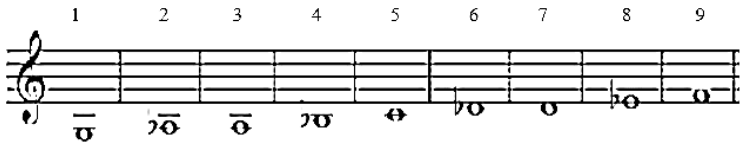
Nota örneğinde gördüğümüz seslerin perdeler aracılığı ile olan sekransı sadece 1. grup tellere aittir. Bu teller 1. oktavın "do"sesine nizamlandığı için, 3. grup "bam teller" mutlaka küçük oktavın "si bemol" sesine ayarlanır. 2. tel grubunun aksine 1. ve 3. grup teller sabit yani kararlı kalır. Azerbaycan âşık sazlarında "Si bemol" sesine ayarlanmış "bam teller"in perde düzeninden gelen ses dizisi 9 perdeli alette nota örneğinde şöyle olur.

Örnek № 6



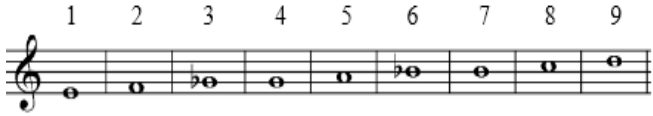
Belirtmemiz gerekir ki Azerbaycan âşık sazının 2. grup tellerinden elde edilen seslerin perdelerin yardımıyla gerçekleşen ses dizimi ise enstrümanın özel akort sistemine bağlı olarak değişkendir. Bu yüzden de ilk önce sazın akordunun belirlenmesi çok önemli ve gereklidir. Eğer saz Azerbaycan âşık tabiri ile "ümumi kök"de *(Ümumi kök bağlamanın karadüzen akoduna denk geler İ.İ.)* ayarlanmış olursa, bu nedenle 2. grup "dem teller" küçük oktavın "fa" sesine nizamlanmışdır. Bu sese akordu yapılmış "dem teler"in perde diziminden oluşan ses dizisi 9 perdeli enstrümanlarda nota örneğinde şu şekildedir:

Örnek № 7



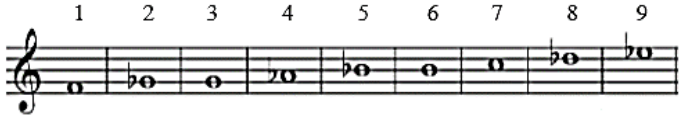
Azerbaycan tabiri ile eğer âşık sazı "baş perde kök"ündeyse (akordu) demek ki 3. grup boş teller 1. oktavın "re" sesine ayarlanmış. Bu sese nizamlanmış orta grup "dem teller"in perde sırasını belirten sekrans, 9 perdeli enstrümanlarda nota örneğinde şöyledir.

Örnek № 8



Şayet âşık sazı Azerbaycan tabiri ile demiş olursak "orta perde kökü"nde akoru yapılmışsa bu zaman 2. grup boş teller 1. oktavın "mi bemol" sesine ayarlanır. Bu sese akordu yapılmış "dem simler"in (teller) perdenin yerleşim sisteminden çıkan ses sırası 9 perdeli sazlarda nota örneğinde kendini şöyle belirtir.

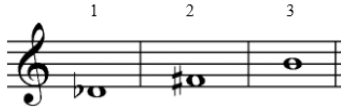
Örnek № 9



Tüm bu örneklerden bir kez daha açık ki Azerbaycan âşık sazının 1. ve 3. grup telleri sabit kaldığı halde, sadece 2. grup teller değişkendir. Tabii ki bu durum 2. grubu belirleyen "dem teller"de enstrümanın farkl ses dizimlerini oluşturur.

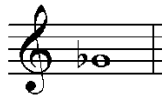
Dokuz perdeli Azerbaycan sazlarına dikkat ettiğimizde açık gözükür ki 1. oktavın "mi bemol", "fa diyez" ve "si" notasını ifade eden 3 ses önceleri bu enstrümanda hiç olmamış.

Örnek № 10



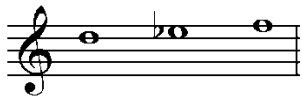
Azerbaycan'da âşık icracılığı sanatının gelişimi ile ilgili bir dizi işlevi olan perdelerin sazın sapına eklenmesi onların sayısını 13'e ulaştırdı. Bu perdelerin biri sazın sapında, 3'ü ise Azerbaycan tabiri ile demiş olursak müzik aletinin "beçe" ve "sine" (göğüs) adlı kısmında pozisyon aldı. Yeni bağlanmış bu 4 perdenin ilki "şah perde" ile "divani perde" arasında kendine yer bulmuştu. Sazın 1. grup boş tellerini 1. oktavın "do" sesine akordunu yaptığımız zaman yardımçı perde işlevli perde nota örneğinde 1. oktavın "sol bemol" sesini verer.

Örnek № 11



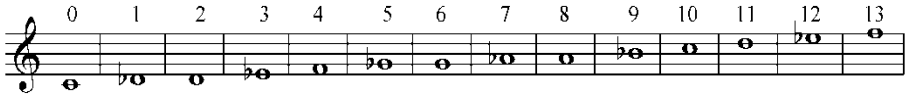
Azerbaycan sazının "beçe" ve "sine" (yüz, göğüs) adlanan kısımlarına gec sonra ilave olunmuş diğer 3 perdeye üsta âşıklar "Baş perdenin zili"[322], "Orta perdenin zili", "Şah perdenin zili" adını verdi. Sazın 1. grup boş tellerini 1. oktavın "do" sesine akordunu yaptığımızda her 3 perde nota örneğinde 2. oktavın "re", "mi", "fa" seslerine karşılık gelir.

Örnek № 12



Şayet sazın 1. grup boş tellerini 1. oktavın "do" sesine akorlanmış olursa, bu zaman 13 perdeli âşık sazlarının perde dizilişinden yaranan ses serisi nota örneğinde şu şekilde gözükür.

Örnek № 13



Etnomüzikolog dr. Emine Eldarova (Bkz: Şekil № 198) "Azerbaycan âşık sanatı" isimli makalesinde çizmiş olduğu tabloya atıfta bulunarak bunu söyleyebiliriz ki 13 perdesi olan sazlardan bir zamanlar üsta Âşık Hüseyin Saraclı (Bkz: Şekil № 202), Âşık Emrah Gülmemmedov (Bkz: Şekil № 203), Âşık İslam Yusifov (Bkz: Şekil № 204) ve Âşık Şemşir Gocayev (Bkz: Şekil № 205) istifade etmekle bayramlarda törenlerde seslendirmişlerdir. Bkz.[323]

[322] Zil – tiz anlamında

[323] "Azerbaycan Halk Musikisi" *(oçerkler),* "Elm" yayınevi, Bakü -1981, S. 38

Şekil № 202. Âşık Hüseyin Saraclı
(1816 - 1987)

Şekil № 203. Âşık Emrah Gülmemmedov
(1913 - 1987)

Şekil № 204. Âşık İslam Yusifov
(1893 – 1968)

Şekil № 205. Âşık Şemşir Gocayev
(1893 – 1980)

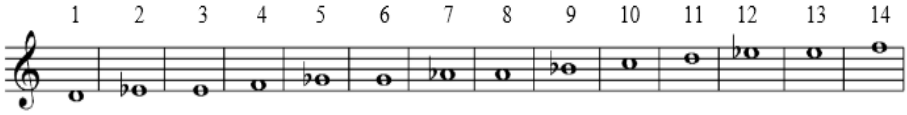
Daha sonralar âşık sazında yeni bir perde eklenmekle bu enstrümanda perde sayısı 14'e yükseldi. Belirtmemiz gerekir ki bu yeni perde birçok âşıkların sazlarında farklı kısımlarda yerini bulmuştur. Konu geçen tabloya atıfta bulunarak şöyle bir aydınlık getirebiliriz ki Âşık Talıp Aleskeroğlu (Bkz: Şekil № 206), Âşık Kurbanhan Sadıkov (Bkz: Şekil № 207) işte 14 perdeli

Şekil № 206. Âşık Talıb
(1877 – 1979)

Şekil № 207. Âşık Gurbanhan Sadıkov
(1905 - 1977)

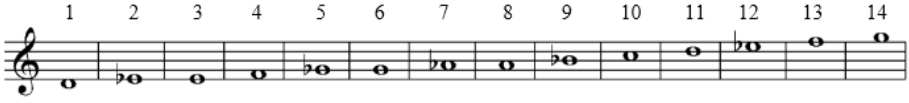
Azerbaycan sazlarında performanslarını sergilemişlerdir. Bir zamanlar Âşık Talıb kendi enstrümanında "ayak divani" isimli perdenin bir oktav çerçivesinde tiz sesini elde etmek amacıyla sazın yüz kısmında bu perdeni eklemiş oldu. Fakat ÂşıkTalıb'dan farklı olarak Şirvan saz-söz ekolünün ünlü ismi Gurbanhan Sadıkov ise "misri perde"nin bir oktav tiz sesini oluşturmak için sazın "beçe" kısmında konu geçen perdeni bağlatmakla istediyi sesi alabildi. Not etmemiz gerekir ki bu perde Azerbaycan'da muğam sanatının etkisi ile saza getirilmiş ve Şirvan âşık icracılığı sanatında önem arzeder. Âşık Gurbanhan'ın sazının perdeler diziminden alınan ses serisine nota örneğinde birkez daha göz atalım.

Örnek № 14



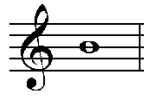
Âşık Talıb'ın sazının perdeler diziminden alınan ses serisine dikkat ettiğimizde Âşık Gurbanhan'ın sazının perdeler dizilişinden farklı olduğunu gözlemliyoruz. Nota örneğinde Âşık Talıb'ın sazının perdeler dizimine birkez daha göz atalım.

Örnek № 15



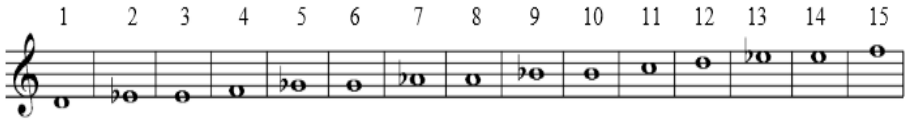
Farklı zamanlarda Azerbaycan âşık sazının sap kısmına ekstra 4 perdenin eklenmesi bu ulusal enstrümanda perdeler sayısını önce 15'e, sonra 16'ya, daha sonra 17'ye, ve en sonda 18'e ulaştırdı. Bu perdelerden biri "ayak şah perde" ile "beçe perde" arasında bağlandığı için işlevi açısından yarım perde statüde yer alır. Sazın 1. grup boş tellerini 1. oktavın "do" sesine akorlamış olursak, bu 4 perdeden ***ilki*** nota örneğinde 1. oktavın "si" naturel sesini verer.

Örnek № 16



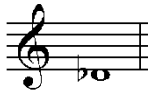
Bu perdeye ilk kez Âşık Esat'ın sazında rast geliniyor. İşte bu perdenin eklenmesi ile saz-söz üstasının enstrümanında perde sayısı 15 oldu. Âşık Esat'ın 15 perdeli sazının perde serisine nota örneğinde bir göz atalım.

Örnek № 17



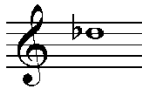
Sazın kolunda kararlaştırılan ***ikinci perde*** de işlevi gereği yarım perdedir. Sazın 1. grup boş tellerini 1. oktavın "do" sesine nizamlamış olursak, bu durumda o perde nota örneğinde 1. oktavın "re bemol" sesine denk geler.

Örnek № 18



"Re bemol" perdesinin eklenmesi ile Azerbaycan sazının perdeler sayısı 16'ya ulaştı. Bundan sonra saz icracıları "re bemol" sesinin bir oktav tizini oluşturmak için "beçe perde" ile "baş perdenin tizi" arasında yeni, 3. bir ekstra yarım perde eklenmiştir. Böylece Azerbaycan âşık sazının perdeler sayısı 17'ye ulaştı. Sazın 1. grup boş tellerini 1. oktavın "do" sesine akordunu yapmış olursak, o halde konu ettiğimiz yarım perde işlevli perde nota örneğinde 2. oktavın "re bemol" sesine uyum sağladı.

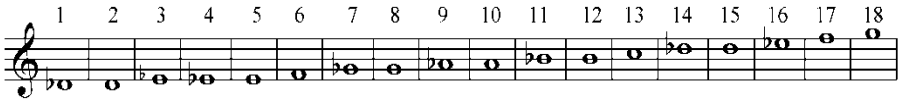
Örnek № 19



Azerbaycan'da saz icracılığının gelişmesi nedeni ile ilgili perdelerin çeşitli kural açısından artış prensibi bu enstrümanda ***üçüncü bir perde***nin eklenmesini gerçekleştirdi. "Baş perde" ile "orta perde" arasında bağlanbış bu perde işlevine ve önemine göre sazın sap kısmında bulunan diğer perdelerden ¼ ton (koma perdesi İ.İ.) olması ile farklılık arzeder. Yarımperde fonksionlu bu 4 perdenin enstrümanın sap kısımında kendine pozisyon alması, onun sayısını

18'e ulaştırdı. 18 perdeli sazların perdeler dizimi tam olmayan kromatik biçimde olması ile dahaçok karakterize ediler. Sazın 1. grup boş tellerini 1. oktavın "do" sesine nizamladığımız zaman, o perdelerden alınan ses dizisine nota örneğinde daha net anlaşılması için bir kez daha bir göz atalım.

Örnek № 20



Bu örnekde, son nota, yani 2. oktavın "sol" sesi enstrümanın göğsünde 18. en son perde olduğu için usta âşıklar buna Azerbaycan âşıklarının tabiri ile "kurtaracak" (son, bitecek) perdesi dediler.

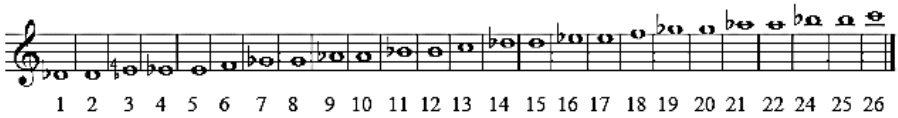
Fakat son iller perde dizimi açısından daha gelişmiş modern sazlar tamamen kromatik ses diziminin olması ile dikkati çekmektedir.

Zaten bu tür enstrümanların ses genişliği önceki sazlarla kıyasladığımızda genişlediği için iki buçuk yarım olmuştur. İcra sürecinde 3. oktavın "do" sesini çıkarabilmek çok mümkün.Tamamen kromatik ses sırasına temellenen bu tür sazların perdeler sayısı 25-26 ulaşmıştır. Not etmemiz gerekir ki 26 perdeli Azerbaycan sazının mucidi ve bu çokperdeli enstrümanda ilk kez icra eden sanatcı Prof.Dr. İlgar İmamverdiyev olmuştur. (Bkz: Şekil № 208).

Şekil № 208. Prof.Dr. İlgar İmamverdiyev'in 26 perdeli sazı

En son 3. oktavın "do" sesini içeren, İlgar İmamverdiyev'e ait 26 perdeli çağdaş Azerbaycan âşık sazının perde dizilişinden elde edilen ses sırasına 21 numaralı nota örneğinde bir göz atalım.

Örnek № 21



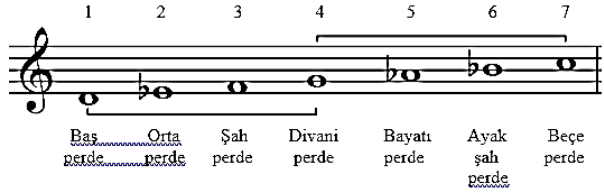
Azerbaycan âşık sazlarının perdeleri üzerine yaptığımız kapsamlı analizimizden yola çıkarak, seslerin esas olarak perdelerden elde edildiğini söyleyebiliriz. Sazda ne kadar çok perde bağlanmış ise, demek ki bu enstrümanda o kadar ses üretmek fırsatı vardır. Perdeler sesi üretmek için imkân sağlamakla birlikte aynı zamanda arabulucu görevine de üstenir. Saz üzerindeki çeşitli perdelerin dizilişi, o enstrümanın ses dizisini belirler. Perdelerin seslerle etkileşimi gibi, sesler de karşılıklı ilarak perdelerle bir bütünlük içindedir. Perdeler sazın sesin temelini oluşturmakta ve örgütlenmede önemli bir rol oynar. Âşık havalarının melodisi, enstrümanın kolunda yer alan, farklı işlevlere ve farklı anlamlara sahip perdelerden elde edilir. Perdeler birçok telli müzik enstrümanlarında olduğu gibi Azerbaycan saz icracılığı sanatında da önemli. Bu açıdan enstrümantal saz icracılığında perdelerin rolü, görevi ve işlevi çok büyüktür. Tüm bunların yanı sıra perdeler sadece saz havasının ses aralığını genişletmekle kalmadı, aynı zamanda bu enstrümanda belirli bir ses dizisi yarattı. Perdelerin üzerindeki sesin kararı, zamanla giderek saz enstrümandaki âşık havanın lad-makam sistemini oluşturdu. Âşık havalarının makam-lad sistemi hakkındaki görüşümüzü bilimsel açıdan açıklamanın gerekli olduğunu düşünüyoruz.

3. Azerbaycan Âşık Havalarının Makam Sistemi

Enstrümanın kolundaki her perdenin kendi içinde belli bir ton gösterdiğini belirttik. Yedi perdelik eski Azerbaycan sazlarına yakından bakarsak, bu enstrümanda belirli bir ses dizisinin ortaya çıktığını görebiliriz. Bu sıra, enstrümanın kolundaki belirli

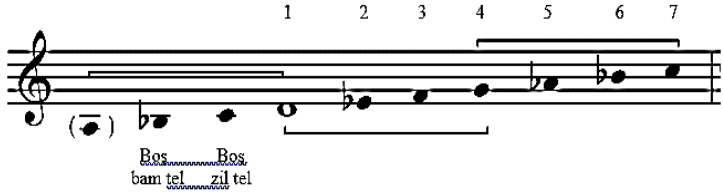
perdelerden oluşur. Elbette perde diziminden gelen seslerin sıralaması, havanın lad-makam temelini de birlikte oluşturdu. Nota örneğinde, eski enstrümanların karakteristik perde düzenlemesinin, yapısının ürettiği seslerin sırasına bakmanın gerekli olduğunu düşünüyoruz.

Örnek № 1



Bu nota örneğinde sazın perdeler diziminden çıkan 7 sesi ½ - 1-1 formülü üzere iki eşit tetrakord aracılığı ile kovuşuk yöntemle birleştirildiğinde belirli bir ses dizisinin oluştuğunu gözlemleyebiliriz. Üzeyr Hacıbeyli'nin oluşturduğu lad-makam konsepte atıfta bulunduğumuz zaman anlaşılıyor ki oluşmuş ses serisi daha çok "Segâh" makamının (lad) ses dizisine uyumludur. Fakat Üzeyr Hacıbeyli kendisinin oluşturduğu lad-makam sisteminde 3 tetrakorttan istifade etmiştir. Aşağıda, 7 perdeli eski Azerbaycan sazlarının perde yapısına ve akort sistemine dayanan "re mayelı"[324] Segâh makamının (lad) ses dizisine nota yazılışında bir örnek vererek bu konuda olan görüşümüzü biraz daha netleştirmek isteriz. *(Porte üstündeki rakamlar sazın perde sayısını gösterir.)*

Örnek № 2

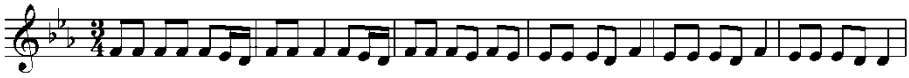


Yedi perdelik bir sazın diapazonu (ses aralığı) küçük oktavın "Si bemol" sesinden 2. oktavın "do" sesine kadar olduğunu gösterdiğimiz ses dizisinden açıkça anlaşılmaktadır. Küçük oktavın "la" sesi sazın ses aralığının dışında olduğu için, bu sesi sadece

[324] re mayelı – karar sesi re olan

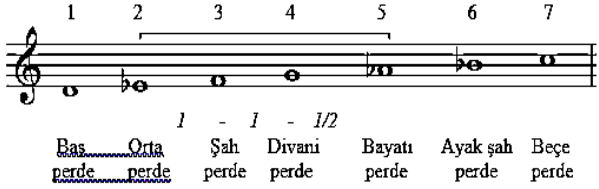
koşullu olarak gösterdik. Bu sıralamada alt oktavın "si bemol" sesi enstrümanın 3. grubunun boş tellerini, birinci oktavın "do" sesi 1. grup boş tellerden alınan enstrümanın sesini gösterir. “Re” mayeli Segâh ladına - makamına temellenen âşık havalarından “Dilgemi”ni, “Baş sarıtel”i, “El havası”nı, “Göyçe gülü”nü, “Baş muhammes”i, “Yanık Keremi”ni, “Baş dübeyt”i, “Baş divani”ni örnek göstere bileriz. Bu makamda-ladda icra edilen "Baş Dübeyt" adlı Azerbaycan'ın kadim âşık havasının melodisinden bir parçaya nota örneğinde bakalım.

Örnek № 3



Yedi perdeli Azerbaycan sazının 2. perdesi olan “orta perde”den bir tetrakort kurduğumuzda anlaşılır ki o tetrakort 1-1-1/2 formüle göre Üzeyir Hacıbeylinin belirlediği “Rast” ladının-makamının tetrakorduna denk geliyor. Azerbaycan âşık sazının perdeler dizisinden oluşan “Rast” ladının tetrakorduna nota örneğinde bir göz atalım:

Örnek № 4

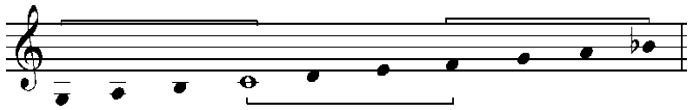


Vurgulamamız gerekir ki aynı formül temelinde Üzeyir Bey Hacıbeyli üç eşit tetrakordu konjugasyon yönteminde birleştirerek “do” mayeli[325] “Rast” ladının ses dizisini belirlemiştir. [326]

[325] Mayeli – karar sesli

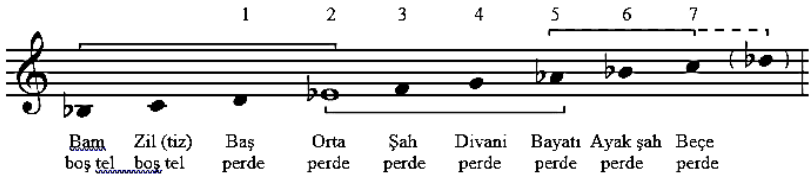
[326] Hacıbeyli Ü. “Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları”, “Yazıçı” yayınevi, Bakü-1985 S. 43

Örnek № 5



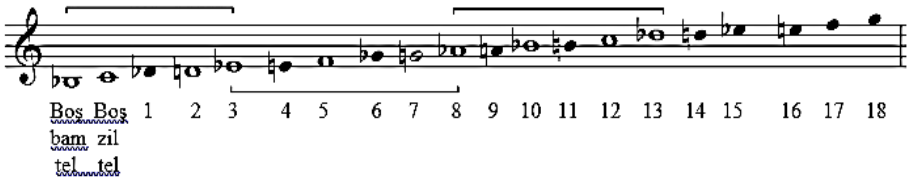
Yedi perdeli kadim Azerbaycan sazlarının sap kısmında yer alan perde yapısına ve akort sistemine dayanan “mi bemol mayelı” “Rast ladı”nın (makamının) ses dizisini Üzeyir Bey’in belirlediği formül üzerinde kurduğumuzda nota örneğinde şu şekilde gözüküyor. *(Porte üstündeki rakamlar saz aletinin perde sayısını gösterir.)*

Örnek № 6



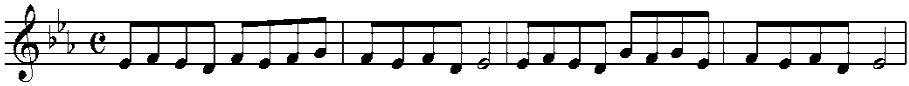
Gösterilen ses dizisinde, birinci tetrakord, "Si bemol" sesini ve enstrümanın 3. grup boş tellerini, 1. oktavın "do" sesi ise 1. grup boş tellerden alınan sesi yansıtır. Daha önce açıkladığımız gibi 7 perdeli Azerbaycan âşık sazlarının ses aralığı, Küçük oktavın "Si bemol" sesinden 2. oktavın "do" sesine kadar olduğu için, 1-1 / 2 formül'e göre sadece 2 tetrakord kurmak mümkündür. 2. oktavın "re bemol" notasını parantez içinde gösterilmesi, bu tür enstrümanlarda o perdenin bulunmaması koşuluna bağlıdır. Bu örnekte, bir sesin yokluğu 3 eşit tetrakordun yerleştirmeye izin vermediği açıktır. 2. oktavın "re bemol" sesini belirleyen yarım fonksiyonlu perde Azerbaycan’da enstrümantal saz icracılığı sanatının geliştirilmesi nedeniyle, çok daha sonra bu enstrümana ilave olarak eklenmesi, "Rast" ladının (makamının) 3 eşit tetrakordunu kovuşuk yöntemle, sadece 18 perdeli enstrümanlarda oluşturmak mümkün. *(Verilen örnekte tetrakordlar tam notlarla belirtilmiş, rakamlar perde sayılarını ifade eder.)*

Örnek № 7



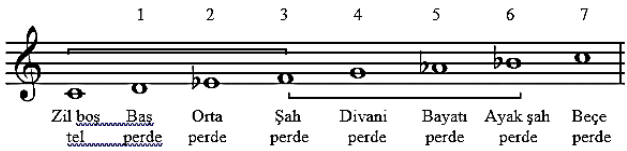
Üzeyir Hacıbeyli'nin lad-makam konseptinde çalgının perdelerinin dizilişine göre "Rast" ladı - makamı "do" karalı olduğu için, âşık sazının perde dizimine bu ladın (makamın) karar sesi "mi bemol" notasıdır. Bu durum daha çok sazda klasik âşık havalarının çalındığı yerle ilgilidir. "Rast" ladına dayanan âşık havası "Ruhani" nin melodisinden bir alıntıya baktığımızda bunu net olarak nota örneğinde görebiliriz.

Örnek № 8



Yedi perdelik eski Azerbaycan âşık sazlarında 1. grup boş telden üretilen sesi, yani 1. oktavın "do" sesini de yeni kurulacak ses dizisine ekstra eklemiş olursak bu zaman 1- ½ - 1 formülüne göre iki eşit tetrakord kombinasyonu temelinde "Şur" (kürdi) ladının-makamının ses dizisi oluşturulur. Nota örneğinde "Şur" makamının ses dizisine bir kez daha bakalım. (Rakamlar enstrümanın perde sayısını gösterir)

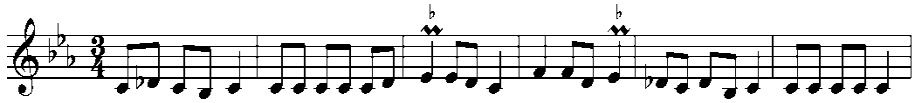
Örnek № 9



Üzeyir Hacıbeyli'nin düzenlediği "Şur" (Kürdi) makamının - ladını ses serisinin aksine, bu ses dizisindeki açık tellerden alınan 1. oktavın "do" sesi o makamın – ladın temel tonudur ve karar ses işlevi görür. Bunun nedeni, bu lada-makama atıfta bulunan melodileri icra ederken, usta âşıklar, 2. grubun boş tellerini bu sese (1. oktavın "do"

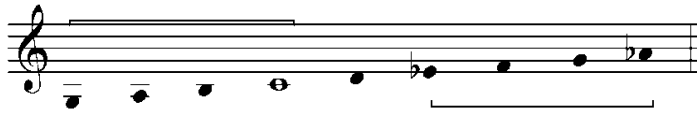
sesi) ayarlayarak makamın-ladın karar sesinin tabanını belirlemesidir. Bu durum performans sırasında müzik için bir arka ses –burdon oluşturur. "Şur" ladına-makamına dayalı, "Bayramı" adlı klasik âşık melodisinden küçük bir örneğe nota yazımında bir bakalım.

Örnek № 10



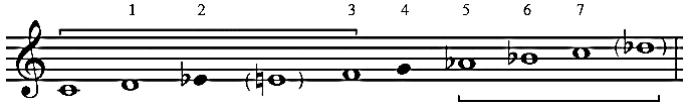
Âşık müziğinin makam-lad özeliklerini incelerken, bazı havaların "Bayati-Şiraz" makamına dayalı olduğu anlaşılıyor. Üzeyir Hacıbeyli'nin düzenlediği lad-makam sisteminde "Bayati-Şiraz" (Nihavend) ladı-makamı 1-1- ½ formülüne göre iki eşit tetrakordun orta yarım ton aracılığı ile oluşturuldu. "Do mayeli" (Do kararlı) "Bayati - Şiraz" ladının - makamının ses dizimine notlar örneğinde bir göz atalım.

Örnek № 11



Üzeyir Bey'in düzenlediği "Bayatı - Şiraz" formülünü 7 perdeli Azerbaycan âşık sazının perde dizimine uyguladığımız zaman, anlaşılır ki 1. oktavın "mi" ve 2. oktavın "re bemol" perdesi bu enstrümanda daha önceleri hiç yokmuş. Bu yüzden de nota örneğinde ismi geçen sesleri koşullu olarak parantez içine koymayı daha uygun bulduk.

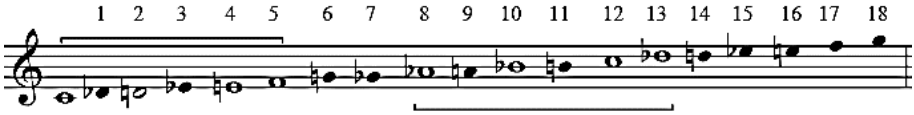
Örnek № 12



Belirtmeliyiz ki usta âşıkların "Misri perdesi" dedikleri önemli bir perdeye ek olarak, sazın kollarına farklı zamanlarda yarım perde işlevi taşıyan birkaç yardımcı perdelerin eklenmesi, yavaş yavaş

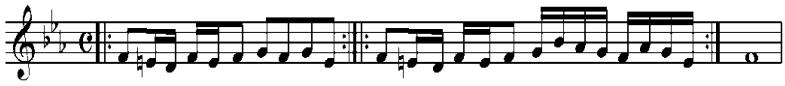
"Bayati - Şiraz" makamının - ladının ses dizisini de oluşturdu. Bu nedenle, 1-1-1/2 formülüne dayanan bu ladın - makamın tetrakordunu, Azerbaycan'ın modern âşık sazlarının kolunda, çok sayıda sırayla eklenmiş ekstra perdeler üzerinde kurarken bazı eksik sesleri koşullu olarak işaretlemeye daha gerek kalmıyor. Bu bakış açısıyla, "Bayati - Şiraz" ladının – makamının ses serisini 18 perdeli bir kromatik sistemde inşa etmenin daha uygun olduğunu düşünüyoruz. Tetrakord, tam notlarla işaretlenmiştir. Porte üstündeki rakamlar enstrümandaki perdelerin dizilişini ve sayısını gösterir.

Örnek № 13



Bu formüle dayalı sistemden yola çıkarak bunu söyleyebiliriz. "Bayati - Şiraz" ınakamı - ladı "do" karar sesinde iken, âşık sazının perdeler serisi üzere tasarlanmış aynı makam-lad "fa" karar sesini ifade eder. "Bayati - Şiraz" ladına - makamına dayalı Azerbaycan klasik âşık havası "Misri" nin melodisinden bir parçaya nota örneğinde bakalım.

Örnek № 14



Azerbaycan'ın geleneksel âşık müziklerini incelerken ve lad-makam sistemi tahlil etmekle şu sonuca varılabilir: Azerbaycan'ın farklı bölgelerine ve âşıkların istek ve zevklerine göre icra ettiği enstrümanın koluna ekstradan eklemiş olduğu sazın karakteristik perde düzenlemesi, birçok makamların - ladın karakteristik bir ses dizisini de kendisi ile birlikte yarattı. Âşık sazlarının perde yapısı, farklı makamların - ladların bireysel ses dizisini yansıttığı gibi, karakteristik akort özellikleri de âşık müziğinin makam - lad temelini belirler. Bu açıdan bakıldığında, âşık havalarının makam - lad temeli,

doğrudan sazın özgün akort yapısı ile ilgilidir. Yani âşık havalarına göre bazı durumlarda enstrümanın kendine özgü çeşitli akort sistemi ile, icra olunacak halk müziği örneklerinin "Segâh", "Rast" veya "Bayati-Şiraz"(Nihavent), "Şur" (Kürdi) ladında - makamında olduğu önceden tespit edilebilir. Bu açıdan, "Baş perdenin kökü" - "Segâh" ladını - makamını, "Orta perde kökü" - "Rast" ladını - makamını, "Bayramı kökü" (bu akoda "Perdesiz kök" de denir) - "Şur" (Kürdi) ladını - makamını, Azerbaycan âşık tabiri ile "Ümumi kök" ise "Bayati - Şiraz" (Nihavent) ladını - makamını karakterize eder. Azerbaycan âşık havalarını dinlediğimiz zaman, her bir saz müziğinin belirli bir makama - lada temellenmesi, atıfta bulunduğu anlaşılıyor. Uzun süreli gözlemlerimizden yola çıkarak klasik âşık havaları belli bir lad - makam temelinde oluştuğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla bu havalar mutlaka her hangi bir makam - lad ile her an temas halindedir. Kesinlikle söyleyebiliriz ki öyle bir âşık havası bulunamaz ki bu veya diğer bir makama-lada atıfta bulunmasın. Bu açıdan enstrümantal ve vokal-enstrümantal tarzda icra edilen geleneksel âşık havalarının lad-makam sistemi onun temelidir. Azerbaycan'ın klasik âşık havası bu temelde oluşmuş, gelişmiş ve buna özen gösterilerek dünya müzik kültüründe hak ettiği yeri almıştır.

4. Âşık Havalarının Metro-Ritmik Yönleri

Ritim, Azerbaycan'ın âşık havasının temelini oluşturan önemli bileşenlerden biridir. Ritm zenginliği âşık müziğinin karakteristik özelliğidir. Bir zamanlar Rus müzikologu Lev Abramoviç Mazel (Bkz: Şekil № 209) böyle bir ritim tanımı verdi:

Şekil № 209. Lev Abramoviç Mazel (1907-2000)

"Düzenli bir müzikal ses uzunluğunun organize dizisine ritim denir".[327]

Büyük besteci Üzeyir Hacıbeyli "Azerbaycan (Bkz: Şekil № 210)

Şekil № 210. Üzeyir Hacıbeyli (1885-1948)

Halk Müziğinin Temelleri"[328] kitabının 154. sayfasında Azerbaycan halk müziğini metro-ritmik yapı açısından analiz ederek iki gruba ayırmıştır:

1. Net metrik vezinli[329] musiki, yani behirli[330] müzik.
2. Belirli vezni bulunmayan, behirsiz musiki, yani vezinsiz müzik.

3. Müzikolog, Prof. Dr.Memmedsaleh İsmayilov (Bkz: Şekil № 170), 1984 yılında Bakü'de "Işık" Yayınevi tarafından yayınlanan "Azerbaycan Halk Musikisinin Türleri" adlı monografisinin 18. sayfasında Azerbaycan halk müziğine özgü olan ritimin diğer bir grubunu "karışık *(bileşik)* behrli türü"nü keşfetti.[331] Bu gruba âşık havaları, âşık şikesteleri[332] ve zarbı muğamlar[333] dahil edilmştir.

---

[327] Mazel L. A., " Müzik Eserlerinin Yapısı" (tercüme) "Maarif", Bakü -1988, S. 100

[328] Hacıbeyli Ü. "Azerbaycan Halk Musikisinin Temelleri", "Yazıçı", Bakü – 1985, s. 131

[329] Vezin – tartı, ölçü

[330] Behr (arapca) - vezin

[331] İsmayılov M. S. Azerbaycan Halk Musikisinin Türleri", "Işık" yayınevi, Bakü - 1984, S.18.

[332] Şikeste – Segâh makamında ritmli mugam

[333] Not: Âşık şikesteleri, zarbı muğam Azerbaycan halk müziğinin farklı türleri

Âşık havaları enstrümantal ve vokal - enstrümantal icraya dayandığından, bunların metro-ritmik özelliklerini performansın bu iki farklı yönünden analiz etmenin uygun olduğunu düşünüyoruz.

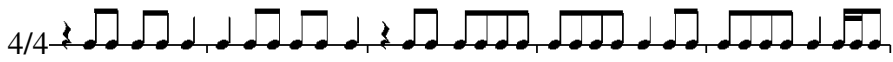
1. Enstrümantal icracılıkda olan metro - ritmik özellikler 2 kısma ayrılır.

a. Açık, net ve basit metrik ağırlıklı saz havaları.

b. Metro-ritmik karaktere sahip karışık vezinli, ağırlıkta saz havası.

Araştırmamız sonucunda, melodinin akıcılığı, berraklığı ve sadeliğinin bu havanın ritmini de etkilediğini gördük. Bu nedenle, bu tür havalar daha çok basit metrik ağırlıklara dayalıdır. Âşık müziğinin özelliklerinden biri de belli bir ritme sahip olmaları ve belli bir ağırlığa, vezine dayanmalarıdır. Öyle bir âşık havaları vardır ki, belli bir ağırlığa itaat eder ve sonuna kadar değişmeden kalır. Bu nedenle, bu tür karakteristik havanın müziği parlaktır, melodi genellikle net ve basittir. O havalar kısa sürede akılda kalıyor. Onun öğrenmesi zor değil ve ezberlemesi çok kolaydır. Bu özelliklerinden dolayı bu havalar, net ve basit metrik ağırlığa sahip âşık havaları grubuna aittir. Açık ve basit metrik ağırlıklı âşık havalarına örnek "Geraylı"[334], "Baş Dübeyti", "Misri", "Dilgemi" dir. “Garaylı” olarak adlandırılan 4/4 boyutlu âşık havasının metro - ritmik yapısı enstrümantal anlatım örneğinde aşağıdaki gibidir.

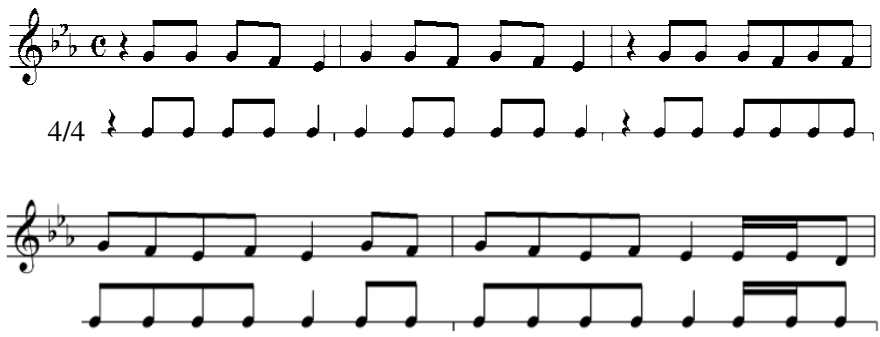
Örnek № 1



Bu metro-ritmik yapıya temellenen “Garaylı” havasının melodisinden bir parçaya nota örneğinde bakalım:

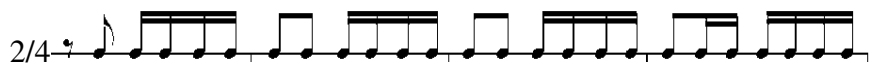
[334]Geraylı - sekiz heceli âşık şiir türü

Örnek № 2



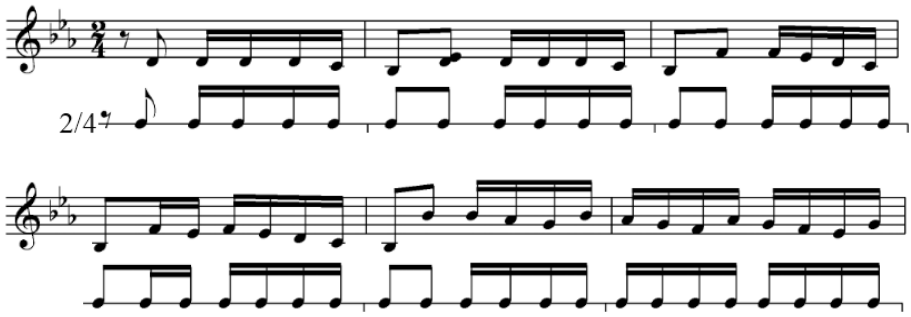
Basit bir ritmik diziye dayanan saz ezgilerinden biri "Sultanı" dir. 2/4 ölçekli bu havanın metro-ritmik yapısı nota örneğinde şu şekildedir:

Örnek № 3



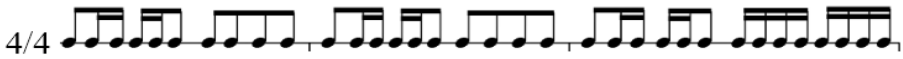
Bu metro-ritmik yapıdan yola çıkarak "Sultanı" adlı aşık havasından küçük bir müzik parçasına nota örneğinde dikkat edelim:

Örnek № 4



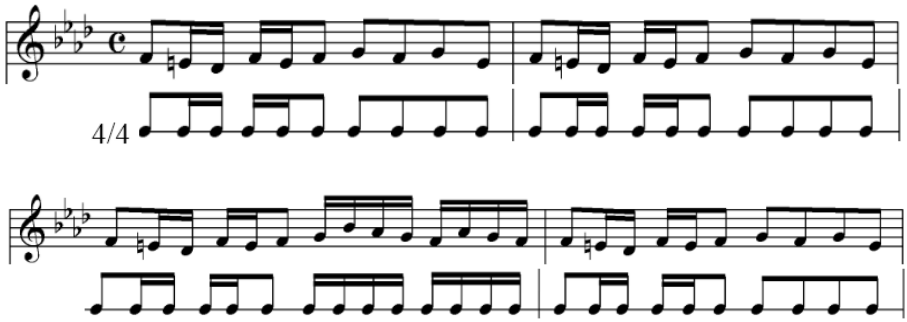
Başka bir basit ritmik dizime dayanan âşık ezgilerinden biri "Misri" dir. 4/4 boyutuna dayanan bu âşık havasının melodisinin enstrümantal icrada metro - ritmik yapısı nota örneğinde şu şekildedir:

Örnek № 5



Bu metro-ritmik yapıdan yola çıkarak kahramanlık motifli "Misri" havasının melodisinden bir alıntıya nota örneğinde göz atalım:

Örnek № 6

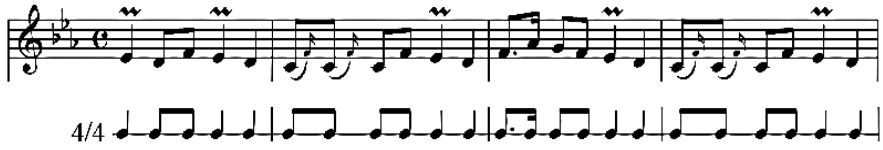


Karışık metro - ritmik mizaçlı saz havaları grubuna "Tecnis", "Baş divani", "Kara kafiye" vs dahil edilebilir. "Tecnis" denilen saz havası bu açıdan daha ilgi çekicidir. Bu hava elbette iki farklı varyantta çalındığı için metro - ritmik açıdan karakteristik özelliğe sahip. Âşık Adalet Nasibov'un icra ettiği bu havanın ölçüsü 4/4. Bu müziğin metro-ritmik yapısı nota örneğinde şu şekildedir:

Örnek № 7

Bu metro - ritmik yapıya dayalı olarak Âşık Adalet'ın icra ettiği "Tecnis" müziğinin melodisinden küçük bir alıntıya nota örneğinde bir göz atalım:

Örnek № 8

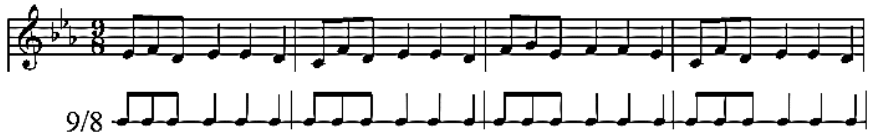


"Tecnis" in ikinci versiyonunda icra edilen melodinin boyutu 9 / 8'dir. Bu 2. bir varyantta icra edilen "Tecnis" in metro - ritmik yapısı nota örneğinde aşağıdaki gibidir:

Örnek № 9

Bir metro - ritmik yapıya temellenen "Tecnis"in ikinci versiyonunun melodisinden bir alıntıya nota örneğinde bakalım:

Örnek № 10

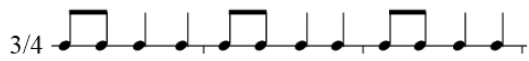


2. Vokal-enstrümantal performansta metro-ritmik özellikler de iki gruba ayrılır.

a. Net ve basit metro-ritmik özelliklere sahip âşık havası.
b. Karışık metro ritmik karakterli âşık havası.

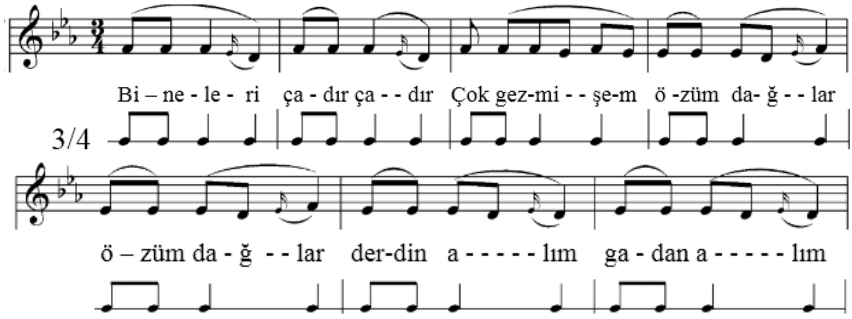
Net ve basit metro - ritmik düzemli vokal performanslı âşık havalarına örnek olarak “Baş dübeyt”, “Garayli” ve diğer müzikleri gösterilebiliriz. 6/8 ölçeğine temellenen "Baş dübeyt" adlı havanın vokal performansında bulunan metro - ritmik yapı nota örneğinde şu şekildedir:

Örnek № 11



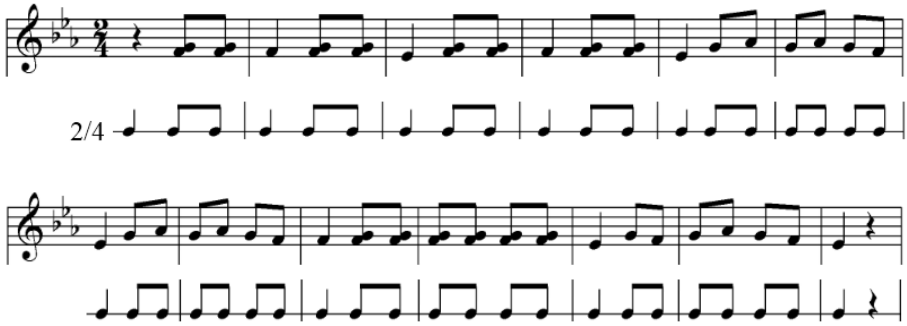
Ünlü şair Samet Vurgun'un (Bkz: Şekil № 191) meşhur "Dağlar" radifli 8 heceli âşık şiir türü ile söylediği bu havanın vokal bölümünden küçük bir kısma nota örneğinde bakalım:

Örnek № 12



Âşık havasının karışık metro-ritmik özelliği, öncelikle vokal kısmının, muğam benzeri, bir tür konuşma tarzında okunebilir olması ile ilişkilidir. Vokal kısım bir tür konuşma tarzında, muğam benzeri (uzun hava tarzı) olmakla genellikle boyutu çabuk değişken karakterli, metro-ritmik yapı ise karışıktır. Bu tür özellikli havalara örnek olarak "El havası", "Dilgemi", "Mammadbağiri", "Misri", "Baş dübeyti" vs diğerleri gösterilebilir. Bunu ispatlamak için, kadim âşık havası "Memmedbagırı" nın enstrümantal giriş kısmına ve vokal kısmından bir parçaya nota örneğinde bakmanın gerekli olduğunu düşünüyoruz. Bu havanın enstrümantal giriş kısmının melodisi 2/4.

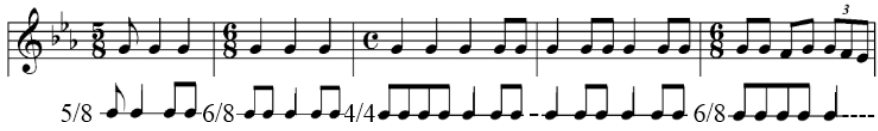
Örnek № 13



"Memmedbağırı" havasının vokal kısmının boyutu, enstrümantal giriş kısmında olduğu gibi 2/4 değildir, ancak çeşitli boyutlarda sık değişikliklerle kendini gösterir. 5/8, 6/8, 4/4 boyutlarının bir - biriyle uyumu, vokal partisinin konuşma tarzında, bir tür muğam olması ile

ilgilidir. Karışık ve değişken bir boyuta dayalı o havanın vokal partisinden bir parçanın nota örneği şöyledir:

Örnek № 14



Âşık havasına baktığımızda, farklı boyutların çeşitli çok yönlü ritmik figürlerden oluştuğunu görebiliriz. Ritmik figürler, Azerbaycan âşık icracılığı sanatında kendini iki alanında gösterir.

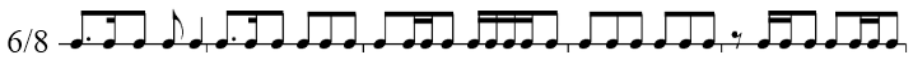
1. Enstrümantal saz icracılığında
2. Âşık vokal icracılığında

Saz havalarında farklı boyutlar dahilinde çok yönlü ritmik figürler şunlardır. Öncelikle ¾ boyutundaki ritmik rakamlara dikkat edelim.

Örnek № 15

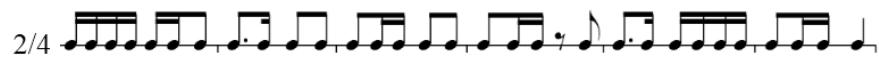
6/8 boyutundaki ritmik figürler şunlardır:

Örnek № 16



2/4 boyutunda ritmik figürler şunlardır:

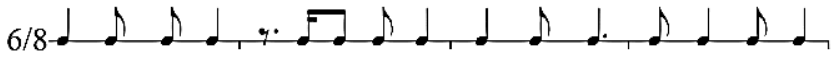
Örnek № 17



Âşık vokal icracılığında farklı boyutlar terkibinde çok yönlü ritmik figürler şöyledir.

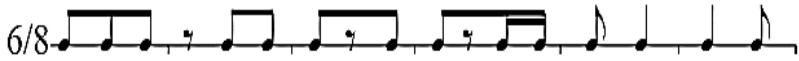
Önce 6/8 boyutundaki ritmik figürlere bakalım:

Örnek № 18



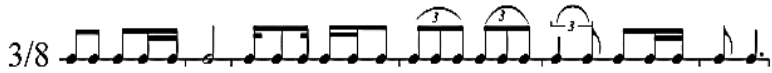
3/8 boyutunda ritmik figürler şunlardır:

Örnek № 19



2/4 boyutunda ritmik figürler şunlardır:

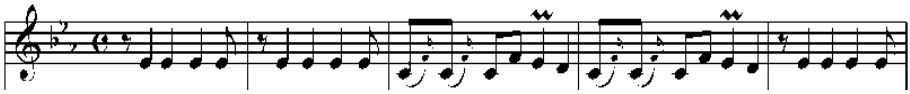
Örnek № 20



Âşık havalarında birbirine bağlı, çok yönlü ritmik figürün varlığı, farklı karaktere sahip saz melodilerini zenginleştirmek, aynı zamanda temponun belirlenmesinde, ritmin ve boyutun netleştirilmesinde, önemli rol oynar.

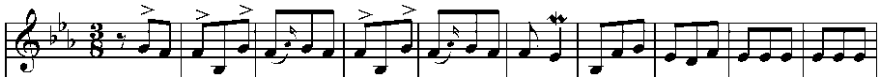
Âşık havasının ritmik özelliklerinden biri de senkoptur. Metro-ritmik açıdan zengin olan âşık havalarında birçok senkop türüne rastlıyoruz. Örneğin porte harici, porte dahili ve pauzalı senkop vb. Âşık Adalet'ın "Tecniü" havasındaki senkop örneğine bir not numunesinde bakalım:

Örnek № 21



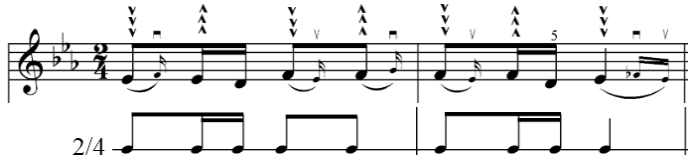
Âşık havalarındakı senkoplar sadece porte bölümlerindeki aksanları değiştirmez, aynı zamanda melodi içerisinde farklı ritmik varyasyonlar için koşullar oluşturur. Âşık havasında farklı ritmik tonların düzenli olarak yer değiştirmesinin, metro-ritmik açıdan daha fazla zenginleşmesinin nedenlerinden biri, gösteri sırasında belli anlarda müziğin melodik akışına göre aksan kullanılmasıdır. Vurgu âşık müziğinin icrası sırasında ölçünün güçlü ve zayıf sayısında kullanılır. Âşık Adalet'ın "Orta Sarıitel" performansında kullandığı aksan örneğine not numunesinde bir kez daha bakalım:

Örnek № 22



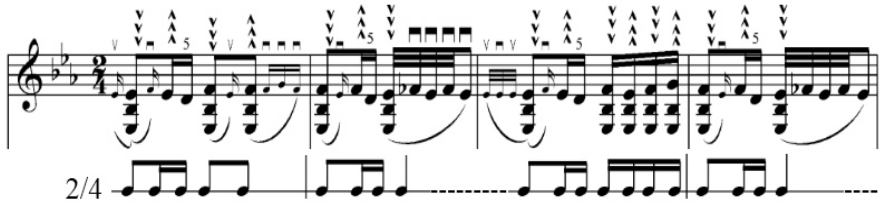
Âşık havasının melodisindeki çok yönlü ritmik değişiklikler, enstrümantal performanstaki elvan tezane (mızrap) vuruşlarla daha yakından bağlantılıdır. Çeşitli şekillerde çokçeşitli tazene vuruşlar, âşık havasının metro-ritmik açıdan zenginleştirmede ve daha da geliştirilmesinde önemli bir rol oynar. Mesela rahmetli usta âşık Hüseyin Saraclı ve Âşık Adalet Nasibov'un seslendirdiği "Ürfani"[335] isimli saz havasının kaset kaydını dinlediğimizde iki farklı icra yorumunun olduğunu gözlemliyoruz. Âşık Adalet Nasibov, karışık icra teknikleri ile aynı zamanda çeşitli yöntemle tezene vuruşlarıyla havayı ritmik olarak daha da zenginleştirdi. Âşık Hüseyin Saraclı tarafından gerçekleştirilen "Ruhani" (Ürfani), saz icracılığının geleneksel kurallarına uygun bir şekilde çok basit ve sade yöntemle performansını sergilemiştir.

Örnek № 23



Âşık Adalet, "Ruhani" adlı klasik saz havasını karışık tezene vuruş yöntemlerini icra sürecinde uygulamakla eski vuruş tarzını geliştirerek yeni bir farklı stil yarattı:

Örnek № 24

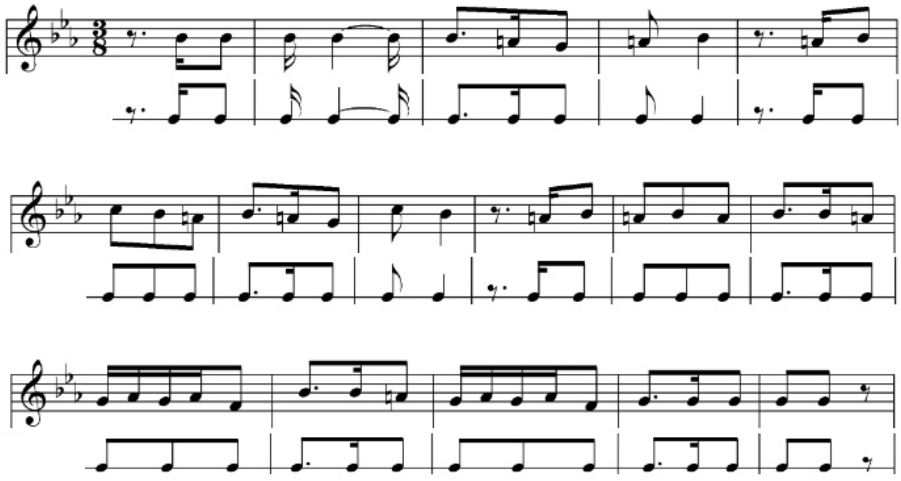


[335] Ürfani – Ruhani de denir

Pek çok âşık havalarının adı, metro-ritmik özelliklerini karakterize eden yönlerinden biridir.

Eğer icra edilen havanın adı "Cengi" ise, bu melodi kesinlikle 2/4 ölçüde olmakla dizemi net ve sabit olduğu anlamına gelir. Çünkü "Cengi" havasının ritmik doğası bu boyutla daha uyumludur. Sonuç olarak bazı saz müziğinin isimleri, boyutunun bir tezahürüdür ve bu boyutu belirler. Görüşümüzü doğrulamak için notalar örneğinde "Cengi Köroğlu" havasının metro - ritmik yapısına ve melodisine bir göz atalım:

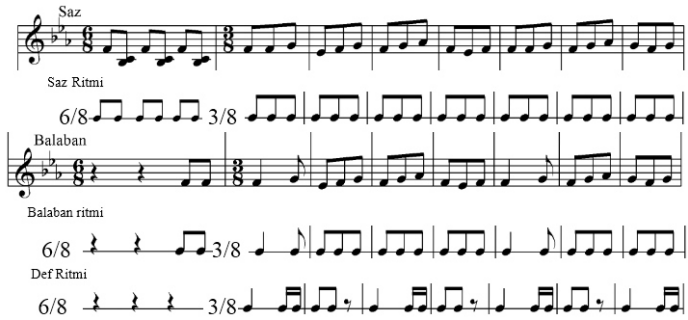
Örnek № 25



Âşık havasının metro - ritmik özelliği, çeşitli âşık topluluklarının enstrümantal bileşimi ile doğrudan ilgilidir. Azerbaycan'ın Şirvan yöresinin âşıklarının saz, balaban, def, demkeş ve çift davul eşliğinde çaldığı bilinmektedir. Bu nedenle, melodinin doğasına uygun, herhangi bir hava koşulunun icrası sırasında, defde, goşa nağarada (çifte davul) vurulan çift davulda çalınan orijinal eşliğin ritmik ağırlığı, âşık müziğinin metro-ritmik özelliklerini benzersiz bir şekilde yansıtıyor. Topluluğun performansı sırasında müziğin ritmi, vokal ifadesinin ritmi ve ayrıca balaban performansının ritmine, defin, çifte davulunda ritmini birleştirerek, zengin poliritmik tonlar ve çeşitli

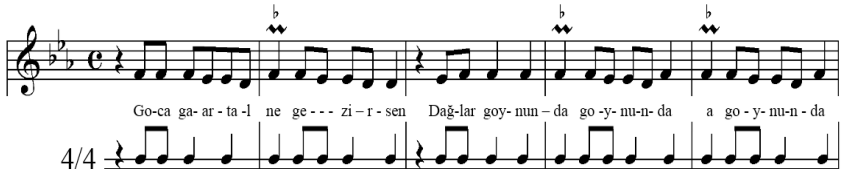
ritmik renkler yaratır. Böylelikle bu âşık havalarının yeni bir ritmik özelliği oluşur. Bu ritmik çeşitlilik, âşık havasında oluşan poliritmidir. Poliritmiya, âşık müziğinin metro - ritmik açısından olan özgün özelliklerinden biridir. Görüşümüzü doğrulamak için Güney Azerbaycan âşıklarının saz, balaban ve def eşliği ile söylediği "Göyçe gulu" havasından bir parçasına örnek olarak bakalım:

Örnek № 26



Âşık havasının metro - ritmik özelliklerini karakterize eden özelliklerden biri de âşık şiirindeki farklı ağırlık, dizem ve boyutlardır. Âşık havalarının ritmik temeli, klasik âşık şiirinin çeşitli boyutlarıyla doğrudan ilgilidir. Hece büyüklüğü, âşık havasının metro-ritmik temelini oluşturmanın araçlarından biridir. Âşık havalarının ritmi, icra edildiği şiirde hecenin boyutu ile ilgilidir ve melodinin ritmik yapısını ve temelini belirler. Görüşümüzü doğrulamak için, Âşık Azaflı Mikayıl'in 8 heceli "Göynunda - Göynunda" radifli şiir türünde (geraylı), Metro - ritmik yapıyla söylediği "Azafli Dübeyt" havasından bir müzik parçasına bir daha bakalım:

Örnek № 27



Şiirin boyutu ve ağırlığı ile âşık havasının boyutu ve metro-ritmi arasında doğal bir bağlantılı ve uyumlu olduğu bu örnekten

anlaşılmaktadır. Sanki müziğin ritmi şiirdeki hece boyutuna ve ağırlığına dayanıyor. Bu açıdan, icra edildiği şiir biçiminin adını canlı tutan öylesine âşık ezgileri vardır. Bu tür âşık havalarına örnek olarak "Behri-tabil" ve "Behri- divani" verilebilir. Son olarak, klasik âşık ezgilerinin ritmik temelinin oluşumunda Azerbaycan âşık şiirinin formlarındaki hece dizimin ve boyutlarının bir miktar etkisinin olduğu sonucuna varıyoruz.

III B Ö L Ü M: AZERBAYCAN ÂŞIK MUSİKİ YARATICILIĞINDA VARYANTLILIK PRENSİPLERİ

1. AZERBAYCAN SAZININ AKORT VARYANTLARI

Sözlü halk edebiyatının temel özelliklerinden biri birçok çeşidinin olmasıdır. Çeşitlilik aynı zamanda Azerbaycan âşık sanatına da özgün karakteristik özellikdir. Varyant nedir sorusunun cevabını "Edebiyat Terimleri Sözlüğü" kitabında alıyoruz. "Folklorda, aynı eserin, örneğin ayrı bir hikâye anlatıcısı veya bir aşığın icrasındakı bir metne varyant denir." [336]

Konuşmanın koşullarına ve konuşmacıların halka ve yerel bağlantılarına bağlı olarak ortaya çıkan konuşma çeşitliliğindeki farklılıklar, Azerbaycan âşık icrasılığı sanatında da bir varyant yarattı. Varyantın temeli, herhangi bir temanın, şiirin, destanın, müziğin farklı şekillerde performansıydı. Sözlü metindeki değişiklik, performans sırasında şu veya bu kelimenin, ifadenin, belli bir parçanın unutulmasından kaynaklanmaktadır.Ya da kendi yaratıcı eklemeleriyle anlatıcı-aşığın bu çalışması, ilham ve heyecanla doğaçlama ile söylemesi vs bu, zanaatın esasından kaynaklanmaktadır. Belli bir hikâye, destan ya da bazı aşık ezgilerinin çeşitleri o kadar farklıdır ki bağımsız bir eser olarak kabul edilir ve repertuvara dahil edilir ve ayrı bir hava olarak icra edilir.

---

[336] "Edebiyatşinaslık Terimleri Lügati", "Maarif", Bakü - 1988, S. 39

Araştırmacı bilim adamı Prof. Dr. Vagif Veliyev (Bkz: Şekil №

Şekil № 211. Vagif Veliyev (1924 – 1998)

211) "Azerbaycan folkloru" kitabında varyasyonluk konuları hakkında şöyle yazıyor: “Bazı araştırmacılar, folklor ile yazılı edebiyat arasındaki farkı, birinin (folklorun) bir varyantlı ve diğerinin varyantsız, sabit bir metnin olması gerçeğinde gördüler. Sözlü edebiyatta önemli bir rol oynamalarına rağmen, folklor ve yazılı edebiyat arasındaki farkı belirleyen ana faktör olarak alınamazlar. Her şeyden önce, yazılı literatürün kendisinin varyantsız olmadığına dikkat edilmelidir. Özellikle yazılı edebiyatın ilk günlerinde, matbaalar kurulmadan önce, şu ya da bu eserin yüzünü kopyalayan yazarlar, zevklerine ve dünya görüşlerine bağlı olarak şu ya da bu eserde değişiklikler yaptılar. "[337] Yazar, yazılı literatürdeki varyantlarla sözlü literatürdeki varyantları eşitlemenin yanlış olduğunu doğruluyor ve sonra yazıyor: *“Bunu hatırlamak gerekir ki varyantı olmayan herhangi bir örneği bir folklor eseri olarak değerlendirmek doğru değildir. Varyantın olmaması, eserin ağızdan ağza, nesilden nesile, elden ele aktarılmaması anlamına geliyor, bu yüzden böyle bir çalışma folklor örneği olarak değerlendirilemez. ” [338]*

Tarihsel olarak, âşık yaratıcılığının sözlü olarak yayılması ve bu sanatın gelişimi, çoğunlukla icracılıg sanatı ile ilgilidir. Milli kültür ve sanat tarihinde önemli rol oynayan bu sanat, icra yoluyla gücünü artırmıştır. Bu büyük sanat, klasik âşık şiirimizi, destanlarımızı ve saz ezgilerimizi âşık icra sanatı ile korumuş ve yaşatmıştır. Bu nedenle,

[337] Veliyev V. “Azerbaycan Folkloru”, “Maarif”, Bakü- 1985, S. 6.
[338] Veliyev V. “Azerbaycan Folkloru”, “Maarif”, Bakü- 1985, S. 6,

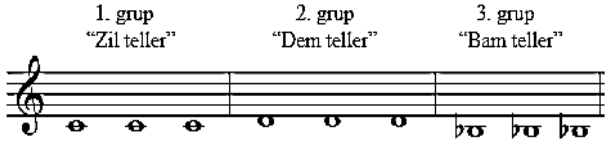
sözlü geleneklere dayanan her tür sanatta olduğu gibi, âşık şiirinde, âşık destanlarında, saz ezgilerinde ve performansında da çeşitlilik vardır. Âşıkların çalışmalarındaki varyasyonlardan biri, Azerbaycan müziğinin akort varyantlılığıdır. Saz enstrümanının farklı akortları temelinde oluşturulan varyantlardır şunlardır.

A. Aynı İsimli Akort Temelinde Oluşan Varyantlık

Örneğin Göyçe, Kelbecer, Gedebey, Tovuz, Gazah, Gence, Şemkir âşık okullarının temsilcileri "Baş perde kökü" nde Âşık sazının 1. grup "Zil[339] tellerini", 1. oktavın "do", 2. grup "Dem telleri" 1. oktavın "re", 3. grup "bam telleri"ni küçük oktavın "si bemol" seslerine ayarlarken, Borçalı âşık okulunun üsta sanatçıları onu başka bir şekilde düzenler. Sazın 1. ve 3. grup dizileri değişmeden kalır. Yani, 1. tel grubu 1. oktavın "do"notasına ve 3. tel grubu da küçük oktavın "si bemol" sesine ayarlanmıştır. Sadece 3 telden oluşan 2. tel grubunda iki adet tel 1. oktavın "re", bir adet ise küçük oktavın "sol" sesine ayarlanmıştır, bu da aynı isimli akorda dayalı bir varyantla sonuçlanır. Her iki varyant akort yapısına notalar örneğinde bakalım:

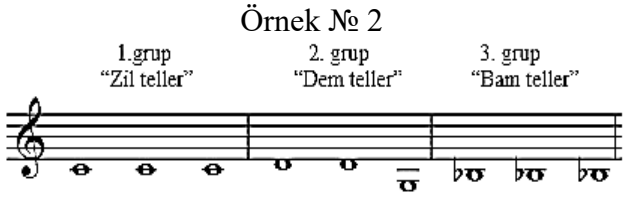
"Baş perde kökü[340]" 1. varyant

Örnek № 1



"Baş perde kökü" 2. varyant

Örnek № 2



[339] Zil – tiz
[340] 1. Kök – akort, 2. Köklemek - ayarlamak, nizamlamak

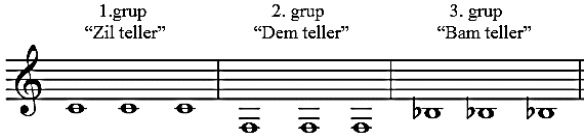
Bu örneklerden anlaşılıyor ki, Azerbaycan'ın farklı tarihi bölgelerinde faaliyet gösteren birçok âşık okulu biraz farklı performans tarzları ve icracılık gelenekleriyle ilişkilendirildiği için, enstrümanın bu şekilde ayarlanması ilkesi Azerbaycan sazının akort varyasyonunu yaratmıştır.

B. Aynı Havanın Farklı Akortlarla İcra Olunmasından Kaynaklanan Varyantlık

Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde çalışan usta sanatçıların performanslarını dinledikten sonra, bazı âşık ezgilerinin tek akortla değil, birkaç akortla icra edilebileceğine tanık oluruz. "Bayrami" denilen klasik âşık havası bu tür havalardan biridir. Borçalı, Göyçe, Gence, Şemkir, Gedebey, Tovuz âşık okullarının sanatçıları bu havayı daha çok "Ümumi kök"e[341] ayarladıktan sonra icra ederler. Bu akort sisteminde göre enstrümannın 1. grup "zil telleri" 1. oktavın "Do", 2. grup "dem telleri" küçük oktavın "fa", 3. grup "Bam teller"i yine küçük oktavın "si bemol" seslerine ayarlanar. Nota örneğinde bu akorda dikkat edelim:

Örnek № 3

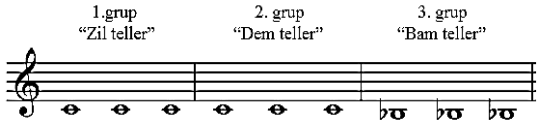
“Ümumi kök” 1. varyant.



Gazah ilçesi Kaymağlı köyünde yaşamış usta Âşık Avdı'nın bu havayı başka bir akortla: "Açık kök"le icra ettiğine tanık olmuşuz: Master, enstrümanın hem 1. hem de 2. grup tellerini 1. oktavın "do" seslerine, 3. grup “bam teller”ini ise küçük oktavın "si bemol" seslerine ayarlamakla performansını sergilemiştir. Nota örneğinde bu akorda dikkat edelim:

[341] Ümumi kök – Kara düzen

Örnek № 4
“Açık kök” 2. varyant

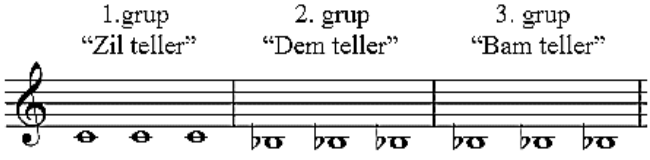


"Bayramı" isimli klasik saz havasının 3. versiyonunun, Güney Azerbaycan'ın Urmiye âşık ekolünün ünlü isimlerinden olan Âşık Muhammed Hüseyin Dehga'nın (Bkz: Şekil № 212)

Şekil № 212. Âşık Muhammet Hüseyin Dehgan (1934 - 2019)

performansında gerçekleştirildiğini gördük. Aynı melodi Urum âşıklar arasında diğer bir adıa "Şelul" ismi ile çalındığını da bu arada belirtilmemiz gerekmektedir. Âşık Dehgan, 21 Mart - 15 Nisan 1993 tarihleri arasında Bakü'ye yaptığı ziyarette melodiyi "Sade kök" ile sazı ayarlayıp söyledi. Bu akortta, enstrümanın 1. telleri 1. oktavın "do" sesine, 2. ve 3. grup tellerini küçük oktavın "si bemol" seslerine ayarlanmıştır.

Örnek № 5
“Sade kök” 3. varyant



Bir zamanlar Gedebey ilçesinin Miskinli bölgesinde yaşayan Âşık Muhammed'in, bu "sade kökte" saz çalması hatırımızdadır. Tovuz'un Azaflı köyünde yaşamış Âşık Azaflı Mikayıl de performans sırasında sazın akordunu sık sık değiştirmemek için "Sade kök"den istifade ederdi. Bu örneklerden anlaşılıdığı gibi, birkaç farklı ayara sahip bazı âşık ezgileri, Azerbaycan saz icracılığında akort varyasyonu yaratmıştır.

C.Sazın Farklı Akort Özelliklerinden Doğan Ses Varyasyonu

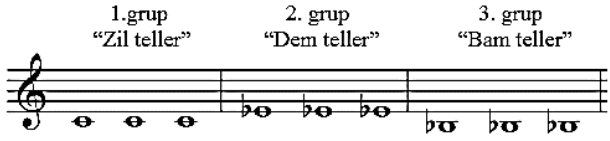
Âşık havalarının ses açısından varyasyonu, sazın çeşitli akort özellikleriyle doğrudan ilişkilidir. Sazın benzersiz akort sistemi, âşık müziğinin sesinin değişkenliğinin temelidir. Ses açısından varyasyonluk iki şekilde kendini gösterir.

1. Farklı şekillerde akort etme ilkesine bağlı olarak icra edilen klasik âşık müziğinin varyasyonu.
2. Her âşık enstrümanı kendi ses kapastesine göre akort ettiğinde ortaya çıkan çeşitlilik.

Üsta aşığın sazı ayarlama yöntemi, Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde faaliyet gösteren birçok âşık ekolünün tipik performans gelenekleriyle daha yakından ilgili olan farklı ilkelere dayanmaktadır. Örneğin, Gedebey, Tovuz, Şemkir, Ağstafa, Gazah, Gence, Göyçe, Kelbecer âşık ekolünün temsilcileri "orta perde kökü" nde, sazın tellerini şu şekilde düzenler. Yani 1. grupdakı boş teller 1. oktavın "do", 2. grubun boş telleri 1. oktavın "mi bemol" notasına ve 3. grubun boş telleri ise küçük oktavın "si bemol" sesine ayarlanır. Borchalı bölgesindeki usta âşıklar ise konu geçen akordda enstrümanı bu varyantta düzenler. Bir grup boş tel 1. oktavın "do" sesine akordu yapıldığı için 3. grup boş telin, mutlaka küçük oktavın "si bemol" sesine ayarlanması gerekir. Fakat, enstrümanın 3 telden oluşan 2. grupda sadece iki adet tel 1. oktavın "mi bemol", bir tel ise küçük oktavın "lya bemol" sesine ayarlanmışdır. Böylelikle, varyant akort prensibi temelinde bir varyant ses oluşturulur. Nota örneğinde aynı adı taşıyan her iki varyantın akort düzenine bakalım:

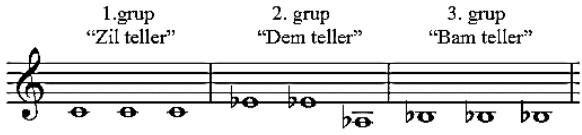
Örnek № 6

“Orta perde kökü” 1. varyant seslenme



Örnek № 7

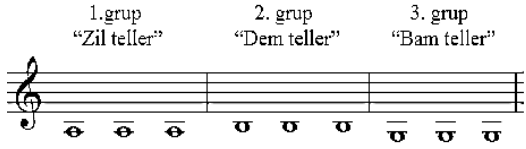
“Orta perde kökü” 2. varyant seslenme



Söylediklerimizden şu sonuca varıyoruz aynı isimli akorda dayalı varyant ayarlar aynı zamanda âşık sazının sesinde varyasyonluk yaratır. Her bir icracı aşığın çaldığı enstrümanını, ilk ön aşamada ses potansiyeline göre ayarlaması, elbette ki kendisiyle birlikte sazın seslenme çeşidini de oluşturur. Bireysel sanatçıların kendi ses aralıklarına, tınılarına ve ses tonlarına sahip olması, enstrümanın düşük (bam), orta ve tiz olarak ayarlanmasını gerektirir. Farklı ses yeteneklerine sahip âşıkların sazını, kendi seslerine uygun tiz, orta ve alçak (bam) seslere uygun düzenlemesi temelinde, farklı seslenme çeşitliliğini de kendisiyle oluşturur. Sanatçının sesi sınırlı bir aralık içindeyse, o ses kapasitesine uygun da ayarlanmış saz enstrümanının sesi belirli bir dereceye kadar bam-kalın olacaktır. Böylece, çalınacak hava görece düşük bir registerde olacak, yani saz aletinin biraz kalın ses çıkarmasına neden olacaktır. Küçük bir ses aralığına sahip Âşık'lar sazı bam akort ederek "si" karar sesine temellenen "Yanık Keremi", "Baş divani", "Baş muhammes" ve diğerlerini seslendirmeden önce, enstrümanın 1. 2. ve 3. grup boş tellerini, sırasıyla küçük oktavın “la”, “si” ve “sol” seslerine ayarını yaparlar. Not örneğindeki bu akorda bir kez daha bakalım:

Örnek № 8

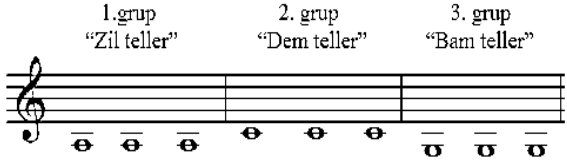
Kısıtlı ses için "Si" kararlı Segâh makamına temellenen sazın akort yapısı.



Ses yapısı kısıtlı olan sanatcılar "do" kararlı "Rast" makamına dayalı "Orta Saritel", "Celili" ve "Urfani" isimli klasik Azerbaycan âşık müziklerini seslendirmeden önce, enstrümanını mutlaka sesi çerçivesine uygun ayarlarlar. Bu durumda, enstrümanın 1. ve 3. gruplarının boş telleri Örnek № 8'deki gibidir. Sadece 2. grup boş teller 1. oktavın "do" sesine ayarlanar. Genellikle yaşlı, ihtiyar âşıklar ve kısa bir ses aralığına sahip olanlar müzik enstrümanı olan saz aletini bu şekilde, bam yani kalın sese akort etmek zorunda kalırlar. Bu akorda not örneğine bir kez daha bakalım:

Örnek № 9

Kısıtlı ses için "Do" kararlı Rast makamına temellenen sazın akort yapısı



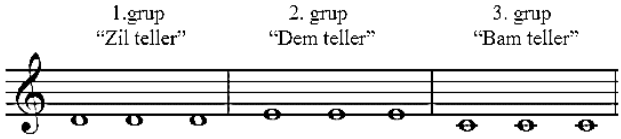
Eğer icracı âşık orta bir ses aralığına sahipse, "re" kararlı Segâh makamına temellenen "Baş saritel", "Dilgem" ve diğer ezgileri icra etmek için, sazınıın akorunu şu tarzda yapar. Yani enstrümanın 1. grup boş telleri 1. oktavın "do", 2. grubun boş telleri 1. oktavın "re", 3. grup boş telleri ise küçük oktavın "si bemol" seslerine akorlanır. (Bkz: "Baş perde kökü", Örnek № 1, 1. varyant)

Orta ses grubuna sahip âşıklar, "mi bemol" kararlı "Rast" makamına dayalı "Orta saritel", "Kahramani", "Orta muhammes" ve diğer havaları seslendirmeden önce Örnek № 6'daki gibi enstrümanı akort ederler.

Tiz grubuna dahil ve geniş bir ses aralığına sahip âşıklar, “mi” karalı “Segâh”, “Baş dübeyt”, “Kerem güzellemesi” ve diğer saz ezgilerini icra etmeden önce mutlaka enstrümanın 1. 2. ve 3. grubundakı boş tellerini sırasıyla 1. oktavın "re", "mi" ve “do” sesine ayarlarlar. Bu akorda not örneğine bir kez daha bakalım:

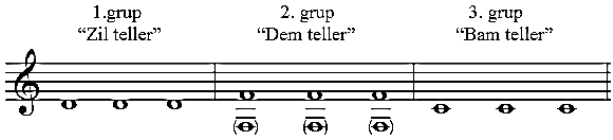
Örnek № 10

Orta ses genişliğine sahip “Mi” kararlı Segâh makamına temellenen sazın akort düzeni



Geniş bir ses olanaklarına sahip âşıklar "fa" kararlı "Rast" makamına dayalı "Tecnis", "Zarıncı", "Orta Sarıtel", "Orta muhammes" vs melodileri çalmadan önce enstrümanı bu prensibe göre akort etmesi gerekir. Sazın 1. grup boş telleri 1 oktavın "re", 3. grup telleri yine aynı oktavın "do" seslerine ayarlanır. Ancak 2. grup, boş telleri icracı aşığın kendi tercihine, haleti ruhiyesine göre ya 1. oktavın "fa" sesine, veya küçük oktavın “fa” sesine akorunu yaparlar. Bir noktaya da değinmemiz gerekir ki bazı durumlarda usta âşıklar, telleri kırmamak için enstrümanı küçük oktavın "fa" sesine ayarlamanın daha uygun olduğunu düşünürler. Sazın bu tür akort yapısına not örneğine bir kez daha bakalım:

Örnek № 11

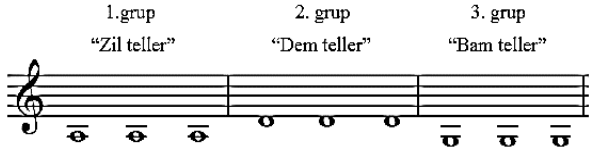


Yukarıdaki örneklerden açıkça anlaşılmaktadır ki, müziğin farklı ses grupları bazında çeşitli varyantlarda ayarlanması prensibi, aynı zamanda akort açısından saz enstrümanının ses varyantını da yaratmıştır.

D. Sazın Farklı Akort Yapısından Ortaya Çıkan Tını Varyantları

Azerbaycan âşık sazlarının farklı kurallarda ayarlama ilkesi, enstrümanın sesinin bir varyantlığını ve bir tını çeşidini de yaratır. Bireysel usta âşıkların ses olanaklarının belirli bir dereceye kadar birbirinden farklı olmasından dolayı, enstrümanın tını varyantı, farklı ses grupları için uygun olan bu enstrümanın bam, orta ve tiz akortunda yansıtılmaktadır. Eğer icracı aşığın sesi bam yapısına, kısıtlı ses grubuna aitse, "Umumi akotta" *(Kara düzen)* 1. grup boş telleri *("Tiz teller")* küçük oktavın "La", 2. grup boş telleri *("Dem teller")* 1. oktavın "re", 3. grup boş telleri *("Bam teller")* yine küçük oktavın "sol" seslerine düzenlerler. Dolayısıyla bu akordun tabanında belli bir uyum içinde bir ses olduğu gibi belli bir tını da vardır. Bam ses yapısına göre akorlanmış "Umumi köke" *(Kara düzen)* nota düzeninde bir daha bakalım.

Örnek № 12

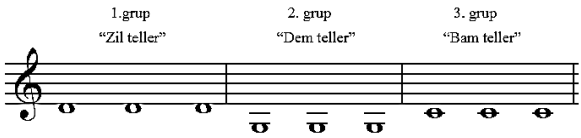


Eğer aşığın ses genişliği orta gruba aitse, enstrümanın "Ümumi akortta" Örnek № 3'teki gibi ayarlanır. Bu nedenle, kalın ses gurubuna uygun ayarlanmış sazın "Umumi kökü" ile karşılaştırıldığında, akort varyantı, bir seslenme varyantı ve bir tını varyantlığı oluşur.

Eğer icracı, bu ses yapısına göre ayarlanmış melodinin "ortak kökünde", geniş ses olanaklarına sahipse 1. grup açık teller 1. oktav "re", 2. grup açık teller "sol" alt oktav, 3. grup açık teller ve 1. oktavın "do" sesleriyle düzenlenir.

Eğer icracı âşık geniş ses olanaklarına sahipse, bu ses yapısına göre sazın "Umumi akordu"nda, 1. grup boş teller 1. oktavın "re", 2. grup boş teller küçük oktavın "sol", 3. grup boş teller yine 1. oktavın "do" seslerine düzenlenir. Sazın "Umumi köküne" (Kara düzen) nota örneğinde bir göz atalım:

Örnek № 13



Yukarıdaki örnekleri özetleyerek, icracıların geniş, orta ve kısa ses kapasitesinden dolayı, bu ses gruplarına uygun âşık sazının "Umumi akord"a uygun tellerin bam, orta ve tiz seslere göre ayarlanması, akort ses ve tını açısından varyasyonluk yarattığı sonucuna varıyoruz.

Tını çeşitliliği, çeşitli boyutlardaki enstrümanların benzersiz sesinin yanı sıra farklı biçim ve yapılardan da kaynaklanmaktadır. Bir enstrümanın sesini diğeriyle karşılaştırdığımızda, şekli veya yapısı ne olursa olsun benzersiz olduğunu görürüz. Bu, farklı ses varyasyonlarının gelişmesi anlamına gelir. Tabii ki, bir ses varyantı varsa, o zaman bir tını varyantı da vardır. Âşık sazlarının özellikle de materyalin farklı boyutlarına, yapılarına ve malzemelerine bağlı olarak enstrüman benzersiz bir uyum içinde ses verir, ancak aynı zamanda belirli bir tınıya sahiptir. Örneğin, "cura saz"la - "orta boyutlu saz"ın, "orta saz"la - "tavar saz"ın türündeki farklı sesler ve varyantın tını özellikleri, öncelikle bu çalgının yapısı, şekli ve farklı boyutları ile ilgilidir. Bu nedenle, farklı yapı ve büyüklükteki sazlarda çalınan herhangi bir âşık havası, elbette ki tını ve ahenk açısından farklı varyantlarda ses çıkarır. Böylece tını açısından çeşitlilik yaratır. Enstrümantal saz havalarının tını açısından değişkenliği öncelikle bu enstrümanın benzersiz sesinden ve aynı zamanda müzik aletinin farklı akort özelliklerinden kaynaklanmaktadır.

2. ÂŞIK İCRACILIĞI SANATINDA VARYANTLIK SORUNLARI

Azerbaycan âşık sanatının en önemli unsurlarından biri de âşık icra sanatıdır. Performans, bu büyük sanatın önemli bir parçasıdır. Âşık performansının incelenmesi, bu senkretik sanatın ana ve önemli alanlarından birinin incelenmesi anlamına gelir. Bu alandaki kapsamlı

araştırmalar Azerbaycan âşıklarının sanatı hakkında geniş bir fikir verebilir. Bu nedenle, Âşık icracılığı sanatındaki değişkenlik konularını 3 pozisyondan incelemenin daha uygun olduğunu düşünüyoruz.

A. Bölge - ekol özellikleriyle ilgili varyantlık.
B. Bireysel stil özelliklerinde çeşitlilik.
C. Enstrümantal ve vokal-enstrümantal icradakı çeşitlilik

A. Bölge - Ekol Özellikleriyle İlgili Varyantlık

Âşık icracılığı denilince, öncelikle hayal gücümüzde Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde ve hatta sınırlarının ötesinde (Borçalı / Gürcistan, Dağıstan, Ermenistan, Güney Azerbaycan) var olan birçok âşık ekolü canlanıyor. Azerbaycanlı âşıkların performans tarzları, repertuar zenginlikleri ve topluluğun kompozisyonu nedeniyle belirli coğrafi bölgelerde gruplar halinde hareket ettikleri açıktır. Bunların her biri araştırmacılar tarafından "Âşık okulu" adı ile kabul edildi.

1. Azerbaycan'daki âşık icracılığı sanatının varyantlarından biri, farklı semt ve bölgelerde faaliyet gösteren birçok âşık ekulünün birbirinden farklı icracılık gelenekleri ve karakteristik performans özellikleri ile ilgilidir. Biliniyor ki her hangi bir âşık havası Goyce ilçesinde bir tür, Gence, Gedebey, Şemkir, Şamşeddin (Tovuz) ilçesinde, başka şekilde Borçalı diyarinde ve Şirvan-Mugan bölgesinde tamamen farklı bir tarzda icra edildiği bilinmektedir. Bürün bunlar âşık icra sanatında çeşitliliğin ortaya çıkmasının temelini oluşturdu.

2. Âşık icra sanatındaki çeşitlilik, Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde faaliyet gösteren âşık topluluğunun enstrümantal bileşiminden kaynaklanmaktadır. Örneğin, Şirvan âşıkları genellikle balaban, damkeş, perküsyon, davul ve çift davul ile müzikal örneklerini sesrgiledikleri gibi, Göyçe, Kelbecer, Gedebey, Gazah, Gence, Şamşeddin, Şemkir yöresinin aşıkları balaban ve damkeş eşliğinde sahne alıyor. Borçalı mahalinin usta zanaatkârları ise düğün törenini sadece tek bir enstrüman eşliğinde yöneterler. Bütün bunlar,

asık performans sanatında çeşitliliğin oluşmasının önemli ve ana faktörlerden biridir.

3. Âşık icra sanatının farklı bölgelerdeki çeşitliliğinin nedenlerinden biri, telaffuzdaki, lehçelerdeki yerel konuşma ağzı ile olan farklılıklardır. Bunlar, âşık havalarının vokal performansı sırasında kendini gösterir. Örneğin, "Ay gadan alem", başka bir varyantta "Ay gadan alım". Veya "Ay derdin alem" 2. varyantta "Ay derdin alım" vs.

Başka bir örnek: "Ay ağrın alem" ikinci varyantta şöyledir: "Ay ağrın alım" vb.

Görüldüğü üzere, yerel lehçenin yanı sıra yerel ağız ve konuşma tarzı tüm bunlar âşık icra sanatında çeşitliliğin ortaya çıkmasına neden olan unsurlardan biridir.

B. Bireysel Stil Özelliklerinde Çeşitlilik

Azerbaycan âşık icra sanatındaki çeşitlilik, ilk önce üstanın sanatsal tavrı ile bağlı olarak herhangi bir klasik âşık havasına, kendi duygularını, zevkini, düşüncelerini, kendine özgü performans tarzını ve hatta ruh halini bele eklemekle oluşur. Biliniyor ki her usta âşık, kadim saz ezgilerimizin icrası sırasında bu müzikle birlikte perfomansının sergilelemekle ustalığını gösterdi. Performans dünyasında söz söylemek, klasik aşıklarımızı özel bir duygu, belli bir ruh hali, coşku ve sevgi ile icra etmektir. Gösteri sırasında üstat aşık hiç kimseyi taklit etmez, aksine bu havada sadece kalbini, duygularını, bu icra sürecinde seyirciler karşısında seslendirmiş olur. Bu özellik, âşık performansının gerçek erdemlerinden biridir. Âşık müziğindeki çeşitleme, doğrudan performans sanatı ile ilgilidir. Âşık icracılığı sanatında bireysel üslup özelliklerinin varlığı, saz melodilerinin çeşitliliğinin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Azerbaycan âşık icra sanatındaki bireysel stil özelliklerinin varyasyonları bunlar.

1. Farklı âşık ekollerinde faaliyet gösteren âşıkların her birinin benzersiz bireysel stilleri, âşık icracılığı sanatında çeşitlilik yaratmıştır. Örneğin, "Borçalı - âşık ekolü" adı altında birçok üstat

âşıklar faaliyetlerini sürdürseler bile, bu güçlü saz-söz mekânının bireysel temsilcilerinin her birinin kendi belirlediği çizgi, özel performans tarzı ve bireysel icracılık yöntemi vardır. Örneğin, usta Âşık Emrah ve Âşık Huseyin Saracli'nin performansında manevi bir yakınlık noktaları bulunsada, ama birçok farklılıklar da var. Bu farklılıklar aynı zamanda asık performans sanatında, bireysel icra stillerinin varyasyonluğunu yarattı.

2. Azerbaycan'ın âşık icracılığı sanatındaki bir başka varyasyon da, âşık müziğinin benzersiz formu, yapı ile icracı aşığın kendine has çalğı tarzı, arasındaki çeşitlilik, performans çizgisidir. Her bir âşık havasının kendine has şekli ve yapısı olduğu bilinmektedir. Usta sanatçı, bu form ve yapının temelinde kendine özgü çeşitli melodik süsleri ile aynı zamanda gizemli sesi ve eşsiz nefesiyle havayı bir tür mecazi anlamda mülküne çevirir ve en sonda sanki kendi eseri haline getirer. Müzik kültürümüzü icrasıyla süsleyerek onu daha da zenginleştirir. Âşık bu noktada kalbini, zihnini, ruh halini tabiri caizse kederini çalıp - çağırır. Bu nedenle, âşık icracılığı sanatında bir varyasyonluk kendini belirtir.

3. Azerbaycan âşık icracılığı sanatındaki varyantlardan biri, aynı havanın farklı hızlardaki performansıyla kendini göstermektedir. Örneğin, usta Âşık İslam Yusifov'un (Bkz: Şekil № 213) ve Âşık Adalet Nasibov'un (Bkz: Şekil № 214) sazda çaldığı "Urfani" ismli

Şekil № 213. Âşık İslam İusifov (1893 – 1968)

Şekil № 214. Âşık Adalet Nasibov (1939 – 2017)

âşık müziği, aynı havanın tempo, hız bakımından farklı varyantlarıdır. Âşık İslam bu havayı ağır, (andante) tempoda çalarken, Âşık Adalet

Nasibov aynı havayı ılımlı bir hızda, ruh haline ve manevi durumuna uygun bir şekilde çaldı. Bu nedenle, âşık performansı sanatında, aynı havanın hız açısından bir varyasyonu oluştu.

4. Azerbaycan âşık icracılığı sanatında varyant yaratmanın nedenlerinden biri, vokal icra sırasında, havanın melodisine uygun ekstra eklediği ek beytlerle göstermesidir. Örneğin, Şamkir'den Âşık Murad Niyazlı (Bkz: Şekil № 215) "Celili" isimli klasik âşık havasının

Şekil № 215. Âşık Murad Niyazlı (1933 – 2005)

icrası sürecinde sunduğumuz bu ek mısra ile müziği daha da güzelleştirdi:

"Yeri[342]- yeri, yeri ay boyu göyçek,
Deyirler küsmüsen[343] yalanmı, gerçek?"

Usta Âşık Hüseyin Saraclı (Bkz: Şekil № 216) ise aynı havada

Şekil № 216. Âşık Hüseyin Saraclı (1916 – 1987)

[342] Yeri - yürü
[343] Deyirler küsmüsen – diyorlar küsmüşsün

("Celili") başka bir beyt söyleyerek âşık vokal icracılığı sanatında bir varyant yarattı. Bu varyant beytin sözleri şöyledir:

"Yeri, yeri ay saçı burma,[344]
Seyragub[345] *adama sen yakın durma"*

Verdiğimiz örneklerden, aynı havada varyant ek beytlerin âşıkların vokal icrasında ortaya çıkmasına neden olduğu bir kez daha açıktır.

5. Azerbaycan'ın âşık icracılığı sanatındaki varyantlardan biri, farklı ruh hallerinde olan herhangi bir âşık havasının performansında kendini gösterir. Birçok aşığın performansına baktığımızda görüyoruz ki herhangi bir sanatçının ruh haline bağlı olarak aynı havayı farklı zamanlarda farklı varyantlarda icra ederler. Elbette bu, âşık performans sanatında varyasyonluğa neden olur.

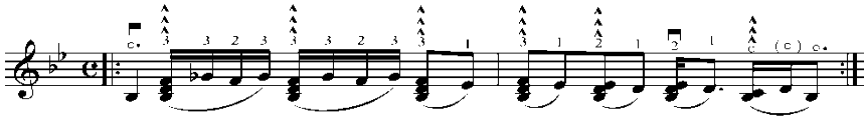
6. Âşık icracılığı sanatında varyantların ortaya çıkmasının bir nedeni, farklı âşıkların yeteneklerinin bir dereceye kadar birbirinden farklı olmasıyla açıklanebilir. Elbette, yeteneklerin çeşitliliği ve her sanatçının yetenek düzeyi, âşık performans sanatında farklılığın ortaya çıkmasının ana nedenlerinden biriydi.

7. Azerbaycan âşık icracılığı sanatındaki varysyonun oluşumunun nedenlerinden biri usta âşıkların coşkusudur. İlham, şiirsel kelimelerin gücünden ve müziğin mucizevi etkilerinden gelir. İlham anında, yani ekstas makamında ortaya çıkan değişkenlik, kendini enstrümantal saz icrasında olduğu kadar, vokal icracılığı sürecinde aniden olan değişik kelimelerle de kendini belirtir. Gösteri sırasında müziğin etkisiyle büyülenen âşık, istemsizce melodiye rengarenk süsler katarak, farklı noktalar ve vuruşlar atarak enstrümantal icrada bir varyant yaratır. Âşık Adalet'in "Dilgemi" havasında coşku anında oluşturduğu varyant melodik çeşitlerine not örneğinde bir bakalım:

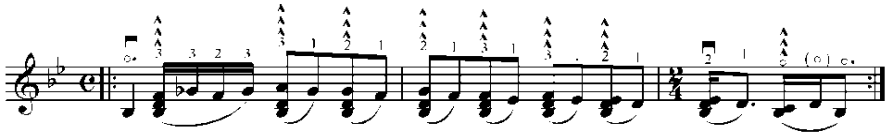
[344] saçı burma – teli kıvrım
[345] Seyragub - düşman

Örnek № 1

1. varyant



2. varyant



C. Enstrumantal ve Vokal - Enstrümantal Performansda Varyasyonluk

Azerbaycan âşık icracılığı sanatının varyantlarından biri, hem enstrümantal hem de vokal-enstrümantal formlarda âşık havalarının performansı ile kendini göstermektedir. Herhangi bir âşık havası belli bir şiirle icra edilmesinin yanı sıra, enstrümantal saz ezgisi gibi çalındığı bilinmektedir. Elbette, âşık melodilerinin hem vokal olarak (saz eşliğinde) hem de sazda enstrümantal icrası, âşık icracılığı sanatında diğer varyasyon türlerinin ortaya çıkmasının temelini oluşturuyordu. Enstrümantal ve vokal enstrümantal performans alanındaki varyasyonlar şunlardır:

1. Azerbaycan âşık icracılığı sanatındaki varyantlıklardan biri saz icrası sürecinde kendini belirtir. Bu varyasyonluğun ana nedenlerinden biri, müzik sırasında sıklıkla karşılaşılan çokçalarlı melizmler, renkli noktalar ve elvan enstrümantal melodik süslerdir. Enstrümantal saz çalğısındakı teknik araçların varyasyonluğu esas olarak farklı bölgelerde faaliyet gösteren âşık okullarının benzersiz performans gelenekleriyle ve her sanatçının bir zamanlar kendisi için belirlediği bireysel şekildeki icra tarzı ve eşsiz stili ile ilgilidir.

2. Âşık icracılığı sanatının varyantlarından biri, performans sırasında Azerbaycan tabiri ile demiş olursak çeşitli enstrümantal

haşiye küçük melodik parça veya bölüm olarak kendini göstermektedir. Haşiye, müzikoloji bilimde epizod [346] diye geçmektedir. Farklı varyantlı epizodlar, âşık performans sanatında iki alanda kendini belirtir.

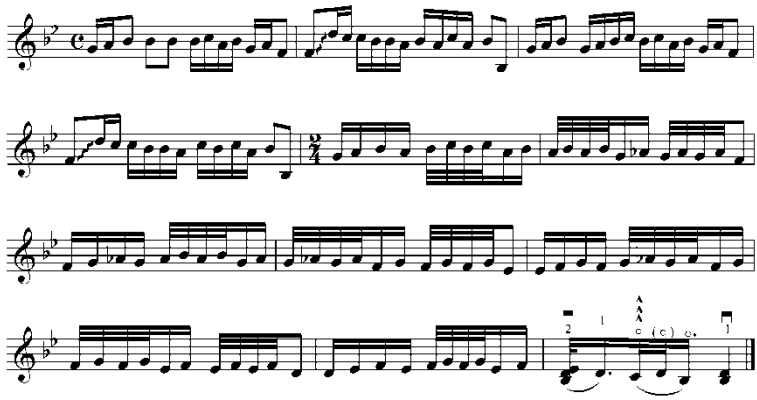
a. Vokal - enstrümantal alanda vokal varyant epizod.

b. Enstrümantal âşık performansı alanında enstrümantal varyant epizod.

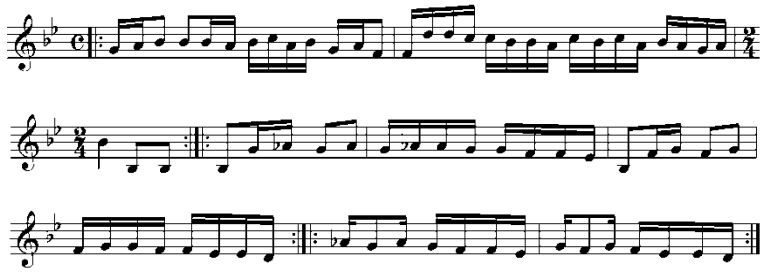
Azerbaycan enstrümantalistlerin âşık sazında çaldığı "Baş Dübeyt" havasındaki ana varyant haşiyelerden – epizodlardan küçük bir kısmına notalar halinde bir göz atalım:

Örnek № 1

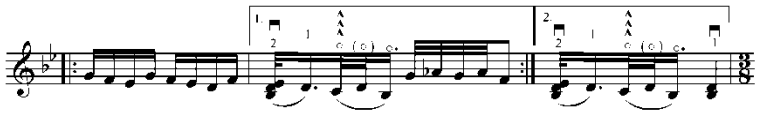
1. varyant epizod.



2. varyant epizod.



[346] Epizod - Antik tragedyalarda iki koronun söylediği şarkılar arasında kalan bölüme **epizod** denirdi.Bkz:https://www.google.com/search?q=epizod+m%C3%BCzikte+nedir&oq=epizod+m%C3%BCzikte+nedir&aqs=chrome..69i57.17617j0j15&sourceid= chrome&ie=UTF-8



Azerbaycan âşık icracılığı sanatında hem vokal hem de enstrümantal epizodlar varyasyonun ortaya çıkmasında önemli rol oynar.

3. Azerbaycan âşık icracılığı sanatındaki varyasyonlardan biri, havanın vokal icrası sırasında melodinin uygun anlarında kullanılan kelime ve sesle, avazla olan süslerle kendini göstermektedir. Kelimelerin ve avaz biçiminde olan melodik ses süslerinin karakteristik özelliklerinden biri, çalındıkları havanın ruhuna karşılık gelmeleridir. Bir diğer karakteristik özellik ise, söylenen kıtanın ilk mısrasından önce gelmesidir. Yani, giriş işlevi taşımaktır. Âşık havasının haleti - ruhiyesine: neşeli gamlı olmasına göre karşılaştığımız süslü kelimelerin varyant çeşitleri şöyledir:

1. "Ah bala yar eyyy"
2. "Ahu[347] bala gel eyyy"
3. "Ahu canan eyyy"
4. "Gel a bala eyyy"
5. "Deyir[348] eyyy"
6. "Ah yar eyyy"
7. "Ele"
8. "Deyir"
9. "Ey bele"
10. "Deyir bele"
11. "Geel sonam eyyy"
12. "Geel canan eyyy"
13. "Ay yar eyyy"

Âşık gösterileri sırasında karşılaştığımız ses – avaz süslerinin varyantları şunlardır:

[347] Ahu - ceylan
[348] Deyir - diyor

a. “Ay hayyy”
b. “Eyyy”
c. “Ay”
d. “Ay hay ele”

4. Azerbaycan'ın âşık icracılığı sanatındaki çeşitlemelerden biri, havanın vokal icrasında kullanılan “güllü kafiye”lerle ortaya çıkar. "Güllü kafiyeler" şiirde olmadığı için performans sırasında usta âşık kendisinden eklemekle müziği uygun kelimelerle süslüyor. “Güllü kafiye”lerin karakteristik özelliklerinden biri, icra edildiği müziğin ruh haline karşılık gelmeleridir. Bir diğer karakteristik özellik ise "güllü kafiye"lerin okunmakta olan kıtanın yekün mısrasından sonra, bir tür yekün mısranın devamı olarak gelmesidir. “Güllü kafiye", müziğin ritmine, boyutuna ve melodisine göre söylenmekle sonlandırma işlevine sahiptir. “Güllü kafiye”ler, söylenen şiiri âşık melodisine uyarlama görevine üstenir. İşte "Kerem güzellemesi" denen Azerbaycan klasik âşık havasında okunan varyant “güllü kafiye”lerden bazı örnekler:

a. “Allah amandı,
Halim yamandı,[349]
Hayli zamandı[350]
Kaşın kamandı,”[351]
Men gadan alım”.[352]
b. “Yeri ceyranım[353]
Yeri tarlanım,
A derdin alım.”
c. “A dinim imanım,
Sensen[354] gümanım.[355]
Goy durum[356] dolanım,[357]

[349] Halım yamandı – durumum kötü
[350] Hayli zamandı - Uzun zaman oldu
[351] Kaşın keman - Kaşın yay
[352] Men gadan alım - dertlerin benim olsun
[353] Ceyran - ceylan
[354] Sensen - sensin
[355] Gümanım - umud ediyorum
[356] Goy durum – izin ver kalkım

Men gadan alım".

ç. "Dağlar maralı,
Gezme aralı,
Menem yaralı,
Goy gadan alım".

d. "Dağlar dumandı,
Halim yamandı,
Hayli zamandı,
Men gadan alım"

Yukarıdaki örneklerden, varyant "güllü kafiyeler"in aynı zamanda âşık performans sanatında çeşitliliğe yol açan faktörlerden biri olduğu bir kez daha açıktır.

5. Azerbaycan âşık icra sanatındaki varyantlardan biri, performans sırasında aşığın melodinin ruh haline, uyumuna, müziğin karakterine (mutlu, neşeli, hüzünlü, gamlı), ritmine, boyutuna uyacak şekilde vurulan çeşitli boğaz kırtlakları ile kendini ifade eder. Farklı paletli boğaz kırtlakları, âşık vokal performansı alanında çeşitlilik yaratan sanatsal ve teknik ses olanaklarını zekice göstermenin araçlarından biridir. Azerbaycan'ın vokal sanatının kurucusu, dünyaca ünlü şarkıcı, SSCB Halk Sanatçısı Profesör Bülbül Memmedov (Bkz: Şekil № 217), 3. Âşıklar Kongresi'nde

Şekil № 217. Bülbül (Murtaza) Memmedov (1897 – 1961)

yaptığı konuşmada ses performansının çeşitli yollarından bahsetti:

[357] Dolanım - bir şeyin çevresine sarılmak.

"Zengule[358] *guşehanlıg, sesle gezişmek*[359]*, ses oynatmak, sesbazlıg, hezin nefes, şirin*[360] *nefes, ses uzatmak, ses gısaltmak, ses işletmek kanunları* [361] *, musiki cümlesini bitirmek* [362] *, sesle şiir cümlesini tamamlamak, sözbaşı cümle, söz sonu cümle, söz vasitesi ile*[363] *musigi cümlesinin yekûn unu getirmek, melahatlı ses, şirin ses, zığlı ses*[364]*, yanıklı*[365] *ses, uzun ses, ses güzelliyi ile söz güzelliyinin birleşmesi*[366]*, açık ses*[367]*, uzun ses, galtanlı ses, zil ses*[368]*, bam ses, vs"*[369]

6. Vokal performansındaki çeşitlilik, âşık şiirine de yansımıştır. Müziğin gereklerine bağlı olarak, herhangi bir mısra bazen performans sırasında iki kez tekrarlanmalıdır. Bu durumda âşık, aynı mısrayi *(olduğu gibi ikinci kez tekrarlayarak dinleyiciyi yormamak için)* ikinci kez bir başka varyantta söylemekle müziğe yeni bir güzellik getirmiş olur. Şiirdeki uygun kelimelerin başka kelimelerle değiştirilmesi, âşık icra sanatında çeşitlilik yaratır ki buna da varyantlık denir. Usta Âşık Mikayıl Azaflı (Bkz: Şekil № 218), 23

Şekil № 218. Âşık Mikayıl Azaflı (1924 – 1990)

[358] Zengule – vokal icracılıkta çeşitli boğaz kırtlakları
[359] Gezişmek - mecazi anlamda bir yerde dolaşmak, yürümek.
[360] Şirin – tatlı
[361] ses işletmek kanunları – ses çalıştırmak kuralları
[362] Bitirmek – sonlandırmak
[363] Vasitesi ile – aracılığı ile
[364] Zığlı ses – kirli ses, katı hırıltılı ses
[365] Yanıklı – yankılı, etkili
[366] Birleşme - kovuşma
[367] Açık ses – net, parlak ses
[368] Zil ses – tiz ses
[369] Bülbül M., "Seçilmiş Makale ve Meruzeler", *(tertib, kommentari, ve notlar Gasımov G, İsazade A.)* "Azerb. SSR EA" yayınevi, Bakü -1968, S.197-198

Ekim 1988 tarihinde "A. M. Şerifzade adına Aktyorlar Evinde"[370] düzenlenmiş törende "Sen deme"[371] redifli ünlü şiirini "İnce gulu" havası ile seslendirdi ve ilk kıtanın 3. mısrasını irticalen farklı bir versiyonda söyleyerek müziği daha kırılgan, daha etkili hale getirdi. Bu kıtanın sözleri şu şekildedir:

"Meni belalara[372] gerg[373] eden bil sen[374],
Sen deme öz dostum, yoldaşım imiş.
Gözlerimi tutub[375], başımı kesen,
Sen deme el oğlum sırdaşım imiş"[376]

Üsta Âşık müziğin ve şiirin derin anlamının etkisiyle, ilhama gelerek kıtanın 3. mısrasının ikinci kez değiştirmekle diğer bir versiyonda bu sözlerle okudu:

"Gözüm göre-göre[377] başımı kesen"

Böylece büyük saz-söz üstadı Azaflı Mikayıl, âşık şiirinde icra sürecinde mısranın varyantlığını yaratmıştır. Verdiğimiz örneklerden, asık performansındaki varyantlığın - değişkenliğin nedenlerinin farklı olduğu bir kez daha açıktır.

3. ÂŞIK HAVALARININ VARYANTLIK SORUNLARI

Azerbaycan âşık sanatının en önemli unsurlarından biri de âşık müziğidir. Âşık havaları, halk müziğinin en önemli ve zengin alanlarından biridir. Bu hava nasıl oldu da zamanın ve birçok kuşakların zorlu sınavlarından, ateşlerinden ve alevlerinden çıktı ve kültürel ve manevi tarihimize hayat verdi. Her birinin kendi kadim tarihi ve garip kaderi vardır. Bu hal müzik örnekleri aynı zamanda

---

370 https://www.google.com/search?q=azafli+mikayil&hl=tr&sxsrf=ALeKk03e2ZIdqy3n7W-emad67ZdMubjWzg:1613652970188&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved =2ahUKEwikndDgvfPuAhUj2uAKHUyfD8QQ_AUoA3oECAQQBQ& biw =1280& bih=699#imgrc=Q405VpxwZJqDMM

371 Sen deme - Demek ki

372 Bela – sorun, problem

373 Gerg – bomak, batırmak

374 Bil sen – anla sen

375 tutub – kapatıp

376 Azaflı M., "Goca Kartal", *(Şiirler),* "Yazıçı", Bakü – 1987, S. 88

377 Göre-göre – baka baka

tarihsel temalarla da karakterize edilir. Âşık müzikleri, yüzyıllardır yaratılan, zaman zaman cilalanarak gelişmiş manevi değerimizin anıtlarımızdır. Zamanın atmosferi, dönemin sosyo - politik tarihi olayları bu melodilerin çeşitli süslerinde yankısını bulmakla selenmektedir. Her bir âşık havasının icrasında, büyük geçmişimizin önemli bir dönemi yaşamakta. Bu nedenle de inanca diyebiliriz ki klasik âşık ezgileri Azerbaycan halk müziğinin şaheserleridir. Âşıklarımızın şefkle ve zevkle tükenmez coşku ve ilhamla icra ettikleri "Baş divani", "Urfani", "Memmedbağırı", "Mansuri", "Yanık Keremi", "Dilgemi", "El havası", "Kaytarma","Tecnis”", “Baş sarıtel", "Yurd yeri", "Misri ”, “Muhammes” vb. bu incilerin her biri harika bir senfonidir. Âşık havaları, ustalarımızın iç dünyasının, duygularının, hayallerinin, fantezilerinin ve ilhamlarının bir ürünü olmakla yanı sıra kavrayıştan, kararlılıktan, sevinç ve kederden yoğrulmuş, halkımızın ilahi sevgisinin, genelleştirilmiş düşüncenin, fikir dünyasının, ruh halinin, sonsuz insan maneviyatının müzikal bir tezahürüdür. Bu nedenle, havanın bir kısmı mubariz - dövüş karakterli ve bazı havalar nazik bir ruh hali ile asildir. Çoğu hava savaşçı, kahramanca, çoğu kırılgan ve etkilidir. Bu âşık müzikleri arasında hüzün ve keder dolu melodiler de var. "Dilgemi" tarihsel kederimizin inlemesidir. "Yanık Keremi" insanlık trajedisinin, başarısızlık aşkın acısıdır. "Misri" havası, halkımızın yabancı işgalcilere karşı mücadelesinin muzaffer bir senfonisidir. "Cengi Köroğlu" Köroğlu gayretli cesur oğullarımızı hakk uğruna savaşmaya çağıran kahramanlık havasıdır. "Baş saritel", "Miheyi", "Kerem güzellemesi" yüce, saf aşkımızın hüzünlü, duygusal yankılarıdır. "Gurbeti Kerem", "Hicrani Karem" yurt dışındaki yurttaşlarımızın intizar ve hasret iniltileridir. "Ruhani"[378], ruhumuzun saz tellerinde melodik dil aracılığı ile konuşma tarzıdır. Görüldüğü gibi bu tarihi ezgilerde şövalyelik, kahramanlık, yiğitlik, heybet, münizm, kutsallık, güzellik sevgisi ve bilgelik hakimdir. Halkın ruhu, kaderi aynı zamanda yüce, saf aşk, vatan sevgisi, azim, mücadele ruhu küllü havamıza yerleşti. Bu harika hava, asil duyguların bir çatışması, bir hüzün çığlığı, gam ruhunun inlemesi, bir ilahi aşkın kutlaması,

[378] Not: Ruhani ismli klasik saz havası Ürfani adıyla da icra olunur

ayrılığın hüznü, ruhun vatan aşkı ile birleşme arzusudur. Dolayısıyla bu müziklerin her biri kendi içinde bir mucize, gizemli bir dünyadır. Âşık havalarındaki çeşitlilik, bir bütün olarak âşık yaratıcılığındaki varyasonluğun bileşenlerinden biridir. Gösteri sanatı, çeşitli âşık havalarının yaratılmasında önemli bir rol oynamıştır. Azerbaycan klasik âşık havasındaki varyasyonlar şunlar.

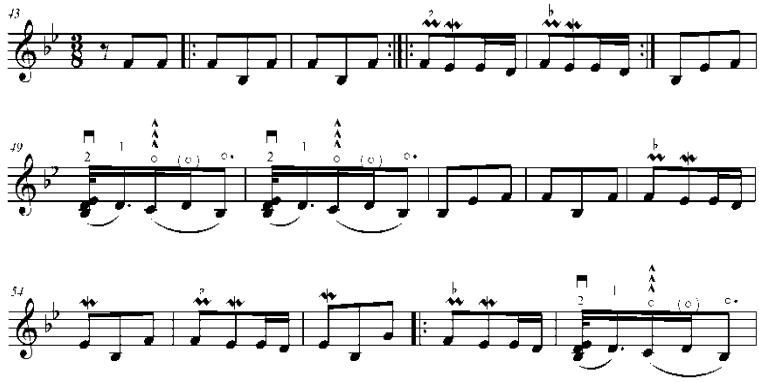
Makam - lad tabanı açısından aynı saz musikilerinin varyantlığı. Bu tür bir varyantlık kendini iki şekilde gösterir.

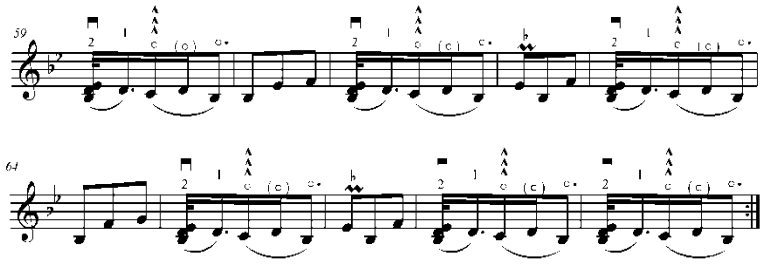
a. Melodinin benzerliğiyle. Ustaların sözleri ile “akraba hava”dır.

b. Farklı hızlarda (ağır, orta ve keskin tempoda) icra olunan aynı lada – makama tabanlı havanın varyantlarının varlığıyla. "İbrahimi" ve "Baş sarıtel" böyle havalar sırasında yer alar.

1. Melodi bakımından birbirine benzeyen ezgilerin farklılığı, âşık müziğinde bir çeşitlilik yaratmıştır. Örneğin "Baş saritel" havasını "Orta saritel" havasını âşık sazında icra edib birbirleriyle karşılaştırdığımızda, her iki havanın farklı makamlara - ladlara temllendiği için de doğal olarak varyantlık oluşturduğunu görürüz. "Baş saritel" in "re" kararlı "Segâh " makamına "Orta saritel" in ise "mi bemol" kararlı "Rast" ladına dayandığı belirtilmelidir. Böylece, bu iki melodi birbirinden sadece makam bazında farklılık gösterdiğinden, aynı melodiye sahip ayrı bir musikinin varyantı oluştu. Karar sesi "Re" olan "Segâh " makamına dayanan "Baş saritel" isimli âşık müziğinden küçük melodik parçasına nota örneğinde bir göz atalım.

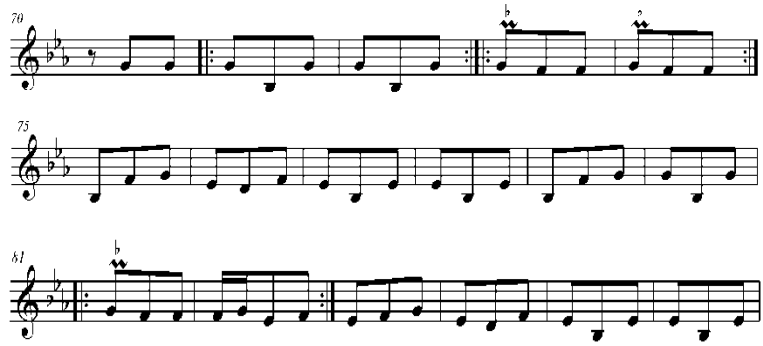
Örnek № 1





Nota örneğinde gördüğümüz melodik parça "Orta Sarıtel" isimli klasik âşık havasında da çalınıyor. Ancak "Orta saritel" "Rast", "Baş saritel" ise "Segâh " ladında - makamında çalındığı için, melodinin aynı olmasına rağmen makam - lad çeşitliliğinden dolayı varyantlık söz konusudur. "Rast" ladına temellenen ve karar sesi "Mi bemol" sesi olan "Orta saritel" havasından küçük bir kısma nota örneğinde bir kez daha bakalım.

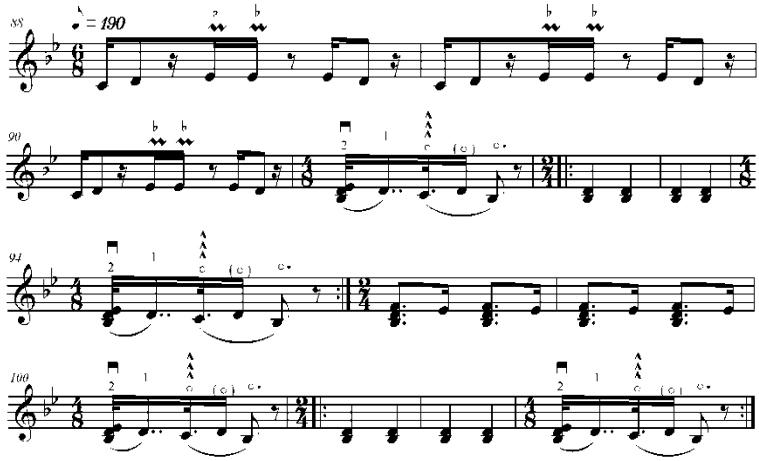
Örnek № 2



2. Âşık icracılığı sanatındaki varyantlardan biri, herhangi bir âşık musikisinin hem kadim hem de modern tarzlarda icra olunması ile kendini gösterir. Bu sanatta daha yaşlı sanatçıların kayıtlarını ve antik performans tarzını "Yanık Keremi" havası örneğinde dinlerken sergiledikleri performansı, çağdaş dönemin âşıklarının performansıyla karşılaştırdığımızda, buna dayalı farklı stilde bir icra varyasyon olduğunu görürüz. Bir zamanlar usta âşıklar tarafından söylenen "Yanık Keremi" adlı klasik saz havasından bir parçaya nota örneğinde bir bakalım.

Örnek № 3

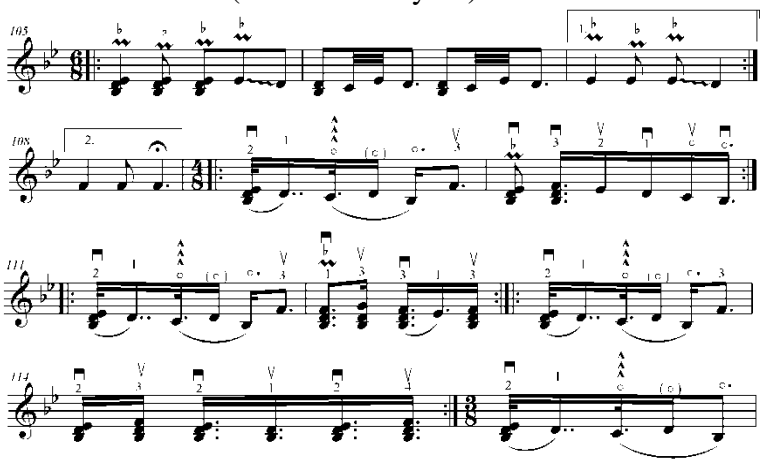
(Gedim varyant)



Günümüzün çağdaş saz sanatçılarından Âşık Adalet Nasibov'un orta hızda (moderato) seslendirdiği "Yanık Keremi" isimli klasik saz havasından küçük bir parçaya nota örneğinde bir bakalım:

Örnek № 4

(Muasir[379] varyant)



3. Azerbaycan âşık müziklerindeki varyasyonluk kendini metro-ritmik karakterde de gösterir. Âşık müziğinin zengin ritmik yapısı, onların metro - ritmik çeşitlemesini oluşturur. Ritmik varyantlık,

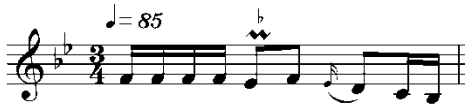
[379] Muasir - çağdaş

ilk olarak performans sergileyen âşıklar tarafından gerçekleştirilen çok çeşitli bir tazene vuruşlarıyla karakterize edilir. Farklı tarzlarda renkli tezene (mızrap) vuruş teknikleri, farklı uslupta sergiledikleri performansa sürecinde gözlemlenir. Böylece, metro - ritmik bakımından âşık müziğindeki varyasyonu karakterize eder. Bu hakta II bölümde ayrıntılı olarak açıklanmıştır. (Bkz: Örnek № 23, № 24)

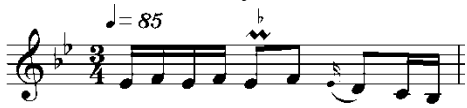
4. Azerbaycan enstrümantal saz icracılığında birçok farklı giriş fonksionlu motif çeşitleri vardır. Bu aynı zamanda âşık müziğinde varyantlığın ortaya çıkması anlamına geler. "Baş dübeyt" denen âşık havasında bu tür değişken-varyant motiflere bir göz atalım:

Örnek № 5

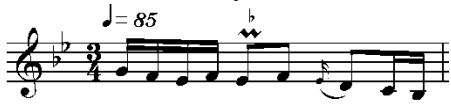
1.varyant



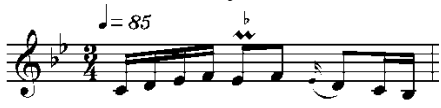
2.varyant



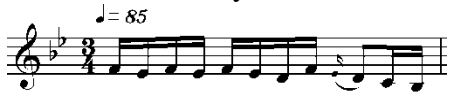
3.varyant



4.varyant



5.varyant



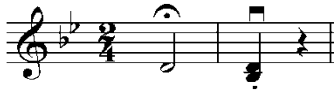
5. Enstrümantal saz icracılığında varyantlığı oluşturan nedenlerinden biri, müziğin sona ermesi sırasında farklı şekillerde ortaya çıkar. Yapılan araştırmalar sonucunda her aşığın çaldığı melodileri bitirdiğinde farklı varyantlarda ayak verdiği, yani

sonlandırılmış olduğu biliniyor. Her şeyden önce, bu, üsta aşığın kendi zevkinden, ruh halinden, benzersiz icra tarzından ve farklı bölgelerde faaliyet gösteren âşık ekollarının çeşitli performans geleneklerinden kaynaklanmaktadır. Enstrümantal müzik performansında, melodiyi sonlandırma yolu için birçok seçenek var. Bu seçenekler aşağıdaki gibidir.

a. Belli bir makama - lada dayalı âşık havasının aynı lada-makama ayak verme tarzı. Müziğin temellendiği makama - lada ayak verme yönteminin kadim varyantı, kendisini tonik sesinde tremolo ile fermata edilerek gösterir. Aşağıda, karar sesi "Re" olup "Segâh" makamına - ladına dayalı saz havasına ayak verme yöntemi, nota örneğinde şöyledir.

Örnek № 6

1.varyant



Geçmişte Azerbaycan âşık sazlarında sınırlı sayıda perde olması, "Segâh" makamına - ladına dayalı havanın sunulan tarzda tamamlanmasına (ayak verme) neden oldu. Bu nedenle müzik, "Baş perde kökünde"[380] icra edilen havaya, yani "Baş perdenin" ta kendisinde ayak verme tarzı ile sona ermiş olurdu. Ancak saz performansının gelişmesi nedeniyle enstrümanın kollarında ekstra "yarım perde", "sine perde"[381] ve "beçe perde" gibi birçok yeni perdenin eklenmesi doğal olarak saz havalarına farklı varyantlarda ayak verme ihtiyacını doğurmuştur. Bu nedenle, "re" karar sesli "Segâh" makamına dayalı saz ezgisinin 2. bir varyantta sonuçlandırılma tarzına göre "Baş perde"den glissando[382] *(işaret parmağını perdenin üzerinde kaydırarak)* uygulayarak 2. oktavın "re"

[380] Kök - akort

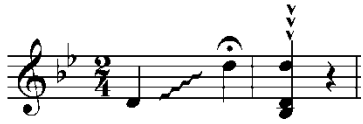
[381] Sine perdesi – göğüs perdesi

[382] Glissando - 'Müzikte "kayarak" anlamına gelen terimdir. Örneğin kemanda, parmağı bir tel üzerinde kaldırmadan bir notadan diğer notaya geçiş şeklinde olur.

sesinde bitmesiyle kendini gösterdi. Nota örneğinde enstrümantal ayak vermenin şu varyantı aşağıdakı gibidir.

Örnek № 7

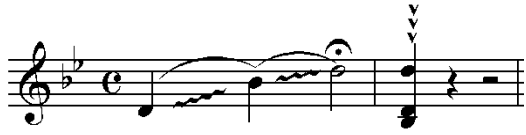
II varyant



Segâh ladına –makamına ayak vermekle müziği sonlandırmanın üçüncü yolu, glissandoyu "baş perdeden" başlayarak önce enstrümanın "ayak şah perdesine" ve ardından o perdeden "baş perde"nin "zil perde"sine, yani 2. oktavın "re" sesine gibi kesintiye uğratmadan tremolo aracılığı ile tamamlanır. Aynı lada - makama ayak verme yönteminin 3. seçeneğine nota örneğinde bir göz atalım.

Örnek № 8

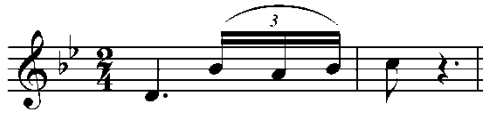
III varyant



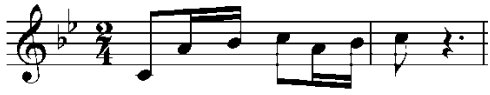
5. Âşık havasının belli bir lada - makama baz alınarak başka bir makama enstrümantal ayak verme yöntemi ile müziğin tamamlanması Azerbaycan saz icracılığında da çeşitlemeye neden olmuştur. Bireysel usta âşıkların performansını incelerken, birçok sanatçıların "Segâh" makamına - ladına temellenen klasik saz ezgilerini bazen farklı bir makamda, yani "Şur" (Kürdi) makamında bitirdikleri ortaya çıkıyor. "Şur" makamında enstrumantal sonuçlanmanın 3 varyasyonu bizim tarafımızdan biliniyor. Bu vartantların her birine ayrı ayrı nota örneğinde bakalım:

Örnek № 9

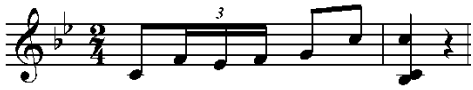
I varyant



II varyant



III varyant



6. Azerbaycan âşık icracılığı sanatının diğer varyantlarından biri, bir miktar klasik saz havasının farklı perdelerinde, yani farklı tonlarda, çeşitli ses yüksekliğinde seslendirilmesi ile kendini göstermektedir. Örneğin, Göyçe saz-soz okulundan sanatçı Âşık Nuriddin (Bkz: Şekil

Şekil № 219. Âşık Nuriddin (1956 – 2017)

№ 219), "Baş saritel" havasını tek performans sürecinde iki tonda ("baş perde" ve "ayak divani perdesi") melodiyaya uygun söylemekle bir varyasyon yarattı. Bu varyantlık, bir melodinin farklı perdelerde (farklı tonlarda) olmasıyla karakterize edilir.

8. Âşık havasında bulunan varyantlılık, tek bir saz üstadının çalıp söylemesi ile bir âşık topluluğunun performansı arasındaki farklılıklar yaratır. Örneğin, "Paşagoçdü" havasını sanatçı tek başına, yalnızca bireysel olarak çalıp söylerken kendine has seslenip, seyircileri etkilediği gibi, aynı melodiyi âşıklar topluluğunun icrasında koro

halinde dinlediğimizde ise bambaşka bir ses çıkarmakla, izleyici üzerinde belirli bir etki de oluşturur. Böylece bir müziğin iki farklı varyantlığı yaranmış olur.

9. Bazı âşık ezgilerinin diğer varyasyonu, onların melodileri temelinde oluşmuş halk türküleri ile kıyaslandığı zaman ortaya çıkar. Halk türküleri adı altında modern şarkıcılar tarafından icra edilen bir takım âşık ezgileri var. Bu bağlamda "Ceyran" olarak bilinen bir türkü örneğini verebiliriz. Sözleri Azerbaycan'ın Halk Şairi Samet Vurgun'a (Bkz: Şekil № 191) ait olan, "Ceyran" radıflı şiirle söylenen klasik âşık müziğini Göyçe, Gence, Kelbecer, Şamkir, Akstafa, Taşkesan, Gedebey, Şemseddin (Tovuz) aşkları "Hüseyini", Borçalı bölgesinin ustatları aynı melodiyi "Dastanı"olarak tanımakta. Bir müziğin hem âşık havası gibi, aynı zamanda halk türküsü olarak icrası, onun varyasyonluğunu oluşturan nedenlerden biridir.

10. Âşık müziğinde bazı melodiler vardırki onların temelinde yaranan varyant melodiler kademeli olarak yeni bir tonlama, yeni bir haleti – ruhiyeli, yeni bir ahenkli, benzersiz bir melodik, ritmik özelliği ile farklı kılınan yeni bir müzik eseri gibi zamanla klasik âşık melodileri listesine dahil edildi. Her sanatçı, kadim bir tarihe sahip âşık ezgileri, klasik saz melodileri de dahil olmak üzere bu mucevherlerimizi yaratıcı hayal gücüne, yeteneğine, becerisine, duygusuna, hissine, düşünce tarzına, aynı zamanda ruh haline uygun benzersiz bir tarzda icra eder. Bu tür durumlar daha sonra klasik âşık havasına dayanan yeni bir varyantın ortaya çıkmasına yol açar. Zamanla bu melodiler, klasik âşık musikilerinden ruh halleri, ahenkleri, ritimleri, melodileri ve hatta akort özellikleriyle farklılaşır ve bir dal olarak ana havadan yavaş yavaş ayrılır ve usta sanatçıların repertuarında yeni bir âşık ezgisi olarak popüler hale gelir. Âşık Avdi Kaymaklı'nın bestesi olan "İncegulu" adlı hava da öyle sayılabilir. Bu yeni müzik ürünü, "Hüseyini" adı ile icra olunan klasik saz ezgisinin bir çeşidiydi. Daha sonralar yeni melodik süslemelerle zenginleştirilerek ana havadan kademeli olarak ayrılmış ve nihayet kendine bağımsızlık hakkı kazanmıştır.

11. Âşık yaratıcılığındaki varyantlardan biri, bu musikilerin isim açısından kendini belirtmesidir. Bireysel âşıkların performansına baktığımızda, birkaç farklı isim altında bir dizi âşık melodisinin çalındığı açıktır. Bu havada gözlemlediğimiz çok adlılığın çeşitli nedenleri var. Azerbaycan âşık musikilerinin isim varyantını oluşturan nedenler şunlardır:

1) Âşık havalarını çeşitli varyantlarda adlandırmanın en ilkin nedenleri aletin perdeleriyle ilgilidir. Usta âşıkların, enstrümanın kolundaki perdelerin her birine önemi, işlevi ve takıldığı konuma göre belirli bir ad verdiği bilinmektedir. Bu perdeleri II. bölümde detaylı olarak anlattık. Âşık melodilerinin bir kısmının adının enstrümanın bu veya diğer perdesinin adıyla bağlantılı olduğu açıktır. Örneğin, "Baş divani", "Baş dübeyt", "Baş muhammes" vb. bu klasik saz eserleri enstrümanın sapında bağlanmış "Baş perde"ye göre akort edildiği için aynı perdenin ismi ile adlandırılır. Başka bir örnek. Sazın "Ayak Divani" adlı perdesine akortlanarak icra olunan "Ayak Divani" havasının 2. adı "Osmanlı Divani", 3. adı ise "Meydan Divani". Bu örneklerden, sazın perde dizilişinin, âşık müziğinin adı bakımından ad varyasyonluğunu yaratabilen ana nedenlerinden biri olduğu açıktır.

2) Âşık musikilerinin isim varyantını yaratmanın nedenlerinden biri de, âşık şiir türlerinin adını canlı tutmalarıdır. Biçim ve yapıya bağlı olarak farklı türdeki âşık şiirlerinin belirli bir adı "Bayati"[383], "Divani", "Goşma"[384], "Muhammes", "Tecnis" vb. diye adlandırıldı.

Âşık havalarının isimlerine baktığımızda, bir grup havanın, âşık şiirinde pek çok şiir türünün ismini içerdiğini görürüz. "Tecnis", "Baş Muhammes", "İran Gerayli[385]", "Çoban Bayatı", "Ayak Divani", "Baş Divan"i ve "Garaylı" bu tür âşık musikilerine örnek olarak verilebilir. "İran Garayli" usta Âşık Emrah Gülmemmedov tarafından "Terse gerayli" adı altında seslendirildi. Böylece aynı havanın farklı isim çeşitleri ortaya çıkmıştır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi "Ayak Divani" nin 2 ismi, "Baş Divani" nin ise 4 adı var. Bu iki örneklerden

[383] Bayatı - maani
[384] Goşma – 11 heceli âşık şiir türü
[385] Geraylı - 8 heceli Azerbaycan âşık şiir türünün ismi

bir kez daha görüyoruz ki âşık havaları hem saz perdesinin adını, aynı zamanda icra edildiği şiirin formunun adının kendinde yaşatmakla, yanı sıra yani diğer isimlerle tanındığı için âşık havalarının ad bakımından varyasyonluğunu yarattı.

3) Âşık havasının isminin farklılaşmasının sebeplerinden biri de gerçek ismin anonsu sırasında havanın çarpıtılmasıdır. Bu, dinleyiciye iletme sürecinde havanın adının yanlış telaffuz edilmesine yansır. "Seruri" adlı âşık havasının "Şerili" olarak yanlış telaffuzu, bu konudaki görüşümüzün açık bir kanıtıdır. Şerur'un Azerbaycan'ın Nahçıvan bölgesinde tarihi geçmişe sahip eski bir semtinin adı olduğu biliniyor. Bu klasik âşık müziği de semtin adını almıştır. Ancak daha sonra bizim dilimizde doğru telaffuz edilmediği için "Şerili" olarak anıldı. Başka bir örnek: Âşık Hüseyin Saraclı kadim saz havası "Mensuri" nin gerçek adını "Mansırı" olarak telaffuz ederek çarpıtmış, bunun sonucunda da bu klasik Azerbaycan âşık havasının isim varyantı yaratılmıştır.

4) Âşık havalarının isim varyantının ortaya çıkmasının ana nedenlerinden biri, bu sanatta kusurlu insanların acemiliyinden ve deneyimsizliğinden kaynaklanmaktadır. Bu nedenle "Şah Hatayi" olarak adlandırılan âşık havası "Şer Hatayi" şeklinde bozulmuş ve ad açısından varyasyonluğunu yaratmıştır.

5) Âşık havalarının isim varyantının oluşmasının nedenlerinden biri, Azerbaycan'ın farklı ilçe ve bölgelerindeki çeşitli âşık okullarının faaliyetleriyle ilgilidir. Örneğin Göyçe, Kelbecer, Gence, Gedebey, Tovuz, Ağstafa ve Şemkir âşık okullarının temsilcilerinin repertuvarında olan "Hüseyni" adlı klasik saz havasını, Borçalı âşık ekulunun ustaları aynı melodiyi "Destanı" ismiyle icra ederler. Bu nedenle de aynı havanın isim açısından varyasyonu ortaya çıkmıştır.

6) Âşık havasının isim bakımından farklılaşmasının bir diğer nedeni de coğrafi konumun, bölgenin adını farklı varyantta yaşatması ile ilgilidir. Örneğin, birçok âşık, aynı havaya hem “İrevan çukuru” hem de “Çukuroba” diyerek isim açısından âşık havasının varyantlığını ortaya koymuştur.

7) Âşık havalarının isim varyantını oluşturan nedeplerden biri de belli bir bölgede, herhangi bir semtte birçok âşık musikilerinin daha çok çalınması ve sevilmesidir. Bu açıdan da âşık müziklerinin isimlerinde varyantlık doğar.

8) Âşık havalarının isim varyantını oluşturan nedenlerden biri de belli bir bölgede, herhangi bir semtte birçok âşık musikilerinin daha çok icra olunması ve sevilmesidir. Bu açıdan da âşık müziklerinin isimlerinde çeşitlilik dikkati çeker ki bu da aynı zamanda varyantlık anlamına gelir. Görüşümüzü doğrulamak için, diyelim ki Kelbecer, Taşkesan, Gence, Şemkir, Tovuz bölgelerinde "Baş dübeyt" olarak bilinen havayı Borçalı ilçesinin üsta âşıkları, "Borçalı dübeyt" adı ile icra etmekle konu geçen bölgenin adını bu musikide sürekli kılarak aynı havanın isim açısından değişkenliğini yarattı. Bu durum tabii ki varyantlıktır.

9) Âşık havasının isim varyantını yaratmanın bir diğer nedenlerinden biri de bu havanın bestecisinin - aşığın adını canlı tutmasıdır. Örneğin, Âşık Avdı'ya ait olduğu için halk arasında popüler olan "İnce gülü" adlı saz havası, ikinci bir isimle "Avdi güzelleme"si olarak da biliniyor. Dolayısıyla aynı müziğin isim olarak ad varyantlığını doğurur.

10) Âşık ezgilerinin isim varyantının nedenlerden biri, genellikle söylendiği kelimenin (şiir) adıyla anılmasıdır. Örneğin usta âşıklar, "Bayramı" isimli klasik âşık müziğinde genellikle Âşık Hüseyin Şemkirli'nin sevilen "Ak gül, kırmızı gül, İllah sarı gül"[386] redifli şiirini seslendirmelerine göre bu musikinin ismini "Üç gül" diye adlandırmışlardır:

Yârin bağçasında[387] üç gül açılıb[388],
Ağ gül, kırmızı gül, illah sarı gül.
Her üçü de bir-birinden öymeli,[389]
Ağ gül, kırmızı gül, illah sarı gül.

[386] Bkz: https://az.m.wikisource.org/wiki/A%C4%9F_g%C3%BCl,_q%C4%B1rm% C4% B1z%C4%B1_g%C3%BCl,_illah_sar%C4%B1_g%C3%BCl
[387] Bağçasında - bahçesinde
[388] Açılıb - açıldı
[389] Öymeli - övmeli

Ağca gülün kapısından bakmalı,
Kızılgülü ağ buhağa[390] takmalı,
Sarı gülü deste[391] tutub kokmalı,
Ağ gül, kırmızı gül, illah sarı gül.

Ağ gülü okşattım[392] ağ göyerçine,
Kızılgül benzeyir[393] göyde[394] laçına,[395]
Hüseyin[396] müştakdır[397] gülün üçüne,
Ağ gül, kırmızı gül, illah sarı gül.

Fakat Gürcistan'ın Borçalı bölgesinde bu musikinin "Gülabı" ismi ile icra olunması ad varyantlığının temelini oluşturmuştur. Bu ad çeşidi görünüşe göre söylendiği şiirin ismiyle ilgilidir. Bu nedenle isim açısından aynı havanın birkaç ad varyantının ortaya çıkmasına neden olmuştur. İşte bu durum âşık havalarının isim açısından varyantlığıdır.

11) Klasik âşık musikilerinin adının farklılaşmasının nedenlerinden biri, belli bir havanın profesyonel icracısının ismini korumasından kaynaklanmaktadır. Âşık Adalet Nasibov "Yanık Keremi" havasının mükemmel icracısı kabul gördüğü için, seyirciler bazen bu havayı "Adalet Keremi" adlandırdılar ve böylece âşık müziğinin ad versiyonu yaranmış olur.

12) Okunan şiirin redifi ve kafiyesi de isim açısından havanın varyantlığını üretti. Bunun nedeni, birçok dinleyicinin âşık havasının adını net bilmemesidir. Bu yüzden, böyle bir seyirciler düğün törenini yöneten usta aşığa belli bir havada okunan herhangi bir sevdiği şiirin bazı mısrasını okumasını ilan etmekle, dinlemek istediği melodiyi şu tabirle çalıp söylemesini ister:

---

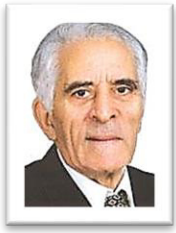
[390] Buhag – gerdan, çenenin alt kısmı
[391] Deste - demet
[392] Okşattım – benzettim.
[393] Benzeyir - benziyor
[394] Göyde - gökte
[395] Laçin – şahin, atmaca, doğan
[396] Hüseyin- Aşık Hüseyin Şemkirli
[397] Müştag –Yürekten, candan istemek, hasretini çekmek, hayran

"Âşık, bir Dilcan deresi çal – oku [398] " ifadesiyle siparişi verirken, "Celili" denilen klasik âşık havasını icra etmek anlamına geler. Geçtiğimiz yüzyılın 60'lı yıllarında usta âşıklar, halk arasında popüler olan Azerbaycan'ın Halk Şairi Samet Vurgun'un (Bkz: Şekil № 191) bu ünlü şiirini "Celili" havasında daha çok seslendirmeleri nedenle şiirdeki bazı dizeler birçok dinleyicinin hafızasında kaldı ve daha sonra diğer bir isimle sipariş edilmekle musikinin adı değiştirildi. Böylece ad açısından aynı müziğin varyasyonu oluştu. Samet Vurgun'un "Dilcan Deresi"[399] şiirinin sözlerine bir göz atalım.

Yene gördüm seni Dilcan deresi, Kaşlar yarılanda[400] günün telinden,
Yâdıma[401] çok köhne[402] zamanlar gelir. Emersen[403] dağların karlı selinden.
Ömür dedikleri bir kervan yolu, Sene komşu olan Kazah elinden,
Ne canlar gederek, ne canlar gelir. Vefalı[404], vefasız mehmanlar[405] gelir.
Felekler[406] yaratmış bu yeri cennet, Yükseler tar sesi her eyvanından,[407]
Desem, çok münasib[408] hkkındir elbet. Kuşlar kanad salar[409]geçse yanından,[410]
Sende var doğruluq, var samimiyet. Taşlar boyanmışdı[411] bir gün kanından,
O ibret bağrına[412] loğmanlar gelir. Hayaline kara devranlar[413] gelir.

[398] Oku - söyle
[399] Samet Vurgun, "Seçilmiş Eserleri", 1. cilt, "Şark- Garp" yayınevi, Bakü – 2005, S. 50
[400] Yarılanda - bölünende
[401] Yadıma - aklıma
[402] Köhne - kadim
[403] Emersen – emmek anlamında
[404] Vefalı, vefasız – sadık, sadakatsiz
[405] Mehmanlar – konuklar, misafirler
[406] Felek - dünya, evren, âlem.
[407] Eyvan - balkon
[408] Münasib - uygun
[409] Kuşlar kanad salar – kuşlar kanatlarını endirer.
[410] Geçse yanından – yanından geçerken
[411] Boyanmışdı - boyandı
[412] Bağrına - kucağına
[413] Kara devranlar – kötü zamanlar, çağ

Bunun bir başka örneği de: "Âşık, duman[414] salamat kal[415], oku!" seyirci ricada bulundukta bu ifadenin anlamı, "İncegulu" isimli âşık türküsünde Azerbaycanın Halk Şairi Memmed Araz'ın (Bkz:



Şekil № 220. Memmed Araz (1933- 2004)

Şekil № 220) "Salamat kal"[416] radifli şiirini okumaktır:

Belke[417] bu yerlere bir de gelmedim
Duman, salamat kal[418] dağ, salamay kal.
Arkamca su sepir[419], yoksa[420] bulutlar
Leysan,[421] salamat kal, kar, salamat kal.

Gıy vuran[422] kartallar yok oldu çende[423],
Nergizler saraldı[424] şehli[425] çimende,
Ay alagöz sonam[426], dalımca[427] sen de,
Boylan[428] salamat kal, bak salamat kal.

---

[414] Duman - sis
[415] Salamat kal – güvende kal
[416] Bkz: https://minbirmahni.blogspot.com/2020/01/duman-salamat-qal-mahn-sozlri-sark.html
[417] Belke - belki
[418] Salamat kal – sağ salim kal
[419] Su sepir – su serpiyor
[420] Yoksa - meğerse
[421] Leysan - sağanak
[422] Gıy vuran – haykırmak, bağırmak, yüksek sesle çağırmak, nara atmak
[423] Yok oldu çende – kaybolu sisde
[424] Saraldı - sarıya döndü
[425] Şeh - çiy
[426] Sonam - sunam
[427] Dalımca – arkamca, ardımca, peşimce

Bu goca dağların[429] biri de sensen[430],
Şairi de sensen, şeiri de sensen.
Bini- bereketi, hayrı de sensen,
Çoban, salamat kal, sağ salamat kal.

Başka bir sipariş verdiğinde: "Âşık, bir goca[431] kartal oku" - diyor. Bu şekilde sipariş etmek, böyle amatör bir seyircilerin âşık havasının yazarının kim olduğunu bilmemesinden kaynaklanmaktadır. Bu tür bir sipariş, izleyicinin Âşık Azaflı Mikayıl'ın (Bkz: Şekil № 221) bestelediği "Azaflı dübeyt" isimli havasını dinlemek arzusunda olması anlamına geliyor.

Şekil № 221. Aşık Mikayıl (Zeynalov) Azaflı (1924 – 1990)

DAĞLAR KOYNUNDA[432]

Goca kartal ne gezirsen
Dağlar koynunda koynunda.
Bala gördüm anasının,
Ağlar[436] koynunda koynunda.

Bir hekim yara bağlayır,
Sinemi[433] çarpaz[434] dağlayır.
Bağban[435] gördüm kan ağlayır,
Bağlar koynunda koynunda.

---

[428] Boylan – boynunu uzatıp, başını çıkarıp bakmak, etrafına bakmak, göz gezdirmek.
[429] Goca - büyük
[430] Sensen - sensin
[431] Koca - ihtiyar
[432] Azaflı Mikayıl "Goca Kartal", "Yazıçı" yayınevi, Bakü – 1987, S. 8 - 9
[433] Sine - göğüs
[434] Çarpaz - çapraz
[435] Bağban - bahçıvan

Niye[437] kalbin kararıpdır,	Azaflı, yaz, dile gelmez,
Gül üstünü har[438] alıpdır.	Uçtu bülbül güle gelmez.
Şamamaları sararıpdır,	Geçen geçdi ele gelmez,
Tağlar koynunda koynunda.	Çağlar koynunda koynunda

13) Âşık musikisinde isim varyantını yaratmanın diğer nedenlerinden biri de destanlarımızla, halk hikeyelerimizle ilgilidir. "Aslı ve Kerem" destanını anlatan âşıklar, Kerem'in adını yaşatan bazı ezgileri farklı isimler altında seslendirirler ki bu da varyantların bir türüdür. Görüşümüzü doğrulamak için uzun süredir devam eden gözlemlerimizden yola çıkarak, Gence'de, Gedebey'de, "Kerem güzellemesi", Kelbecer'de "Kerem şikestesi" ve Borçalı ilçesinde "Ahmedi Kerem" olarak aynı melodinin icra olunduğunu söyleyebiliriz.

Bir başka örnek de "Köroğlu" destanının belli bir kolunu icra eden âşıkların aynı havayı "Misri" veya "Misri Köroğlu", bazen de "Köroğlu misrisi" olarak bir kaç varyantta adlandırmalarıdır. Bu örneklerden, destan performansının da âşık havalarında isim varyantında rol oynadığı bir kez daha açıktır.

14) Âşık musikilerinin isim varyantını yaratmanın nedenlerinden biri, şiirin yazarının da kendi adıyla anılmasıdır. Yazarın adını yaşatan bazı âşık ezgileri var. Örneğin, "Heyderi" olarak bilinen kadim âşık havasının ikinci adı "Kürdi geraylı", âşıkların deyimiyle üçüncü adı yerel ağızla "Memmedhuseyini" dir. Pek çok araştırmacı bu havayı âşık - şair Muhammedhüseyin'in adıyla ilişkilendirirken, diğer araştırmacılar bunu Kürtlerin yerleşdiği bazı bölgede sevilmesi ve bu nedenle de “Kürdü geraylı” ismi ile daha çok icra edilmesi ile açıklıyor.

15) Birçok âşık ezgisinin Azerbaycan halk şarkıları olarak başka isimlerle anılması da çeşitliliğe yol açmıştır. Çok sevilen ve her zaman âşıklar tarafından icra edilen "Baş Dübeyt" adlı klasik aşık musikisini

[436] Ağlar - ağlıyor
[437] Niye - neden
[438] Har - diken

uzun yıllardır, düzenli olarak Azerbaycan tüm hanendeleri (ses sanatcıları) tarafından "Sarı Bülbül" adı icra edildiğini biliyoruz. Görüldüğü gibi aynı müziğin iki isminin varlığı havanın isim varyantını yaratmıştır.

16) Azerbaycan'ın anonim halk türküsü olarak bildiğimiz "Kaçak Nebi" yi üsta âşıklar, geçmişte olduğu gibi bugün de "Derbendi" ismi ile icra etmektedirler. Not etmemiz gerekir ki "Derbendi" Azerbaycan klasik âşık türküsünün eski adıdır. "Kaçak Nebi" ismi ise bu melodide her zaman âşıkların "Kaçak Nebi" hikâyesini anlattığı sırada söylenen şiirin metnine göre daha sonralar âşık havasına ekstra eklenmesi ile ad varyantlığını oluşdurdu. Azerbaycan'ın halk kahramanı Kaçak Nebi'ye (Bkz: Şekil № 222)

Şekil № 222. Kaçak Nebi (1854 – 1896)

adanmış, halk arasında popüler olan şiirinin üç kıtasının sözleri şöyledir: Bkz:[439]

[439] Rafik Sayadoğlu Babayev "Min Bir Mahnı" 4. Neşir, "Minbir Mahnı Yayınevi", Bakü – 2007, S. 380

Bozat seni ser tövlede[440] bağlaram,
And içerem[441] seni mahmer[442] çullaram.[443]
Eğer meni bu davadan kurtarsan,[444]
Kızıldan[445], gümüşten seni nallaram.[446]

Gün gelipdir günortanın yerine[447],
Hacer[448] Hanım çıktı atın beline.[449]
Eşrefi-mirvari düzüb[450] teline,
Goy sene desinler[451] ay gaçak Nebi,
Haceri özünden ay goçak[452] Nebi.

Nebi'nin bığları[453] eşme - eşmedir,
Papağı gülleden deşme-deşmedir.[454]
Nebi'nin atını heç at geçmedi,[455]
Goy sene desinler ay gaçak Nebi,
Haceri özünden ay goçak Nebi.

Görüldüğü gibi, çeşitli varyantlarda Azerbaycan'ın klasik âşık musikilerinin isimlendirilmesi, öncelikle âşık sanatının sözlü geleneklere temellenmesi ve izleyicinin farklı görüşlerine bağlılığından kaynaklanmaktadır.

---

[440] Tövle - ahır
[441] And içerem - yemin ederim
[442] Mahmer - kadife
[443] Çullaram – atın sırtına çul örtmek
[444] Davadan kurtarsan – kavğadan, savaşdan kurtarsan
[445] Kızıl - altun
[446] Nallaram – ayağına altundan, gümüşten nal çakaram
[447] Günortanın yerine – öğlen yerine
[448] Hacer Hanım – Gaçak Nebi'nin eşinin ismi
[449] Çıktı atın beline - atın sırtında çıktı
[450] Eşrefi – mirvari düzüp teline – telin üzerine kıymetli taşlar, inciler dizilmiş
[451] Goy sene desinler - sana söylesinler
[452] Özünden goçak – kendisinden cesur
[453] Bığları - bıyıklar
[454] Papağı gülleden deşme-deşmedir - şapka kurşunlarla delinmiş
[455]Nebi'nin atını heç at keçmedi - hiçbir at Nebi'nin atını geçmedi

IV B Ö L Ü M: ÂŞIK İCRACILIĞININ GELENEKSEL ÖZELLİKLERİ

1. ENSTRÜMANTAL SAZ İCRACILIĞI

Azerbaycan âşık sanatının en önemli kollarından birisi de âşık icracılığı sanatıdır. İcracılık âşık sanatının muhteşemliğini saz aracılığı ile daha kuvvetli bir şekilde yansıtır. Bu bakımdan âşık icracılığı üstad sanatçılar için geniş bir faaliyet meydanıdır. Bu nedenle, âşık icracılığı, bu büyük ve kadim sanatın gücünü, kudretini halkın gözünde kutsallığın zirvesine çıkarabilir veya tam tersine, ülke çapında bu sanata olan bütün milletin ilgisini ve sevgisini söndürebilir.

Âşık sanatının faaliyeti sadece icra sanatı ile bağlantılıdır. Çünkü performans sırasında bu sanat, büyüklüğünü kapsamlı ve açık bir şekilde ortaya koyabilir. Performans aynı zamanda bu asil sanatın anlamının, içeriğinin ve özünün bir tezahürüdür. Kudretli âşık sanatı saz - söz icracılığına dayandığı için halkımız tarafından her zaman takdir edilmekle ona çok yüksek değer verilmiştir. Âşık sanatının neler yapabileceğini anlamak için icra anında sadece dinlemek değil, aynı zamanda onu görmek, duymak, hissetmek bu icraya odaklanarak onu ruhen yaşamak gerektir. Ancak bu durumda azman âşık sanatı büyüsü, dünyası, anlamı ve özüyle olduğu gibi kavranebilir. İcracılık sanatını sadece güzel bir enstrüman çalmak ve kelimeleri okumaktan ibaret olarak anlamak basit bir konumdur.

İcracılık hem de musıkinin ritmine uygun üslup, çalınan havanın ahengine, durumuna karakterine ve halet-i ruhiyesine uygun hareket ve tutum da demektir. Tüm bunların yanı sıra performans sanatı, bir oyuncu becerisiyle destan ve efsanenin anlam ve özünü, niteliğini ve olayları güzel bir konuşmayla net bir şekilde yorumlayabilme yeteneğidir.

Yine icracılık aynı zamanda yüksek sesle diksiyonlar ile dinleyenlere Şarkı söylemek aynı zamanda yüksek sesle etkili bir hitabet ahengiyle söylenen sözü vurgulu ve duygulu okunan bir kelimeyi etkili bir tonda, entonasyon diksiyonu ile dinleyicilere tam

olarak iletme ve anlatma, açıklıkla aktarabilme ustalığıdır. Yani, kelimelerin oluşma tarihinin, kökeninin anlamının ve içeriğinin açıklanmasıdır. Son olarak, icracılık sanatı şiirin ruhuna, sözlerin niteliğine uygun âşık ezgileri ile seslendirilmekle icra edilmesidir. Âşık havaları sazımızın tellerinde yankılanan ana dilmizdir. Saz, bu klasik ezgilerle bize birçok konularda hikmetler anlatıp yaşanmışlardan, geçmiş hakkında sadece doğru hakikatleri söylemekle gelecekle ilgili sorular soruyor, kerametvari tahminlerde yorum getirir. Teller halkın kalbinin telleri ile uyumlu olarak akort edilmekle, üstatlar tarafından bir avazda seslendirilen saz, halkımız arasında yaygın olan paha biçilemez kadim müzik aletlerinden biridir,

Azerbaycan halkının maneviyatını arzu ve talep ve ümitlerini âşık havaları aracılığıyla ifade etmekle yansıtan bir alet varsa, o da yine sazdır. Saz kadar çeşitli karakter ve fonksiyona sahip farkı farklı biçimdeki havaların ruhunu kendisinde yaşatabilen ikinci bir muzik aletinden söz etmek mümkün değildir. Bu çalgı aleti kadim geçmişimizden bizlere yadigâr kalan mukaddes tarihi sanat anıtımızdır Bu tapınağın muhafızları usta âşıklardı. Saz-söz sanatının çok büyük üstatları becerikleri ve yetenekleri sayesinde, değişmeceli değimle bu kutsal tapınağın üzerinde her zaman nöbet tuttular. Bu nedenle de diğer halk müzik aletleri arasında sazın kendisine has özel bir yeri vardır. Saz, zaman zaman usta sanatçılarımızın elinde kelimelerin, aklın, aydınlığın, kültürün, bilgeliğin silahı olarak hareket etmiş, gönlün sırrı, yüreğimizin manevi kardeşi, âşıklarımızın samimi ve itibarlı arkadaşı olmuştur. Ruha şifa huzur veren saz sıkıntılı günün hemdemi, yine mutlu günlerimizin vazgeçilmezi olmak üzere, halkımızın milletimizin merasimlerine ferahlık, parlaklık katmış düğün törenlerimizi, bayramlarımızı zenginleştirmekle süslemiştir. Sazın büyüsü, onun eşsiz olan alışılmadık ses ve icracılığında yatar. Bu alet sadece usta ellerinde mucizeler, harikalar yaratır. Her türlü sazın kendi dilini bilen ve bu dili konuşabilen yetenekli, mahir bir sanatçıya ihtiyacı vardır.

Coşkun sesli saz amatör kimsenin elinde akoru bozuk, acemi ve detone de seslenir. Sazın, gücünü, kudretini göstermek için Dede

Gorgud'un dehasına, Gurbani'nin bilgeliğine, Âşık Alı'nin ustalığına, Dede Alesgker'in yaratıcılığına, Şemşir'in tutkusuna, Amrah'ın ilhamına, icra zamanı Âşık Adalet'in enstrümanın perdelerinde parmaklarının değişmeceli anlamda bir kartalın efsanevi uçuşu gibi icraya ihtiyacınız var. Üstadlarımız bu sanatın yüceliğini, saflığını, sazın olağanüstü kendine has saf sesi ile halkımıza sevdirmekle büyülediler. Saz, bilge âşıklarımızın elinde dut ağacından yapılmış sıradan bir müzik aleti değildir. O aynı zamanda halkımızın dünya görüşünü zenginleştirmede, morallerini yükseltmede, manevi dünyayı arındırmada aynı zamanda eğitmede ve nihayetinde insanların sanatsal ve estetik zevklerinin biçimlenmesinde önemli rol oynayan kutsal bir müzik aletidir.

Tarihi geçmişimizin bizlere birer mirası olan saz, hem de ulu Türk Dünyasının da tezene (mızrap) ile çalınan çok telli ve çok sesli, çok akortlu bir çalgı aletidir. Saz diger halk enstrumanlarına göre istisnai potansiyele sahiptir. Sazın ses genişliği polifonik dinamiklerin zenginliği, anlamlı ve çeşitli ses karakterleri bu harika enstrümanın benzersizliğine tanıklık ediyor. Saz havaları sadece bu enstrümanda âşıkların performansını sergileyebilmek için yaratıldı. Bu nedenle, bu melodileri diğer enstrümanlarda çalmak istenen efekti veremez. Çünkü diğer enstrümanlar saz havasına güzellik ve tazelik getirmek yerine onu basitleştirmekte ve sonuç olarak milli müziğimizin saflığını bozmakta ruhuna zarar vermektedir. Klasik saz havaları sanki bu aletin tabiri caizse boy bosuna göre biçilmiştir. Hatta bu ince ruhlu zarif ezgileri başka müzik aletlerinde çalmak saza saygısızlık olarak görülmelidir. Âşık havaları ona göre sazda bu kadar samimi seslenir, etkileyici tını çok güzel geliyor ki o aynı zamanda hem melodiyi çalmak hem akor tutmak hem de melodinin ritmini koruyabilmek kapastesine sahiptir. Bu özelliklerinden dolayı saz ezgileri diğer müzik aletlerinde çalındığında yabancı seslenmekle soluk görünür. Çünkü diğer müzik enstrümanları, sazın tüm karışık performansına aynı anda cevap verme potensiyeline sahip değildir. Bu özellikleri nedeniyle saz, Azerbaycan'ın güçlü bir müzik aletidir ve milli müzik kültürümüzde ustaların görkemli icraları ile haklı olarak onaylanmıştır. Sazın sanatsal ve teknik potansiyelinin ve tını

zenginliğini gösteren birçok özellik bulunmaktadır. Performans sırasında farklı tonların, melodik dille çeşitli ses renklerinin yansıtılması bunlardan biridir. Burada çeşitli teknik süsler, yani farklı parmak çarpmaları, elvan mızrap vuruşları ile yanı sıra birçok ses imkânıları da bulmak mümkündür. Yerel-teknik ifa imkânları aşağıdakilerden oluşmaktadır:

Sazda performansının sanatsal ve teknik olanakları aşağıdaki gibidir.

1. İcra sürecinde sazın göğüs üzerinde aşağı ve yukarı yönde birkaç defa sarsarsmak aracılığı ile oluşan dalgalı sesler paleti. Sazın sesinin dalgalanması, enstrümanın sanatsal ve teknik olanaklarını gösteren özelliklerden biridir.

2. Sazın 1. grup tellerinin ezilmesiyle elde edilen vibratör ses özelliği. Vibrasyon sesin oluşumu için sol elin 1., 2., veya 3. parmağından herhangi birinin yardımıyla tellere yukarı aşağı basılır. Bu çalma yöntemine türk müzikolojisinde titreşim denir. Titreşim, enstrümantal icracılıkda sık olarak kullanılan bir yöntemdir. Saz icracılığı sanatında bu teknik çalgı stili Azerbaycan âşık havalarına tazelik verir ve onu daha da süslendirir.

4. Havanın haleti ruhiyesine ve ahengine uygun bir anda tezeneyi sazın teline dokundurarak sol elin 1., 2., 3. parmaklarından her hangi birisini belirli perdeler üzerinde, enstrumanın kolu boyunca sağdan sola, veya tam tersi yönde kaydırarak bir tür rüzgarın sesinebenzer kükreyen ses çaları da sanatsal ve teknik performans yöntemlerinden biridir.

5. Sağ elin 3. parmağının tezene ile birlikte yukarıdan aşağıya ve tersi yönde birkaç kez sazın tellerine dokundurmakla elde edilen orijinel ses paleti de bu enstrümanın sanatsal ve teknik performansının diğer bir yöntemini belirtir. Üstad Âşık Emrah Gülmemmedov yaşadığı yıllarda "Sürütme Köroğlu" isimli saz ezgisini işte bu icra üsulubu ile çalmıştır. Bu bu teknik yöntem tekçe Azerbaycan âşık icracılığı sanatına özgüdür. Sazın enstrümantal icrasında bu teknik tarz uygulandığında müzikte yeni bir seslenme, renkli bir ses tonu kendini belirtmiş olur.

Tezenenin parmakla birlikte yaptığı bu karışık icra metodunu her bir aşığın çalması oldukça zordur. Saz sanatında profesyonelliğin göstergesi de işte mizrabın bu tarz parmakla karışık vuruşudur.

6. Sazın büyük eşiğe (sine eşik) yakın mesafedeki tezeneyi tellere vurarak elde edilen cingiltili açık ses, bu aletin tın açısından çeşitliğinin bir örneğidir.

7. Yine aletin yüz kısmının merkezinde (orta kısım) çalarak açığa çıkan dolgun ahenkteki ses de aletin tın çeşitliliğine neden olur. Bu tarzla çalma tekniği havanın ahenkli ve uyumlu seslenmesine izin verir. Âşıklar genellikle saz müziklerini aletin yüz kısmındaki orta bölümünde kullanmakla daha çok çalırlar.

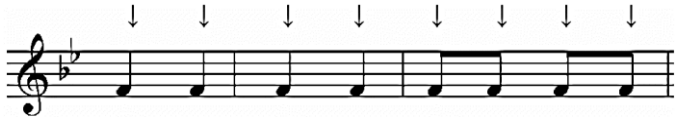
8. Büyük eşiğin arka tarafına tezeneyi aniden dokundurarak çıkarılan ilginç ses rengi de Azerbaycan enstrumental saz icracılığında kendine has bir rol oynar. Üstad Dede Şemşir'in icra sürecinde şevke, ilhama geldiği sırada bu icra tekniğini kullanmasını bu gün hala hatırlıyoruz.

Âşık havasının melodisini zenginleştirmenin yollarından biri de farklı biçimlerde yapılan çok yönlü tezene vuruş teknikleridir. Tezene vuruş çeşitliliği zenginliği saz havalarının kolaylıkla çalınebilmesini sağlar. Renkli tezene vuruş tavrları aynı zamanda müziğin ses paletini, tının güzelliğini, ritmini, hızını, ruh halini kısaca enstrümanın gücünü gösterme fırsatıdır. Saz havalarının çalınması alt ve üst tezene dediğimiz vuruş biçiminin farklı tekniklerle gerçekleştirilmesi zorunludur. Müziğin ritmine ve temposuna karşılık gelen alt ve üst tellerin dönme prensibine göre tellere farklı şekillerde dokunulduğunda herhangi bir melodi elde edilir. Üst ve alt tezene vuruş kuralı enstrümantal saz performans sanatının temelini oluşturur ve bu süreçte özel ve önemli bir rol oynar. Müziğin ritmine uygun çeşitli usullerle yapılan tezene vuruşları, sazda çalınacak aşuğ ezgilerinin temelini oluşturur. Azerbaycan klasik saz melodilerini dinlediğimizde, farklı tarzlarda vurulan tezenenin bir birini sıra prensibiyle yer değiştirdiğini hissedebiliyoruz. Azerbaycan saz icracılığını analiz ettiğimizde, üst ve alt tezenenin tellere vuruş tekniğinin her birinin 4 ayrı yönteminin olduğunu belirledik. Bu çeşitli

metotlarda yapılan tezene vuruş yöntemlerini aşağıdaki sembollerle farklı şekillerde göstermek daha uygun olabilir. Her şeyden önce üst tezenenin, tellere farklı tarzda vurma tekniğine aşağıdaki işaretlerle birlikte inceleyelim:

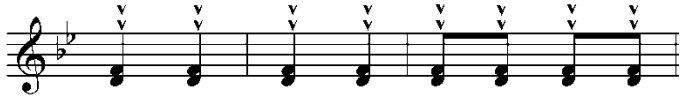
Birinci usul ↓ **-** Üst tezene: Bu sembol Azerbaycan âşıklarının tabiri ile tezenenin sazın "zil" (tiz), "dem" ve "bam" tellerinden her hangi birisine yukarıdan aşağıya doğru dokundurma yöntemini gösterer. İlk grup tiz tellere ayrıca vurulan bu usule ait örneğe notada bir daha göz atalım.

Örnek № 1



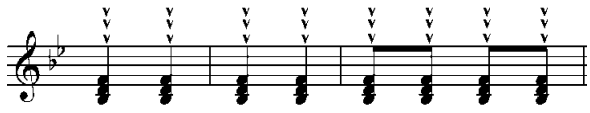
İkinci usul **-** Üst tezene: Bu sembol üst tezene fonksiyon görevi taşır. Bu usulde tezene sazın 1. ve 2. grup tellerinde veya 2. ve 3. grup tellerine birlikte dokundurulur. Üst tezenenin 2. usulde tellere vurma yöntemine nota örneğinde bir göz atalım.

Örnek № 2



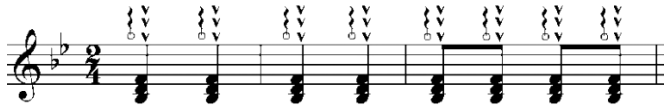
Üçüncü usul - Üst tezene: Bu sembol de üst tezenenin bir diğer yöntemle sazın tüm tellerine birlikte dokunma görüntüsünü yansıtır. Tezeneyi tutan sağ el yukarıdan aşağıya, yani üstten alta doğru önce sazın 3. grup teline sonra ise 2. grup teline daha sonra ise 1. grup tellerine yani her üçüne aynı anda vurulur.

Örnek № 3



Dördüncü üncü - Üst tezene: Bu sembol ise bizlere üst tezenenin diğer bir usulle vuruş biçimini gösterir. Öncelikle tezeneyi tutan sağ elin 3. parmağının, Azerbaycan tabiri ile "sedef" denen tırnağı aracılığıyla yukarıdan aşağıya doğru ve aynı anda da tezene ile birlikte sazın her üç grup tellerine üstten aşağı yönünde okşama biçimi ile bu tarz gerçekleştirilir. Bu metotla vurulan tezeneye nota örneğinde bir göz atalım.

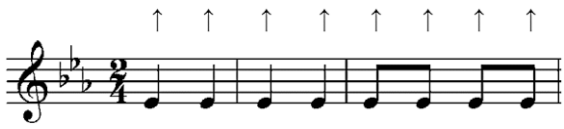
Örnek № 4



Bununla birlikte Azerbaycan saz icracılığında alt tezenenin de kendisine has 4 tarzda vurulma yöntemleri vardır. Biz işte bu usulleri uygun sembollerle şartlı olarak ele aldık. Çeşitli yöntemlerle gerçekleştirilen alt tezene vuruşları şunlardır:

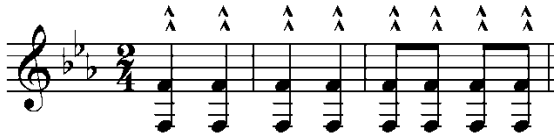
1. usul ↑ - ***Alt tezene***: Bu sembol, sazın her hangi bir grup tellerinden birisine yalnızca, yani tek o tellerden birisine alttan üste doğru tellere dokundurulmasının hareket yönünü belirtir. Alt tezenenin 1. usulde vurulma tarzına nota örneğinde göz atalım:

Örnek № 5



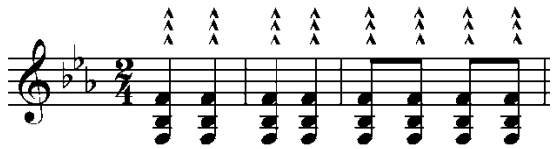
2. usul ***Alt tezene***: Bu sembol de alt tezenin bir başka yöntemle yapılan vuruş biçimidir. İfa sırasında bu usulde tezene alttan yukarı yönde önce sazın 1. sonra ise 2. grup tellerine sırayla dokunulur. Bazı durumlarda bu usülle sazın 2. sonra ise 3. grup tellere de altdan yukarı yönde dokundurulabilir. Alt tezenenin 2. usulle vuruş yöntemine nota örneğinde bakalım:

Örnek № 6



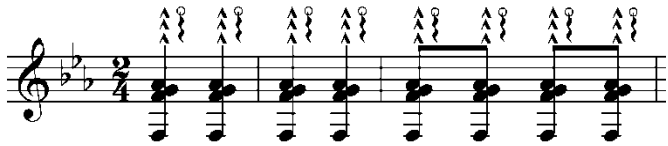
3. usul ***Alt tezene***: Bu işaret de alt tezenenin 3. usulle vurulma tekniğini belirter. Bu kuralda, tezene aşağıdan yukarıya doğru, sazın her üç grup tellerine; önce 1. sonra 2. daha sonra da 3. grup tellerine sırayla art arda dokundurulur. Alt tezenenin bu yöntemle tellere dokundurulmasına nota öneğinde göz gezdirelim:

Örnek № 7



4. usul ***Alt tezene***: Bu işaret önce tezenenin sonra ise sağ elin 3. pamağının aşağıdan yukarıya, sazın her 3 grup tellerine dokundurma şeklini gösterir. Alt tezenenin 4. usul ile vurulma tarzının nota görüntüsü aşağıdaki gibidir:

Örnek № 8

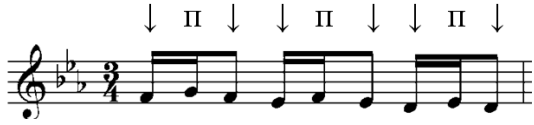


Saz icracılığında çeşitli usullerle gerçekleştirien tezene vuruşları önem arzettiği gibi aletin tellerinde uygulanan birçok parmak vuruşlarının da istisnai rolleri vardır. Onun için de sol elin çeşitli tezene vuruşları anında farklı yöntemle uygulanan parmak çarpmalarının aracılığıyla çıkarılan sesleri de birtakım işaretlerle belirtmenin müzikoloji açıdan gerekli olduğunu düşünüyoruz.

II - bu işaret sol elin 2. ve 3. parmaklarından birisinin icra anında sazın 1. grup tellerine vurarak elde edilen sesi ifade eder. Bu teknik uygulmada mızrap rol alamaz. Burada yalnız parmaklar hareket

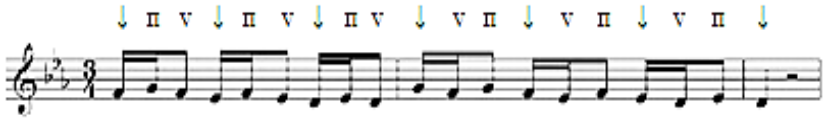
halindedir. Bu yöntemle gerçekleştirilen parmak vuruşunun notayla belirtilen örneği şöyledir.

Örnek № 9



V - Bu işaret ise sol elin 2. veya 3. parmaklarından birisinin ifa sırasında sazın 1. grup tellerini ezerek sonra da çekme yöntemi ile çıkarılan sesin sembolüdür. Azerbaycan tabiri ile parmak ucu ile telin ezilmesi ve sonra da çekilmesine "gırtma" denir. Bu usulde tezene önce üstten veya alttan dokundurulur? Sonra da parmak ile tel ezilerek çekilir ve gırtma aracılığıyla belirli bir ses çıkarılır. Bu yöntemle elde edilen sese nota örneğinde bir göz atalım:

Örnek № 10



Azerbaycan âşık icracılığı sanatının özelliklerinden birsini de saz icracılığı organize eder. Bu icracılıkta âşık birer solist olarak rol alır. Yani klasik âşık havalarından herhangi birisini enstrümantal saz havası şeklinde çalır. Havaların sazda solo olarak icra edilmesi, onun karakteristik özelliğinin göstergesidir. Enstrümantal icracılığı sanatı, yalnızca destan kahramanlarının psikolojik durumlarından ruh halinden yankılanan dertlerinin, üzüntülerinin, kederinin, aynı zamanda neşesinin, sevinçlerinin aynı isimle basitçe saz ezgileri şeklinde telli alette çalınması demek değildir.

Aynı zamanda kahramanın zamanın acımasız ve haksız zulüme, acımasız işkenceye, baskıya karşı ödün vermeyen mücadelesini, geleceğe olan iyimser inancını, memleketine ve insanlarına olan yüce sevgisini, psikolojik ve dramatik gerilim içindeki duygusal iç dünyasını ortaya çıkarmak anlamına gelir. Örneğin, "Yanık Keremi" ,

“Hicran Keremi”, “Kerem Şikestesi”, “Misri Köroğlu”, “Bozuğu Köroğlu”, “Cengi Köroğlu”, “Dilgemi” vs. Bu tür destanlarla ilgili ulusal kahramanların durumunu ve ruh halini somutlaştıran, klasik saz ezgilerinde bir imge olarak hissettiğimizde, aynı zamanda manevi dünyayı algılayıp enstrümantal olarak icrasını gerçekleştirdiğimizde sanki bu kahramanlar sazın tellerinde yüceltiyor ve hayal gücümüzde daha kutsal olmak üzere simge haline geliyor.

"El Havası" isimli klasik saz ezgisi enstrümanda seslendirildiği zaman görünürde, dağlarda, vadilerde, mavi ormanlarda, yeşil talalarda[456], ceylan ovalarında, yalçın kayalarında, uğultulu buz kristal kaynaklarında, göz alıcı yaylalara göç edenlerde, doğanın binlerce gizemli harika bir dünya canlanıyor. Doğanın ilahi güzellikleri sanki saz müziği için bestelenmiştir. Belki de tüm bunlar araçsal ifadede "El Havası" nın kendine özgü bir özelliğidir. Ancak destanın icrası sırasında bu havanın vokal performansı, destanın kahramanının imajını, karakterini, ruh halini, iç dünyasını ve genel olarak destanın anlamını ortaya çıkarmada önemli rol oynar. Çünkü destan sırasında söylenen "El Havası", destandaki dramatik olayların nasıl geliştiğini göstermeye ve bu destanın içeriğini ortaya çıkarmaya hizmet eder. "El Havası" çalındığında ve söylendiğinde, dağlar, vadiler ve doğanın binlerce gizemli harikası akla gelmez ama bu sefer destanın kahramanının çaresiz durumları, keder, üzüntü, duygu ve heyecanları canlanır. Hikâyenin icrası sırasında usta âşıklar, destanın içeriğini, aynı zamanda ana karakterinin iç dünyasını ortaya çıkarmak için kelimelerin gücünü kullanarak, ruh hali açısından uygun gelen âşık musikisinden istifade etmişler. Görüldüğü gibi "El Havası" destanın icrasında bir ruh hali, karakter, ayrı bir saz havası olarak çalındığı zaman diğer bir başka haleti ruhiyede, farklı etkiye sahip ahenk içinde kendini gösterir. Enstrümantal bir saz havası olarak çalındığında, çalgı aletinin karakteristik sanatsal ve teknik performans yeteneklerinin yanı sıra çeşitli performans fırsatları ve farklı icra yöntemleri

[456] Tala - Ormanların ortasındaki boş, ağaçsız yerler. Bkz: https://kelimeler.gen.tr/tala-nedir-ne-demek-292465

gösterilir. Bu durumda icra sesdasının arka planında saz, Azerbaycan'ın eski bir müzik aleti olarak hareket eder.

Son olarak, buradan, âşık icrası sanatındaki herhangi bir havanın, kendini ayrı ayrı, yani hem destanın icrası sırasında hem de enstrümantal performans sırasında, farklı ruh halleri ile ve farklı etkilerle gösterdiği sonucuna varılabilir. Bu, Azerbaycan'ın âşık icra sanatının tipik bir örneğidir.

Azerbaycan âşık icrası sanatında enstrümantal saz icracılığının çeşitli üslup özellikleri vardır:

a. Kadim icra tarzı
b. Modern çalgı stili.

Eski müzik tarzı, kadim usta âşıklar tarafından kullanılan basit, dolu ve güzel melodileri, havanın benzersiz karakter noktalarını, önemli sınırları ve ana yeni yöntemleri ifade eder. Örneğin, Azerbaycan radyosunun altın fonundaki kasetin hafızasında saklanan, bir zamanlar usta âşık İslam Yusifov'un icra ettiği "Ruhani"[457], kadim icra tarzı açısından söylediklerimizin görsel bir kanıtı olabilir. Bu eski icra tarzında modern epizodlardan, yeni çağdaş melodik süslemelerden kullanılmadı. Ama zanaatkârlık açısından bu hava, modern müzisyenlerin çaldığı havadan daha klasik, daha mükemmel, daha etkileyici ve ihtişamlıdır.

Başka bir örnek ise; Bir zamanlar eski usta âşıklar tarafından Âşık Alesker'in "Ceyran" redifli geraylısı seslendirdikleri "Terse gerayli" isimli saz musikisi, antik performans tarzı açısından modern icradan farklıdır.

“Yanık Keremi" denilen kadim âşık havasının performans tarzını hatırlatmak yerinde olacaktır. Bu kadim saz musikisi, geçmişte eski sanatçıların ağır, zarif performans özelliği ile modern icradan tamamen farklıydı.

Modern enstrümantal tarz iki özellkle karakterizedir.

İlk özelliği herhangi bir âşık ezgisinin eski müzik tarzı temelinde modern icra ile daha da güzelleştirilmesidir.

[457] Ruhani – Ürfani de denir

Örneğin modern saz icracılarından Demir Hasanoğlu (Bkz: Şekil №

Şekil № 223. Demir Hasanoğlu Kerimov (1939 – 1998)

223), "Necefi" adlı kadim âşık musikisini eşsiz performansıyla güzelleştirerek değeşmeceli anlamda onu yeni bir tasarımda sunmuştur. Dinleyicilerimiz için çok kıymetli olan ve kalp dünyamızı mutlu eden, kimi zamansa hüzünlü kılan bu klasik melodinin icrası sürecinde kadim performans tarzından yola çıkarak bu havaya yeni bir tazelik getirmeyi başarmıştır. Bu yüksek performans nedeniyle, bu klasik saz ezgisi bir zamanlar halk arasında "Demir Güzellemesi" olarak biliniyordu ve hatta Tebriz'in saz söz üstaları bile bu isim altında çalıp söylüyorlardı. Antik performans tarzı doğrudan etkileyici melodik parçalarla, havanın ana epizodu[458] ve müzik fikri kendini direkt cümlelerle gösterir, modern performans tarzının bu özelliğinde ise müziğin özü, yani ana konusu azar azar seyirciye aktarılır. Bu performans tarzında, havanın en kırılgan anı, daha güzel bir melodik parçası, en iyi epizodu direkt değil, ana müzik fikrinin doruk noktasında kendini gösterir. Kesinlikle saz müziğini daha etkili ve anlamlı kılan işte bu yönüdür. Performans tarzının bu özelliğinde seyirci bir süre bekler ve müzikal fikrin ana konusunun ortaya çıkması için sabırla beklemek zorundadır. Bu performans tarzında, aşığın temel amacı seyirciyi bekletmektir. Bu yöntemle olan icra tarzında rast gelinen çeşitli melodik süslemeler, farklı varyasyon epizodlar, müzikal içeriği gizler ve beklenmedik bir anda, yani melodinin doruğunda ortaya çıkarır. Modern saz performansının bu özelliği,

[458] Epizod – kısım, parça, bölüm

çoğunlukla performans sırasında kullanılan renkli melodiler, glissandolar, farklı nüanslar[459], zengin vuruş çeşitliliği, forshlag'lar, narin titreme, bir takım güzel etkileyici parmak çarpmalarıyla kendini gösterir.

İkinci özellik, enstrümana dayalı zor ve karışık doğaçlama ile profesyonel müzik tarzıdır. Modern performans tarzının bu ikinci özelliği de eski performans tarzına dayanıyor ve performans açısından biraz hızlandırılmış - tempolu, modern enstrümantal melodik parçalarla geliştirilmiş doğaçlama versiyonu ile karakterize ediliyor. Bu performans tarzında, âşık musikisi, yeni bir modda, ruh-halinde seslendirme ile karakterize edilir. Çağdaş performans tarzının bu özelliğinden bahsederken, öncelikle müziğin karışık ritmini, çok yönlü tezene (mızrap) vuruşları, müziğin biraz hızlılığı, çeşitli epizodları, güzel melodik süslemeleri, zor pasajları, sanatsal ve müzikal performansın teknik olanakları akla gelir. Bunu en çok yansıtan Azerbaycanlı ünlü müzisyen Âşık Adalet'in müzik tarzıdır. Bu açıdan bakıldığında "Yanık Keremi", "Ruhani", "Misri" ve "Ayak Divani"deki profesyonel performansı yukarıda bahsedilen bu önemli yönleri yansıtmaktadır.

Modern sanatçılar enstrümantal müzik performansı sırasında müziğin iç dengesini, formunu, yapısını, ruh halini korumak için, melodinin önemli kısımlarını ve varyantlarını sınırlar çevresinde doğal bir sırayla düzenleyebilmeyi becerebilmelidir. Enstrümantal müzik icrasının özelliği bu noktada da görülebilir. Profesyonel performans açısından, melodinin farklı varyantları ile sıralı performans, saz icra sanatında önemlidir. Âşık havasının bu performansı elbette ana müzik tarzının yaşamasına ve daha da zenginleşmesine olanak sağlar. İcracılık sanatlarının temel amacı, her şeyden önce klasik şarkı söyleme geleneklerine dayanarak onu korumak ve sonraki nesillere aktarmaktır. Bu amaçla kadim âşık ezgilerini incelerken öncelikle müziğin epizodlarına, melodik süslerine, saygılı ve özenli davranmak, onları ustaca vurmaya çalışmak, net ses çıkarmakla doğru çalmak

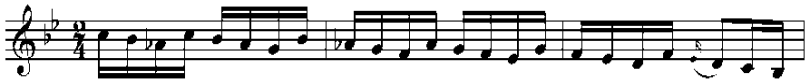
[459] Nüans – çalar, ince ayrım

gerekir. Bu nedenle usta sanatçının asıl görevi, öğrencisine bu ezgileri ayrıntılı, detaylı bir şekilde öğretmektir.

Enstrümantal müzik performansının bir başka amacı da eski performans geleneklerine dayanan âşık müziğilerini geliştirmek ve zenginleştirmektir. Bu nedenle Azerbaycan saz icrasının geleneklerine aşina olmak gerekir.

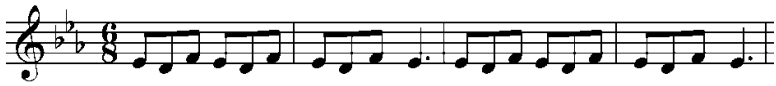
Azerbaycan saz icrası sanatının özelliklerinden biri de sekvensiyadır (sıralaması). Âşık musikisinin performansı sırasında dizilerin, sekvensiyanın özel bir önemi vardır. Âşık müziğinde dizi ezginin önemli bileşenlerinden biridir. Âşık müziğinin çoğunun sırayla çalındığı söylenebilir. "Dilgem"i adlı melodide usta âşıklar tarafından en çok icra edilen sekvensiyanın sekansına nota örneğinde bir göz atalım:

Örnek № 1



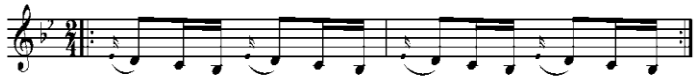
Enstrümantal müziğin özelliklerinden biri de melodinin uygun zamanda çeşitli tekrarlarla kendini göstermesidir. Tekrarlama, Azerbaycan âşık icrası sanatında farklı şekillerde kendini gösterir. Enstrümantal müzikteki teorik olarak ilginç tekrarlardan biri, çekirdek müziğin birkaç kez tekrarlanmasıdır. Klasik âşık havası "Celili" nin icrası sırasında ana müzikal çekirdeğin birkaç kez tekrarına bir örnek verebiliriz.

Örnek № 2



Enstrümantal müziğin birçok özelliğinden biri de melodinin armonisine ve ritmine dayanan giriş fonksiyonlu kısmının tekrarlanmasıdır. Araştırma sonucunda, âşık havalarının çoğunun bu tür tekrar, mizaçlı tanıtımlarla başladığını bulduk. Bir nota örneği olarak "Baş düet" havasının giriş kısmındaki tekrar bölümüne bakalım.

Örnek № 3



Azerbaycan'ın klasik âşık havasının temelini çeşitli müzik çekirdekleri oluşturur. Bu tür çekirdekler, sanatçının, yeteneğine, performansına bağlı olarak 2 - 3 veya daha fazla şekilde gözlemlenebilir. Âşık müziği bu tür motif çekirdeklerinin oldukları gibi veya farklı varyantlarda tekrarlanmasının sonucu olarak ortaya çıkar.

Âşık müziğinde sekvent bir motifin tekrarı yaygın olması ile dikkat çeker. Bu tür motifler, bir aşığın performansındaki küçük bir tonlamanın ardışık olarak tekrarlanmasının sonucudur. Sekvent motifin tekrarı, âşık performansının karakteristik özelliklerinden biridir.

Tekrarlama, âşık müziğinin makam-lad bazıyla bağlantılıdır. Bu öncelikle müzikteki motifin farklı soru-cevap tavrından ve yekûn bölüm olan kadanstan da kaynaklanmaktadır.

Âşık müziğinde olumlamanın avantajı, tekrarın oluşumunun ana nedenlerinden biridir. Böylece, âşık müziğinde tam kadansın defalarca tekrarı, enstrümantal saz icrasında tekrar özelliği yaratmıştır.

Tekrar, saz performansının sonraki evriminde âşık melodilerinin değişkenliği ilkesini yarattı. Ancak işlevini devam ettiren tekrar, varyantın bir üyesi olarak katıldı ve Azerbaycan âşık icra sanatının önemli bir parçası haline geldi. Tekrarlama ve değişkenlik, âşık müziğinde refraini [460] ve nakaratlılığı yaratır. Böylece, âşık makamlarının kadans özellikleriyle bağlantılı olarak ortaya çıkan tekrar ilkesi, âşık müziği biçiminin ana özelliği olarak nitelendirilir.

Melizm, enstrümantal müziğin tipik bir örneğidir ve âşık icracılığı sanatında olan en önemli sanatsal teknik araçlarından biridir.

Enstrümantal müzik icrasında melizma, nüanslar, forshlag, glissando, renkli melodik çalarlar, çok çeşitli ritmik tezene (mızrap) vuruşları gibi tekniklerin kullanımı, müziğin armonisine, ritmine ve

[460] Refrain - nakarat

melodisine uygun olarak güzelliğe güzellik katıp onu daha da zenginleştirdi. Böylece havanın iç dünyasını, ruh halini ve karakterini ortaya çıkardı. Performans sırasında havanın doğasının açılması ona yeni bir uyum, tazelik, yeni bir haleti ruh getirdi.

Azerbaycan saz icrası sanatının özellikleri bunlardır.

A. Zihinsel performans

Bu performansta akıl, aşığın kendi içsel ruh halini yönetir. Bazen onu sıradan duyguların yarattığı uygunsuz süslü melodik parçalara ve epizodlara karşı uyarır. Aynı zamanda melodiyi ritim ve armoniye uygun olarak tasarlanmış güzel, etkili, küçük melodik parçalarla onu daha da süsler. Zihinsel performansta usta âşık önce icra edeceği şarkının çeşitli melodik süslerini, epizodlarını giriş ve son kısımlarını belirler. Zihinsel performansta, enstrümanın tellerinde vurulan, her tür parmak çarpmaları, çeşitli ştrih (şerit), elvan[461] (renkli) bölümler, icra edilen havanın kendine özgü ruh halini ve iç dünyasını ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır ve yasal olarak müziğin ritmine, melodisine ve uyumuna tabidir.

B. Duygusal Performans

Bu performansta zihin ve düşünme arka plana gider. Duygusal performansta, aşığın kendi ruh halinden ve iç durumundan gelen hisler ve duygular, zihinsel performansın düzenlilik havasının ötesine geçer ve özgürlük hakkı kazanır. Bu noktada zihin bir anda düşünce, heyecan, stres ve duygu öfkesine maruz kalır. Böyle bir durumda, âşık sessizce kalbinin sesini dinler, duygularını okur ve onları saz tellerinde şahane icrası ile anlatmaya kayret gösterer. Bu performansta gerçekleştirilen enstrümantal melodik süslemeler genellikle beklenmedik olur ve aniden ortaya çıkar. Duygusal performans saz ezgilerini güzel etkileyici enstrümantal melodik süsleri ile zenginleştirir ve bazen uyumsuz eklerle ona zarar verebilir. Bu

[461] Elvan - renkli

performans zihin tarafından kontrol edilemediği için aniden yapılan mızrap vuruşları veya uyumsuz sahte melodik süsler de vardır. Üsta âşık Adalat bu özellikleri aynen yansıtmıştır. Duygusal performans, saz ustasının coşkusunda kendini gösterir. Bu performansta duygusal ruh hali, sazda gerçekleştirilen olağanüstü hayal edilemeyen gizemli mucizevi melodik süslemelerle ifade olunur. Gösteri sanatlarının bu özelliği mucizevi gücünü bu noktada göstermektedir. Coşku anında, duyuların ve duyguların ecstasy anında, kalp kendi sözlerini saz aracılığı ile tam olarak ifade edebilir ve insanın psikolojik iç dünyasının ruh halinin resmini çeşitli parmak çarpmaları, farklı melodik ve gizemli süslerle çok yönlü olarak da yansıtabilir. Duygusal-Emosyonel performansta, baskın rol bir düşünce, önceden tasarlanmış bir müzikal fikir, melodik bir cümle değil, ani bir zaman diliminde icracı aşığın ruh halinin tezahürü olan mucizevi bir müzikal fikir. Zihinsel performansla bulunması imkânsız bir fikir. Çünkü ruh halinden gelen duygunun, coşku anında ifade ettiği düşünceyi, çoğu zaman zekâ ifade etmekte çaresiz kalır.

Azerbaycan saz icracılığı sanatında zihinsel performansın kendine özgü konumu ve özellikleri olduğu gibi, duygusal icracılığın da kendine özgü konumu, özel yolu ve güzelliği vardır. Yetenekli âşıklarımızın görevi, gösteri sanatlarının bu iki özelliğini yasal olarak birbirine uzlaştırmakla bağlamaktır. Çünkü zihinsel performansın yerini duygusal icracılık alamayacağı gibi, duygusal-emosyonel performansın yerini de zihinsel icracılık alamaz. Her iki performans özelliğini aynı anda birleştirme yeteneği, klasik âşık performansında ustalığın bir işareti ve erdemidir. Bazen duygusal icra sırasında, kendiliğinden duyguların mecazi değimle bir ürünü olan, anlaşılmaz müzik cümlelerine, sahte melodik parçalara rastlanır ki bu hoş olmayan yön, duygusal icracılığın gerçek özünü çarpıtarak onu bozar ve ona zarar verir. Dolayısıyla icracılık sırasında duyguyu takip etmekle, zihinsel performansı unutmak tek taraflı eksik performanstır. Aşığın kendi haleti ruhiyesine, manevi iç durumuna bağlı olarak, performans sırasında aynı saz ezgisinin farklı varyantları ortaya çıkar.

Kaç kez çeşitli arama yolları üzerinden, tefekkürden, düşünceden kaynaklanan müzik fikri, zihinsel performansın karakteristik bir

özelliğidir. Azerbaycan âşık icracılığı sanatının bu iki özelliği, üstat sanatçının kendi içsel ruh haliyle doğrudan ilgilidir. Örneğin, performans sırasında aşığın ruh hali üzücü ve kasvetli ise, gamlı haleti ruhiyeli saz ezgilerini daha etkili ve içten, duygusal içerikle seslendirerek performansını sergileyecek. Diyelimki usta âşık üzgün, kasvetli bir ruh hali içindeyse neşeli melodilerden herhangi birini çalarsa, sesi doğal olarak biraz üzgün ve kasvetli olacaktır. Görünüşe göre duygusal performans, usta aşığın ruh hali ile ilgili. Âşık iyi bir ruh hali içindeyse, yani morali iyise, o zaman hüzünlü, gamlı melodilerin icrası sırasında bu melodiler hiç kuşkusuz karakter, melodi ve etki açısından farklı olacaktır. Bir tür neşeli ruh hali etkisi yaratacak. Bu durum âşık havamızın varyantlığını oluşturan nedenlerinden biridir. Bu konuyu ikinci bölümde detaylı olarak tartıştık.

Âşık iyi bir ruh hali içindeyse ve neşeli bir ruha sahipse "Orta saritel", "Celili", "Kahramani" vb. çalarsa bu tip melodiler daha neşeli olur ve dikkat çeker. Bu nedenle, âşık, dinleyicilerini memnun etmek için öncelikle ruh halini dikkate alarak uygun ve doğru melodileri seçmesi önemli faktörlerden biridir. Aksi takdirde dinleyicilerin gönlünü ve aklını kazanmak imkânsızdır.

Diyelim ki hüzünlü, gamlı ruh haliyle şarkıcı-âşık "El Havasi", "Miheyi", "Yanık Keremi", "Dilgemi", "Mansuri", "Hicran Keremi" vb. bu tür karamsar âşık ezgileri söylerse, bu melodilerin kederi ve hüznü daha etkili ve daha kırılgan olacaktır, çünkü sanatçı, aşığın hüzünlü, kederli ruh haliyle birleşmiştir.

Bu düşüncelerden ve değerlendirmelerden, usta aşığın ruh haline ve sesine uygun havayı çalması gerektiği anlaşılmaktadır. Veya farklı haleti ruhiyeli, karakteristik saz ezgilerine uygun, âşık kendi iç dünyasını, moralini ayarlayabilmelidir. Yani âşık, tıpkı havanın doğası gibi, kendi ruh halini de havaya uygun karakter ve mizaç açısından adapte edebilmelidir. Bir tür gönül tellerini bağlamanın tellerine ayarlamayı veya sazın tellerini kalp tellerine uygun akorlamayı becerebilmesidir. Aksi takdirde, sanatçının ruh hali ile havanın ruh hali arasında bir tutarsızlık olacaktır.

Bazen pek çok âşığın müziği ezginin belirttiği ruh haline ve karakterine göre değil, kendi ruh hallerine, yani sanatçının ruh haline göre çalıp söylediğine rastlıyoruz. Tıpkı hüzünlü, gam içerikli "Yanık Keremi" isimli klasik saz havasının son yıllarda düğün şenliklerimizde artık neşeli bir dans olarak sahnelenmesi gibi. Bu tür olumsuz durumlar, Azerbaycan'ın âşık icracılık sanatına zarar verir, onu ucuzlatır ve anlamlı özünü anlamsız kılar.

Azerbaycan âşıklarının performansının özelliklerinden biri de sanatçının havanın doğasına uygun olarak performansında kendini ifade edebilmesidir. Sanatçı, icra edeceği her bir havanın doğasına uygun, kendine özgü bir tarzı, stili olması gerekir. Örneğin bir şarkıcı "Yanık Keremi" ya da "Digami" çaldığında ve söylediğinde bu melodiler için doğru kelimeleri seçmenin yanı sıra müziğin ruhuna, ritmine, ahengine ve uyumuna uygun Kerem'in, Dilgem'in imajına bakmalı, hayattan üzgün hissetmeli, kırgın olmayı yansıtabilmelidir. Sanki Zavallı Mahmudun ve ya Yahya Bey'in ta kendisidir.

Ya da âşık, "Misri", "Cengi Köroğlu", "Ayak divani", "Heyderi", "Bozugu Köroğlu", "Tabil cengi" melodilerini seslendirirken, bir an için düşmanlarına meydan okuyan cesur bir kahraman olarak kendini göstermelidir. Sanki yigit Köroğlu ta kendisiydi.

Diyelim ki icracı âşık güzelleme tabiatlı saz ezgilerden "Orta Muhammes", "Celili", "Hüseyini", "Göyçe güzellemesi", "Orta sarıtel", "Paşa göçdü" isimli şarkısını söylerken bu havaların ruh haline ve ritmine, temposuna uygun olarak kendisini neşeli bir ruh hali içinde göstermelidir. Bütün bunlar Azerbaycan'daki âşık icracılığı sanatının karakteristik bir özelliğidir.

Her âşığın kendi repertuarına sahip olduğu bilinmektedir. Repertuar, her aşığın sanatının bir aynasıdır. Farklı sanatçıların kendine belirlediği repertuvarı ile onun ustalık düzeyini belirlemek mümkündür.

Âşıkların icrasında sanatın en önemli özellikleri, öncelikle repertuarın doğru tanımlanması, müziğin ruhuna ve karakterine uygun sözlerin seçilmesi, bu şiirsel örneklerinin hangi melodi ile söylenebilmesinin uygun olmasını açıklığa kavuşturmaktır. Usta sanatçı, icra edilecek ezgiyi ve sözleri doğru belirleyebilmenin yanı

sıra kibar ve profesyonel performans sunumunu insanlara doğru şekilde aktarabilmelidir. Genel olarak, âşıklık dünyasında sanatçı olan her usta, basit ve ucuz kelimelerin icracısı ve propagandacısı olmamalıdır.

Aşığın icra ettiği söz ve ezgiler dinleyicileri rahatsız etmeyecek, kalplerine ve duygularına dokunmayacak şekilde seslendirilmelidir. Kısacası âşık, halkının düğün meclisinde, bayram ve törenlerde sanata uygun olmayan sözler söyleyerek kendisini ve sanatını küçümsememelidir. Bir halk sanatçısı olarak bir âşık, herkesi yaşamaya ve yaratmaya, vatana ve halka sadık olmaya çağırabileceği ve bu sözlerin insanlığa fayda sağlayacağı sözlerin propagandasını yapmalıdır ki herkes bu sözlerden kendisi için bir doğru sonuç çıkarsın. Her sanatçı, okuduğu kelimelerin değerini, ağırlığını anlayan cömert ve bilge bir kişi olmalıdır. Âşık, şiir dağarcığını her zaman halkın en bilge şahsiyetlerinin bilge sözleriyle, ünlü halk şairlerinin şiirsel incileriyle zenginleştirmelidir. Gösteri yaparken, bu değerli sözlerin yerini, ne zaman hangi anda seyircilerine sunebileceğini bilmelidir. Bu incileri her köşede, sözlerin ve şiirin kıymetini bilmeyen cahil insanların huzurunda performansını sergilemek, ancak kendine ve sanatına saygısızlık gibi değerlendirilebilir. Böylece, bu büyük sanatın kutsallığını baltalar. Usta âşıklar, kelimelerin alıcısı olarak, sözün anlamını, şiirsel mücevherlerin değerini anlamakla güçlü halk şiirine her zaman büyük saygı duymuşlardır. Onlar muhteşem söz anıtlarımızı koruyabilmesi için her zaman halkın, törenlerinde, bayramlarında, düğünlerinde seslendirmeye gayret etmişlerdir. Yani kelime yerini bulabilmekle hedefi vurabilsin. Bu kelimelerin anlamından ve etkisinden kendileri için bir değer almalarına izin vermiş olsun.

C. Eşlikli Saz İcracılığı

Azerbaycan'daki âşık icra sanatının bir özelliği de eşlikli saz icracılığıdır. Bu tarz bir performans "Şirvan aşık ekolü"ne aittir. Eşlikli saz icracılığında balaban daha çok solist olarak performans sergiliyor. Ne yazık ki, bu ekolün geleneğinde saz, performansını sadece eşlikçi rolünü oynayarak basitleştirir. Başka bir deyişle, bu tarz

icrada, âşık bazen sazın tellerine dokunur gibi sanki balabana dem, yani zü (fon) tutuyor ve bir şekilde ona eşlik ediyor. Görünüşe göre Şirvan aşık okulunun bu icracılığı geleneğinde saz ve balabanın işlevi değişti. Çünkü âşık icracılığının bu özelliğinde saz maalesef profesyonel performans düzeyine çıkamamaktadır. Yalnızca aşığa ve balabanana burdon ses saklamakla işlevini sınırlar. Şu anda balaban, Şirvan âşık icracılığı sanatında başrol oynamaktadır. Bu, ekolün performans geleneklerinin önemli bir özelliğidir. Şirvan âşık okulunda müziğin eşlikçi olarak davranmasının bir dizi önemli nedeni vardır. Bunlardan biri, bu okulun temsilcilerinin sazı mükemmel çalamaması ile ilgilidir. Unutulmamalıdır ki kadim kültüre sahip âşık sanatının önde gelen müzik aleti saz olduğu gibi, icracı usta ise ismi âşık olan sanatçının ta kendisidir.

D. Topluluk Performans Özelliği

Azerbaycan âşık icracılığı sanatının bir özelliği de toplu performanstır. Bu tür bir performansta, havanın ana melodik parçaları, önemli epizod ve noktalar topluluk üyeleri tarafından birlikte icra prensibi ile kendini yansıtır. Âşıklar, şiirin her bir dizesini önceden kendi aralarında böler ve tek başına okur. Musikinin nakarat kısmı ise topluluk üyeleri tarafından bir koro şeklinde söylenir. Kural olarak topluluğun başkanı (konser yöneticisi) ise söylenen şiirin "mührbend" isimli son kıtasını okumalıdır. Bu, Azerbaycan âşık topluluk performansının karakteristik özelliklerinden biridir. Belli bir havayı birlikte icra etme yeteneği, ekip performansında önemli bir rol oynar. Saz ekip icracılığında sergilenen melodik çekirdekler, çeşitli enstrümantal parçalar, farklı epizodlar prova sürecinde önceden belirlenir ve icra olunacak yerler, makamlar netleştirilir. Prova zamanı şiirin her bir kıtası, önceden grubun hangi üyelerinin onu icra edeceğine göre belirlenir. Bu aynı zamanda topluluğun performansını, saz ekibinin özelliğini karakterize eder.

E. Düet İcracılığının Özelliği

Azerbaycan âşık icracılığı sanatının bir başka özelliği de düet icrasıdır. Performansın bu özelliğindeki temel koşul, töreni yöneten usta ve çırağın belli bir havayı birlikte icra edebilmesidir. Düet icracılıkta melodi birlikte çalınır, ancak şiirin dizeleri üstat ile çırak arasında ayrı ayrı okunur. Âşık performansının kuralları tam olarak bunu gerektirir.

Düetin özelliklerinden biri de şiirin farklı kıtalarının usta ile çırak arasında dönüşümlü olarak okunması, ancak enstrümantal saz partisinin birlikte çalınmasıdır. Azerbaycan radyosunun altın fonunda tutulan ve Âşık Amrah Gulmammadov ve Kamandar Efendiyev'in seslendirdiği "Baş Dubeyt" isimli klasik saz ezgisi düet performansı açısından daha fazla ilgi görüyor. Ünlü şairimiz Samet Vurgun'un (Bkz: Şekil № 191) her iki "Dağlar"[462] redifli geraylısı ile icra ettiği bu klasik âşık havası, düet performansı açısından gerçek bir sanat örneğidir.

F. Azerbaycan Bestekârlarının Eserlerinde Saz

Son yıllarda enstrümantal saz icrasının gelişmesi nedeniyle birçok besteci eserlerinde belli noktalarda saz enstrümanını, âşık müziğinden yararlanarak birçok eser bestelemiştir. Örneğin 1981 yılında Azerbaycan Halk Sanatçısı Cahangir Cahangirov'un Âşık Ali'nin 180. yıldönümü münasebetiyle bestelediği "Âşık Ali" kantatında, Devlet Sanatçısı Raşit Şafak'ın ilk kez saz, solist ve çocuk korosu için şair Şemşad Rıza'nın sözleriyle bestelediği "Âşık Ali Baba" şarkısı, Azerbaycan Halk Sanatçısı Agşin Alizade'nin 5. senfonisinde Azerbaycan Halk Sanatçısı Sevda İbrahimova'nın Ocak 1990 olayları ile ilgili bestelediği "Şehitler" kantatasında, Devlet Sanatçısı Elnara Dadaşova'nın saz ve koro için bestelediği "Alkış kayretinize" marşında saz çalgısının kullanımı Azerbaycanlı bestecilerin âşık sazına karşı yaratıcı tutumlarında, tavırlarında yeni bir aşama olarak nitelendirilebilir. Pek çok bestecinin müzik enstrümanları için özel

[462] https://www.youtube.com/watch?v=i2wZeTC-5UQ

eserler bestelemiş olması tesadüf değildir. Bu bağlamda Devlet Sanatçısı Cavanşir Guliyev'in saz ve keman için "Sonatı", Azerbaycan Halk Sanatçısı Süleyman Aleskerov'un 4. Azerbaycan Âşıkları Kongresi vesilesiyle saz ve halk çalgıları orkestrası için "Âşıkvarı" eseri modern saz icracılarına en güzel katkıdır. Saz enstrümanına karşı tavırlar Halk Sanatçısı Arif Malikov'un "İki sahil [463] ", Cahangir Cahangirov'un "Papak" sineması ve "Aşığın Arzuları" adlı TV programı için Azerbaycan Halk Sanatçısı Emin Sabitoğlu'nun "Kaçak Nebi" adlı filmine müzik eşliği Prof. Dr. İlgar İmamverdiyev tarafından yapıldı. Yukarıdaki örneklerden, retorik sanatının halkımızın kültüründe güçlü bir rol oynadığı açıktır.

2. ÂŞIK ATIŞMALARI

Azerbaycan âşık ifacılık sanatının en seçkin özelliklerinden birisi de âşık atışmalarıdır. Atışma âşık icracılığı sanatına has en kadim geleneklerindendir. Bu tür ifacılık kudretli âşık sanatının korunup yaşatılmasında önemli bir rol oynamıştır. Tahminen üstat âşıkların atışmalarında sanat rakiplerine karşı bu kelimeyi son anda tutarlı bir araç olarak kullandılar. İki üstad âşık birbiriyle ortak bir paydada olamadıklarında atışma meydanına çıkarlar. Bu yarışmada, her iki sanatçının entelektüel olgunluğu, kapsamlı genel eğitim seviyesi, bakış açısı, yetenekleri ve kabiliyeti gösterilir. Kimin neye kadir olduğu açığa çıkar. Atışma âşıkların halk karşısında gerçek sanatçı olduğunu gösterebilmek için birer imkândır. Sanatkarın ustad olup olmadığı daha çok atışma sırasında bilinir.

Her âşık bu sanat yarışmasından yeterince: uğurla ve ve zaferle çıkamaz. Azerbaycan âşık icracılığı sanatındaki bu yarıştan maharetiyle çıkabilmesi için sanatkârın doğuştan yeteneğinin yanı sıra senelerce üstadlardan bu işin insanlarından ders alması, âşıklık biliminin saz sanatının sırlarını öğrenmek, incelikleri bilmek gerekir.

[463] Sahil - kıyı

Dolayısıyla sanatın usta âşıklardan pek çok hikâyeler, üstadnameler, tecnisleri, gıfılbendleri, herbe - zorbaları, bağlamayı öğrenmeli ve zengin bir kelime hazinesine sahip olmalıdır. Aynı zamanda, enstrümanı profesyonel bir şekilde çalmayı ustasından öğrenmelidir. Çünkü sanat yarışması sırasında her biri, tüm âşık havaları, en zor âşık şiir türleri kullanılabilir. Çünkü sanat yarışması sırasında her biri, tüm âşık havaları, âşık edebiyatının en zor şiir türleri kullanılabilir.

Atışmadaki sırasında her iki âşık da aynı havayı çalarak söylemeli, âşık şiirinin belirli bir türünde yazılan sözleri icra etmelidir. Çoğu zaman söylenen şiirlerin kafiyeli ve aynı redifli olarak söylenmesi şartı göz ardı edilemez. Yaptığımız araştırmalar bize atışmanın her iki türü ile ilgili söz açmaya imkân sağlar.

Bunlardan biri, rekabet amacı olmayan ve sıradan bir diyalog niteliğindeki atışmalardır. Bu tür atışmalar genellikle iki aşığın katıldığı bir toplantının başında yapılır.

Bu atışma biçiminde okunan şiirlerden biri diğerine nazire şeklinde ve içerikleri soru cevap biçiminde yahut da karşıdaki aşığı susturma karakteri taşımaz. Sadece iki sanatçı aynı içerik, konu etrafında fikir alışverişinde bulunur ve birbirlerini tanıma fırsatı yakalar. Bu tür alışverişlerde, her iki sanatçı da birbirlerinin sanatına ve kişiliğine saygı duyarak, yeteneklerine becerilerine ve üstatlığına değer verir.

Genellikle bu tür mübadele de her iki âşık, hem muhammes, divani, tecnis vb. gibi farklı âşık şiirleri üzerinde güzelleme veya öğüt verici sözler okur. Bahsettiğimiz gibi, atışmanın türünde, âşıklar birbirlerini kilitlemeye niyetli değillerdir. Buradaki asıl amaç sadece meclisi birlikte neşelendirmek, töreni güzel bir atmosferde yürütmektir.

Atışmanın bu türüne örnek olarak Âşık Alesker ile Şemkirli Âşık Hüseyin'in atışmasını söyleyebiliriz. Bu atışmadan bir dörtlük şöyledir:

Âşık Alesker

Hercayinin[464], dilbilmezin elinden[465],
Döne-döne[466] men ziyana[467] düşmüşem.[468]
Doymag olmaz[469] güzellerin boyundan,
Pervane tek[470] yana-yana düşmüşem.

Âşık Hüseyin

Kırklar piri özü[471] verib dersimi,
Şair cergesinde[472] sana[473] düşmüşem.[474]
Arif[475] meclisinde, âlim[476] yanında,
Neçe defe[477] imtahana[478] düşmüşem.[479]

Ayrıca destanlarda başka bir atışma türüne de rastlanır. Bu tür atışmalar soru cevap şeklinde olsalar da, karşı tarafı susturmaya yönelik değildir. Yani, bir konu ile ilgili birinci taraf ikinci aşığa soru sorar ve karşılığında bir cevap alır. Âşık Alesker ile Hacer Hanım'ın atışmasından bir kıtaya bir göz atalım:

---

[464] Hercayi - hiçbir şeyde kararlı olmayan, bir dalda durmayan, bir işi sonuna değin götürmeyen
[465] Dilbilmezin elinden – aptalın elenden
[466] Döne-döne - defalarca
[467] Ziyana - zarara
[468] Düşmüşem - düştüm
[469] Doymak olmaz - tatmin olmayacak
[470] Tek - gibi
[471] Özü - kendisi
[472] Cerge - sıra
[473] San – şöhret, ün
[474] Düşmüşem - katılmışam
[475] Arif - anlaması, kavraması, sezgisi güçlü, anlayışlı kimse.
[476] Âlim – bilim insanı
[477] Neçe defe – kaç kez
[478] Imtahan - sınav
[479] "Âşık Alesker", İkinci kitap, "Elm", Bakü – 1972, S. 92.

Âşık Alesker

Bilirsenmi[480], subay[481] gezmek günahdı,
Şeriete,[482] yol-erkâna[483] ne dedin[484]?
Her gönül özüne[485] bir padişahdı,
Sındırdın, dönderdin kana,[486] ne dedin?

Hecer Hanım

Arif olan bu sözlere inansın,
İncimesin[487] ata - ana[488], deyirem.[489]
Anlamaz anlasın, ganmayan gansın[490],
At sürmesin bu meydana deyirem.[491]

Takdim ettiğimiz bu atışmaların iki türünün daha çok "El Havası", "Gaytarma", "Ağır Şeruri" havaları ile çalınarak okunması daha uygundur. Çünkü her iki atışma 11 heceli "koşma" isimli aşık şiir şeklindedir. Bu havalar da sadece koşma şiir türünde çalınarak söylenir.

Verdiğimiz bu örneklerde atışma sözü bir tür şartı manayı taşır. Bu türdeki atışmalar bir diğerine üstün gelmek, karşıdaki tarafı susturmak amacı ile yapılmaz. Aslında atışma, âşıklar için bir test alanıdır. Her bir âşık kendi bilgi kapasitesini, yeteneğini tüm olanaklarıyla bu sınavla sergilemiş olur. Muzaffer âşık bile kaybedenin enstrümanını,

---

480 Bilirsenmi - biliyor musun
481 Subay gezmek – tek yürümek
482 Şeriete - şeriat
483 Yol – erkân - davranış kuralları, görgü.
484 Ne dedin – ne cevap verdin
485 Özüne - kendine
486 Dönderdin kana – kana buıaştırdın
487 İncimesin - alınmasın
488 Ata-ana – baba, anne
489 Deyirem - diyorum
490 Anamaz gansın – anlamayan anlasın
491 "Âşık Alesker", İkinci kitap, "Elm", Bakü – 1972, S. 107

yani sazını elinden alırdı. Çünkü âşık sanatının kurallarının gerektirdiği tam da budur. Bu sanat yarışmasının kazananları, halkın nazarında kendisini üsta âşık olarak bir kez daha kanıtlamış olurdu. Atışmalar bu bakımdan âşıkların halk karşısında hakiki sanatkâr olduğunu göstermek gerçek bir sanat alanı, sanat meydanıdır.

Geçmiş dönemin koşullarına göre "kültür derneği" statüde yer alan çayhanelerde performansını sergileyen, dinlendiği sırada aşığın "küçük meydanına" yanlışlıkla, tesadüfen bir âşık gelirse ve kendi enstrümanını bilerek veya bilmeyerek duvarda çiviye asılmış sazın üzerine, aynı çiviye asarsa bu davranış atışma için önemli bir neden olur. Elbette bu durum, âşıklık sanatının kural ve kanunlarına göre bu yerin aşığına aldırış etmemenin bir işareti olarak kabul edilir. Bu durumda elbette ki atışma kaçınılmaz olur. Azerbaycan âşık sanatının kendine has kuralları ve kanunları vardır. Bunlardan biri, düğünde çalıp - söyleyen sanatçının meclisine başka bir usta âşık elindeki enstrümanla - sazla girmiş olursa, toplantıdan sorumlu aşığın daha sonra gelen âşıkla mutlaka atışması zorunludur. Bu, âşıklık sanatında kabul edilen önemli bir yasadır. Eğer mekâna giren bir âşık yüz yüze değişmeyi reddederse, kaybeden olarak kabul edilir. Bu durumda saz adlı enstrümanını muzaffer aşığa teslim etmeli ve bu sanattan sonsuza kadar vazgeçmelidir. Muzaffer aşığın, mağlup aşığın sazını alması, Azerbaycan ve İran Türklerinde âşık sanatının çok önemli bir anayasasıdır. Diğer bir varyant şöyledir. Eğer ikinci âşık yeteneğine ve sanatına güvenir ve ustalığına inanırsa, o zaman atışma teklifini kabul eder. Dolayısıyla her iki sanatçı da halkın önünde açık bir sınavı geçmek zorundadır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, ikinci bir âşık sanatçının elinde saz olmak üzere birinci üstadın partisine – meclisine gelmesi yasaktır. Eğer meclisi eğlendirme, şenlendirme niyetiyle geldiyse, düğün törenini yöneten ana aşığın ustalığını kabul etmek zorundadır. Bu durumda ustalığını kabul ederse, aşığın yeni gelen ikinci âşık ile bir araya gelmesi, birlikte çalıp söylemesi düğün kutlamasını tabii ki daha da heyecanlı hale getirecektir. Bu durumda usta âşık hangi havayı çalarsa çalsın, hangi redifte okumuş olursa

olsun kendisini çırak gibi kabul eden âşık aynı melodi ile aynı redifte şarkı söylemekle uyum sağlamak gerekir. Bir tür üstatlığını kabul eden aşığın isteklerini kayıtsız şartsız kabul etmelidir. Tabii ki usta ile "öğrenci" arasında bu kurallara toplantının sonuna kadar uyulursa, uyum ve huzur içinde olan iki âşık arasında hiçbir atışma söz konusu olamaz. Kendisini "çırak" olarak tanımlayan 2. âşık şayet usta olarak gördüğü aşığın yolunu takip etmezse ve fikrini terk etmiş olursa o halde başka bir melodi çalarak, diğer bir redifte bir farklı şiir okursa, bu durum önce ustad adlandırdığı aşığın ustalığını kabul etmemek anlamına gelir. Böyle bir pozisyon almak, genellikle 2. aşığın yüzeyüz atışmaya istekli olduğunu gösterir. Bu 2. aşığın, meclisi yöneten aşığın sazını elinden alma fikri, arzusu varsa, bu hoş olmayan tatsız eylemlerle asıl niyetini ve amacını ifade eder. Usta çırak ilişkilerinde, âşık icrasının kuralları ve ilkeleri, maalesef 2. âşık tarafından bu nedenle ihlal edilir. Gösteri sırasında kural ihlali bu ilkeyle gerçekleştirilir. Bu konuda bazı açıklamalar yapalım. Diyelim ki usta âşık, "baş perde kökü"nde milli şairimiz Samet Vurgun'un (Bkz: Şekil № 191) "Dağları" redifli şiirini "Baş dubeyt" isimli klasik saz ezgisi ile çalıp söylüyorsa, ikinci âşık da sazın aynı akordunda ve aynı müzikle şairin başka bir "Dağları"nı veya bir diğer şairin: Cemil Ekber'in "Dağlar"ını çalıp söylemelidir. Bu şekilde bir uyum olursa seyirciler bu performanstan memnun kalacaktır. Geçici bir çırak görevinde davranan 2. âşık, "Baş perde kökü" nde değil, diğer bir akortla, diyelim ki "orta perde kökün"de herhangi bir müzik: "Celili", "Urfani " çalıp okursa, elbette her iki sanatçının da performansları birbirine uymadığı için bu durum karışıklığa neden olacaktır.

Bu durum, tabii ki her iki sanatçı tarafından âşık performansının yasasının ve ilkelerinin büyük ölçüde ihlal edildiğinin bir göstergesidir. Bu durumda artık birbirleriyle açıkça uyum içinde çalıp-söyleyemezler. Sonuç olarak, bu kargaşaya son vermek için, bu sorunu ve atışmayla tartışmak zorundadırlar. Bu noktada atışma bu durumdan çıkmanın tek yoludur. Başka bir deyişle, bu kez kasıtlı olarak kıtaları, sırasıyla tek tek okuma ilkesini ihlal ederek bir sonraki

aşığın önüne geçmeye bir tür onu engellemeye çalışır. Bu nedenle sıradakı kıtaları diğer kişiye vermeden hepsini yalnız kendisi okumaya çaba gösterer. Bu yöntem, ihlali başlatan 2. aşığa söz vermemek demektir. Performanstaki bu deliller ve inatçılık elbette iki aşığın arasında bir atışmaya yol açar. Bu durumda, hangisi bir atışmanı ilk olarak önerirse, diğer âşık tarafından kabul edilir. Âşık sanatı üzerine yapılan araştırmalardan, âşık meclislerindeki atışma sürecinin kendisinin ayrı aşamalardan oluştuğu açıktır. Bu aşamaları şu şekilde belirleyebiliriz:

Aşama 1: Karşılama ve inceleme.
Aşama 2: Herbe - zorba
Aşama 3: Şiirsel yaratıcılık testi
Aşama 4: Bağlama ve gıfılbend

İlk aşama, atışmanın başlangıcında farklı âşık musikileri ile okunan farklı şiir, biçimlerinde, formlarında birbirlerini kontrolünden, test yapmasından oluşur. Ve daha ciddi bir tartışma için, biri diğerinin yeteneklerinin, bilgisinin, dünya görüşünün ve âşık olma yeteneğinin farkında olmak ister. Bu aşamada okunan şiirlerde biraz şiddet ve biraz da kilit unsurları olabilir. Âşıklar bu aşamada genellikle birkaç şiir okur *(örneğin, 15 heceli bir divan, 11 heceli bir koşma, 8 heceli bir giraylı).* Bu süreçte, farklı müzikal melodileri çalabilecek şekilde birbirlerini de kontrol ederler. Atışmanın bu aşamasında okunan şiirler, test niteliği taşıdıkları için hem içerik hem de biçim olarak oldukça karışık olabilir. Örnek olarak, Âşık Alesker'in Âşık Musa ile divani şiir türünde olan "Yukum" radifli sözlerine bir göz atalım.

Âşık Alesker

Elestüden beli dedim,
Ne hoş kemaldı yüküm,
Beş güzelin âşıkıyım,
Vesf-i cemaldı yüküm.

Hem derindi, hem dayazdı[492],
Hem acıdı, hem şirin[493],
Zahmetde zehri-helahil,
Lezzetde baldı yüküm.

Âşık Musa

Üstadımdan ders almışam,
“Mim”, “Elif”, “Dal”dı yüküm,
Dürrü[494] kumaş cem etmişem,
Yeşildi, aldı yüküm.
Metahım[495] yey[496] metahıdı,
Neylim[497] yokdu bazarım,
Eğer söz isbata[498] geçse,
Hayli ikbaldı yüküm.[499]

Bu iki tür atışma daha çok tanışmak, teftiş, sanatına az çok aşina olma amacı taşır. Bundan sonra, âşıklar atışmanın Azerbaycan âşıkları tabirince “herbe - zorba” aşamasına geçer. Azerbaycan âşık atışmalarının “herbe - zorba” safhasında en çok "Ovşari" havası tercih ediliyor. Destanın icrası sırasında, modern âşıklar atışmanın bazı kısımlarını halen bu müzikle sık sık icra ediyorlar. Atışma sırasında "Ovşari" isimli klasik saz musikisinin söylenmesi daha karakteristik ve daha uygundur. “Herbe - zorba” içerikli şiirlerde olduğu gibi, bu havanın melodisi de sanki sazın sözün yarışma arenasına bir atışmaya

[492] Dayaz - sığ
[493] Şirin - tatlı
[494] Dürrü – çeşitli
[495] Metah - alınıp, satılan mal.
[496] Yey - iyi
[497] Neylim – ne yapım?
[498] Isbat - kanıt
[499] “Âşık Alesker”, İkinci kitap, “Elm”, Bakü – 1972, S. 89

davet çağrısı olarak seslenir. Atışmanın bu aşamasında okunan "Herbe - zorba" içeren şiirler, önündeki sanatçıya - aşığa meydan okumayı, kendini övmeyi, böbürlenmeyi, atışan diğer karşı tarafı korkutmayı amaçlamaktadır. Not etmemiz gerekir ki "Herbe - zorba"lar özel bir âşık şiir biçimi değildir. O çoğu zaman, 11 heceli koşma tarzında yazılır. Bu aşamanın karakter özelliğine bir örnek olarak "Âşık Alesker'ın Nahçıvan ziyareti" isimli hikâyelerinden birine - Âşık Esadullah'la yaptığı atışmadan bir kıtaya bakalım:

Âşık Esadullah

Solahgey[500] âşıksan[501], az düşünürsen,

Geyli-gallı bir bazara[502] düşürsen.

Altmış yaşda taze şeyird[503] olmusan,[504]

Çoyğuna[505], borana, kara, düşürsen.

Âşık Alesker

Meğrurlug eyleyib[506], üstadam deme,[507]

Bir gün olar sen de dara[508] düşersen.

Baş tülek[509] deyilsen, çolpa[510] balasan,[511]

Sürbeden[512] ayrılıb, tora[513] düşersen [514]

---

[500] Solahgey – Aşık Alesker atışma başlamadan önce kasıtlı olarak adını gizledi ve Solahgey dedi
[501] Âşıksan - âşıksın
[502] Geyli-gallı bir bazar – kavğa ihtimali yüksek olan çarşı
[503] Şeyird - çırak
[504] Olmusan - olmuşsun
[505] Çoyğun - kar fırtınası
[506] Meğrurluk eyleyib –kibirli yapma
[507] Deme - söyleme
[508] Dara düşersen – zor günler düşebilirsin
[509] Baş tülek değilsen - Baş kurnaz değilsin. Açıkgöz, düzenci değilsin
[510] Çolpa –Kartal, sülün, yabani tavuk ve bazı kuşların bir veya iki yıllık horozu.
[511] Bala - yavru
[512] Sürbe – sürü, takım, katar. Sürbeden ayrılıp tora düşersen. – Sürüden ayrılıp ağa düşeceksin
[513] Tor - ağ

Âşık atışmalarının üçüncü aşaması, doğası gereği diğer aşamalardan biraz farklıdır. Burada âşık olan her şeyden önce rakibinin şairlik yeteneğini, irticalen yüksek düzeyde şiirsel sözler söyleme becerisini test eder. Dolayısıyla bu aşamada rakibe soru sormaya, herbe-zorba gelmeye, gıfılbend deyip cevap sormaya gerek yoktur. Basitçe söylemek gerekirse, âşık şiirinin tecnis, cığalı tecnis, lebdeğmez tecnis, divani vb. zor, karışık türlerde şiir söylenir ve diğer karşı taraftan irticalen, aniden ağırlığı, kafiyesini korumakla şiirsel olarak yüksek düzeyde, tutarlı bir yanıt beklentisi vardır. Sadece usta unvanına layık olan âşıklar bu sınavı geçebilir. Bu aşamanın en iyi örneği, klasik âşık sanatının iki büyük temsilcisi – Göğçeli Âşık Alesker ile Şemkir'den Âşık Huseyin arasındaki tecnis şiir biçiminde olan atışması en güzel örnek olabilir. Bu atışmanın bir kıtasına bakmanın gerekli olduğunu düşünüyoruz:

Âşık Alesker

El yeridi[515], yalgız[516] kaldın sehrada,
Çek atını, çal çatığın[517] çata-çat.
Hercayıler[518] seni saldı irağa,
Hesret[519] elin yar eline çata-çat.

Âşık Hüseyin

Hellac[520] geler dağlar atar yayınan,
Kayalardan senki[521] salar çata-çat.
Ya gangınan[522], deyilene ya inan,[523]
Hayır-şerni[524] çekecekler çata-çat[525]

---

[514] "Âşık Alesker", İkinci kitap, "İlm", Bakü – 1972, s.292-293
[515] Yeridi - yürüdü
[516] Yalgız - tekbaşına
[517] Çatık - İki dere veya iki yolun birleştiği yer. Bkz: https://kelimeler.gen.tr/catik-nedir-ne-demek-68609
[518] Hercai - serseri, gezgin
[519] Hasret - özlem
[520] Hellaç (Arap) – pamuk atıcı, Pamuk atma işini yapan alete ve işi bu olan meslek erbabına denir. Bkz:https://alimsozluk.com/2020/07/02/hellac-ne-demek-hellac-nedir-hellac-adinin-anlami-ne/
[521] Sengi (Fars) – taş, Sengi salar – taşı düşürür
[522] Ganginan - anla
[523] Deyilene ya inan - denilene inan ya da inanma

Usta âşıklar şu anda bu lebdeğmez biçimdeki atışmanı "Tecnis" adı verilen klasik âşık havasıyla icra ederler.

Değişimin dördüncü ve son aşamasında, âşık performans sanatında daha fazla kilit ve bağlama ile karakterize edilir. Bu aşamada, âşıklar birbirlerinin dünya görüşünü, hayat bilgisini, ilmi bilgisini, teolojiyi, felsefeyi, doğayı ve konuşma sanatının zengin hazinelerini test ederler. Açıktır ki, bu tür soruları zamanında ve yerinde çözebilmek, cevaplar bulmak ve sonra onları âşık sanatının kurallarına göre şiirsel dille cevaplamak derin bir bilgi ve doğuştan gelen bir yetenek gerektiriyordu. Gerçek âşıklar olarak bilinen usta zanaatkârların bu görevle baş edebileceği de açıktır. Bu tür bir atışmaya Âşık Yıgbal ve Âşık Ali'nin atışmasını bir örnek gösterebiliriz:

Âşık Yığbal ***(soru)***

O nedir ki, otuzunda cavandı? [526]
On beşinde çok büyükdü, uludu?
O nedir ki, dili iki, sırrı bir?
Hansı[527] derya her deryadan doludu?

Âşık Alı ***(cevap)***

O, aydı ki, otuzunda cavandı,
On beşinde ululardan uludu,
O kalemdi, dili iki, sırrı bir,
Elm[528] deryası her deryadan doldudu.[529]

Bu tür âşık atışmasının özelliklerinden biri de gıyabında olmasıdır. Başka bir deyişle, âşık, atışma sürecinde doğrudan karşısındaki aşığa

[524] Hayır, şer – iyi-kötü
[525] "Âşık Alesker", İkinci kitap, "İlm", Bakü – 1972, s.267
[526] Cavan -civan
[527] Ansı - hangi
[528] Elm - ilim
[529] "Azerbaycan Âşıkları ve El Şairleri", 1. cilt, "İlim" yayınevi, Bakü – 1983, s.297

"gıfılbend[530]"-i, muammanı söylemez. Onu başka bir yöntemle usta aşığa yazılı veya sözlü olarak gönderir ve şiirsel dille bir cevap bekler. Bu atışma tarzı genellikle herhangi bir aşığa özel olarak hitap edilmemiştir. Sadece atıştığı herhangi bir aşığın bu sanattaki yeteneğini uzaktan test etmek, onu sınav yapıp sanatının hangi düzeyde olduğunu belirlemek amacıyladır. Belirtmemiz gerekir ki atışmanın sözlü veya yazılı prensibe dayalı bu türü genellikle birkaç nesil âşıkların yeteneklerini test etmeleri için bir araç haline gelmiştir.

Bazı durumlarda, nesilden nesile birkaç âşık bu tür "gıfılbend"lere - kilitlere cevaplar yazmaktadır, ancak bu soruyu ilk kez kimin çözdüğü de unutulmamalıdır. Bu kilitler daha sonra meclislerde âşıklar tarafından okunur ve cevabını bilseler de bilmeseler de muhaliflerinin âşık sanatı hakkındaki bilgilerinin yeterince olup olmadığını kendisi için test ederler. Bazen hiçbir aşığın yıllardır açamadığı kilitler vardır. Örneğin, bir asırdan fazla bir süre sonra Âşık Alesker, Hasta Kasim'ın müstezat beyit tarzında yazılmış gıfılbendini – kilidini şiirsel cevapla açabildi:

Hasta Kasım

Bir çarşıda dörd dervişe uğradım,
Dördü bir-biriynen eyler ihtilat.[531]
Dördünün de dili ayrı, dini bir,
İki de biz onlarınan[532] şeş cahat.
Asil kâinat[533]

[530] Gıfılbend – Aşık edebiyatında muamma tarzı. Bkz: Altaylı S. "Azerbaycan – Türkcesi Sözlüğü", 1. cilt, "Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları": 2468, İstanbul – 1994, S.509
[531] İhtilat - karşılaşıp görüşme.
[532] Onlarınan- onlar ile birlikte
[533] "Âşık Alesker", Birinci kitap, "İlm", Bakü – 1972, s.317

Âşık Alesker

Dörd kitab her yana yolu gösterir,

Nefs ile marifet olur şeş cahat.

Bele[534] ömr eyleyib kudret-i kadir,

Bu emre kol koyan[535] tez tapar nicat[536].

Eyle itigat [537]

Uzaktan atışma türünde bir aşığın başka bir aşığın sanattakı yeteneğinin seviyesini kontrol etmek için gönderdiği zor gıfılbendi (soru kilidini) açmak için belirli bir süre, zaman kazanma şansı da var. Bu şiirsel gıfılbendin (kilidin) sorusunu doğru yanıtlamış olursa karşılık olarak, kendisi de soru vermiş ilk aşığa açabilmesi için yeni bir gıfılbend - kilit gönderir. Bu da gıyaben, yani uzaktan atışmanın karakteristik bir özelliğidir.

Azerbaycan âşık atışmalarının bir diğer özelliği de aynı kişi - âşık tarafından yaratılmış olmasıdır. Böyle bir tür atışmanın sorusunun ve cevabının yazarı aynı kişidir. Soruyu kendisi sorar ve kendisi cevaplandırır. Âşık Alesker'in kozkara kütüğü ile atışması söylediğimize bir örnek olabilir.

Âşık Alesker

Arpadan, buğdaydan çıkmışdı elim,

Zahmet çektim[538], dedim bir az[539] darı olsun.

Yolmasın yolmaktan kırıldı belim,[540]

Bundan gelen hayır zehrimar[541] olsun.

---

[534] Bele - böyle
[535] Bu emre kol koyan - bu emre kim itaat ederse, razılık vererse
[536] Nicat - kurtuluş
[537]"Âşık Alesker", Birinci kitap, "İlm", Bakü – 1972, s. 231
[538] Zahmet çektim – çok çalışdım
[539] Bir az – bir azcık, bir miktar
[540] Bel- sırt

Kütük

Âşık, ne[542] meydanı yalgız[543] alıbsan,[544]
Söz deyim, sözüne beraber[545] olsun.
Nahak[546] kandı, ortalığa salıbsan,
Öyle iş tut, ondan hayır, kar olsun[547]

Söylediklerimizden, Azerbaycan âşık atışmalarının her aşaması yeni bir türü ortaya çıkması bir kez daha açıktır. Atışma sadece Azerbaycan âşıkları için değil aynı zamanda diğer milletlerin sanatçıları için de geçerlidir. Orta Çağ'da Almanya'da meysterzinger, Fransa'daki trubadurlar ve diğerleri arasında bu tür sanat yarışmaları düzenlemek hâlâ moda idi. Trubadurlarda je-parti, tenson ve minnenzinger arasındaki yarışmalar, Azerbaycan âşık atışmalarını anımsatıyor. Âşık sanatında yüzyıllar boyunca atışmalar çok önemli bir rol oynamış ve bugünkü durumuna ulaşmıştır. Tarihsel olarak, saz-söz sanatına ait geleneksel atışma sırasında kazanan usta zanaatkârlar, mağlup aşığın icra ettiği enstrümanını alıp bu sanatı sürdürmelerini yasakladılar. Bu nedenle, yetersiz eğitim seviyesine sahip olanlar artık bu sanat alanında faaliyet gösteremeyeceklerdir. Ustalarımızdan miras kalmış bu geleneğin, âşık sanatının gelişmesi için modern zamanlarda tekrar uygulanması harika olurdu. Bu durumda âşıkların insanlar arasında sınava girme sorumluluğu daha da artmış olacaktı. Âşıkların birbirleriyle atışmalarının organizasyonu, günümüzde gerçek ustaların keşfedilmesine neden olurdu. Günümüzde, rekabet yoluyla üstat âşık seçmenin en iyi, doğru yolu budur. Kuşkusuz, düzenli âşık atışmaları yapmak, kazanan usta aşığın halkın gözünde şöhret kazanmasının yanı sıra mağlup tarafın bu güçlü sanat alanından sonsuza kadar uzaklaşması için koşullar yaratırdı.

---

[541] Zehrimar – yılan zehri
[542] Ne - neden
[543] Yalqız – tek başına
[544] Alıbsan - almışsın
[545] Beraber - eşit
[546] Nahak - gereksiz, haksız, boşuna.
[547] "Âşık Alesker", İkinci kitap, "İlm", Bakü – 1972, s.97

3. DESTAN İCRACILIĞININ ÖZELLİKLERİ

Destan, sözlü halk edebiyatındaki en büyük destansı eserdir. Eski bir tarihe sahip olan bu form, farklı zamanlarda farklı terimlerle adlandırılmıştır. "boy", "oğuzname", "hikâyet", "kıssa[548]","ehvalat[549]", "masal" vb. Destanlar, sanatsal düşüncenin gelişiminin ve usta âşıklarımızın yaratıcı arayışlarının bir sonucudur ve onların yeteneklerine ve deneyimlerine dayanmaktadır. Sözlü halk edebiyatında olduğu gibi destan, âşık sanatında da kapsamlı bir türdür. Âşık sanatında bu türün daha geniş bir anlamı vardır. Burada âşık herhangi bir hikâyeyi veya belirli bir anlatımı anlatır. Usta destandaki şiirleri uygun havalarda söylediğini söyler. Elbette bu süreçlerin merkezinde de âşık kelimesi var. Destandaki olayları yavaş yavaş geliştiren ve onları doruğa çıkaran âşıktır. Son olarak bu olayları dramatik durumdan çıkarır ve yoluna koyar. Âşık sanatında destan-şiir, düzyazı ve müziği, konuşma kültürünü, sanatsal okumayı, vokal ve enstrümantal performansı yasal bir şekilde ve sırayla birleştirir. Bu açıdan destan, âşık icra sanatının en mükemmel ve karışık biçimidir. Şiir, müzik, nesir ve icra etme sanatı, âşık destanlarında birleştirilmiştir. Destanlardaki olaylar; düzyazı, şiir ve müzik yoluyla olduğu kadar performans yoluyla, yani havayı kelimelere uygun şekilde çalıp söyleyerek ve yetenekli bir oyuncu olarak duygusal diksiyon yaparak gelişir. Aşığın yaratıcılığının dallarından biri, destanlarımızdaki olayların destanın kahramanının psikolojik durumunu yansıtmasıdır. Buradaki olayların dramatik gelişimi, destanın kahramanıyla bağlantılıdır. Bu nedenle, destanın kahramanı olayların merkezindedir. İçine düştüğü çaresiz zorluklar, ıstıraplar ve sarsıntılar olayları daha da dramatik ve gergin hale getirir. Bütün bunlar, müziğin yanı sıra destanın düzyazı ve şiirine de yansır. Böylece destanın genel dramatik gelişimine hizmet eder. Düşünce açısından zengin destanlar, içerik açısından derin, konu bakımından

[548] Kıssa - kendisinden bir ders çıkarılması gereken olay, konu, kısa öykü, fıkra.
[549] Ehvalat – hikâye, olay

renklidir ve kapsamlı konuları ile daha fazla dikkat çeker. Halkımızın güzel gelenekleri, özlemleri, kutsal ana yurdumuzun kanlı geçmişi, atalarımızın acı dolu günleri, geçim kaynakları ve ruh halleri burada temsil edilmektedir.

Azerbaycan âşık destanları fikir ve temalar açısından ikiye ayrılır.

1. Lirik muhabbet destanları.
2. Kahramanlık destanları.

Lirik aşk destanlarının karakteristik bir özelliği, yüce aşk motiflerine, kutsal sevgiye, muhabbete dayanmalarıdır. Aşk teması, bu destanların benzersiz karakterini karakterize eder. Bu aşk, bade üzerinde inşa edilmekle yüce, saf aşkını Mecnun'un-Leyla'ya, Tahir'in - Zühre'ye, Kerem'in-Aslı'ya olan timsalini yansıtır.

Cesaret, yiğitlik, mücadele kahramanlık motifli destanların karakteristik özellikleridir. Kahramanlık temalı destanlar da aşk ruhuna dayanmaktadır. Ancak buradaki aşk motifleri, sevgilinin sevgiliye duyduğu arzu ile sınırlı değildir. Cesaret ve mücadele içerikli bu destanlarda sevgi, şefkat ve anlayış daha geniş alanı kapsayan vatanı, insanları, halkımızı, kutsal topraklarımızı içine almaktadır. Bu destanlar, mutluluk, neşe, özgürlük için kutsal vatan uğruna vefat eden vatan aşığının sevgisini içerir. Burada halkın mutlu geleceği, cesur kahramanların yüce sevgi duygularının, tükenmez arzularının tezahürü olarak kendini gösterir. Görüldüğü üzere farklı konulara sahip her iki destanın en dikkat çekici özelliği, kutsal muhabbete ve ilahi aşka dayanmalarıdır.

Aşk destanları ile kahramanlık destanları arasında benzerlikler ve farklılıklar vardır. Benzer özellikler şunlardır:

a) Farklı konulardaki her iki destan da âşıklar tarafından yaratılmış ve dinleyiciler arasında anlatılmakla yanı sıra müzik eşliğinde farklı melodilerle seslendirilmiştir.

b) Diğer bir benzerlik, her iki destanın da şiir ve düzyazıyı dönüşümlü ilkesine dayanmasıdır.

Farklı konulu destanlar kendilerine has özellikleri ile karakterize edilir. Farklı özellikler şunlardır.

a. Aşk destanları, kahramanlık destanlarının aksine, üç "üstatname" ile başlar. Dönem ne olursa olsun, çeşitli şairlerin usta sözleri bu destanın giriş kısmını karakterize eder. Kahraman motifli destanlar ise aşk destanları gibi "üstatname" ile başlamaz. Köroğlu destanına baktığımızda, tüm bölümleri doğrudan olacak hikâye ile başladığını görüyoruz. Bu özelliği ile kahramanlık destanları aşk destanlarından ayrılır.

b. Aşk destanlarını kahramanlık destanlarından ayıran bir diğer özellik ise Azerbaycan âşıklarının tabirinde olan duvaggapma denen şiir türü ile tamamlanmalarıdır. Tüm aşk hikâyeleri duvaggapma ile bitmez. Destandaki olaylar bir vusal ile biterse, o zaman âşık destanı duvaggapma ile bitirmelidir. Aşk destanlarındaki olaylar trajik, hüzünlü bir sonla biterse o zaman şarkıcı övgü yok diyerek destanı bir duvaggapma ile bitirmez. Bu ise, destanların bu konudaki performansının karakteristik özelliklerinden biridir.

Kahramanlık destanlarının duvaggapma ile bitmemesi, onu aşk destanlarından ayıran en önemli faktörlerden biridir. İşte bu özelliği ile kahramanlık destanları aşk destanlarından ayrılır.

Destan icracılığı, âşık performans sanatının bileşenlerinden biridir. Destanın performansında birçok özellik var. Bu özellikler şunlardır:

1. Destanların usta âşıklar tarafından icra edilmesi, performansın özelliklerinden biridir. Sanki destanlar âşıkların icrası için yaratılmış gibi. Onları usta âşıklar kadar ilginç, anlamlı ve kapsamlı anlatmak imkânsızdır. Destan söylemek, aşığın büyük sorumluluk, hazırlık, bilgi ve güçlü bir hafızası olmasını gerektiren birleşik bir görevdir. Her âşık bu zor görevle baş edemez.
2. Destanın performansının karakteristik özelliklerinden biri, icracı aşığın bazı durumlarda bazen destanı kısaca konuşmasıdır. Belli zamanlarda, düğün şenliklerinde fazla sipariş geldiği zaman ya da seyirci kendini yorgun ya da bitkin hissettiğinde ona olan ilgi azalır. Şayet böyle bir durumla karşı karşıya kalmış olursa âşık destanı kısaltmak zorunda kalır.
3. Destanın icrası sırasında seyirciyi gergin tutmamak için, aşığın kullandığı uygun performans yöntemlerinden biri Azerbaycan tabiri

ile demiş olursak "garavellilerin"[550] yani fıkraların kullanılmasıdır. Garavelli kısa, mizahi ve hiciv hikâyeleridir. Destanın belirli bölümlerinde dinleyicileri rahatlatmak için âşıklar tarafından söylenir. Bazen bir hikâye ya da masal anlatan bir âşık, bir "garavelli" söylemekle seyircilerin gönlünü açar, morallerini yükseltir ve sonunda hikâyedeki olaylara dikkatini çeker.

4. Destanın performansının bir başka özelliği de usta ile çırak arasında dizilerinin dönüşümlü icrasıdır. Âşık icrası kanununa göre usta sanatçı, bu prensiple icra edilen şiirin Azerbaycan âşıklarının tabirince "mührbendini" yani yekün kıtasını söyleyerek müziği tamamlar.

5. Destanın icrasının diğer özelliklerinden biri de destanın düzyazı kısmının okunması ve dizelerin müzik eşliğinde icrasıdır. Bu kural, destan performansı için tipiktir.

6. Destan performansının karakteristik özelliklerinden biri, saz enstrümanının "umumi kök" (karadüzen) veya "sade kök" adlanan akort üzerine düzenlenmesidir. Destanın icrası sırasında dinleyicilerin dikkatini bir an bile dağıtmamak için usta âşıklar, bu genel akort sistemi ile birçok havayı icra etmeyi daha uygun bulurlar. Her iki akordu da araştırmamızın 3. bölümde ayrıntılı olarak tartıştık.

7. Destanın icrasının diğer özelliklerinden biri, her kıtanın icrasından sonra diksiyonla yeniden tekrarıdır. Kıtanın diksiyonla tekrar etmenin amacı şiirin anlamını izleyiciye bir daha aktarmaktır.

8. Destanın şiirsel kısımlarının farklı varyantlarda duyurulması, destanın icrası için daha karakteristiktir. Her âşık, destanın dizelerini benzersiz bir şekilde duyurur. Azerbaycan âşıklarının tabirinde klasik saz havalarının ilan olmasına ait birkaç örnek: "Aldı görek ne dedi?"[551], "Götürdü dü bare", "Biz deyek, siz şad olun", "Tarafından arz edek, size can sağlığı" vs.

---

[550] Garavelli – Azerbaycan aşık edebiyatında konusu hayattan alınan mizahi kol. Bkz: Altaylı S. "Azerbaycan Türkcesi Sözlüğü" 1. cilt, Milli Eğitim Banlığı Yayınları: 2468, İstanbul -1994, S.460

[551] "Aldı görek ne dedi?" - "Bakalım ne dedi?"

Köroğlu destanında şiirin ilan olunması ile ilgili birkaç örneği vermeyi gerekli görüyoruz:

a) *"Koroğlu sazı çiyninden aşırıb*[552]*, döşüne basdı*[553]*, dedi"*[554]

b) *"Bir istedi misri kılıçı çekib özünü*[555] *onlara göstersin. Sonra lanet şeytana deyib, aldı sazı görek ne dedi"*[556]

9. Poetik bölümlerin hangi âşık havası ile icra olunacağının konkret ilan edilmesi de, dastan icracılığında olan özgün özelliklerden biridir. Örneğin, "Yehya Bey ve Dostu Hanım" destanında "Dilgem" ve "Garaçı" ("El havası" da derler) havalarının adları konkret (somut) olarak bu sözlerle duyuruldu.

A) *"Biçare Dilgem'in gem-güsseden sakalı uzanıb düşmüşdü göğsünü. Sazı göğsüne basdı, götürdü görek Dilgemi havası üstünde Muhemmet'ten ne sordu. Muhemmet ona ne cavab verdi"*[557]

B) *"Yüreyi ğubar* [558] *eyledi. Götürdü görek "Garaçı" havası üstünde dağlara ne dedi?"*[559]

10. Müzik icra olunub bittikten sonra şiirsel kısmın farklı bir tarzda tamamlanması, destan icracılığının diğer karakteristik özelliklerinden biridir. "Köroğlu" destanında "Eyvazın Çenlibele getirilmesi" bölümünde destanın nazım kısımları bu versiyonda özetlenmektedir:

a)"Köroğlu sazla dediyi gibi, sözle de danışdı (anlattı) [560]*"*

b)"Söz tamam oldu. Âşık Cünun sazla dediği gibi, sözle de danışdı"[561]

---

[552] Çiyninden aşırıb – omuzundan indirip
[553] Döşüne basdı - göğsüne bastırdı
[554] Köroğlu, "Azerneşir", Bakü - 1965, S. 17
[555] Özünü - kendini
[556] Köroğlu, "Azerneşir", Bakü- 1965, S. 369
[557] "Azerbaycan Halk Destanları", "Yazıçı", Bakü – 1983, S. 238
[558] Ğubar - özlemek
[559] "Azerbaycan Halk Destanları", "Yazıçı", Bakü – 1983, S. 247
[560] Köroğlu, "Azerneşir", Bakü- 1965, S. 102
[561] Köroğlu, "Azerneşir", Bakü- 1965, S. 102

11. Destan performansının geleneksel özelliklerinden biri, âşıkların aşk hikâyelerini üç başyapıtla söylemeye başlanmasıdır. Başyapıtlar, aşığın halka bilge sözleridir, ustanın tavsiyesidir. Bu kadar akıllıca sözlerle destanın icrasının başlangıcı, gerçek âşıkları hatırlamanın da özüdür. Bir zamanlar Âşık Kadir'in anlattıklarından derlenen "Ak âşık ve Susenber" destanının giriş bölümü aşağıdaki "Üstatname"lerle giriş yapılar:

"Ustadname ustadlardan ad alar, o da ehli-meclise tad olar. Götürdü görek ustad ne dedi, biz deyek bir olsun, ehli dinleyiciler pir olsun:

Hakikat behrine[562] gevvasam[563] deyen,
Gevvas isen, gir deryaya yüzhyaüz.
Âşık deyer yüzhyaüz,
Sonam[564] gölde yüzhayüz.
Garı düşman[565] dost olmaz[566],
Yalvararsan[567] yüzhaüz.
Bir merd ile ilgarını[568] vur başa,
Namert[569] ile kes ülfeti[570] üzhaüz.

* * *

Parçalandım gemim kaldı derinde,
Men gerg oldum[571] deryalarda, derinde.
Âşık deyer derinde,
Dayazında,[572] derinde.
Sıdkı[573] hakka düz[574] olan,

---

562 Behr - deniz
563 Gevvas - dalğıç
564 Sona - suna
565 Garı – eski
566 Olmaz - olamaz
567 Yalvarasan - yalvarmak
568 Ilgar – sözünü tutan
569 Namert -mert olmayan, alçaklık eden, alçak, korkak, erdemsiz.
570 Ülfet - tanışma, görüşme.
571 Gerg oldum - boğuldum
572 Dayaz - sığ

Hergiz[575] kalmaz derinde.
Gismet olsa[576] o mövlanın derinde,
Yüz döşeyek, secde gılag[577] yüzyhaüz.

* * *

Hasta Kasım deyer: canan can deye,
Can eşide,[578] can danışa[579], can deye.
Âşık deyer can deye,
Vefalıya can deye.
Görmedim hercayiler,[580]
Cananına can deye.
Yok vefalım[581], can deyene can deye,
Bivefadan[582] çek elini üzhaüz.

Ustadlar ustadnameni bir demezler, iki deyerler, biz de deyek iki olsun, dostlar başı dik olsun:

Gulluğunda[583] üççe kelme[584] sözüm var,
Birin eşit,[585] birin öyren, birin gan.[586]
Yigidin başına üç dövlet gonar,[587]
Biri ağıl, biri genci, biri şan.

* * *

---

573 Sıdk -içten bağlılık, içtenlik.
574 Düz – doğru
575 Hergiz - asla
576 Gismet – nasip, şans
577 Secde gılak - hadi secde edelim
578 Eşide - duya
579 Danışa - konuşa
580 Hercayi - hiçbir şeyde kararlı olmayan, bir dalda durmayan, bir işi sonuna değin götürmeyen
581 Vefalı - sadakatlı
582 Bivefa - vefasız
583 Gulluğunda - hizmetnde
584 Kelme - kelime
585 Eşit - dinle
586 Gan - anla
587 Gonar - iner

Heç kesin eyliyi,[588] heç kesde[589] galmaz,
Arayıb-aktaran[590] itiyin bulmaz.[591]
Yegin bil[592], dünyada üç şey zay olmaz,[593]
Biri eylik, biri elim, biri nan.[594]

* * *

Dartlı Kerem, dileyini dile sen,
Ağlayasan, sızlayasan, gülesen.
Ey yaradan[595] mene üç dert[596] veresen,
Biri alış, biri tutuş, biri yan.

Ustadlar ustadnameni iki demezler, üç derler, biz de deyek üç olsun, düşmen ömrü puç olsun.

Yüz yalvar,
Yüz belen[597] var, yüz yal[598] var,
Namerdde seha[599] olmaz,
Yüz etekle, yüz yalvar.

* * *

Derde merdim,
Düşmesin derde merdim.
Mene derman[600] neylesin?
Tifilken derd emerdim.

* * *

Derd arkalı,
Serilmiş der-derhalı.

---

588 Eylik - iyilik
589 Heç kesde – bir kimsede
590 Aktaran - arayan
591 Itiyin bulmaz – kaybettiğini bulamaz
592 Yeğin bil – agâh ol
593 Zay olmaz – israf edilmeyecek
594 Nan - ekmek
595 Yaradan - Allahım
596 Dert – ağrı, acı
597 Belen - ki tepe arasında geçit
598 Yal - boyun
599 Seha - comert
600 Derman - ilaç

Yareb varmı menim tek[601]*,*
Gam övlü, derd-arhalı"[602]

12. Destan performansının bir diğer özelliği de aşk destanlarının "duvaggapma"[603] ile tamamlanmasıdır. Destanın "duvaggapma" ile sonlandırılması, aşk destanının bir vusal ile bittiğini gösterir. "Duvaggapma" destanda yeminlerini yerine getiren âşıkların düğününe adanmış âşık muhammes şiir türüdür. "Duvaggapma ile ilgili şöyle bilgi elde ederiz. *"Halk masallarının sonunda genellikle gelini öven ve öğüt veren bir âşık şiiri"* [604]

Muhammes şiir biçimindeki "Duvaggapma"lar, esas olarak gelinin güzelliğinin şiirsel dille bir tasviridir. Bu güzellemeler daha çok "Baş Muhammes" ve "Orta Muhammes" ezgileriyle çalınıp söylenir. "Mahmud ve Ağcakuş" destanındaki "duvaggapma" söylediğimizin bir örneğidir. Güzelin tanımına adanmış muhammesden bir kıtaya bir göz atalım:

Hezerat yahşi[605] *bakın,*
Karşıda[606] *duran güzele.*
Aygabag,[607] *laleyanak,*
Kaşları keman güzele.
Ya huridi, ya peridi,
Behiştdı gılman[608] *güzele.*
Bu suretde, bu sifetde,[609]
Kim diyer insan güzele. [610]

---

[601] Menim tek – benim gibi
[602] Hekimov M. "Halkımızın deyimleri ve duyumları", "Maarif", Bakü - 1986, S.300-301
[603] Duvaggapma – Halk destanlarının sonunda, genellikle gelini öven ve ona nasihat eden âşık şiiri. Bkz: Altaylı S. "Azerbaycan Türkce Sözlüğü" 2. cilt, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2618, İstanbul – 1994, S. 326
[604] https://www.shagird.info/il/duvaqqapma/5-11080-1
[605] Yahşi - iyi
[606] Karşıda - önde
[607] Aygabag – yüzü ay
[608] Gılman - Kur'an literatüründe "cennet ehlinin emrine verilen ve hiçbir zaman yaşlanmayan gençler" mânasına gelir.
[609] Sifet - sıfat

13. Destan performansının özelliklerinden biri de aşığın konuşma - nutuk icrasıdır. Destanın icrasında konuşma ve nutuk kültürü istisnai bir öneme sahiptir. Destanın performansının önemli bir parçası. Olağanüstü belagat, en çok destanların performansındaki usta âşıklarda belirgindir. Usta, âşıkların destanlarının performansı, hikâyedeki olayların güçlü mantıksal bağlantısı, canlı halk söylemi, imgeler, mizah ve ikna edici duygusallık açısından daha da farklıdır. Ayrıca, icracı aşığın bir destanı gerçekleştirme derecesinin, izleyicinin aşığa karşı tutumu, davranışı ve ruh hali tarafından belirlendiğine dikkat edilmelidir. Eğer hikâye, masal veya destan dinleyicileri etkilemişse, bu, aşığın destanı gerçekleştirmeyi başardığı anlamına gelir. Ya da tersine, hikâye izleyicinin ruh halini etkilemediyse, demek ki bu durum aşığın destan icracılığındaki başarısızlığının göstergesidir. Bu açıdan bakıldığında, her âşık, destanın icrası sırasında fikrini belirsiz bir şekilde ifade etmemelidir. Aksi takdirde böyle bir konuşmadan seyirciler hiçbir şey anlayamayacaklardır. Bu nedenle, destanın icracıları bir fikirden diğerine, bir olaydan diğerine, bir hikâyeden diğerine öyle doğal bir şekilde geçmelidir ki, biri diğerini mantıksal bir sırayla tamamlamış olsun. Bunu yapmak için, her sanatçı destanın performansı sırasında katı bir fikir dizisini takip etmelidir.

14. Destan performansının özelliklerinden biri, icra olunan destana, hikâyeye uygun eylemlerin ve jestlerin varlığıdır. Destanın icrası sırasında dışa dönük eylemler ve uygun tavırlar daha belirgindir. Âşıklar, karakterin görünüşünü, psikolojik gerilimlerini, farklı durumlarını, bireysel eylem ve davranışlarını yansıtmak için destan kahramanın karakterine ve kişiliğine uygun eylemleri, tavırları, uygun jestleri, yüz ifadelerini ve oyunculuk becerilerini ustaca kullanırlar.

Bülbül bu konuda şunları yazdı: *"Âşık bir sanatçıdır. Konuşmasına karakteristik yüz ifadeleriyle eşlik ediyor, yürüyor, dans*

[610] "Azerbaycan Halk Destanları", "Yazıçı", Bakü – 1983, S. 45

ediyor ve sıklıkla hikâyenin başkarakterinin eylemlerini anlatıyor."[611] Konuşma ve jest, hareket ve yüz ifadeleri arasındaki uyum, epos performansının önemli bir özelliğidir. Destanın performansındaki eylemin karakteristik doğası, doğrudan imgenin iç dünyası ile ilgilidir. Bu nedenle, efsanenin icrasında aşığın yaptığı her eylem yerel, doğal ve ikna edici olmalı ve imgenin iç dünyasını ortaya çıkarmaya hizmet etmelidir. Aşığın bir oyuncu olarak eylemleri ve davranışları, destanın icrası sırasında müziğin ritmi ve uyumunun uygun olmasına da yansır. Bu özellik, âşığın müzik anlayışından kaynaklanmaktadır. Musikini icra eden sanatçı, müziği hissederken kendine uygun doğal jestler ve taklit nüanslar kullanıyor. Tüm bunlar destanın icrası sırasında müzik eşliğinde daha parlak ve doğal hale geliyor. Âşık, destanın ana görüntüsünün karakterini, iç dünyasını hissedebiliyorsa ama yine de çaldığı havanın haleti ruhu ile yaşıyorsa, bu sanatçının her eylemi ve davranışı daha doğal, anlamlı, içerikli canlı ve inandırıcı olur. Tüm bu nitelikler, görüntünün karakterini ve ruh halini ortaya çıkarmasına izin verir.

Sanatçı aşığın anlattığı destan, kahramanın mücadelesini, çaresiz durumunu, kederini, üzüntüsünü, acısını, özlemini, isteğini, belli bir olaya duyulan arzuyu anlatıyorsa, usta sırayla tüm fırsatları, jestleri, yüz ifadelerini, oyunculuk becerilerini ustaca kullanması gerekir ki örnekteki görüntünün parçalarını, düşüncelerini, yüzünü, bakışını görünüşünü ve karakterini yansıtabilsin. Bütün bunlar destanın performansının özellikleridir. Destanın icrasında farklı özelliklerin kendi işlevi ve önemi vardır. Birinin veya diğerinin olmaması Azerbaycan destan icracılığı sanatına zarar verir. Bu yönlerin ortak faaliyeti, âşık sanatının sinkretikliği ile bağlantılıdır.

---

611 Bülbül M. "Seçilmiş Makale ve Meruzeler" *(derleyen, komenteri ve notlar, G.Gasımov, İsazade A)* "Azerb SSCC E.A." neşriyatı, Bakü - 1968, S. 139

SONUÇ

Azerbaycan halkının kültür tarihini yansıtan alanlardan biri de büyük ozan sanatının halefi olan âşık sanatıdır. Azerbaycan âşık sanatı, milli kültürümüzün gelişmesinde güçlü bir rol oynamıştır. Senkretik âşık sanatı, oyunculuğun yanı sıra müzik, şiir, dans, sahne sanatlarını, icracılığı birleştirir. Müziğin rolü ve halk çalgılarının önemi hakkında konuşurken, Nizami Gencevi'nin eserine atıfta bulunmasak olmaz. Büyük şairin eserlerinde saz, genel olarak neşe, mutluluk, yüksek ruhları ifade eden bir kavram olarak yorumlanır. Azerbaycan'ın birleşik devletinin kurucusu Şah İsmail Hatayi'nin yönetimi sırasında, âşık yaratıcılığı ve âşık sanatı gelişiminin en yüksek zirvesine ulaştı. Bu yıllarda, Hatayi'nin birlikleri, âşıklar tarafından seslendirdikleri kahramanlık sedalı, cengi ruhlu musikiler eşliğinde savaş alanlarına gönderildi. Âşık adı halkımız için bir kutsallık sembolü haline geldi. Bu ismin usta zanaatkârları halk acısının tercümanı olarak hareket ettiler. Halk için yas tuttular ve mutlu günlerinde sevinçlerine ortak oldular. Tesadüf değildir ki insanlar onlara "Hakk aşığı", "Halk aşığı", "Mevla aşığı" vb. diyerek onları bu şerefli isimlerle derecelendirdi. Başka hiçbir sanat formu onun ölümsüzlüğünü, kutsallığını ve insanlığını atasözlerinde âşık sanatı kadar akıllıca kanıtlamamıştır: "Âşıkdan konuk olmaz[612]", "Âşık gördüyğünü çağırar", "Sazı Pirbaba, sözu Nurbaba", "Üstadı dökeni şeyirdi[613] döşürer[614]", "Aşığı ağladan gülmez", "Âşık diyer dem[615] olsun, derviş deyer gam olsun", "Molla yeyer, âşık diyer"[616], "Üstad oğlu şeyird[617] olmaz", "Aşığınkı hayla[618], mollanınki vayla[619]", "Âşık el yaraşığıdır[620]", "Âşık el anasıdır", "Aşığa her yer

[612] Konuk olmaz- misafir olamaz
[613] Şeyird - çırak
[614] Döşürer – toplayar, yığar
[615] Dem – neşe, keyf
[616] Diyer – konuşar, anlatır
[617] Şeyird - çırak
[618] Hay – ses-küy
[619] Vay - matem
[620] Yaraşık – cazibe, çekici, süs

marhemdir[621]", "Âşık diline yasak yokdur", "Aşığın sazı çiyninde[622], sesi boğazındadır[623]", "Âşık harda[624], meclis orda[625]", "Aşığın sinesi[626] Hakk pazarıdır", "Sazı olan aşığın göğüsü sözle dolu olar", "Aşığın sesi Hakk sesidir", "Aşığı ilgarda[627], dostu darda[628] sınarlar[629]", "Aşığın irsi[630], şagirdin[631] dersi", "Âşık Hudaferin'den[632] geçip" (Yani kutsaldır), "Aşığın sesi boğazında, sedefli saz gucağında[633]", "Aşığın sazını aldın, ya canını", "Aşığı el tanıyar, naşını el gınayar[634]", "Aşığın sazı elinde, merifeti[635] dilnde", "Sazsız âşık kime lazım?", "Aşığa meclisde el galdıran[636] üzerine el[637] kaldırar" ve s. Bu atasözleri halkın ustat aşığına olan saygısından, muhabbetinden ileri gelir.

Saz ulu geçmişimizin kutsal bir anıtıdır. Üstatlarımızın ellerinde bu enstrüman kelimelerin, aklın, aydınlanmanın, kültürün, bilgeliğin, arkadaşın silahı haline geldi.

Tarihsel kaynaklardan, tellerinin sayısının zaman zaman değiştiği açıktır. Sazın tel sayısındaki kademeli artış, onun gelişiminin tarihsel yolunu gösterir. Bu enstrümanda tel sayısının artması, işlevi ve önemi nedeniyle yeni perdelerin eklenmesi ihtiyacını da yaratmıştır. Bu nedenle sazın üzerindeki perdeler işlevlerine göre ana ve yardımcı

---

621 Mahrem - gizli
622 Çiyninde - omuzunda
623 Boğazındadır - boğazda
624 Harda - nerde
625 Orda - orada
626 Sinesi - göğüsü
627 İlgar – verilen sözü tutan, itibarlı, doğru, dürüst
628 Darda – sıkıntıda
629 Sınarlar – test ederler
630 Irs - miras
631 Şagird -öğrenci
632 Hudaferin- İranla Azerbaycan sınırında Araz nehri üzerinde yapılmış, tarihi geçmişe dayalı kadim köprü
633 Gucak- göğüsle açık kollar arasında kalan kısım
634 Gınayar –mahküm eder
635 Marifet –edeb, terbiye
636 El kaldıran – döven, küfür eden
637 El – halk anlamında

perdelere ayrılmıştır. Bu perdelerin her birinin kendine özgü adı vardır. Bazıları âşık şiirinde şiirin form adıyla anılırken, diğerleri müziğin farklı bölümlerinde bağlandığı için aynı bölümün ismi ile isimlendirilmiştir. Sesin perdeler üzerindeki kademeli kararı, âşıklar için lad-makam sistemi oluşturdu. Makam-lad âşık müziklerinin temelidir. Belirli bir lada-makama dayanmayan âşık müziği bulmak zordur. Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde faaliyet gösteren âşık okullarının performans geleneklerine değinecek olursak, burada icra olunan havanın daha çok aşağıdaki makamlara - lada dayandığını söyleyebiliriz.

a) “Segâh” ladı.
b) “Rast” ladı.
c) “Şur” ladı. (Kürdi makamı)
d) “Bayatı-şiraz” ladı. (Nihavent makamı)

Makamların ses dizisi her şeyden önce perdelerle ve müziğin akort yapısıyla bağlantılıdır.

Sazın akort yapısı ise icra olunacak âşık musikisinin lad-makam temelini belirler. Araştırma neticesinde Azerbaycan'ın batı bölgesinde icra olunan, seslendirilerek söylenilen musikiler arasında "Çargâh", "Humayun", "Şüşter"e dayalı âşık eseri bulunmadığını tespit ettik. Bir makama, iki makama hatta üç makama dayalı âşık havalarının olduğu tespitinde bulunduk. Araştırma, âşık havasının metro - ritmik açısından iki gruba ayrıldığını gösterdi:

a) Basit behrli - basit boyutlu (ağırlıklı) musikiler.
b) Değişken boyuta sahip birleşik saz ezgileri.

Basit behrli, âşık havalarına yani vezinli musikiler genellikle daha melodik ve eğlencelidir. Birleşik ritmli, karışık ağırlıklı musikilere, çoğunlukla uzun hava tarzında söylenen üzücü ruh haleti içeren ezgileri örnek gösterebiliriz. Âşık havasının metro - ritmik özelliklerinden bahsederken, birçok havanın ritminin ve boyutunun değişken olduğu unutulmamalıdır. Aksine, başka bir müzik grubunun ritmi ise sabittir. Yani tek bir boyuta tabidir. Görüldüğü gibi, âşık

havasında ritim önemlidir. Âşık ezgilerinin melodisi renkli ritmik figürlere dayanmaktadır. Ritim, âşık musikisinin temel özelliğidir.

Azerbaycan âşık sanatının sözlü olarak yayılması ve gelişmesi, çoğunlukla âşık icra sanatı ile bağlantılıdır. Milli kültürümüzde ve maneviyatımızda çok önemli bir rol oynayan bu sanat, gücünü icra yoluyla ortaya koymuştur. Âşık şiiri, âşık müziği ve destanları, saflıklarını ve orijinalliklerini performans sanatı ile koruyabilmişlerdir. Bu nedenle, sözlü geleneklere dayanan tüm sanat türleri gibi, varyantlık kendini âşık şiirinde, destanlarında, âşık performansında ve âşık havalarında göstermiştir. Müziğin farklı akort ilkelerindeki varyasyonluk, Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde faaliyet gösteren âşık okulların farklı performans geleneklerini ve icracılık tarzlarını yaratmıştır. Çeşitli bölgelerde çalan âşıkların enstrümantal kompozisyonu, performans sanatında da varyasyonluğa yol açmıştır. Her bir ustanın benzersiz performans tarzı, farklı âşık performanslarını da karakterize eder. Bir âşığın başka bir aşığınkinden farklı becerilere ve yeteneklere sahip olması, gösteri sanatlarındaki çeşitliliğin temelini oluşturuyordu. Âşık performans sanatındaki varyantlardan biri, hem enstrümantal hem de vokal enstrümanlardaki herhangi bir havanın icra sürecinde ortaya çıkar ve böylece farklılık oluşturur. Aynı havayı farklı şekillerde (ağır ve hızlı) çalmak, saz performansında çeşitliliğin temeli oldu. Bir havanın hem antik hem de modern tarzda icrası, âşıkların icrasında çeşitlilik yarattı. Belli bir havanın farklı tonlarda icra olunması da çeşitliliğe yol açmış oldu. Âşık müziğinin farklı ruh hallerinde icrası varyasyonluk için temelini oluşturuyordu. Farklı boğaz gırtlakları, ayrı kelimeler ve ses süsleri tekerlemesi, renkli güllü kafiyeler, de âşık icrası sanatındaki çeşitliliği karakterize eden unsurlardır. Âşık müziğindeki çeşitlilik, bir bütün olarak âşık yaratıcılığındaki değişkenliğin ayrılmaz bir parçasıdır. Âşık performans sanatı, âşık havasında değişim yaratmada önemli bir rol oynadı. Makam açısından benzer olan havanın değişimi, âşık müziğinde tezahür eden varyasyonlardan biridir. Diğer varyasyonlardan biri, melodik olarak yakın havanın makam - lad

bazındaki farkıdır. Âşık musikisinin çeşitlemelerden biri de ismindeki varyasyonluktur. Âşık icracılığı sanatı âşık şiirinde de varyasyonluğa neden olmuştur. Âşık sanatının gücü daha çok profesyonel performansa bağlıdır. Bu sanat, performans yoluyla özünü daha görsel, daha eksiksiz ve daha güzel ifade edebilir. Büyük âşık sanatının faaliyeti saz icrası sanatı ile bağlantılıdır. Âşık icracılığı sanatının pek çok özelliği vardır, bunlardan biri zihinsel ve duygusal performanstır. Diğer özelliklerden biri de topluluk performansıdır. Eşlik ve düet performansı da enstrümantal âşık performansının özelliklerinden biridir. Âşık müziğinin vokal ve enstrümantal icrası, âşık icra sanatının bir başka özelliğidir. Âşık havasının bir başka özelliği de eski ve modern müzik tarzıdır. Âşık icra sanatının özelliklerinden biri de atışmadır. Atışma, iki aşığın mağlup olana kadar birbirleriyle rekabet etme girişimidir, her iki tarafın da birini diğerini susturma çabasıdır. Bu atışmaya özgün karakteristik özelliğidir. Bu yarışmada kaybeden tarafın enstrümanı olan sazını elinden almak klasik âşık sanatının geleneksel kanunudur. Bu yarışmanın karakteristik özelliklerinden biri, âşıkların kafiye prensibine göre soru sorması ve cevap almasıdır. Atışmanın aynı akortta, aynı melodi, aynı redifle yapılması da özelliğinin bir göstergesidir. Atışma süreci aşağıdaki aşamalardan oluşur:

1. Aşama 1: Karşılama ve inceleme.
2. Aşama 2: Herbe-zorba
3. Aşama 3: Şiirsel yaratıcılık testi
4. Aşama 4: Bağlama ve gıfılbend

Yüzyıllar boyunca atışmalar âşık sanatında önemli bir rol oynamış ve bugünkü durumuna ulaşmıştır. Destanlar Azerbaycan âşık sanatının önemli bir kolunu oluşturur. Destan, belirli bir dramatik çizgi, biçim ve performans tarzına sahip, düzyazı ve şiir dizisi ilkesine dayanan, yüksek sanatsal kaliteye sahip edebi ve müzikal bir eserdir. Şiir ve müziğin, tiyatro sanatının ve koreografinin vokal - enstrümantal performansta birleşimi, epos performansının karakteristik bir özelliğidir. Azerbaycan âşık sanatında onlarca destan, halk hikayeleri vardır. Bu destanlar kahramanlık, romantik veya aşk destanları olarak

ikiye ayrılabilir. Bu açıdan bakıldığında "Köroğlu" kahraman motifli, "Leyla ile Mecnun", "Aslı ile Karam", "Tahir ve Zuhra", "Abbas ve Gülgez" ise muhabbet, âşk konulu destan olarak nitelendirilebilir. Azerbaycan destanı performansının tuhaflıkları bunlardır. Bu özelliklerden biri, usta âşıklar tarafından destanların performansıdır. Bazı durumlarda, destanın aşığın kısa anlatımı da onu karakterize eder. Destanın anlatımı sırasında aşığın kullandığı yöntemlerden biri de anekdotlardır. Destan icrasının özelliği, dizenin usta ile şair arasında dönüşümlü olarak icra edilmesidir. Epos performansının karakteristik özelliklerinden biri de şiirsel bölümlerin icra edileceği klasik âşık musikilerinin duyurulmasıdır. Azerbaycan âşık sazının ismi "umumi kök" olan akorda yani "kara düzen"e ayarlanması, destan performansının özelliklerinden biridir. Destanın mısra kısmının farklı versiyonlarda duyurulması ve icra edilen kıtanın farklı cümlelerle sonlanması da bu performansın özgünlüğünü yansıtmaktadır. Bu performansın tuhaflığı, aşk temalı destanların üç geleneksel "üstadname" başlaması ve bir vusal ile biten destanlar da ise "duvaggapma" denen şiir türünde, yani son müzik parçası olarak, muhammesle çalınıp okumayla bitmesidir. Nutuk, konuşma kültürü ve aynı zamanda yorumlanmakta olan olay için uygun eylem ve jestlerin varlığı, destanın performansının karakteristik bir özelliğidir. Destanın performansında farklı özelliklerin kendi işlevi ve önemli rolü vardır. Birinin veya diğerinin olmaması destanın performansını bozar. Bu özelliklerin destan icrası sanatındaki karışık tezahürü, Azerbaycan âşık sanatının senkretik doğasından kaynaklanmaktadır.

Son olarak diyebiliriz ki Azerbaycan âşık sanatının geçmişte olduğu gibi gelecek zamanlarda da araştırılmasına, bilimsel açıdan tahliline çok büyük ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü bu muhteşem sanat bitip tükenmeyen zengin kültürel kaynaklara temellenen asil halk – müzik sanatıdır. Bu sanatın baş aktörü ise Dede ödülüne hakk kazanan üstat aşıklardır ki bin yıllardır bu şahane sanatın üstesinden gelerek halak arasında uğurla propagandasını yapmışlardır.

KAYNAKÇA

1. Kitaplar

1. Abbaslı İ., "Azerbaycan Destanlarının Yayılması Ve Tasviri Meseleleri", "Nurlan", Bakü-2007, 272 s.
2. Abdülkasımov V., "Azerbaycan Tarı", "Işık" yayınevi, Bakü -1989
3. Abdullayeva S., "Azerbaycan Çalgı Aletleri Dünyanı Hayran Ediyor", "Nurlar" yayınevi, Bakü – 2016, 288 s.
4. Abdullayeva S., "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri", "Adiloğlu" yayınevi, Bakü – 2002, 453 s.
5. Acın, C. "Enstrüman Bilimi *(organoloji)*", "Yenidoğan Basımevi, LTD. Şti." , İstanbul -1994
6. Ahundov A., "Âşıklar", Bakü - 1957, 291 s.
7. Allahmanlı M., "Ozan, Âşık ve Âşık", "Ağrıdağ", Bakü - 1997, 138 s.
8. Altaylı S., " Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü" 1. cilt, "Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: 2468", İstanbul- 1994, 622 s.
9. Altaylı S., " Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü" 2. cilt, "Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: 2618", İstanbul- 1994, 1292 s.
10. Aleskerov İ., "Sazlı-Sözlü Göyçe", "Azerneşr", Bakü - 1999, 288 s. 75.
11. Alesker İ., "Alesker Ocağı", (şiirler) , "Yazıcı", Bakü – 1991, 304 s.
12. Alizade H., "Âşıklar" 2 ciltlik, "Azerneşr", Bakü - 1936, 437s.
13. Amirov F., "Musiki Sayfaları" (sunumlar ve makaleler), "Işık", Bakü - 1978, 144 s.
14. Amirov F., "Musiki Düşünceleri", Bakü – 1971, 146 s.
15. Araslı H., "Âşık Yaradıcılığı", "Birleşmiş neşriyat", Bakü – 1960, 136 s.
16. Arif H., "Dede Şemşir – Dağ Çeşmesi" // Âşık Şemşir, Şiirler, "Yazıcı", Bakü - 1980.
17. "Âşık Abbas Tufarganlı", 72 şiir, *(tertib eden. Abbaszade)*, "Gençlik" yayınevi, Bakü, 80 s.
18. "Âşık Abdulla", *(derleyen Caferzade A.),* "Gençlik", Bakü – 1979, 56 s.
19. "Âşıklar", *(derleyen Taptık İ.),* "Gençlik", Bakü – 1970, 108 s.
20. Âşık Besti, "Lale", *(derleyen Paşayev S.),* "Gençlik", Bakü – 1969, 54 s.
21. Âşık Valeh, "Alçaglı Yüce Dağlar", *(derleyen Mehdi F., Mirzeyev H.),* "Gençlik", Bakü – 1970, 96 s.
22. Âşık Kurban, "Möhnet", "Gençlik", Bakü – 1972, 96 s.
23. "Âşık Alesker", Birinci kitap, "İlm", Bakü – 1972, 326 s.
24. "Âşık Alesker", İkinci kitap, "İlm", Bakü – 1972, 327 s.
25. Âşık Alesker, "Şiirler" *(Seçilmiş Eserler)*, "Yazıcı", Bakü – 1988, 184 s.
26. Âşık Alesker, "Şiirler" *(Derleyen Aleskerov İ.)*, "Azerneşir", Bakü – 1956, 200 s.

27. Âşık Esed, "Seçilmiş Eserler", *(derleyen Abdullayev B., Halilov R.),* "İlm", Bakü – 1979, 163 s.
28. Âşık Penah Penahov, "Saz ve Söz", Bakü – 1963, 55 s.
29. Âşık Peri Meclisi, "Âşıklar Ve El Şairleri", (Şiirleri derleyenler: Hatun N., Ahmedov M., Yagub Z.) "Yazıcı", Bakü – 1991, 444 s.
30. Âşık Hüseyin Bozalganlı, "Destanlar Hikâyeler", *(derleyen Rıza Ş.)* "Yazıcı", Bakü – 1987, 174 s.
31. Âşık Şemşir, "Şiirler" *(derleyen Sarıvelli O.)* "Azerbaycan SSR EA neşr", Bakü - 1959
32. Âşık Şemşir, "Koşmalar", "Azerneşr", Bakü- 1971
33. Âşık Şemşir, "Seçilmiş Eserleri", "Azerneşr", Bakü- 1973
34. Âşık Şemşir, "Seçilmiş Eserleri", "Avrasya Press", Bakü- 2006
35. Âşık Şemşir, "Dağ Havası", *(şiirler),* "Gençlik", Bakü – 1978, 118 s.
36. Âşık Şemşir, "Şiirler", "Yazıcı", Bakü – 1980, 252 s.
37. Âşık Hüseyin Cavan, "Bahar Gibi", "Yazıcı", Bakü -1979, 183 s.
38. Âşık Haspolad, " Talih ve Hakikat", "Yazıcı", Bakü - 1990, 280 s.
39. Âşık Haspolad, "Coşkun Kalbimde Nisgilli Hekayetim Var", "Tehsil", Bakü -1999, 290 s.
40. Âşık Sirac, "Gözleyen Var Yollarımı", "Agâh", Gence - 2003, 360 s.
41. Âşık Umbay, "Laçın'da Çalınan Saz", "Yazıcı", Bakü - 1992, 92 s.
42. Âşık Valeh, "Alçaklı Ucalı Dağlar", "Gençlik", Bakü - 1970, 69 s
43. "Azerbaycan Dilinin İzahlı Lügatı", 1. cilt, "Şark – Garp" yayınevi, Bakü – 2006.
44. "Azerbaycan Dilinin İzahlı Lügatı", 2. cilt, "Şark – Garp" yayınevi, Bakü – 2006.
45. "Azerbaycan Dilinin İzahlı Lügatı", 3. cilt, "Şark – Garp" yayınevi, Bakü – 2006.
46. "Azerbaycan Dilinin İzahlı Lügatı", 4. cilt, "Şark – Garp" yayınevi, Bakü – 2006.
47. "Azerbaycan Tarihi", 1. cilt, "Azerb.SSC E.A", Bakü - 1958, 448 s.
48. "Azerbaycan Tarihi", 2. cilt, "Azerb.SSC E.A", Bakü - 1964, 1002 s.
49. "Azerbaycan Tarihi", 3. cilt, "Azerb.SSC E.A", Bakü - 1973, 246 s.
50. "Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi", 2. cilt., Bakü - 1978, 591 s.
51. "Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi", 3. cilt, Bakü - 1979, 591 s.
52. "Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi", 4. cilt, Bakü - 1980, 591 s.
53. "Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi", 5. cilt, Bakü - 1981, 591 s.
54. "Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi", 6. cilt, Bakü - 1982, 608 s.
55. "Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi", 7. cilt, Bakü - 1983, 624 s.
56. "Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi", 8. cilt, Bakü - 1984, 607 s.
57. "Azerbaycan Sovyet Ansiklopedisi", 9. cilt, Bakü - 1986, 623 s.
58. "Azerbaycan Edebiyatı İncileri" (Destanlar), "Yazıcı", Bakü-1987, 571 s.

59.“Azerbaycan Âşıkları ve El Şairleri”, 1. cilt, “İlim” yayınevi, Bakü – 1983, 375 s.
60.“Azerbaycan Âşıkları ve El Şairleri”, 2. cilt, “İlim” yayınevi, Bakü – 1984, 517 s.
61.“Azerbaycan Edebiyatı İncileri”, “Yazıcı”, Bakü – 1983, 571 s.
62.“Azerbaycan Halk Destanları”, “Yazıcı”, Bakü – 1983, 251 s.
63.“Azerbaycan Halk Musikisi” *(oçerkler),* “İlim” yayınevi, Bakü – 1981, 198 s.
64. Azaflı M., “Goca Kartal”, *(Şiirler),* “Yazıcı”, Bakü – 1987, 167 s.
65.Babayev M, Efendiyev P., “Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatı”, “Maarif”, Bakü – 1970, 268 s.
66. Bedelbeyli A., “Musiki Lûgati”*(Sözlüğü)* “İlim” Yayınevi, Bakü - 1969
67. Bağırov E., “Halk Mahnıları”, “Uşakgençneşir”, Bakü -1961, 88 s.
68. Bahadurgızı Y., “Âşık Ehmed’in Yaradıcılığı”, “Çaşıoğlu”, Bakü - 2009, 200 s.
69.Bayramov A., “İlimiz-Elatımız” // Oğuz Elinden-Ozan Dilinden”, “İlim”, Bakü - 2000, s. 9.
70. Bünyadov T., “Asırlardan Gelen Sesler”, “Yazıcı”, Bakü-1996, 140 s.
71.Bülbül M., “Seçilmiş Makale ve Meruzeler” *(derleyen: komenteri ve notlar, G.Gasımov, İsazade A.)* “Azerb SSCC E.A.” neşriyatı, Bakü-1968, 227.
72.Bünyadov T., “Asılardan Gelen Sesler”, “Gençlik”, Bakü - 1975, 142 s.
73.Ceferli.M., “Hakka Tapınan Âşıklar”, Azerbaycan folkloru, Bakü: Sabah, 1994, 87 s.
74.Ceferzade E. Azerbaycan âşık ve şair gadınları. Bakü: Gençlik, 1991, 288 s.
75.Çemenli M. Âşık Valeh ocağı. *(ön söz.)* Âşık Haspolad Gülablı “Taleh ve Hakikat”, Bakü: “Yazıcı”, 1990, s. 3-6.
76. “Edebiyatşinaslık Terimleri Lügati”, “Maarif”, Bakü - 1988, 268 s.
77.Eldarova E. Azerbaycan âşık seneti. Bakü: İlim, 1996, 281 s.
78.Alimerdanlı Âşık Necef, “Şiirler” *(derleğen ve tertip eden Rüstemzade R.)* “Gençlik”, Bakü - 1979, 56 s.
79. Efendiyev O.“Âşık Poeziyasının Estetik Problemleri”, “Azerneşir”, Bakü – 1983, 115 s.
80.Efendiyev P. Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatı”. (ikinci neşr, Ali mektebler üçün derslik), “Maarif”, Bakü - 1992, 478 s.
81.Efendiyev P. “Molla Cuma Eserleri”, “Şark-Garp” yayınevi, Bakü - 2006, 647 s.
82.Demirkol B. K, Aslanhan Ş, “Çalgı Eğitimi Tar Ders Kitabı”, 9., Devlet Kitapları, 1. Baskı, “Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları” 6553, 2019, 112 s.

83. Demir E, "Divan Edebiyatında Geçen Müzik Aletleri Ve İlgili Kilimeler", Dicle Üniversitesi, Eski Türk Edebiyatı Anebilim Dalı Yüksek Lisans, 1-30 s.
84. Develioglu, F. (1996) *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lûgat.* Ankara, Aydın Kitabevi
85. Duygulu M., "Türk Halk Müziği Sölüğü", "PanYayıncılık", Ankara - 2014, s. 185
86. Gasımlı M. Âşık seneti, Bakü: Ozan, 1996, 258 s. 101.
87. Gasımlı M. Ozan âşık seneti. Bakü: Uğur, 2002, 308 s.
88. Gasımlı M. Molla Gasım yoksa (veya), Hasta Gasım. Tetkikler. IX cilt. Bakü, 2000
89. Gasımzade F. "Azerbaycan Edebiyatı Tarihi. "Maarif", Bakü -1956, s. 127
90. Gasımzade F. "19. Yüzyıl Azerbaycan Edebiyatı Tarihi", "Maarif", Bakü -1974, 486 s.
91. Gazimihal MR. "Musiki Sözlüğü, "MEB", İstanbul, 1961.
92. Gazimihal MR. "Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Çalgılarımız", "Kültür Bak", Ankara -1975.
93. "Gilimli Gedimli Dünya", "Şiirler", *(derleyenler Vahabzade B., Sahil R.)* "Gençlik", Bakü - 1979, 166 s.
94. Geniyev S. Şirvan âşıkları. Bakü: ADPU, 1993, 1997, 120 s.
95. Geniyev S. Şirvan folklor mühiti. Bakü: Ozan neşriyatı, 1997, 260 s.
96. Geniyev S. Şirvanlı Âşık Xanmusa. Bakü: Nurlan, 2004, 188 s. 109.
97. Geniyev S. Şirvanın el şairi Püste Şikâr gızı. "Dede Gorgud» dergisi, 2006, №1 s.30-35.
98. Getran Tebrizi, "Divan", "Azerneşir", Bakü -1957, 440 s.
99. Guliyev O., "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri Orkestri", "Işık", Bakü – 1988, 81 s.
100. Gurbanov B., Estetika Alemine Seyahat", "Gençlik", Bakü- 1977, 70 s.
101. Gurbanov B., "İncesanatın Sosyal Feallığı", "İlim", Bakü -1989, 156 s.
102. Güzel Ü., *"Türk Musikisi Atlası", 1. cilt,* Yeni Türkiye Yayıncılık Eğitim Tic. Ltd. Şti, Ankara – 2019, S. 3 – 539
103. Güzel Ü., *"Türk Musikisi Atlası", 2. cilt,* Yeni Türkiye Yayıncılık Eğitim Tic. Ltd. Şti, Ankara – 2019, S. 3 – 608
104. Güzel Ü., *"Türk Musikisi Atlası", 3. cilt,* Yeni Türkiye Yayıncılık Eğitim Tic. Ltd. Şti, Ankara – 2019, S. 3 – 634
105. Güzel Ü., *"Türk Musikisi Atlası", 4. cilt,* Yeni Türkiye Yayıncılık Eğitim Tic. Ltd. Şti, Ankara -2019, S. 3 – 684
106. Hacıbeyli Ü. "Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları", "Yazıcı", Bakü - 1985, 154
107. Hacıbeyli Ü. E. *Seçilmiş eserleri.* I c., II c., "Şark-Garp" yayınevi, Bakü - 2005

108. Hacıbeyov Ü. "Âşık Sanatı", Seçilmiş eserleri, "Yazıcı", Bakü - 1985, 206 -208 s.
109. Hasta Kasım. "46 Şiir", *(Derleyen:Paşayev S.),* "Gençlik", Bakü-1975, 64 s.
110. Hayyat Mirze. " Şiirler" *(Derleyen: Rüstemzade R.),* "Azerneşr", Bakü-1966, 99 s.
111. Halilov N. Âşık Sanatının Oluşumu", "BDU", Bakü - 2003, 121 s.
112. Hekimov M. "Azerbaycan Klasik Âşık Yaratıcılığı", "APİ", Bakü - 1982, 88 s.
113. Hekimov M. "Azerbaycan Âşık Edebiyatı", "Yazıcı", Bakü-1983, 240 s.
114. Hekimov M. "Halkımızın Deyimleri ve Duyumları", "Maarif", Bakü - 1986, 392 s.
115. Hekimov M. "Azerbaycan Âşık Şiirinin Şekilleri ve Kaynakları", "Maarif", Bakü - 1999, 376 s.
116. Hekimov M. "Âşık Sanatının Poetikası", "Seda" yayınevi, Bakü – 2004, 609 s.
117. "Halkın Söz Hazinesi" (Derleyen: Efendiyev P.) , "Maarif ", Bakü - 1985, 272 s.
118. Huluflu V. "El Âşıkları", Bakü- 1927 102 s.
119. İbrahimov M., "Âşık Poeziyasında Realizm", "Birleşmiş neşriyat", Bakü -1966, 121 s.
120. İmamverdiyev İ. C. "Azerbaycan ve İran Âşık Sanatının Karşılıklı Alakası. Bakü: Nafta-Press, 2008, 976 s.
121. İsgenderova R. "Azerbaycan'ın Kadın Âşıkları", Namzetlik dissertasiyasının avtoreferatı, Bakü - 2003, 27 s.
122. İsmayılov M. C. "Azerbaycan Halk Musikisinin Janrları (türleri)", "Işık" yayınevi, Bakü – 198, 100 s.
123. İsmayılov M. "Azerbaycan Tarihi", "Azerneşr", Bakü – 1980, 261 s.
124. İsmayılzade R., "Azerbaycan Halk Mahnıları", Bakü - 1970, 227 s.
125. İsazade A, Memmedov N., "Azerbaycan Halk Mahnıları ve Oyun Havaları", "İlim" Bakü – 1984, 76 s.
126. "İzahlı Muğam Lûgati", "OL" MMC, Bakü – 2015, 212 s.
127. Kazımov G. "Gurbani ve Poetikası", "ADPİ", Bakü -1996,196 s.
128. Kerim, M. "Azerbaycan Müzik Aletleri", "İndigo" Basımevi, Bakü - 2010
129. Kerimov, M.E. "Azerbaycan Halkının Musiki İrsi", "Oka Ofset" yayınevi, Bakü - 2007
130. Köçerli F. "Azerbaycan Edebiyatı", I c. "İlim", Bakü - 1978, 598 s.
131. Köçerli F. "Azerbaycan Edebiyatı" 2 c. "İlim", Bakü - 1978, 200 s.
132. Köroğlu, "Azerneşir", Bakü - 1965, 375 s.
133. "Kitabi Dede Korkut", "Yazıcı", Bakü – 1988, 375 s.

134. Kurbanov B. "Halk Çalgı Aletlerimizin Tarihi ve Nazari Problemleri", "Şur" yayınevi., Bakü – 2018
135. Mazel L. A. " Müzik Eserlerinin Yapısı" *(tercüme)*, "Maarif", Bakü - 1988, S. 516
136. Meherremov Z. XX Asır Gökçe Âşık Muhiti. 1920-1950-ci iller. Bakü - "Azerbaycan Ansiklopedisi", 1997, 124 s.
137. Memmedov B. "Seçilmiş Makale ve Meruzeler", *(tertib, kommentari, ve notlar Gasımov G, İsazade A.)* Azerb. SSR EA yayınevi, Bakü - 1968, 227 s
138. Memmedli T. İ. "Borçalı Âşık Muhiti", "İlim", Bakü - 1999, 168 s.
139. Memmedli E. "Tecnis Sanatkârlığı", "Nafta-press", Bakü: 1998, 149 s.
140. Memmedov, A. K. "*XIX - XXI yüzyılda Azerbaycan'ın Telli Aletleri"*, "Propolis", "MMC" Yayınevi, Bakü – 2011, 138 s.
141. Memmedov, A.K. "Telli Müzik Aletlerimiz"*, "*Nafta-Press", Bakü - 2001
142. Mirahmedov A. "Edebiyatşinaslık Terimleri Luğati", "Maarif", Bakü - 1988, 268 s.
143. Mirzeyev A. "Şirvan Âşık Yaratıcılığı, Oluşum ve Gelişim Tarihinden", "İlim", Bakü - 2007, 298 s.
144. Mirzeyev H. "Âşık Poeziyasında Yaşayan Adlarımız ve Tarihimiz", "APİ" neşriyatı, Bakü -1997, 352 s.
145. "Molla Cuma", *(Seçilmiş eserleri),* "Yazıcı", Bakü - 1983, 229 s.
146. Mümtaz S. "Azerbaycan Edebiyatı Kaynakları *(düzenleyen Rasim Tağıyev)* "Yazıcı", Bakü - 1986, 441s.
147. Mümtaz S. "El Şairleri", "Seda" neşriyatı, Bakü - 2005, 292 s
148. Namazov G. "Aşığın Sazı ve Sözü", "Yazıcı", Bakü - 1980, 155 s.
149. Namazov G. "Âşıklar", "Seda" neşriyatı, Bakü - 2004, 444 s.
150. Namazov G. "Azerbaycan Âşık Sanatı", "Yazıcı", Bakü - 1984, 193 s.
151. Nebiyev A. "Azerbaycan Âşık Mektepleri", "Nurlan", Bakü - 2004, 310 s.
152. Nebiyev A. "Azerbaycan Halk Edebiyatı" Derslik, II hisse *(orta çağ ve yeni folklor yaratıcılığı).* Bakü: İlim, 2006, 648 s.
153. Nebiyeva A.V. "Karabağ Âşık Muhiti". "Teknur" neşriyatı, Bakü - 2019, 328 s.
154. Necefzade A.İ. "Azerbaycan Çalgı Aletlerinin İzahlı Sözlüğü, 1. Baskı, "Bin Bir Mahnı" MMC Bakü" – 2003
155. Necefzade A.İ. "Azerbaycan Halk Çalgı Aletlerinin İzahlı Lugati", 2. Baskı, "Bin Bir Mahnı", MMC, "Bakü – 2004, 224 s.
156. Necefzade A.İ., "Çalgı Aletlerimiz", "Bin Bir Mahnı", "Bakü – 2004, 128 s.
157. Necefzade A. İ., "Etnoorganologiya", "Ecoprint", Bakü – 2016, 304 s.
158. Nizami Gencevi, "İskendername", "Azerneşr", Bakü – 1941, 411 s.

159. Nizami Gencevi, "Hosrov ve Şirin", "Yazıcı", Bakü – 1982, 401 s.
160. Paşayev S. "Azerbaycan Halk Efsaneleri", "Yazıcı", Bakü -1985, 286 s.
161. Paşayev S. "Azerbaycan Folkloru ve Âşık Yaradıcılığı. "ADU", Bakü - 1989, 88 s.
162. Paşayev S. P. "Ozan-Âşık Sanatının Teorik Sorunları", "Ozan", Bakü - 2002, 208 s.
163. Paşayev G., "Kerkük Folkloru Antolojisi", "Azerneşir", Bakü – 1987, 376 s.
164. Paşayev G.,"İrak- Türkman Folklorü", "Yazıcı", Bakü – 1992, 216 s.
165. Rehimov.E. Şirvan Âşık muhitinde destan İcracılığı.// İlmi araştırmalar. XXIX kitab. "Seda", Bakü - 2006, s. 92-94.
166. Rahmetov, E.M. "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri". "Işık" yayınevi Bakü – 1975, 64 s
167. Ögel B. "Türk Kültür Tarihine Giriş", 9. cilt. *(Türk Halk Musikisi Aletleri)*, *(1. Baskı)*. "Başbakanlık Basımevi", Ankara -1987
168. Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi", Milli Eğitim Basımevi I kısım, 1. Basılış, İstanbul – 1976, 352 s.
169. Öztuna Y. "Türk Musikisi Ansiklopedisi", Milli Eğitim Basımevi II kısım, İstanbul – 1976, 455 s.
170. Sarıvelli O. "Âşık Yürekli Şair, Şair Yürekli Âşık Şemşir", "İlim", Bakü -1973
171. Sarıvelli O. "Güdretli Şair, Üstat Sanatkâr", "Gençlik", Bakü - 1971
172. Sayılov G. "Muasır Şirvan Âşık Yaratıcılığında Vatanperverlik (vatanseverlik) ve Manevi - Ahlaki Görüşler. Kitabi-Dede Gorgud toplusu. 2, "Seda", Bakü – 2008, s.120-127
173. Saferov, C.M. "Azerbaycan Halk Çalgı Aletleri Ansamblı", "Azerneşir" yayınevi, Bakü - 1971
174. Say. A., "Müzik Ansiklopedisi", 1. cilt. Ankara -1985, s. 7- 320.
175. Say. A., "Müzik Ansiklopedisi", 2. cilt. Ankara - 1985, s. 323-638
176. Say. A., "Müzik Ansiklopedisi", 3. cilt. Ankara -1985, s. 643- 960
177. Say. A., "Müzik Ansiklopedisi", 4. cilt. Ankara -1985, s. 963-127
178. "Sazım Sözüm" (şiirler), *(Halk poeziyası hazinesinden adlı giriş makale V. Veliyev'in)*, "Yazıcı", Bakü - 1978, 138 s.
179. Seferova Z. "Üzeyir Hacıbeyov Yaratıcılığında Nazari ve Estetik Problemler", "İlim", Bakü -1985, 208 s.
180. Seyidov M. "Azerbaycan Mitolojik Tefekkürünün Kaynakları", "Yazıcı", Bakü - 1983, 326 s.
181. Seyidov M. "Azerbaycan Halkının Soykökünü Düşünürken", "Yazıcı", Bakü-1989, 496 s.
182. Şehriyar Muhammet (destan), "Yazıcı", Bakü – 1987, 207 s.
183. Şah İsmail Hatay-i, "Seçilmiş Şiirler", "Azerneşr", Bakü- 1964, 244 s.

184. Şuşinski, F. M. *Azerbaycan Halk Musikicileri,* Bakü, "Azerneşr", Bakü-1970, 364 s.
185. Şıhlı İ., "Hatıraya Dönmüş Yıllar", "Yazıcı", Bakü – 1980, s. 215-221
186. Tahmasb M.H, "Destanlar // Azerbaycan Muhabbet Destanları. V ciltte. I cilt. "İlim", Bakü -1979, s. 4-34
187. Tahmasb M.H, "Azerbaycan Halk Destanları" *(Ortaçağ),* "İlim", Bakü-1972, 398 s.
188. Usta Abdullah, "Şiirler", *(Derleyen Mehdiyev R),* "Gençlik", Bakü-1976 80 s.
189. Veliyev V. "Âşık Poeziyası". "ADN", Bakü - 1965, s. 36.
190. Veliyev V. "Azerbaycan Halk Destanları", "ADU" yayınevi, Bakü - 1968
191. Veliyev V. "Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatı", "ADU" yayınevi, Bakü -1970, 439 s.
192. Veliyev V. "Azerbaycan Kahramanlık Destanları", "ADU" yayınevi, Bakü -1980, 76 s.
193. Veliyev V. "Azerbaycan Folkloru", "Maarif", Bakü - 1985, 414 s.
194. Veliyev V. "Gaynar Söz Çeşmesi", "Yazıcı", Bakü -1981, 150 s.
195. Veliyev K., "Elin Yaddaşı, Dilin Yaddaşı", "Gençlik", Bakü – 1987, 280 s.
196. Vural S, "Müzik Terimleri Sözlüğü", Remzi Kitabevi, İstanbul – 2012
197. Zelimhan Y. "Âşık Hüseyin Saraçlı'nın Destanı", "Pedagogika", Bakü - 2007, 256 s.

2. Dergi ve Gazet Makaleleri

1. Allahmanlı M., "Garabağ Edebi Muhiti ve Âşık Valeh.", "İlim ve Hayat" dergisi, 1989, № 4. s.13-15
2. Gasımlı M., Gencebasar âşık Muhiti. "Folklor ve Etnografiya" dergisi, Bakü, 2006, № 1, s.22-25
3. Kınık M., "Türk Halk Müziği Çalgı Topluluklarını Yapılanması ve Bağlama" Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı: 30 Yıl: 2011/1 (211-234 s.)
4. Kerimov M. Kadim Musiki Aletlerimiz. "Halk" gazetesi, 6 Mayıs 2008, s. 6.
5. Mümtaz. S. "Molla Gasım ve Yunis Emre", "İngilab ve Medeniyet" dergisi, №1, 1929.
6. Rüstemzade R. "Âşık Valeh'in Hayatı ve Yaratıcılığı", "Kirovabad Komünisti" gezenti. 15 Eylül, 1990.
7. Tehmasib M.H, "Özü de Şemşir, Sözü de Şemşir" // "Azerbaycan" dergisi, № 8, 1973

3. Hakemli Makale ve Sempozyum bildirileri

1. İmamverdiyev İ. Güney Azerbaycan'ın İki Müzik Aleti , "Medeni - Maarif Dergisi",№ 3 – 4, Bakü - 2000 - ss: 41–42
2. İmamverdiyev, İ. "Azerbaycan'da Tarın Gelişimi" 2. cilt. "Türk Musikisi Atlası", Yeni Türkiye Yayıncılık Eğitim Turizm Gıda San. Ve Tic. Ltd. Şti, Ankara – 2019, S. 511 - 540
3. İmamverdiyev, İ. "Azerbaycan'da Balaban, Def" 2. cilt. "Türk Musikisi Atlası", Yeni Türkiye Yayıncılık Eğitim Turizm Gıda San. Ve Tic. Ltd. Şti, Ankara – 2019, S. 541 – 559
4. Kurbanov B. "Halk Çalgılarımıza Genel Bir Bakış", 2. cilt. "Türk Musikisi Atlası", Yeni Türkiye Yayıncılık Eğitim Turizm Gıda San. Ve Tic. Ltd. Şti, Ankara - S. 529 -608
5. Veliyev Z. "Şahbaz Âşıkları ve El Şairleri" // Ortak Türk geçmişinden ortak Türk geleceğine. IV uluslararası folklor konferansının materialları. "Seda" yayınevi, Bakü - 2007, 256 s.

4. İnternet kaynakları

https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/49949
http://Afrasiyab.musigi-dunya.az/az/articles_16.html
http://acikerisim.aku.edu.tr/hmlui/bitstream/handle/11630/3109/alico.pdf?seguence=1&isAlloüed=y
http://www.anl.az/down/makale/525/2016/yanvar/473869.htm
https://unesco.preslib.az/az/page/t09hGUsNFm
file:///C:/Users/ilgar/Desktop/405963006.pdf
https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/255519
https://sanaei.livejournal.com/202384.html
https://openaccess.firat.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11508/15295/398449.pdf?seguence=1
http://music.mctgov.az/file/3097/documents_3097.pdf

5. Yayımlanmış Yüksek Lisans, doktora Tezi

1. Özkan A. *Tarın Yapısal Özelliklerinin Değerlendirilmesi ve Yeni Bir Tar Modeli* Yüksek Lisans Tezi Haziran Afyonkarahisar, 2009.
2. Turunç A. S. "Türkiye'de Tar Eğitiminde Görülen Problemler Ve Çözüm Yolları", Sanatta Yeterlik Tezi, 20 Eylül – 2011, 314 s.
3. Sayılov G. "Muasır Şirvan Âşıkları" (1950-1980-ci iller). f.ü.f.d. ilmi derecesi almak üçün takdim edilmiş tez, 10.01.09-Folklorşünaslıg, "Seda" yayınevi, Bakü - 2008, 150 s.

TEŞEKKÜRLER

İKSAD YAYINEVİ
Mustafa Letif Emek, Sefa Salih Bildirici, İbrahim Kaya

Rektör: Prof. Dr. Arif Özaydın,
Doç.Dr. Zinnur Gerek, Fahri Çepik

Prof. Dr. Mehmet Adnan CELKAN
Prof. Dr. Mehmet Murat Sucu
Prof. Dr. Mustafa Namiduru
Dr. Öğretim üyesi Mehmet Kaplan
Doç.Dr. Gültekin Şener

Aysel Bayrak, Şeker İskenderova, Alude Cemilkızı
Tunahan Erhanoğlu, Firuze İmamverdi,

Mehmet Çetinkaya, Sefer Memmedov, Deniz Görpe, Yusuf Doğan,
Celal Dikici, Taner Aslan, Nurettin Bozkurt,
Mehmet Mercan, Furkan Erkurt, Mehmet Ali Karaoğlu
Ayhan Kılınç, Emrah Orhan, Ahmet Yırtıcı, Dünya Tekin, Yusuf Altun
Deniz Vural, Naime Ok, Tugba Avcı, Banu Uğur
Mahmut Kelpakla, Metin Alkan

PROF. DR. İLGAR CEMİLOĞLU İMAMVERDİYEV

İlgar Cemiloğlu İmamverdiyev 23 Eylül 1956 yılında Azerbaycan'ın Gençe şehrinde doğdu. Fikret Amirov adına 1 sayılı Çocuk Müzik Okulu'nu (1967-1972), Kanber Hüseyinli adına Orta İhtisas Müzik Lisesini (1972-1976) ve Üzeyir Hacıbeyli adına Bakü Müzik Akademisi'ni (1976-1981yıllarında tar alanında) başarı diplomaları ile bitirdi. 1985 yılında Öğrenci ve Gençlerin 12. Dünya festivalinin (Moskova) diplomasını, 1986 yılında Orta Asya ve Transkafkasya cumhuriyetleri arasında Doğu Aletleri üzere Bakü'de düzenlenen Üzeyir Hacıbeyli adına 1. Uluslararası yarışmada birincilik diplomasını kazandı. Transkafkasya, Orta Asya ve Türkiye'de düzenlenen halk müziği ve folkloru üzere birçok uluslararası kongrelere katılmış, yüzden fazla bilimsel makaleleri farklı hakemli dergilerde yayımlanmıştır. 1994 yılında Azerbaycan Cumhuriyeti Yüksek Referans Kurumundan sanatşinaslık adayı diplomasını *(EN № 0308, 2 Kasım1994 yıl tarihli Protokol № 54.)*, 2009 yılında sanatşinaslık doktoru diplomasını *(ED № 01109, 8 Mayıs 2009 yıl tarihli Protokol № 8 –R),* ilmi unvanını aldı. 1981 yılından 2000 yılına kadar Bakü Müzik Akademisi Halk Çalgı Aletleri bölümünde, 2000 – 2006 yılları arasında Erzurum Atatürk Üniversitesi'nde doçent olarak görev yaptı. 2007 yılından itibaren Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı'nda doçent, 2009 yılından itibaren de aynı üniversitede profesör olarak çalışmaktadır. Kapsamlı çalışmalarından dolayı 2015 yılında Azerbaycan Cumhuriyeti Yüksek Referans Kurumundan 2. Profesörlük Diplomasını *(PR № 01432, 17 Nisan 2015 tarihli Protokol № 07 R)* almaya hak kazanan İlgar Cemiloğlu, "Ansambl için piyesler mecmuası" (1997), "Azerbaycan âşık icracılığı sanatının karakteristik özellikleri" (2004), "Azerbaycan'ın 20 saz havası" adlı I, II (2005) ve III (2006), "Azerbaycan'ın 40 saz havası" (2006), "Piyano eşlikli saz eserleri" (2006), "Piyano eşlikli tar eserleri" 1., 2. cilt (2006), hem de "İran Türklerinde âşık düğün törenleri" (2006), iki ciltten oluşan "Azerbaycan Dans Havaları" (2007), üç ciltten oluşan "Azerbaycan muğam *(uzun havalar)* renkleri ve derâmedleri" (2007, 2009), "Azerbaycan ve İran Türklerinin âşık-icracılık sanatının karşılıklı ilişkileri" 1. neşir (2007), 2. neşir (2008), "Âşık Mikail Azaflı'nın saz havaları" (2008), altı ciltten oluşan "Azerbaycan halk türküleri" (2007, 2008, 2009), "Azerbaycan muğam *(uzun hava)* incileri *(mücevherleri)* "(2010)", "Komik hikayeler ve gülmeceler" (2010), "Miskin Abdal ocağının el sanatkârları" (2011), "Şirvan âşıklarının saz havaları" (2011), "İran-Azerbaycan Âşıklarının 40 Saz Havası (2012), "Köroğlu havaları" (2012), "Saz havaları Antolojisi" (2013), "Azerbaycan enstrümantal halk müziği örnekleri" (2014), "Vahit Ali oğlunun şiirlerine bestelenmiş müzikler" (2015), "Miskin Abdal elinin saz-söz üstatları" 1. baskı (2016), 2. baskı (2017), "Dede Şemşir icracılığı sanatında ananevi saz havaları" (2017), "Azerbaycan musikisinde Bahar mevzusu *(konusu)* ve Nevruz motiflerinin

izleri" (2018), "Bir millet, iki devlet, Azerbaycan - Türkiye" (2018), "Azerbaycan müzik kültüründe bayatılar - mâniler" (2019), "Yaşıyorsun yüreğimde" (2020), aynı zamanda Ali İmamverdi ile ortak "Azerbaycan Raks Havaları Atlası" 1. cilt "Kaytağı" (2020), "Azerbaycan Raks Havaları Atlası" 2. cilt "Yallılar" (2020), "Azerbaycan Raks Havaları Atlası" 3. cilt "Diringi" (2020), "Azerbaycan Raks Havaları Atlası" 4. cilt "Kadim Rakslar" (2020), "Azerbaycan Raks Havaları Atlası" 5. cilt "Çağdaş Dönem Raksları" *(1. Bölüm)* (2020), "Azerbaycan Raks Havaları Atlası" 6. cilt, "Çağdaş Dönem Raksları" (2. Bölüm), "Avtandl İsrafilov'un 26 raks havaları" isimli kırk yedi kitap yayımlattı.

Prof. Dr. İlgar Cemiloğlu farklı yıllarda Rusya *(Moskova, St. Petersburg),* Kazakistan (*Alma - ata*), Özbekistan *(Taşkent, Semerkant),* İtalya *(Roma, Napoli, Kapri),* İran *(Tebriz, Urmiya),*Irak *(Bağdat, Babil),* Türkiye *(Ankara, Erzurum, Ağrı, Iğdır, Kars, Bayburt, Amasya, Osmaniye, Şanlı Urfa, Akçaabat, İstanbul, Bursa, İzmir, Ayvalık, Eskişehir, Kırşehir, Nevşehir, Gaziantep, Adıyaman)* vs. birçok ülkelerde çok sayıda konserlere katıldı. Aynı zamanda Azerbaycan ve Türkiye televizyonlarında: "AzTV1", "İctimai TV", "TRT İnt", "TRT Gap", "25. kanal" da tar ve saz aleti ile farklı konserlerde yer aldı. "Kaçak Nebi", "Papak", "Beyin Oğurlanması" *(Damadın çalınması)*, "Doğma Sahiller" filmlerinin ve "Sekreğin destanı" *(Korkut-Ata hikâyesi)* çizgi film müziğini tar, Azeri âşık sazı, bağlama ve ud enstrümanları ile seslendirdi.

Prof. Dr. İlgar Cemiloğlu Gürcistan *(Tiflis 1981)*, Özbekistan *(Taşkent 1988, 1989),* Kazakistan *(Alma - ata 1991)*, Moldova *(Komrat - Gagavuzya 2017),* KKTC (*Lefkoşa 2019)*, ve Türkiye'de *(Ankara 2002, 2007, 2012, Kocaeli 2007, Urfa 2015, Edirne 2016, Niğde 2017, İstanbul 2012, 2017, Nevşehir 2017, 2018, Iğdır 2017, Sivas 2017, Diyarbakır 2017, Antalya 2018, Afyon 2018, Ardahan 2019, Eskişehir 2019)*, düzenlenen farklı törenlerde hem folklor hem de halk müziği alanında uluslararası kongrelerde, sempozyumlarda ve bilimsel zirvelerde akademik makaleleri ve icralarıyla yer almıştır.

"Azerbaycan Âşık İcracılığı Sanatı" isimli kitap, Ali İmamverdi'nin sekizinci, Prof. Dr. İlgar Cemiloğlu'nun Türkiye ve Azerbaycan müzik kültürümüze armağan ettiği kırk sekizinci eseridir.

ISBN: 978-625-7636-20-9