

Bayat-i-Şiraz Makamında Tar Çalgısı İçin Bestelenmiş Altı Eser ile Nihâvend Makamının Karşılaştırmalı Analizi

M. Arda Balkay¹

Özet

Bu çalışma, Azerbaycan makam müziğinde tar icracılarının geleneksel açış makamı olarak kullandıkları Bayat-i Şiraz'ın, Türk makam müziğindeki Nihavend makamı ile benzerlik ve farklılıklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda, tar için bestelenmiş altı Bayat-i Şiraz eserinin makamsal analizi yapılmış; bestecisi bilinmeyen iki anonim eser de tar metotlarında yer almaları ve icra geleneğinde önemli bir yer tutmaları nedeniyle incelemeye dâhil edilmiştir.

Azeri müziğinin teorik yapısı, klasik Türk makam müziğinde olduğu biçimiyle ayrıntılı bir analize her zaman elverişli olmadığından, eserlerin çözümlemesinde Türk makam nazariyatının yöntemleri kullanılmıştır. Bu çerçevede “makam” ve “mugam” kavramları karşılaştırmalı olarak ele alınmış; Bayat-i Şiraz'ın mugam sistemi içindeki konumu açıklanmıştır. Çalışmanın kuramsal bölümünde ayrıca tar çalgısının tarihsel gelişimi, yapısal özellikleri ve Azerbaycan-İran tar çeşitleri incelenmiş; Türkiye'de tarın gelişimine de yer verilmiştir.

Dördüncü bölümde ise Bayat-i Şiraz makamında tar için bestelenmiş altı eserin ayrıntılı makamsal analizi yapılmış; bu analizler Nihavend makamı ile karşılaştırılarak iki makam arasındaki yapısal ve seyirsel ilişkiler ortaya konmuştur.

1 (Tarzen, müzik yapımcısı) e-posta adresi: ardabalkay@gmail.com

1. Giriş

Türk dünyası müziklerinde makam kavramı, tarihsel olarak yalnızca belirli bir dizi veya skalanın tanımlanmasıyla sınırlı kalmamış; aksine, aralık ilişkilerinin, seyir kalıplarının, karar ve güçlü perdelerin, genişleme bölgelerinin, durak noktalarının ve icra pratiklerinin bütüncül bir örgütlenmesi olarak şekillenmiştir. Bu nedenle makam, teorik ve pratik boyutlarıyla çok katmanlı bir müziksel düşünme biçimini temsil eder. Kutluğ'un bu bağlamdaki tespiti, makam kavramının evrensel niteliğini çarpıcı biçimde ortaya koyar: "Dünya üzerinde mevcut halkların ne kadar musiki türleri varsa hepsinin iştirak halinde bulunduğu ilk nokta, melodik yapılara esas teşkil eden "aralık"lardır" (Kutluğ, 2000:25). Bu ifade, aralık kavramının yalnızca teknik bir unsur değil, kültürlerarası ortak bir başlangıç noktası olduğunu vurgular. Aralıkların örgütlenme biçimi, makamların hem duyumsal kimliğini hem de kültürel anlamını belirleyen temel unsurdur.

Aralıkların birbirleriyle kurduğu ilişkiler, makamların melodik iskeletini oluştururken, bu iskeletin nasıl hareket ettirileceği -yani seyir- her müzik kültüründe farklı estetik anlayışlarla şekillenir. Osmanlı-Türk, Azerbaycan ve İran müzik gelenekleri, makam/mugam sistemlerini ortak bir aralık mirası üzerine inşa etmiş olsalar da bu aralıkların dizisel örgütlenmesi, seyir mantığı, karar anlayışı ve icra pratikleri bakımından birbirinden ayrılır. Bu farklılıklar, makamların yalnızca teorik yapılar değil, aynı zamanda kültürel hafızanın taşıyıcıları olduğunu gösterir. Melodik yapıların kuruluşu farklı olsa da dinleyici üzerinde bıraktığı hissiyat çoğu zaman makam benzerliklerinin sezgisel olarak algılanmasına imkân verir. Bu nedenle, aynı veya benzer adlarla anılan makamların farklı coğrafyalarda nasıl anlam kazandığını incelemek hem müzik teorisi hem de kültürel tarih açısından önem taşır.

Türk dünyasında birçok makamın aynı isimle anıldığı, ancak farklı dizi ve seyir özellikleri taşıdığı bilinmektedir. Bu durum, kültürlerarası etkileşimin sürekliliğini gösterdiği kadar, her coğrafyanın kendi müziksel estetiğini ve icra geleneğini makam kavramı üzerinden yeniden yorumladığını da ortaya koyar. Bayat-i Şiraz bu bağlamda dikkat çekici bir örnektir. Türkiye'de Nihâvend makamı ile ilişkilendirilen bu ad, Azerbaycan müzik kültüründe hem bağımsız bir mugamı hem de tarihsel bir şube geleneğini ifade eder. Aynı isim altında toplanan bu iki yapı, dizisel kuruluş, seyir mantığı, karar anlayışı ve icra pratikleri bakımından önemli farklılıklar gösterir. Bu farklılıkların belirginleştiği en önemli alanlardan biri ise tar çalgısı repertuarıdır.

Tar, özellikle Azerbaycan müzik kültüründe mugam icrasının temel taşı olarak kabul edilir. Mugamın katmanlı seyir yapısı, şubeler arasındaki geçişler, melodik genişlemeler ve dramatik yoğunluk, tarın teknik ve tınısal imkânlarıyla

bütünleşerek somut bir müziksel anlatıya dönüşür. Bu nedenle Bayât-i Şiraz mugamının tar üzerindeki icrası, makamın teorik yapısını pratikte görünür kılan bir laboratuvar işlevi görür. Öte yandan, Türkiye’de Nihâvend makamı için bestelenmiş eserlerde tarın kullanımı, makamın seyir özelliklerini ve çeşni zenginliğini farklı bir estetik bağlamda ortaya koyar. Böylece tar, iki farklı müzik sisteminin karşılaştırılmasında hem analitik hem de icrâ bakımından bir araç hâline gelir.

Nihâvend makamı ile Bayati-Şiraz mugamı, özellikle tar çalgısı için bestelenmiş eserler bağlamında karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Amaç, iki müziksel yapının dizisel örgütlenmesini, seyir mantığını, karar ve güçlü ilişkilerini, şube/makam anlayışını ve icra pratiklerini ayrıntılı biçimde inceleyerek, Türk makam sistemi ile Azerbaycan mugam sistemi arasındaki benzerlikleri ve ayrışmaları ortaya koymaktır. Bu karşılaştırma, yalnızca iki makam/mugamın teknik özelliklerini değil, aynı zamanda bu yapıların ait oldukları kültürel bağlamları nasıl yansıttığını da görünür kılacaktır.

Bu araştırmanın temel amacı, Nihâvend makamı ile Bayati-Şiraz mugamının hem dizi hem seyir bakımından ve işlevsel özelliklerini karşılaştırmalı olarak incelemektir. Her iki yapının melodik örgütlenmesi, karar ve güçlü ilişkileri, genişleme bölgeleri ve icra mantıkları ayrıntılı biçimde ele alınarak, iki müzik sisteminin benzerlikleri ve ayrışma noktaları ortaya konmaya çalışılacaktır.

Ayrıca, tar çalgısı için bestelenmiş eserler üzerinden bu farkların icraya nasıl yansıdığı analiz edilecektir. Böylece, teorik yapı ile pratik icra arasındaki ilişki somut örneklerle görünür hâle getirilecektir. Makam ve mugam sistemlerinin tarihsel gelişimi, dizisel yapıları, seyir özellikleri ve icra gelenekleri, tar çalgısının organolojik ve performatif özellikleriyle birlikte değerlendirilerek, iki müziksel dünyanın kesişim noktaları ve ayrışma hatları bütüncül bir çerçevede ele alınacaktır.

2. Makam ve Mugam Sistemleri

2.1. Türk Makam Teorisi: Aralık, Dizi, Seyir, Çeşni, Şed Makam

Türk makam müziği teorisi, tarihsel süreç içinde yalnızca seslerin belirli bir sırayla dizilmesinden ibaret bir yapı olarak değil; aralıkların, melodik hareketin, durak ve güçlü perdelerin, genişleme bölgelerinin, seyir ilkelerinin ve icrâ pratiklerinin bütüncül bir örgütlenmesi olarak gelişmiştir. Bu nedenle makam, teorik olduğu kadar estetik de bir kavramdır; yalnızca bir dizi değil, zaman içinde şekillenen bir “melodik davranış biçimi”dir. Kutluğ’un bu konudaki temel tespiti, makam kavramının aralık ilişkileri üzerine kurulu evrensel niteliğini açık biçimde ortaya koyar: “Dünya üzerinde mevcut halkların ne kadar musiki

türleri varsa hepsinin iştirak halinde bulunduğu ilk nokta, melodik yapılara esas teşkil eden ‘aralık’lardır.” (Kutluğ, 2000:25). Bu ifade, aralık sisteminin yalnızca teknik bir düzenleme değil, kültürlerarası ortak bir müziksel başlangıç noktası olduğunu gösterir.

2.1.1. Aralık Sistemi

Türk makam teorisinin merkezinde aralık sistemi yer alır. Aralıklar, makamın hem matematiksel iskeletini hem de duyumsal karakterini belirleyen temel unsurlardır. Aralıkların büyüklüğü, dizinin kuruluşunu, perdeler arasındaki yönelim ilişkilerini, durak ve güçlü perdelerin işlevini ve seyir davranışının sınırlarını belirler. Bu nedenle aralık sistemi, makamın yalnızca teknik bir bileşeni değil, aynı zamanda estetik duyumun da taşıyıcısıdır.

Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde makam, yalnızca hangi seslerden oluştuğuyla değil, bu seslerin birbirleriyle kurduğu ilişkilerle tanımlanır. Arel (1930), aralıkların belirleyici rolünü şu sözlerle ifade eder: “Makamın kimliği, seslerin tek tek varlığından değil, aralarındaki nispetlerden doğar.” Bu ifade, makamın özünü oluşturan şeyin tek tek perdeler değil, perdeler arasındaki ilişkiler olduğunu açık biçimde ortaya koyar.

Suphi Ezgi de benzer biçimde, makamın yalnızca bir dizi olmadığını, aralıkların oluşturduğu ilişkiler bütünüünün onun karakterini belirlediğini vurgular. Ezgi’ye göre makam, “seslerin ardışık dizilişinden ziyade, aralıkların örgütleniş biçimiyle” anlam kazanmaktadır (Ezgi, 1933). Bu bakış açısı, aralık sisteminin hem teorik hem de duyumsal temel olduğunu gösterir. Bu yaklaşım, Türk müziği araştırmacılarının çoğu tarafından paylaşılır. Örneğin Rauf Yekta, aralıkların makamın duyumsal rengini belirlediğini vurgulayarak, “bir makamın hissi kıymeti, aralıklarının tertibinden doğar” (Yekta, 1922) demektedir. Böylece aralık sistemi, makamın yalnızca matematiksel değil, aynı zamanda estetik bir temeli hâline gelir.

Ayrıca aralık sistemi, makamın genişleme bölgelerini ve seyir davranışını da belirler. Bir makamın hangi bölgede yoğunlaşacağı, hangi perdelerde duracağı, hangi geçişleri tercih edeceği büyük ölçüde aralık örgüsünün sunduğu imkânlarla şekillenir. Bu nedenle aralık sistemi, makamın yalnızca başlangıç noktası değil, melodik hareketin sınırlarını çizen bir çerçevedir.

Bu çerçeve, Türk makam müziğinin kendine özgü aralık türlerini *-büyük mücenneb, küçük mücenneb, bakiye, tanini gibi-* hem teorik hem de duyumsal düzeyde anlamlı kılar. Özellikle küçük mücenneb aralıklarının yarattığı hafif gerilim, Türk makam müziğinin kendine özgü “ince ve tatlı” duyumunu oluşturur.

Aralık sistemi, Türk makam müziği teorisinin hem teorik hem estetik temelini oluşturan, makamın kimliğini belirleyen en önemli bileşendir. Aralıklar olmadan dizi kurulamaz, dizi olmadan seyir oluşamaz, seyir olmadan makam kimliği görünür hâle gelemmez. Bu nedenle aralık sistemi, makamın hem melodik mantığı hem de duyumsal ruhudur.

2.1.2. Dizi–Seyir Ayrımı: Statik Yapı ve Dinamik Süreç

Türk makam teorisinin en belirgin özelliklerinden biri, dizi ile seyir arasındaki ayrımdır. Dizi, makamın statik hâlidir; yani aralıkların belirli bir düzen içinde sıralanmasıyla oluşan ses malzemesini ifade eder. Ancak Türk müziğinde makamı yapan asıl unsur, dizinin kendisi değil, bu dizinin zaman içinde nasıl hareket ettirildiğidir. Bu nedenle seyir, makamın dinamik boyutunu oluşturur.

Seyir, melodinin zaman içindeki yönelimini, hangi perdelerde durulacağını, hangi bölgelerde yoğunlaşılacağını ve hangi melodik kalıpların kullanılacağını belirleyen dinamik yapıdır. Bu nedenle Türk müziğinde makam, yalnızca bir dizi değil, bir “melodik süreç”tir.

Yekta'nın klasik tespiti bu ayrımı açık biçimde ifade eder: “Bir makamı yalnız dizisiyle tarif etmek kâfi değildir; onun seyri, karakteri ve melodik hareket tarzı da bilinmelidir.” Bu görüş, makamın yalnızca teorik bir yapı değil, icra sırasında ortaya çıkan bir süreç olduğunu vurgulamaktadır. Benzer biçimde Jean During de makamın yalnızca aralık dizisiyle tanımlanamayacağını, asıl kimliğin “melodik davranışın zaman içindeki örgütlenmesiyle” ortaya çıktığını belirtir (During, 1997). Böylece seyir, makamın gerçek kimliğini belirleyen en önemli unsur olarak karşımıza çıkar.

Sonuç olarak dizi–seyir ilişkisi, Türk makam teorisinin iki katmanlı yapısını açık biçimde ortaya koyar:

- Dizi, makamın ses malzemesini ve aralık örgüsünü belirleyen statik çerçevedir.
- Seyir, bu malzemenin nasıl kullanılacağını, nasıl hareket edeceğini ve nasıl bir karakter oluşturacağını belirleyen dinamik süreçtir.

2.1.3. Şed Makamlar: Transpozisyon Yoluyla Yeni Duyum Alanları

Türk makam müziği teorisinin en önemli unsurlarından biri de şed makamlardır. “Şed”, bir makam dizisinin başka bir perdeye göçürülmesi yoluyla elde edilen yeni makamları ifade eder. Bu işlemde, dizinin aralık yapısını aynen korunur; ancak makamın duyum alanı yani tınısal rengi değişir.

Böylece aynı aralık örgüsü, farklı bir perde merkezinde yeniden kurularak yeni bir ifade alanı kazanır.

Arel, şed kavramının yalnızca teknik bir göçürme/transpozisyon işlemi olmadığını, aynı zamanda estetik bir yeniden konumlandırma olduğunu vurgular ve bunu “Şed, makamın ruhunu değiştirmeden rengini değiştiren bir işlemdir” (Arel, 1930, s.112) cümlesiyle belirtir. Bu ifade, şeddin makamın özünü bozmadan ona yeni bir tınısal çerçeve kazandırdığını göstermektedir. Özetle şed, makamın karakterini korur; fakat onu başka bir perde ekseninde yeniden düzenleyerek farklı bir duyum atmosferi yaratır. Türk makam müziği sisteminin ne kadar esnek ve yaratıcı bir yapıya sahip olduğunu da bu şekilde ortaya koyar. Aralık örgüsü değişmediği hâlde duyumun değişmesi, Türk müziğinde perdenin yalnızca bir frekans değeri değil, aynı zamanda bir duygu ve ifade merkezi olduğunu gösterir.

Bu bağlamda Nihâvend makamı, şed kavramının en bilinen örneklerinden biridir. Çünkü Nihâvend, Bûselik makam dizisinin Rast perdesine göçürülmesiyle elde edilmektedir. Bu açıklama şed işleminin hem teorik hem de estetik sonuçlarını somut biçimde açıklar: Aralıklar yapısı itibarıyla Bûselik makamı dizisi ile aynıdır. Ancak duyum, Rast perdesinin tınısal ağırlığı nedeniyle tamamen farklı bir karakter kazanır ve böylece aynı aralık örgüsü, yeni bir perde merkezinde yeni bir makam kimliği oluşturur.

Sonuç olarak şed makamlar, Türk makam müziği teorisinde transpozisyon yoluyla yeni renkler üretebilen yapısını temsil eder. Şed, makam sisteminin hem esnekliğini hem de duyumsal çeşitliliğini artıran bir estetik araçtır; icrâciya ve besteciye, makamın özünü koruyarak yeni ifade alanları açan yaratıcı bir imkân tanır. Bu nedenle şed, Türk makam teorisinin yalnızca teknik bir unsur değil; makamın renk, tını ve duygu dünyasını genişleten tarihsel ve estetik bir yeniden konumlandırma sürecidir.

2.1.3. Çeşni: Makam İçindeki Melodik Tatlar ve Mikro-Modülasyon Alanları

Türk makam teorisinde çeşni, makamın iç yapısını zenginleştiren ve melodik akışa renk katan temel unsurlardan biridir. Çeşni, belirli bir aralık dizisinin kısa süreli duyurulmasıyla ortaya çıkan melodik tat anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle, makamın genel karakteri bozulmadan, onun içinde geçici olarak başka bir aralık örgüsünün hissedilmesidir ki tam da bu nedenle çeşni, makamın hem iç dinamizmini hem de ifade gücünü artıran bir yapısal bileşendir.

Bir makam içinde farklı çeşnilerin kullanılması, melodik zenginliği ve geçki imkânlarını genişletir. Örneğin Nihâvend makamında, özellikle Nevâ bölgesinde Kürdî, Hicaz veya Uşşak çeşnilerinin duyurulabilmesi, makamın

hem esnekliğini hem de duyumsal çeşitliliğini gösterir. Bu tür kısa süreli renk değişimleri, makamın içinde mikro-modülasyon alanları yaratır. Bu alanlar, icracıya melodik ifade bakımından geniş bir hareket sahası sunarken, aynı zamanda makamın karakterinin korunması için dikkatli bir kullanım gerektirir.

Çeşnilerin doğru yerde, doğru yoğunlukta ve doğru süreyle kullanılması, makamın bütünlüğü açısından kritik önemdedir. Aksi hâlde makamın kimliği bulanıklaşabilir veya melodik akış gereksiz yere dağılır. Bu nedenle çeşni, yalnızca teknik bir unsur değil, aynı zamanda icracının estetik sezgisini ve makam bilgisine hâkimiyetini gösteren bir ifade aracıdır.

Naroditskaya, çeşninin bu estetik yönünü: “Çeşniler, melodik akışın duygusal rengini belirleyen küçük ama etkili dokunuşlardır” (Naroditskaya, 2002 şeklinde açıklamaktadır). Bu cümle, çeşninin makamın duygusal atmosferini şekillendiren ince bir renk katmanı olduğunu vurgulamaktadır.

Sonuç olarak çeşni, Türk makam müziği teorisinde, makamın iç renklerini belirleyen, seyri oluşturan melodik akışa yön veren, geçki imkânlarını artıran, icracıya ifade özgürlüğü sağlayan, ama aynı zamanda makamın bütünlüğünü korumak için dikkatle kullanılmasını gerektiren bir unsurdur.

2.2. Azerbaycan Mugam Teorisi: Dörtlü, Şube, Seyir ve Dramatik Yapı

Azerbaycan mugam sistemi, Türk dünyasının ortak makamsal mirasını paylaşmakla birlikte, kendi içinde son derece özgün bir dizisel örgütlenme, melodik gelişime ve dramatik anlatı yapısına sahiptir. Mugam, yalnızca bir dizi ya da soyut bir aralık sistemi değil; sözlü gelenekle aktarılan, tarihsel olarak şekillenmiş, çok katmanlı bir müziksel düşünme biçimidir. Bruno Nettl, mugamın bu niteliğini açıklarken “mugam icrasının ustadan çırağa aktarılan sabit melodik kalıplar ve ezgisel çekirdekler üzerine kurulu olduğunu” vurgular (Nettl, 1987). Bu yaklaşım, mugamın teorik bir diziden çok, hafızaya dayalı bir repertuar ve icra geleneği olduğunu gösterir.

Mugamın melodik gelişimi yalnızca aralık ilişkilerine değil, belirli ezgisel motiflerin, geçiş kalıplarının ve dramatik yükseliş-çözülme yapılarının bütünleşmesine dayanır. Jean During, mugamın dramatik niteliğini “ardışık gerilim ve çözümlerle ilerleyen sahne benzeri bir anlatı yapısı” olarak tanımlamaktadır (During, 1997). Bu tanım, mugamın melodik bir hareketten çok, duygusal ve anlatsal bir süreç olduğunu ortaya koymaktadır.

Azerbaycanlı araştırmacı Rena Mammadova, mugamın aktarım biçimini açıklarken “mugam icracısının yalnızca diziyi değil, her şubenin melodik davranışını, durak noktalarını ve geçiş yollarını ezbere bilmesi gerektiğini”

belirtir (Mammadova, 2005). Bu ifade, mugamın yazılı teoriden çok sözlü geleneğe dayanan bir hafıza sistemi olduğunu gösterir.

Mugamın kültürel ve estetik boyutunu inceleyen Inna Naroditskaya ise mugamı “duygusal yoğunluğu, şiirsel söylemi ve dramatik akışı bir araya getiren çok katmanlı bir müziksel anlatı” olarak tanımlar (Naroditskaya, 2002). Bu tanım, mugamın yalnızca teknik bir yapı değil, aynı zamanda kültürel bir ifade biçimi olduğunu vurgular.

UNESCO’nun değerlendirmesi de bu çok yönlü yapıyı doğrular: “Azerbaycan Mugamı, yüksek düzeyde doğaçlama içeren geleneksel bir müzik biçimidir... Mugamlar dizilerle değil, sözlü olarak aktarılan ezgiler ve ezgisel motiflerle ilişkilidir.” (UNESCO, 2008). Bu ifade, mugamın teorik dizilerden çok, icrâ geleneği, hafıza, motif örgüsü ve dramatik yapı üzerinden tanımlandığını açık biçimde ortaya koyar.

Bütün bu tanımlar çerçevesinde mugam, dizisel bir yapıdan çok daha fazlasıdır: Melodik çekirdeklerin, dramatik yükselişlerin, sözlü aktarımın ve kültürel hafızanın birleştiği, çok katmanlı bir müziksel evrendir.

2.2.1. Dizisel Temel: Dörtlü Yapısı

Mugamın dizisel temeli, dörtlü (tetrakord) adı verilen dört sesli birimlerin belirli aralık ilişkileriyle birleştirilmesine dayanır. Bu modüler yapı, Türk makam müziği teorisindeki beşli-dörtlü birleşiminden farklı olarak daha sistematik ve matematiksel bir örgütlenme sunar. Örnek olarak bu çalışmanın konusu “Bayat-i Şiraz makam dizisinin kuruluş formülü: 1/1/1–2 olup, iki dörtlünün küçük üçlü aralığında birleşmesinden meydana gelmiştir” (Hacıbeyli, 1985, s.27–28).

Bu açıklama, mugam dizilerinin belirli aralık formülleriyle kurulduğunu ve her dörtlünün mugamın melodik alanlarını belirlediğini gösterir. Azerbaycan Kültür Bakanlığı da mugamın modal niteliğini şu ifadeyle doğrular: “Mugam, Azerbaycan müziğinin klasik türlerinden biri olan modal bir sistemdir.” (Azerbaijan Ministry of Culture, 2020).

2.2.2. Şube Yapısı: Melodik Alanlar ve Dramatik İşlevler

Mugamın dizisel temeli, şube adı verilen melodik bölümlere ayrılmasını mümkün kılar. Şubeler, mugamın içinde belirli bir melodik alanı, durak perdesini ve dramatik işlevi temsil eden alt katmanlardır. Her şube kendi içinde bir melodik kimliğe sahiptir ve mugamın dramatik akışında belirli bir rol üstlenir.

Azerbaycan Ulusal UNESCO Komisyonu, mugamın çok bölümlü yapısını şöyle açıklamaktadır:

“Mugam, birçok bölümden oluşan bileşik bir yapıdır... İcradaki dramatik açılım genellikle artan yoğunluk ve yükselen perdelerle ilişkilidir.” (Azerbajian National Commission for UNESCO, 2019).

Bu ifade, şubelerin yalnızca melodik alanlar değil, aynı zamanda dramatik işlevler taşıdığını gösterir.

2.2.3. Seyir Mantiğı: Doğaçlamanın Sınırları ve Geleneğin Üstünlüğü

Mugamın seyir mantığı, Türk makam müziği geleneğindeki doğaçlama anlayışından belirgin bir biçimde ayrılmaktadır. Türk makamlarında icrâcı, makamın seyir ilkelerine bağlı kalsa da melodik akışı anlık yaratıcılıkla şekillendirebilir; bu durum, makam icrâsının doğası gereği “icrâcıya belirli bir özgürlük alanı tanıdığı” şeklinde tanımlanır (Özkan, 2016).

Buna karşılık mugam icrâsında doğaçlama, Türk makam geleneğindeki kadar serbest değildir. Mugam, büyük ölçüde ezbere dayalı bir aktarım sistemi üzerine kuruludur; melodik kalıplar, geçiş cümleleri ve şubelerin sıralanışı usta-çırak ilişkisi içinde sözlü olarak öğretilir.

Nettl, bu yapıyı “ustadan çırağa aktarılan sabit melodik kalıplar ve ezgisel çekirdekler” olarak tanımlar (Nettl, 1987). Aynı doğrultuda Mammadova, mugam icrâcısının “her şubenin melodik davranışını, durak noktalarını ve geçiş yollarını ezbere bilmesi gerektiğini” vurgular (Mammadova, 2005). Bu yaklaşım, mugam icrâsında bireysel yaratıcılıktan çok geleneğin sürekliliğini önceleyen bir anlayışın hâkim olduğunu ortaya koyar.

During, mugam icrâsını “ardışık gerilim ve çözümlerle ilerleyen dramatik bir anlatı” olarak tanımlamaktadır (During, 1997). Bu dramatik yapı, mugamda doğaçlamanın tamamen yok olduğu anlamına gelmez; ancak doğaçlama, Türk makam müziği geleneğindeki gibi serbest bir yaratım süreci değil, geleneğin belirlediği melodik çekirdeklerin kontrollü biçimde genişletilmesi olarak işlev görür.

Naroditskaya, mugamı “hafızaya dayalı, şiirsel ve dramatik bir müziksel anlatı” olarak tanımlar (Naroditskaya, 2002). Bu tanım, mugamın yalnızca teknik bir yapı değil, aynı zamanda kültürel bir hafıza ve estetik bir ifade biçimi olduğunu gösterir.

UNESCO da bu sözlü aktarım geleneğini doğrular: Mugamın sabit bir nota sistemine tam olarak aktarılamadığı, bu nedenle farklı icrâ biçimlerinin

ustalar tarafından öğrencilerine yorumlama incelikleriyle birlikte öğretildiği belirtilir (2008). Bu bilgi, mugamın yazılı bir repertuardan ziyade kuşaktan kuşağa aktarılan canlı bir icra geleneği olduğunu ortaya koyar.

2.2.4. Dramatik Seyir: Yükseliş, Doruk ve Çözülme

Mugamın seyri genellikle tiz bölgede başlayan, zamanla mâyeye doğru inerek çözülen ve ardından yeniden yükselip doruk noktasına ulaşan döngüsel bir yapıya sahiptir. Bu açıklama, mugamın dramatik gelişim çizgisini net biçimde ortaya koyar. Mugamın seyri yalnızca melodik bir hareket değil, aynı zamanda duygusal bir gerilim-çözülme örgüsüdür. UNESCO da mugam icrâsının genellikle artan yoğunluk, yükselen perdeler ve duygusal gerilimin aşamalı olarak inşa edilmesiyle ilerlediğini; bu sürecin icracı ile dinleyici arasında güçlü bir şiirsel-müzikal iletişim yarattığını belirtir (UNESCO, 2008).

Bu nedenle mugam, teknik olarak bir dizi ve seyir kurallarından oluşsa da özünde dramatik bir müziksel anlatıdır. Şubelerin sıralanışı, melodik yoğunluğun aşamalı olarak artması, doruk noktasının belirgin bir kadansla çözülmesi ve mâyeye dönüş, mugamın hem yapısal hem de duygusal bütünlüğünü oluşturur. Böylece mugam, yalnızca makamsal bir sistem değil, aynı zamanda Azerbaycan kültürünün duygusal hafızasını taşıyan, sözlü geleneğe dayalı bir sanat formu hâline gelir.

3. Nihâvend Makamı ve Bayati-Şiraz Makamı

3.1. Nihâvend Makamı

Nihâvend makamı Bûselik makam dizisinin şedlerinden biridir. Bu makamı kapsamlı şekilde ele alındığında şu şekilde tarif etmek doğru olur:

- a) Niteliği: Şed bir makamdır
- b) Seyir karakteri: İnici-Çıkıcıdır. Çıkıcı olarak da kullanılmıştır.
- c) Karar perdesi: Rast perdesidir

d) Dizisi: Bûselik makam dizisinin Rast perdesine göçürülmesiyle meydana gelmiştir: Rastta Bûselik 5'lisi + Nevâda Kürdi 4'lüsü veya Hicaz 4'lüsü (Şekil 3.1.)



Şekil 3.1. Nihâvend Makam Dizisi

(TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, s.99)

e) Güçlü: Nevâ perdesidir

f) Donanım: Si (b) Kürdî ve Mi (b) Nim Hisar perdeleri donanıma yazılır.

g) Dizinin dereceleri

- Perde isimleri: Rast, Dügâh, Kürdî, Çargâh, Nevâ, Nim Hisar (Hisar), Acem (Eviç) ve Gerdâniye

- Formül: T T B T + B T T

h) Yeden: Fa (#) Irak perdesidir.

1) Genişlemesi: Makam hem tiz hem de pest taraftan genişler. Tiz taraftaki genişlemesi, karar perdesi (Rast) üzerinde bulunan Bûselik beşlisinin tiz durak Gerdâniye perdesi üzerine simetrik olarak göçürülmesiyle yapılır. Bu genişleme sonucunda Nevâ perdesi üzerinde Kürdî dördlüsü bulunan dizi kullanılıyorsa Nevâda Kürdî dizisi (Şekil 3.2 veya Nevâ perdesi üzerinde hicaz dördlüsü kullanılıyorsa nevâda bir Hicaz Hümâyün makamı dizisi oluşur. (Şekil 3.3).



Şekil 3.2. Nevâda Kürdî Makamı Dizisi

(TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, s.100)



Şekil 3.3. Nevâda Hicaz Hümâyün Makamı Dizisi

(TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, s.100)



Şekil 3.4. Yegâhta Hicaz Hümâyün Makamı Dizisi

(TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, s.100)

i) Önemli Geçki ve Asmakarar Perdeleri: Nihâvend makamı geçki itibariyle çok zengin bir makamdır: Güçlü Nevâ perdesinde Kürdîli ve Hicazlı yarım karar, Çargâhta Bûselikli ve Nikrizli (nikriz az kullanılır), Kürdî perdesinde Çargâhlı asma karar, Rastta Bûselikli tam karar, pest genişlemeden dolayı

Yegâhta Hicazlı ve dizinin tiz tarafındaki genişlemeden dolayı Gerdâniyede Bûselikli asma kalışlar yapılır.

Eđer Bûselik makamının ana dizisinde Hüseyinî perdesinde kullanılan Kürdî ve Hicaz çeşnilerinden başka Uşşak çeşnisi Nihâvend makamında da zaman zaman neva perdesinde kullanılmıştır. (Nevâda Uşşak).

Yine ayrıca Nihâvend makamı Bûselik makamı dizisinin göçürülmesinden meydana geldiği için Nihâvend dizisi içerisindeki çargâh perdesinde bulunan Bûselik 5'isi zaman zaman dizi halinde uzatılarak (Çargâhta Bûselik 5'isi + Gerdâniyede Kürdî 4'lüsü) ve yine Gerdâniye üzerine bir Kürdî 4'lüsü getirilerek Nim Hisar perdesinde Çargâhla asma kalış yapılır.

Ayrıca makamın esas yapısında olmamakla beraber Nevâda Hicaz çeşnisi kullanıldıktan sonra zaman zaman rasttaki Bûselik 5'lisi yerine bir Nikriz 5'lisi getirilerek *Sol -Minör Oryantal* denilen Neveser makam dizisi meydana getirilir ve bu dizi çok kullanılmıştır (şekil 3.2.).



şekil 3.4. Neveser Makamı Dizisi (TDV İşlam Ansiklopedisi, 2007, s.99)

j) Genel Seyir: Güçlü Nevâ perdesi (veya karar perdesi) civarından seyre başlanır. Nevâ üzerindeki Kürdî ve Hicaz çeşnilerinde veya Rasttaki Bûselik çeşnisinde çeşitli müzik cümleleri yaparak güçlü Nevâ perdesinde yarım karar yapar. Daha sonra genişlemiş bölgeyi de kullanarak gerekli yerlerdeki gerekli asma kalışları gösterdikten sonra rast perdesi üzerinde yedenli bir şekilde karar verir

3.2. Bayati-Şiraz Mugamı

Hem Türk makam müziğinde kullanılan klasik bir makam hem de özellikle Azerbaycan müzik kültüründe derin lirik yapısıyla bilinen, kendi şube ve bölümlerine (guşelerine) sahip kapsamlı bir mugam sistemidir.

3.2.1. Bayati-Şiraz Dizisinin Teorik Yapısı

Bayati-Şiraz, kendine özgü lirik ve derin karakteri nedeniyle Azerbaycan müzik edebiyatında sıklıkla “Eruzi-Musiki” (musikinin gelini) olarak anılan, güçlü bir melodik kimliğe sahip bir mugamdır. Üzeyir Hacıbeyli'nin Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları adlı eserinde belirttiği üzere Bayati-Şiraz, Azerbaycan mugam sisteminin yedi aslı makamından biri olarak kabul edilmektedir (Hacıbeyli, 1985, s. 27–28).

Mugam dizisi, “1/1/1–2” aralık formülüne dayanan iki eş dörtlünün “küçük üçlü aralığı”nda birleşmesiyle oluşur. Dokuz dereceden meydana gelen bu dizide 4. derece mâye (karar perdesi) işlevini taşır. Ayrıca 2., 4., 6. ve 8. dereceler Bayati-Şiraz'ın şubelerinin durak noktalarını oluşturarak makamın seyirsel yapılanmasında belirleyici rol oynar.

Dizi derecelerinin işlevsel örgütlenmesi, iki dörtlünün bir orta yarı ton aracılığıyla bağlanmasıyla oluşan bu yapının makamsal bütünlüğünü sağlar. Bu nedenle Bayati-Şiraz'da bestelenen eserlerin büyük çoğunluğu, söz konusu dizisel formül ve derece işlevleri temel alınarak inşa edilir.

Dizi Derecelerinin vazifeleri: 1-1/1/2 formülüne göre oluşturulan ve bir orta yarı tonla (üst dörtlünün ilk perdesine göre) bağlanan iki eşit tetrakord, “Bayati-Şiraz” makamının sağlam bir dizisini oluşturur.



Şekil 3.5. Şekil 1.6. Bayati-Şiraz Makamında Ses Dizilişi

(Mugam Ansiklopedisi, Bayati-Şiraz S:1)

Üzeyir Hacıbeyli'nin “Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları” kitabında “Do” kararlı olarak gösterdiği Bayati-Şiraz makam dizisi, esasen “Sol” kararlı olarak çalınmaktadır.

3.2.2. Tarihsel Gelişimi, İcrâ Kuralları ve Şube Yapısı

Bayati-Şiraz mugamı, Mammadov tarafından, tar sanatçısı Ahmad Bakikhanov'un (1962), tar sanatçısı Elkhan Mirzafarov'un (2003) performansından A. Asadullayev tarafından yazılmıştır. Mugam temelinde, besteciler Süleyman Alasgarov'un "Bayati-Şiraz", Fikret Amirov'un "Gulistan Bayâai-Şiraz" senfonik mugamları, Nazim Aliverdibeyov'un bir acappella korosunun kompozisyonu "Bayati-Şiraz" ve onun organı için çalışmaları dahil olmak üzere çeşitli türlerden eserler gerçekleştirmiştir ve Polad Bülbüloğlu "Bayati-Şiraz Senfonisi"ni yaratmıştır.

Bayati-Şiraz mugamı çalmak için belli başlı kurallar vardır. Türk makamlarındaki gibi doğaçlama yani irticâlen yapılmaz. Müzik cümlelerinin icrâsı usta-çırak yöntemi ile ezberlenmesi ile yapılır denilebilir. Bayati-Şiraz makamının karar perdeleri ve makamsal unsurları şubeleri vardır. Bu kurallar "Berdaş" denilen bir şubeyle başlar. Berdaş tiz karakterli bir şubedir ve genelde bir sonraki geçtiği şubede Mayeye yani karara düşer.

Bu makamın icrâsı sırasında melodi çizgisi kademe kademe tırmanır. Örneğin; Sol'den Sol'e bir dizi düşünülür: Nihâvend ,örneğin icrâ en yukarıdaki şubeden başlar ve sonra bir oktav aşağıya mayeye düşer yani karara düşer. Ondan sonra kademe kademe güçlendirmek istediği şubeyi yukarı tırmanmak suretiyle gösterir. En son geldiği noktada kadans yapar yani ayak gösterir (Ayak en baştaki şubeye dönüş için çalınan kadans görevi gören müzik cümlesidir). Ondan sonra mayeye yani ilk şubeye tekrar döner ve karar verir, genel melodik seyri budur.

Azerbaycan mugam geleneğinde 'ayak' olarak adlandırılan kadans cümlesi, Bayati-Şiraz mugamında da önemli bir işlev görür; ancak Bayati-Şiraz'da bu yapı Türk makamlarındaki Berdaş'ın yerini tutmaz. Özellikle burada Bayati-Şiraz'ın önemli bir farklılığı vardır. Bayati-Şiraz'da Berdaş yoktur. Berdaş yerine Berdaş ismini taşıyan mayede yani karar üzerinde bir müzik cümlesi vardır. Bu müzik cümlesi bilindiği anlamda Berdaş görevi görmez. Onun yerine maye ismi taşıyan, karar cümlesine hazırlayıcı bir vazife üstlenir. Neden Bayati Şiraz'da Berdaş yoktur diye sorulacak olursa, çünkü Bayati Şiraz, Bayati Isfahan gibi bir mugamdan türemiştir. Günümüzde ise Bayati Isfahan, Bayati-Şiraz'ın içerisinde bir şube olarak varlığını sürdürmektedir.

Behran Mansurov Bayati-Şiraz mugamının müstakil bir mugam gibi görülmesinin ancak on dokuzuncu yüzyıldan itibaren başladığını, ondan önce Bayati-Isfahan olarak adlandırıldığını söyler.

Bayati -iraz şube isimleri: *Berdan, Maye-i Bayati-Şiraz, Nişibi Feraz, Bayati-Isfahan, Zil Bayati-Şiraz, Haveran, Uzsal, Dilrubâ.*

Bu şubelerin her birinden çeşitli Türk makam müziği mantığıyla çeşniler kullanıldığı söylenebilir. Bunlar, serbest formlu müziklerdir. Usta-çırak ilişkisi ile ezberlenerek günümüze kadar gelmiştir. Yani Türk müziğinde makam kavramı, bireysel yaratıcılığa dayalı bir seyir izlerken Azerbaycan'da daha çok belirli bir kaynaktan ezberlenip çalınıp aktarılan ve halen yaşayan bir müzik devam etmektedir.

Bayati-Şiraz makamında bir melodi oluştururken, ilgili bölümlerde belirtilen makamlara ilişkin kurallara uyulmalıdır. Şubeleri melodi üzerinde gösterecek olursak; aşağıda, Bayati-Şiraz'ın ilk kolu olan Maye-i Bayati-Şiraz'ın bir örneği yer almaktadır. "Maye-i Bayati-Şiraz", birinci ifadenin ikinci parçacığının başında maye ile bitmesini ve karşılık gelen ifadenin dördüncü parçasının başında bir yarı gidişat oluşturmasını gerektirir. Cümlemin başlangıcında sekizinci parçacığının bitiminden sonra cümlemin aynı ya da değişik biçimde tekrarlanmasını gerektirir (Şekil 3.6).



Şekil 3.6. Mayeyi Bayati-Şiraz

(Hacıbeyli, Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları S:2)

Bunu, Bayati-İsfahan şubesi takip eder ve bu, "Maye-i Bayati-Şiraz"dan farklıdır, çünkü cevap cümlesi sekizinci parçacığının başında mayede değil, alt medyanında biter:



Şekil 3.7. Maye-i Bayati-Şiraz

(Hacıbeyli, Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları S:2)

Oluşan melodinin ilk genişlemesi şu şekilde olur:



Şekil 3.8. Bayati-İsfahan İlk Genişlemesi

(Hacıbeyli, Azərbaycan Halk Müziğinin Esasları S:2)

Sonra “Uzzal” şubesi gelir. Bir beşli ile başlayan Uzzal, melodinin üst tarafını ortadan kaldırır ve üçte birinin ses dizisine dahil edilmesini sağlar. Uzzal’ın ilk ifadesi, ikinci parçacığın başlangıcında aynı üçte biriyle biter. Cevap aynı üçte biter: İlk cümle, varyasyon biçiminde tekrarlama gerektirir. Cevap cümlesi mayede, sekizinci parçacığın başında sona erer ve üçüncül 1/2 ton azalır ve tekrar maye olur.



Şekil 3.9. Uzzal

(Hacıbeyli, Azərbaycan Halk Müziğinin Esasları S:2)

Oluşan havanın ikinci genişlemesi:

Şekil 3.10. Uzzal İkinci Genişlemesi

(Hacıbeyli, *Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları* S:3)

Bundan sonra, “Maye-i Bayati-Şiraz” ve “Bayati-İsfahan” bölümleri bir oktav üstte tekrarlanır:

Moderato
Mayeyi-bayati-şiraz

Bayati-İsfahan

Şekil 3.11 (Hacıbeyli, *Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları* S:3)

Hüzzal

1. 2.

Bayatı-Şiraz

1. 2.

Bayatı-İsfahan

1. 2.

1. 2.

1. 2.

Şekil 1.13. Maye-i Bayatı-Şiraz ve Bayatı-İsfahan Son Genişlemesi

(Hacıbeyli, Azerbaycan Halk Müziğinin Esasları S:4)

Tablo 1 Nihâvend ve Bayati-Şiraz Makamlarının Karşılaştırılması

Karşılaştırmalı Analiz: Nihâvend vs. Bayât-ı Şiraz

Özellik	Nihâvend Makamı	Bayât-ı Şiraz Makamı
Makam Türü	Şed makam; Rast üzerinde Buselik beğlisi + Nêva'da Kürdî	Asli makam; Düğâh üzerinde Kürdî dörtlülî + Nêva üzerinde Hicaz dörtlülî
Seyir Özelliği	Çıkıcı-inici karma seyir; akıcı ve dengeli	Ağırlıklı olarak inici; Hicaz etkisi belirgin
Çeşni Kullanımı	Kürdî, Hicaz, Uşşak; geniş geçki alam	Hicaz çeşnisi baskın; Segâh ve Büselik geçkileri
Besteleme Üslubu	Dengeli, akıcı, modern duyumlu	Dramatik, içe dönük, yoğun duygulu
İfade Niteliği	Daha notr, açık, geniş melodik i-	Hüzünlü, derin, lirizm ağırlıklı
Tempo Eğilimi	Andante / Allegro	Largo / Andante
Duygusal Etki	Dışa dönük, hareketli, esnek	İçsel, dramatik, yoğun
İcradaki İşlev	Orta ve üst bölgelerde akıcı pasajlar	Alt bölgelerde yoğun süslemeler; Hicazlı inişler
Tarihsel Kullanım	Çok yaygın; farklı sazlarda sık kullanılır	Daha geleneksel; tar repertuarında öz- gün bir yer
Pedagojik İşlev	Geçki çeşitliliği ve akıcılığı öğre-	Yoğun vibrato, Hicazlı süslemeler

4. Tar Çalgısı

Tar Farsça tel anlamına gelen sapı uzun telli bir çalgıdır. Genellikle dut ağacından meydana gelen tarın yapımında manda veya sığır kalbinin zarı da kullanılır. Tar, yapı ve icra bakımından da boyut olarak farklılık gösterebilir. 86-89cm uzunluğundaki solo tar, 83-86 cm uzunluğundaki orkestra tar, 72-76 santimetre uzunluğundaki talebe tarı ve cura tar olmak üzere dört gruba ayrılmıştır. Tar çalgısına çoğu zaman koltuk davulu ve kemeççe eşlik edildiği görülmektedir. Özbekistan, İran, Türkiye ve Azerbaycan bölgelerinde yaygın olarak görülür.

Tar Azerbaycan'ın ve Yakın Doğu ülkeleri milletlerinin çokça istifade ettiği müzik aletlerinden biridir. Tarın lügat manası “sim/tel”, bağlantı demektir ki, şimdi bütün telli musiki aletlerinde kullanılan “sim/tel” karşılığı olarak kullanılmakta. İran musiki araştırmacısı Ruhulla Haligî diyor ki, “geçmişte onu (Tarı-E.V.) ‘veter/tel’ (dairenin herhangi iki noktasını birleştiren düz çizgi. Telli aletlerde de teller iki dayak-eşik arasında gerilir ve bu gerilme sonucu çeşitli frekansta sesler oluşur. Bu sebepten o devirde telli aletlerin adlandırılmasında hendesi-veter teriminden istifade edilmiştir) olarak adlandırmışlardır. Şunu da ilave edelim ki, havanın sıkışması neticesinde titreşerek ses çıkaran üfleli aletlerden başka bütün diğer musiki aletlerinin adlandırılmasında “veter/tel” sözünden istifade edilmiştir. Görüldüğü üzere, Tarda ses, teller vasıtasıyla meydana geldiği için onu ses kaynağının adıyla adlandırmışlardır (Abdulgasimov, 1996, s.3),

İsmine ne zaman tar denildiği bilinmeyen bu saz Azerbaycan halkının bir milli musiki aleti durumundadır. Tar eski Asya dillerinden Sankritce olup “tel” anlamına gelmektedir. Ney üfleyene “neyzen” denildiği gibi, tar çalana “Tarzen” denilmektedir. 1500-1787 yılları arasında Safeviler devrinde bugünkü haliyle tar görülmemiştir.

Azerbaycan Tarı ile İran Tarının Görsel Farkları:



Şekil 4.1. Azerbaycan Tarı
(Turunç; 2011, s.43)



Şekil 4.2. İran Tarı
(Turunç; 2011, s.43)

4.2. Tarın Gelişimi

Eskiden ağır olan ve diz üzerinde çalınan bir çalgı olan tar, Azerbaycanlı tarzen Sadıkcıan Esadoğlu tarafından yeniden yapılandırılarak hafifletilmiştir bu sayede tarı günümüzde göğüs hizasında çalmak mümkündür ve tarın tel sayısını 18'e çıkartarak çoğaltmıştır. Fakat bu değişiklik tarı icra etmede birtakım zorluklar çıkartmasının sonrasında tel sayısı önce 13'e daha sonra 11'e indirilmiştir.

Azerbaycanlı tarzen Mirze Sadık Esedoğlu'nun tar üzerinde gerçekleştirdiği ve Azerbaycan dışındaki tar bölgelerinde de kısa sürede kabul görenek yaygınlaşmış olan bu yenilikler, çalgının icra tekniklerinin gelişmesine ve tanınırlığının artmasına önemli bir katkı sağlamış ve ivme kazandırmıştır. Yirminci yüzyılın başlarından itibaren çalgının icra imkânlarındaki bu gelişim ve iyi icracıların ortaya çıkması, profesyonel müzik insanlarının da dikkatinden kaçmamıştır. Çağdaş Azerbaycan müziğinin kurucusu kabul edilen büyük Azerbaycanlı besteci Üzeyir Hacıbeyli, tar çalgısının profesyonel müzik hayatı içerisinde kendisine saygın bir yer edinebilmesi adına ilk önemli çalışmaları gerçekleştirmiş isimdir. Hacıbeyli, çalgının icra ve eğitimi ile ilgili temel ilkeleri belirleyebilmek için öncelikle onun fiziksel özellikleri ile yakından

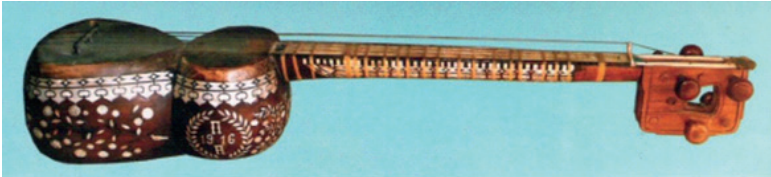
meşgul olmuştur. Örneğin, tarın perdelerini, muğam5 icrası sırasında kullanılan perdeleri korumak suretiyle sabitleyip sistemleştirerek bu çalgı ile on iki perdeli kromatik Avrupa gam sisteminde yazılmış eserlerin de icra edilebilmesinin ve tar için böyle eserler yazılabilmemesinin önünü açmıştır (Abdulgasımov, 1989, 38-39).

Üzeyir Hacıbeyli ise tara ait ilk anahtar-açar sistemini olan Do anahtarını getirmiştir. Tarın ses yapısını diapozonunu dikkate alarak do “mezzo soprano” anahtarının uygun olduğuna karar vermiştir. Bugüne kadar yazılan tar eserleri de bu anahtara göre yazılmaktadır. Ayrıca dünyanın her yerinde yaygın olan fa ve do anahtarları da kullanılmaya başlanmıştır. Bunun en büyük nedenlerinden biri tar için yazılmış eserlerin batı enstrümanları ile çalınırken karşılaşılan zorlukları en aza indirmek ve sazın diapozonunu bu anahtarlarda çalım uygunluğu daha iyi seviyelere taşımaktır. (Abdulgasımov, 1996,32)

Tarda bir diğer değişikliği Hemid Vekilov yapmıştır. Tarda en kalın tel olan bam telini (7. tel) klavye (sap) üzerine alarak 2,5 oktavlık ses sahasını 4 oktava çıkarmış, bu sayede Avrupalı kompozitörlerin eserlerini bu enstrümanda çalınabilir hâle getirmiştir. Vekilov’un yaptığı diğer bir değişiklik ise, tarın ağaç burgularının yerine gitar ve mandolindeki gibi metal burgular kullanması olmuş, bu sayede tarı akort etme ve tel takma işini kolaylaştırmayı hedeflemiştir (Çelik, 1998: 26).

4.3. Azerbaycan Tarı

Azerbaycan’da tarın süslemeleri olduğu görülür. Üzerinde süsleme görülmeyen tarlara “saya” tar denir. Yapılan sedefli tarların bir kısmı Azerbaycan Musiki Medeniyeti Devlet Müzesinde sergilenmektedir. Tar Azerbaycan halk müziğinde özellikle anonim halk müziğinde kullanılmış “Mahnı” ve “Reks müzikleri”nde eserler icrâ edilmiştir.



Şekil 4.3. 1916 yapımı bir Azerbaycan tarı - Azerbaycan Musiki Medeniyeti Müzesi

(Turunç; 2011, s.42)

4.4. Azerbaycan Tarı Kısımları

Azerbaycan tarı 4 çeşittir bunlar;

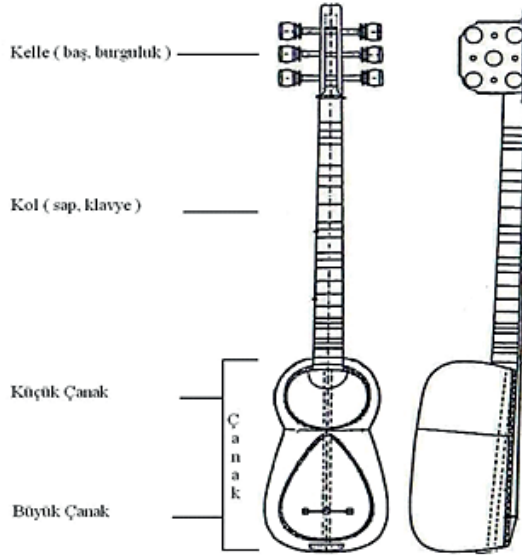
- 865-890 mm uzunluğunda Solo Tar
- 830-865 mm uzunluğunda Orkestra Tarı 3
- 720-765 mm uzunluğunda Öğrenci Tarı
- Son olarak çocuklar için olan Cura Tarı

Azerbaycan tarının kısımları ise 3 bölümden oluşur;

- Çanak (gövde; küçük ve büyük çanaklar)
- Kol (sap, klavye)
- Kelle (baş, burguluk)

Gövde kısmı ortadan boğumlu, teknesi ağaçlardan oyularak veya dilimli olarak yapılır. Üzerine yürek zarı ve ince deriler gerilir. Uzunca bir sapı vardır ve sapına bağlamada olduğu gibi perdeler bağlanır. 3 çift ve 3 tek olmak üzere 9 teli vardır. 3 çifti icrada kullanılır. Diğer 3 teki telleri rezonans (ahenk) telleridir. Telleri çelikten olup, beşli ve dörtlü aralıklara göre akort edilir (Açın, 1994:113).

Yekpâre oyulan çanak kısmı üst tarafta 180-183 x 140-156 mm ölçülere sahip büyük çanak ve 90-95 x 125-130 mm ölçülere sahip küçük çanaktan oluşmaktadır. Karşıdan bakıldığında sekiz rakamını hatırlatan bu sazın çanak uzunluğu 300-323 mm, eni 170-197 mm, derinliği ise 143-165 mm'dir. Çanak duvarlarının kalınlığı ise üst kenar kısım 2-5 mm, yan kısım 5-6 mm, alt kısım ise 10-12 mm'dir. . . . Büyük çanakla küçük çanağın içinden geçen çanakla sap arasında destek vazifesi gören ağaçtan yapılmış bir kısmı vardır ki, tarın yapılışında büyük öneme sahiptir. Biz bu kısma “can direği” veya “dayak” diyoruz. Tellerin kola yaptığı baskıyı engelleyip kolun dönmesine ve bu nedenle kaynaklanan bozulmaları önlemek amacıyla yapılmıştır (Abdullayeva, 2002:136-138).



Şekil 4.4. Tar

Tarın 11 tane metal teli (sim) bulunmaktadır. Bu teller ağ (beyaz), sarı ve kırmızı olmak üzere renklerine göre adlandırılıp 3 kısma ayrılırlar. 1. Esas teller: Esas teller bir çift ağ (beyaz) tel ve bir çift de sarı telden oluşur. Ağ (beyaz) teller metalden sarı teller ise bronzdan oluşur. 2. Kök teller: İki gruba bölünür. Beyaz tel metalden kırmızı ve bam tel ise metal veya bronz üzerine kırmızı tel sarılmış ağ (beyaz) tellerdir. a. Kök (dem) teller: beyaz ve kırmızı tellerden oluşur. b. Bam kök (ton simi) tel: Kalın bam telinden oluşur. 3. Zeng (çingene, renk telleri: İki sıra çift tellerden oluşur. Birinci sıra çift tel, sarı tellerin zeng telleridir. İkinci sıra çift tel ise beyaz tellerin zeng telleridir. Her tek tel boyu “bir boy tel” olarak adlandırılır ve aletin umumi uzunluğundan 100- 150 mm daha uzun olmaktadır. Bunun yanında her zeng teli grubu diğer tellerin uzunluğundan iki boy daha uzun olmaktadır. Bu tel daha sonra ortadan eşit şekilde katlanıp bir kulağa bağlanmaktadır. Bu iki zeng teli grubu sap üzerindeki eşikçikler yardımıyla tarak kısmına bağlanıp çalınmaktadır. 24 Teller uzunluğu 25-28 mm, eni 5-7 mm kalınlığı 2 mm olan diş şeklinde vurguç (mızrap) denilen bir aparatla çalınmaktadır. Vurguç büyük ve küçükbaş hayvanların boynuzundan, tırnağından, kaplumbağanın kabuğundan (bağa) veya ebonitten yapılır. (Abdullayeva, 2002:139-141-142-143)

4.5. İran Tarı

Yeri gelmişken, çeşitli kaynaklarda beş telli tar veya İran tarı ismiyle geçen tar hakkında bilgi vermekte yarar vardır. Beş telli tar, iki çanaktan (büyük ve

küçük), kol (sap) ve tellerin bağlandığı burguların yer aldığı burguluk (kelle) kısmından oluşmaktadır. Tarın kalp şeklindeki çanaklarının ön yüzlerine, büyük baş hayvanların yürek zarı gerilmektedir. Kol (sap) kısmına bağlanan perdeler önceleri koyun bağırsağından elde edilmiş, sonraları bunun yerine yapay malzemeler kullanılmıştır (Abdulgasımov, 1989: 15)

Beş telli tarın sesi ince ve zayıftır. Alet, gövdesinin büyük ve ağır olması gibi yapısal özelliklerinden dolayı diz üzerinde tutularak çalınabilmektedir. Daha sonraları beş telli tar da geliştirilerek altıncı tel ilave edilmiştir. Ella Zonis'in Klasik Fars Musikisi isimli kitabında verdiği bilgiye göre, beş telli tara altıncı teli, asıl adı Derviş Gulam Hüseyin olan Derviş Han (Hicri 1250-1305) isimli meşhur İranlı tarzen ilave etmiştir. Derviş Han, tarın sesini dolgunlaştırmak ve tınısını güçlendirmek amacıyla beşinci (kök) telin yanına beyaz tel ilave ederek bu teli çift hâle getirmiştir (Abdulgasımov, 1989: 15-16)

4.6. Tarın Türkiye’de Gelişimi

Türkiye’de özellikle Kars ve Iğdır illerinde icra edilen bir çalgı olan tarın kurumsal eğitimine 1977 yılında Öğretim üyesi Şenel Önal ile İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’nda başlanmıştır. Türkiye’de hâlen İTÜ’nün yanısıra Gaziantep Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı tar eğitimi veren üniversiteler arasında ilk akla gelenlerdir.

Tar 1911 yılında Azerbaycan’lı usta tarzen Meşedi Cemil Emirov tarafından Anadolu’ya getirilmiştir. Meşedi Cemil Emirov 1911-1912 yılları arasında Osmanlı musikini yerinde incelemek ayrıca genel müzik tahsili almak için İstanbul’a gelmiştir. Tar virtüözü ve ses sanatçısı olan Meşedî Cemil Emirov verdiği çeşitli konserlerde Azerbaycan müziğinin mugam ve tesniflerini en güzel şekilde sazlı ve sözlü olarak icra etmiş, Türk halkı tarafından büyük hayranlıkla karşılanmıştır. Anadolu insanı tarı ve bu tarın göğüste çalındığını 1911-1912 ilk defa Meşedi Cemil Emirov’la görmüştür. O zamanın Türk müzikologlarından Rauf Yekta Bey yine zamanın büyük mecmualarından ‘Şehbal’de resimli bir makale yayınlamış ve Emirov hakkında şunları söylemiştir: “Kafkasya’nın meşhur musiki sanatçılarından biri olan Cemil Bey nota öğrenmek ve Türk musikisini inceleyip araştırmak maksadı ile Azerbaycan’ın Gence şehrinden bize misafir olarak gelmiştir. Biz onun sayesinde ‘Kafkas diyarı musikisi’ hakkında çok kıymetli bilgiler elde ettik.” I. Dünya Savaşı, Bolşevik ihtilali ve daha sonra cereyan eden bazı ekonomik ve siyasi olaylar sonucu, sanat alanındaki çalışmalarda ve Azerbaycan’la diyalogda kopukluklar yaşanmıştır. 1940’lı yıllarda Türkiye’de TRT radyoları bünyesinde halk müziği çalgı

ve ses topluluğu oluşturulmuş, zamanla bu toplulukların sayısı arttırılarak gerek yurdun çeşitli yörelerine gerekse Kerkük ve Azerbaycan'a ait ezgilerin icrasında tar büyük bir ihtiyaç olmuştur. Bu düşünce ile 1964 yılında İstanbul radyosu saz sanatçılarından Dr. Şenel Önalı tarafından Bakü yapımı orijinal bir tar getirilerek bu saz üzerinde çalışılmış ve ilk defa 1968 yılında tarın sesi İstanbul radyosu antenlerinden tüm Anadolu'ya yankılanmıştır. İstanbul radyosu hanımlar topluluğu programında sanatçı Seha Okuş'un okuyacağı 'Dişlerin İncidendir' adlı parçadan önce Şenel Önalı tar ile mahur makamında bir açış yaparak tar sazını Türk halk müziğinde kullanılır hale getirmiş ve ilk temelleri atmıştır. Tar 1968-1975 yılları arasında küçük çapta da olsa değerlendirilmiş, yavaş yavaş Türk halk müziğinde önemli bir renk saz konumuna gelmiştir. İzmir radyosunda Talip Özkan, İstanbul radyosunda ise Yavuz Top zaman zaman bu sazı kullanmışlardır. 1975 yılının ağustos ayında İstanbul televizyonunca hazırlanan bir programda Erdebil'li ritim saz sanatçısı Huşeng Azeroğlu ilk kez 'Can Hatice' türküsünü tar eşliğinde seslendirmiş tarın bu dönemde sevilmesine ön ayak olmuştur. 1977 yılında Şenel Önalı'nın teşvik ve nezaretinde saz şairi ve yapımcısı İsa Koç ile birlikte Türkiye'de ilk kez tar yapımını gerçekleştirmişlerdir. 1976 yılında kurulan Kültür Bakanlığı Türk Müziği Devlet Konservatuarında 1977-1978 öğretim yılı döneminde tar bölümü açılmış ve bu bölüme üç öğrenci alınmıştır. Bu alınan öğrenciler öğrenimlerini sürdürürken bir yandan da Türk halk musikisi uzamanı Mehmet Özbek tarafından hazırlanan 'Yurdun Sesi' isimli halk musikisi programı içerisinde yer almış ve ilk defa orkestra anlayışı içerisinde 3-4 tar bir arada kullanılmıştır. Bu anlamda tar sazının benimsenip sevilmesine büyük ölçüde katkı sağlanmıştır. Halen tar sazı Türk halk müziği sazları içerisinde önemli bir renk saz konumunda yerini almaktadır (Turhan, Milli Kültür S: 69, 1969:2-3).

4.7. Tarzenler

Tar icrâ eden sanatçılara "Tarzen" denilir.

4.7.1. İlk Kuşak Tarzenler

Asesim Abdullayev,

Baba Salahov,

Behram Mansurov,

Hacı Memmedov,

Kurban Pirimov,

Ramiz Guliyev,

Möhlet Müslimov.

4.7.2. Ara Kuşak Tarzenler

Elçin Haşimov, Firuz Aliyev.

4.7.3. Günümüzde Türkiye’de Yaşayan Tarzenler

Ahmet Serhat Turunç,

Arif Azertürk,

Emre Eryılmaz,

Mirza Başara,

Nevcivan Özel.

5. Bayati-Şiraz Makamında Tar İçin Bestelenen Eserlerin Makamsal Analizi

5.1. Oku Tar (Səid Rüstəmov)

Andante cantabile



(.....neva perdesinde kürdi dörtlüsü sesleri kullanılmıştır)



(.....neva ve hisar perdeleri gösterilerek çarğahta kalış yapılmıştır)



(.....rastta çarğah yapılmıştır)



(.....rast perdesinde kalış yapılmıştır)



(.....rastta hicaz gösterilmiştir)



(.....rastta hicaz gösterilmiştir)



(.....rastta hicaz 4 lüsü gösterilmiştir)



(.....neva perdesinde kürdi gösterilmiştir)

OKU TAR 2

2

32 1. 7

(.....rast perdesinde kalış)

35 5

37

39

41 5

(.....rastta hicaz yapılmıştır)

44

(.....çargah perdesinde buselikli tam karar yapılmıştır)

47

52

(.....rast perdesinde hicaz dizisi gösterilmiştir.....)

OKU TAR 3

3

56  (.....rast perdesinde hicaz dizisi gösterilmiştir)

61 

66  (.....çargah perdesi üzerinde buselik 5 lisi gösterilmiştir)

69 

73  (.....rastta hicaz 5 lisi gösterilmiştir)

77 

81 

84  (.....çargahta buselik 5 lisi gösterilip rast perdesinde kalınmıştır.....)

5.2. Rondoletto (Serdar Fazecov)

Besteci : Serdar Fazecov
Azerbaican
Bakü

Allegro molto

(.....çargahta buselik gösterilmiştir)

3

5

(.....rastta hicaz.....)

7

(.....rastta hicaz.....)

9

(.....çargahta

11

buselik dizisi kullanılmıştır)

13

(.....rastta hicaz.....)

15

(.....rastta hicaz)

2

RONDOLETTO 2

17

19

21

(.....rastta hicaz)

23

(.....rastta hicaz.....)

25

(.....çargahta buselikli kalış)

27

29

(..... çargahta buselik)

31

(.....çargahta buselik)

RONDOLETTO 2

3



(.....çargahta buselik)



(.....rastta hicaz makam sesleri gösterilmiştir)



(.....çargahta buselikli karar
verilmiştir)

5.3. Tarantella (Adil Gerayi)

§
 Allegro vivace

TAR $\frac{6}{8}$ f smile
 (.....çargahta buselik)
 7 p
 (.....çargahta buselik)
 13 smile
 (.....çargahta buselik)
 19 smile
 (.....çargahta buselik)
 25
 31 mf smile 1.
 (.....çargahta buselik)
 37 2. f(p) smile 1. 2.
 (.....çargahta buselik)
 43 f
 (.....rastta hicaz 4 lüsü)

2

TARANTELLA 2

49



(.....rastta hicaz 4 lüsü) (.....rastta hicaz)

55



(.....rastta hicaz)

61



(.....rastta hicaz) (.....çargahta buselik)

67



(.....) (.....çargahta buselik)

73



(.....çargahta çargah)

fff

5.4. Bayâti-Şiraz (Sâid Rüstâmov)

Berdaş
Allegro

(.....rastta buselik)

6
(.....rastta buselik)

11
(.....rastta buselik)

16
(.....hüseyni aşıranda nişabur.....)

22
(.....rastta buselik 5 lisi)

27
Mayei Beyati Şiraz
(.....hüseyni aşıranda nişabur)

32
mf dim cres
(.....düğahta kürdi)

37
mf mf decres
(.....rastta buselik)(.....nişabur)

cres

BAYATÎ ŞIRAZ 3

Seid RÜSTEMOV 3

82 zil bayatî şiraz
 (.....gerdaniyede buselik.....cres.....)

88
 (.....gerdaniyede buselik.....)

93
 (.....gerdaniyede buselik.....)(.....nişabur.....)

98

103
 (.....gerdaniyede buselik.....) (.....nişabur.....)

109 üzzal
 f (.....gerdaniyede çargah 5 lisi.....)

114
 (.....gerdaniyede çargah.....)

121

4

BAYATI ŞİRAZ 4

Seid RÜSTEMOV

126



(.....gerdaniyede buselik.....)

131



(.....nişabur.....)

137



(.....rastta çargah 5 lisi

5.5. Bayati-Şiraz Maye (Behram Mansurov)

MAYE

NOTAYA ALAN : ELDAR MANSUROV
(BAHRAM MANSUROV'un çalgısından)

Andante

(.....rastta buselik)

6 (.....rastta buselik)

11 (.....rastta buselik)

16 (.....rastta buselik)

(..rastta buselik..) (.....hüseyni aşıranda nişabur)

21 (.....hüseyni aşıranda nişabur) (..... hüseyini aşıranda buselik ...)

26 (.....rastta buselik)

31 (.....rastta buselik)

36 (.....rastta buselik)

41  (.....rastta buselik.....) (.....hüseyनियाşiranda nişabur)

46  (.....hüseyनियाşiranda nişabur)(.....hüseyनियाşiranda buselik)

not: nişabur yazılmasının nedeni , melodik olarak nişabur melodisidir.

5.6. Bayati-Şiraz Deramed (Behram Mansurov)

Moderato

BAYATI ŞIRAZ
DERAMED

NOTAYA ALAN: ELDAR MANSUROV
(BAHRAM MANSUROV'un çalgısından)

 (.....)

5  rastta buselik

9  (.....rastta buselik.....)(...yegahta hicaz..)

14  (.....rastta buselik

18  (.....yegahta hicaz) (.....kaba rastta buselik

Sonuç

Ulusların müzik kültürleri, tarih boyunca yaşadıkları toplumsal olayları, sevinçleri, acıları ve çeşitli duygulanımları hem sözlü hem melodik yapılarında yansıtır. Her toplum, kendi tarihsel ve kültürel birikimi doğrultusunda özgün melodi kalıpları, ezgiler ve makam sistemleri geliştirmiştir. Bu yapıların bazı yönleri farklı kültürlerle benzerlik gösterse de her müzik geleneği, kendine özgü karakteristik niteliklerini korur.

Azerbaycan ve Türkiye, tarihsel ve kültürel açıdan aynı kökenden gelen iki toplum olarak dil, inanç, mutfak kültürü ve sosyal yaşamda olduğu gibi müzik kültürlerinde de belirgin benzerlikler taşımaktadır. Melodik yapı bakımından yakınlık gösteren bu iki geleneğe, makam/mugam sistemleri hem ortak yönler hem de özgün farklılıklar barındırır. Azerbaycan müzik kültüründe temel kabul edilen yedi ana mugam bulunmakla birlikte, daha geniş bir mugam çeşitliliğine ulaşmak mümkündür. Türk müziğinde ise basit, bileşik ve şed makamlar dâhil edildiğinde yaklaşık beş yüz makamdan söz edilse de günümüzde kayıt altına alınmış 132 makam mevcuttur.

Bu çalışmada Azerbaycan ve Türk müzik kültürleri, makamsal açıdan teorik ve ezgisel özellikleri bakımından karşılaştırmalı olarak incelenmiş; iki geleneğin büyük ölçüde benzerlik taşıdığı tespit edilmiştir. Türk makam ve Azeri mugam teorilerine ilişkin kaynakların değerlendirilmesi sonucunda, Azerbaycan müziğinde Bayati-Şiraz mugamında bestelenmiş eserlerin makamsal analizinin Türk müziğindeki Nihâvend makamı ile önemli ölçüde örtüştüğü görülmektedir.

Makam ve mugam kavramları ele alındığında; *makam*, belirli bir dizi, seyir ve karar düzenine sahip daha sınırlı bir kavram iken; *mugam* hem sözlü hem çalgısal birçok formu, değişkeni ve icra geleneğini kapsayan daha geniş bir yapıdır. Mugamın şube, deramede ve renk gibi alt bölümler içermesi, onun aynı zamanda bir “form” niteliği taşıdığını göstermektedir. Türk makam müziği teorisi kapsamında ele alınırsa, mugamın kapsayıcılığına benzer bir örnek olarak “klasik fasıl” yapısı gösterilebilir.

Bayati-Şiraz ve Nihâvend makam dizileri karşılaştırıldığında, ses dizilimlerinin büyük ölçüde aynı olduğu; ancak Nihâvend makamının dörtlü ve beşlilerden, Bayati-Şiraz dizisinin ise yalnızca dörtlülerden (tetrakord) oluştuğu görülmektedir. Azerbaycan mugam geleneğinde müzik cümlelerinin dizilişi kesin kurallara bağlıdır; bu yönüyle Hint müziğindeki Raga sistemi ile benzerlik gösterir. Buna karşılık Türk makam müziği icrâsında taksim geleneği doğaçlamaya dayalıdır ve icrâciya daha geniş bir yorum alanı tanır.

Bu çalışma ile Türkiye ve Azerbaycan müzik gelenekleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar, seçilen makamlar üzerinden nesnel bir bakış açısıyla ortaya konmuştur. Azerbaycan'da Türk müziğinde bilinen anlamda sistematik bir teorik analiz yöntemi geliştirilmemiş olsa da makam / mugam eğitiminin sözlü aktarım yoluyla sürdürüldüğü gözlemlenmiştir. Bu nedenle tar için yazılmış Bayati-Şiraz eserlerin analizleri yapılırken Türk makam müziğinde kullanılan teorik yöntemler tercih edilmiştir.

Çalışmanın bulguları şu şekilde özetlenebilir:

- Türk ve Azeri makam dizilerinin farklı birleşim ilkelerine dayandığı,
- Her iki gelenekteki örnek eserlerin icrasında Nihâvend makamı duyumunun büyük ölçüde örtüştüğü,
- Makamsal analizlerde karar perdeleri, asma kararlar ve seyir özelliklerinin benzerlik gösterdiği,
- Bayati-Şiraz mugamı (Azerbaycan) ile Nihâvend makamının (Türkiye) duygu dünyası bakımından hüznün, saflık ve arınmışlık gibi ortak estetik nitelikler taşıdığı tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, Bayati-Şiraz mugamı ile Nihâvend makamı arasındaki karşılaştırma, iki müzik sisteminin ortak aralık mirasına rağmen farklı estetik, icrâ bakımından ve kültürel yönelimler geliştirdiğini göstermektedir. Bayati-Şiraz, şube düzeni ve dramatik seyriyle daha kapalı ve geleneksel bir yapı sergilerken; Nihâvend makamı daha esnek, geçkilere açık ve doğaçlamaya geniş alan tanıyan bir karakter taşır. Bu çalışma, tar repertuarı üzerinden yapılan analizlerle hem mugam hem makam sistemlerinin iç mantığını görünür kılmış, iki müziksel dünyanın kesişim ve ayrışma noktalarını bütüncül bir çerçevede değerlendirmiştir. Böylece Türkiye ve Azerbaycan müzik gelenekleri arasındaki tarihsel ve estetik bağlar, makamsal düzeyde daha anlaşılır hâle gelmiştir.

Kaynakça

- Abdullayeva, S. (2012). Azerbaycan müzik aletleri dünyayı büyülemektedir. İrs Miras Dergisi.
- Abdullayeva, S. (2014). Dünya mahiyetli çalgı aleti: Tar. İrs Miras Dergisi.
- Abdulgasımov, V. (1996). Azerbaycan Tari (Çev. S. Turhan). Ankara.
- Algur, A. (2002). Tar, tarın Türk müziğinde yeri ve eğitimi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Trabzon.
- Arel, H. S. (1930). Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Yayınları.
- Azerbaijan Culture Portal. (2021). Bayati-Shiraz description. Azerbaijan Kültür Portalı.
- Çelik, A. (1998). Tarın tarihsel süreç içindeki değişimi ve gelişimi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çelik, A. (2012). Makam Teorisi Ders Notları, Yarıyıl Kitabı, 2-4, 43-45.
- During, J. (1997). The Art of Persian Music. Mage Publishers.
- Ezgi, S. Nazârî-Amelî Türk Musikisi, İstanbul 1933-40, I, 264; IV, 266
- Guliyev, R. (2003). Azerbaycan bestekarlarının eserleri. Adiloğlu Neşriyatı.
- Hacıbeyli, Ü. (1985). Azerbaycan Halk Musikisinin Esasları. Azerbaycan Devlet Neşriyatı.
- Kazımov, N. (2007). Seid Rüstemov. Çaşıoğlu Neşriyyatı.
- Kerim, M. (2010). Azerbaycan müzik aletleri. İndigo Basımevi.
- Kerimov, M. (2003). Azerbaycan musiki aletleri. Yeni Nesil Yayınevi.
- Kutluğ, Y. E. (2000). Türk Musikisi Nazariyatı. Kubbealtı.
- Mammadova, R. (2005). Azerbaijani Mugham: Tradition and Performance Practice. Şerg-Gerb Yayınları.
- Mugam Ansiklopedisi. (t.y.). Bayat-i Şiraz, Sayı 1.
- Naroditskaya, I. (2002). Song from the Land of Fire: Continuity and Change in Azerbaijanian Mugham. Routledge.
- Nettl, B. (1987). The Radif of Persian Music: Studies of Structure and Cultural Context. University of Illinois Press.
- Özkan, İ. H. (2016). Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri: Kudüm Velveleleri (1. baskı 1984). Ötüken Neşriyat.
- Şen, Y. (1999). Azerbaycan'ın müzik yapısı ve ses sistemi üzerine bir araştırma. Milli Folklor Dergisi, (41), 70-73.
- TDV İslam Ansiklopedisi (2007). "Nihâvend" TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, Sayı 33. s.99-100.
- Turhan, M. (1969) Milli Kültür. Sayı: 69. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara.

- Turunç, A. S. (2011). Türkiye’de tar eğitiminde görülen problemler ve çözüm yolları (Yayınlanmamış sanatta yeterlik tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- UNESCO. (2008). Azerbaijani Mugham – Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. Paris: UNESCO Publishing.
- UNESCO. (2010). Mugham: Traditional Azerbaijani Musical Art. Paris: UNESCO Publishing.
- Yekta, R. (1922). La Musique Turque. In A. Lavignac (Ed.), *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris.
- Yekta, Rauf (1986). Türk Musikisi. (Hazırlayan: Yılmaz Öztuna) Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

