

AZERBAIJAN CUMHURİYETİ
TAHSİL BAKANLIĞI
Ü. HACİBEYLİ BAKÜ MÜZİK AKADEMİSİ

EMİNOVA NARGİZ RÖVŞEN KIZI

KARA KARAYEV'İN PİYANO MÜZİĞİ EVRİMİNDE
ÜSLUP VE PİYANİZM ÖZELLİKLERİ

17.00.02 – MÜZİK SANATI

Sanatşunashık adayı alimlik derecesi almak için sunulan tez

BAKÜ–2008

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	i
GİRİŞ	1

BÖLÜM I

KARA KARAYEV'İN PİYANO MÜZİĞİ YARATICILIĞININ OLUŞUMUNDA ÖN KOŞULLAR

1.1. Dünya piyano müziği yaratıcılığında Kara Karayev'in piyano müziğinin öntarihçesi	5
1.2. Azerbaycan'da piyano yaratıcılığının oluşumu.	14
1.3. Büyük Azerbaycan bestecisi K. Karayevin yaratıcılık görünümü.....	20

BÖLÜM II

KARA KARAYEV'İN ERKEN DÖNEM PİYANO ESERLERİNİN BAZI ÜSLUP VE PİYANİZM ÖZELLİKLERİ

2.1. “Çar köyü heykeli“- (1937)	28
2.2. “SONATİN” – a-moll.....	43
2.3. “Piyano için 6 çocuk piyesi” ve 1950'li yılların piyano müziği.....	49

BÖLÜM III

KARA KARAYEV'İN OLGUNLUK DÖNEMİ YARATICILIĞINDA TARZ VE PİYANİZM EVRİMİ

3.1. Piyano için “24 prelüd” (1951–1963).....	58
3.2. Kara Karayev'in 1960'lı yıllarındaki piyano müziği.....	77

BÖLÜM IV

“12 FÜG” – KARA KARAYEV'İN MÜZİKAL ÜSLUP VE PİYANİZM EVRİMİNİN ZİRVESİ

4.1. “12 füg” (1981).....	83
SONUÇ	116
KAYNAKÇA.....	123

GİRİŞ

Karayev'in müziği de dahil olmak üzere, müzik yaratıcılığında geçen yüzyılın gelişim süreçleri hakkında bilgilerin toplanması ve sonuçların özetlenmesi bir gerekliliktir. Avrupa ve ulusal müzik kültürü gelenekleri sentezinde temellenen Karayev üslup fenomeni daha detaylı ve derin incelenmesi gereken bir konudur. Karayev'in müziğindeki müzikal materyallerin bazı yapısal yönleri, besteci düşüncesinin sanatsal ifadesi, piyano müziği üslubu ve piyanistik özellikler çalışmada incelenen konular arasında yer almaktadır. Üslup içerikleri; müzikal ifade usulleri, melodik ve armonik dilin özellikleri, form özellikleri, ulusal müzik geleneğinin kökleriyle olan bağlar, dokusal ve tınısal karakteristikler bu çalışmanın temelini oluşturur. Karayev'in müzik yaratıcılığıyla paralel olarak evrimleşen **piyanizm**¹ şekillenme süreci ise, üslup göstergeleriyle ayrılmaz bir birlik içinde kendini gösterir.

Karayev'in müziğindeki üslubun ve piyanizm özelliklerin ortaya çıkarılması bu **tezin temel amacıdır**. Bu amaç çerçevesinde aşağıdaki alt amaçlar belirlenmiştir;

- Müzikal ifade usullerinin genel hiyerarşisinde özel bir yere sahip olan üslup ve yapısal içeriğe ilişkin özgünlüklerinin ortaya çıkartılması

(Müzik sanatının pek çok sanatsal olanaklarını içinde barındıran bu özgünlükler ulusal ve dünya müziğinde piyanizmin belirli eğilimlerini de şekillendirirler),

- Farklı dönemlerin ve ulusal kültürlerin üslup koşullarının yeniden kavranması sürecinin açığa vurulmasını sağlayan bir faktör olarak bahsi geçen karşılıklı etkiye sahip sistemlerin tanıtılması, öyle ki bunun neticesinde bireysel üslup çözümlerinin de belirlenmesi,

- Karayev'in müziğine özgünlük kazandıran piyano müziği ses dokusunun kurulum alanının belirlenmesi,

¹ **Piyanizm:** lüğette Piyanistlik sözü ile açıklanmış. Anlamı-bir piyanocuya doğadan verilen bir özellik olarak ellerinin bu enstrümana uyumsamasıdır. Piyanizm-el gücü, parmak virtüözlüğü, klavyeden özel seslenme elde etme gibi başarıların icrada, ya doğal olarak, ve ya çalışmalar sonucunda kazanılan özelliklerin kapsamlı anlatımıdır.

- Azərbaycan'da piyano sanatının doğuşu və şəkillənməsi sürecinin tarixsel və doğrudan doğruya ön şəhullarının meydana çıkarılması gerekliliğinin belirlənməsi (Buna bağlı olaraq bu tezde, Karayev piyano sanatının öncüsü olan A. Zeynallı'nın piyano sanatı da incelenir).
- Azərbaycan piyano müziğinin gelişim sürecinin şəkillənməsində önemli bir yeri olan Karayev sanatsal görünümünün karakteristik özelliklerinin belirlənməsi,
- Büyük üstat Ü. Hacıbəyov'un fikirlerinin takipçisi olan K. Karayev'in misyonunun ortaya çıkarılması,
- Karayev'in müziğindeki ulusal karakteristiklerin belirlənməsi,l
- 20. Yüzyıl müzik kültürüyle ilişkisi olan besteci-filozof Karayev'in müzik dili ve yazı tekniklerinin belirlənməsi,
- Karayev piyano sanatının yenilikçi özünün dünya piyano icracılığı ile bağlantısının ortaya çıkarılması, farklı dönemlere özgü farklı piyanizm türlerinin sentez mekanizmasının ortaya çıkarılması (gerçek-pedalsız piyanizm, vurgulu piyanizm, renkli/koloristik piyanizim, piyanoya özgü olmayan yorumlamalar v.b.),
- Karayev'i Azərbaycan piyano müziğinde sentetik çağdaş piyanistlik kültürü oluşumuna doğru götüren eğilimin ortaya çıkarılması.

Literatür tarama

Günümüzde Azərbaycan'da müzik bilimi, K. Karayev'in sanatı ve faaliyetlerinin değişik alanlarını kapsayan geniş araştırma literatürüne sahiptir. L. Karagiçeva, E. Abasova, İ. Abezgauz, Z. Safarova, N. A. Aliyeva, U. İmanova, B. Mamedova, N. T. Alieva, K. Nasirova T. Seyidov gibi Azərbaycan müzikologlarının çalışmaları, K. Karayev sanatının belirli fenomenlerinin sistemli analizine yönetilmiştir. Karayev'in özellikle piyano sanatı alanı hem müzikologların hem de icracıların dikkatini çekmektedir.

K. Karayev sanatının araştırılmasına yönelik yapılan tez çalışmaları kaynakça bölümünde gösterilmiştir. Bu çalışmalar, 1950'li yıllardan başlayarak günümüze kadar olan dönemi kapsar. Monografiler, eserin yazarınca yazılan özetler ve bazı tezler bu tezin hazırlık aşamasında gözden geçirilmiştir. Bu tez konusuna bu tür rakursta yukarıda sözü edilen çalışmalarda yer verilmediğini söylemek mümkündür.

Bu tezin bilimsel yenilikleri

1. Karayev'in tüm piyano eserleri kronolojik prensip uygulanarak ilk kez bu tezde incelenmektedir.
2. Karayev'in büyük, silsile formunda yazılan piyano eserlerinin yanında, eğitim repertuarının değerli ve ayrılmaz bir parçası olan en küçük piyesleri de ilk kez incelenen materyal kapsamına girer.
3. Karayev yaratıcılığının evrimi ve özgün piyanizminin evrimi ilk kez ve onunla ayrılmaz bir bütünlük içerisinde incelenir.
4. Karayev piyano yaratıcılığı ilk kez dünya piyano kültürü temelinde ve onunla ayrılmaz bağlantıda incelenir.
5. Form ve entonasyon bakımından Karayevin "12 füg" eserindeki füglerin hepsinin derin kuramsal ve icracısal analizi sunulur (Dodekafon tekniği ile ulusal müziğin bazı modal-entonasyon sentezinin özellikleri ortaya çıkarılır).
6. Bu tezde, özellikle icracı yorumlarının çokvariantlılığı Karayev piyanizm özelliklerinde bir temel gibi algılanmaktadır. Yazarın bu görüş açısı sayesinde çalışmanın esas konsepsionu(fikri) somutlaştırılır ve derinleştirilir.

Bu tezin **metodolojik prensipinin temeli** kuramsal, besteci ve icracı bakış açılarıyla oluşturulmuştur. Neticede, hem kuramsal hem de icrasal çıkarımlar sunulur. Analiz, bestecinin kendi düşünüş prensiplerine dayandığında bazı sorular (örneğin yapısal içeriğin şekillenmesi sorusu) etraflı yanıtlar bulur. İncelemenin metodolojisi genellikle karşılaştırmalı analiz prensibi ile karakterize edilir.

Ü. Hacıbeyov, B. Asafyev, L. Mazel, V. Tsukkerman, V. Protopopov, S. Skrebkov, M. Mihaylov, V. Meduşevskiy, İ. Zemtsovskiy, E. Nazaykinskiy, T. Levaya, K. Yujak, İ. Goffman, A. Schnabel, A. Goldenweizer, H. Neyhauz ve diğerlerinin temel eserleri bu tezin metodoloji temelini oluşturur.

Tezin tematik bakış açısının seçim fikri L. Gakkel, M. Skrebkova-Filatova, E. Abasova, T. Seyidov ve U. İmanova'nın çalışmalarının etkisi altında ortaya çıkmıştır.

Seçilen metodoloji tezde belirlenen hedeflerin çözülmesini sağlamış, Karayev'in müziğine yeni bir biçimde göz atma ve bu müzikteki pek çok bilinmedik unsuru açığa çıkartma imkânı vermiştir. Öyle ki bugün bile “K. Karayev kişilik fenomeni üzerindeki perde güçlüklerle aralanmaktadır...” (84, s.7)²

1930'lu yılların sonundan 1980'li yılların başına kadar geçen dönemi kapsayan K. Karayev'in yayınlanmış piyano eserleri, bu araştırmanın örneklemdir.

Karayev piyano sanatının şekillenme sürecinde üslup ve piyanizm evrim özelliklerinin ortaya çıkarılması araştırmanın konusudur.

Tezin bilimsel değeri şundan ibarettir; bu tez, K.Karayev piyano sanatı hakkında daha geniş, derinlemesine ve biraz daha yeni bir fikir verir. Seçilen bakış açısı ve meselenin idrak temeli, üslubun, yapısal içeriğin ve icracısal kırılmanın etkileşimi prensibi temelinde karara bağlanır. Bu tez konusunun inceleme sonuçları, müzikologların ve icracıların daha sonraki yöntemsel çalışmalarında kullanılabilir ve daha derinlemesine geliştirilebilir. Tezin materyali, müzik okullarında “Piyano sanatı tarihi”, “Azerbaycan müzik tarihi” derslerinde yardımcı kaynak olarak kullanılabilir.

Tezin onanması: Bu tez, “Ü. Hacıbeyov Bakü Müzik Akademisi”nin “Müzik tarihi” bölümünce onanmıştır. Araştırma sonuçları ise, ulusal ve uluslar arası bazı dergilerde bilimsel mekaleler olarak yayınlanmıştır.

Çalışmanın hacmi ve yapısı: Bu tez giriş, dört bölüm, sonuç, kaynakça ve nota grafiklerinden oluşmuştur.

¹ (84, s.7): Kaynaklar bölümündeki 84. kaynağın 7. sayfasını belirtir.

BÖLÜM I

KARA KARAYEV'İN PİYANO MÜZİĞİ YARATICILIĞININ OLUŞUMUNDA ÖN KOŞULLAR

1.1. Dünya piyano müziği yaratıcılığında Kara Karayev'in piyano müziğinin öntarihçesi

Azerbaycanın büyük bestecisi Kara Karayev henüz hayattayken ulusal müziğin saygın bir klasiği olarak tanınmaktaydı. Bugün, 21. yy.'ın başında da bizler, onun sanatını tüm çağdaş dünya müzik kültürü klasikleri içinde değerlendirme hakkına sahibiz. Müzik tarihimize ait her nokta yeterince açık bir biçimde görülebilmekte ve Azerbaycan'da 20 yy. müzik gelişim sürecindeki “doruk noktaları/zirveler” açıkça seçilebilmektedir. Bu “doruklar” oldukça önem taşıyıcıdır, çünkü onların yarattığı hareket müziğin gelişimini yönlendirir.

20 yy. başlarında Azerbaycan ulusal müziğinin sözlü gelenek fenomeni olan âşık müziği ve mugam, dahi bestecimiz Üzeyir Hacıbeyov'un eserlerinin temelini oluşturmuştur. Daha sonralar, 1940'lı yılların sonu 1950'li yılların başında esnek bir ilerleme gerçekleşmiş ve o dönemde K. Karayev önemli bir figür haline gelmiştir. Onun yaratıcılığı 20. yy. Azerbaycan müziğinin gelişim tarihinde “altın kesit noktası” gibi görünmüştür. Elbette büsbütün açıktır ki, ilerleme yolunda M. Magomayev, A. Zeynalli, A. Bedelbeyli ve sonralar F. Amirov, C. Hacıyev, S. Hacıbeyov, C. Cangirov gibi bestecilerin yaratıcı bulguları olmasaydı, Azerbaycanda müziğin ulaştığı bu noktaya 30–40 yıl gibi kısa bir zamanda ulaşmak mümkün olamazdı. Ü. Hacıbeyov'dan K. Karayev'e giden bu sıçrayış tabii ki olağanüstüdür. Ve yalnızca K. Karayev'in yaratıcılığında ise, 1960-1980'li yılların avangard gelişmelerine, ilginç bir sıçrayış var idi. Bu nedenledir ki bugün 21. yy.'da yaşayan bizlerin geçen yüzyılda, K. Karayev'in yaratıcılığında dahil olmak üzere bu süreç hakkında derlenen tüm bilgiye şüphe götürmez biçimde ihtiyacımız vardır.

Bu araştırmanın amacı, K. Karayev'in sanatsal materyallerinin dokusal ifadelerine de yansıyan piyano müziği üslubunun evrimi hakkındaki bazı meselelerdir. Buna bağlı olarak da icracı yorumlarının çok variantlılığı meselesi de araştırmamızın konusuna

girmektedir (besteci fikrinin sanatsal yansıması zincirinde nihai sonucu olarak). **Öz, tipoloji, üslup evrimi** kavramı daima araştırmacıların ilgi merkezinde yer almıştır. Bunlardan her birinin özgün özellikleri nesnel bir sunumda ortaya konulduğunda ancak o zaman bireysel-karakteristik değerlendirme seviyesine çıkılabilir. Yani, K. Karayev'in piyano müziğindeki üslup evrimi ancak yerleşik (değişmez) ve belirli nesnel kurallarla karşılaştırıldığında ve oranlandığında ortaya çıkabilir. Pek çok müzikal ifade araçları- armonik ve melodik dil, modal-entonasyon gelişim, form özellikleri, ulusal müzik geleneğinin kaynağına bağlılık, yapısal içerik-tınısal keşifler, kısaca bestecinin yaratıcılık evriminin özünü belirleyen üslup içeriğinin tüm unsurları, çalışmadaki analitik genellemelerin temelini oluştururlar.

Şunu da belirtmek gerekir ki, K. Karayev'in piyano bestelerinin yapısal içerik alanının derinlemesine analizine de ayrıca dikkat çekilmiştir. Çünkü yapısal içerik pek çok sanatsal olasılığı ortaya çıkarır ve bizzat müzikal ifade araçlarının genel hiyerarşisinde kendine özgü bir yer alır. Bu tür bakış açısı probleme müthiş bir ilgi uyandırır, çünkü besteciye ait yaratıcılığının pek çok kilit özelliklerini ortaya çıkarma konusunda da geniş imkânlar yaratır. Bununla beraber, 20. yy.'ın ortalarında Avrupa müzik yaratıcılığında şekillendirilen "piyano imgesi" K. Karayev'in müziğinde parlak bir biçimde uygulanır ve geliştirilir.

Dikkati üslup fenomeninde yoğunlaştırınca, onun tutarlı ve çokyönlü değişiminin, estetik kategorinin uyumlu sistemine "filizlenmesi"nin süreci aydınlığa kavuşturulur. Bu nedenle K. Karayev'in piyano müziği üslubunun özelliklerini ortaya çıkartmaktan önce biz, aslında üslup kavramının özünün tanınmasını gerekli görmekteyiz. Müzik tarihi üslubun, akımın, türün, dilin v.b. evrimini içeren bir süreç çıkarır karşımıza. Üslubun özü sanatkâra özgü olan belirtileri yansıtır. **Üslup** kavramı, **genel** ve **özel** kategorilerinin kesişme noktasında bulunur.

Üslup kategorisi **tür** ve **tip** olarak ayrılabilir. **Üslup türü** kavramı, üslubun kaynağının bir besteciye veya bir çağa veya ulusa aitliğine dayanır (örneğin; çağ üslubu ,etnik üslup, ulusal üslup, bireysel besteci/icracı üslup v.b. gibi). Buradan yola çıkarak ulusal, bireysel besteci/icracı üslupları çalışmamızın merkezlerindedir.

Üslup tipi kavramı ise üslubun bizzat kendi özünden çıkmaktadır. Üslup “**türü**” ve “**tipi**” kavramları birbirlerinden bağımsız, ancak karşılıklı olarak birbirlerine bağıdırlar. Müzikolog V. Medushevskiy “Müzik üsluplarının özü, gelişimi ve tipolojisi meselelerine dair” (117, s.6) isimli makalesinde şöyle yazıyor: “Bireysel stillerle kıyaslandığında geniş kültürel kaynaklı stiller (barok, klasik, romantik) daha soyuttur. Bu üsluplar, bireysel üslupların desenlerini gösterebilmeleri için genel imumi bir zemin hazırlarlar...” “Üslubun iki farklı ölçüsü vardır; kendi anlamsal değeri ve diğer üslupların aynasında yansıyan önemi” (117, s.7). Bu durumda üslubun ikili doğasından bahsetmek mümkündür.

Üslubun ikili doğası, iki karşıt üslup tipine neden olur; **özerk** ve **yorumlanabilen**. İlk durumda, doğal olarak, geleneklerle pek çok bağlantı mevcuttur. Ancak çarpıcı özgünlük, yeni içeriğin ve sanatsal keşfin derinliği öylesine beklenmediktir ki, bütün eski kazanımlar gölgede kalır. Buna bağlı olarak erişilen her şeyin **özerkliği** izlenimi oluşur.

Üslubun yorumlanabilir tipi ise, yeni ortamda refleksli olarak kullanılan çıkış temelinin açıkça belirtir. Herkesçe bilinir ki, örneğin, tarihsel üslup, pozitiflikten yoksun refleksif bir tarafı olan kuraldan doğar, öyle ki belirli normların sınırları dışında ortaya çıkan her yeni şey kabul edilemez sayılırdı. Yukarıda bahsi geçen eserinde V. Medushevskiy şöyle yazıyor: “Önemli görüş farklılıkları ortaya çıkarsa üslup ancak o zaman bir kuraldan doğar. Ancak, bu durum aynı zamanda kuralın yıkılması anlamına da gelir. Üslupsal sisteme özgü reflekslik, kuralı yıkar” (117, s.12). Son olarak, yeni içerikte yer alan büyük veya küçük derecedeki reflekslik, üslubun taklitli karakterini tasdik eder.

Tarihsel gelişim sürecinde müzikal üslup türleri karşılıklı hareket ederek karşılıklı zenginleşirler, besteci ve icracı üslupları karşılıklı zenginleşerek müziği üslup değişikliğine doğru ilerletirler. Elbette ki üslupların refleksif (yansıtıcı) sisteminin oluşumundaki temel süreç öncelikle üslup içeriklerinin derinleşmesinde kendini gösterir.

Refleksif-yorumlayıcı bağlantılar giderek daha da çeşitli olur. Farklı tarihsel dönemlerin ve ulusal kültürlerin üslup koşullarını yeniden kavramasını başarabilen 20. yy.

bestecilerinin bu sürece yaklaşımı bilinir. Yaratıcı düşünce, müzikal sanatı **poliüslupçuluk** keşfine götürür.

Poliüslupculuk yönteminin müzikal eserlerin olay örgüsünde kullanılması, ortaya çıkan yeni üslubun daha önceden var olan üsluplarla diyaloguna yol açmıştır. Böylelikle poliüslupluluk elemanları olay örgüsünün ifadecileri ve yeni anlamların taşıyıcıları olmuş ve böylece üslup kavramını oldukça genişletmişlerdir. “Çok” ("poli") öneki esasen üslup kavramını karşılamaz ama üslubun taraflarından biri olan dilsel materyal-üslupbilimini karşılar. Poliüslupluluk temelindeki müzikal üslup; “söyleşimsel bir dünya(sal) anlayışıdır ki, bu anlayış diğer dünya görüşlerini etkin bir biçimde ve derinlemesine özümser, onların içine dalar, yenilenmiş ve başkalaşmış bir biçimde içlerinden çıkar” (117, s.16). V. Medushevskiy incelenen temaya dair yaklaşımını bu şekilde ifade eder.

Tezde ele alınan meselenin bakış açısından yola çıkarak böyle görünüyor ki, üslup evriminin birçok konusuna yaklaşımda **yapısal içerik alanı** da özel bir anlama sahip olmak zorundadır. Büsbütün açıktır ki mantıksal sistem olarak yapısal içeriğin araştırmasının her yönü, üslup kavramıyla bağlantılıdır; dönem üslubu, bestecinin bireysel üslubu, ulusal üslup v.s.. Skrebkova-Filatova bir oluşuma daha işaret eder, yani bu oluşum, tarihsel evrim sürecinde hem halk hem de profesyonel müziğin sınırları içinde belirli bir üsluba has olan yapısal içerikteki özgün çizgilerin ortaya çıkarılmasıdır.

K. Karayev’ın piyano müziğinin evrimi incelendiğinde, yukarıda açıklanan kanıtlar araştırmanın seçilen yönünün yeterliliğini tasdik eder. Yapısal içeriğin ve üslubun etkileşiminde besteci yaratıcılığının evrimsel hareketini belirlemek mümkün olduğuna göre bu yön, özellikle dikkatimizi yoğunlaştırdığımız yöndür.

İleriye doğru yol alabilmek için öncelikle, ses dokusunun kurulmasında oldukça önemli olan yapısal içeriğin çıkış karakteristiklerini göstermek gerekir. Örneğin modal-armonik, ritim sistemi, melodik desen, tempo alanı, rejistr alanı, orkestral tınılar sistemi, artikülasyon, tür sistemi, sözdizimsel yapı gibi pek çok müzikal sistem arasında, yapısal içerik alanı önemli bir yere sahiptir. Müzik dilinin sistemi olarak yapısal içerik alanı,

müzikoloji, bestecilik, icracılık, dinleyicilik gibi müzikal faaliyetlerin her aşamasında, öğrenme ve yorumlama için ilgi yaratır.

Skrebkova-Filatova'nın, yapısal içerik müzik dilinin sistemidir tezisine dayanarak, **yapısal içerikle melodinin, yapısal içerikle armoninin, yapısal içerikle formun** arasındaki bağlantıyı izlemek mümkündür. Yapısal içeriğin kompozisyonel rolü, yani müzik dilinin tematik olmayan taraflarının rolü, kendini "ikinci plan" biçimlerini (formlarını) oluşturmaya yetkinmiş gibi gösterir.

Müzikal dilin en önemli yönlerinden olan yapısal içerik probleminin aydınlatılması, E. V. Nazaykinskiy'in "Logika muzikal'noy kompozitsii" ("Müzikal kompozisyonun mantığı") isimli kitabında bulunabilir. Bu kitapta, müzikal doku ve müzikal yapısal içerik kavramları arasındaki farklılaşma ilginçtir. Yazara göre müziğin profesyonel besteci yaratıcılığına veya profesyonel olmayan halk yaratıcılığına ait olması, ayrımın esasını belirler. Yazar şöyle düşünüyor: "Yalnızca sanatsal, profesyonel sesleniş(in) işlemesi bir doku verir" (124, s.73).

Çalgılama ve tembr (tını) sistemleriyle **koordinasyonu** gibi müzikal dilin diğer sistemleriyle de **yapısal içeriğin bağlantısı** tespit edilmiştir. Tını ve yapısal içeriğin etkileşiminin araştırması piyano yapısal içeriğinin belirli kurallara uygunluğunu ve ayrıca üslupsal, türsel, tınısal, ifadeşel olasılıklarını ortaya çıkarır.

Aynı zamanda bestecinin ana fikri ile icracının cisimleştirmesi arasındaki ilişki meselesi de, enstrümanın teknik ve ifadeşel olasılıkları göz önünde tutularak araştırılır. Nede olsa müzikal eserin hayata geçme sürecinde, müzikal eseri dinleyiciye ulaştıran icracıların hatırı sayılır önemi vardır. Müzikolog Skrebkova-Filatova şöyle yazıyor: "bestelenmeli, "yapılmalı" ve bütün zenginliği ve çeşitliliğiyle eksiksiz bir biçimde dinleyiciye ulaştırılmalı olan seslenen bir müzikal doku problemleriyle bizzat bestecilerin ve icracıların ilgilenmiş olması tesadüfi değildir..." (144, s.26).

Yapısal içerikle ilgili **icracı pozisyonu** özgünlüğüyle farklanır ve hepsinden önce, bu özgünlük eserin müzikal dokusunun en ince ayrıntılarının hayata geçiş sürecini ve bireysel yorum aracılığıyla ortaya çıkan sanatsal imkanları yansıtır.

Müzikal eserin hayata geçiş sürecinde “ıracılık bakış açısı” müzikal enstrümanın (piyanonun) doğal tını niteliklerinin tespit edilmesini ve ayrıca artikülasyon, dokuma ifadesinin karakteriyle ilgili kavramın belirlenmesinde önemli rolü olan özgül yöntemleri de (örneğin-pedal gibi) tasarlar. Buna bağlı olarak enstrüman (veya orkestra, dörtlü v.b.) imkanlarının hayata geçişi, “yaylılar dörtlüsü” veya “orkestral” yapısal içerik, «piyanistik», «rahat» veya «rahatsız» biçiminde ifade edilen yapısal içerik, «aşırı yüklenen» veya «plastik», «berrak» v.s. kavramlarıyla kendini gösterir.

Böylelikle **yapısal içerik**, kompozisyon yöntemleri sistemi ve ifade araçları sistemine dahil olarak, şu veya bu yorumda ifadesini bularak ve ayrıca üslubun evrim süreçlerinde aktif iştirak ederek, **şu veya bu üslubun en önemli göstergelerinden biri oldu.** Yaratıcı şahsiyet ise, yani ya besteci veya ıracı, kendi dünya görüşünü, felsefesini, hayat ve mesleki pozisyonunu evrimleşebilecek olan yaratıcı üslupta ifade eder. Teknik, tınısal ve ses genişliği özellikleriyle piyano, L. Gakkel’in “Fortepiannaya Muzıka XX veka” (“XX yy. Piyano Müziği”) isimli kitabında ilgi merkezi olmuştur. Bir sıra bestecinin yaratıcılık evrimini izleyen L. Gakkel, bu bestecilerin piyano müziği örneğinde, yapısal içerik özelliklerinin en ince ve ayrıntılı analizi temelinde, bir önceki yüzyılların imkanlarının biçtiği yeni değerlerle “20. yy. piyano imgesini” ortaya çıkarır. Bu imge ayrıca 19. yy.’dan başlayarak kendisi için yazılmış olan müzik ve enstrüman evriminin bir sonucudur. Ayrıca L. Gakkel’e göre, “20. yy. piyano imgesi” farklı üslup akımlarına ait olan müzik özelliklerinin karşılaştırılmasından ortaya çıkar.

Debüssi, Bartok ve Stravinski’nin müziklerini inceleyen L. Gakkel şöyle yazıyor: “...bu arada, ‘Avrupalı yönlü olmayan’ makamda piyanonun yorumu onlardan çıkar – temperasiya dışında veya ona karşı olarak; yanıp sönen, dalgalanan ses efektleriyle Debüssy’nin “Pagodı”sı diyeceğiz, enstrümandan yükseklik belirtisini (tayinini) alan klasterli yapısal içeriği ile Bartok’un Sonat’ı diyeceğiz, yarattığı vurgulu-sesli, çınlayan piyano imgesiyle Stravinskiy’nin “Svadebka”sı diyeceğiz...” (61, s.5). Devamında L. Gakkel şunu ileri sürüyor: “... düzenli temperasyonu sarsmak ve “ışitmeni perde (temperasyon) kavramı üzerine temelleştirilmiş enstrümantalizmin sınırları ötesine taşımak” amacı güden “hazırlanmış piyano” tekniği (P.Boulez), boşuna (yok yere) Avrupalı olmayan oryantasyonlu besteci John Cage’den çıkmadı”. 1(61, s.5) Yukarıda sıklıkla bahsi geçen pek çok yenilikler, Avrupa müzik geleneklerine göre eğitilmiş,

ancak farklı bireysel inançlar dolayısıyla Avrupa uygarlığı sınırının dışına çıkmaya hevesli bestecilerden çıkmıştır (Bulez, Messian, Karayev vb.).

Hem ulusal hem de dünya müziğinde evveliyata sahip olan benzersiz Karayev sanatı, farklı dönemlere özgü olan süreçleri ve özellikleri kendinde biriktirmiş, ulusal müzik kültürünün genel dünya değerlerine katılmasını sağlamıştır. Elde edilen sonucun benzersizliği şudur ki K.Karayev fenomeni, zaman içinde sıkıştırarak (toplamda 40 yıllık bir süreçte) bu muazzam tarihsel süreci cisimleştirmiştir. Bu tezin amaçlarından biri, K.Karayev'in piyano yaratıcılığının gerçekleşmesi ve oluşması için dünya ve ulusal müzik mirasında neyin zemin olduğunun belirlenmesidir.

20. yy.'dan başlayarak besteleme sanatının evrimi, üslubun yenilenebilirliği, dil, icracılıkta alışılmamış tınısal-renk zellikleri hayrette bırakır. 20. yy. piyano müziği evrimini çağdaş dünya müzik sanatının gelişim süreci olarak ele alan L.Gakkel, piyano için yazı alanındaki üslup evriminin üç temel etapını belirler: Yani piyano düşüncesinin gelişiminde, ayrıca, üslup evrimi sorularıyla kendine özgü bir bağı olan 20.yy. piyano edebiyatı türlerinin dinamiklerine dayanarak, piyano düşüncesinin gelişiminde üç evre belirlemiştir.

Gakkel'e göre 1'inci evre yaklaşık olarak yirmi yılı kapsar (1894–1914). Bu süreçte geç romantik piyanizm eğilimi, henüz gelişmeye devam etmektedir. Bu eğilimin **ana fikri, piyano sesinin tınısallığı ve hayalciliğidir**. Koloristik yazı tipinin temelinde, farklı tınların yanılması ortaya çıkaran en önemli biçimlendirici faktör pedaldır. Piyanistik olarak da ses ellerle değil pedalla desteklendiğinde bu durum yanılısamayla bağlantılıdır. L.Gakkel şöyle yazıyor: "...nitelikçe yeni olan evre piyano müzik tarihinde List etapının yerini alır" (61, s.23). Ancak bu dönemin piyano yaratıcılığının gelişimi sosyal-tarihi faktörlerle, yeniden değerlendirmelerle, yeni arayış ve yeni beklentilerle açılmıştır (gösterilmiştir). Bu yıllar, geç romantik üslubların ve gerektiği gibi "koloristik tarz" yazının yavaş yavaş "kurumasını" karakterize eder.

L.Gakkel'in 2'nci evresi I. Dünya savaşı ve savaş sonrası on yıllar (1930'lu yıllara kadar) bağlantılıdır. Bu dönemde, piyano müziği neoklasisminin çerçevesinde **gerçek-pedalsız yazı** kendini tasdik eder. Bu yılların müziğinde oda müziğine, çizgiselliğe, yataylığa eğilim vardır. Besteciler müziklerini hem zaman hem de mekânda planlaması

üzerine kurarlar. Neoklasik eğilimin yükselmesi de buradan başlar. Caz özellikleri taşıyan müzik örneklerinde (Stravinskiy, Gershwin) popüler müzikle bağlantı ortaya çıkar. Üsluptaki bu değişim farklı ülkelerdeki bazı bestecilerin yaratıcılığını da etkilemiştir (Debüssy, Stravinskiy, Bartok, Prokofyev).

Gerçek-pedalsız tarz yazının esas karakteristiklerini belirleyelim:

1) Yapısal içeriğin şemalaştırılması (modal melodi ve eşlik Skryabin’de olduğu gibi fonksiyonel bir nitelik taşır),

2) Ritmik başlangıcın vurgulanan rolü,

3) Bazı bestecilerin (Ravel, Debüssi) yaratıcılığında piyano üslubu bir taraftan çizgiselliğe yaklaşırken diğer taraftan klasik homofon yapısal içeriğe, barok üslubuna yaklaşır,

4) Diğerleri; Stravinskiy gibi yeni eğilimlerin aşırılığını ortaya koyarlar, “4 el için Üç piyes” eserinde olduğu gibi (1915). Bunlar, hayalsal-pedallı piyanizmin özelliklerinin kesinlikle yer almadığı küçük ses kütleleriyle karakterize edilen çok sıkı yapısal içeriğin örnekleridir;

5) Yine bu yıllarda Bartok’un piyano müziğinde, gerçek-pedalsız piyanizm tarzında temellenen şematikleştirilmiş homofon-armonik yapısal içerik gözlemlenir. Şunu belirtmek gerekir ki bu bestecinin müziğinde özellikle önemli olan faktör şudur ki, onun bestesinin piyanistik görünümü folklor temelinde şekillendirilir. Benzeri nitelik Kara Karayev’in müziğini de karakterize eder.

Statik bileklerin dikey hareketleriyle gerçekleşen piyano sesinin kesikliği fikrinde temel bulan **vurgulu-pedalsız** caz tarzı, 20. yy. piyanizmine girmiştir.

Şunu da önemle belirtmek gerekir ki sonraki yıllarda, en önemli tarihi dönüm noktaları özellikle piyano müziğinde ortaya çıkmaya devam eder. Schoenberg’in op.23 “Beş piyes” ve op.25 “Süitler”inin ortaya çıkışı, sese karşı yeni bir tutum sergileyen **dodekafon** tekniğinin ilk kez kullanılmasıyla bağlantılıdır. Stravinskiy’nin müziği **barok** müzik akımının temsilciliğini yapar. B. Bartok’un müziğinin tüm özgün

özellikleri de piyano için müzikte temsil edilir. Bu yılların müziğine dayanarak bizler, bu dönemdeki üslup çeşitliliğinin ne denli büyük olduğunu belirleme imkânına sahibiz. Bu eğilimler çerçevesinde gerçek-pedalsız piyanizmin, hayalsal-pedallı piyanizme karşı üstünlüğünü görmemek mümkün değildir. Bu dönemin gerçek-pedalsız piyanizminin özelliklerini daha genel hatlarıyla vurgulamak mümkündür. Bu özellikler şunlardır:

- 1) Küçük ses kütlesi ve genellikle figurasyonlu yapıda olan klavye yapısal içeriğin farklı türleri,
- 2) Barok formlarının sınırları içindeki polifonik yazı, barok üsluplaştırmalarının dışında-yazının çizgisel tarzı,
- 3) Pedalsız piyanizmin bir çeşidi gibi vurgulu-gürültülü yapısal içerik.

Bu durumda yapısal içerik hem çizgisel hem de akorsal-armonik yapıda olabilir. Artikülasyon ise bu durumda non-legato ve tekrarlı-martelato tekniğidir.

Daha sonraki on yılda (1930-1940'lı yıllar) pek çok bestecinin piyano üslubundaki evrimini gözlemek mümkündür. Piyanizmdeki belirli egemen eğilimlerin şekillendiği bu evre L. Gakkel'e göre, piyanizm gelişimindeki 3'ncü evredir. P. Hindemith'in sıkı çizgiselliği homofon-armonik yapısal içeriğine boyun eğer. S. Prokofyev'de gerçek-pedalsız yapısal içerikten konsert piyanizmi çalgı tarzına doğru bir hareket belirtir

Yine ayrıca **üslupsal sentez**'e karşı da bir eğilim gözlemlenmiştir. 1930-40'lı yıllar farklı tiplerdeki piyanizmin sentez dönemidir. Bu dönemde neoklasik belirtiler, hayalsal-pedallı piyanizm, konsert piyanizmin yöntemleriyle birleşir (temelinde oktavlı-akorsal yapısal içerik). Piyano müziğinde klasik-romantik eğilimlerin karışım sürecinin gözlemlendiği ve enstrümanın, kendisini 19. yy. piyanizminin tipik özelliklerinden ayıran yeni bir “seslenen imgesi” kazandığı söylenebilir. Böylelikle “1930-40'lı yılların sentezi, piyano müziğinin anlamsal, ifadesel ve betimsel imkanlarının genişlenmesi anlamına gelir ve ayrıca yaratıcılığın kavrayışsallığına yani içindeki yaşamın büyük çatışmalarının yansıtılmasına yardım eder” (61, s.25).

Yukarıda, besteci sanatının üslup evrimiyle kopmaz bir bağı olan dünya piyano müziği evrim sürecinin genel görünüşünü sunduk. 20. yy. Azerbaycan piyano müziği, çokplanlı köklere sahip ve her şeyden önce eskiçağ ulusal müzik kazanımlarıyla bağlantılı olan doğu müziği kültürünün yeni oluşumlarından biridir. İknâedici temellendirmeye sahip bir oluşum olarak kendisini özellikle 20. yy.'da büyük ölçüde ortaya koyan Doğu ve Batı kültürlerinin fenomen-sentezi, Azerbaycan piyano müziğini de karakterize eder.

Çok eski çağlardan beri var olan karşılıklı zenginleşme geleneği, müzikal kültürde olayların diyalektikçi doğal hareketi için temel olmuştur. Onun içindir ki Azerbaycanlı müzisyenlerin 20. yy. başlarında Avrupa müzik kültür değerlerine hitab etmesini, bilinen sonuçlar veren tamamen mantıklı bir eylem olarak görmek gerekir. 20. yy.'ın ortalarına doğru, Batı-Avrupa müziğindeki ilerleme gayet barizdi. Müzik yaratıcılığının farklı yönlerinde “yeniyi” arayış ise Avrupalı müzisyenleri nitelikçe yeni veya “yenilenmiş” sonuçlara getirdi. K.Karayev yaratıcılığında dünya müzik kültürünün bir parçası olarak değerlendirdikte, müzikte bundan önceki zamanların bütün değer ve kazanımlarını Karayev piyano sanatının öncüsü, öntarihçesi gibi tanımlamak olur.

1.2. Azerbaycan’da piyano yaratıcılığının oluşumu.

A. Zeynallı’nın piyano müziği – K.Karayev piyano sanatının öncülüğü (müjdecisi)

Kara Karayev’in yayınlanan ilk piyano eseri 1937 yılına aittir. Karayev’in piyano müziğine öncülük eden etmenleri dünya piyano müziği özgün eğilimleri ile Azerbaycan’da olgunlaşan süreçle ilişkilendirerek genelleştirmeye çalışacağız. İlk milli profesyonel besteci yaratıcılığına ait olan örnekler özellikle bu döneme aittir

Bilindiği üzere Ü. Hacıbeyov’un dehası, sözlü gelenek olan Azerbaycan müziğini profesyonel sanat aşamasına yükseltme fikrine dayanır. Ulusal müziğin yüzyıllık geleneklerinin, Avrupa müzik kültürünün evrensel kazanımlarına katılmasını sağlar. Sonuç itibarıyla “Leyla ve Mecnun” ve “Koroğlu” operaları, “Arşın mal alan” müzikal komedisi, “Sensiz” ve “Sevgili Canan” gazel incileri; enstrümantal besteler (keman ve piyano için “Aşık sayacı” piyesi, halk enstrümanları orkestrası için Fantazi’ler gibi şaheserler gün ışığına çıkar. Ne var ki Ü. Hacıbeyov tarihe bu eserler gibi hatırı sayılır piyano besteleri bırakmamıştır. Böyle olmakla beraber, piyano için yazılanlar da dahil

olmak üzere, Hacıbeyov'un enstrümantal piyesleri, özellikle tipik ulusal makamsal entonasyon ve janr özelliklerinin özümseme sürecinde oldukça önemli bir rol oynamıştır. Ü. Hacıbeyov tarafından ortaya konulan yaratılar, geleceğin besteci kuşaklarının kazanımlarında bir başlangıç ve profesyonel çağdaş Azerbaycan müziğinin üslup çehresinin şekillenmesinde bir temel olmuştur. Bundan sonraki besteci yaratıcılığının ve ayrıca Azerbaycan'daki tüm müzik kültürünün başarılarla gelişmesi için bir temel atılmıştır. Ü.Hacıbeyov'un öğrencileri ve takipçileri, ulusal besteci ekolünün kurucu-öğretmenine, kendi bestelerinden oluşan layık bir heykel yükseltmeyi başarmışlardır.

1920'li yılları, Azerbaycan'da yeni profesyonel müzik kültürünün aktif gelişim sürecinin başlangıcı olarak kaydedilmiştir. O dönemde Azerbaycan Devlet Konservatuar'ının kurulmasıyla, cumhuriyette profesyonel müzik eğitiminin temeli atılmış oldu ve ulusal besteci yaratıcılığının oluşturulmasına hız kazandırıldı. O yıllarda kamuoyu çok fazla sayıda olmasa da çarpıcı ve üstün eserler bırakan Cavit Ertuğrul (II. Dünya Savaşı'na katılan biri olarak hayatını kaybetti) ismiyle tanışmaya başladı. "Piyano için çeşitlemeler" eseri henüz büyük besteci yaratıcılığı ve hacımlı piyanizmiyle ayırt edilmemişti, ancak yine de farklı müzik kültürü özelliklerini sentezleyen materyalin parlak ulusal renkliliğini kazanması şaşırtıcı idi.

Bestecilik fakültesinin öğrencileri arasında, kısa yaşamı süresince (1909–1932) Ü. Hacıbeyov'un en parlak öğrenci ve takipçilerinden biri olan Asaf Zeynallı ayırt edilir. A. Zeynallı'nın piyano müziği cumhuriyette piyanizm gelişimi yolunda "başlangıç noktası" olarak bu alanda atılan ilk adım olmuştur. A. Zeynallı'nın görüş ve estetik platformuna değinmek gerekir ki bu platform elbette Zeynallı'nın parlak yeteneğine büyük değer veren öğretmenin ilercisi görüşlerinin etkileriyle şekillenmiştir. A. Zeynallı'nın ölüm yıl dönümüne adanan bildirisinde Üzeyir Hacıbeyov şöyle yazmıştır: "Asaf, ileride kendisinin ulusal müziğin bütün makamsal temelini yeniden işleyip düzenleyerek, bu temeli majör ve minör modlarına aktaracağını düşünerek yanılan herkesle mutabık olmayarak, farklı karakterlere sahip makamlarımızın önemini yeterince doğru bir biçimde değerlendirmiştir. Asaf aynı zamanda bazı bestecilerin şartlı oryantalizmine de karşı durmuştur" (60, S.123). A.Zeynallı'nın sanatsal platformunun parlak kanıtları olarak eserlerinden bazıları olan piyano için "Çargâh" veya piyano ve

keman için “Mugam tarzı”nı sayabiliriz. Bu eserlerde besteci, sözlü gelenek Azerbaycan müziğinin zengin içerikli, yapısal ve janr özelliklerini cisimleştirmiştir.

“Çargâh”, Azerbaycan makamı adını gösteren ilk piyano piyesidir. Böylelikle besteci, ulusal makamsal entonasyon temelinin gelişimine duyduğu özlemi ifade eder. Bununla birlikte A. Zeynallı, muğam üslubunda müzik yapmayı kendine görev olarak koymamıştır. Aksine, onun piyesleri net vurgulu ritme sahiptir hatta bu piyesler mazurka türünü çağrışırlar. Anlaşılan o ki A. Zeynallı, Chopin’in müziğini sever ve bu müziğin etkisinde kalır. Piyenin ikinci motifinin Chopin’in lirik ezgisini biraz andırması bu durumu doğrulamaktadır.

Piyes, geleneksel üç bölmeli formda yazılmıştır. “Çargâh” makamındaki ekspozisyon bölmesi, dördüncü cümlesindeki uzatmayla sade iki bölmeli form gibi oluşur. Üç bölmeli formun orta bölmesi polimodal gelişim prensibinde kurulmuştur. Çargah makamının, ilk bölmeden temelinde “Bayatı Şiraz” makamı olan orta bölmeye beklenmedik geçişi dikkat çeker. “Şuşter” makamının aynı zamanda kullanılması (kontrpuanlı şekilde) , müziğe olağanüstü bir füsunkârlık katar. Şunu belirtmek gerekir ki A. Zeynallı’nın müziğindeki benzeri teknikler, daha sonraları, Karayev’in müziği de dahil olmak üzere, Azerbaycan müziğinde çarpıcı bir biçimde işlenen makamsal entonasyon oranının gelişimi doğrultusunda atılmış cesur bir adımdır. Piyenin 3’ncü bölmesi, röprizi, neredeyse kelimesi kelimesine tekrarıdır. Yalnızca daha önceki uzatma yerine 4 ölçülük ilave yapılmıştır. Koda ise başlangıç ve orta bölmelerin özelliklerini birleştirir. Bu piyesin formlaşma özelliklerini belirten T. Seyidov şöyle yazıyor: “A. Zeynallı, bestenigâr hariç çargâh makamının bütün bölmelerini kullanır...” (141, s.8). Böylelikle bu piyes örneğinde, A. Zeynallı’nın müziğinin yeni bir nitelik kazandığını, müziğinde üç bölmelilik, Azerbaycan müziğinin makamsal sisteminin yapıcı kurallarıyla sorunsuz bir biçimde birleştiğini tespit etmek mümkündür.

A. Zeynallı’nın “Çocuk süiti” silsilesi, yetişmekte olan nesillerin müzikal eğitimine paha biçilemez bir katkı sağlar ve elbette Azerbaycan müziğinde piyano minyatürleri türünün yaşama geçmesi için temel oluşturur. Süit, tezatlı-imgesel birleşim prensibi temelinde sıralanan 6 piyesten oluşur.

“Çocuk süiti”nde bestecinin birinci derecedeki önemli amacı, ulusal müziğin makamsal temelini majör-minör sistemiyle sentezde kurulması müzikal materyalin yapımında ifade edilir. Kökleri Barok dönem müziğine dayanan süit türünü, Azerbaycan piyano müziğinde ilk olarak A. Zeynallı yaşama geçirmiştir. Dünya edebiyatında ün kazanmış Schumann’ın “Gençler için albüm”ü, Çaykovskiy’nin “Çocuk albümü”, Glazunov’un “Gençlik piyesleri”, Bach’ın “A.M.Bach’ın defteri” gibi piyano silsileleri geleneğini devam ettiren “Çocuk süit”i, geleceğin Azerbaycan piyano müziğinin üslup eğilimini belirleyen birçok sanatsal, yapısal ve teknik sorunların yaşama geçişinin örneği olmuştur. Genel dünya değerlerini K. Karayev’in sanat fenomenine yaklaştıran A. Zeynallı’nın gerçekleştirdiği b a r o k’tan XX yy.’a yapılan zamansal sıçrama özellikle önemlidir. Şunu da belirtmek önemlidir ki A. Zeynallı kendi eserlerinde bilinçli olarak, ulusal karakteristik özelliklerle piyano müziğinin klasik geleneklerini doğal bir biçimde birleştirme yolunda ilerlemiştir. Daha sonraki besteci kuşakların temsilcileri, A. Zeynallı’nın yenilikçi fikirlerini ve emellerini amaca yönelik ve üstün yetenekli bir biçimde devam ettirmişlerdir.

A. Zeynallı’nın piyano için yazılmış **Fügları**’ni merkez eser olarak sayabiliriz. Bu füglar her ne kadar ulusal müzik köklerinden uzak olsalarda polifonik müzik formlarını öğrenme ve kullanma yoluyla, bestecinin dünya müzik kültürüne katılma isteğine tanıklık eder. Ancak büyük olasılıkla, monotematizmlikte hem füğ hem de makam formlarına dayanan “filizlenme metodu”ndaki birliğı sezgisel olarak duyumsayan A. Zeynllı barok döneminin eşsiz formunu özümseyerek Azerbaycan müzik kültürüne tanıtmıştır. Zeynallı füğ formunun Azerbaycan profesyonel müziğinde yaşayabilirliğini göstermeyi başarmış ve daha sonraları da piyano müziğinde olduğu gibi diğer enstrümantal müzikde de seçkin polifonik form ve üsul örneklerini oluşturmuştur.A.Zeynallı’nın her iki “sade” füğü de 3 seslidir. İlki e-minör Füğü, 3 bölmeli formda yazılmıştır. Bach’ın W.T.K. BWV mi? eserinin 1’nci cildinden olan bu füğün temasının andırması ilginçtir. Füğün başlangıcından önce notalarda gösterilen 4 ölçülü anlatımı olan değiştirilmiş Bach’ın e-moll teması, Azerbaycan halk şarkısı “Koyunlar”a oldukça benzer(muhtemelen A. Zeynallı bununla, her iki temanın entonasyon benzerliklerinin altını çizmek istemiştir). Ekspozisyon bölmesinde tema, tonik-dominant ilişkisi esasında seslerin üçündede geçirilir. Karşı kurum tutunmamıştır. Ekspozisyonda temanın ilave geçitinden sonra orta bölüm bir sıra strettolu geçitlerle,

yeterince uzak tonlara yönelmelerle yapılmış. Röpriz ise, dönüştürülmüş beşli aralığıyla temayı başlatır (yani Mİ-Sİ). Şunu da belirtmek gerekir ki füğ, katı klasik kurallara uygun olarak yazılmıştır. Besteci, polifonik yazı tekniğine serbest derecede hakim olduğunu gözler önüne sermiştir. Ancak, bu müzikteki ulusal müzik entonasyonlarının genel dokuya katılımını her şeyden daha çok cezbedicidir

İkinci füğ birinciyle kıyaslandığında daha kontrast karakterli gözüküyor. Karşıkurum önceleri “tutunarak”, daha beşinci ve sonraki diğer geçitlerde değişmiştir. Bu füğün intermediya kısmı epey önemli bir anlam kazanır, çünkü füğün orta bölmesinin tümü onunla kurulmuştur (elbette intermedyanın entonasyon ve ritmik temelinin kökleri temanın kendisindedir).

Temanın ritmik görünümünde “programlanmış” füğün bütün gelişimi yer aldığı Bach’ın 1’nci cildde D majör füğasında olduğu gibi A. Zeynallı’nın 2 No’lu füğasında da temayı bütünüyle uygulamadan,-gerek kıyaslayarak, gerek sıraya koyarak, gerekse başlangıçta farklı seslerde temanın noktalarla belirtilmiş motifini sırayla taklit edip sonra da onaltılıklarla kurulan motifi alarak, gorta bölümün dokusunun zeminini hazırlar; sekvensler, taklit oluşumları, dikey yer değiştirmeler yardımıyla her iki ritmik motifini beceriyle kullanır. Bölümün sonuna doğru hem dikey hem de yatay olarak, ancak noktalarla belirtilmiş onaltılıklı motif müzikal dokuda hakim olduğunu gösterir Röprizde tema, üçüncü geçit esnasında beklenmeden uzak tonalitede As-dur'da duyulur. Formun üç bölmesinin nispeten eşit görünümü, formun üç bölmeli yapıya sahip olmasını belirler.

A. Zeynallı’nın fügları, Azerbaycan besteci yaratıcılığında yapısal içerik ifadesinin çizgisel tipinin ilk örneğidir. Azerbaycanın sözlü gelenekli müziğinin çizgisel doğası, farklı müzik kültürleri arasında ortak noktalar arayışında bestecinin ifade ettiği temel fikrinin yaşama geçirilmesi için bereketli bir zemin olmuştur. Bu fikir, Azerbaycan müziğinin bir sonraki gelişiminde oldukça büyük önem taşımıştır

Mademki A.Zeynallı’nın fügları imgesel karakteristiğiyle, tempo ve dokuyla birbirlerini tamamlıyor, öyleyse gönül ister ki onları birbirlerinden ayırmadan, beraberce icra edilsinler. Besteci tarafından henüz ilk ölçüde cantabile gibi işaretlenen 1’nci füğün “dokunuş” niteliği derin ve legatodur ve buda klavyeye dokunuş yöntemini önceden

belirler. Elbette sesin derinliğinin ve legatonun gerçekleşmesi için icracı, pedalı işletmek zorundadır ki burada pedal olmazsa istenilen sonuca erişmek zordur.

Daha önce de bahsi geçtiği gibi 2'nci füğ, canlı ve keyifli niteliğiyle ayırt edilir. Burada icracı parmak tekniğini işletip, stakatolu ve keskin karakterli olmak zorundadır. İlk füğdeki dokunuşla kıyaslandığında buradaki dokunuş daha “yüzeysel”dir. Ancak müziğe şakalı bir karakter vermek için cümlelerin, motiflerin, ritmik blokların v.s. başlarında hafif kuvvetli vurgular gereklidir. Bunlara bağlı olarak pedalda burada, yerini başka hiçbir şey tutamayan “özel bir kaynak”tır. “Hızla yayılan” ses dalgası efektinin, 1'nci füğün sert, ölçülü ve aynı zamanda melodik sesine karşı koyması gerekir.

Azerbaycan piyano müziğinin 1920'li yıllar ile 1930'lu yılların başında yer alan piyanizminin parlak surette ifade olunan özelliklerinden veya kapsamlı üslup karakteristiklerinden bahsetmek mümkün değildir. Böyle olmakla beraber bir sıra sonuca varmak mümkündür:

1) A. Zeynallı'nın müziğini, üslup bakımından klasik geleneklere yakın olduğunu belirlemek mümkündür, ancak aynı zamanda imgesel ve biçim oluşturan içerik planında romantik geleneklere de dayanır.

2) A. Zeynallı, Azerbaycan müziğinde makamsal entonasyon araştırmaları alanında hatırı sayılır adımlar atanlar arasındadır. Bestecinin özellikle, ulusal makam temelinin majör-minör sentezinde kullanılmasına yönelik olan amacı değerlidir. Avrupa piyano müziği için tipik olan dokusal çözümlemeleri dikkatle “araştırıp bulan” A.Zeynallı, bu çözümleri ulusal müziğin zeminine yönlendirir. Sözlü geleneğin enstrümantal müzik alanında icracı metodunun bazı özellikleri de A. Zeynallı'nın farklı piyano piyeslerinde yer bulur;

3) Bestecinin eser formları alanındaki hizmetleri tartışılmaz. Burada büyük rol, müziğin makamsal entonasyon temelinin şekillenmesine aittir. Bu yön, Füğ ve Süt gibi (imge özelliklerine göre onun “Sütleri” romantik dönem Sütlerine yakın olsa bile) Barok dönemin formlarının kullanılması yardımıyla gerçekleştirilmiştir. Bu kadar birbirine uzak zamanların formlarını kullanan A. Zeynallı, ekolleri ve kültürleri ayıran zamansal boşluğu kısaltır, önceki dönemlerin üslup özelliklerini modern müziğin özellikleriyle

yakınlaştırmaya çalışır. Azerbaycan müziğinin ulusal karakter taşıyan özelliklerini barok dönemi ve 20. yy.'ın biçim oluşturan gelenekleriyle birleştiren A. Zeynallı, Azerbaycan müziğinde bunun gibi bir yol olasılığını gözler önüne serer;

4) Piyanizm planında, müzik netliğini görelî bir biçimde oluşturan ve çizgisel yazı ve düşüncenin kurallarına uyan, tek sesli enstrüman şeklinin ortaya çıktığını söylemek gerekir. Piyoano icracılığına ve repertuarına karşı artan ilgi, birçok bakımdan çağdaşlarının ve toplumun müzik bilincini tümüyle belirledi ve piyoano müziğinin sosyal prestijinin artmasına yardımcı oldu.

Böylelikle K. Karayev'in ilk piyoano besteleri, kendisinin ileride yapacağı açılımları önceden bildiren saygın birer emsal oldular. Hepsinden önemlisi şunu saptamak mümkündür ki Azerbaycan'da piyoano müziği gelişim süreci, piyoano icracılığı alanında da parlak bir biçimde tezahür eder. Özü, icracının “yaratıcı” seviyesine yükselmesinden ibaret olan “icracı-besteci” formülü, yüzyılların derinliklerinden gelen benzersiz geleneklere yerleşiklik kazandırır ki bu geleneklerde Azerbaycan halkının ulusal müzik kültürü şekillenmiştir.

1.3. Büyük Azerbaycan bestecisi K. Karayevin yaratıcılık görünümü

Müzikal kültür tarihindeki pek çok büyük isim, kendi sanatlarıyla “gelecek” için çalışırlardı. Bach, Beethoven, Wagner, Çaykovski, Schönberg, Şostakoviç, Prokofyev, Ü. Hacıbeyov gibi isimler bu tür yaratıcılara aittir. K. Karayev gibi şahsiyet de Azerbaycan kültüründe önemli rol oynamıştır. Yaratdığı her şey, bu şaheserlerin doğmuş olduğu dönemi geride bırakmıştır. Onun içindir ki K.Karayev'in piyoano sanatının, 20. yy. müzikal kültürünü ilerleten tarihi ve saf profesyonel kazanımlardan kopuk olarak araştırılması akla hayale sığmaz. Yaratıcı bilincin genel akımını hareketlendiren, her nasılsa Yer küresinin farklı bölgelerindeki yeni ifade sistemlerine ulaştıran önemli unsur, genel bir servet olarak oluşur, yerel kazanımlara katılımıyla bazan evrensel kazanımları da zenginleştirir. Karayev'in sanatı, daha doğrusu sanatının evrim süreci, kesinlikle bu gibi bir sürece işlenmiştir (yazılmıştır). Gelişiminin bütün evrelerinde bestecinin müziği, yine kendisi tarafından saptanan önermelere, “sistem-yasa” tarafından dikte edilen hayata ve sanata karşı tutumu, kendisinden öncekilerden ve dahi öğretmeni D.Ş.Şostakoviç'ten miras kalanlara dayanır.

Hem sosyal tarihi olaylarla, hem de yaratıcı yaklaşıma olan münasibetin değerlendirmelerinde vurgu yerinin değiştirilmesi, 20. yy.'ın farklı dönemlerindeki üslup, teknoloji, felsefenin özgün niteliklerinin belirtilmesi planında ortaya çıkan olaylara doydurulmuş yüzyıl, gözlerimizin önündedir. Aleksandr Sokolov “Muzıkalnaya Kronologiya XX Veka” (“XXy.y.müzikal kronolojisi”) isimli makalede şöyle yazıyor: “XX yy. müzik mirası tablosunun çok merkezliliği ve hatta mozaik oluşu, araştırmacılar arasında daima tartışılır” (148, s.43). Aynı zamanda, 20. yy.'ın ikinci yarısı boyunca K. Karayev'in sanatının gelişim çizgisini dünya müzik sanatındaki süreçlerle karşılaştırdığımızda, önümüze oldukça ilginç bir tablo çıkar. A.Sokolov şunu iddia ediyor: “geleneğin tamamlama coşkusu (tutkusu), 20. yy. sanatsal kültüründeki en önemli unsurlardan biridir” (148, s.43). Dolayısıyla, eğer 20. yy.'ın başındaki “postromantizmi”, XIX yy. romantizm çağını “tamamlayan” bir olay olarak, ayrıca 20. yy.'ın 1960'lı-1970'li yıllarının neoromantizmini de 19. yy.'ın sonu ve 20. yy.'ın başı geleneklerinin sonucu olarak gelen avangarda hitab gibi kabul edersek, o zaman tartışmasız Karayev misyonu ulaşabildiği en yeni aşamaya yükselmek, yani “sözünü bitirmek” ve ardından ulusal müzik sanatı gelişiminin yeni yollarını aramaktan ibarettir.

K. Karayev'in temel özelliği “**Besteci-filozof**” oluşudur. Bestecinin dünya görüşü sistemi onun hayata, sanata ve ömrünü adadığı mesleğine yaklaşımından ortaya çıkmıştır. Dünya görüşü felsefesi Karayev için hayatının temel sorusunu ileri sürer; Dünya'daki yaratıcı misyonu hakkında soru işte tam buradan bestecinin inanç-kanunu(kredo-kodeks) ortaya çıkar ki, bu kredo esasında besteci 20. yy. manevi ve real zamanlama alanında var olmuştur. Burada, K. Karayevin yaratıcı boyun borcu ile ilgili soruyu kavramasına ışık tutan, kendi söyledikleriyle uzlaşmış olan bestecinin yaratıcılığı hakkında müzikologların farklı zamanlarda yaptığı araştırmanın sonuçları ve çıkarımlarının karşılaştırılması, ilginçtir. K.Karayev'i, Azerbaycan müziğinde ilk kez felsefi temaları işleyen “besteci-düşünür-filozof” olarak karakterize eden müzikolog E. Abasova şunun altını çizer; “...yaşam ve ölümün, iyi ve kötünün ezeli felsefi problemler onu derinden heyecanlandırmıştır...(o) anlamıştır ki... ömür sonucudur” (39, s.12). K. Karayev'in sanatsal felsefesinin temelini, ezeli sanatsal bir ideal olan mükemmel ve ruhani bir bütünlük içindeki i n s a n belirler. Bundan farklı da olamazdı, zira K. Karayev'in kendisi ve sanatı en yüksek ruhaniliğin, en zengin idrakin, en ince dünya algısının timsali olmuştur. Ve bu durum Karayev'in çok sayıdaki demeçleri ve

her şeyden önce insanın ahlaki güzelliğini gösteren ve özünde insan yüceliğinin himni (marşı) yatan zengin müziğiyle doğrulanır. Buna gösterilebilecek en parlak örneklerden biri bestecinin “Leyla ve Mecnun” isimli senfonik şiirdir.

Ebedi ve değişken felsefi kategoriler de K. Karayev’in dünya görüşünün temel taşı olmuştur. Bu konuda bestecinin kendi inancını oluşturmak için gerekli olan kaynak güzellik ve doğru’nun ideali arayışıdır ki şüphesiz bu arayış sanatta kendisini bulmasına da yardımcı olur. Bu kategorilerle ilgili olarak K. Karayev’in söylemlerinde ebedilik kavramı özellikle şu biçimde dile getirilir: “...Bütün zamanların ve halkların en iyi yaratıcılarını birleştiren değişmez bir biçimde mükemmel ve ebedi olan nitelikler-gerçek güzellik, üstün hümanizm, kendi zamanının öncü fikirleri, yaşama ve insanlar arasındaki bağlara ilerici bakıştır. En önemlisi ise sanatçının kendi fikirleri için olan aktif ve ödünsüz (uzlaşmasız) savaşımıdır” (84, s.199). Ayrıca değişkenlik kategorisi için şunları söyler: “Fakat ayrıca sanatta ebediyen değişen ve yenilenen bir şey vardır. Bu, zamanın akıcı olan sürecini yansıtan sanatsal ifade araçlarıdır. Bu araçlar sabit değil ve ebediyen yenilenirler...” (84, s.199). Karayev, yalnızca bütünüyle şu veya bu neslin sanatında değil ayrıca ulusal veya dünya kültürüne kendi katkısını sağlayan her bestecinin sanatında da üslup değişimlerinin varlığını, tamamen doğal ve yasaya uygun olduğunu kabul eder. Sanatta “aşk ve ölüm” veya ebedi ve değişken yönünde “trajedi” gibi kategorilere K. Karayev’in yaklaşımı aynı zamanda, yaratıcı sanatçının zengin iç dünyası, kendi sanatında yansıtılan nesnel dünyaya kişisel ve öznel yaklaşımı aracılığıyla, bestecinin kendi sanatsal platformu şeklinde vurgulanır. Böylelikle ebediliğin ve değişken’in diyalektiği, Karayev estetiğinin temelini oluşturur. Karayev’in yaratıcı, müzikal-estetik alanındaki öncelikleri ise şu prensipten doğar; insan genellikle ve özel olarak yaratıcıdır ve evrenin küçük bir parçasıdır. Sonsuza dek kendi özü ve varoluş amacıyla ilgili sorular soran ve evrenin küçük bir parçası olan insan kendinden sonra bambaşka yeni şeyler oluşturmak üzere takip edilecek bir iz bırakmak zorundadır.

Aynı zaman dilimi içerisinde değişen sanatsal ifade araçları, sanatta **yenilikçilik** oluşumunun en önemli göstergelerinden biridir. 1960’lı yıllarda bu konu besteci için son derece günceldi. Zira o yıllarda Karayev’in sanatsal arayışları, çağdaşlık kavramını şekillendiren ve temelinde birbiriyle bağlantılı “gelenek ve yenilikçilik”in keşfine götürür. Bu hususta K. Karayev şöyle der: “nihilizm ve bizim seleflerle bağlantı

olmasının inkarı zemininde ortaya çıkan yenilik özlemi, kısırdır” (84, s.200). Ölçülü bir biçimde düşünen, yaratıcı ve açığa uygun adımlarla ilerleyen K. Karayev için sanatta müzikal-estetik önceliklerinin hayata geçirilmesi sürecinde en önemli şey gelenekselin yeniyle, bireysel-özgünün beşeriyle olan alışımıdır (karışımıdır). “Muzikalnaya jizn” (“Müzikal hayat”) isimli derginin sayfalarında Karayev şöyle der: “Bizler, kendi kendimizi tekrar etme, kendi olgunluğumuz içinde kalma ve geçmişte verilen hizmetlerle yaşama hakkına sahip değiliz. Sözün kısası, yaratıcılık çağa uygun bir biçimde ilerlemeli, dahası geleceğe doğru atılımda bulunmalı” (94, s.11). Sonuç itibarıyla sanatsal tırmanışın her yeni turu K. Karayev için besteci tarafından kurulan çerçeveden sıkça kararlı bir biçimde çıkarak, yeni sınırlara ulaşmak üzere bir sonraki emel için trampen olmuştur.q

Bestecinin üslup evriminin tüm süreci yeni bir dil ve **ses materyali kurulumunun yeni sistemi** arayışıyla bağlantılıdır. Eğer erken dönem kısmen, empresyonizme dayanan eserlerde kendini gösteren tınısal ince zarif olan seslenmeler alanında yeni arayışıyla karakterize edilirse, o zaman 1960’lı yıllar ses materyali kurulumunun yeni sistemi alanındaki arayışlarla bağlantılıdır. Bu planda besteci için çıkış noktası A. Schonberg’in dodekafon sistemidir. K. Karayev bu sistemi donanımına alarak müzikal dil alanında kendi ilginç fikirlerini gerçekleştirmek üzere genellikle teknik bir araç olarak kullanır. Bestecinin yaratıcılığında önemli olan şeylerden biri de müzikal dokunun oluşturulması için gerekli bir araç olarak besteci tekniğinin (melodik, armonik dilin, formun, dramaturjinin, orkestrasyonun v.b. temelleri) konusudur. Hatta Karayev’e göre bestecinin yeterlik düzeyi, idrak, zevk, ruhaniyet, dünya algısındaki keskinlik gibi diğer unsurlar sırasında, teknik ile de ölçümlenir. “Teknik, şuan kullanmakta olduğun tekniği aşma çabasıdır. Bu bir anlamda alışlagelmişlik ve basmakalıplık eylemsizliğiyle sürdürülen bir savaşımdır... Böyle olmakla beraber teknik yeterince dar bir kavramdır ve ideolojik kategorileri belirlemeye kadir değildir. O, farklı ellerde farklı amaçlara hizmet eden bir araçtır” (84, s.210). K. Karayev, düşünceleri düzenleyen tekniğin, içeriğin canlandırmasında, formun oluşturulmasında, mantıklılığının gerçekleştirilmesinde gerekli olan bir öz olduğuna kanaat getirir. K. Karayev’e göre “Eğer bu araçlar organik olarak uygulanır ve eserin içeriği ile onun pozitif fikri ve ana fikri ile uyandırılmışlarsa, müzikal tekniğin hiçbir karmaşıklığı, hiçbir keskin müzikal üsul dinleyiciyi kendinden soğutmaz” (86, s.25). Bununla birlikte Karayev bu konuda,

dinleyicinin eğitim ve estetik seviyesinin önemini de kabul eder. K. Karayev bu fikrini şöyle ifade eder: “En sıra dışı ifade araçları eğer olumlu bir başlangıca, ilerici bir fikre hizmet ediyorsa onları, yalnızca sıra dışılıklarına dayanarak biçimsel adlandıramayız...” (56). L. Karagicheva bu fikri şu sözleriyle destekler: “Schoenberg ekolünün “zanaatçı” kazanımlarını kullanan Karayev, yeni tekniği kendi estetiğine hizmet etmeye zorladı. Buna en güzel örnekler 3’ncü senfoni ve Keman konçertosu eserleridir” (84, s.211). (ve ayrıca piyano için 12 füg).

“Eski” ve “yeni”nin sanatsal **sentezi** planında K. Karayev’in yenilikçiliğini, klasik başlangıcın (dünya müziği örnekleriyle bağlantılı) sözlü geleneksel müziğinden gelen ulusal özgünlüklerle iç içe geçmiş sentezinde olduğu gibi, farklı bakış açısında da gözlemek mümkündür. Buradan, İ. Martinov’un net bir biçimde farkına vardığı **üslubun evrenselliği** doğar: “...K. Karayev’in bütün sanatsal idrakının önemli bir özelliği, doğal bir biçimde bireysellik ve ulusal özelliklerle birleşen evrenselliğe olan özlemidir” (115, s.158). K. Karayev sanatının tüm evrim yolu ve üslubun evrenselliği de kültürler sentezini teyit edir. Devamında İ. Martinov şöyle yazıyor: “Üslubun evrenselliğinden bahsederek bizler, tek bir besteci kişiliğin karakteristiğinin sınırları dışında olan probleme dokunuruz. Burada konu daha büyük bir etkileşim, doğu ve batı kültürlerinin sentezi hakkındadır... Kara Karayev gibi bir besteci... Batı-Avrupa ve Rus müzik kültürü fenomenini doğal olarak kavrayıp benimser. Önemli olan bu doğal sentezdir, besteci tarafından Azerbaycan kültürü ile ilişkisinin ve özgünlüğünün saklanmasıdır” (115, s.159).

Demek ki K. Karayev sanatının özgün özelliklerine, yani yenilikçilik, eski ve yeninin bağlantısı, üslubun evrenselliğine bestecinin yaratıcı kişiselliğinin en önemli unsurları gibi bakmak gerekir. Bu kişisellik, birçok nesil gelip geçse bile psikolojik bellekte silinmez olan, kendini tanıma imkânı veren köklerle genetik olarak bağlantılı olan düşünüşün özgün özelliklerinde ve milli karakteristiklikte kendini gösterir. Kökleri folklor ve sözlü geleneğin profesyonel yaratıcılığında (mugam ve âşık müziği) olan ulusal karakteristikliğin bu geniş kavramı ayrıca Azerbaycan milli besteci düşünüşünün birinci derecede temelini oluşturur. K. Karayev’e göre yaratıcı, “tanıtma işaretleri” aracılığıyla kendini ifade eder. Bu işaretler toplamda ve ayrı ayrı besteci üslubunun ulusal aidiyetinin belirleyici özgün özellikleri olan entonasyon, şu veya bu modal

yapılarda temellenmiş olan mod dönmeleri (döngüleri), dans, ezgi müzikleri veya mugam, âşık sanatının tipik özelliklerine ait olan ritmik bloklardır. Ulusal bir besteci, şu veya bu yaratıcı yönelimin temsilcisi her şeyden önce onun genetik kodlarında programlanmış akılın ve karakterin niteliği, psikolojisi, mizacı, bakış açısı, kültürün, sezginin, zevkin düzeysel göstergeleri aracılığıyla kendini ifade eder. Ulusal gerçekliğin karakteri, sözlü gelenek sanatına uzak duran veya karşı gelen yaratıcı sistemlerde de keşf edilebilir. K. Karayev'e göre bir sıra besteci folkloru alıntılarla ancak böyle olmakla beraber ulusal aidiyet onların müziğine net bir biçimde etki eder ve hatta müziklerinin belirli karakteristik özelliklerinden onların her birinin ulusal aidiyetleri okunur (Stravinskiy, Stockhausen, Boulez v.b.).

Kendi köklerini Azerbaycan müzik kültürünün derinliklerinde gören K. Karayev şöyle yazıyor: “Azerbaycan müziği benim ana dilimdir. Bir besteci olarak ben Azerbaycan ulusal melosu içinde büyüdüm ve onun etkisinden kurtulmak gibi sanatsal bir görevim hiç olmadı, bunu yapamam ve yapmakta istemem” (41). Demek ki K. Karayev'in düşüncesinin temeli olarak müziğin ulusal belirliliği salt “tanıtma işaretleri” ile ortaya konmaz. Karayev için müzikal sanatın ifade araçlarının yenilenmesi süreci, besteci tarafından koyulan fikir-amaca bağlı ve kaçınılmazdır. Karayev'e göre besteci daima milli formların çağdaş içeriklere uygunluğu durumunda bulunmalıdır.

K. Karayev'e sanatta egemen bir pozisyon sağlayan, yalnızca bestecinin kendisi için değil ayrıca tüm takipçileri için bir ışık olan şu sözleri bizim için oldukça önemlidir: “geçmişin, eskinin, kaybolup giden töre ve geleneklerin idealleştirilmesi gerçeği katlanılamaz bir şeydir; “...sanat gelişiminde... yeni eğilimler ortaya çıkar. Bu eğilimler, ulusal formlar kavramının kendi sınırlarını gitgide genişletmesinde ifade edilirler. Bu gelişme öyledir ki, bir halkın sanatının ulusal formuna doğal olarak başka bir halkın sanatında elde edilmiş yalnızca en iyi, ilerici değerlerin, katılmasıdır” (87). K. Karayev, sözlü gelenek müziği alanındaki arayış yollarından birini, geleneğin köklü unsurlarını kullanmakta görürdü. Bir başka yol ise tür ve entonasyon özelliklerinin, kendinde taşınacak olan ifade olasılıklarının genişleme potansiyeli belirli sisteminin başka bir sistemlerle kavuşması iken, kullanım prensibinin kabulunda idi. L. Karagicheva şöyle yazıyor: “Ü. Hacıbeyov ve A. Zeynallı'nın arayıp bulduğu şeyi, K. Karayev de tekrarlamıştır... Hem kendi ulusal kültüründe hem de “diğer” kültürlerde

“birleşme değerinin” potansiyel faktörlerini ortaya çıkartmak ve ele alınan kültürde tipik olmayan üslup unsurlarıyla sentez için bu etkileri “azat etmek”...işte K. Karayev’in anladığı manada folklorun derin katmanlarını kullanmak, bunları ifade eder” (84, s.218).

Gelişim süreci içerisinde XX yy. besteleme sanatının en önemli eğilimlerinin her birini özümseyen ve yansıtan K. Karayev sanatı, kendisinin publisistik yazılarıyla aynı ölçüde, kendi halkının gelecekteki müzik kültürü için sorumluluk hisseden yaratıcının, ustanın görünümünü en parlak biçimde sunar. Müzikolog M. Şahbazbeyova, K. Karayev’in çok yönlü ve zengin görünümünü açığa çıkaran yazısında, Karayev’in publisistik içerikli yazıları aracılığıyla, besteci kişiliğinin manyetizmasının açığa çıktığı en önemli yönün altını çizer: “Her ne zaman K. Karayev ismi telaffuz edilse, hem Azerbaycan kültürünü hem de dünya sanatının en iyi kazanımlarını çağrıştırır. Yaptığı her şey en yüksek uluslararası kriterlere uyar. Ulusal olan her ne hiçbir yerde günlük tasvirlerle inmez ve hiçbir yerde egzotik bir biçimde duyulmaz. Müzik kültürü gelişiminin yüzyıllar süren deneyimini göz önünde bulunduran Karayev, ulusal içe dönüklükten (ötürü) güvence altında olmuş ve böylelikle kendi halkının özünü, tek folklor aracılığıyla değil halkının ruhsal ve ahlaki zenginliği aracılığıyla anlar” (168, s.83).

K. Karayev’in besteci özünün en önemli yönlerinden biri olan **yaratıcılık ilgilerinin genişliğinin** de altını çizmek gereklidir. Geçmişin ve bugünün çeşitli temalarına yönelen Karayev, tüm zamanlarda insanlığı heyecanlandıran belirli değerleri sembolik olarak kendi sanatında toplar ve birleştirir. Ulusal dışı temaları, Doğu’nun olduğu gibi Batı’nın da tüm insanlara özgü sosyal problemleri K.Karayev tarafından bir bütün içinde kavranıp benimsenir. Onun pek çok eseri buna örnek olarak gösterilebilir: “Leyla ve Mecnun” senfonik şiiri, “Yedi güzel” balesi gibi ulusal temalarla içiçe, Servantes motifleri üzerine senfonik gravürler “Don Kişot”, Rostan’ın “Sirano de Berjerak” konusunda müzikal “Neistoviy gaskonets”, Piter Abrahams’ın romanından uyarılma bale “The Path of Thunder” (“Yıldırımli yollarla”), ispanyol ressamı hakkındaki “Goya” filmine müzik v.s. Tema geçmişe mi yoksa bugüne mi ait, ulusal mı değil mi? diye ayırım yapmaksızın zamanın ruhunun kaydını yapabilme becerisi, birleştirici bir anlam getiren bestecinin felsefi idrakından bahseder. Onun içindir ki büyük K. Karayev’in

tarihi rolü, yalnızca Azerbaycan müziği gelişiminde değil ayrıca bütün çağdaş bestelemenin gelişiminde de muazzamdır.

Azerbaycan müzik kültürünün gelişimi alanında kendinden önce gelenlerin başlatmış olduğu yolun sürdürücüsü gibi bir misyonu olduğunu idrak eden **K. Karayev, yaşamının bir bölümünü eğitim faaliyetlerine adar.** Azerbaycan besteci ekolünü, bir grup hemfikir olduğu kişileri, mücadele arkadaşlarını, kendi ustasının öğütlerini zamana uygun bir biçimde devam ettirenleri yetiştirir. Ustanın öğrencilerinden talepleri muazzam şekilde yüksekti. K. Karayev’e göre derin bir anlayışa, idraka, geniş ve etraflı bilgiye, ince bir zevke, yetkin ölçü duygusuna ve nihayet yüksek kültür düzeyine sahip olmayan her besteci üstün yeteneği olsa dahi, dinleyici için ilginç olamaz, daha doğrusu “sanat adına dinleyiciyle konuşma hakkını kaybeden alımsız, sığ ve sınırlı bir adam oluşunu” dinleyiciden saklayamaz (88). Seçkin bir eğitmen olarak K. Karayev, öğrencilerinde müzik sanatı gelişim sürecinin sürdürücülerini görerek, bütün sanatların temelini oluşturan felsefi bilgi ve estetik eksikliği ve elbette görüş darlığından doğan nihilizmden, klasik mirasın kabul edilmesi ve öğrenilmesiyle ilgili yadsıma eğilimi konusunda onları uyarır. Karayev’in eğitim yönergelerinin merkezinde şu prensip yatar; öğrencilerin eğitiminde onlara, müziğin ulusal dışında olmaması ve olamayacağı anlayışı verilir. Eğitim yönergesi şu prensibin öğrenciler tarafından kabulüne yönlendirir; dogmatik veya fotografik yaklaşım değil her şeyden önce yalnızca yaratımsal yaklaşım profesyonel sanatla sözlü gelenek müziği arasında feshedilmez bir bağ kurar.

Kara Karayev, kendi halkının kültürüyle ve bütün insanlığa mal olmuş haklarla beslenen sanatçı misyonunu onurlu bir biçimde hayata geçirir. Piyano eserlerinin bir sonraki detaylı analizi, bestecinin görünümüyle ilgili bir sunum ortaya koyar ve K. Karayev’in piyanizmiyle etkileşim içinde olan piyano yaratıcılığının evrimsel gelişiminin özelliklerinin gün ışığına çıkmasına yardımcı olur.

BÖLÜM II

KARA KARAYEV’İN ERKEN DÖNEM PİYANO ESERLERİNİN BAZI ÜSLUP VE PİYANİZM ÖZELLİKLERİ

2.1. “Çar köyü heykeli“- (1937)

K. Karayev’in sanatında her piyano eseri, onun yaratıcılık arayışlarını ve kazanımlarını yansıtan önemli birer dönem ve bestecinin kendi sanatsal esaslarını içinde barındırdığı birer “nesne”dir.

K. Karayev’in dinleyicinin dikkatine sunulan ilk eseri olan, 1937 yılında yazılmış ve A. S. Puşkin’in 100’ncü ölüm yılına adanmış “Tsarskoselskaya Statuya” isimli eser dikkate değerdir. Aynı yılın şubat ayının onunda bu eser ilk kez Puşkin’in hatırasına adanan bir konserde seslendirildi. O dönem on dokuz yaşında olan K. Karayev, kendi eserinin ilk yorumcusu oldu. A. S. Puşkin’in şahane şiirleri, genç K. Karayev’e bu kadar parlak eser yaratmasına ilham verdi. Konser piyesi olan “Çar köyü heykeli” Azerbaycanlı müzisyenlerin yaşadığı zamanların eğilimini ve onların dünya müzik kültürüyle olan birleşme çabalarını yansıtır. Azerbaycan piyano müziğinin ilk araştırmacılarından biri olan piyanist T. Seyidov şöyle yazıyor: “*Çar köyü heykeli* yapısal içeriğinin çeşitliliği ve çekici piyanistikliği ile ayırt edilir. Bu eserde, içerisinde romantik piyanizmin en zengin mirasının ve ayrıca empresyonistlerin özellikle de Debussy’nin üslubu hüküm sürer” (140, s.6).

Besteci K.Karayev’in bir sonraki sanatsal gelişiminde “Çar köyü heykeli” eserinin etkisi hakkında müzikolog E. Abasova bir yazısında şöyle yazıyor: “K. Karayev’in sanatında yenilikçi prensiplerle ilgili olarak *Çar köyü heykeli*, Karayev’in dört karakteristik özelliğini sergilemektedir.

- Birincisi, ulusal gerçeklik sınırına varan konulara olan dikkati,
- İkincisi, henüz Azerbaycanlı bestecilerin yaratıcılığına girmemiş olan Avrupa sanatının katmanlarını kendi müziğine yerleştirme isteği. Bu durum, gelecekte K.

Karayev'in eserlerinde kendini hissedilir ölçüde gösteren empresyonizm oluyor (örneğin *Yıldırımli yollarla* balesinde).

- Üçüncüsü, genç bestecinin müziğinde önemli fikirlerin ifadesi için hizmet eden ve pek çok olgunluk dönemi eserinde büyük bir yer kaplayan resisel imgeleri betimleme becerisi,
- Dördüncüsü ise, seyredici-felsefi renkliliğe, bireysel iç dünyanın derinlemesine açılmasına olan eğilim” (39.s.14).

Başka uluslara ait konular ve bu zamana dek Azerbaycan müziğinde asla kendini göstermemiş olan empresyonizmle sanatsal temas, 20. yy. Azerbaycan müziğinde sonraki muazzam “patlamalara” yönelik kuvvetli bir itici güç olarak hizmet eder. K. Karayev'in müziğindeki empresyonizm her şeyden önce çevrili olduğumuz evrenin özgün yansıması fikrinde, müziğin zamansal açılımı kavramına karşı yeni tutumda kendini gösterir ve buradan müzikal formların elemanlarının hiyerarşisine yeni yaklaşım, özellikle “fonizm” rolü üzerine yeni düşünceler ve ses materyalinin dokusal yoğunluğunda yenilikler v.b. doğar. Empresyonistik müziğin muazzam ifade araçlarını duyumsayan K. Karayev, kendi zengin ulusal müziğinin kazanımlarının Avrupa müzik kültürünün kazanımlarıyla (yani empresyonizmin kazanımlarıyla) bütünleşmesine doğru ilerler.

Bu akımın kurucusu Debussy'nin yaratıcılığında, Doğu'nun müzik kültürleriyle bütünleşme isteğiyle, Fransız, İspanyol folklor katmanlarını ve ayrıca neoklasik eğilimleri hayata geçirme hevesinde kendini gösteren ideolojik-estetik kavrayış da önemli bir anlam kazanır. Empresyonistik müziğin tını, entonasyon ve yapısal içerik özgünlüğü yeniliğin peşinde koşan Karayev'i cezbedir ve hayal gücünü zenginleştirir. Piyanonun yeni “ses imgesi” ile ve hayali-pedallı piyanizmle ilişkili olan geç dönem romantik müziği, Avrupa müziğindeki parlak geleneklere ve büyük bir deneyime sahip idi. Bu temel üzerinde yeni bir şeyler kurulabilmesi için imkan vardı. 1930'lu yılların Azerbaycan müziğinde ise, kendisi tarafından seçilen bütünleşme yolunun haklılığının tek kanıtlamasını yetiştire bilen A.Zeynalli'nın minimal(asgari) tecrübesi ve ayrıca, zamanın perspektifine dayanıklı ideya (fikir) hamlesiyle ifade olunan, Ü.Hacıbeyov'un parlak deneyimi mövcut idi. Onun içindir ki, genel olarak Azerbaycan müzik tarihinde

ve özellikle piyano müziğinde müzikal çağdaşlığın ideolojik-estetik fenomenini yansıtmış olan “Tsarskoselskaya Statuya” eserinin anlamı bu kadar büyük öneme sahiptir. 1930’lu yıllarda K. Karayev’in müzik üslubu bir oluşum içerisindeydi. Bu yıllarda K. Karayev geç dönem piyano romantizminin renkli temsilcisiydi. Müzikal dilin yeniliği emprestyonist müziğin belirli geleneklerinin cisimleşmesiyle gerçekleşirdi. Bu yenilik müzikal materyalin akademik teknik şartlarından bilinçli bir biçimde azat edilmesinde temellenmiş, canlı materyala yeni yaklaşımı ile izlenimçi estetiğin, yaratıcılıkta cisimleşmesi esasında gerçekleşirdi. “Çar köyü heykeli”ndeki özellikle empresyonistik yönelim Azerbaycan müziğine katılan pek çok sanatsal değeri yansıtır. Bunların arasındaki en önemli ifade araçlarından aşağıda bahsedilecektir.

Temel olarak piyesin analizi üç yönde gerçekleştirilir: çoğu zaman birbiriyle kesişen müzikolojik, bestecilik ve icracılık bakış açılarıyla. Bu 3 bakış açısı, yaratıcılık sürecinin ve onun nihai amacındaki özünün ortaya çıkmasına yöneliktir. “Tsarskoselskaya Statuya” eserinin müziği son derece **betimseldir**. Duyduğumuz her şey, büsbütün gözle görülen ve dokunsaldır; müziğin iki forteden iki piyanoya doğru giden hareketini ifade eden, bir testinin kayaya çarparak kırıldığından su damlasının sıçrayışının fiziki hissedilirliğini söyleyebiliriz. Bu, sanki olup biten olay örgüsündeki bir “bağ” gibidir, üstelik, bütün yapımsal materyalin ve piyesin dramatürjisinin içinde programlandığı formun giriş bölmesidir. Besteci, dinleyiciyi *o anın şiirselliğini* ve aynı zamanda *ses renklerinin tekrar edilemezliğini* kavrayıp hissetmeye çağırır gibidir. Bu, eserde müzikten gelen başlangıç (ilkın) duyumsamalarıdır (örnek 1).

İlk 2 ölçü, eser **materiyalinin ve ses dokusunun şekillenmesinde** oldukça önemlidir. En başta, büyük oktav Fa diyezden 3.oktav Re’ye yükselen harekette “replik” duyulur. Bu, piyes müziğinin armonik ve melodik başlangıcının “özü” olan yoğunlaştırıldığı ses sınırlarıdır. İki majör üçseslisi; eş zamanlı seslenen sağ elde C dur, sol elde Fis dur üçton mesafesinde bulunurlar. Şunu belirtmek gerekiyor ki eksik beşli aralığı Karayev’in ruhsal qendişelerini ve anlaşmazlıklarını ifade etmeye yardımcı olan en çok sevdiği aralıklardan biridir (I. senfonisine ve senfonik şiir “Leyla ve Mecnun”a giriş, I. senfonisinden Varyasyonların teması, keman için Koncertosundan tezis-serisi v.s.). Sağ elde 1’nci oktav Do sesinden, sol elde ise bassoda küçük oktav Fa# ’dan, 2 tane küçültülmüş aralıklardan (Fa#-Do ve La#-Re) oluşan otuzikiliklerin “sıçrayışı”- akortsal

dikeyle kapanır. Akort bünyesinde hazır bulunan oktavlı Do sesi , bağlayıcı bir anlama sahiptir (örnek 2).

Böylelikle, tam ton dizisinden şekillenen **müziğin makamsal temeli** oluşturulur. Bu dizi, üst ve alt sesler arasında gerçekleşen üçton aralıklar zincirinin seslenmesiyle ortaya çıkar: (Fa $\square$ -Do, La $\square$ -Mi, Do $\square$ -Sol, Fa $\square$ -Do) yani eksiltilmiş beşli aralıklar zinciri. Bir sonraki ardı ardına gelen, alt oktavlarda üç kez tekrarlanan akort sırasının aşağı istigametli şelalesi, akortsal dikeyin yoğunlaştırması durumunda besteci tarafından sıradışı müzik dokusu biçimlendirilmesi hakkında düşünceleri doğrular. Şöyle veya böyle kulak, sağ elde Do major yedili akorunu ve sol elde Re# minor üçseslisini eş zamanlı birleşiminde kavrayıp benimser. Ve yinede artırılmış ve eksildilmiş dördü-beşli aralıklarının birbirini izleyen zincirinden yeniden tam ton duyuluğu ayrılır (örnek 3).

Şunu akılda tutmak gerekir ki empresyonistik müziğin en önemli eğilimleri arasında, modal-fonksiyonel bağların, çekiciliklerin zayıflaması ve bunun sonuc olarak da belirli ve nispeten izole edilmiş armonik ve melodik fragmanların rolunun yoğunlaşması en önemli özelliklerden biri olmuştur. Yarım tonsuzluğa eğilim de yine modal-fonksiyonel bağların, çekimlerin zayıflaması, yumuşaması sonucunda oluşur. Bilindiği üzere yarım tonlar, çekicilik özelliği taşırlar. Bu nedenle empresyonistik müzikte ya yarım tonlardan sakınılır ya da alışılmamış bir ses dizisinin unsuru olarak kabul edilir. Pentatonik, yarım tonsuzluğun en sağlam örneğidir. Tsukkerman şöyle yazıyor: “komşu sesler arasındaki mesafenin eşit olduğu, akorların az çok aynı tipliliği, seslenme (duyumsal) “aroması” ise son derece özgün olduğu bir ses dizisi, kendi sanatsal olanaklarıyla sınırlandırılmış olur...” (166, s.178). A. Kazella ise “ses dizisinin altı tona ve akorları ise bire götüren zavallı sistem” hakkında görüldüğü gibi yazar (82, s.22). Debussy ise çoğu kez tamtonluluğu diğer modlarla ve özel olarak pentatonikle majörle (“Ostrov radosti”nin ana temasında olduğu gibi) kaynaştırır. Gamı (dizini) yalnızca açık bir biçimde değil, aynı zamanda ses dizisini aktif bir biçimde hareketlendirerek figürasyonlu (süslemeler) veya ritmik, melodik motifler gibi kullanır. Ses dizisinin en yapısal niteliği olan başlangıç ve sonucun olmayışı, yeni sistemlere giriş ve ayrıca sınırsızlığı (empresyonizm felsefesinin özgün özelliklerinden biri) tümüyle betimlemek için bir araç olarak geniş imkânlar sağlar. Bu nedenle Debussy tam ton dizisinin sahip olduğu

özgünlüğün değerini görerek onu kendi modal düşünüşünün sabit temellerinden biri olarak kabul eder.

K. Karayev ise empresyonizmin bu modal-armonik özelliklerini esas alarak, piyesin gizli melodik çizgisinde tamtonluluğu ulusal çargah makamı elemanlarıyla (örnek 1-in 3.–4.–5. ölçülerine bakınız) birleştirmeyi başardı: (La $\square$, Sol, Fa $\square$, Mi, Re $\square$, Do...).

Böylelikle empresyonist yazıya katılan K. Karayev renkliliğe, resimselliğe ulaşmak ve ayrıca eserin içeriğinin de gerektirdiği üzere kendi müziğinin farklı makam temellerinin birleşme olasılığını yakalamak için bir araç olarak “**pento-tamtonlu kompleksini**” kullandı.

Pyesin bir sonraki **Piu lento** bölümü, akor materyalı paralel olan majör-minör üçsesliler sırasını zahiren birleştirse de, yine aynı modal temelinde (tamtonlu ses dizisi) kurulmuştur. Ancak burada da, bu üçseslilerin içinde orta ses tam tonlarla hareket eder; (Si bemol-La bemol-Sol bemol-Mi) (örnek 4). Bu ses dizisi yine de içinde eksiltilmiş beşli aralığı (2 piyano nüansında her elde akordun iki alt sesi arasında) belirlenen akorda iki kez direnir. Bölüm, kendi aralarında üçton mesafesinde bulunan (eksildilmiş beşli Sol bemol-Do) aşağı istigametli major-minor üçseslilerin sırasıyla sona erer. Kulak yeniden, Sol bemol’dan Do’ya geçiti saptar (tespit eder) (örnek 5).

Şunu da belirtmek gerekir ki izlenimci müzikte, akor sıralarının paralelliğine yani akorların ve transpozisyonuna olan çekim de karakteristik bir özelliktir. Bu özellikleri “Tsarskoselskaya Statuya” eserinin müziğinde de gözlemlemek mümkündür. Yankı, çınlama, uzaklaşma-yakınlaşma yansımalarının (örnek 5’te olduğu gibi) taklidini yapan akorlara ilginin karakteristik özelliklerden birisi olduğunu söyleyebiliriz. Tsukkerman böyle yazar: “Klasik ses yönetimi mantığının ve ayrıca T S, T D şeklindeki ilkel bağlantılarının olmayışı, dikkatin akorun kendi seslenmesinde toplanmasını sağlar; dinleyici seslerin gidişatından saptırmadan (dikkatini dağıtmadan) dikey’in kendisinin tınısını ve yapısını daha yüksek derecede duyumsar” (166, s.160). “Çar köyü heykeli” eserindeki armonik doku, yer değiştiren akorların aynılığı temelinde şekillenir. Bu akorlar dinleyiciyi, akoru nispeten bağımsız bir birlikmiş gibi kavramaya zorlayarak uyumun karakteristik özelliklerini dinleyicinin bilincinde köklendirir (örnek 6).

Çok sesli akortların kurulması için temel teşkil eden bazı paralellik çeşitleri de (bassoda doldurulmamış beşli aralıklardan oluşan sıra) gözlemlenir (örnek 7).

Henüz ikili aralıkların karşılaştırılmasında ise, klasik ses yönetilmesinin yerine geçen değişimlerin akıcılığı ortaya çıkar (örnek 8).

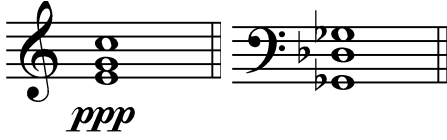
Sonraki **Moderato bölmesinde** müzik iki katmana ayrılır: sol elin akor katmanı “fonik”, sağ elin katmanı ise hiçbir surette simetrik olmayan $(2 + (2 \text{ ölçü esler}) + 2) + 3$ formülüne göre tek sesli olarak biçimlenen “melodik” katmandır. Armonik fon, üçlü aralık mesafesinde birleşen majör-minör üçsesliler sırasından oluşur. Yani şunun altını çizmek gerekir ki makamsal değişkenliğin varlığı da (majör-minör), emprestyonist tarz yazının karakteristik özelliklerindendir. Benzeri bir hizalama, melodiyi egemenliği altına alır. Bu melodide, yalnızca burada yükselen ses dizisiyle birleşmede (ton+yarım ton+ton), Lidyen renklendirme temelinde (Si majör üçselsisi iken Mi $\square$) yeniden tamtonlu seslenme (**Moderato-10.ölçü**) ortaya çıkar (örnek 9).

Sıradaki **Piu mosso** bölmesini daha sonraki 3. **Moderato** bölümüyle bir bağ gibi görebiliriz. Bu bölme, yükselen sekvens prensibine uygun olarak bir önceki materyalden kurulur. Bağ, Mi major tonik altı-dört akorunun yükseldiği, fermatolu Fa# bas üzerinde sona erer.

3. bölme olan **Moderato**, a-minör üçseslisiyle başlar. Doku, dikey-hareketli kontrpuan prensibine uygun olarak kurulur, çünkü sol elde açıklanan, daha ifadesel tematik materyal için bir fon oluşturan armoni, üst katmana geçer (1’nci **Moderato** bölümüyle kıyaslandığında). Gitgide daha duygusal bir karakter kazanan tema, oktav yapımında “yoğunlaşır”. Bu bölmenin ilk iki ölçüsünde fis-çargâh makamının bir parçası bulunur:



İki forte’de (bu aynı zamanda piyesteki en gürültülü noktadır, ancak tamamıyla temel doruk değildir) bölgesel doruğun ardından gerileme başlar. Melodi, Fa sesine yeniden ayak direrek, basso rejistrine yöneltilir. Ancak bu kez bu ses akorda, enarmonik olarak Sol bemol sesinin yerine geçer,



yani, Do-majör altılı akoru ise bir sonraki ölçüde yeniden statik olarak uzatılmış üst akorsal fon katmanındadır ve bu katman sanki Do majör’ün pesleşmiş ikinci derecesinin sesleriyle birleşmiştir.

“Çar köyü heykeli” eserinin en önemli özelliklerinden biri olan, tümüyle müziğin yükseklik düzenlemesinin izlenimci kavrayış prensibleriyle oranlanan **poliarmonikliliğin** önemli rolünü burada belirtmek gerekir. Ayrıca **politonikallık** (farklı seslenme seviyelerinde aynı anda farklı melodi-armoniksel dayanaklar bulunduğu), **polimodluk**, **polifonksiyonluk** ve **armoninin yardımcı tonlarla zenginleştirilmesi** gibi özellikler de yapısal içeriğin oluşturulmasında önemli eğilimlerdenidir. Müzikal düşünüş, belirli dokusal görünelere, özellikle geniş bir biçimde yayılmış olan ses dokusunun yoğunluğuyla ifade edilen ses katmanlarına ulaştırır. Demek ki yoğunluk ve geniş mesafelilik izlenimcilerin piyano müziğinde fonizm’in belirleyici faktörleridir (örnek 10, 11).

Buradan da, bağımsız irtifalı katmanların tek bir bütünde, tek bir akustik “organizmada” sıkıştırılmış birleşme(si) prensibi doğar. Piyanoda bu “tını lekesi” (benek) olarak ifade olunur (örnek 12).

Poliarmonilik kavramı, yardımcı tonlarla armoninin zenginleştirilmesi prensibini de tamamlar. “Çar köyü heykeli” eserinin müziğinde, armonik dokunun benzeri prensibiyle de karşılaşırız (örnek 13 ve 14).

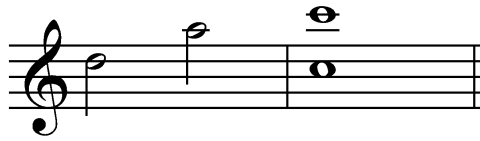
Yatay olarak açılan poliarmoni de izlenimçi müzik için dokusal-armonik bir yöntem olarak tipiktir. “Çar köyü heykeli” eserinde Karayev’in müziğinde de benzeri unsurun olduğu keşf edildi.

Şunu da belirtmek gerekir ki bu eserde bölmelerden her biri, bir önceki bölmenin materyal kaynaklarını kullanır (üçseslileri, onların ardışıklığı prensibini, ritmik formülleri, mod-entonyon temeli). Bu nedenle “**filizlenme**” **prensibi** yine tümüyle piyesin biçim yapısının belirlenmesinde yer alır.

4. bölme olan Lento, dışsal metro-ritmik deseni (çizgiyi) değiştirerek aslında bir önceki yerleşimi (2. bölmedeki gibi olan) fon ve tematik materyal birleşimini bırakır. Yeni 3 satırlık doku, besteciye gerekli olmuştur zira burada üç önceki farklı bölmelerin eleman-katmanları birleşir:

1. Armonik fon (üstte)

2. Basso'da - 2. bölmedeki temanın başlangıcı:



3. Orta katmanda, 3.bölmedeki temanın ritmik ve entonasyon elementleri.

Böylelikle anlatımın alt, orta ve üst “katlarından” oluşan dokusal-armonik kompleks ortadadır.

4.bölme, melodinin tek sesle ifade edildiği 2.bölmenin bitiş materyalindeki **a tempo moderato** bölmesine geçer. Melodi burada önce üçsesli yapı şeklinde kendini gösterir. Daha sonra melodi, üç piyanoda **Cadenza ad libitum**'a geçen kısmen büyük lirik müzik parçasına dönüşür. Cadenza piyesin doruğudur ancak gürültülü değil, sessizdir. Bu dorukta besteci muhtemelen ışık-gölge ve doğayı çevreleyen seslerin duyumsamasını verir.

Devamında, 5.bölme **a tempo moderato**'da (şartlı-röpriz olan) aynı notalardan 1.bölmenin (2.bölmenin başlangıcından önce görünen) üçsesli akorlarının sırası ortaya çıkar. Daha sonra C-durda değil c-moll'de son bölüm başlar. Bu son bölümde de tıpkı 4. bölmede olduğu gibi farklı bölmelerin müzikal materyal elemanları birleşmiştir. Katmanların dikey olarak yer değiştirdiği yeni kontrpuan bariz bir biçimde ortadadır (örnek 15).

Eşzamanlı duyulmada üç temel katmanın birleştiği 5.bölmede ise, dokuyu oluşturan üç temel unsur bulunur:

1. Daha önce basso’da olduğu gibi armonik fon;
2. Üst “katta” ikili notaların yükselen (tırmanan) hareketiyle ifade edilen temanın ilk yarısı (ilk uygulama esnasında);
3. Son ifadesinde ana tema (orta katmanda).

Bir bakıma üçlü kontrpuan’da, piyesin tüm tematik materyalini duyma imkânına sahibiz.

Bu bölümün materyalinde makamsal manada fis-karar sesinde Şur makamının cadension entonasyonlarının elemanları kendini gösterir.



eden tema, farklı yükseklik seviyelerinde üç kez tekrarlanır. Temanın temelini **Piu lento** bölümünde, piyesin başında ortaya çıkan, ritmik karakteristik öz oluşturur.



1'nci **Moderato**'da temanın ritmik özü şu şekilde ifade edilir:



2. **Moderato**'daki temanın tüm sonraki gelişmeleri, bölümün sonuna kadar temelinde ana ritmik formül olan motif “transferlerinde” kurulur. 4.bölmenin sonunda a tempo moderato'dan başlayarak doruğa doğru ilerleyiş sürecinde ana tema, uzun, lirik temamelodiye dönüşerek yeni çevre çizgi (silüetler) kazanır. Cadensiya'nın önünde alt seslerde temel motifin imitasyon polifonik üsulu katılır.

“Çar köyü heykeli” eserindeki melodik özellikler empresyonistik melodinin yapısal içerik özelliklerini bünyesinde barındırır. Söz konusu melodinin bariz özelliklerini de belirtmek gerekir:

1) Sürekli, uzun çizgilerin rolünün azaltılması. Ancak melodik çizgi, kopuk, bağlantısız yapılardan oluşmaz. Duygusal-koloristik (renkli) yakınlık birleştirici olarak işlem yapar. Birleşme için potansiyel bir temel yaratan yapının kısalığı ise genel bir kurala dönüşür (Wagner ve Stravinskiy'de olduğu gibi). Bu durumda, bağlantıyı sağlayan küçük parçaların değişilebilirlik yetkisi sayesinde “tematik materyalin aralıksız modifikasyonundan” bahsetmek mümkündür;

2) Sükûneti duyumsamayı sağlayan tempoların rolü büyüktür. Bilindiği gibi hızlı tempo çizgilerin, ritmin daha karakteristik bir biçimde tezahür etmesine olanak sağlar. Yavaş tempo ise, dikey'in özgün tezahürüne hizmet eder ve empresyonistlerin müziğindeki armoninin, artırılmış anlamda gözlemlenir.

“Çar köyü heykeli” eserinin **tematik materyali** dramaturji gidişatında ilginç bir biçimde şekillenmiştir. İlk iki bölme (**Allegro ve Piu lento**) modal-entonasyon havasını hazırlar, “nerede” ve “nasıl” olduğu görselce duyulur olan içeriğe sokar ve ancak bundan sonra **Moderato** bölmesinden başlayarak tematik motifler kendini göstermeye ve olgunlaşmaya başlar (modal özleri piyesin ilk ölçülerinden yerleştirilmiş olsa bile).

Bir önceki bölmenin mantıklı sonucu olan **Piu masso** materyali, yinede dokusal olarak farklı görünür. Burada, özgün üslup özelliklerinden biri olan mozaiklik haber veriyor (E.Denisov’a göre “montaj” metodu). Bu nedenledir ki ileride, melodi kurulumunun mozaikliği ve parça parça (fragmental) olması piyesin müziğinde bariz bir biçimde görülebilir. Formun kurulumunda ise bu metot nedensiz olmaya bilmezdi zira tematik yapının fragmental oluşu çoğu kez basamallık prensibine vardırır (“Çar köyü heykeli” eserinde meydana geldiği gibi, erişilen her maksimumun sanki yuvarlandığı ve ardından onu takip eden yenisi daha tam ifadeyi elde ederek gelir).

Genel olarak, bu eserin formunun yorumlanması, pek çok geleneksel ve alışılmış olmayan özellikler barındırır. Geleneksel özellikleri; bütünün mod-entonasyon bütünlüğü, form yapısındaki röprizliliktir (standart olmasa bile). Geleneksel olmayan özellikler ise bölmelerin ilk önce fragmental oluşlarında ifade bulurlar. Ancak nihayetinde form burada, 3 bölmeli formun unsurlarıyla beraber çok bölmelidir (3 unsurdan oluşan şartlı giriş bölmesi ve sonuçta yer alan kodası ile). “Çar köyü heykeli” eserinde titizlikle hazırlanan röpriz, sessiz Coda’ya çok hızlı bir geçiş yaparak “sönük kalmış” gibidir. Bu özellik de empresyonistik müziğin çoğu örneğine özgü bir özelliktir.

Gördüğümüz gibi formun kurulmasında, yapısal içerik olarak birbirlerinden farklı olan bölmelerin dolaysız bitişikliği tercih edilir. Empresyonistik müzik için karakteristik olduğu üzere eğer form iri planda net ise, küçük bölmeler ve kurulumlar ilişkisinde o her zaman (öylesine) açık ve net olmaya bilir. Bir taraftan, fragmanların izolasyonu (tecriti), bazen bütünlü kurulum yerine hatırdaki kalan ses “lekelerinin” yaratılması, diğer taraftan formun net konturlarının çokbölmelilik nedeniyle aşındırması karakteristiktir.

K. Karayev’in incelenen piyesinin müzikal materyaline ilişkin dokusal yapısının karakteristik prensiplerini belirtmek önemlidir. Eğer materyalin açıklanması sırasında betimsel başlangıç unsurlarının (tekrarlamalar, klasterler (ton kümeleri), sıçrayış,

glissando v.b.) önemi artış gösteriyorsa o zaman bu durumda yapısal içerikte asıl (genel) ve ikincil dereceli paylaşımı azalır. Tsukkerman şöyle yazıyor: “Polifonik müzik seslerinin eşitliğinin aksine burada daha ziyade farklı katmanların birleşmesine veya en azından zıtlıklarının yumuşamasına yönelmeden bahsedilir” (166, s.161). Diyelim ki yapısal içerik, dalgalı fon yaratan herhangi bir ritmik hareketten (tremololu figürler veya hareketli polimodal figurasyonlar) ve melodiden kurulur. Bunlar yükseklik bakımından özerktirler. Kural olarak melodi, dayanak tonunun birliğine sahiptir, fon seslerinde ise dayanağın çoğulluğu, değişkenliği söz konusudur. Bu durumda ritim, bütünleştirici bir başlangıç olarak görev alabilir. Gakkel şöyle der: “...eğer... "fon" ritmik bağlamda formun en önemli seviyesiyse, eğer "fon" eserin havasını, atmosferini oluşturan armonik figurasyon ise, o zaman "fon" eserde asıl olan şey değil midir? Müziğin şairane duruşunu belirleyen "fon" değil midir?” (61, s.36). Bunun gibi bir soruyu cevaplamaya, empresyonist müzikte ve ayrıca “Çar köyü heykeli” eserinde izlenen belirli kuraldüzenliliği yardım eder; bu da icracının ellerinin özel ayırımında - sağ ele hareketli “fon” sol ele ise tematik katman hevale edildiğinde görülür. Bununla anlatılmak istenen, bestecinin müziğin temel atmosferiyle ilgili duyduğu kaygıdır. Ve sol elin sağ elin üstünden çalması da tesadüfî değildir zira “o el teknik olarak daha kuvvetli olduğundan önemli olan her şeyi çalar” (61, s.36) (örnek 16).

Kuramcı ve icracı yönelim analizi burada birleşir. Nede olsa 3 sesli müzik yazısı, yoğun homofon yapısal içeriğin boşlukta geniş yerleşimi anlamına gelir ki bu da üç katmandır, bu katmanların polifonisidir. Açıkça görülür ki, poliarmonik yapısal içeriğin armonik alanında yayılımı azami şekilde geniştir zira doku bu hususta yüksek yoğunluğa sahiptir. Özellikle pedalın işlevsel önemi sayesinde geç romantik döneminin piyano üslubu, özgün piyano özellikleri sınırlarının ötesine geçmiştir. Şu gibi olanaklar piyano için karakteristik olmuştur: 1) Farklı tınların taklidi; 2) Tessitür modülasyonu – rejistr alanlarının, yani tessitürün keskin değişimi; 3) Mikrorejisterleştirme, yani dinamik, artikülasyonel ve dokusal zıtlıklar aracılığıyla rejistr kontrastının yanılsamasıdır.

Yapısal içerik ve piyanistik teknik özelliklerinin, üslubun genel görüngelerinden ileri geldiği anlaşıldır. Peki, üslupsal özellikler özgün üsullerle (yöntemlerle), mantıksal yapısal içerikle ve form biçimlemesiyle ifade edilemez mi? Diyebiliriz ki klasik müzikten farklı olarak empresyonistik müziğin gelişim bölmelerinde esas tematik

materyal, klasik eserlerin gelişim bölmeleri için karakteristik olan motifsel, tematik çalışma yerine materyalin epizodik (olgulu olan, düzenli olmayan) geçirmeleriyle sunulur. Zaman zaman kaynak materyalin modal kılığı değiştirilerek, yalnız transformasyonlu (dönüştürülmüş) olan türde materyalin tekrarları verilir: “yankı” usulü (yöntemi) ile, mekâniksellik efektini veren registr yoklamaları (sayımı), modal ses dizisinin betimsel suretde çalgısı gibi (“Çar köyü heykeli” eserindeki ilk iki ölçüde olduğu gibi suyun sıçrayışı, somut materyalden “arabesk hareketlerin ortak formuna” geçiş – **Cadenza ad libitum**). Bu konuda **formun “ikincil” elemanları (unsurları) olan dinamik, artikülasyon, agogika** besteci tarafından dramaturjik, form biçimleyici, tınısal v.b. sonuçlara varmada ne kadar önemli olduğunu belirleyelim. Empresyonistik müzikte, dinamiğin yapısal içerikten ters bağımlılığı gözlemlenir. Yani ses dokusu ne kadar yoğunsa, gürültü seviyesi o kadar alçaktır. Piyesin başlangıcında ise, 1’nci ölçü’de olan yoğunluk çok değildir. Oktavlı Fa□ sforsando’ludur (**sf**). (örnek 1 bakınız; ilk ve son ölçüler).

“Çar köyü heykeli” eserinde, dinamik durumların değişimi sık ve keskindir. Çok kısa bir kesimde müzik fortissimo’dan pianissimo’ya geçtiğinde dinamik, yapısal içerikle ilgili parçalayıcı (bölüştürücü) bir rol oynar (örnek 1 ve 17).

Bazen dinamik araçlarla dikey de parçalanır. K. Karayev’in “Çar köyü heykeli” eserindeki 3’üncü bölmede (**Moderato**) üst katman **p** ile, alt-tematik katman ise **f** ile icra edilir (örnek 18).

W. Giezeking şöyle yazıyor: “*iç akortsal* dinamik yeni bir icracı kavramını önerir, icracı hayal gücünden ve icracı ustalığından pek çok şey talep eder, ancak bu dinamik genel bir kavram olur, dinamik ve dokunun yeni bağlarının kavramı, dinamiğin form biçimlendirici başlangıcı olarak ve nihayetinde yeni tınılı (sonoristik) efekt kavramı olarak kendini bulur” (62, s.77–78). K. Karayev’in dinamiği, empresyonist müziğinde olduğu gibi son derece detaylandırılmıştır. Bu anlamda “Çar köyü heykeli” eserinin icracısı için, besteci tarafından kısmen belirtilen, zaman zaman da piyanistin hayal gücüne bırakılan geniş olanaklar mevcuttur. Romantik grand style’ın gök gürültülerinden odalı, derin ve sessiz olana geçişin sonucu olarak piyanoda hayali (irreal) olanın arayışı, empresyonist müziğin piyanistik özelliklerinden biridir.

Empresyonistlerin müziği, artikülasyonel tekniklerde de kendini gösteren “sessel düşünüşün bütünsel sistemi” potansiyelini taşır. K. Karayev’in ve empresyonistlerin kullanmış olduğu bazı artikülasyon tekniklerini belirtmek gerekir. Bu, ikili klavye tekniğidir. Ellerden biri beyaz, diğeri siyah klavye üzerindedir (örnek 1).

Veya Debussy için karakteristik olan kendine özgü parmak tekniği, “dönme figurasyonu” tekniğinin kullanımıdır (çok büyük olmayan aralık genişliğinde ostinato parmak figürasyonu). “Çar köyü heykeli” eserindeki bu gibi bir tekniği, **Cadenza ad lib** bölümünde en başta gözlemlemek mümkündür. Liganın altındaki noktalar havada süzülen eller, pedalda tutunan seslilik, uzayıp giderek “süzülen” sesler demektir. Bazı icracılar, orada *staccato* üzerinde liga olmasa bile, 9’ncu sayfadaki olguyu (epizodu) özellikle böylesi bir usulle icra ediyorlar. Bu teknik, son bölme olan **Piu lento**’nun her legatolu cümlesinin benzeri bir *staccato* ile sona erdiğinde kullanılıyor (örnek 19).

İlk bakışta bu, paradoksal bir yöntemdir. Daha doğrusu bu, ses yanılmasına ulaşmak için kurulmuş bir sembolik efekttir. Diyebiliriz ki karakteristik Legato, yalnızca pedalda icra edilebileceği yerdedir (pedalsız bir biçimde parmakların tuşlarda değişimi bile olanaksız olduğu zaman, geniş yerleştirilmiş dikey’lerin paralel hareketi) (örnek 5).

Böylelikle artikülasyonun “ikincil” unsurları, dokusal anlatımın hem dikey hem de yataylığını modelleme konusunda besteciye yardımcı olur. Demek ki, kendine özgü bir rolü doğrulayan artikülasyon, form kurulumuyla yan yana, piyano empresyonizminin üslup sisteminde ve ayrıca 1930’lu-1940’lı yılların Karayev müziğinin üslup sisteminde önemli yer tutar.

Ve şimdi şunları genelleştirelim; K. Karayev’in yaratıcılığı, 1930’lu yılların sonundaki Azerbaycan müziğine ne kattı?, piyanizmin şekillendirilme eğilimleriyle kopmaz bir bağı olan müziğinin üslubu hangi temele dayanarak kurulurdu?, K. Karayev’in bireysel yaratıcılığı ulusal müzik sanatındaki tarihi dönemin bütün bir devrinin şekillenmesi sürecini nasıl etkilemiştir?

“Çar köyü heykeli” eserinin müzikal materyalinin temelini oluşturan belirli ifade araçlarının incelenmesi sırasında, 1’inci bölmede arz edilen üslup kavramının, genel ve özel kategorilerin kesişme noktasında bulunmasıyla ilgili tespitimiz doğrulanmıştır. Bu

anlayıştan yola çıkarak bir sonuca varılır: K. Karayev'in 1930'lu yıllardaki piyano müziğinin üslupsal özgünlüğü pek çok anlamda, empresyonistik sanat için genel olan işaretleri yansıtır. Yine bu işaretler, aynı zamanda K. Karayev'in bizzat kendisinin ve çağdaşlarının sanatına özgü olarak kalır. Ulusal özgünlüğe, bireysel-besteci ve icracı alanlarının özelliklerine vurgu yapılarak, zamanın belirli döneminde Karayev piyano müziğinin **üslup türü ve tipinin** özünün ortaya çıkarılması mümkün kılınır. Üslubun bireysel-besteci türünü inceleyerek ve iki karşıt tipe götüren, doğasının nesnel ikililiğini hesaba katarak, Karayev müziğinde hem özerk hem de yorumlayıcı tiplerin potansiyelliğinin varlığından bahsedebiliriz. Özerk tipin tartışma götürmez biçimde gelenekle pek çok bağı vardır. Daha önce ulusal müzikte var olmayan ve “sanatsal keşfin” derinliğini belirleyen ifade araçlarının parlak özgünlüğü, erişilen her şeyin özerk intibasını yaratır. Üslubun yorumlayıcı tipi takdir edilir çünkü bu durumda refleksif (tepkisel olan) çıkış temel kullanılır. Bu temel empresyonistik müziğin karakteristik-özgün özellikleriyle, yalnızca yeni ortamda ifade edilir. Şunu belirtmek önemlidir ki, Karayev'in yaratıcılığında, ancak kaynaklar derin ve bireysel yaratıcılık kırılmasına maruz kaldıktan sonra bu “yansıtaçlık”(refleksiflik) uygulanabilirdi. Daha sonralar tarihi olarak refleksif-yorumlayıcı bağlar çeşitli olur. Karayev gibi bazı 20. yy. bestecileri, farklı zamanların ve ulusal kültürlerin üslup şartlarını yeniden kavramayı başarmışlardır. Ve bu, onları sanatta yeni eğilimlere yönlendirmiştir.

A. Sohor'un “sanatsal bir eser, içerisinde içerik ve formdan hariç başka bir şey barındıramaz...” (150, s.46) hususuyla ilgili tezine dayanarak, **üslup kavramı forma da aittir** konusu açıklık kazanır. Bu form zengin içerikli olmalı ve içerikle bir bütünlük oluşturmalıdır. “Çar köyü heykeli” eserinin formu “mozaikli” ve parçalıdır; aynı zamanda bir taraftan fragmanların izolasyonu (yalıtılmışlık), ses “lekelerinin” yaratılması, diğer taraftan-formun net konturlarının aşındırması karakteristiktir.

Hem ulusal hem de profesyonel müziğin üslup evriminin pek çok meselesinin incelenmesinde, **yapısal içerik alanı** önemli bir yere sahiptir. “Çar köyü heykeli” eserinin yapısal içeriğinin bazı yönleri incelendikten sonra ve onun melodiyle, armoni ile ve formla olan karşılıklı etkileşimi görüldükten sonra, müzikal dokuyu duyuran, yorumlama sayesinde tüm özelliklerinin ve imkânlarının hayata geçirilmesi sürecini yansıtan dokunun icracısal özgün özellikleri, bizim için bir anlamda ilk plana girer.

Yapısal içerik yapımında, asıl ve ikincilin işlevsel ayrımı azalır ve o zaman “fon”, müzikal dokuda önde gelen çizgiden daha egemen durumda olan bir işlev kazanabilir.

Katmanların polifonikliğine yönelten, dokunun “mekansallığı” (geniş alan) gibi bir özellik ortaya çıkar. Poliarmonik, politonal yapısal içerik ve bu dokunun özgün özellikleri yine, yapısal içeriğin “mekansallığında” en önemli anlama sahiptir.

Piyano üslup bilimi sınırlarının ötesinde geç romantik dönem üslubun ileri sürmesi de özellikle büyük önem kazanır. Ve burada **pedalın rolü** en önemlidir. Piyano sesinin hayali-tınısallığı, geç romantik dönem piyanizminin ana eğilimidir. Ancak temelinde, yazının renkli-koloristik bir surette sunulan tipi vardır. Burada pedal farklı tınların yanılsamasını ortaya çıkarır. Pek çok şey ellerle değil pedalla yapılır.

Formun ve **yapısal içeriğin “ikincil” elementlerinin (unsurlarının) belirleyici rolü** da oldukça önemlidir. Bu unsurlar, form biçimlendirici ve dramaturjik sonuçlara varmak için kullanılan “dinamikler”, “artikülasyonlar” ve “agogika’dır”. Dokusal anlatımın hem dikey hem de yataylığını modellendiren “ikincil” form elementleri, içinde empresyonizmin açık eğilimlerini barındıran “Çar köyü heykeli” eseri için oldukça önemli olmuştur.

2.2. “SONATİN” – a-moll.

“Çar köyü heykeli” eserinden sonra, 1940’lı yıllarda piyano için iki Sonatin yazıldı. Bunlardan biri 1940 yılında ortaya çıkmıştır. Bu eserin içeriği, zıtlık içermeyen temalarla belirlenmiş tek bölümlük form yapısına tamamiyle uyurdu. Bu Sonatin yayınlanmamış ve icracı repertuarına girmemiştir. Böyle olmakla beraber bu Sonatin, bestecinin gelişiminde belirli bir öneme sahiptir.

K. Karayev tarafından 1943 yılında, Moskova Konservatuarında D. Şostakoviç’in sınıfında öğrenim gördüğü dönemde yazılan 2’nci Sonatin a-minör, bestecinin büyük profesyonel seviyesine ve form, dramaturjiye olan hâkimiyetine tanıklık eder. Diyebiliriz ki eğer empresyonistik yönelimde, belirli bir aşamada daha önce yazılan “Çar köyü heykeli” eseri (1937) duygusal bir sağanağın sonucuysa o zaman Sonatin a-minör, erken dönem Karayev neoklasizmine bilinçli yönelimin sonucudur.

Sonatin a-minör ilk olarak 25 aralık 1944 tarihinde, Tiflis şehrinde, on günlük Güney Kafkasya cumhuriyetleri müzik festivalinde, piyanist Simuzer Kuliyeve'nın icrasıyla duyulmuştur.

“Sonatinin” ilk çalışması, M. Ravel'in piyano Sonatinleri'nin müziğini çağrıştırır. Ve bu durum tesadüfî değildir zira Karayev henüz empresyonistik müziğin etkisi altındaydı. Diğer taraftan parlak, kendine özgü piyanizmi ve neoklasik yönelimiyle S. Prokofyev, genç K.Karayev'in sanatsal ilgileri tarafında yer alamıya bilmezdi.

Sonatin a-minör, karakter olarak 3 zıt bölümden oluşur. 1'inci bölüm gelişim bölmesi olmayan Sonat Allegrosu formunda kurulmuştur. Aynı imgenin farklı yönlerini açığa çıkaran ana ve yardımcı tema, karakterlerin zıtlığında değil, tonsal farklılıkta karşımıza çıkıyor (a-minör ve f_♭-moll). Parlak, çarpıcı ve canlı müzikal materyalin sonoristik yönü ilgi çekicidir.

Eserin müzikal dokusunun makamsal-armonik yönünün şekillendirilmesi sürecinde ilginç özellikler yer alır. En başta, 1. bölümün ana teması, Çargah makamında (karar sesi-La) duyulur (örnek 20).

Ana temanın gelişimi daha sonraları, makam'da Çargah bölmesinden sonra gelen “Bestenigâr” bölmesiyle birleşime doğru götürür (30–31). Ve ardından kural olarak, Sol sesi aracılığıyla yine maye-La'ya geçilir.

Müzikal dokuda Sol diyez ve Sol bemol seslerinin olmayışı ve ayrıca bu bölmenin tüm entonasyon hizası, ana temanın gelişmesinin Çargâh mugamı'nın (makamının) “bestenigâr” bölmesine doğru yönelimi hususundaki düşüncemizi doğrular (örnek 21).

Yardımcı tema temel olarak Şur makamında (maye-Fa diyez) duyulur ve ikili notalarla dokunun alt katmanında verilir. Basso'da ostinato sesi olan Fa#-maye bulunur. Çargâh makamında ana temayla dokusal bağ kuran karşıkurum kontrpuan olarak görev alır. Ancak henüz 47. ölçüde, maye-La ile Şuşter makamına bir işaret vardır (ancak son ses Re olmadan). Yardımcı temanın polimodal temeli oldukça barizdir. 49'uncu ölçüde ise üst katman müziği, hareketin “nabzını” değiştirmeden ancak hemen Şur makamına geçen ve yükseliş hareketinde yardımcı Rehab makamının seslenmesi aracılığıyla yolun bir bölümünü geçerek, müziği arpejli bağlantı materyalinde temellenen gelişim

bölmesine doğru (59'uncu ölçüde) yaklaştırır. Çargâh ve Şur makamlarının aynı anda duyulduğu besteciye gerekli bir gerilim katar ki bunun ardından arpejli dokuda “açılan” müzik, dinleyiciyi röprize getirir (80'inci ölçü). Bu röprizin sonraki gelişiminde Çargâh makamının bölmelerinden biri olan “Muhaliif” ortaya çıkar (88'inci ölçüden itibaren). Ve işte o zaman Çargâh makamı, bölümleri olan maye-Çargâh, Bestenigâr, Muhaliif'in kısmi sıralamasında ortaya çıkar ki tartışma götürmez biçimde bu, Sonatin'in 1'inci bölüm müziğinin makamsal temelini teyit eder. Aynı zamanda müzikal materyalin kurulumunda polimakamlılık prensibi de oldukça barizdir.

Sonatin'in 1. bölümünün tüm tematik yapısı-kuruluşu da ilgi çekicidir. Ana parti genişletilmiş 2 bölmeli formda yazılmıştır $(a+a1+a2+a3) + (b+b1)$. Bu genişleme iki fortede bölgesel doruğa doğru götüren uzun tonik org punktuyla noktayla sona erer. 3 ölçülü bağlayıcı parti (tema), yardımcı partinin Fa#-minör'üne doğru götürür. 2'nci cümlesi genişletilmiş periyod formunda yazılan yardımcı tema, ana temanın yapısal içeriğinin sönmeyen ritmik nabzına tabiliğinde kendini bulur. Neticede sol el partisinde çizgisel, yatay yerleştirilmiş ve ritmik alanda sabit kılınmış armonik doku sayesinde 1. bölümün çok önemli form bütünlüğüne ulaşılır. Bir sonraki örnekte basso çizgisinin bir kesiminde, ana ve yardımcı temalarının tonsal temelleri ilgi çekici bir biçimde programlaştırılmıştır (a-moll ve fis-moll) (örnek 22).

Yardımcı temanın ikinci yarısı aktif bir şekilde değişken, sabit olmayan karakter taşıdığından, gelişim bölmesinin varolmasına gerek kalmaz. Bas çizgisinin vurgulu dörtlük notalarla aşağı istigametli geçişi, dominant'tan, formun başındaki ana tona (Sonat Allegrolarında gelişim bölmelerinin sonunda ve röprizlerinden önce yerleştirilen dominant pred'iktleri gibi) götürür.

Röpriz temanın ilk geçidinde (80'inci ölçüden itibaren), ekspozisyonla kıyaslayınca biraz değiştirilmiş eşlikle a-minör tonunda bir oktav aşağıdan duyulur. İkinci geçidinde ise besteci, ana tonda eş zamanlı olarak iki temayı (ana ve yardımcı) birleştirme tekniğini kullanır (94'üncü tempo). Kontrpuanlı şekilde iki tema, birbirlerinden oldukça uzak mesafede dururlar: yardımcı tema üst rejisterde, ana tema ise küçük oktavda bulunur. Üst rejistere tırmanışın ardından her iki çizgi sanki aşağıya “yuvarlanır” ve 1'inci bölümün tümü sessiz bir “noktayla” sona erer.

Sonatin'in II. bölümünün formu da oldukça ilgi çekici biçimde kurulmuştur. Müzikal materyalin amaca yönelik açılımı ve tek olan temanın gelişiminin tonlama planı (bu da bir göstergedir), hem barok dönemi hem de daha sonraki dönemlerin müziğindeki örneklerinde oldukça sık karşılaştığımız eski 2 bölmeli röprizli formun buradaki varlığının düşüncesini doğrular. Böylelikle Sonatinin müziğini neoklasik yönelimlerle ilişkilendiren en önemli faktörlerden biri, form biçimlendirme konusunda da kendini gösterir. Müzikal materyal, AA_1+BA_1 şemasına rahatlıkla yerleşer. Tonal plan, müzikal materyalin ulusal modal-armonik temeliyle sıkı sıkıya ilişkilidir (Şur makamının, Şur-shahnaz mugam bölmesinin ses dizisi unsurlarının varlığı) (örnek 23).

İlginçtir ki henüz ilk cümlede, plagallılık bu bölümün müziğinde programlanmıştır. La minör temelinde olan müzik burada 6'ncı dereceden başlayarak naturel ses dizisiyle cümlelerin sonunda yerleşen naturel dominantta hareket eder. Bu dominant tona değil, yeniden 2'nci cümlelerin onunla başladığı VI'nci dereceye çözülür. Burada besteci, melodi-temanın yerinin değiştirerek, onu müzikal dokunun alt katına ve 1. cümlelerin armonik fonunu üst katına taşıyan dikey hareketli kontrpuan tekniğini kullanır. 3'üncü cümle burada, polifonik teknik olan stretto ile başlar. Yapısal işerik ise, 3 çizgili dokuya dönüşür. Kalınlaşan melodik çizgiler, akortlu yapıyla ifade olunur. Doruk anında, iki fortede, (burası tüm bölümün zirvesi sayılır), müzikal doku(su)nun tüm 3 çizgisi, akortsal yapıyla gösterilir. Üstelik akortlar, kontroktav'dan 3'üncü oktav'a kadar olan bütün rejistr alanını doldururlar (örnek 24). Bu anda her çizgi kendi görevini yerine getirir: eğer orta ve alt sıralar müziği la-minörün genel dominantına doğru ilerletirse o zaman üst sıra, 4'üncü cümlelerin röpriz gibi kavranmasına neden olan anlamsal, dramaturjik gerilimi, "ısrarlı" dört kez söylenen repliklerle zapteder (la-minörde tonik yedilisinin birinci çevriminden).

Bu durumda şunu ileri sürmek mümkün ki, K. Karayev'in a-minör Sonatininin 2'nci bölümünde neoklasik form biçimlendirme yönelimleri varken, eserin bu bölümünün müziği tüm melodi-armonik özüne yayılan ve kuartalılıkta (La-Re) temellenen makamsal kadension formülü de, büyük önem kazanır.

Sonatin'in III. bölümü de yine ilgi çekici bir biçimde oluşturulmuştur. Ulusal dans olan Yallı'yı andıran ateşli tempo ve karakteriyle muhtemelen yapının temelinde yatan rondo'yu anlatır. Ancak materyalin makamsal entonasyon ve yapısal özelliklerinin

ilginç dönüşü, sonatsal unsurlarının yer almasına da izin verir. Rondo’da refren sayılan ana temanın makamsal temeli Re kararlı Şur makamının ses dizisiyle belirlenir.



Şunu belirtmek gerekir ki bu temada entonasyon-motif alanıyla yanı sıra ayrıca, müziğin sonraki bölmelerinin temellendiği neredeyse bütün ritmoformülleri konulmuştur.

Şur mekâmında yazılan tema-refrenden sonra, genişletilmiş periyod formunda yazılan zıt karakterli bölme yer alır. Periyodun tüm ikinci cümlesi dominant pedalına dayandırılır ve bu fonun üzerinde şur mekâmının karakteristiklerini taşıyan melodik çizgi açıklanarak gelişir

Do-majöra modülasyon yapan refren, ikinci geçidinde (37’nci ölçü) yeniden iki çizginin, tematik ve eşlik eden çizginin kontrpuanı şeklinde karşımıza çıkar. Tematik ve eşlik eden çizgilerden her biri makamsal bakımdan bireysel olarak renklendirilmiştir: alt sıra parlak yansıtılan Rast makamındadır, üst sıra ise önceleri Şur makamındadır ancak daha sonra 40’nci ölçüden itibaren Segâh (maye-Mi) makamının renglemesini kazanarak, Rast makamının dominantı olan ve pek çok kez şekillenmiş Do sesine ilerler (49, 50, 51’inci ölçüler). Farklı makamların eş zamanlı birleşimi, daha sonra gelen bestelerde de bestecinin sanatsal metodunun temelini oluşturan polimakamsal prensiptir (örnek 25). Buradan, Fa kararlı Rast’ta C bölmesi (epizodu) başlar.

3’üncü refren ilk geçidinde yeniden Fa kararlı Rast’ta modülasyon yapar, ikinci geçidinde ise La mayeli Şur’da duyulur. Böylelikle 3’ncü refrende Rast ve Şur makamları tek bir bölmede birleşir, ancak bu 2’nci refrende olduğu gibi eş zamanlı değil yalnızca ardı ardına kullanımlardadır.

Materyalin bundan sonraki gelişiminde; formun başlangıç bölümünde farklı tonal ifadesinde bulunan iki tema, sonuç röpriz bölümünde temel La tonalitesiyle birleştiğinde, sonat unsurlarının varlığı görülür. Sonatin la tonu temelinde değişken

makamlarda sona erer. Böylelikle şunu diyebiliriz ki a-mimör “Sonatininin” final bölümünün formu, rondal ve sonatsal unsurlarını bünyesinde birleştirir.

Piyanistik olarak şunu fark etmek ilginçtir ki 1’inci bölümün yapısal içeriği, önceleri çoğunlukla çizgisel anlatım prensibine göre temellenmiştir; öyle ki hem karakteristik-ulusal monodiklik prensibinde hem de Avrupa müzik kültürü düşüncesi prensibinde kökleri mevcuttur (hem klasik-barok, hem de neoklasik yönelim). Bestecinin, piyano yapısal içeriği ve piyano çalgısında teknik yöntemleri konusunda sıra dışı buluculuğu, dikkati celb eder. Bu eserde, o yıllarda Karayev’e yakın olan Ravel’in benzeri piyano “ikicilik” (ikiyeayrımlik?) anlayışına yönelen, Karayev piyanizminin belirli “ikiyeayrımlik” anlayışından bahsetmek mümkündür. Ravel piyanizminin “ikiciliği” bir taraftan F. List müziği köklerinin varlığıyla (oktavlı-akort tekniğinin, dekoratif-parmak deseninin, vibrato-tril ve tremolo tekniklerinin v.b. bolluğu) diğer taraftan da neoklasik karaktere sahip piyanizmle olan bariz bağlarıyla kendini gösterir. Ve bu durum her şeyden önce şöyle açığa çıkar: 1) üç sesli akorlu, materyalin çizgisel karakterli olan yapısal içeriği yoluyla; 2) non legato artikülasyon aracılığıyla; 3) pedalsız teknikçilik; 4) dinamik rölyefin düzenliği v.b.

Empresyonistik ve neoklasik yönelime devam ederek K.Karayev, eserlerinin müzikal dokusunun şekillendirilmesi sürecinde iki yazı seviyesini hayata geçirir:

Koloristik yazının 1’inci seviyesi, geç romantik piyanizmine doğru ilerleyen ses rejisterli-tınısal, pedallı uygulamalardır. Bu teknik “2’li klavye” veya “siyah-beyaz” doku tekniğidir; pedalla desteklenen, geniş bir biçimde yayılan poliarmonik yapısal içeriktir. Diğer bir durumda, pedalda uzunca tutulan figurasyon’dur. Figurasyonlu materyalin tematik yorumlanması yine de ilgi çekicidir. Bu sayede tema ve figurasyon arasındaki çizgi (uç) kaybolur. Ve bu durumda da yine geç romantik piyanizminin işaretleri vardır. Şeritsel akortlu doku, ikili notalar da virtüözlü icra üsullerine (yöntemlerine) aittir.

Virtüöz konsertpiyanizminin 2’nci seviyesi önceleri, tamamen 20. yy. piyano müziğine özgü değildir (Prokofyev, Stravinskiy, Bartok v.b.). Bu seviye, gerçek-pedallsız piyanizm normlarından doğan neoklasik piyanizmin işaretlerini taşır. Gerçek-pedallı

piyanizm, aşağıdaki anlatım özelliklerinde ve Karayev Sonatininin icra tekniklerinde kısmen ifadesini bulur:

- 1) Ses dokusunun az yoğun olması şartıyla net homofon yapının üstün olması sonucunda manual ile tutulan yapısal içerik ortaya çıkar;
- 2) Sonatin'in her bir bölümünde belirli yapısal içerik türünün ve ayrıca ritm formülünün uzunca tutulması (bu prensip yaratıcılık yolun tümünde besteci için temel ilke olmuştur);
- 3) Seslerin belirli rejister sınırları içinde yayılmasının önlenmesi ve ayrıca basso sesin armonik ve ritmik dayanak işlevi görmesi. Bu olayda, rejister anlamında sıkışık olan çizgisel-polifonik yapısal içerik de istisna değildir;
- 4) Parmakları kullanma tekniğinin her şeyden önce simetri prensibine dayanması;
- 5) Kendine özgün artikülasyon; martellato, tekrarlanmalar, armonik figurasyonlar, bazen çiftli notalar;
- 6) Gereklik durumunda “zaman biriminde maksimum nota” prensibinin kullanılması;
- 7) Aynı rejisterde kesişen seslerin, homofon-armonik yapısal içeriğin melodik ve fonsal çizgilerinin yeniden canlandırılması.

K. Karayev'in a-minör Sonatini kuşkusuz, Azerbaycan piyano müziğinin ilgi çekici ve kendine özgün eserlerinden biridir.

2.3. “Piyano için 6 çocuk piyesi” ve 1950'kli yılların piyano müziği

“Piyano için 6 çocuk piyesi” silsilesi, K.Karayev tarafından 1950 yılında yazıldı ve nispeten daha az öneme ve hacme sahip olmasına rağmen “24 prelüd’e giden yolda gerekli bir halka olarak kabul edildi. K. Karayev'in, yetişmekte olan neslin müzik eğitimi konusundaki tutumu, sosyal içerikli yazılarından bilinir. Çocukların müzik sanatına katılmaları hususundaki söylemler toplumda “kılavuz” görevi gördü. Bunun dışında önceki müzik literatüründe çocuklar için olan programlanmış silsile eserlerin parlak örnekleri (“Anna Magdalena Bach'ın defteri”, Şuman'ın “Gençler için albüm”

eserleri, Çaykovski'nin "Çocuk piyesleri" eseri, Prokofyev'in "Yaşlı ninenin masalları" eserleri gibi), çocukların dünya geleneklerine katılmaları hususunda K.Karayev'e örnek oldular. Aynı zamanda A.Zeynalli'nin "Çocuk Süiti" isimli eseri de Azerbaycan müziğinde bir örnek olarak kabul edilebilirdi.

1930-1940'lı yıllarında Azerbaycanda ulusal bestecilerin eserlerinden oluşan eğitim repertuarına büyük bir gereksinim vardı. 1950'li yıllarda ve ayrıca K.Karayev'in daha sonraki yaratıcılığında, yeni başlayan piyanistler için eserler periyodik olarak yazılmaktaydı. 1952 yılında Azmuzgiz yayınevi, "Posobie dlya obuçeniya igre na fortepiano" ("Piyano çalma öğrenimi için yardımcı ders kitabı") çıkardı. Bu mecmuyede ve sonraları basılanlarda Karayevin "Grustniy Rasskaz" ("Hüzünlü Hikâye), "Slon i Moska" ("Fil ve köpek") adlı piyesleri de yer aldı. Bu piyeslerin programlılığı gözle görülür biçimde barizdir. "Slon i Moska" eserinin temelinde, İ. Krılov'un fablı yer alır. Diğerinde ise program, piyesin adına uygun biçimde ayarlanmıştır. Çocukların somut biçimde verilen imgeleri algılamadaki yeteneklerini göz önünde bulunduran besteci, kolay anlaşılır parlak imgeleri, duyguları, ifade gücü aracılığıyla kesinlikle çocuklara uygun hale getirilen olayları eserde hayata geçirmeyi başarmıştır. "Slon i Moska" piyesinde iki zıt imge, birbirine karşı duracak biçimde konulmuştur. Piyano piyesi dramaturjisinin benzeri prensibi, R. Schumann'ın "Karnaval", M. Musorgski'nin "Kartinki s Vıstavki" (Bir Sergiden tablolar) eserlerinin imgelerini, Debussy'nin vb. imgelerini akıllarda canlandıran köklere sahiptir. Durumun özü şudur ki K. Karayev'in piyesinde benzeri bir zıtlık, yalnızca müzikal olarak değil (yani entonasyonlu veya ritmik özgünlüğüyle) ayrıca yapısal olarak da ifade bulur. Bahsi geçen piyesin basit 3 bölmeli formunda K. Karayev, materyalin gelişim sürecine maksimum "sorumlulukla" yaklaşır. Motif gelişimi prensibi, varyantlılık prensibi, polifonik unsurlar da net bir biçimde görüntülenir. Kompozisyonun orta ve röpriz bölmelerinde, kontrastlı-tematik birleşim (ikili kontrpuan; 14–18 ö.ö.), dikey-hareketli kontrpuan ve aralık ifadesinde temanın yoğunlaşmış dönüşümü gibi gelişimin polifonik üsulleri de kullanılmıştır (19–24).

Hacimce daha küçük olan "Grustniy Rasskaz" ("Kederli hikaye") piyesi için (9 ölçü.) yapısal temel görevini, 2 ölçü rispostanın geri kalmasıyla oluşan iki sesli kanon üstlenir. Yeni başlayan bir piyanist, öğrenim yolunun henüz başındayken esas olan bir şeyi

öğrenir; müzik, yalnızca “duyumsal” değil, belirli teknik yöntemler sayesinde “yatılan” bir sanattır.

1950 yılında K. Karayev, yukarıda gösterilen piyano için **“6 çocuk piyesi”** yazdı. T. Seyidov kendisi tarafından yazılan özetle bu silsile hakkında şöyle diyor: “...1950’li yıllarda Azerbaycan piyano literatürü, yalnızca içerik ve cisimleştirme araçlarıyla değil ayrıca meseleye karşı izlenen yaklaşımla da farklı olan pek çok eser sayesinde zenginleşir. Bu yaklaşım şöyledir: çocuklar için yazılan müziklerinde bazı besteciler (K. Karayev ve Z. Bagirov gibi) karakteristik imgeler arar, diğerleri (F. Amirov, A. Abbasov) “yetişkin” türleri çocuk imkanlarına uyumlaştırırlardı”. (139, s.10) Şunu da eklemek gerekir ki bu “karakteristik imgeler”, çocuk icrası olanaklarını da dahil eden K. Karayev tarafından ortaya çıkarılır. Ancak bununla beraber o yılların besteci üslubu yönelimine uygun olan piyanizmin bu özellikleri, müziğin imgesel karakteristliğinde de daha önemli olmuştur. Besteci piyeslerini, önemli derecede açık bir formda “yapar” (genelde periyot formunda ve ayrıca basit 2 veya 3 bölmeli formda). T. Seyidov piyeslerle ilgili yazısına şu sözlerle devam ediyor: “...Piyesleri iki gruba ayırmak mümkündür: janrlara (türleri) dayanaklı piyesler (“Malenkiy vals” (Küçük vals), “Volçok”, “İgra” (Oyun), “Veselo proisşestvie” (Şen hadise) ve psikolojik piyesler (“Zadumçivost” (Düşünce), “Rasskaz” (Hikaye) ve “Veselo proisşestvie”). (141, s.27) Piyeslerden her biri, hem “janr” veya “psikolojik” düzenin yarattığı belirli amaçlarıyla hem de üslup fikirleri ve polifonik veya makamsal-armonik düzenin özellikleriyle, yetişkinin “istila ettiği” kendine özgün kırılğan birer dünyadır. Çocuklar için müzik yazmanın olağanüstü zorluğu da ciddi “yetişkin” problemlerini çocuk psikolojisine uygun biçimde ifade etme gerekliliğinden ibarettir. K. Karayev’in üstün yararlığı şurada görülür ki, bu piyeslerde tüm sanatsal problemler hiçbir suretle çocuk hayal gücünü perdelememiştir.

Piyano için “6 çocuk piyesi” silsilesinde, makamsal-armonik dilde, form kurulumu ve yapısal içerik özelliklerinde ve ayrıca icracılık özgünlüklerinde ifade edilen, bestecinin sanatsal amaçları ortaya çıkar. Aynı on yıllık süre içerisinde yazılan “Sonatin a-minör” ve “6 çocuk piyesi” eserleri, bestecinin yaratıcılık evrimi yolunda benzeri eğilimleri ve karakteristik özellikleri kendilerinde toplarlar. Bu nedenle piyeslerden birine ait olan belirli çıkarımlar ve genelleştirmeler mutlak diğerini de ilgilendirir.

Her şeyden önce piyano için “6 piyes” silsilesindeki karakteristik entonasyon düzenini belirtmek gerekir. Zira bu düzen, bestecinin bir sonraki sanatsal yöneliminin temelinde şekillendirilip yerleştirilen, müzik diline tanıklık eder. Müziğin ulusal özgünlüğü özellikle entonasyon noktasında ve makamsal temelde kendini gösterir. Her piyesin melodik ve armonik “düzeni”, belirli makamsal temelde kurulur. Genel olarak iki makam ağır basar: “Bayatı Şiraz” ve “Rast”. Bu makamlar silsilenin tüm entonasyon alanını şekillendirirler: “Vals” - 1’nci, “Zadumçivost” (Düşünce) - 3’ncü, “Rasskaz” (Hikaye) - 5’nci piyeslerin temelinde Bayatı Şiraz makamı vardır, hareketli, enerjik ve ışıklı olan 2’nci ve 4’ncü piyesler ise Rast makamına yöneliktir. “Zadumçivost” ve “Rasskaz” yavaş, hüzünlü, duygulandıran çocuk hüznünü veya belki hayallerini hikâyelendiren piyeslerdir. “Vals” piyesi ise parlak biçimde ifade edilen bir dans olsa bile yine de neşe saçan majör olan değil, bir nostaljinin zarif tonlarında anlatılan bir piyestir (Do minörde). Her piyeste her makamın parlak bir biçimde ifade edilen entonasyonları tematik materyalin, armonik dilin, formun, yapısal içeriğin, janr özünün ve hatta tüm piyesin ruh halinin şekillendirilmesinde yapıcı bir materyal olarak görev alır.

Melodi, çoğunlukla sekvensli döngüler yardımıyla şekillenir, sıkça görülen melizmlerle zenginleşir, öyle ki sıkça mugamlardaki melodik gelişim prensibinin temelini oluşturur. Pek çok piyesin hem melodi hem de müzikal yapısının oluşturulmasının tipik kareliği, bu piyeslerin klasik özgün form yapısıyla (bazı manada barok da) birbirine yaklaştırır.

K.Karayev’in incelenen eserlerinde, dokusal anlamda ulusal müziğin belirli özelliklerinin gelenekselliği, yalnızca entonasyonda değil ayrıca ritmik alanda da kendini gösterir (ulusal bir dans olan Yallı’nın metro-ritmiği, a-minör Sonatininin finalinde, “İgra” ve “Veselo Proisşestvie” piyeslerinde duyumsanır. Burada, genellikle ölçünün dayanak noktalarında ulusal vurmali enstrümanların vurguları açıkça hissedilir).

Piyeler janr bakımından gruplandırılarak incelenirse, gruplardan her birinin özelliklerini belirlemek mümkün olur. “Malenkiy vals”, “Volçok”, “İgra” piyesleri janr taslağıdır. Ancak imgeselliğin belirleyici faktörü yalnızca isim değildir. Janr karakteri, müziğin teknik ve imgesel yol haritasında ifade edilir.

Besteci yazısının pek çok teknik araçları içinden gelişimin polifonik prensipleri “6 piyeste” ve “a-moll Sonatinin”de de önemli bir yer tutar. Bu dönem Karayev piyano yazısının özgün özelliklerinden biri, dokusal anlatımın özgüllüğüne ulaşan ses vermenin berraklığına olan eğilimdir. Akustik ve müzikal hissiyat arasında doğrudan bir bağ olduğunu sezinleyen K. Karayev, ses materyalini kendine özgü bir biçimde düzenler. Minimum dokusal tasarımlarla Karayev, akustik olarak sanki armonik ve melodik birleşimleri “katmanlaştırır”. Bu durumda Karayev, müzikal dokunun seslerini bitişik komşu olmayan rejisterlere “götürür” ve onların aynı rejistr birleşmelerinden kaçınır. Besteci, sanki, eş zamanlı sesvermenin diyapazonunu genişletir (örnek 26).

Bu olayda pedal da önemli, standart olmayan bir rol oynar. Zira pedal, renklerin sıradan bir biçimde karıştırılması için değil sesin katmanlaştırılması için bir araç olarak görev alır. Özellikle pedal yardımıyla, zıt kutuplardaki seslerin uzaklaştırılması ve ayrıca non legato’lu piyanizminin özelliklerinin tutulması başarılır. “Sonatin a-minör” ve piyano için “6 piyes”’in tüm müzikal dokusu yukarıda belirtilen prensibe göre oluşturulur.

Karayev müzikal yapısal içeriğinin bir diğer kurala uygunluğu (düzenliliği), sıklıkla doruk anlarında piyes temalarının, üst rejisterde sıradaki bir prensipde temellenerek yerleşmesidir: üst rejisterde ses yoğunluğu az, ancak ifadelik daha keskin (Sonatin’in 2’nci ve 3’üncü bölümleri, “Tsarskoselskaya Statuya”nın 75-82’nci ölçüleri).

Belirtilen özellikler, Prokofyev’in piyano yazısı prensiplerine oldukça uygun düşer. Ancak eğer Prokofyev’in eserlerinde benzeri dokusal özellikler özgün piyano renkliliğine; kuru, katı, “camsel” renkliliğe ulaştırıyorsa, o zaman Karayev’in eserlerinde bu özellikler daha ziyade form oluşturucu faktör olarak karşımıza çıkar (katmanlara ayrılmış dokuda bölmelerin ifadesel dorukları) (örnek 24). Benzeri bir doku paylaşımı sıklıkla, tematik veya ritmik materyalin enstrümantal renkliliği noktasında müziğin ulusal karakterini ifade eder (“Rasskaz” piyesi temasının enstrümantal havası veya “İgra” ve “Veselo proisşestvie” piyeslerinde vurgulu enstrümanların taklidini yapan ritmik dayanaklı sesler veya Sonatin’in 3’üncü bölüm temasın ritmik planı).

Karayev’in armoniye, makamsal-kadensiyonlu faktörü olarak(gibi) yaklaşımı prensibi de Prokofyev’e yakındır. “Berrak ses, armoninin daha çok keskin bir algılanmasını sağlar” prensibinden hareket ederek Karayev, armonik planı alt rejisterde tek sesli ve serilmiş

halde, bazen ise oktavlı olarak yerleştirir (Sonatin; 80'nci ölçüden itibaren gelen röpriz, basso'da "Vals"-da, (örnek 27). Genellikle cadensiya döngüsü, sonuç itibariyle ya tek sesli ya da oktav olarak sunulan ana tona götüren basso katmanının hareketleriyle şekillenir. Ve eğer kadensiyanı önceden uyaran ve hazırlayan armoniler "makamsal dissonanslarla" ve akor dışı tonlarla doyurulmuşsa o zaman nihayetinde bu armoniler, genellikle bitişik olmayan rejisterde bulunan, "berrak" ve tasdikedici (yerleşiklik kazanmış) ana tona dönüşürler (Sonatinin bütün bölümlerinin bitişleri, "Volçok"ta, "İgra"da). Prokofyev müziğinde benzeri özellikleri ortaya çıkaran L.E. Gakkel şöyle yazıyor: "Ses ne kadar berraksa uyum o kadar ifadesel (ekspresiv) görünür. Ancak diğer taraftan sesbirleşimi ne kadar çelişkili ve karmaşık, uyumun ifadesel (ekspresiv) imkânlarını hayata geçirmek için, ses dokusu o kadar da az yoğunluğa ihtiyaç duyar. Yoğun ve sık ses içerisinde uyum bulanık bir leke olarak kalır". (61, s.200) Bu nedenle "6 piyes"'te Karayev dokusu o kadar berraktır ki, ses dokusunun duygusal algı anıyla orantılı biçimde direk bağlantılıdır. Uyum yoğunluğunun az olduğu durumda, materyalin daha keskin ve duygusal karakterliği elde edilmesine dair örnekler "Sonatin"'de az değildir (örnek 26).

Formun zaman içerisinde açılmasının, seslerin melodik hareketi temelinde silsilede uygulandığını da belirtmek gerekir. Bunun neticesinde besteci, "hareketin genel formlarını" kaldırır (kullanmır), zira materyal gelişiminin benzeri bu metod, bestecinin sanatsal metoduna tümüyle yabancısıdır. Piyano yazısının romantik tarzını giderek aşan K. Karayev, sesleri geniş bir diyapazonda yerleştirip onları belirli bir rejisterde birleştirerek, yapısal içeriği minimum ses sayısına ulaştırır. Bu, piyano yapısal içeriğinin şekillendirme noktasında Prokofyev metodunun da özelliğidir.

Parlak, konsertsal a-moll "Sonatin"den sonra hissedilen dışsal sadelik, "6 piyes" müziğinin de özgün temelidir. "24 prelüd"'ün öncesinde yazılan "6 piyes" silsilesi, psikolojizm ve lirika ile yeni sınırlara doğru yönelen neoklasik yönelim aracılığıyla, piyano müziğinde bestecinin amaca yönelik evrim yolunu yansıtır. Bu eser, müzikal içeriğin "psikolojizmine" giden yolda, sanatsal evrimin amaca yönelik hareketini belgeler. Bu müzikal içerik, bestecinin bundan sonraki eserlerinde karakteristik bir özellik olarak kalır. Psikolojizm, yaratıcılıkta o kadar da basit olmayan sadeliğe götüren faktörlerden biridir.

Böylece, 50'li yılların başlarına doğru K.Karayev yaratıcılığında, üslubun karmaşıklaşmış ve basitleşmiş unsurlarının iç içe geçmiş olması, niteliksel olan yeni sonuçlar verir. Bestecinin yaratıcılığının belirtilen döneminde henüz oluşum sürecinde olan melodik-armonik dil, yüksek sadeliğin temelini görmenin mümkün olduğu, karmaşıklaşmış ve basitleşmiş başlangıcın birleşme örneklerinden biridir. Nede olsa armonik ve melodik dilin kendine özgünlüğü, Karayev üslubunda tekrar edilemez, özgün ve yüksek değerli basitliliğe götürür. Armonik ve melodik dil, melodi ve armonide akortdışı tonların yükselen roluyla, “simetrik modların” özgünlüğüyle ve onların armonik ve melodik yapılara olan etkileriyle, gelişimin önemli araçlarından biri olan materyalin motifli veya ritmik çeşitlemeliliğiyle, polimakamsallıkla şekillenir. Diyebiliriz ki prelüd'lerin 1'nci ve 2'nci defterlerinin yazılışına kadar olan süre, simetrik modun oluşum ve yavaş yavaş gelişim sürecidir. K. Karayev'in müziğinde simetrik mod sistemin gelişimi, daha sonraki dönemlerin piyano eserlerini incelerken değineceğimiz bir noktadır. Şimdi ise ele alınan dönemin Karayev müziğinin piyanistik, icracı yönü hakkında konuşulacak. “Sonatin” ve “6 piyes”in müziklerinin bu yönü, Karayev piyano üslubunun gelişim sürecinde belirleyici ve tesirli olan bir faktör olarak ortaya çıkar. Dokusal kırılmada yansıtılan piyanizmin özgün özellikleri, daha önceki kazanımlarla bir bağ kurmaya ve ayrıca daha sonraki niteliksel üslup keşiflerine uzanan bağı belirlemeye yardımcı olur. İncelenen bestelerde, kantilenalı piyanoya, legato'lu, çizgisel polifonik yöntemine itiş gücü net bir biçimde görülebilmektedir. Yukarıda belirtilen eserlerin yapısal içeriğinin şekillendirilmesinde bu yöntemin varlığı elbette, bestecinin daha sonraki piyano müziğinde de bir yere sahip olan üslup sentezinin temelindedir. Önceleri kendini nispeten basit yöntemlerde, materyalin sesaltı ve kontrast yapısında (kısmen “Vals”te- 35. ölçü, “Sonatin a-moll”de I'nci bölüm-94, 107. ölçü), sonraları (“12 füğ”) yatay çizgilerin ve dokusal katmanların son derece karmaşık kontrpuan birleşimlerinde ifade bulur. Yine de bu eserlerde çoğu kez yatay çizgiler, tematik karakter taşır (Sonatin'in 1'inci bölümünün röprizinde olduğu gibi). Müzikal dokuda çizgilerin hareketi ise müziğin gelişimini hayata geçirir. 2 seslilik, çizgideki paralellik, “el pedalı”, uzanan basso, el sıçratma tekniği, tekrarlamalar, yani virtüöz araçlarının tümü bu husustaki karakteristik araçlardır. Besteci klavyenin görelî ortasına dayanır ki, bu da müziğin odasal ruhundan gelir (“Zadumçivost”).

Romantiklerin ve empresyonistlerin dikey projeksiyonlarının aksine ses alanının yatay-pedalsız “projeksiyonu” fikri, müzik icrasının klavsen tarzını oldukça anımsatır. Bundan önceki değerlerle kurulan “genetik” bağ da buradan doğar. Ses alanı bununla beraber, pedalsız ve akortsuz olarak yeniden üretilir (“Volçok”, “İgra”, “Veselo Proisşestvie”).

Besteci genişçe dağılmış dokuda piyano rejisterlerinin renkli, tınısal imkanlarını arar ve böylece enstrümana ve müziğe orkestra özelliğini “aşılır”ki, bu özellik de sonraları bestecinin düşünüş özü olmuştur. Aynı zamanda bu olayda, çağdaş piyano imgesinin esas göstergelerinden birini görmek te mümkündür (“Rasskaz”, “Sonatin a-moll”ün 3’ncü bölümü). Genellikle renkli görevler kural olarak, akortsal teknikle değil, çizgisel tekniklerle, yani manüel teknik araçlarıyla yapılır ve buna yapısal içeriğin alanda yerleşimi karakteristik bir temel olarak seçilir. Fonizm burada, empresyonizmin önemli bir faktörü olarak karşımıza çıkar (Sonatinın 2’nci bölümü, doruk bölgesi). Empresyonist yazı tarzına özgü olan tınısallığın hareketi için akort pedalları tekniği (“İgra”, 33, 34. ölçiler), piyanonun imgesini (tarzını) karakterize eder. Tınısallık ve fonizm fikri bazen Karayev’in müziğinde, poliarmonik pedallı yapısal içerikle, yüksek yoğunluklu çok bileşimli ses dokusuyla v.b. uygulanır. Müzikal materyalin gelişimi için ayrılan, ifadeliğin herhangi araçları belirli bir ölçüde “programlı”olduğu göz önüne alınırsa, o halde bu, onların zengin içerikli yorumlanışının ön koşuludur ve ayrıca, yalnızca zamansal boşluğun ve alanın doldurulması gibi yapıcı bir hedefi olan yazının, yani ramplisajlı yazının, var olmayışı anlamına gelir. K. Karayev’de her bir geçid veya figurasyon dramaturji fikrine hizmet eder, “...müzik program-içeriğin renglerine boyanmış, diktelenmiş... Eserin tematik materyaliyle bağlantılı olarak, yine de eserden ileri geliyorlar.” (61; s.224). Bu özellikleri S. Prokofyev’in müziğine ait olmasını düşünen L. E. Gakkel böyle yazmıştır. Ancak biz, bu özelliklerin Karayevin yazı tekniğiyle mutlak karşılaştırılabilirliğini görüyoruz. Form oluşturucu ve şu halde dramaturjik bir rol üstlendiği “Sonatinın” 1’inci bölümündeki arpej bağına anımsıyoruz.

Şunu da belirtmek gerekir ki icracı araçları da en az müzikal dokuyu şekillendiren araçlar kadar önceliklidir. Gördüğümüz gibi K. Karayev’in yaratıcılığındaki tekrarlı-martellatlı icracılık tekniği, vurgulu anlatım yöntemleri, varsayılan neoklasik eğilimler ilgi çekici bir biçimde hayali-pedallı neoromantik piyanizminin teknikleriyle yan yana yaşarlar. “6 piyes” silsilesinin sınırları içerisinde bile, biraz basitleştirilmiş halde

“çarpmıŖma”, daha doğru bir ifadeyle çizgisel tematizmin akortsallıkla yapısal içerikte “yanyana yaşama” durumunu görebiliriz. Ve burada, nitelik olarak yeni piyano üslubuna götüren üslup sentezi ortadadır. Bu durum, neoklasik yönelimden doğan grafik ve konsert piyanizminin iki farklı yapısal içerik türlerinin “bağlantısından” ileri gelebilir. Başka bir deyişle; real pedalsız piyanizmin, geç romantik dönem piyano müziğinin pedallı konsert tekniği prensibiyle birleşmesi sanatsal bir sentez anlamı taşır.

Yukarıda bahsedilenlerin tümü, K. Karayev’i Azerbaycan müziğinde icracı sanatında hem geleneksel hem de yeni yönelimlerle sentez yetisini bulan, yeni piyano “duyuşsal imgesinin” yaratıcısı gibi (real-pedalsız tarzın evrenselliğini ve bu tarzın lirik, görsel ve teknik imkanlarını kimselerden daha önce ve daha parlak biçimde gösteren) taktim etmesini sağlar. 1940-1950’li yılların K. Karayev piyanizmi (Avrupa’dakinden biraz daha geç), Azerbaycan müziğinde dünya besteci sanatının sentetik eğilimini sağlamlaştırır. Sanatsal yolun bu etabında K. Karayev’in piyano müziği, empresyonizm ve neoklasizm’den, genel dünya müzik kültürünün ve zengin ulusal geleneklerin birleşmesiyle gerçekleştirilen ve öncü fikirleri yansıtan, daha sonraki yeni ve perspektif (geleceğe yönelik) eğilim ve amaç arayışına doğru “ilerleyiş” yönelimini yansıtır. Bu evrim süreci, bestecinin tüm yaratıcılığını kapsar. Piyano alanı ise tüm sanatsal hareketin en önemli bölmesiydi. Öyle ki, bütün yönetici (kılavuz) fikirler bu bölmede daha lokal bir biçimde hayata geçirilebilirdi.

BÖLÜM III

KARA KARAYEV'İN OLGUNLUK DÖNEMİ YARATICILIĞINDA TARZ VE PİYANİZM EVRİMİ

3.1. Piyano için “24 prelüd” (1951–1963)

K. Karayev'in “24 prelüd” silsilesi, yetkinliği ve önemi bakımından nadir bir eser olarak Azerbaycan piyano müziği hazinesine girer. Ulusal müzik gelişiminin yeni yollarını açan K. Karayev, geçmiş sanatta bütün öncülerin timsali olan geleneklere her zaman büyük bir dikkatle yaklaşmıştır. Bu nedenle ele alınan bu silsilede, F. Chopin, S. Rahmaninov, A. Skryabin, B. Bartok, S. Prokofyev ve D. Şostakoviç'in benzeri silsileleriyle olan bağlar net bir biçimde duyumsanır.

“24 prelüd”, 12 yıl boyunca, bestecinin aktif sanatsal yükselişi döneminde yazılmıştır. 1. defter 1951'de, 2. defter 1952'de, 3. defter 1957'de, 4. defter 1963 yılında yazılmıştır. Silsilenin, K. Karayev tarafından yaratılan diğer eserlerin müziğiyle olan doğal yakınlığını, pek çok göstergeyle ortaya çıkartmak mümkündür (“Alban Rapsodisi”, “Yedi güzel” balesi (1952), “Yıldırım Yollarla” balesi (1957) ve diğer eserler). İmgesel yapı alanındaki birlik özellikle net bir biçimde kendini göstermektedir.

1.defterin bir sıra prelüdü, sözlü geleneksel Azerbaycan müziğinin makamsal-entonasyon temeliyle sıkı sıkıya bağlı olan, janrlı veya lirik resimdir. Empresyonistik ses tasviri kısmen bu defterin müziğinin bir özelliğidir. 2.defterin imgesel-entonasyon yapısı, “Yedi güzel” balesi müziğiyle kendiliğinden bir birlik yaratır. 3. defterin duygusal yapısı “Yıldırım Yollarla” bale müziğinin dünyasıyla bağlar. Son defter olan 4. defter derin felsefi içeriği ve ince entellektüelliğiyle Keman konçertosunun, III. Seànfonisinin dünyasına yakındır. Karayev sanatını inceleyen L. Karagiçeva, E. Abasova, T. Seyidov ve diğer araştırmacılar çalışmalarında bu doğal birliğin altını çizerler.

“Lirik günlük” olarak “24 prelüd”de, son prelüde ilerleme hareketinde felsefi genellemeler büyük önem kazanır. Eserde, besteci estetiğinin ve dünya görüşünün evrimi ve ayrıca K. Karayev'in sanatsal büyüme sürecinde şu veya bu müzikal-ifade

araçlarının kullanımına yaklaşımında gerçekleşen değişiklikler yansıtılır. Silsilenin bütünü basitten karmaşığa ilerleme prensibine uygun olarak oluşturulmuştur. Bu bağlamda T. Seyidov'un şu sözlerine katılmamak mümkün değildir: "...silsiledeki çok basamaklı ve hiyerarşik prelüd(ler) bağının (bağlamının) bu janrda hiç iddiaçısı yoktur ve çok özgün yapıcı çözümü sunar" (141, s.79).

Son analiz, her bir defterin içindeki prelüdlar arasındaki bağların nasıl özgün ve karmaşık olduklarını ve ayrıca defterler arasındaki ilişkinin de ne kadar ilgi çekici olduğunu gösterir. Çoğu bakımdan özellikle imgesel içerik ve entonasyon yapısı, silsilenin 4 deftere ayrılmasını gerekli kılar. Altı prelüdden oluşan her bir defter kendi dramaturjisine sahiptir. Aynı zamanda dördü birlikte, dramaturji bakımından tek bir iyi düşünülmüş silsile kurarlar. Böylelikle imgesel içerik, hem ayırıcı (defterlere bölünme anlamında) hem de birleştirici faktör olarak silsilede görev alır.

Müziğin duygusal rölyefliliğiyle, parlaklığıyla ve aforizmalı oluşuyla uyuşan formun netliği, özlü anlatım aracılığıyla temel fikirleri ifade eden janr geleneklerine silsile tabedir. Prelüdlardaki imge döngüsünü özdenetimli-dingin ve hareketli-dürtücü olarak sınırlandırmak mümkündür. Sonda gösterilenler de coşkun-heyecanlı (H, Des, B) veya oynak-ateşli (C, G, Des) şeklinde ikilidirler. İçsel kuvvetle verilenler, dramlaştırılanlar ve bazen epik bir karakter taşıyanlar da vardır (a, e, h, fis, As, b).

İmgesel başlangıç karakterinin kontrastlığı, son derece rölyefli bir biçimde A-dur ve a-moll prelüdları arasında hissedilir. Eğer A-dur prelüdü sükûneti, belirli bir hüznle, kederle etrafı seyreyleme durumunu yansıtırsa o zaman bir sonraki a-moll prelüdünde imgesel karakter, açıyla, insan ruhunun acı ve gücünün kısa süreli ancak çabuk sönmeyen gerilimiyle yansıtılır.

Fis dur (No:13) prelüdü, pastoral karakterlidir. Güzellikle temasta olunca müziğin ruhu huzur durumunu yansıtır. Empresyonistik müziğin ışık-gölge'li karakteri, Debussy ve Ravel müziğinin örnekleriyle belirli bir benzerliklere yöneltir.

Cis moll prelüdü No:16, hikâyesel ve ağıt karakterlidir. İçinden cümlelere ve tümcelere ayrılan ancak görsel olarak ve icra tarzına göre bölünmez olan ana melodik çizgi, "gururlu" kederinden bahseden çok kırılgan ve yaralı imgeyi gösterir. Kahramanın derin

acıından bahseden bu sessiz söylem, bu prelüdün imgesel karakteri olarak yorumlanabilir.

Birbirlerini tamamlayan iki imge, No:6 d-moll prelüdünde birleşir. Bu, görüşünü açıklayan iki karakterin diyalogu gibidir. Biri kararlı, iradeli ve gücüne güvenen (alt katmanda), diğeri ise sinirli ve ısrarlı repliklerinde, kalkışlarında ve düşüşlerinde sert ve çeviktir (üst katmanda). E-moll prelüdü özellikle duygusallaştırılmış ve dramatikleştirilmiştir. Hayal gücünde, ilkel doğanın resmi veya “kaderin heybetli gücü” belirir. Ancak direniş gösteren ve karşıtlaşan imge, espressivo işaretinin altında 2 piyanoda **Piu mosso** bölümünde, bir kudretli kuvvetin yaklaşan duyumsamasına karşı koyular. Bütün çabalar boşunadır. Röprizde yeniden yaklaşan, harap edici kuvvet zafer kazanır ve bu, üç piyano **ppp**’dan iki forte **ff**’ye kadar sesli bir selle yansıtılır.

Bu silsilede muhteşem, kahramanca-heyecanlı ve zaman zaman epik bir karakter taşıyan prelütler serisi de vardır. Bu sırada As-dur, b-moll, fis-moll, h-moll prelütlerinin de altını çizmek isteriz. No:17 As-dur prelüdünün imgesel içeriğinin olağanüstü karakteri, parlak başlangıcın kahramanca ve patetik oluşuyla birleşir. Epik başlangıç ve ballad çizgileri bazı prelütler için o kadar tipiktir ki, materyalin Rus geleneklerine göre anlatımının anıtsal şekli T. Seyidov’un çalışmasında tamamen adaletli bir biçimde şunları belirtmesinde temel sağlar: “...Si-minör ve La-bemol-majör prelütlerindeki bazı unsurlar Musorgskiy, Borodin ve Rahmaninov’un piyeslerindeki “çan” seslerini anımsatır. Silsilenin pek çok sayfasına özgü olan söylemlerin epik karakteri, klasik Rus ekolünün gelenekleriyle bu silsileni özleştirir...”(141, s.77).

Silsiledeki bazı prelütler, zaman zaman içsel alt metin aracılığıyla (fis, h, Es, f) yansıtılan trajik bir karakter taşır. Eğer No12 h-moll prelüdünde trajedi duygusunun yeterince açık bir biçimde ifade edildiğini söylersek o zaman No19 Es-dur prelüdü (majör olsa bile), muhtemelen kimileri için sessiz bir trajediye dönüşen aziz duyguları yansıtarak, çok önemli bir şeylerin tamamlandığı izlenimini verir. No24 f-moll prelüdü de trajedi etrafında “gürültü kopartmaz” ancak yaşamın kaçınılmaz sonu ve yaşamla vedalaşma gerekliliği üzerine keder ve hüznün anlamına gelerek, sessiz ve bir o kadar da trajik bir biçimde, yaşamsal olan her şeye ve üstelik bestecinin uzun soluklu yaşayan sanatsal eserine bir nokta koyar. Bu felsefi idrak, müzikal eserlerde dahil olmak üzere

pek çok sanat eseri içeriğinin temelini yansıtır (D. Şostakoviç-Kuartet No15, Alto sonatı, A. Schnittke, G. Kançelinin eserleri ve diğer).

Silsilede, b-moll prelüdünün F-dur prelüdüyle komşuluğu özellikle simgeseldir. İnsan ruhunun ve yaşamının trajedisini betimleyen Passacaglia'nın ardından (b-moll prelüdü) parlak başlangıcın, yaşamın yüksek önemini betimleyen gençliğin ve yaşamın enerjisiyle dolu olan F-dur prelüdü, tipik caz sesleriyle birlikte gelir. (Şunun farkında olmak gerekir ki K. Karayev'in eserlerinde caz imgeleri çoğu kez gençliği, genç nesili çağırır).

K. Karayev'in "24 prelüd" silsilesi çerçevesinin yapısal özelliklerinin şekillendirilmesinde **tonal (tonsal) ilişkiler** büyük öneme sahiptir. Kendisinden önce gelen büyük seleflerin (Bach-W.T.K., Chopin "24 prelüd") tecrübesine yönelen K. Karayev, majör ve aynı adlı minör prelüd çiftlerinin dörtlü-beşli aralıklar dairesine göre değişimiyle, silsile numaralarının tonal sıralanışı prensibini ifade eder. Karayev prelütleri anlamsal ve işlevsel değerleri bakımından Chopin'in prelütlerine daha yakındır. Major ve minor prelütlerin bitişik yerleşiminin dolaysız sıralamasıyla elde edilen eserin dramaturji yapısı buradan ortaya çıkar. Bu prensiple birleşen prelütler her zaman hem tonalite bakımından hem de tempo, makam, imgesel oranlar bakımından her zaman birbirine kontrastlı olmuş ve böylece çelişkili birlik yaratılmıştır.

Gerek yukarıda bahsedilen prelütler arasındaki makamsal-entonasyon bağları yoluyla, gerekse yakın yerleşen prelütlerin tonal birleşimi yöntemiyle besteci dramaturji bütünlüğüne ulaşılır. Yakın olan prelütlerin tonal birleşimi şu şekildedir: prelüdün sonunda duyulan dominant, bir sonraki prelüdün aynı adlı ana toniğine çözülür ve böylece prelütlerin bağları kendi aralarında çok daha iyi pekiştirilir.

Öyleyse şunu söylemek mümkündür ki, bu eser eş zamanlı oluşturulmamış olsa bile, imgesel-duygusal içeriklik ve ayrıca tonlama çerçevesinin özgün yapısı tek, uyumlu, bütünsel, son derece mantıklı dramaturjik bir kavrayış oluşturmaya hizmet eder.

"24 prelüt" silsilesinin dramaturji bütünlüğü konusunda **janr-birleştirici faktörü** da daha önce incelenen faktörlerle aynı derecede önemli rol oynar. K. Karayev'in müziği en çeşitli ancak esas olarak derin bir biçimde doğal ulusal-janr (tür) köklerine sahiptir.

Genellikle bu köklerin belirtileri saf bir biçimde değil de herkesçe kabul edilen janr kaynaklarıyla birlik içinde kullanılır. Bu konuda yapısal içerik faktörü de, belirli karakteristiklerin ortaya çıkmasına hizmet eder. Bazı prelüdlerin dokusu, belirli bir teknik hedefle donatılmıştır. Bunun sonucunda prelüdler, birer etüd karakteri taşırlar. Örnek olarak şu prelüdlere başvurmak istenir: C-dur ve d-moll. İlk C-dur prelüdü, barok tipli 2 bölmeli formda yazılmıştır. Hatta, şartlı olarak aynı cadensiyalı iki bölmeliliğin eski sonat prensipleri hakkında konuşmak mümkündür:

I. Bölme	+	II. Bölme
(T---D) (T---T)	+	(S ---D) (T---T)
16 ölçü 16 ölçü	+	10 ölçü + 17 ölçü

Janr temeli bir çok prelüdde açıkça gözlemlenir. No5 D-dur ve ayrıca gis-moll prelüdünde de janr temeli dinleyiciyi ninni imgesine yönlendirerek hafifçe sallanan ostinatolu metro-ritimde ifade olunur.

Des-dur ve G-dur prelüdlere, parlak yaşamsal sahne-resimlerle, gözle görülür, hissedilir tepisel ve coşkun imgelerle benzemeler uyandırır. Bunlar, K. Karayev'in bale müziğinin bazı sahnelerini de anımsatırlar.

F-dur prelüdü de janr bakımından belirgindir. Genelleştirilmiş besteci fikrini yansıtan janrlılığın, besteci tarafından eser yekpareliğine ulaşmaya yönlendirildiğini ve üslupsal bir birlik kurmada birleştirici rol oynadığını söylemek mümkündür.

D. Şostakoviç K. Karayev hakkında şöyle yazıyor: “Karayev cesur ve bazen cüretkâr girişimleriyle, “geleneksellik” ve “sanatsal özgünlüğü” mümkün olduğunca çeşitli, ilginç ve doğal birleştirme teşebbüsleriyle, kendi yaratıcılık paletini var gücüyle genişletiyor...”(170, s.244). “24 prelüd” bestecinin folklorla ilgisini de ortaya koyar. K. Karayev'in eserlerinde, şu veya bu ulusal-müzik türünün işaretleri çoğu kez diğer türlerin özellikleriyle birlikte kullanılır. Besteci melodik, entonasyon kullanımlarını ve sözlü geleneksel müziğinin genel olarak hiçbir unsurunu olduğu gibi alıntılar. Prelüdlerin zengin makamsal-entonasyon içeriğini, ulusal makamsallığın çağdaş müzik yazılarının özellikleriyle olan sentezi noktasında görmek incelemek gerekir.

Karayev prelüdlerinin ulusal-janr kökleriyle olan bağı gözle görümseldir. Bu bağlar, hem Azerbaycan halk dansı türleriyle, halk şarkılarıyla hem de mugam (makam) sanatıyla, âşık müziğiyle kendini gösterir. Azerbaycan mugamı ve enstrümantal âşık müziği ve özellikle vokal müzik için böylesi tipik olan melodik çizginin süslemeli kıvrımlarını görmemek mümkün değildir. Bazı prelüdlerin yapısal içeriği, tar gibi belirli ulusal enstrümanlara karakteristik olan icracılık yöntemlerinde temellenir. D-moll prelüdünün orta bölmesindeki tekrarlar, buna güzel bir örnek oluşturur. Fis-dur prelüdünün dokusunda, nefesli ulusal enstrüman melodisinin sesi açık bir biçimde duyulur.

Ancak yukarıda gösterilen janr bağları, sözlü gelenekli ulusal müziğiyle bağına karakterize eden dışsal belirtilerden sayılır. Prelüdlerin melodik ve armonik dilinin temeli olan Azerbaycan makamlarının ifade sel entonasyonları gibi derinlemesine özgün olan özellikler, silsilenin müzikal dilinin şekillendirilmesinde çok daha özel bir rol oynar.

K. Karayev **müziğinin melodik özgünlüğü** hususunda esas olanı belirtmek gerekir; şekillenme süreci, düşünüşün “klasisistik” doğasıyla yeniden eritilen, genetik olarak belirlenen ulusal karakterli semantiğin kaynaklarına dayanır. Neticede, Azerbaycan müziğinin makam temeline sağlam bir biçimde dayanan, Karayev melodik yapılarının doğasının belirli özellikleri ortaya çıkar. D-moll prelüdünün başlangıç materyali, akıllarda Çargâh makamının seslenmesini bırakır. Orta bölmenin Segâh makamında temellenen müziği, dokusal olarak tar seslenişini çağırıştırır. Piyesin makamsal-entonasyon temeli, net bir biçimde çizilmiş makamsal dayanaklarda kendini gösterir (t - D, t - S). E-moll prelüdünün makamsal-entonasyon temeli yine de Çargâh makamıdır.

No8 a-moll prelüdü, kuvvetli ve iradeli karakteriyle hayretler içinde bırakır. Bu prelüdün temasının ilk uygulanışında, sağ elde dörtlü aralığı sesleri Mi ve La'ya dayanarak Şur makamının entonasyonları hissedilir. Tematik çizginin doruk noktasına doğru ilerleyiş hareketi, Çargâh makamının Şur-Şahnaz bölmesi için karakteristik olan oktavlı Fa ve Sol# seslerinin motifine ulaştırır. Bu prelüdü şekillendiren besteci, hem makamsal yatay çizgiyle hem de dikey'le ilgi çekici bir biçimde çalışır. Karakteristik makamsal ses dizisi temelinde geliştirilen melodik çizgi ilk önceleri, aralıklı-akortsal dokusuyla ifade edilen, ostinatolu eşliğe kontrast oluşturur. Prelüd, 2 cümleli ve ilaveli

basit periyot formunda yazılmıştır. 2. cümlelerin 4. ölçüsünde, melodik çizgide bir alt ses (sesaltı) oluşur. İşte o zaman dokunun, hem sesaltı hem de kontrast polifoni tipinde kurulduğunu söyleyebiliriz.

No7 A-dur prelüdünün makamsal temeli Rast makamıdır (A, G, C prelüdları de Rast makamında yazılmıştır). Prelüdün yapısı 2 bölmeli röprizli formdadır: (a+a1)+(b+a1). Üçüncü cümlede ilginç akortsal karşılaştırmalar duyulur (naturel subdominantın pesleşmiş 4., 2. dereceler ile birleşmeleri gibi v.s.).

As-dur prelüdünün temel doku ve imgesel zengin içerik karakteristikleri-anlatımın coşku ve reçitativ-doğaçlama tipindedir. Yardımcı makamlardan biri olan Mahur'un makamsal-entonyon özelliğı, prelüdün tematik materyalinin temelini oluşturur. Doğaçlama karakterli oktavlı reçitativlerindeki tipik makamsal döngü (7, 8, 9, 10 ölçüler), prelüdün sonundan hemen önce bir çerçeve gibi (olarak) görünür. Prelüdde, akortlar arasındaki kendine özgün makamsal-fonksiyonel bağ hissedilir. Bu bağ, piyesin kendine özgü ses alanını oluşturur.

Prelüdlardaki **polimodal (çok makamlı)** birleşimin örnekleri de ilgi çekicidir. Eğer D-dur prelüdünde, Şuşter makamının iki mayesi; Re ve La'nın birbirini izleyen, yatay birleşimini ve sonunda ise Çargâh makamını ifade eden Si sesiyle karakteristik ses veren modülünü (farklı makamların birbirini izleyen, yatay birleşimi) görünüyorsa, farklı C-dur prelüdünde (44–48 ölçüler) dikey makamsal birleşim görünüyor (alt çizginin temelinde Çargâh makamı, üst çizginin ise Lokrian).

K. Karayev müziğinin evrim sürecinde, silsilenin içeriğinin açılmasında önemli bir rol oynayan **armonik dilin** de gelişiminin farklı aşamaları yer alır. Tüm armonik unsurlar kendilerinde belirli bir sanatsal veri taşırlar. Entonyon gelişimi prensiplerinin açıklanması aracılığıyla, bilgilendirici unsurların imgeler sisteminde birleşmesinin sonucunda, eserin müzikal içeriğı somutlaştırılır.

K. Karayev'in makamsal düşünüşüne adanan çalışmalarda müzikolog L. Mehtiyeva ve besteci A. Caferova şöyle diyorlar: "...Azerbaycan halk müziğinin tüm entonyon alanlarının besteci tarafından işitsel bir biçimde genelleştirilmesi sürecinde, ulusal karakterliliğın belli bir pıhtı olan yeni makam oluşumlarına doğal bir yönelim ortaya

çıkarmak. Özellikle simetrik mod yapılarını, böylesi genelleştirilmiş mod'sal modeliyle adlandırmak mümkündür" (23, s.44). Aynı zamanda simetrik modların ortaya çıkışı, makamsal-armonik düşüncesin doğal tarihi gelişiminin sonucudur. K. Karayev'in yaratıcılığında küçük üçlü dairesinin simetrik modunun ortaya çıkışına, "büyük ve küçük üçlü'lerle kapalı daireni oluşturan akortların veya tonalitenin sekvensli karşılaştırılması" gibi bazı özgün ifade araçlarının yardım etmesi görünüşü bu yazıda ileri sürülür (107, s.483). Sekvensli yapısalılık da ayrıca sözlü geleneksel Azerbaycan müziğinin önde gelen araçlarından biridir. Karayev'in müziğinde sekvens, hem basamaklı (dizinin dereceleri), hem de tersiyalı (üçlü) ilişkide oldukça sık bulunan tonalitelere modülasyon aracı olurdu. Buna örnek olarak C-dur No1, c-moll No2 prelüdlere gösterilebilir. Bu prelüdlere eşliğinde armonik fon ortaya çıkar.

Yeni modun onaylanmasının diğer yolu, sonucunda yine küçük üçlü dairesinin simetrik mod yapısının ortaya çıkacağı alterasyon yoludur. Yeni modun temel prensibi olan simetri, melodik form oluşturmada (sekvensiyalar, sesetrafı söyleniş, ostinatolu tekrarlık) ve tematik, metro-ritmik, kompozisyonel gibi farklı noktalara ait olan yapıların sürekli tekrarı düzeyinde ortaya çıkar.

Böylelikle 1940'lı yıllarda ve 1950'li yılların başında K. Karayev'in eserlerinde ("24 prelüd" de dahil) özellikle simetrik modun işaretleri, çoğu kez ulusal müziğin aidiyetini belirleyerek, müziğin armonik temelini karakterize ederdi.

Simetrik mod yapılarının bestecinin üslubunun ve armonik dilinin evrimi sürecinde kendine özgü önem kazanmasından dolayı üçtonlu entonasyon yapı farklı ifadelerde etkin hale gelir; tamtonlu, küçük üçlü, tamton-yarımtan ve ayrıca doğrudan aralıklı-üçtonlu formdaki gibi ifadelerde. Üçton, tansal akort-armonik birleşimlerde ve karşılaştırmalarda da ifade bulur (No8 a-moll prelüdünün 23-24 ölçülerinde, son satırın tümü, No9 E-dur prelüdünde, No10 e-moll prelüdün orta bölümü). Gösterilen daha karakteristik ve parlak karşılaştırmalar dörtlü-beşli, ikili, yarımtanlu gibi diğer aralıklı birleşimleri hariç tutmaz. Yani herhangi bir tansal karşılaştırmalar mümkün ve buda kromatik sistemin karakteristik özelliği olur.

Ostinato'nun artan rolü de, melodik çizgilerin herhangi bir eş zamanlı birleşimine yol açar. Öyle ki bu "poliostinato"ya olanak yaratır.

Simetrik modun var oluşunun yukarıda sıralanan tüm işaretleri mantıksal olarak, serilen akort seslerinde ortaya çıkan armonik karşılaştırmaların (küçük üçlü ve büyük üçlü) melodik formuna ulaştırır.

K. Karayev'in ileriki yıllardaki müzikal dili ve armonik düşüncüsü, alışılmış makamsal tonlamadan uzaklaştığı durumlarda, farklı merkezlerin eşit anlamlılığı, gayridiyatoniklik, "geometrik" simetri gibi yasalara uygunlukda, yapıların simetrikliğinde temellenir. (Y. Holopov'a göre). Ve burada simmetrik modların "atonallık" ve "dodekafonlukla" bariz bağlantısı ortaya çıkar. Benzeri bir yaklaşımın yaşayabilirliği, Azerbaycan müziğinin makamsal işlevselliği ortamındaki kendi istikrarıyla doğrulanır. Sözü geçen zaman diliminde şekillendirilen ve bizi ilgilendiren, bestecinin armonik dili, teknolojinin "yasauygunluğu" olarak bir fikir temeli üzerine yetkinleşir. Bu fikir şöyledir; şu veya bu teknoloji, "kendi üzerine somut ulusal prensiplerin projeksionleşmesine ve aynı zamanda bununla profesyonel sanatla yeni formun birleşimini hayata geçirilmesine müsaade verdiği" zamanda, yeni nitelikli müzik seviyesine ulaştırarak, yaşama gücüne sahipti (23, s.47).

1960'lı yıllarda, K. Karayev'in müzik dili gelişiminin evrimsel yolu ve yenilikçi uslupsal imkânlar arayışı, onu seri tekniğine ulaştırır. Simetri prensibi burada da baş prensip olarak ortaya çıkar. "...12 tonluluğun bir bileşim parçası olan, önceki etapta simetrik ses sistemleriyle belirlenen kurala uygunluklar, hala yürürlüktedir. Bununla birlikte, akort yapılarının ve entonasyonun melodik ifadesi yöntemindeki simetri prensibi, dominant hale gelir (Senfoni No3, Keman konçertosu)" (23, s.47-48).

Biraz ilerleyerek şunun tespitini yapmak mümkündür: modal-armonik yapıların karşılaştırma prensibi, K. Karayev'in "12 füğ" eserinin de materyal gelişimi prensibinin temelinde yatar (özellikle belirli bir makamsal armoniyle ifade edilen esas mono entonasyon, tüm silsilenin mono tematik özelliğinin önde gelen temeli olarak kendisi hakkında düşünmeğe müsaade verir). Armonik dilin şekillendirilmesi noktasında bestecinin üslup evrim yolunu "12 füğ" eserine vardırmanın tümüyle tesadüf değildir. K. Karayev'in yaratıcılığının evrim yolunun örneğinde, herhangi bir armonik sistemin birkaç evreler geçişini göstermek mümkündür. K. Karayev'in armonik dili, doğuş ve şekilleniş evresini geçirir (düşünüşün klasisistik tecrübesinin temelinde ve ruhsal bünyesinde), sanatsal büyümenin (bağlantılarda yeni özelliklerle zenginleşme), istikrarlı

oluşun (sentezleşme yönelimlerde) ve nihayetinde yeni bir düşünüş seviyesine ve yeni bir sisteme geçen, armonik unsurların niteliksel yeniden değerlendirilmesinde ifade bulan parçalanma (çökme) evresini geçirir. Bu kanıtlar, müzikolog L. Dyaçkov’anın “20. yy. müziğinde armoni” isimli kitabında doğrulanır (1.bölüm, 2) (78, s.12).

Önceki eserlerin analiz sonuçları, müzikal dokunu, yani Karayev piyano müziğinin özgün **yapısal içeriğini** şekillendiren en önemli faktör gibi müzikal dili, yani melodi, armoni, janr göstergeleri v.b. nitelemek için esas (neden) sunar. K. Karayev’in silsilesinde her bir prelüd, tek bir dokusal anlatım üzerine kurulmuştur. Bir piyesin sınırları içindeki dokusal çokluk, K. Karayev’in besteleme prensiplerince kabul edilemezdir. Yıllar içinde bu prensip, bestecinin düşünüş ve teknik prensibi haline geldi ve formlar da dahil olmak üzere tüm ifade araçlarının birliğine ulaşmada yardımcı oldu. Bu prensip ayrıca, müziğin dramatürji bütünlüğüne de yöneldirilmiştir. Karayev yapısal içeriğinin özgünlüğü ise aşağıdaki göstergelerle ifade edilir:

- 1) Akustik olarak yumuşatılmış doku;
- 2) Anlatımın karakteristik çizgisel tarzı sayesinde ses sayısının minimuma indirilmesi (indirildiği);
- 3) Melodinin yüzeye çıkarılması gerektiği durumda, zaman zaman yapısal içerikte eşlik eden partinin olmayışına neden olan armonik çmaraçlarla tutumlu davranış (G-dur prelüdü);
- 4) Araçların tutumluğunda belirleyici bir rol oynayan rasyonel başlangıcın önceliği (müziğin tüm emosyonel dolgunluğunda bile);
- 5) Buradan yola çıkarak yapısal içeriğin grafikliği;
- 6) Farklı tonlardaki melodilerin aynı anda duyulmasında “karşılaştırma” yöntemi olan “melodik çok katmanlılık” prensibi. Bu üsuller hepsinden daha parlak bir biçimde f-min. prelüdünde yansıtılmıştır.

Gördüğümüz gibi klasik açıklığa, rasyonelliğe, anlatımın uyumuna özlem gibi müzikal dilin böylesi özelliklerini içerisinde toplayan yapısal içerik, herhangi bir müzikal eserin yapısal veya form oluşturuç özellikleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir.

“24 prelüd” eserinin müzikal dilinde (özellikle ilk 3 defterde) yazının homofon-armonik yapısı üstün gelmektedir, ve sıkça klasik (“Viyana”) motiflerine (kurallarına) dayanarak; 1) seslerin net ayrımı; 2) duyuluşun (sesin) küçük kütlesi; 3) klavye alanında seslerin geniş olmayan ve stabil dengeli 0yerleşimi.

Bununla birlikte Karayev müziği çok çeşitli dokusal varyantlarla ayırt ediliyor: P. Hindemith, S. Prokofyev’in ruhunda geniş bir yerleşimde ayrılmış ikiseslilik veya “iki klavyeli yazı” tipine uygun olan armonik yapısal içerik. Yazının armonik yapısını sıklıkla, anlatımın çizgisel yöntemiyle sınırdaş olarak görürüz. Benzeri dokusal çözümler (oktav paralelliği, dar rejister sınırlarında 2 ve 3 seslilik), çizgisel olarak veya yatay olarak açılan armonide ifade edilen az sayıdaki sese bağlılık, artikülasyon yapılarında non legato’nun gereksinimi, artı formun netliği, dokunun özlü anlatımı ve grafikselliği, yani herhangi bir bakımdan rasyonel başlangıç; bunların tümü enstrümantal yaratıcılığının neobarok, neoklasik formlarının yeniden doğuşuna tanıklık eder.

Yapısal içerik bazen, armonik pedalın zorunlu katılışıyla renkli “katmanlar polifonisi” türüne göre düzenlenir (kurulur). O zaman, aynen homofon tarzı gibi, hatta belki daha da kararlı bir biçimde bestecinin olgun üslubunun şekillenme sürecine katılan polifoni sayesinde, “piyanonun ses imgesinin” özgünlüğüne ulaşılır. Bu özellikler, K. Karayev’in belirli yapısal içerik özelliklerini kurallara uygun bir biçimde geçmiş zamanların müzik kültürünün-barok müziğinin yapısal ifade araçlarının kullanımına yönlendirdiğini gösterirler. Fikir-saptamaya programlanmış besteci psikolojisi için bundan daha uygun araçlar olamaz. Ve eğer biz, yapısal veya form oluşturucu parametreleri üzerinde önemli etkisi olan özgün yapısal içerikten bahsediyorsak o zaman şunu ileri sürmek mümkündür: yeni yazı üsulleriyle, armonik ve melodik dilin yeni araçlarıyla ifade edilen klasik dönemin ciddi formu, yeni içeriğin egemenliği altına alınınca nasıl kullanılmasına dair Karayev’in “24 prelüd” eseri bir örnektir. Yani bu, müzikal eser formunun yeni “görüntüsünün” bir örneğidir. Bu formları ve ifade araçları, 20. yüzyıl insanının düşüncesinin özgün özelliklerine ve ayapısına boyun eğer. O zamanın insanının tüm manevi dünyasının içerisinde ifade edildiği yeni üslup bilimi de buradan doğar. Bununla birlikte şunu da belirtmeliyiz ki, hem ulusal hem de klasik

müzik kültürüyle eşit seviyede yetişmiş olan K. Karayev için, “klasik” ve ulusal prensipler düşünüşün temelini oluştururlar.

İlkin, K. Karayev’in besteci düşünüşünün temeli olarak ulusal müzik kültürüyle olan bağlarını ele alalım. Tek sesli kültür olarak Azerbaycan’ın sözlü geleneksel müzik doğası anlayışı, pek çok bilimsel araştırma sayesinde tek bir düzeye getirilmiştir. Bu araştırmalar, şekillendirilmiş stereotipe yer vermeyen ve çok seslilik sisteminin varlığını kanıtlayan faktörlere ulaştırır. Dahası bu sistem, düzenleyici bir öneme sahip olan form ve anlatım araçları, yöntemler sistemi aracılığıyla, herkesçe kabul edilen polifonik çokseslilikle yaklaşır (hem melodik hem de çok seslilik-polifonik anlamda).

Sözlü geleneksel Azerbaycan müziğinde ve profesyonel akademik yaratıcılığında tematik materyalin gelişimi hususunda özdeş öneme sahip olan bir sıra göstergeler ortaya çıkar. Bunlardan bazıları şunlardır; **varyasyon prensibi, ostinato prensibi, sesin tınısal-rastlamsal (aleotorik) efektiyle benzerlik** nedeni olan **imitasyon prensibi**. Bazen, âşık sanatında olduğu gibi, şarkıcıdan duyulan melodi, armonik sırayla ifade bulan saz eşliğinde verilir: öyle ki, melodi artı ostinatolu armonik eşlik müziğin iki katmanı gibi değerlendirilir.

Ansambl yapısal içeriğin özgünlüğü, mugam tematizmini çok sesli-çizgisel prensip üzerinde geliştiren enstrümantal sesler aracılığıyla, müzikal alanın doldurulmasıyla ifade edilir. Benzeri bir prensip, imitasyonlu polifoninin özgün formlarına-eşitlemeli kanona veya stretto’ya ulaştırır.

Bilindiği gibi Avrupa gelensel müziğinde yapısal içerik şekillendirilmesinde en önemli şartlardan biri, yapısal içeriği dolduran seslerin ritmik bağımsızlığıdır. Sözlü geleneksel Azerbaycan müziğinde de, Zerbi-mugam gibi janr çeşitliliği bağlamında bu özellik bulunur. Zerbi-mugam’da, kontrast bağlar prensibine göre şekillenerek polifonik dokuyu oluşturan mugam’ın doğaçlamsal melodikası ve net ritmik eşliği, tek bir bütünlük içinde yeniden birleşirler.

Böylelikle, farklı enstrümantal veya vokal-enstrümantal çizgilerinin aynı anda birleşmesini tasarlayan polifonizm prensipleri, hem solo hem de ansambl müzik yapımı sözlü geleneksel Azerbaycan müziğinin doğasında yer almıştır (yerleştirilmiştir).

Müzikolog N. A. Alieva şöyle yazıyor: “...kendi entonasyon doğasında sözlü geleneksel Azerbaycan müzik sanatı, melodik bir kültürdür. Bu bağlamda aslında çok sesli formların oluşumunda müzikal yapısal içeriğin tipi, çok sesli dokunun özellikle çizgisel (polifonik) yapısının yararlarıyla belirli kurallara uygun ve aktif bir biçimde bağlantılıdır ve daha çok m e l o d i k olarak ayırt edilebilir...”(48, s.45).

Şimdi de K. Karayev **düşünüşünün “klasisistik” temelini** ele alalım. Müzik sanatının tarihi geçmiş bize, 19. ve 20. yüzyılların sınırında, empresyonist (Debussy) ve ekspresyonist (R. Strauss) estetiğin müzikte yerleşik kazandığı ve buna paralel olarak Wagner’in geç dönem romantik hamlelerin zirvesini ortaya koyduğu zaman sanatta farklı kavrayışların bir arada bulunduğu dönemde, müzikte “klasisistik” hat sönmemiş, aksine Brahms, Mahler’den Reger’e kadar uzanan yolda yeni özelliklerle tamamlanmıştır. Muazzam bir potansiyel tahminlerinde bulunan bu hat, 20. yy. bestecilerinin yaratıcılığında yakalanmıştır. Müzikolog U. İmanova bu bağlamda şöyle yazıyor: “çağdaş zamanın klasisizmi, programcılık ve sanatlar sentezi düşkünlüğüyle zedelenen “genel müzikalitenin” özelliklerini (V. Holopov) müziğe geri verme arzusuyla ve farklı anti romantik yönelimle birleşen, “estetik içeriği” bakımından rengârenk olan yeterince geniş bir akım olduğu bilinci, gitgide netlik kazanmaktadır” (81, s.7). Taneyev, 20. yy. müziğinin polifonik altın çağını önceden söylemiştir: “Armoninin giderek tonalite bağlarını kayıp eden modern müzik için, kontrpuanlı formların bağlayıcı kuvveti özellikle kıymetli olmak zorundadır” (151, s.6). Müzikolog A. Dmitriyev de, 19.yy. ve 20.yy. b9aşları müzik kültüründe müzikal dilin ve form oluşturmanın yeni prensiplerinin ortaya çıkışı, yani polifoninin önde gelen form oluşturucu faktör olarak kendini gösterdiği homofon-polifonik yapıli formların ortaya çıkışı konusundaki görüşünü, detaylı bir biçimde ifade eder. 20. yy. bir sıra bestecisinin yaratıcılığında, polifonik alanda klasik yönelimin verimli ve yenilenmiş kazanımlarının örnekleri görülür (İ. Stravinskiy, B. Bartok, P. Hindemith, A. Honegger, D. Şostakoviç, S. Prokofyev, V. Lyutoslavskiy, K. Penderetskiy, J. Cage, H. Villa-Lobos, eski Sovyetler Birliği’nin ulusal ekolünün temsilcileri). 20. yy. bestecilerinin yaratıcılığında ifade bulan en göstergeli klasitistik çizgiler K. Karayev’in de yaratıcılığında yer bulur. Bunlar; 1. oda eğilimi (muazzam bir tablo ortaya koymağa gücü yeten, güçlü sanatsal bireyselliğin var olması durumunda); 2. eski form ve janrların yeniden doğuşu (ostinato, füğ, Passacaglia); 3. gerekli olduğu durumda polifoninin disiplin kurucu metotları

yardımıyla zengin hayal gücüne gem vurma; 4. ifade ve form araçlarının ve düşüncelerinin sıklığı, entellektualizm; 5. folklorun barok polifonik prensipleriyle sentezi.

K. Karayev de tıpkı büyük çağdaşları gibi, kendi üslubunun evrim sürecinde, düşüncesinin klasik karakterini moderne dönüştürmeyi başarmıştır. Zira Karayev'in "gelenek" ve "yeniliğe" yaklaşımı müzikte "özgünlüğün" hayata geçmesini sağlamıştır. U. İmanov bu süreçte, "yeni müzikal düşünüş üslubunun" ifadecileri olan iki egemen yönelimi vurgular: bir taraftan polifonizm diğer tereften ise odalaştırma. K. Karayev'in müziğinde, yeni müzikal düşünüşün yukarıda bahsedilen iki üslup yönelimi de bulundu: odasal yönelimi (yaylı enstrümanlar dördlüsü, oda orkestrası için III. Senfoni, Klasik Süit, Keman ve piyano için Sonat) ve ayrıca tüm bakış açısından polifoniklik eğilimi, yani:

1) Sonat-senfoni silsilelerinin polifonik olmayan formları çerçevesinde **polifonik formların kullanılması** noktasında;

2) **homofon formların içerisinde polifonik metotların** gelişimi noktasında (Sonat Allegrolarının orta bölmelerinde, Silsilenin bazı prelüdlерinde);

3) **bağımsız polifonik silsile oluşturma** noktasında ("12 füğ").

Esas olan şudur ki, eski zamanların ifade araçları K. Karayev tarafından, sözlü geleneksel Azerbaycan müziğiyle ve bu müziğin entonasyon yapısı, formları veya ifade araçlarıyla sentezlenerek kullanılmıştır. K. Karayev sanatını inceleyen diğer pek çok araştırmacı gibi İ. Abezgauz da - "polifoninin, K. Karayev eserlerinin müzikal materyal gelişimi prensiplerinde ve form oluşturmada egemen rol oynadığını" düşünür (42, s.128). Özellikle bu nokta ilğimizi çeker. Öyle ki, polifonik yazı araçlarının modern yöntemlerle ve müzikal dokunun anlatım teknikleriyle sentezinin uygulanması hususunda rasyonel başlangıç arayışı, Karayev'in piyano yaratıcılığı parlak bir imge olarak gözler önüne serilir. Bütün bu amaca yönelik, evrimleşmiş yaratıcılık yolunun K. Karayev'i, 1981 yılında son eseri polifonik silsile olan "12 füğ"de ulaşılmış teknik ve manevi mükemmelliğin hayata geçirilmesi gerekliliğine vardırması, tamamiyle tesadüf değildir. "24 prelüd" eserinde olduğu gibi bundan önceki değerlerle ve geleneklerle olan

bağ, çağdaşlık ruhu içinde, reflekslik (yansıtıcılık) ve yenilikçilik kanunlarına tabi kılınarak bu silsilede de ifade edilmiştir.

Eğer 1930'lu yıllarda ve 1940'lı yılların başında bestecinin müziği hem üslubun özerk türü (geleneklerle olan bağ ortadayken) hem de yorumsaledici türü (seçilmiş temel yeni şartlar/koşullar altında kullanıldığında) üzerine temellenmişse o zaman, “24 prelüd” eserinin yazılma sürecinde, yenilenmiş ifade araçlarının kullanımına doğru götüren sanatsal yaklaşım, yeni parametrelere göre gelişir. Düşünüş, hem tekniklerin birleştirilmesi hem de karşılaştırma hususunda üslup sentezi üzerin(d)e kurulur.

Eğer ilk iki defterde polifonik ifade araçları, homofon anlatımın bir parçası olmuşsa (gizli 2 seslilik, yapısal içeriğin özerk çizgi dizisinde dokunun tabakalaşması) o zaman sonraki diğer defterlerde polifoni, tüm müzikal dokunun ve ayrıca özerk formlarda hayata geçirilmeye varıncaya kadar silsilenin dramaturjisinin şekillendirilmesinde daha etkili bir faktördür. Ve o zaman Karayev için neoklasik formlara başvurma yolu, çağdaş insanların düşünüş yapısını ve karmaşık, keskin ve duygusal dünyasını açığa çıkartmak için bir imkân veren alternatiflerden biridir. “24 prelüd” silsilesinin 4'üncü defterinin “polifonik” olarak adlandırılması tesadüf değildir. Burada füğ ve kanona, riçerkara, envansyona ve pasakalyaya, imitasyonun farklı türlerine, strettolara v.b. rastlamak mümkündür.

Eski janr ve formların yeniden doğuşuna, neoklasisizme yönelim, besteci düşünüşünün ostinatoluğunda parlak bir biçimde yer alır. Aynı zamanda Karayev ostinatosunu geçmişin müziğiyle birleştiren kökleri, Azerbaycan müziğinin bizzat kendi doğasında ve bu müziğin icracı geleneklerinde aramak gerekir. Tutulan sesin veya armonik akort sırasının fonunda gelişen melodik çizgi veya ritmik mugamdaki (Zerbi mugam) ostinatoluk, K. Karayev müziğinde ulusal başlangıcın kırılmasında temel oluşturan özelliklerdir.

Eski klasik formun ulusal müzik düşünüşü prensibleriyle oranı meselesi, No14 fis-moll ve No12 h-moll prelütlerinde belirli derecede yansıtılır. Her iki prelüd için ostinato prensibi temel olarak görev almıştır. 14. prelüdde formun yapısı, basso-ostinato prensibine uygun olarak oluşturulur. 12 kez tekrarlanan (eğer 5'nci geçidi serbest yaklaşım olarak kabul edilirse) bu basso, mugam melodisinin karakteristik sesini

çağrıştıran cümlelerin doğduğu tematik çizgiyle kontrpuan oluşturur. Bu cümle kısa sürelidir ancak dramaturji açısından önemlidir. Çünkü başlangıçta ortaya çıkınca, ardından doruk noktasından sonraki “düşüş” bölgesinde baş gösterir ve yeniden, sonuçta “belirsizlenen” motive dayanarak, dönüştürülmüş ve biraz değiştirilmiş halde “yavaşlayan” dinamikte (*p, dim*) yer alır.

H-moll prelüdünde de, trajik-felsefi imgenin yaratılmasında ostinato prensibine esas rol ayrılmıştır. Öncelikle şunu belirtmek gerekir ki, trajik acıyı ve karakteristik “yürüyüşü”, 2. cümlede kesilen (prelüdün temelinde basit 2 cümleli period form yapısı var: (12ö.+16ö.) ostinatolu basso motifi aracılığıyla ifade eden müzik, aralıklı olarak aşağı istigamette sekvensli tekrarlanan tümcelerin esnek hareketine geçer. Ostinatolu basso, Çargâh makamının karakteristik entonasyonu üzerine temellenir ve fa-diyez dayanağını tasdik eder. Üst katmanda ise naturel minörde temellenmiş olan, hemen giriş yapmayan tematik melodi, Si dayanağını tesdik edir. Böylelikle prelüdün imgesel dramaturjisinin daha ifadesel bir biçimde açılmasını sağlayan makamsal-armonik uyumsuzluk (konflikt zıtlık) ortaya çıkar. Eserin sonunda ise, kontrpuanlı şekilde üst katmana geçen ostinatlı tümcede temellenen küçük kodal geçit duyulur.

Diğer iki prelüd B-dur ve b-moll, varyasyonel-polifonik formda yazılmıştır. Ostinato prensibi bu prelüdlere için temel görevi görür ve neticede müziğin içeriğini belirler. İçeriğinin önemi ve tasarımının büyüklüğüyle ayırt edilen No22 b-moll prelüdüne özellikle dikkat vermek isteriz. Müziğin neoklasik ruhu, polifonik varyasyonun besteci tarafından seçilen formuna bütünüyle uyum gösterir. Passacaglia’nın oktavlı teması, gizli iki seslilik unsurunu içinde barındırır. Passacaglia, 6 varyasyondan oluşur. Doygun ve yoğun ses sayesinde bu prelüd, orglu veya daha doğrusu orkestrali bir timsale son derece uyumludur. Üç satırlı doku anlatımıyla, besteci yorumlarıyla, orta sesin vurgularıyla ayrılan (4’ncü varyasyon’dan itibaren) nüanslarla doğrulanan, müziğin tınısal karakteristiği son derece hissedilirdir. Veya *fff* nüansının *sub p* ile değişiminden sonra, orkestral ahşap nefesli çalgı grubuyla tınısal benzerliğin oluşturulması icracı görevine girer. Temanın imgesel dönüşümü, “anımsatılması”, eserin önemli dramaturjik fikridir. Bu nedenle, üç fortede dinamik noktaya doğru götüren böylesi bir tutku gerginliğinden sonra, temanın son serbest tekrarı olan 7’nci tekrar tümüyle yeni bir

duyumda başlar. *Dolce* ve *sub p* nüansları altında dönüştürülmüş olan imge, bir umut ve sükûnete ilerleyiş şeklinde görülür.

Es-moll prelüdü de, “24 prelüd” silsilesindeki “polifonik” prelüdlere girer. Bu prelüd 3 bölmeli formda anlatılan, basit 3 sesli füğ prensibine uygun olarak yazılmıştır. Basit füğün tüm yapısal özellikleri burada titizlikle uygulanır. Sergileme bölümünde tonik-dominant geçitlerinde tema, 3 sesin tümünde duyulur. Gelişim bölümünde tonsal, tematik değişimlere dönmeli (dönüştürülmüş) uygulama da eklenir. Röpriz bölümü, temanın 3 sesli stretto uygulamasında esas tonda (ana tonda) başlar. Zarıflığı ve melizmiyle müziğin ruhu, barok müziğiyle ve Scarlatti’nin müziğiyle benzerlikleri uyandırır.

Polifonik usullerin-kanonların, stretto veya ostinatlı çizgilerin sıkça görülebildiği bazı prelüdlere belirtelim. No2 c-moll prelüdünde besteci, 2.cümlede başında oktavlıkanon üsulunu (teknikini) (13’üncü ölçü) kullanır. Prelüd, 2’nci cümlesindeki genişlemeye basit periyod formunda yazılmıştır:

$$\begin{array}{ccc} a & + & a1 \\ 12 \text{ öl.} & + & 20 \text{ öl.} \end{array}$$

Kendi temelinde yapısal içerik çizgiseldir: sağ elde melodi çizgisi, sol elde serilmiş armonik sıralamalar. 2. cümleden itibaren ise bu çizgi ikiye ayrılır ve dominant hazırlığına götüren, aşağı inen basso çizgisi ortaya çıkar. Bu hazırlığın ardından, subdominant armoniler serisinden oluşan küçük on ölçülük bir kesit müziği c-moll tonuna götürür.

No22 b-moll prelüdünde ikilikanon tekniği, ilgi çekici bir biçimde uygulanır (25’nci ölçü). 3 sesli stretto tekniği, No20 es-moll prelüdünde uygulanır (32’nci ölçü, röprizin başlangıcı). No6 D-dur, No18 gis-moll ve No8 a-moll prelüdlere ostinatolu ritmik desenleri, önde gelen tematik çizginin eşliğinde kullanılır.

“24 prelüd” eserinin bestecisinin “gelenek” ve “yenilikçiliğe” yaklaşımı, kendisini çevreleyen 1950’li yılların müzikal ortamının şartlarında şekillenir. Bu dönemde üslup kaynaklarının dışsal çeşitliliği gözlemlenir. Düşünüşün temeli olan klasik gelenekler,

empresyonistik yönelimler, neobarok ve neoklasik üslup unsurları, bu yılların profesyonel müzik mirasını karakterize ederler. Üslup da dahil geniş bir bakımdan sentezcilik, pek çok 20. yy. bestecilerin yaratıcılığında önde gelen göstergelerden olmuştur (Stravinskiy, Bartok, Hindemith, Prokofyev, Şostakoviç). K. Karayev’in yaratıcılığında da ilerici ve yenilikçi emelleri onu, konuyu kendine göre kavrayışa ve sentetizm hususunda kendi görüşünün oluşmasına vardırır, bu konuyu daha geniş nitelemeğe, yani sentetizmi ulusal temele aktarılması olasılığına da mecbur tutar.

Böylelikle prelüdlar silsilesi besteci için, amaçlarını gerçekleştirmek ve hepsinden önemlisi sanatın üslupsal esnekliğini kazanmak üzere çalıştığı bir “faaliyet alanı” olur. K. Karayev kaynağı, 19’ncü yüzyıl klasikleri olan Chopin, Brahms, Debussy ve Ravel’de görür. Yenilikçi yönelimleri ise 20’nci yüzyıl ustalarının yaratıcılığında bulur. Karayev’in yaratıcılığının üslub evrimi, 20. yy. piyano müziğindeki genel süreçlerle ve olaylarla uyum gösterir.

Biz “24 prelüd” eserini çağdaş enstrümantalizmdeki üslup sentezinin üstün kazanımları, polifonik ve homofon-armonik yazı, piyano enstrümanının işlevsel ve koloristik bir biçimde yorumlanışı saflarına giren seçkin bir eser olarak görüyoruz.

Çizgisellik, sentetik üslubun halkalarından biridir. Çünkü, deyelim, kimi zaman, besteci kromatize edilmiş veya gizli polifonikleştirilmiş Chopin tipli figurasyonlardan (süslemelerden) kullandığında, çizgisel yazı da romantize edilir (bu durumda piyano çizgiselliğinin romantize edilmiş versiyonundan bahsedebiliriz). Yani bazen üslup sentezinin parçası olan romantik modellere veya anlatımın polifonik tarzına dönüş gözlemlenir.

Şunu belirtmek önemlidir ki bahsi geçen yıllarda piyano yaratıcılığı, kendisiyle yeni yazı fikirlerini getirir, piyano literatürünün janr yenilenmesini gerçekleştirir ve böylelikle “yeni piyano duyuş imgesi” tanıtılır. Demek ki, piyano sanatının gelişimi örneğinde, 20. yy.’daki besteci bilinci evriminin tablosunu sunmak mümkündür: besteci düşüncüsü, üsluplaştırma ve sentetizm yöntemiyle deneysel edinir ve bununla üslubun esnekliği elde edilir.

“Yeni piyano imgesi”, enstrümanın ses doğasının değiştirilmiş sunumlarında, piyano ve piyano müziğinin anlamsal, ifadesel, görsel unsurlarının değiştirilmiş anlayışında görülür. Bunun dışında değiştirilmiş enstrüman imkanları hakkında anlayışlar ve enstrümanın değişen imkanları da, enstrümantal ve piyanistik ifade formu hakkında düşünceleri pek çok açıdan değiştirir. Hem çağdaş piyano müziğinin sanatsal kazanımları, hem de janr dinamizminin ilerletici göstergeleriyle bağlı olan piyanonun toplumsal manevi prestij değişimi de, “yeni piyano imgesinin” kazanımı sürecine büyük etkisi olmuştur.

“24 prelüd” eseri 12 yıllık bir sürede yazıldığı için, piyanizmin farklı türlerinin teknik araçları eser içerisinde sergilenir. Ve bazen bunların birleşmesi, yine de bir üslup sentezinin varlığına işaret eder. Besteci, piyanist tarzların herhangi bir birleşiminden çekinmez. Bir taraftan müzikte, empresyonistik üslubun pek çok belirtileri, yani akort pedalları, fon seslerinin seçilmiş çizgisi (martelato), yapısal içeriğin geniş rejistr yerleşimi, pitoreskli seslenme, oberton rezonansı tekniği aracılığıyla (ses yankısı tekniği aracılığıyla) sessel peyzaj vardır. Diğer taraftan ise temiz çizgiselliğin, noktalı ritmin, müziğe barok sertliğini veren polifonik araç (üsul) ve formların ve bazen süslemenin, figurasyonlu parmak virtüözlüğünün ve ayrıca gerekli olduğu durumlarda da Bach tarzı müzik ruhunun varlığı görülür. Enstrümantal müzikte tezatlık bazen, iki devir, iki düşünüş tarzının birleşmediği ancak eser bölümlerinin sınırlarında çatıştığı zamanlarda, farklı seviyelerde kendini gösterir. Bu daha içsel bir tezatlık değil, üslup tezatlığıdır. K. Karayev de “24 prelüd” eserinde üsluplar arası tezatlığı modellendirmiştir. Bu tezatlık, Passacaglia’nın yerini caz prelüdüne bıraktığı 4’üncü defterde veya bu defterdece çok ince bir biçimde tınısal renkliliği, empresyonistik müziğin karakteristiğini veren 13. prelüd’ün, ostinato formda yazılmış olan 14. prelüdle sınırında ortaya çıkar. Bu 14. prelüdde, iki çizginin tek bir dokusal anlatımda yeniden birleşmesi izlenir. Bu çizgilerden biri barok üslup formuyla bağlı olan basso çizgisi diğeri ise, mugam anlatımının unsurlarını kendi içinde veren melodik çizgidir.

Orkestral ses yanılmasına, piyano yazısının **orkestral oluşuna**, tınısallığa götüren tını yanılması, “24 prelüd” eserinin piyanizminde önemli bir rol oynar. Her türlü dokusal aracın tasarruf edilmesi durumunda besteci bazen, piyanonun renkli pitoresk sesinden kaçınmaz (g, Fis, gis). Muhtemelen bu, bestecinin empresyonistik yönelimleri

döneminden gelen bir özelliktir (tınısal-rejistr al karşılaştırmalar, çok katmanlı yapısal içerik v.b.).

Tezin bu bölümünün sonuna gelirken şunun da altını çizmek gerekir: K. Karayev'in besteci özünün, estetiğinin, tekniğinin, dünya görüşünün evrim sürecinin bir yansıması olarak "24 prelüd" silsilesi, form oluşturma nın ortaya çıkmış pek çok faktörü sayesinde erişilen dramaturji bütünlüğünün parlak bir örneğidir. Bahsi geçen faktörler ise şöyledir:

1. birleştirici işlevler imgesel-içerikli, tonalite ve janr özelliklerine ve ayrıca silsilenin dramaturji bütünlüğüne hizmet eden ulusal-janr bağlarına aittir;

2. faktörlerden biri, K. Karayev'in besteci düşüncesünün "klasik" temelini n sözlü geleneksel Azerbaycan müziğinin özellikleriyle olan bağıdır. Pek çok yönde kendini gösteren polifonik yönelimle ifade edilen klasistik düşünüş, kavrayıp benimsenen önceki değerlerle ve sözlü gelenekle K. Karayev'in bilincinde kenetlenerek, ve çok önemli olan odur ki, reflekslik ve yenilikçilik kurallarına itaat ederek üslup sentetizmin de kendini gösteren yeni düşünüş yapısına ulaştırır;

3. "24 prelüd" eserinin araştırması sırasında, özü açığa çıkarılan üslup sentezinin şekillenmesi ve özgün karakteristiklere sahip olan Karayev piyanizminin oluşumu arasında koparılmaz bağıllığın var olması en önemli bir faktör gibi ortaya çıkar;

"24 prelüd" eserinin en önemli değeri, besteciyi piyano müziğinde yeni ufuklar açan sanatsal ifadenin yüksek seviyesine ulaştıran, bestecinin sanatsal hamlelerinin diyalektik evrim sürecinde bir etap olmasıdır. Bu seviyeyi yansıtan K. Karayevin "12 füğ" silsilesi, Azerbaycan ve dünya piyano müziğinin gerçek gururu olmuştur.

3.2. Kara Karayev'in 1960'lı yıllarındaki piyano müziği

Sonraki yıllarda K. Karayev 1111. Senfoni (1965), "Keman ve senfoni orkestrası için Konçerto" (1967) gibi büyük eserlerinin yanı sıra, sanatsal evriminin karakteristik özelliklerini yansıtan bir sıra piyano eseri yazar.

1966 yılında "Piyano için 6 çocuk piyesi" ikinci silsilesi ortaya çıkar. Bu eser 1978 yılında "Sovetskiy Kompozitor" yayınevi tarafından, "Orta zorlukta 6 piyes" ismi altında yayınlanır. Sanatsal yolunun farklı dönemlerinde yazılan K. Karayev'in iki

çocuk piyano silsilesi, bestecinin üslupsal ve piyanizm evrimini açık bir biçimde yansıtır. İlk silsilede janr piyesleri büyük üstünlüğe sahip olsa da ikinci silsilede psikolojik piyesler egemen durumdadır. Burada janrlılık yapısal içerik anlamda başlıca olarak kendini gösterir, yapısal içerik ise özellikle içsel ve psikolojik durumu aktarmak için kullanılan bir araç olarak yer alır. Böylece, iki silsilenin temel farklılığı, içeriğin ve psikolojizmin derinleştirilmesinden ibarettir. 2. silsile, kendi yorumunda insanın içinde gizli kalan duyguları ve durumları ifade etmek zorunda olan, daha “olgun” büyümüş piyanistler için ayrılır.

Silsile, “Dojd idet” (“Yağmur yağıyor”) eseriyle başlar. İsmi aracılığıyla aktarılan imgesel karakteristik (yağmur damlasının şapırtısı), dokusal-ritmik ve tokkato deseniyle aktarılır. Basit 3 bölmeli yapı, üç asimetrik dönem (period) ve küçük bir koda-genişleme ile ifade olunur. Orta bölüm dinamiktir. Piyesin entonasyon temelini Mi karar sesli Çargâh makamı oluşturur. İcranın vurgulu karakteri, dokusal programla yazdırılmıştır. Tüm piyes boyunca, iki dinamik işaret vardır: en başta piano (p) en sonda ise iki forte (ff). Böylece kendi prensibine sadık olan besteci, yalnızca kendi program-fikrini ibraz eder. İcracıya ise onu hayata geçirme özgürlüğü tanır.

Silsilenin hayretedici ikinci piyesi “Malenkiy rasskaz” (“Küçük Hikâye”) eseridir. Sessiz anlatım, tek sesli tema açıklamasından başlar daha sonra ise, piyesin yapısının ve yapısal içeriğinin polifonik özü beklenmedik bir biçimde ölçü ölçü ortaya çıkar. Füg’sel formda (3 sesli Fügetta) seslerin ekspozisyon hareketi kanonik prensipte gelişir: 3 sesli oktavlı kanon 24 ölçü sürüp gider, daha sonra ise kanon iki ölçü sürecinde iki sesli olarak, 1. ve 2. sesler arasında devam eder. Fügetta yapısının özgür bırakılayorumlamasına rağmen, formun 3 bölmeliliği kuralını açığa çıkarır: 12 ölçü – fügettanın sergileme bölmesi (ekspozisyonu), 13.ve 29. ölçüler arasında orta bölme ve 30. ölçüden ise 2 sesli strettoyla başlayan röpriz bölmesi. “Malenkiy Rasskaz” eserinin müziğinin makamsal-entonasyon temeli ilgi çekici bir biçimde ortaya çıkar. Baştan beri temanın ton temeli, La sesinde şekillenir. Röprizin başlangıcında (30. ölçü), La ve Re karar seslerinden tematik geçitler Sol basso sesinde tek zamanlı seslenmede bağdaştırılır. Buradaki Sol sesinden, Re karar sesli son tematik uygulamasının geçişi gerçekleştirilir. Sonraki gelişiminde müzik yine de, Şur makamı temeline yaklaştıran

dörtlü-beşli seslenişle esinleştirilir. İcranın dalgın ve düşünceli karakteri, çizgilerin rölyefliliğini ve müziğin çilecisel karakterini vermek zorundadır.

Silsilenin üçüncü piyesi olan “V gorah” (“Dağlarda”) eserinde zaman zaman “ışık zerreleri” gibi sesleriyle canlandırılan peyzaj resimlendirmesi ve buz kaplamış sert doğanın tablosu yer alır. Yapısal içerik, iki müzik katmanının birleşmesiyle şekillenir: alt (ostinato eşliği) ve üst (tematik). 4 cümleden oluşturulan kurum, iki bölmede yer alır (iki basit periyod), form ise basit iki bölmeliliğe yakındır. Dağlarda “buz bağlamış” zamanı (anı) net bir biçimde karakterize eden tekrarlanan basso resminin ritmik tekdüzelikliğini hiçbir şey sarsamaz. Basso çizgisinin yapısal-entonasyon temelinde quart’sallık (dörtlü aralık) açık bir biçimde belirtilir (resmedilir). Ses yığını, Si-Mi dörtlü aralığı sınırları içerisinde gerçekleşir: piyesin ilk yarısında Re-Mi-Do diyez, ikinci yarısında ise bu dörtlünü tamamlayan Si-Mi bemol-Do seslerinin hareketinde. Piyenin son 4 ölçüsünde seslerin oktavlı “kalınlaşan” bassolarda olan ses sırası da yine dörtlülüğü içerir: Fa-Si bemol ve La-Re sanki üst üste koyulur.

Şunu da özellikle belirtmek gerekir ki piyesin makamsal-armonik temeli, on iki tonlu ses dizisinden oluşmaktadır. Ses dizisi içeriğinde karakteristik dörtlü-beşli ses düzümlerinin varlığının tesadüfî olmadığı ve hatta şartlı da olsa müziğin entonasyon makamsal özünü yansıttığı düşünülür. Bu çok büyük olmayan piyesin müzikal dokusunun tüm gelişimi, hem eşlikte hem de tematik üst katmanda modal bakımından dönüştürülmüş ses ve ses aralıklarından “örülüdür”. “Malenkiy rasskaz” piyesindeki piyanizm, vurmali piyanizmin unsurlarıyla birleşimde daha ziyade hayali-pedallı piyanizm geleneğini yansıtır. Yükselme peşinde olan esas imgenin enerjik-ölçülü karakterinin birleşimi, icracı tarafından gerçekleştirilen ostinato eşliğinin çilecisel (asketik) değişmez olan karakteriyle, periyodik olarak dörtlük notaların hareketiyle kesilir.

Silsilenin 4. piyesi olan “Neotvyaznaya Mısl” (“Musallat fikir”) eserinde, Karayev tarafından konulmuş başka bir hedef vardır. Müzik, musallat fikrin baskısı altında olan insanın psikolojik durumunu yansıtır. Bu durumun aktarılabilmesi için, kesinlikle işe yarar olan dokusal-teknik bir çözüm besteci tarafından bulunmuştur. Besteci, materyalin gelişimi için basso-ostinato polifonik prensibini kullanır (“musallat fikir” gibi on kez tekrarlanan yedi ölçülü cümle). Yapısal içerik 3 katmandan şekillendirilmiştir: alt

katman basso-ostinato, orta katman ostinatolu armonik eşlik, üst katman tematik olan melodik çizgisi (başlangıçta tek sesli, ardından oktavsal kalınlaşmada). Hatta temanın ses yüksekliğinin 3. ve 4. uygulamasındaki değişiklik bile musallat fikirden “kurtarmaz” ve buradan armonik katman La-Do üçlüsüne götürüler (iner). İcra, musallat fikrin gerginliğini verecek biçimde yoğunlaşmış olmalıdır. Bu noktada ses sakindir (piyano da başlayan müzik iki piyanoyla son bulur). Ancak icracı, kendi icracısını piyesin içeriğine tamamen uyan biraz mizahi tonlarla gerçekleştirebilir. Pedal tekniği, armonik fonun tutarlılık problemine ve onun diğer çizgilerle birleşmesi problemine çözüm olabilir.

Silsilenin beşinci piyesi olan “Zabıty vals” (“Unutulmuş vals”) eserinin ismi sayesinde ne kadar çok şey ifade edilir ve tahmin edilir. Tartışma götürmez janrlılıkta bellek, mahrem ve unutulmuş olan bir şeyleri canlandırır. Burada yine insan ruhunun psikolojik durumuyla karşılaşırız. Müzikal materyalin şekillendirilme prensibi şu şekildedir: silsilenin bütün piyesleri atonal hatta dodekafon prensipler temelinde kurulmuştur. Ancak sadece beşinci piyes Sol-diyez minörde yazılmıştır. Muhtemeldir ki geleneksel tonalite de besteci için müzikal geçmişin” bir timsalidir. “Zabıty vals” piyesinin formu, silsilenin başka hiçbir piyesinde olmayan bir biçimde son derece sade ve simetriktr. Burada basit 3 bölmeli form kullanılır: 1. bölme 16 ölçüden oluşan periyod, 2.-+kontrast-dinamik 16 ölçüklü orta bölmedir, 3’üncü bölme ise klasik örneklerde sıkça görülen ekspozisyonun (1.bölmenin) kesin tekrarı, röprizdir (16 ölçülü). Büyük olasılıkla bu da besteci için, müzikal araçlar vasıtasıyla böyle duygulu ve özenli bir biçimde verilen “unutulmuş” seriden bir nostalji gibidir. Karayev’in bildik akort-armonik birleşimleri ve cadenza döngüleri de yine geçmişten gelmektedir.

Silsilenin son piyesi “Duyet Nord” (“Kuzey rüzgârı esiyor”) eseridir. Sessizce başlayan ve giderek doğal afete dönüşen karakter, virtüöz ve etütsel yapısal içerikle verilir. Ancak bu, kasırga duyumsamasını veren, müziğin dışsal yönüdür. Ön planda ise yine, bu kötü havadan kaynaklanan insanın ruh hali vardır. Rondo formu unsurlarıyla basit 3 bölmeli formun görüldüğü her zamanki gibi sıradan olmayan formun yeterince basit olması ilgi çekicidir.

Böylece, diğer bestelerin araştırmasında olduğu gibi “Orta zorlukta 6 piyes” silsilesinin araştırmasında da Karayev piyanizminin ve yaratıcılığının evrimsel gelişim yolu kendini göstermektedir. İki piyano silsilesinin (1950 ve 1966) karşılaştırmalı analizinin

sonucunda, şu çıkarımlara varmak mümkündür: 1) her iki silsilenin de üslup özelliği, janrlılık ve psikolojik temel üzerine şekillendirilmiştir. 2'nci silsilede müziğin psikolojik içeriğinin derinlerine doğru giden belirgin hareket, bestecinin yaratıcılığı gelişiminin evrimsel karakterini doğrular; 2) üslup evrimi, 60'lı yıllar dönemine özgü olan makamsal-armonik özelliklerle ifade olunur. Besteci ikinci silsilede, ufkunu ve profesyonel seviyesini zenginleştirerek, besteci tekniklerinin farklı araçlarına (polifonik, dodekafon teknikleri) icracının katılımını tercih eder.

Bu dönemin farklı derlemelerinde K. Karayev'in sıradaki eserleri gibi piyano eserleri yayımlanır; "Polka" ("Cocuk Albumu", yayınevi Sovetskiy Kompozitor, 1978), "Ad gününe küçük marş" ("Fortepiannie proizvedeniya K.Karayeva", yayınevi "Işıg", 1978). "Ad gününe küçük marş" eserinde Obayram havası anlatılır. Basit 3 bölmeli formda oluşturulmuştur. Yapısal içerik burada tasarlamsaldır (konstruktivdir). Ostinato eşliği, önde giden tematik çizgi için "hareketedici" fon görevi görür.

"Polka" eseri ise her şeyden önce popüler bir dans karakteri taşır. Parlak bir biçimde yansıtılan karakteristik ritim, Prokofyev'in bazı imgelerini anımsatan müziğin biraz garip (grotesk) özellikleri ve ayrıca Karayev müziği için karakteristik olan üçlü aralıkların karşılaştırmalarıyla, makamsal-armonik temelle piyesin kendine özgünlüğü ifade olunur. Müzik, yine Karayev'in müzikal materyalinin gelişim prensibine özgü olan tek biçimli yapısal içerik temelinde şekillendirilir. Bestecinin, kare'liği ustaca "kurduğunda" ve bunun sayesinde piyeste asimetri prensibi "hakim" olunca, materyalle yapısal (konstruktif) çalışma yöntemi ilgi çekicidir. "Polka" piyesi, birleşik 3 bölmeli formda yazılmıştır: A - basit 2 bölmeli formdan oluşur (1-41 ölçüler), B - (42-63 ölçüler) tematik materyal bakımından tezatlı olan orta bölme (d-moll'de) yapısal içeriğiyle başlangıç bölmesinden çok az farklı olan ve simetrik olmayan basit periyotdur. Burada başlangıç bölümünden çok az farkı olan, simetrik olmayan yapının basit periyodu da vardır. Röpriz bölmesi olan A1, ekspozisyon (1. bölme) bölmesini çok az değişikliklerle tekrarlayarak, temel e-moll'e yerleşiklik kazandırır.

K. Karayev'in yukarıda bahsi geçen piyesleri çok anlamlıdır. Öyle ki bu piyesler her şeyden önce bestecinin, müzikal ifadenin herhangi bir formuna karşı çok ciddi yaklaşımını gösterirler. Bununla birlikte bu piyesler piyano çalmayı öğrenme, müzik zevkini şekillendirme, ciddi müziğe karşı sevgi besleme için gerekli materyallerdir.

İmgesel somutluğun ve janrlılığın küçük sivrilmiş formlarında uygulama yapmanın yüksek seviyesi yine esas amaca ulaşmaya hizmet eder. Bu amaç, düşünen müzisyen-icracıyı erken yaşlardan itibaren geliştirme amacıdır.

Azerbaycan Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı ve Azerbaycan Müzik Kültürü Müzesi'nin yardımlarıyla, "Azerbaycanlı bestecilerin piyesleri" (derleyen Alla Bayramova) derlemesi 2005 yılında çıktı. Bu derlemede, K. Karayev'in daha önce yayınlanmayan farklı zamanlara ait eserleri de yer almaktadır. Bunlar arasında piyano için tek bölümlük "Sonatina"-1940, "Gençlik marşı"-1956, "Şestviye"("Yürüş") ismi altında derlemeye giren piyes-1950'li yıllar. Shakespeare'in "Antony and Cleopatra" dramasının müziğinden alınan piyano anlatımında "Tema lyubvi" (Azerbaycan Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti Bilimler Akademisinin Yayınevi tarafından, 1969 yılında Bakü'de çıkarılan "K. Karayev" bibliyografyasında bu müzik 1965 yılı olarak tarihlendirilmiştir) ve ayrıca piyano piyesi "Eskiz"-(60'lı yıllar) derlemede yayınlanmıştır. Piyes, K. Karayev'in bu döneme ait diğer bir sıra eserinde de ortaya konulan üslup yönelimiyle fark edilir. "Eskiz" piyesi caz müziğine özgü olan özgül armonik temel ve "blues" müziğine özgü olan renklilik temeli üzerinde kurulmuştur. Karayev'in özgül akort-armonik karşılaştırmaları, kadensiyon döngüleri, yapısal içerik özgünlüğü v.b. gibi daha önce "kazanılan" semantik (anlamsal) özelliklerle caz ifadesel araçların doğal birleşimi, piyeste kendine özgü(n) bir ilgi yaratır. Bestecinin sanatsal düşüncesinin sentezle elde edilen karakteri, bu alışılmadık karışımın doğallığına, müziğin temel üslupsal fikrine hizmet eder.

BÖLÜM IV

“12 FÜG” – KARA KARAYEV’İN MÜZİKAL ÜSLUP VE PIYANİZM EVRİMİNİN ZİRVESİ

4.1. “12 füg” (1981)

K. Karayev’in piyano yaratıcılığının izlenimi, bestecinin evrim sürecinin sırayla yansıtıldığına inandırır. Evrim besteciyi, en rasyonel müzik formu olan füg’e ulaştırır. Bu form, piyano için “12 füg” silsilesinde çok yönlü ve kendine özgü bir biçimde uygulanır. Kendi piyano müziğinde K. Karayev, tam(saf) bir şekilde polifonik forma çok sık yönelmez. Ancak polifonik yazının üsulleri, hemen hemen onun her eserinde yer alır. K. Karayev’in “Prinoşenie” isimli polifonik piyesi (invensiya), silsilenin öncüsü görevini görür. Bu piyes, D. Şostakoviç’in 70’nci yıl dönümüne adanan derlemede yayınlanır. “Prinoşenie” piyesinde K. Karayev, çok önemli hocasının monogramını “D.S.C.H.” kullanır ve geliştirir. Seslerin kontrpuanlı açılımı sonucunda, müziğin burada en önemli özelliklerinden biri olan, ulusal müziğin mod-entonasyon temeliyle derin bağına görmek mümkündür.

“12 füg” polifonik silsilesi, 1981 yılında yazılmış ve Azerbaycan müziğinde benzeri türün (janrın) ilk örneği olur. Dünya müziği gelişim tarihinde bu silsile, çok sayılı olmayan, ancak Barok döneminden XX yy.’a kadar geçen uzun süre içerisinde ortaya çıkan seçkin eserlerden biri olarak kabul görmüştür. Karayev silsilesinden önce yazılan polifonik şaheserler şöyledir: “W.T.K.” ve daha büyük ölçüde “İskusstvo fugi” (“Kunst Fuge”)- İ. S. Bach (18.yy.), devamında XX yy.’da P. Hindemith’in “Ludus tonalis” eseri (1942), D. Şostakoviç’in “24 prelüd ve füg” eseri (1951) ve R. Şedrin’in aynı isimli eseri (1964-70).

İki yüzyıldan fazla bir süre S. Bach’ın eşsiz sanatsal şaheserlerini XX. yüzyıl bestecilerin polifonik silsilelerinden ayırır. Onların her birinin yaratıcılığı, üslup sentezinde temellenen neoklasik yönelimlerinden dışlanmaz. Teknik ekipman da (bilgi de), barok polifonik müziğine özgü prensiplerle birlikte çağdaş yazı kurallarını kendi bünyesinde toplar. Böylelikle zaman içinde birbirlerinden oldukça uzakta duran eserler arasındaki ortaklığın kesinlikle mantıklı olduğuna kanaat getirilebilir. XX. yy.’da doğan

benzeri eserlerin yüksek değerleri, Bach'ın büyük sanatsal fikirlerinin yaşama gücünü ve aktüalitesini kanıtlar.

Karayev silsilesinin Bach'ın "Fügün ustalığı" ("Kunst fuge") eseriyle olan ortaklığı, yalnızca dışsal tezahürde gözlemlenmez. K. Karayev'in eseri, monotematik özgün özellikleri olan füglerden oluşur. Yani silsilede içeriğin özü, prelüd ve füg arasında bölünmez, bir bütün olarak fügün "omuzuna" yüklenir. P. Hindemith'in "Ludus tonalis" eseriyle olan dışsal ortaklık da yine barizdir. Bu silsilede, kendi özgün özellikleriyle 12 füg yer alır. P. Hindemith'in mod-tonal sisteminde, kromatik ses dizisinin 12 sesinden her biri bağımsız, eşitdeğerli, tonikal gibi değerlendirilir. Bu nedenle silsilede, 24 değilde yalnızca 12 tonalite kullanılır. Bu sistemde majör veya minör, önceki önemini kesinlikle kaybeder. Böylece Karayev silsilesinin 12 tonlu dodekafon sistemine dayanan mod'sal-tonal yapısının kendine özgünlüğü, P. Hindemith'in "Ludus tonalis" silsilesiyle bazı ortaklıklar gösterir.

Karayev silsilesinin D. Şostakoviç'in "24 prelüd ve füg" silsilesi ile olan bağı ve ortaklığı, her şeyden önce felsefi derinlikte, müziğin janr (tür) serbestliğinde, modal karakteristliğinde, müzikal materyalin kuruluşu ve geliştirilmesinde görülür. Bu sınıırdaşlığın benzeri noktalarını, K. Karayev'in "12 füg" eserinin R. Şedrin'in polifonik silsilesiyle karşılaştırmasında da görebiliriz.

Aynı zamanda Karayev silsilesi, onu yukarıda anılan diğer eserlerden köklü bir biçimde ayıran pek çok özelliğe sahiptir. Farklılık ve özgünlük öncelikle, klasik ve ulusal-makamsal sistemlerin yapısal (strukturel) prensiplerini kendinde birleştiren silsilede, Karayev'in monotematik materyalinin yapısal şekillendirme faktörünün irdelenmesiyle ortaya çıkar.

K. Karayev'in "12 füg" silsilesinin bütünlüğü, bütünün olağanüstü bir biçimde düşünülmüş **dramatürjisiyle** saklanır. Bu eserin araştırmacıları, her durumda esas olarak ton bağlarının mantığına dayanarak, eseri iki veya üç bölüme ayırmayı gerekli görürler. Bir anlamda bu mantıklıdır. Ancak, silsilenin bütünlüğünün sebebini besteci düşüncesinin doğasında kökleri olan prensiplerde aramak bize daha mantıklı geliyor. Bunlardan biri, ton dayanağı gereğince füg sırasının sıkı kurulumudur. K. Karayev'in silsilesinde, her fügün temelini belirlemedeki dayanak-ton prensibi kendine

özgündür. Polifonik dokunun oluşturulmasının modal-entonyon özgünlüğünün özellikleri, her füğün yüksekliğinin şartlı işaretlenmesi için bir temellendirme sağlarlar: füğ A veya D ton dayanağında prensipine uygun olarak. Bu özellikler ayrıca, besteci tarafından 12 ton tekniğinin kullanıldığını da gösterirler. Buna ek olarak, füğlerden çoğu, ilkin ton dayanağında son bulmaz (sonlandırılmıyor).

Silsilenin bütünlüğünü etkileyen diğery prensip, silsilenin yapısında net bir biçimde duyumsanan “altın kesit noktasının” var olmasıyla gerçekleştirilir. Silsilede 8-10 füğler arasındaki zaman alanını kaplayan “bölge”, kesinlikle bu fikre uyum gösterir. 9. füğ ise, “altın kesit” görevini yerine getiren doruk bölmesinin iki kısmı arasında, yani koral yapılı ve derin felsefi içerikli füğler arasında gerekli olan “hava boşluğu” görevini yerine yetirir. Muhtemelen, bestecinin ideal iç ölçüsal duygusu (hissiyatı) ona eserin benzeri yapısını buldurur. Bütünün üçüncü çeyreğinde yer alan ve silsilenin anlamsal doruğu olan “altın kesit noktasından” sonra, genel duygusal planda beklenen düşüş gelir. Müzik hafif sesli “noktada” son bulur ve bu durum, eserin en başından itibaren müzikte yansıtılan düşünce ve psikolojik iniş çıkışlardan sonra hiç de hayretler içinde bırakmaz.

Tonalite görevinin yerine geçen dayanak tonlarının sırasına bakarak, şöyle bir kural çizilir: ilk 4 “ton” dayanaklarından başlangıç grubu (A-B-H-C) yani, küçük üçlü aralığı sınırları içinde dizi (ses sırası), bir kez daha bir sonraki grupta ancak son tondan başlanarak art arda tekrarlanır. Yani D-Es-E-F sırası yerine (yine küçük üçlü aralığı sınırları içinde) dayanakların sıralanmasını şu şekilde görürüz: F-D-Es-E. İki tane küçük üçlü bloktan oluşan tüm dayanak sırası, “altın kesit noktası” “bölgesinde” G dayanaklı olan füğde kapanır (No9). Şunu belirtmek gerekir ki ton dayanaklarının bundan sonraki güzergahında, G tonu oldukça önemli dramatürjik bir rol oynar. G tonuyla başlayan 11’nci füğ, geleneksel G-dur’un tonik altılısıyla (T6) son bulur. 12’nci füğ de Sol dayanağıyla gelişimini başlar ve bitirir. Ve o zaman son füğlerin sırasında yalnızca No10 füğ Fis dayanağıyla başlar ve A’da son bular. Fiilen bu iki ton (Fis ve A), kromatik ton dayanaklı ses dizisinin zincirinde bulunmayan Gis tonunu çevreler (A’dan yukarı doğru G’ya kadar dizide). Bu kromatik ses dizisinde, Cis tonu da yer almaz. Aslında dayanak tonları ses dizisinde bu beşli aralığın (Cis-Gis) olmaması (bulunmaması), A’dan F’ye kadarki ton sıralamasında, iki benzeri 4 sesli bloktan oluşan

karakteristik sırayı art arda “yapıştırma”sına imkan verir. Bu karakteristik ses sırası kendi devamında 11’nci füğün G dayanak tonuyla ve 12’nci füğün Ges dayanak tonuyla (enharmonik Fis’le) tamamlanır. Son iki ton dayanağının, Mono-temanın 12 sesinden son ikisiyle denk düşmesini görmemek mümkün değildir. Bu sıralamadan yola çıkarak ve son 2 füğün de katılımıyla dayanak tonlarının birbirine bağlı küçük üçlü bloklarının mantığına dayanarak (muğamdaki tetrakortların birleşmesi prensiplerinden birine benzer biçimde), eserin 12 tonlu dodekafon ses dizisinin füğlerin ton dayanaklarının sıralamasına, kısmen projeksiyonunu tasarlamak mümkündür. Bu çok belirgin olmayan, ancak esaslı bir detay, bütünün yapısının işitsel algısında kendi birleştirici rolünü oynar.

Besteci düşüncesinin özgül özellikleriyle koşullandırılan ve evrim sürecinin “yansıtıcı” özelliklerine (ayrıca sözlü gelenek Azerbaycan müziğinin özellikleriyle de ilişkili) sahip olan polifonik dokunun şekillendirilme özelliklerinin ortaya çıkarılması gerekliliği, müzikal dokuyu oluşturan **yatay ve dikey** faktörlerinin de aid olduğu **analizin bazı öncü yönlerini** de belirlemiştir. Müzikolojide, polifonik doku analizinin bahsi geçen yönüne adanan çalışmaların az olmadığını belirtmek gerek. Yatay’ın ve dikey’in karşılıklı bağlantı problemi S. Taneyev, E. Kurth, S. Skrebkov, Y. Holopov’un çalışmalarında ve ayrıca Azerbaycanlı müzisyenler olan N. A. Aliyeva, N. T. Aliyeva, T. Seyidov, B. Mamedova, E. Dadaşova ve diğerlerinin araştırmalarında incelenmiştir.

K. Karayev’in “12 füğ” eserinin analizi bu çalışmada, polifonik ve homofon müzik dokusunun doğalarının belirli farklılıklarını ortaya çıkarmaya, onların birlikte yaşama prensiplerini açmaya, karşılıklı etkileşimine götürür. XX. yy.’ın değişen estetik yönergesinin pozisyonundan, polifonik dokuyu oluşturan yatay ve dikey’in organizasyonu sürecinin önemini belirlemek, bu hususta oldukça önemlidir. Zira bilindiği gibi polifonik dokudaki yatay ve dikey ilişkileri, besteci düşünüş sisteminin özgünlüğünü oluşturur. Yazıda kendi tarzını yetiştiren bestecilerden her biri, çağdaş polifonik üslubun somut özelliklerini de şekillendirir.

Eğer polifoni daha genel bir biçimde incelenirse görülür ki dikey’in organizasyonu yapısal içerikle, yatay’ın organizasyonu ise-kompozisyonla bağlantılıdır. Gayet açıktır ki, yapısal içerik ve kompozisyon birbirlerine sıkıca bağlı olduklarından, eserin alansal algılanmasını kurarlar.

Dikey yönüyle polifoniye daha dar bir bakış, dissonansa yönlendirir. Çünkü sesleri oluşturan melodik kontrast, konsonanstakinden daha rölyefli bir biçimde ortaya çıkar. Bu nedenle dissonansta sesler birleşmeden, bir birinden itilerek ilgiyi, çizgilere bölünen, parçalanan yapısal içeriğin algılanmasına çekerler. Böyle bir müzikal dokuda yatay yön, yani çizginin hareketi, hem dissonanslarda hem de konsonanslarda yansıtılabilecek olan dikey uyumlardan dikkati ayırır. Bu şu anlama gelir; polifonik müziğin dinamikliği, düzenli seslenmesine ve tematik materyalin farklı seslerde, hem eş zamanlı hemde art arda, birbirinden bağımsız olan ilerleyişine bağlıdır. Örnek olarak, dissonanslı uyumlar yaratan beşli aralıkların paralelliği ve ayrıca ikili ve yedili aralıkların paralelliği, klasik polifonide istenmeyen ve kabul görmeyen dissonans uyumları oluştururlarsa, bu uyumlar yeterince cesaretli, sonucu saklanmadan, eksine açarak ve altını çizerek, yeni estetik durumla (XX. yüzyıl) oldukça rahat bir biçimde uygulanırlar. Yani eğer Bach üslubundaki yatay'ın, çizgi hareketinin dinamiği, ikincil faktör gibi dikeyde yansıtılan sonuç üzerinde üstün olarak ahenk uğruna benzeri anların yumuşatılmasına izin verirse, o zaman XX. yy. bestecilerinin eserlerinde dissonans yalnızca açığa çıkarılıp vurgulanmaz, ayrıca değişen estetik-sanatsal prensipleşmenin kuvvetiyle karakteristik özelliklerden biri olur.

Özellikle bu öncü bakış açısının seçilmesinin diğer bir sebebi, tezde en önemli olan icracı faktördür. Bu faktör piyanistin, dokunun her unsurunun işlevini ve çizgisel yazının özgün özelliklerini detaylı bir biçimde kavramasını gerektirir. 12 füğden her birinin analizine göre bu bakış açısı, piyanizmde yeni olanaklar yaratan bazı yazı tekniği özelliklerinin ortaya çıkmasına yardım eder. Böylelikle besteci ve icracı sanatının evrim sürecinin paralelliği, tek anlamlı ve kaçınılmazdır.

Demek ki, işlevin eşitliği ve ortaklığı temelinde farklı seslerin birleşmesi olan polifonik dokunun özü, genel duyumda yatay, çizgisel doğayla belirlenir. Polifonik yapısal içeriğin her bir sesi, entonasyon-modal ve özel bir yapısal temelde şekillendirilir. Benzeri bir yapısal içerikte dikey, kaçınılmaz bir biçimde töretilmiş olur ve ayrıca belli bir ölçüde melodiye karşı rastlantısaldır. Bu dikey çizgilerin eş zamanlı hareketini uyumlaştırabilir, ancak onların hareket kuvvetini edinemez.

Homofon yapısal içeriğin gelişim mantığı da armoniyle, yani dikey’le belirlenir. Burada tam aksine çizginin, seslerin oluşumu, belirli form oluşturucu ve üslup şartlarıyla diktelenmiş armonik hareketin ürünüdür.

Bu durumda füğ, şöyle bir formdur ki, burada çizgisel-melodik başlangıcın özgürlüğü, zamanla müziğin açılım sürecinde kendilerini gösteren, yatay ve dikey ilişkisinin özel rölyefli tezahürü için, bir zemin görevi görür. Yapısal içerik ise yatay’ın ve dikey’in birlikte yaşamı (varlığı) temelinde oluşturulur. Müzikolog T. Levaya bununla ilgili olarak şöyle yazıyor: “Fügde hiç bir yerde olmadığı gibi, çizgisel-melodik başlangıcın özgürlüğü, yatay’ın ve dikey’in etkileşimi problemini güncelleştirir. Bach döneminden itibaren müzikte olasılık ve sanatsal olarak gereklilik oranının değiştiği gibi, pek çok müzikal kavram ve ölçüt de tarihi değişimler geçirdi. Ayrıca armoni ve disarmoni (ahensiz) kavramları da değişti...” (100, s.229).

Yatay’ın ve dikey’in varoluş şartları bakımından “yeni polifoninin” yukarıda bahsi geçen tüm özellikleri, Karayev silsilesinin kendinden öncekilerle karşılaştırmalı analizinde çok daha açık bir biçimde ortaya çıkar.

Madem ki füğlerin temaları füğlerdeki yatay’ın, çizginin yoğun ifadesi dirse, öyle ise her şeyden önce K. Karayev’in füğlerinde tematizmin hareket kuvvetini oluşturan nedir anlamını belirlemeliyiz.

XX. yy. polifonik düşüncesinde, çizginin modal inisiyatifi ölçütlü faktör olarak ortaya çıktığını belirtelim. Ancak yalnızca temaların modal temeli major ve minörle, onların tonik üçseslisine sabit olmayan derecelerinin çekiciliği ile ifade olunmuyor. Temaların modal temeli melodik modlarla (diatonik ve kromatik) seslerin tek bir esas tona çekimi ile ifade olunur (doğu makamsal sistemde maye-karar sesi,-olduğu gibi). O zaman dikey de, materyalin art arda gelen açılımında o kadarda çıkıntılı gözüküyor, sanki dikey yatay’la tüketirmiş gibi oluyor.

Böylece, diatonik -ionyen ve eolyen- ve ayrıca kromatik modlar pesleşen ve tizleşen basamaklarıyla beraber, D. Şostakoviç’in temalarının modal temelini oluşturur.

Yatay’ın modal öncelikliğini, P. Hindemith’in “Ludus tonalis” eserinin tematizminin kendine özgü ses yüksekliği düzenlemesine de aid edebiliriz. Pek çok füğün temaları,

(eskiden gelen beş-altı basamaklı ses blokları bu füğlerin şekillendirilmesinde kullanıldığında), modal prensip esasında kurulmuştur. “Ludus tonalis” eserinde tematizmin makamsal özgünlüğü, diyatoniğin kromatik ile birleşmesi sonucunda temanın makamsal yapısının kurulumu gerçekleştirildiğinde, polimodal karakterle de ifade edilir. Hindemith’in tematizminde yapısalcılık (strukturçuluk) çizginin entonasyon açılımı mantığında kendini gösterir, yapısal prensipler de tema şekillendirilmesi hususunda ses oluşturuıcı görevi üstlenir. Eğer Bach’ın müziğinde çizgisel aktivite motif çalışmasıyla uyandırılmışsa, öyleyse P. Hindemith’in müziğindeki çizgisel aktiviteye yapısalcılık prensibinin yardımıyla ulaşılır. D. Şostakoviç’in tematizminde, esas sanatsal fikir (tasarı) kullanıldığında yapısal prensiplerin geçerliliği olur. Modtonalite elemanlarının (unsurlarının) entonasyon özgünlüğünün kullanılması prensibi, bestecinin tematizmindeki yapısal işlevleri yerine getirir. D. Şostakoviç’in temalarının sınırlarındaki çizgisel hareket, modal ve tonsal olarak türdeşir. P.Hindemith’in tematizmindeki çizgisel hareket ise modal olarak çok bileşimli (hatta bazen polimodal) ve tonsal-yapısal bir biçimde uygulanır.

K. Karayev’in “12 füğ” silsilesinin tematizminde, monotematik materyalin çizgisel gelişimi, makamsal - çok bileşimli (çok bünyeli) (yani diyatoniğin ve kromatizm elementlerinin varlığı) ve yapısal bir biçimde şekillendirilir. Silsilenin Mono-temasının detaylı analizi, onun dodekafon temelini doğrular. Şartlı varsayılan “tonsal” dayanak, yalnızca her füğün sergileme bölmesinde tema ve cevabın tonsal-dominant oranında kendini gösterir. Bu, yalnızca geleneklere bir saygı gibi değerlendirilebilir, daha ziyade varsayılan tonalite her zaman final tonu temeliyle doğrulanmıyor. Oniki füğden sekizi başlangıç tonalitesiyle son bulmaz. Besteci bununla tonsal dayanağın gelip geçici anlamının altını çizer ve tonların eşitliği fikrini tasdikler.

Bilindiği gibi, ulusal düşünüş prensiplerinin ve besteci sanatı geleneklerinin bir birine kavuşma faktörü Karayev’in polifonik müziğinde yansıtılmaması mümkün değildi. Tematizmin varyantlı veya varyasyonlu gelişimi aracılığıyla tek temalı formların oluşturulma süreci, bestecinin polifonik düşünüş prensibine özgüdür. Gelişimin polifonik prensibi tematizm değişiminin farklı olan, yani dönme, artma, kalınlaşma, hareketli kontrpuan v.b. gibi üsullerini üretir. Materyalin polifonik açılımının çağdaş prensipleri, henüz klasik polifoni öncesinde teşekkül eden prensiplere yakındır. Bu

prensipler varyasyon veya varyant yöntemi yardımıyla, başta verilen tematik materyalin yenilenmesi tekniklerinde temellenir. Bu prensip, sözlü geleneksel Azerbaycan müziği form oluşturmadaki temel örneklerden birine benzerdir.

Yinede, füğ formunun oluşumunun, füğün tematik şekillenmesiyle sıkı bir biçimde bağlantılı olduğu noktasına varıyoruz. XX. yy. içerik, tematizm alanında veya yeni prensipler ve eski yapıların kullanılması alanında, polifonik de dahil olmak üzere, yenilik arayışıyla kaydedilebilir. Bu bakış açısı yönünde yapılan analiz, tematizmde bir sıra tipik görün güler varlığını keşfeder. Bu görüngüler şunların oluşumuna ulaştırır: 1. kolaylıkla bölmelere bölünen per(i)yodik(li) temanın; 2. Bach'ın gizli iki ve çok sesliliğe mücadele veren melodikliliğine benzer tematizm tipi; 3. içerisinde melodik çizgide simetri çizimlenen tematizmin; 4. füğün devamındaki yapısını tahmin eden tematizm.

Temanın per(i)yodikliği meselesini her besteci kendine göre nitelendirir. Ancak hepsinden daha çok temanın metro-ritmik yapısı, periyodikliğin konusu olur. D. Şostakoviç'in müziğinde neredeyse her temada yapısal-ritmik asimetri prensibi, yatay'ın çizgisel özünü yoğunlaştıran ve önde gelen bir prensiptir. Form açısından bakıldığında bu, sürecin akışkan değişkenliğini ifade eder. Tematik yoğunlaşma anında; stretto, kanon v.s. poli-yapısal örtüşme efektide, çizginin yapısal-ritmik asimetrisinin sonucudur. P. Hindemith'in temalarından çoğu için periyodiklik ve hatta, Alman halk müziğinin doğasına özgü, karelik prensibine uygun olarak tematizmin kurulması tipiktir. Eğer D. Şostakoviç'in eserlerinde periyodikliği ihlal etmeler tematik açılım süreciyle ve yatay'ın aktivitesiyle bağlantılıysa, o halde P. Hindemith'in eserlerinde kare, düşüncenin özü olarak var olmaktadır ve dokuda karşılıklı çelişkili olan başlangıç, süreçte değil eş zamanlılıkta karşılaştırılır. Bilindiği gibi metrik düzenlilik, çizginin özerkliklik sınırını belirler.

K. Karayev'in "12 füğ" eserinin tematizminde **periyodiklik**, ilk olarak silsilenin mono-temasının doğasına yerleştirilir. Ancak temanın periyodikliği, yapının kareselliğiyle veya temanın bölmelere bölünür-bölünmez oluşuyla değil, ritmik, modal-armonik veya yapısal, tematik çizgiyi iten unsurların **simetrisinde** yansıtılır. Periyodik olarak "açılan" serinin simetrik üçseslilerinin varlığı, temanın interval yapısında simetri kurulumu gibi göstergeler net bir biçimde tanımlanır.

Bu noktada, No3 füğün teması örnek olabilir. Bu temanın bireysel özü, küçük oktav Si'den 2'nci oktav Re bemol'e "kalkışın" yer aldığı ilk 3 tane dörtlülerde yansıtılır. Temada yalnızca bir kez kullanılan, yükselen onaltılıkların ritmik deseni, bu kalkışın "trampeleni" olarak görev yapar. Füg temasının şartlı olan iki bölmeliliği, onun yapısı ile rölyefli bir şekilde vurgulanır. Temanın ilk yarısında net bir biçimde görülen Mono-temanın özü ve ardından iki kez tekrarlanan noktanoktalı motifin en yüksek sesine hareketi, tek bir ritmik desenle ifade edilen temanın ikinci yarısındaki düşüşle, en yüksek noktadan dayanak sesi Si'ye kadar olan boşluğun doldurulmasıyla karşı karşıya gelir (örnek 28). Temanın ilk yarısı, betimlenen "kalkış" ve ayrıca karakteristik ritm-entonasyonla ifade olunan ve iki kez tekrarlanan noktalı motiften oluşur. Temanın sonraki yarısı, toplayıcı bir karakter taşır. 1. ölçünün "bölünen" materyali burada, tek bir aynı tip ritmik harekette toplanır. Demek ki periyodik yapıli tematizmin tipi No3 füğün temasıyla uygun düşer.

Şunu da belirtmek gerekir ki, polifonik tema yapısı için tipik olan **"öz (çekirdek) ve açılma"** prensibi "filizlenme" metoduyla da ifade edilir. Bu durumda temada, bölmelere ayrılma yoktur ve temanın bu şekli çok daha dinamiktir. Bireyselleştirilen ve genelleştirilen bölme, polifonik temaların benzeri yapılarının özüdür. K. Karayev'in silsilesinde bazı füğlerin tematizmi tam da bu özelliğe sahiptir. Bunlara örnek olarak No 5, 8, 9 füğler verilebilir.

Silsiledeki bazı temaların **röprizli yapısı** yine periyodiklik için temel görevi görür. Bu bağlamda No7 füğ ilgi çekicidir. 4 ölçülü temada 1. ve 4. ölçüler, tek bir ritmik desenle yansıtılır. Ortadaki iki ölçü ise, temanın en yüksek notası olan B notasına yükselen hareketin enerjisini kendinde taşır. Ortaya çıkan 3 bölmeli periyodiklikte 2. ve 3. ölçüler birinci ölçünün gelişimi görevini üstlenir, 4. ölçü ise entonasyon ve ritmik röprizdir. Karışık (bileşik) üç katmanlı No10 füğün 2. ve 3. temaları, böyle bir tema tipinden sayılabilir. Bu füğde 2. tema, dört sekkizlikler ritmik deseniyle bölünmüştür. İlk iki ölçü yükselen harekette, 3.ve 4. ölçüler ise aşağı istigametli harekette sekkizlikler bloğunu iletir. Buna ek olarak 4. ölçüde yeni ritmik blok, temanın içerisinde değişime uğrayarak, dönmeli şeklinde de kullanılır (örnek 29).

Gizli 2 sesliliğin ve çok sesliliğin tezahürüne izin veren tematizm tipi K. Karayev'in "12 füğ" silsilesinde de yer alır. Silsilenin 2. füğünde ve ayrıca No10 füğün 2.

temasında 2 seslilik oldukça hissedilirdir. No10 füğün de 2.temasında, onaltılıkların her bir dörtlüğündeki ilk notalar gizli ses oluşturabilir. İracının ustalığı ve sezgileyişi, besteci metninin yorumlanışında bütünüyle kendini göstermelidir.

Enstrümantal çok seslilik tipi de yine Karayev silsilesinin polifonik dokusu için karakteristiktir. Eğer 2.ve 3. füğlerin temalarının orkestral-enstrümantal anlatımda sunulmaları tasavvur edilerse, o zaman, çizgilerin hareketinde gizli çoksesliliği görmemek mümkün değildir.

Simetrikliğin görülebildiği **çizgisel harekette** tematizm(in) tipi, farklı parametrlere kendini gösterir. Her şeyden daha çok besteci, melodik desenin simetri yöntemini (üsulunu) kullanır. Karayev müziğinin içlerinde hem yapısal hem de makamsal simetriye sahip olan prensip de buna yardım eder. Silsile tematizminin çizgisel hareketindeki simetriklik, tematiklikte ses yapısının simetrikliğini de sağlayan, Y. Holopov tarafından “geometrik” simetri olarak adlandırılan unsurların yoğunlaştırılmasıyla, serbest kromatik sisteme doğru giden ilerleyişi gösterir. Melodik çizginin ulusal-makamsal yapısının oluşturulmasının modal doğasında ve tonikliliğin olmayışı durumunda, “atonaliteye” doğru götüren geometrik simetri hakim konumda olabilir. K. Karayev’in dodekafon tekniğine yöneliminin mantıksallığı da buradan açıklığa kavuşur.

Simetri prensibi, Mono-temanın bizzat kendisinde mevcuttur.



Mono-temanın ses dizisi, tekrar edilmeyen 12 notadan oluşur. Bu tema öyle tasarlanmış ki, onun içeriğinde yer alan üçseslilerden oluşan iki “blok” birbirlerinin simetrik, aynalı yansımaları temsil eder. Her bir “bloktan” yarım ton uzaklıkta bulunan E sesi onları birleştirir. Şunu akılda tutmak gerekir ki, ikinci “blok”la, onun Re bekar ara ses yardımıyla, özdeş şekilde, dönüştürülmüş majör üçseslisi (Cis-Ais-Fis) olarak kendini ifade eden üçüncü üçsesli “blok”un bağlantısı gerçekleşir. 12 sesli tüm sıra ise, G notası ile son bulur (1. sestten ikili aralıkla). Küçük üçlü ve üçton mesafesinde üçseslilerin

simetrik tekrarı da (diatonik pozisyonundan) barizdir (Karayev müziği için karakteristik armonik sıra (A-C-E; Gis-H-Dis; Fis-Ais-Cis)). Bu göstergelerde geleneksel tonalsal müzikle bir bağlantı da ortaya çıkar.

No 6 füğünde de temanın kuruluşunda simetri prensibi ilgi çekici bir biçimde gerçekleştirilir. Burada temanın 2. yarısı, ilk yarısının yengeç yürüslü anlatımıdır. Genel olarak silsile monotemalı olduğuna göre, ilk olarak 1.füğün temasında yerleştirilen yapısal-entonasyon simetri her nasılsa her füğde kendini hissettiriyor.

K. Karayev'in polifonik silsilesinin tematizminin önemli ve karakteristik, hem Bach'ın hem Şostakoviç'in de tematizmine özgü olan özelliklerinden biri, temeli atılan füğ yapısının genetik taşıyıcısı olan Karayev füğünün temasında, materyalin sonraki gelişiminin **tahmin oluna bilmesidir**. Üstelik, silsilenin yedinci füğünde olduğu gibi, bu salt tüm füğ formuna tek bir tema yapısının projeksiyonunun aidliği değildir. Benzeri bir bağlantıyı daha derin bir planda görmek mümkündür. 12 tonlu dodekafon müziğinde, dokunun yapısal materyali olan seri, temanın modal görevini de aynı zamanda yerine getirebilir ve hatta belirli form oluşturunca unsurları da kendinde taşıyabilir. K. Karayev'in "12 füğ" silsilesinin teması buna örnek teşkil edebilir, zira bu tema 12 tondan oluşan serinin konsantresi ve aynı zamanda da silsilenin Mono-temasıdır. Füğ sıralamasına temanın ses dizisinin projeksiyonunu daha önce göstermiştik (Buna örnek olarak, Webern'in op.21 yaylı dörtlüsü için Senfoni eserini gösterebiliriz. Bu eserde seride yerleştirilmiş olan yengeç yürüslü prensip, II.bölümün varyasyon silsilesinde yansıma bulur).

Polifonik **yatay'ın** çizgisel **gelişim prensibi** her şeyden daha açık bir biçimde füğlerde tematizmin oluşum sürecinde görülerek, yapısal içeriğin ilerideki açılımı için bir temel görevi görür. Ayrıca dikey oluşumlar da bu yapısal içerikte oldukça önem kazanır.

XX. yy. bestecilerinin polifonilerindeki **dikey**, daha önceki dönemlerin polifonisine yaklaşımda yeni bir nitelikte görünür. Dikey'e yaklaşım, çizginin düzenleyici rolünün artmasına bağlı olarak daha serbest ve diferansiyel (türev) bir biçimde nitelendirilir. Polifonik çizginin modal özerkliliğiyle bağlı olduğundan dikey, öncekine nispeten daha büyük derecede türemiş öz olarak ele alınır. "...Armoni sahasında sanatsal izinliliği

(mübah) dairesinin genişlemesi, özellikle dissonansın özgürleşmesi ise, “melodik elementlerin” dolaysız “dikeyleşmesinin” imkanlarını genişletir” (100, s.237).

Gayet açıktır ki, polifonik eserdeki yatay-melodik esas materyalin “dikeyleştirilmesi”, formun açılım sürecinde zaman içinde gerçekleşir. Daha önce de belirtildiği gibi polifonik yazıya yönelen XX. yy. bestecileri, zamanın üslup eğilimlerine uygun düşen tonal yazının potansiyelini farklı biçimlerde kullandılar. Bu her şeyden önce şu hususta kendini gösterir; bestecilerden her biri, yatay’ı ve dikey’i kendilerine göre öyle değer biçerdiler ki, nihayetinde bu onların polifonik yazı metotlarının farklılığında yansıtılırdı.

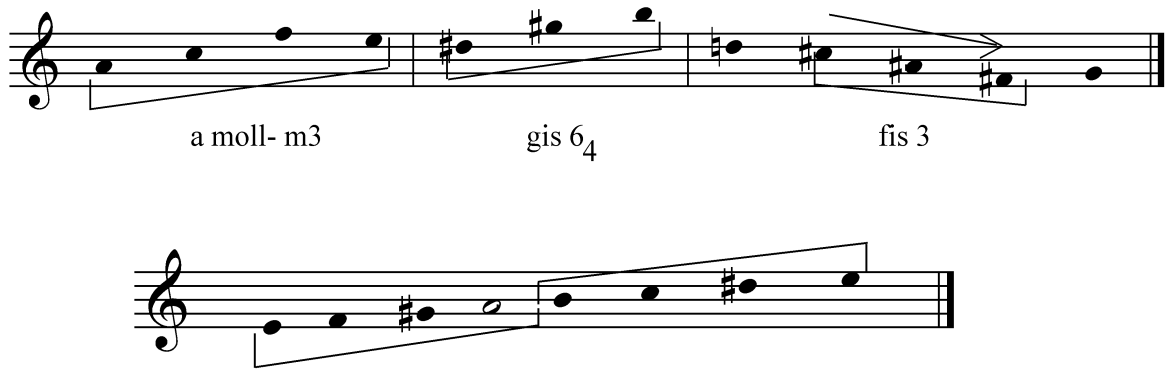
Polifonik dokuda yatay çizginin hareketi sonucunda ortaya çıkan dikey özgünlüğü, esasen onun işlevsel öneminden ibarettir. Armoni polifonik yapısal içerikte esasen, formun kenarlarında dengelenir (sergileme ve gelişim bölmeleri arasında veya orta bölüm ve röpriz bölmeleri sınırında). Burada Y. Tyulin’in “geniş bir biçimde açılan dayanak” ifadesini anımsamamak mümkün değildir ki armonik hareketin anlamı da bu ifadeyle yansıtılır. Dikey’in içeriği olarak armoniler arasındaki karşılıklı bağlantılar esasen, tonalite bağlarının var olmayabileceği, çağdaş müzikteki ciddi polifoni yazısı prensiplerine dayanır. Eski kontrpuan tekniğini yenisinden ayıran ana faktörü şu şekilde belirleyebiliriz: yeni teknikte akort hareketi diatonik temelde değil, 12 tonlu kromatik sıra temelinde gerçekleştirilir. K. Karayev’in “12 füğ” silsilesindeki piyano yapısal içeriğinin polifonik dikey’i de genellikle bu kurala göre oluşturulur. Polifonik müzikte akortların kendi değerleri ve form oluşturucu faktörlerin önemi bağlamında, dikey çizginin ahenkli yapısının özgünlüğünün ve öneminin Hindemith, Şostakoviç ve Karayev’in silsilelerinde kıyaslanması, pek çok yönden büyük bir netlik sağlar.

Hindemith’in polifonik müziğindeki, düşünülen, içeriklerinin modal temelliliğinden çıkan, seslenmede dissonanslı olan dikey yapıların tekdüzeyliliği, aynı zamanda kadanslar, kurların armonik kapanıklığı ve formun mimariliği...vb. tüm bunlar dikey’in şekillendirmesinin özgül prensipleri temelinde gerçekleştirilen, Hindemith’in füğ yapısının karakteristik elemanlarıdır. Hindemith polifonisinin karakteristik görüngeleri sırasından biri olan odur ki, onun müziğinde majör ve minör modlar dışlanmaz, ancak yeni bakış açıları ve oranlarında kullanılır. Yakın veya eşdeğer tonaliteler birleştirildiği zaman duyulan seslerin armonik birliği dikey’in karakteristik özelliği halini alır. Aynı zamanda bu birlikte çoğu kez, modal farklılıklar nedeniyle içsel

tezatlık ve çelişkelik gözlemlenir. Nihayetinde, dikey(in) oluşumunun politonal ve polimodal prensipleri eş zamanlılıkta birleşirler.

Şostakoviç'in fügları için politonal tezatlık, polimodal özelliğe göre daha tipiktir. Çünkü majör ve minör ayırımı yapan Şostakoviç, deyelim temanın makamsal yüzünü çeşitlendirerek, onların tezatlığını farklı zamanlılıkta kullanır (sıklıkla füğün gelişme bölümlerinde). Şostakoviç'in eserleri, füğün şekillenmesinin başlangıç evresinde akortsal yan tematizmin modal özgünlüğünü yansıtır. Füğün doruk noktasında tematizmin büyük bir sivrilik kazanması karakteristiktir, röprizde ise strettolarda dikey'in sanki "parçalanmasının" ortaya çıkışı tipiktir. Burada ses çatışmaları, politonal veya polimodal birleşiminin sonucu olarak ortaya çıkar. Şostakoviç'in polifonisinde esasen, konsonanslı dikey üstünlük oluşturur, oda, tabii ki ilke'nin ve ilke olmayanın (temelli ve temelsiz) ayırımını kaldırır (bir kenara çeker). Şostakoviç'in füglerinde açık dayanişlar (Hindemith'in müziğine karakteristik lolan) ve esasen yapısal uçlar (kenarlar) aşınmıştır. Materyalin gelişim sürecinde, hareketin akıcılığı ağır basar. Şostakoviç'in füglerinde materyalin nispeten büyük gelenekselliği (modal-ton yönü, akort yönü), müzik düzeninin karmaşıklığı ve özgünlüğüyle zaman içerisinde, yani yatay çizgiyle dengelenir.

Şimdi ise dikey'in yukarıda sıralanan özelliklerini, form oluşturuıcı vasıflarını, K. Karayev'in polifonisindeki dikey'inin karakteristikleriyle karşılaştıralım. Daha öncede söylenildiği gibi K. Karayev'in "12 füğ" silsilesinin tüm müzikal materyali, 12 tonlu ses dizisi temelinde kuruludur. Temanın modal temelini, bu temelin Şuşter makamı ses dizisiyle ve ayrıca minör tonaliteler dizisiyle olan görelili bağıni belirtmek önemlidir:



Açıklanan temanın makamsal-entonasyon kaynaklarından biri olan Şuşter makamı da silsiledeki dikey'in modal temelini oluşturur. Bu durumda Karayev polifonik dikey'inin ifade edilme prensiplerinde, selef (öncel) bestecilerin polifonik dikey'leriyle birlik görülür.

Şunu ileri sürmek mümkündür ki, yatay-melodik materyalin dikeyleştirilmesi de Karayev polifonik dokusunun ana özelliklerinden biridir. Yatay çizgi hareketinin sonucunda ortaya çıkan ve dokunun akıcılığına hizmet eden armonik dikey, iki türlü kullanılır. Bazı füglerde dikey polifonik dokuda ilerleyerek ve başlangıç (çıkış) ton dayanağını sabitleyerek, bölmelerin sınırları kenarlarında önemli form oluşturucu bir faktör olarak hizmet edebilir (bu da Hindemith prensibine uygundur).

Bu yaklaşım, No4 fügde yer alır. No6 fügdeki röpriz bölmesi de benzeri bir biçimde şekillendirilmiştir. No7 fügde ise dikey, seslerin hareket sürecinde şekillenerek, füğün 2. bölmesi başladığı, dayanak tonundan 6. derecesini (Do) sabitliyor (kontrekspozisyonu gelişim karakterli olan 2 bölmeli füg). Bu bakışla ayrıca polifonik dikey'in form oluşturucu Hindemith özellikleriyle bir birlik de görülür. Eger Hindemith'in eserlerinde kadans oluşumuna, yapının armonik kapalılığına götüren modal-armonik öz olarak dikey, formun görelî homofonlaşmasını uyandırırsa o zaman, K. Karayev'in eserlerinde ise yapının kavşak noktalarında görev alan dikey, polifonik müziğe özgü olan ve materyal gelişimini sağlayan hareketin akıcılığını zerrece ihlal edemez. Bu nedenle şu yargıya varılabilir: Karayev müziğindeki dikey, füğün yapısını bölen bir özelliğe sahip değildir (bu özellik sözlü geleneksel Azerbaycan müziğinin doğaçlama özelliğine de dayanır). Monosilsilenin mod-entonasyon kodunun doğal surette taşıyıcısı olan dikey, 12 tonlu sıranın hem dissonans hem de konsonanslı ses birleşimi olarak polifonik dokunun doygunluğuna hizmet eder.

Öteki durumda dikey işlevinin başka prensibi gözlemlenir. Başlangıç bloğunda yatay olarak birleştirilen aralıklarla yansıtılan temanın özü (küçük üçlü+tam dördü+küçük ikili), materyalin bir sonraki açılım sürecinde çok sayıda polifonik değişime maruz kalır. Sonuç itibarıyla çizgiler, birbirlerini itip ve birleşerek, dikey birleşimi oluştururlar. Bu çizgiler zaman içerisinde ilerleyerek dodekafon tekniği temelinde birleşirler. No2 füğün son iki ölçüsü, dikey olarak açıklanan, temanın yengeç yürüşlü

başlangıç bloğunun armonik yoğunluğuna örnek gösterirler (örnek 30). Temanın devamı ise düz harekette seslenir.

No3 füğün polifonik dokusunda da dikey ilgi çekici bir biçimde şekillenir. Doku öylesine hareketlidir ki, armonik oluşumlar kayar ve çizgilerin hareketinde yayılırlar. Tüm füğ boyunca başlangıç bloğunun aralıksal modal çalışması, tematik materyalin iki fortede doruk noktası anlatımına ulaştırır. Burada besteci tarafından çok karmaşık polifonik yöntem kullanılır. Alt katmanda-kalınlaşmış, aşağı inen yengeç yürüslü çizgisel hareketli olan temanın mod-entonasyonlu başlangıç motiflerinin parçalanmış anlatımı yer alır. Üst katmanda ise akortsal olarak anlatılan doku, yani 12 tonlu dizi seslerinin aralık-entonasyon birleşimlerinden “alınan” dikey çizgi yer alır. Çizgisel ve akortsal 2. katmanın benzeri bir kontrpuanlı birleşimi, K. Karayev’in polifonik yazısının ustalığını parlak bir surette gösteren dramaturjik gereklilik olur .

Dikey’in oluşumunun başka özellikleri de gözlemlenir. **No7 füğ** buna örnek olarak gösterilebilir. Bu füğün canlı ve iyimser duruşu, derin içerikli füğlerin bir sonraki grubuyla kontrast oluşturması bakımından gereklidir. Füğ 3 seslidir. Temanın ilk geçirmesi(seslenişi) Mi bemol dayanağındadır, C ve F dayanakları birleştirilerek füğ politonal bir biçimde sona erer. Füğün 4 ölçülü teması ilgi çekici bir biçimde kurulur. 1. ölçüde yerleşen bireysel öz, mordent ve ritmik motifle akılda kalır. Es sesinden küçük altılı akoru melodik-entonasyon temeli oluşturur, daha sonra ise As sesi onu A sesinde geri istikamette kurulan büyük üçsesli akoru ile birbirine bağlar. Daha sonra A-dur üçseslisi akorunun sesleri ile tırmanıp ve süzülerek yükselir gibi olan tema, kendi dominantı olan B’ye dayanır. Kendisinden itilerek çizgiyi cevaba kadar götürebilecek olan nokta, 2 oktavlık bir boşluğu doldurarak, daha yüksek bir ses olan 2. oktavın Si bekar sesi olmuştur. 1. ölçünün ritmik tekrarı olan 4. ölçü, “kemer” anlamı kazanır. Eğer temanın iki ses dayanaklı kökeni- Es ve B’yi kendinde birleştirirse o zaman bunda, C ve F dayanaklı iki yatay çizginin son armonik dikeyde bir sonraki politonal birleşiminin tahmini gözükmüyor mu? Temanın 2 oktavlı kapsamı ise yine, tüm füğün rejistr yapısını etkiler. Burada müzik, polifonik müzikte çok sık yer almayan, kontroktav’daki Do’dan 3. oktav Si bemol’e kadarki boşlukla çevrilidir.

No7 füğün formu, müzikal dokunun gelişimi hususunda bestecinin ana fikrinin yoğunlaşmış olduğu koda ile birlikte 2 bölmelidir. Bu füğde karşıt yapılar tutunamazdır.

Fügün “tonsal” planı formun geleneksel sunumda oluşumuna hiçbir şekilde hizmet etmez. Temanın 4 kere sergileme bölmesindeki tonik-dominant oranında geçirilmesinin ardından, imitasyonlu bir biçimde Mono-temanın başlangıç motifini anımsatan ikinci intermediya, gelişme karakterli kontrekspozisyona (ikinci ekspozisyona) ilerletir. Burada tematik geçirmelerde ana ton-dominant dayanaklarının tekrarı geleneği uygulanmamıştır. Formun 1. bölümünün sona erışı, ritenuto işaretiyle ve pianoya geçişle belirtilir. 2. bölmenin başlaması ise a tempo işaretiyle ve **mf** nüansı ile belirtilir. Füg dramaturjisinde oldukça önemli olan basso’da C tonuna ulaştırıcı ve başlangıçta kesik ve kısmen büyütülmüş olan tema uygulaması iki bölmeyi birleştirir. 2. bölmenin tümü ve daha sonra da Coda, müziğin basso katmanında C sesinde başlar ve biterler.

Böylelikle formun 1. bölümünde 35 ölçü boyunca materyalin tüm hareketi E sesinden C sesine yöneltilir. A tempo ile başlayan 2. bölmenin sonraki 30 ölçüsünde müzik, ekspozisyonun tonal planı temelinde (Es-B-ES), basdaki C dayanağının kontrpuan yapımlı tematik materyalle birleşiminde verilir. A tempo bölümündeki 13. ölçü, dramaturji bakımından önemlidir. Çünkü, füğün ilk yarısı boyunca “kazanılan” C ostinatolu bassonun üstüne, müzikal dokunun üst katmanının ulaştığı Fis sesi konulur. Sonuçta bu noktada ton dramaturji, iki katmanı üçtonda birleştirir. Bu katmanlar; C sesindeki ostinatolu olan ve ona kontrpuan oluşturan Fis sesiyle bir sonraki hareketine başlayan katmandır. Füğün sonunda bu katman Fis dayanağına ulaşır ancak burada, dayanağın öneminin göreliliğinin altını çizen Fa bekara “kayar”. F sesi ise, tematik başlangıç entonasyonunun dominantıdır. Neticede, akortsal “armonik” bütünde çizgilerin politonal, daha doğrusu **poli dayanaklı** birleşimi sonucunda, ortaya çıkan “dikey”, dörtlü-beşli birleşimi temelinde gözlemlenir: C-F; F-B.

Şu halde, dikey çizginin **çok dayanıklı** işlevi prensibi de K. Karayev’in polifonik yazısına özgüdür diyebiliriz.

No7 füğündeki icracı yorumlayışının karakterini belirlemek için, vurgulu ses edinmenin egemen yöntemi olmak zorunda olan, bestecinin baştan verdiği “cimri’sel” notu; sempre staccato yeterlidir. Ancak, içerisinde pedal yardımıyla legato tarzının kullanımına da ulaşabilecek “adacıkları” da icracı bu müzikte keşfedebilir (aralarda veya Coda’da).

Bu forma yönelen bestecilerin silsilelerindeki fglerin form oluşturma noktasındaki araştırmalara devam ederek, formla ilişkisinin ve genel olarak polifoniyle ilişkisinin doğasının farklılıklarını ortaya çıkaran özellikler bulunur. Yatay’ın özgün özellikleri (tematik materyalin açılımı), dikey’in dramaturjisi veya makamsal dramaturji(nin) yardımıyla gerçekleştirilen (tematik materyalin genişlemesi) lklk(büyük hacmlilik) ve senfoniklik, D. şostakoviç’in fglerine özgüdür. Bunlar yalnızca, D. şostakoviç’in kimi fglerindeki senfonik başlangıcı şekillendiren noktalardan bazılarıdır.

İçsel z polifonik ve homofonik faktörlerin tipik etkileşimiyle yansıtılan P. Hindemith’in fgleri tam aksine boyutları bakımından büyük Odeğildirler. “Ludus tonalis” eserinin esas fikri ve dramaturjisi, fglerin form oluşumuna kesinlikle eşdeğerdır. Hindemith’in polifonik yazısı ise, akortsal polifoniyle karakterize edilir. Bununla kastedilen şey, polifoni seslerinin akortsal-aralıklı sıkılaştırması ve ayrıca polifonik mantıkla gdmlenmiş akortsal-aralıksal yapısal içeriktir.

K. Karayev’in silsilesindeki fglerin karakteristik form oluşturma prensiplerinin belirlenmesinde, eğer “altın kesit noktasının” dramaturjisi temel alınır, şöyle bir özellik ortaya çıkar: derin dşnşl, ölçekli fügler esas olarak, “altın kesit noktası” bölgesinde ve ayrıca silsilenin en sonunda bulunurlar. Mono-temalilik düşünüşünün bizzat kendisi, temel tematik materyalin anlatımı temelinde yatan, kırmızı bir bağ ile tüm silsileden geçen çeşitlilik prensibi; acaba bu, silsilenin küçük bölmelere ayrılma prensibinden vazgeçmeye razı etmez mi? Yukarıda sunulan tüm özellikler büyük ölçüde, yalnızca eserin tek parça halinde icrasında ortaya konulabilir. Fglerin tek tek veya gruplar halinde icrası, yalnızca öğrenim süresi içinde kabul edilebilir.

K. Karayev’in polifonisinde yatay ve dikey çizgileri araştırarak, bu çizgilerin ne kadar birbirlerine bağlı bir biçimde fgn formunu oluşturmaya hizmet ettiklerini görmek mümkün değildir. Ve eğer Hindemith form oluşturma tarzı, kısmen polifoni seslerinin karakteristik akort-interval sıkılaştırmasıyla gerçekleştirilirse o zaman K. Karayev’in benzeri özelliği, dramaturji amacını gerçekleştirmeye hizmet eder ve esasen formun bitiş bölümlerinde ortaya çıkar (2., 3., 8. veya 10. fglerde). Bu fglerin her birinde, baştan modal-aralıklı ses dizisinde temellenen bütün çizgiler, bitiş bölümlerinde ses bütünlüğünü bir araya toplayarak, akortsal dikey’de sanki sıkılaştırılırlar.

Böylelikle, önceki bestecilerin polifonik yazı tekniğinin pek çok özelliğini yoğunlaştıran, K. Karayev'in füğlerindeki polifonik doku, tartışmasız aynı zamanda bireysel karakteristikleri de gösterir. Önemli olan şudur ki, polifonik müziğin ruhu ve onun doğaçlama karakterinde yansıtılan esas özü, sözlü geleneksel Azerbaycan müziğinin temelini oluşturan doğaçlama prensipleriyle beslenen K. Karayev'in düşüncesine kesinlikle uygunluk gösterir.

Karayev silsilesindeki füğlerin form oluşturunca özelliklerini inceleyerek, icracı bakımından bazı özellikleri belirtmek gerekir. Bu eserin Her bir icracının, bu eserin formoluşturunca rakursuna (alanına) dikkatli yaklaşması gerekir. Çünkü çizgisel bir biçimde şekillenen, müzikal-zamanlı alanında yatay'ın ve dikey'in şekillenmesi sürecinin bilincine varılmış görüntüsünü gerektiren polifonik doku, neticede her füğ formunun yapısal materyali olarak ortaya çıkar. Yalnızca böyle bir yaklaşımla icracı, bestecinin fikrine yaklaşabilir ve gerçekten bu fikrin dinleyiciye iletilmesi görevini yapar.

K. Karayev'in "12 füğ" silsilesinde bir füğ 2 sesli, bir tanesi 5 sesli, üç füğ 4 sesli, geri kalan yedi füğ ise 3 seslidir. Füğlerden her biri yalnızca kendisine özgü olan form oluşturma yapısına sahiptir. Aynı zamanda form yapısı noktasındaki araştırmaların sonuçları, Karayev polifonikliğinin bazı tipik, karakteristik özelliklerini de şekillendirir.

No1 füğ basit, 4 sesli füğdür. Bu füğ A dayanak tonunda başlar ve Cis tonunda sona erer. Füğ form açısından 3 bölmelidir. Geleneksel ton-dominant oranı, temanın tüm sergileme bölmesinde dört kez duyulur (A-E-A-A). Şunu anımsayalım ki 12 tonlu dizi, silsilenin müzikal dokusunun mod-entonasyon temelini oluşturur. Bahsi geçen füğde 12 tondan yalnızca 7 ton temanın temelinde yatar. Geri kalan beş ton, cevabın girişinden sonraki temanın devamında görev yapar. Karşıt yapılar ise bu füğde tutunulmaz idiler.

Gelişimli orta bölmesi ile ekspozisyonu üçüncü intermediya birleştirir. İntermediyalar füğde ilgi çekici bir biçimde görev yaparlar. Ekspozisyon sınırları içinde bu intermediyalar üç adettir. Tematik geçirmeleri birbirine bağlayan intermediyalar, her ortaya çıkışlarıyla ses sayısını içten artırarak, kendi potansiyellerini giderek arttırırlar. İntermediyalardaki sesler, modal yazı tekniğini kullanarak, imitasyonlu gelişim rejiminde "görev alan" tematik unsurlarla "beslenir" (entonasyon, ritmik desen-ritmik

çizgi). Böylece, daha sergileme bölmesinin intermediyalarında, orta bölmenin polifonik dokusunun gelişimindeki yatay'ın ve dikey'in işlevleri öncüllendir. Henüz üçüncü sergileme bölmesinin geçirmesinde intermediya, değişimli çizgilerin 4 sesli stretto uygulamasında karşımıza çıkar.

Gelişme bölümünde, tematik ses dizisinin herhangi bir unsuru tarafından kazanılmış olmayan çizgi ve katman neredeyse yok gibidir. Gelişim bölümünün ilk geçirmesinde temanın direk yükselen hareketi, geri kalan üç sesle-karşıtıyapılarla birleşir. Bu karşıtıyapılar temayı veya temanın motiflerini, ritmik bloklarını modal üsullerle değiştirerek doygun dokuyu şekillendirir. Ardından, en gürseli noktaya ulaşıldıktan sonra müzik, ses gücüne boyun eğer. O zaman 4 sesli stretto (gis-g-f-e), piano nüansı ile seslenmeye başlar. Bu strettonun başlangıç sesleri, Şuşter makamına özgü olan eksildilmiş tetrakordu “özenle belirler”.

Röprize doğru giden bir sonraki hareket, seslerin sayılarının yavaş yavaş azalmasıyla belirtilir. Bu hareket, dissonanslı dikey olan dokuzlu aralığı üzerinde, geri kalan 2 çizginin birleşme anıyla başlar (A-H). Burada, temanın 2 çeşidinden ikili kanon gerçekleştirilir. 2 sesli kanonun biri, bir buçuk ölçü gecikmeyle basso ve tenor arasında büyütülmüş temayla düzenlenir. 2 sesli kanonun diğeri ise, bir ölçü gecikmeyle soprano ve alto arasında duyulur (füğün 47. ölçüsüne bakınız). Bu stretto alanının tamamı, piano ve dolce nüansında duyulur. Müzik, beklenmedik bir biçimde fügen bassoda Cis sesinde sona erdiren, temanın tek sesli uygulamasında “kısılr”. Bu basso üzerindeki “üstkurma”-armonik dikey, Fis-dur üçseslisine uygun olan bir demetten oluşur. Bu sesler, bassodaki Cis sesi ile birleşimde, transpozisyonlu olarak (Ges-B-Des) yazılır. Besteci, müzikte herhangi bir tonal-sistemli çekimin olmayışı prensibini inandırıcı bir biçimde gösterir.

Bu füğdeki icracı görevi ise, her şeyden önce müziğin felsefi yapısını aktarabilmekten ibarettir. Tematik ses sırasının her bir uygulamasında icracı, tematizmden doğan entonasyon oluşumlarının karşıtıyapılarda göstermeğini kaçırmamalıdır.

No2 füğ, silsiledeki 2 sesli tek füğdür. Form - röprizli 2 bölmelidir. Füğ, B dayanağında başlar ve F dayanağında sona erer. Tema, düz doğrusal harekette temel ses dizisinin 12 tonunun tamamını kendi bünyesinde toplar. Temanın yapısı, kareli sayılabilir. İcracı

yorumu, kareli oluğu hareketin aralıksız akışında üstü kapalı bir biçimde gösterebilir. Müzik parlak canlı ve çevik bir karakter taşır. (Bach'ın W.T.K'nin ilk cildinden tek temalı iki sesli e-moll füğünü anımsayalım). Aralıksız hareketle başlayan 1. bölüm, 17. ölçüde bir süreliğine duraksar. Temanın uygulaması ile 20. ölçüden Re bemolle başlayan ve 22. ölçüde, sona iki ölçü kala, kesilen yeni dalga ise, içinde devam eden, bütünün iki bölmeli formunu doğrular.

Fügde karşıtı yapı tutunur. Bu sebeple her bir tematik geçirmede, ikili kontrpuan oluşur. Temaların uygulaması çiftlerlidir. Bunun sonucunda tematik geçirmelerin her çiftinden sonra intermediya duyulur (temaların çift uygulaması, Şostakoviç'in silsilesi için de tipiktir). Bu nedenle füğün intermediya bölmelerindeki materyalle çalışma da önemlidir. Esas ekspozisyonu kontrekspozisyonla (ikinci sergileme bölmesi ile) birleştiren ilk engin intermediyada, iki ses arasında dönmeli kontrpuan yöntemi kullanılır (7-8 ölçüler). 9. ve 10. ölçülerde ise üç kez art arda dikey-hareketli kontrpuan kullanılır. Bu dikey-hareketli kontrpuanın temelinde, bir seste tematik başlangıç motif, diğerinde ise intermediyanın ilk 2 ölçüsünün ritmik motifi vardır. Böylelikle bu fügde intermediya hem birleştirici karakter hem de aktif bir gelişim işlevi taşır.

Formun 2. bölmesi, yine çift tematik geçitlerle (Des ve G'den) beş ölçülü intermediya bölmesine geçen farklı seslerde başlar. Bu bölmenin intermediyalarındaki çizgilerin aktif faaliyetlerini yine de belirtmek gerekir. 2. bölmenin intermediya bölmelerindeki dikey-hareketli kontrpuan'ın defalarca kullanılan teknikleri (füğün 25-26 ölçülerindeki yer değiştirmenin ilgi çekici yengeç yürürlü varyantıyla) dokuyu dinamikle doyurur. Son intermediya ise, temanın B dayanağında geçirmesiyle birleşerek, füğün 2 bölmeli formun röprizli türünü doğrular. En sonda uzatılmış üç akort sembolik olarak temel tonsal serinin dikey özünü ifade eder. No2 füğ F tonunda sona erer.

İcracısız olarak müziğin tipik “hareketliliği” kontrpuan tekniklerinin, intermediya bölmelerini doyuran tüm tematik motiflerin ifadesine engel olmak zorunda değildir. 1. ölçüden itibaren verilen hareket, formun akıcılığını yansıtmak zorundadır. İcracı dramaturjiyi aktarmak zorundadır. Bu dramaturji şu şekilde belirlenebilir: yatay olarak ifade edilen tematik materyalden, bu materyalin akortsız dikeylikte yoğunlaştırılmış ifadesine doğru giden hareket seli. 1., 6. ve 8. fügler, dört sesli fügler sırasına aittir. Birinci füğ biraz daha erken incelenmiştir.

6. füğ de basit, 4 seslidir. Bu füğ 3 bölmeli formda yazılmıştır. Karakteri, besteci yorumuyla belirlenir: sempre legato e tenuto. Füğün teması, silsiledeki en uzun temalardan biridir. Temanın alışıldık olmayan yapısı, 6 ölçü boyunca uygulanır. Temanın ilk üç ölçüsü, onun ilk yarısının yengeç yürüslü değişimini sunarak bir sonraki ölçülerde tekrarlanır. Tematik çizgi hareketinin yönlendirildiği 3. ölçüdeki E sesi, yapısal bakımdan temanın eksenidir. Bu eksenden yola çıkarak yengeç yürüslü hareket, çizgiyi D dayanak sesine geri gönderir.

Bu füğde karşıtkurumlar tutunamazlar. Form oluşumunda intermediyalar önemli bir rol oynarlar. Füğün ekspozisyon bölmesinde bile gelişen bir karakter sunan çizgilerin kontrpuan bağlantılarında faaliyette bulunan motifler ve tematik unsurlarla bu intermediyalar doyurulur. 3 sesli strettoyla B'den başlayan gerçek gelişme bölümü, röprize doğru yol alma hareketinde ilk tematik motifi hatırlatan bir motifle karşılaşır (el yazmasının 20. sayfasındaki motif). Röprize yaklaşırken üçüncü intermediya, çizgileri armonik dikey'de birleştirir. Bu dikey röpriz bölmesinin başladığı D dayanağına doğru götürür. Dikey'in, form sınırında dramatürji bakımından önemli rol oynadığını da ortaya çıkaran unsur işte bu durumdur. 3. oktav La sesine kadar yükselen, temaya karşıtkurum temelinde, modal yatay çizgiyi oluşturan üç tane üçton içerikli blok vardır. Tematik materyal esasında 2 sesli stretto'nun La notasından uygulamasının ardından, Cis, D ve Si bemol'den Mono- tema anımsanır. Ardından dört çizgi, ikiye indirilerek-tenor ve bassoda D dayanak tonunda kaynaklaşır.

3 vuruşlu metro-ritim, müziğe belirli bir janr karakteri verir. Öyle ki bu, icracının dikkatinden kaçmamalıdır. Şunu da göz önünde bulundurmak gerekir ki iki tane tepisel ve “yüksek sesli” füğün arasında yer alan 6. füğde, müzik **mp** ile başlar ve **pp**'de sona erer. Besteci bu füğde ve diğer pek çok füğde, icracıya kendi özgürlüğünü ortaya çıkarma şansı vererek, dinamik göstergeleri kasten çok “az” göstermiştir. Röprize doğru giden harekette yok derecesine inen (diminuendo-sesin giderek hafiflemesi) gelişme bölümünün başlangıcı, forte işaretiyle belirtilir. İcrada dinamik planın tüm bu incelikleri, bu füğü “oluşturan” işlevsel önemi aktarabilmek için uygulanmak zorundadır. Burada yatay çizginin amaca yönelik hareketini, legato ve aynı zamanda derin dokunuşlarla göstermek özellikle önem arz eder.

No 8 füğ, E dayanağında başlar ve Cis’de sona erer. Silsilenin dramaturjisinin doruk bölgesinde yani altın kesit noktasında bulunan bu füğün önemiyle ilgili olarak daha önce görüş belirtilmişti. Şimdi ise yapısal özelliklerden bahsedelim. Bu füğ basit, Coda’lı 3 bölmeli formda yazılmıştır. Füğün ruh coşkusu yansıtan zengin içerikli temeli, koral karakterli müziğinin dokusal anlatımı yardımıyla açılır. Füğün tematizminin gelişimi, hareketinin dinamiği, başta piano nüansı ile seslenen ve sonraki bölmenin işlevleri içinden geçirilen temadan röprize doğru yönlendirilmiştir. Bu röprizde iki fortede imumi (ortak) doruk noktasına varıncaya kadar yükselme devam eder. Daha sonra ise Coda’ya götüren bir düşüş gelir.

8. füğün temasının bizzat kendisi, silsilenin dodekafon ses dizisinin 9 sesini kullanarak, Mono-temanın iki tane ilk üçseslisinin dönmeli varyantını sunar. Melodik-tematik yatay çizgi tonik-dominant sergileme gelişimi kurallarına uygun olarak geniş boyutlar kazanır. Hatta henüz ekspozisyonda birleşen ve ayrılan yatay çizgiler, serinin ses hareketi mantığına göre ilerleyen armonik dikey’yi oluştururlar.

8. füğ ilgi çekici, karmaşık polifonik yazı teknikleriyle doyurulmuştur. Gelişim bölmesi 4 sesli oktav kontrpuanla başlar. Bir sonraki intermediya bassoda Do sesinden büyük üçsesliye dayanan, aşağıya inen, 3 sesli oktavlı stretto (E’den) ile bağlanır. Do sesinden, E dayanak tonunda tema üst çizgide ve küçültülmüş halinde seslenmeye başlar. Burada iki ilk, baştan beri yatay şekilde verilen üçsesliler, dikey’de birleşir: (E-G-H) ve (G-B-Es). Bu noktadan yola çıkarak çizgilerin her biri (soprano, alto ve tenor çizgileri) temayı kontrpuantal olarak çizer (tenor çizgisi temanın daha özgür kılınmış bir varyantını sunar).

Daha sonra iki fortede genel doruk noktasına ilerleyen dört çizgi, iki katman oluşturur: modal yazı tekniği aracılığıyla serinin tematik ses dizisinin seslendirildiği oktavlı üst katman. Alt katmanda da temanın yengeç yürüslü ses dizisi görülür. Doruk noktası, tematik çizgilerin “yumrukta sıkıştırılmış” politonal birleşiminin örneğidir. Bunlardan ikisi c-moll’de üç sesli stretto anlatımda (dikey yeniden yatay’ın pıhtı gibidir) yansıtılır. Üçüncüsü ise -bassodaki, oktavlı e-moll’da olan, yok derecesine inerek, sessiz Coda’ya götürür. Sessiz Coda’da alt katman, füğün yengeç yürüslü temasıdır; orta katman yengeç yürüslü cevabın iki ölçüsüdür. Üst sıra ise kısmen artırılmış ve yeterince serbest bir biçimde tematik çizginin yengeç yürüslü çevriminden oluşur.

No 8 füğün icracı yorumlayışı, her çizgisinin “yaşamı” gözler önünde olan çok katmanlı yapısal içeriğine eşdeğerli seslenmesiyle ayırt edilmelidir. Gerekli olan dokunuş, tematik unsurları yüzeye taşımak zorundadır. Bu durumda her zaman olduğu gibi esas yardımcı göreviyle pedal, piyano müziğini ona “özgü olmayan” seslerle doyurarak (orkestral-tınısal enstrümanlık), dokunun senfonileşmesine hizmet eder. Bu füğde polifonik ve armonik yazının karışımı noktasında Hindemitle benzerlik duyulur (ayrıca bu da hiçbir surette Karayev polifonisine özgü değildir). “Özgün olan” ve “özgün olmayan” bağlantılılığında kendini gösteren enstrümanın işlevsel yorumlanması ise, bütün çabaları, zamanın bütün üslupsal ve piyanistik eğilimlerini yansıtabilen bir enstrüman olarak piyanonun çehresinin şekillenmesine ve diğer seçkin çağdaşları gibi K. Karayev’in de geldiği noktaya götürür.

No10 füğ beş sesli olan tek füğdür, ayrıca silsiledeki iki birleşik füğlerden biridir (üç temalıdır). Füğ 3 bölmeli formda yazılmıştır. 1. bölme, tonik-dominant oranında temanın beş kere geçirilmesinden oluşur. Beş ölçülü, koralsal yapıli temanın melodik-entonasyon başlangıcı, tematik ses dizisinin kırılğan çizgisi ile gösterilir. Bu füğde, bestecinin karşıkurum yaklaşımı ilgi çekicidir. Besteci bütün karşıtkurumları, çok veya az derecede Mono-temadan kaynaklanan entonasyon veya ritmik karakteristikle verir.

Bu nedenle de temanın beşinci sunum geçidinde 5 sesli kontrpuan ortaya çıkar. Sopranodaki doğrusal hareketli tema, seslerin yönü noktasındaki serbestlikle büyüdölmüş temayı geçiren (seslendiren) basso sesiyle tekzamanlı olarak (bir kere) birleştirilir.

Füğün 2. bölmesi, eşzamanlı birleşimde 2. ve 3. temanın sunumuyla başlar. Bu, 2. temanın ortak sunumuna örnektir. Bu bölüm müziğinin karakteri de füğün 1’nci temasının horalsallığına karşıttır. Hareketli sopranodaki 2. tema (2. füğün temasını anımsatan), bu temayla aynı anda seslenen füğün 3. temasına karşı koyulur. Şu tema da, 4. füğün tepisel karakterini ve ritmik çizgisini anımsatır. Bu benzerliklerde, silsiledeki tematizmin bağdaştırıcı rolü gösterilir.

No10 füğde, her bir intermediyanın işlevi de önemlidir. Bu intermediyalar işlevsel olarak füğün bölmelerini birleştirirler (sergileme bölmesini gelişim bölmesiyle ve gelişimi röprizle). Aynı zamanda bu intermediyalar her durumda bölmeleri

sonlandırarak, ses-çizgileri tahsis edilen noktaya götürürler. Neticede ilk durumda hareketli armonik dikey, ikinci durumda ise (11'li aralıklı 2 sesli kanon yardımıyla), röprizin başlangıcına götüren, 2 pianodan 2 forteye yükselen çizgi hareketi ortaya çıkar.

Böylelikle polifonik üsuller, yalnızca müzikal dokuyu oluşturmakla kalmaz ayrıca bütünün dramatürjisinde ve form oluşumunda önemli bir rol oynarlar. Fügün tam üçüncü çeyreğinde (altın kesit noktasında), gelişim ve röpriz bölmelerinin kesişme noktasında, ikili kanon devreye girer. Alto ve tenor füğün 1. ve 2. temalarını doğrusal harekette yönetir, soprano ve basso ise 3. tema temelinde kontrpuan oluşturur. Burada basso sesi, bir buçuk ölçü daha geç girerek (başlayarak) ilk önce dönmeli olarak daha sonra ise serbest bir biçimde kanonik şekilde düzenlenir.

Röpriz iki önemli dayanak tonunda başlar: tenorda Fis (bu 1. temanın esas tonudur) ve alto katmanında Gis (bu 2. temanın dominant tonudur). Dikey kontrpuanda temaların bir sonraki geçidinde, dokunun ilgi çekici bir biçimde yoğunlaşması ve iki kata ayrışması ortaya çıkar. Üst sırada kontrpuan 2. ve 3. temalar üzerinde kurulur. Burada 1. tema, rastlantısal seslerde değil, tematik ses dizisinin aralık-entonyon temelini oluşturan seslerle kalınlaşmış (ikileşmiş) durumda verilir. Alt sıra ise armonik yapıdadır. Üstelik, akortların hareketinde, yatay olarak anlatılan Mono-tema çizgisinin dikey yapısı gözlemlenir. Ancak daha önemlisi şudur ki burada müzik, K. Karayev'in armonik dili için tipik olan simetrik majör-minör üçsesli zincirinden oluşur. No10 füğün sona ermesine 5 ölçü kala basso çizgisi oktavlı kalınlaşarak A dayanak tonuna kadar ulaşır. Üst katman ise alt sıradan sanki üçsesli çizgisini yakalayıp, yine aynı dayanağa katılarak kendi hareketini sonlandırır. Böylelikle katmanların polifonisi, yatay'ın ve dikey'in özgün özelliklerinden biçimlenerek, form oluşturmada en önemli faktör olurlar.

K.Karayev'in polifonik silsilesinde yedi tane 3 sesli füğ vardır. Bunlardan ilki **No3 füğdür**. Bu füğ H dayanak tonuyla başlar ve F dayanağında sona erer. Füğün formu 3 bölmeli yapıya girebilir (14 öl. + 6 öl. + 8 ö.). Ancak formun sınırları öylesine aşınmış, çizgilerin hareketi ise öylesine akışkan ki, müzik seline dayanarak yalnızca gelişimin 2.dalgasının 3 sesli strettoyla başladığı 15. ölçüsünde hareket sınırını duyumsamak mümkündür. O zaman füğün yapısı, barok tarzlı 2 bölmeliliğe daha yakındır (14 ö. + 14 ö.). Bu durumda, formun 2 bölmeliliğini temanın kendi yapısında programlandığını ileri sürmek mümkündür.

Tematik materyalin şekillenmesi daha önce incelenmiştir. Yalnızca şunu eklemek gerekir ki senkoplu karakter ve ritmin hızlı değişimi (3/2, 5/4, 7/4) bu füğde, müziğe janrlı-doğaçlama karakteri verir. Karşıtkurumu, kesinlikle saklanılmış gibi belirlemek mümkün değildir. Ancak karşıtkurumun ilk yarısı, her bir tematik geçitte hem entonasyon hem de ritmik anlamda tanınır. Polifonik bağlamda form oluşturma sürecine ise yine daha önce, bu silsilenin dikey'inin ve yatay çizgilerinin karakteristik görev yapma özelliklerinin ortaya çıkışında değinilmişti.

No 4 füğ de yine 3 seslidir. Bu füğ C dayanak tonunda başlar ve A dayanağıyla sona erer. Bu füğün 3 bölmeli yapısı, form sınırlarındaki aralarla özellikle apaçık bir biçimde belirtilir. Bu durum K. Karayev polifonisine çok da özgü değildir. Ancak bahsi geçen durumda yatay çizgi hareketinin mantığı besteciye bu duruma iter. Özellikle form sınırlarında çizgilerin hareketi, füğün dayanak temelini-C tonunu net bir biçimde yansıtan en canlı dikey ifadesine ulaşır (hem sergileme bölmesinin sonunda hem de röprizden önce). Füğün A dayanağında amaca yönelik sona erişi kesinlikle, tonikal değeri C tonuna vermenin “boşunallığını” gösterir. Bununla anlatılmak istenen şey yalnızca besteci düşüncesinin özelliği ve dramatürjik fikrin ifadesidir.

Orta bölümün tamamı, temanın stretto uygulamalarında kuruludur. 1.stretto (Si'den) 3 seslidir ve seslerin çeyrekli mesafede girişiyle doğrusal anlatımdaki temanın üzerinde kurulmuştur. 2. stretto 2 seslidir. Bu stretto temanın dönüştürülmüş dönmeli varyantında (C'den) kuruludur. Zaman içerisinde ilerlemeyle (birlikte) bu strettonun ikinci sesi duyulur (yatay hareketli kontrpuan örneği). Ardından 3. stretto temayı, dikey kontrpuanda ve yeni yatay ilerlemede uygular. İkili-hareketli kontrpuan yöntemi ortadadır. A'dan doğrusal hareketteki temanın üstüne yapılan 2 sesli kanon bölmeyi sona erdirir. Bu kanon 3 sesliliğin çizgilerini röpriz bölmesinin başladığı C sesine yaklaştırır. Burada, intermediyalarda, Mono-temanın ritmik değişimli ancak düz hareketli olan entonasyon motiflerinin hatırlatılması, dramatürjik bir anlam kazanır.

Temanın 3 kere uygulanmasının ardından tüm seslerde tonik-dominant oranında tema yine de B ve G'den seslenir. Bunun ardından da temanın bir sonraki sergileme bölümünün dayanak sırası giriş yapar. Temanın röprizdeki uygulanmasından sonra uzak ton dayanaklarındaki uygulanma giriş yaptığında, form oluşumunun bu özelliği, Bach ve Şostakoviç'in füğlerinde de yer alır. Bu füğler, rondo unsurlarının tonal planda

kendini gösterdiği çok bölmeli formuna aittirler. Yapının belirlenmesi hususunda böyle bir yaklaşımın, K. Karayev’in No 4 füğüne de tamamen uygun olduğu görünüyor.

No 5 füğ, aynı tonla başlayıp biten dört füğden biridir (No5-F, No6-D, No9-G, No11-G). Burada müziğin karakteri biraz kinayeli bir tonla beraber kararlı olarak vurgulanır. Bu füğ, silsiledeki az sayıda “yüksek sesli” füğden biridir. Materyalin sonraki gelişiminde polifonik dokunun katlarından biri olan temanın noktalı ritimi, müziğe biraz gergin, sinirli ve tepisel bir karakter verir. Temanın kendisi bizzat, Mono-temanın değiştirilmiş varyantıdır. Tematik ses dizisinin temelinde yatan üç adet üçseslinin hepsi burada sekvenli yükselen anlatımda yer alır. İlk blok, Mono-temanın başlangıç üçseslisini (ancak yengeç yürüslü biçimde) anımsatır. İkinci blok ise doğrusal (düz) harekette yapılan birincinin tekrarıdır. Sanki, Fis-Ais-Cis seslerinde tıkanmış olan üçüncü blok neticede F dayanak tonuna çekim gösteren C notasına çıkışı bulur. F dayanağı ise yeniden cevabın başladığı C sesine geçer. Melodik-tematiksel yatay çizgide dörtlü-beşli gerilimiyle yansıtılan mikro dramaturji, temanın bizzat kendisinde belirtilir. Nede olsa temada yerleştirilen bu prensip, füğün sonraki dramaturjisini de öngörür. Füğün orta bölmesi yine dominanta (gelişim bölmesinin sonunda), daha sonra ise geriye dayanak tonuna (röprizin başlangıcında) “zorlukla erişen” yolu yansıtır. Böylece, bu füğün dramaturjisi kendi temasının yapısında öngörülmüştür.

Sergileme bölümünün sonunda ortaya çıkan 3. karşıkurum da tesadüfi değildir (başlangıçta bassoda daha sonra ise orta seste). Henüz ilk karşıkurumda unsurları bulan besteci, onlara “tutunur” ve sonra ise gözden kaçırmadan onlara önemli rol verir. Gelişim bölmesinde bu üçlü çizgi, birbirlerinden geniş mesafede duyulan tematik uygulamalara (geçitlere) kontrpuan oluşturur. Uygulamalar arasındaki boşluğu dolduran beş ölçülü intermediya, iki çizgiyi kendinde toplar (temanın noktalı ritmi ve karşıkurumun üçlü motifi) daha sonra ise doruk noktasında temanın iki fortedeki uygulamasında bu çizgileri fiilen karşı karşıya koyar. Çizgilerden biri karakteristik-tematik resimle verilirken diğer çizgi üçlü resimden gelişir.

Röpriz bölmesi, bassoda F dayanak tonuyla temanın uygulamasıyla (geçidi ile) başlar. Bir ölçülik intermediyanın ardından 3 sesli kontrpuan seslenir: üst iki ses füğün temasını taklit eder, üçüncü basso sesi ise küçüldülmüş Mono-temanın varyantının değiştirilmiş uygulamasıyla onlara kontrpuan oluşturur. No5 füğün temel dayanak

tonuyla sona ermesinin sebebini, ulusal müzikte de ifade bulan dörtlü-beşli dayanaklarının yukarıda anlatılan dramaturjisinin besteci için özel öneminde aramak gerekir.

Müziğin karakterini ve temel olarak tüm füğ boyunca fortedeki seslenmeyi hesaba katarak, piyanizmin özgün özelliği icracı tarafından “vurmalı-pedalsız” şeklinde belirlenmelidir. Aksi takdirde ritmik yapının netliği kaybolur, her biri kendi resmiyle tanımlanan çizgiler birleşebilir. Bu füğde pedal, materyalin cümleleştirilmesinde gerekli olduğu takdirde, yalnızca formun sınırlarında minimum seviyede kullanılır.

Daha öncede belirtildiği gibi **No 9 füğ**, en önemli iki füğün arasında (8.ve 10. fügler), tüm silsilenin “altın kesit noktası” bölgesinde bulunur. Bu sebeple ona, bütünün dramaturjisinde esas anlamsal fonksiyon taşıyan bu fügler arasında, bir yumuşama işlevi yüklenmiş olduğu düşünülür. Bu füğ çok değildir. 3 seslidir ve 2 bölmeli formda yazılmıştır. Tema ve intermediyaların tonik-dominant oranında üç kez tekrarlanan yapısıyla sergileme bölmesi şekillendirilmiştir. İlk ölçüde tema, Mono-temanın ses dizisinin son beş notasının yengeç yürüslü uygulamasının inversionu üzerinde kurulmuştur. Bu sesler Cis notasından başlayan minör üçseslisini oluşturur. Arkasından H'den majör üçseslinin dönüştürülmüş (modifikasyonlu) varyantı belirir. Geleneksel tonsallıkla olan bağlantı yeniden kendini gösterir. Tematik motiflerin (ritmik ve entonasyon) taklidi prensibine göre kurulan iki sesli ve üç ölçülü intermediya, cevabı ve temanın 3. geçidini birbirine bağlar. No9 füğün teması ilk olarak G dayanağında işitilir ve füğ G tonunda sona erer. Belli ki bu tesadüf değildir. Füğün 2. bölmesinin tamamı, oktavlı stretto uygulamalarıyla doludur: başlangıçta aşağıya yönelen Si bemoldan 3 sesli stretto, ardından dönüştürülmüş tema(nın) temelinde yükselen 2 sesli. Bu strettoda taklit yapan seste tema dönmeli şekilde verilir. Daha sonra tema art arda iki kez Mi bemol'den duyulur. Ardından sekvensiya yapımlı 3 sesli taklit temelindeki 4 ölçülü intermediya yengecyürüslü tema geçidini bassoya götürür. 2. bölmenin sonundaki üçüncü intermediya, temanın son iki uygulamalarıyla bağlayır: Fis'den dönmeli üsulle uygulanan geçidle ve ardından tek sesli ve düz hareketli Si bemoldan başlayan ancak G tonunda son bulan tematik geçidle.

Müziğin legato karakteri bu füğde, özellikle ince piyanistik dokunuşlar gerektirir. Eğer piano ve belki de pianissimo nüansındaki müziğin “süzülen” romantik karakterini

hesaba katarsak (besteci, icracıya kendi idrakini ve duyumunu yansıtarak yaratıcılığını ortaya koyma imkanı vermek amacıyla bunu ayrıntılandırmamıştır), o zaman pedal tekniği gerekliliği ortaya çıkar. Özellikle 2. bölmede doğru cümleleştirme önemlidir, çünkü taklit prensibi esasında kurulan intermediya bölmelerindeki yapısal içerik tematik uygulamalarla doludur.

No11 füğ, silsilede sakın, düşünceli imgesel karakteristiklerin sırasını devam ettirir. Ancak burada huzur lirik-anlatımlı değil, ruh gerilimi durumunun biraz var olmasıyla ifade edilir. Tema, Mono-temanın doğrusal ses dizisinden oluşur. Temel seriyanın üç tane üçseslisinin hepsi burada mevcuttur. Füğ 3 sesli ve 3 bölmelidir. Bir sonraki seferde temanın şartlı 3 bölmeliliği, demek olur, füğün de 3 bölmeli olan formunu tahmin edir.

Cevaptan sonra tonik-dominant birleşiminde temanın sunumsal uygulamaları (geçidleri) intermediyalarla birleştirilir: birincisi 2 sesli, ikincisi tematik motiflerde taklidleri çok olan - 3 seslidir. 2. intermediya, formun 2. gelişme bölmesine tutarlı bir biçimde götürür. Burada tema iki kez geçirilir: ilk olarak 2 karşıtkurum eşliğinde Des dayanağından soprano sesinde. İlginçtir ki ilk karşıtkurum burada, F dayanağından kendi temelinde tematik kontrpuan olarak görünür. İkinci karşıtkurum ise bu ölçüde F ikili ölçütlü notasından, biraz serbest bırakılmış tematik ses dizinin kullanımı olarak kabul edilebilir. G'den 2 sesli oktavlı stretto, füğün gelişim bölmesini sona erdirir.

No11 füğün röprizi 3 sesli oktavlı stretto üsülü ile dominant ton dayanağından temanın geçirmesi ile başlar. Bunun ardından müzik, tüm füğün esas doruk noktasına ulaştırır. Doku (yapısal içerik) tümüyle, tematik materyalin soprano ve basso seslerinde imitasyonlu birleşimiyle “örülüdür”.

Nihayet bu füğün doruk noktası, füğün “altın kesit noktasında” bulunduğu yeri ile (füğün $\frac{3}{4}$) ve ayrıca poli-modallığı nedeniyle önemlidir. Şu iki katman oldukça bellidir: D-dur üçseslisinin aralıklı kalınlaşmasında verilen üst katman, yatay anlatımda a-moll üçselsi de alt katmanda. 3 sesli sekvensli intermediya dalgasında çizgiler, D tonuna götürülür (D tonu, G dayanak tonunun dominantıdır. G dayanak tonundan hemen son stretto duyulmaya başlar). Şunu da belirtmek gerekir ki röpriz bölmesinin tümü, sanki majör ve minör modlar arasında “dalgalanarak” temayı geçirir. Bu tür makamsal “cılve”

son strettoda da kendini gösterir. Son ölçüler sadece armonik dikey’de sürdürülen majör-minör oyununu ortaya koyar. Benzeri bir modal kararsızlık bir kez de, bestecinin, müziğinde sabit tonal olmamasızlığı ile ilgili durumunun (pozisyonunun) altını çizer.

No 12 fügen 3 seslidir ve silsilenin büyük hacmlı füğlerinden biridir. Form bakımından bu füğ, silsiledeki “birleşik” iki füğden biridir (diğeri ise No10 füğdür). Füğün temelinde iki tema vardır. Müziğin koral tipli yapısı icracıya, piyanoya “özgü olmayan” tınıları bu enstrumanda taklit ederek dokuyu orkestral bir tutumla niteleme imkanı verir. Derinlemesine düşünen icracı için tınısal dramatürji imkanlarının kullanılması, kompozisyonun bütünselliğine erişmekte de geniş imkanlar açar.

Füğ Ges dayanak tonunda kendi başlar ve bassoda G sesinden yarıeksildilmiş akortla sona erer. Fiilen burada politonal yapı mevcut (bu kadar karakteristik olan küçük üçlü birleşiminde): aşağıda G dayanağı, üst katmanda ise b-moll altı-dörtlü akoru.

Birleşik füğün 1. teması, Mono-temanın yengeç yürüslü varyantı şeklinde kendini gösterir. Bu temanın sergileme sürecinde karışıkurumlar saklanılmamıştır. Füğün 2. bölmesi 2 temanın kontrpuanıyla başlar: sopranoda füğün 1. teması, bassoda ise yengeçyürüslü tematiyin serbest anlatımlı inversiyası (bu tür temanın başlangıcı küçüldülmüştür). Daha sonra yükselen 2 sesli strettonun ardından (bassoda C sesinden, orta seste As’dan), ardı ardına iki tane 3 sesli, oktavlı iki strettolar duyulur. Burada, temanın yalnızca iki başlangıç ölçüsü uygulanmıştır. Materyalin bir sonraki gelişiminde, her iki temanın kontrpuanı ortaya çıkar. Bu kontrpuan, bassoda düz harekette 1’nci temanın sopranoda 2.temayla eş zamanlı birleşimine dayanır. Bir sonraki dikey hareketli kontrpuan, bu temaların yerlerini şu şekilde değiştirir: 2. tema, 1 ölçülük gecikmeyle yatay kontrpuanda duyulma imkanı elde eder.

Bestecinin tükenmez hayal gücü, gitgide yeni-yeni karmaşık teknik olanaklar yaratır. Burada, iki ölçülük ses gecikmesiyle 1. temanın strettosunu (basso ve sopranoda) orta sesteki 2. temayla birleştiren karmaşık kontrpuan ortaya çıkar. 2.tema sona erdiğinde onun yerine, 1. tema temelinde 3 sesli olan ve aşağıya inen stretto katılır. Mono-temanın başlangıç motifinde La sesinden 3 sesli, alçalan, oktavlı stretto yer alır. Ve bu uygulama pek çok bakımdan, tüm silsilenin sembolik **Röpriz bölmesinin** anlamını kazanır. No12 füğün temasının sonuncu geçidi, alt rejistrda pianoda duyulur. Orta seste ve bassoda iki

çizgi kontrpuan oluşturur: üst çizgi, bu füğün doğrusal hareketteki temasıdır. Ardından üst çizgi, bir ton ilerlemeyle sopranoda taklit edilir. Alt çizgi ise büyültölmüş ve üçton entonasyonunun hafif bir biçimde duyumsanmasında verilir. Bu üç ton; H-F, sopranoda temanın ilerlemesinin kararsızlığıyla beraber, müziğe bir türlü sorgulayıcılıklı karakter kazandırılır. Tematik materyalin dalgalı gelişimi ve füğ boyunca 1. temanın Ges dayanak tonunda dört kez duyuluşu, formun yapısının çok bölmeli (rondo elementleriyle beraber) olduğu izlenimini uyandırır (Bach ve Şostakoviç’in bazı füğlerinin yapısı gibi). Aynı durum silsilenin No4 füğünde de gözlemlenir.

Özellikle şunun farkında olmak gerekir ki, henüz polifonik yazının betimlenen tüm yöntemlerinin titizlikle gerçekleştirilen incelemesi yapılmadan ve henüz polifonik materyal gelişiminin tüm gidişatı (her bir füğde olduğu gibi) idrak edilmeden icracı, füğ üzerinde çalışmaya başlayamaz. İşte ancak o zaman içeriğe uygun olan icracı araçları ve özgün yorumlama kendini gösterebilir. No 12 füğde icracı, bu denli büyük zaman alanında ses maddesi gelişiminin gidişatını dikkatlice izlemek, bölümlerdeki tüm yerel doruk noktalarını ayarlamak, içeriğin imgesel karakterliğinin özelliğı ve derinliğı gereğince ses ediniminin prensip ve karakterini belirlemek zorundadır. En çok bu füğde (bir öncekinde olduğu gibi) ses edinimi prensibi, enstrümanın hem “hayali-pedallı” hem de “pedalsız” yorumunun özelliklerini özümseyen sentetik piyanizm prensibiyle ilişkilendirilir. İracının esas görevi, müzik sanatının evrem sürecinde kendisinin gelip geçici olmayan önemini yitirmeyen ve biriken değerler yardımıyla, çağdaş insanın ruh dünyasının laçıklmasından ibaret olan besteci görevini ve ana fikrin doğru bir biçimde okunuşunu yerine getirmektir.

Piyano icra sanatının şekillenme ve büyüme sürecinde yansıtılan, K. Karayev’in tüm sanatsal evrim yolunun neticesi olarak “12 füğ” polifonik silsilesi, sanatsal ustalık zirvesine götüren geçmişe bakışı açar. Önceki (selef) bestecilerin (Bach, Hindemith, Şostakoviç) benzeri eserleriyle karşılatırmalı analizde temellenen incelemenin tercih edilen metodolojisi, Karayev polifonik yazısının özgün özelliklerinin açılmasına hizmet eder. Bu özellikler sayesinde, 1980’li yılların başındaki üslup biliminin ve dilin(in) bazı özellikleri de belirlenir. Özellikle bu eserde yetkinliğe doğru giden sanatsal tırmanışın sonucunda besteci, dünya polifonik müziğinin kazanımlarıyla Azerbaycan ulusal müzik kültürünün değerlerini tümüyle **sentezleyebilir**.

Yukarıda bahsi geçenlerin tümünden yola çıkılarak “12 füğ” silsilesinin yazılma sürecindeki Karayev piyanizmiyle ilgili olarak bir düşünce oluşturmak mümkündür. Çünkü daha öncede belirtildiği gibi piyano sanatı evrimi, bestecinin üslup gelişimiyle kopmaz bağlamından ileri gelmektedir.

Madem “12 füğ” silsilesi sanat gelişimi planında sanatsal zirveyi belirliyorsa, o zaman onu besteci ustalığının zirvesi, polifonik yazı tekniği kazanımlarının ve ayrıca piyano için yazı tarzının özgün karakteristiklerinin odak noktası saymak mümkündür. XX. yüzyıl boyunca piyano müziği gelişim süreci, çizgisel eğilimlerin neoklasik yönelimlerle ve antiromantizmin farklı üslup tezahürleriyle sentezinde özellikle rölyefli bir biçimde aksettirilir. Enstrümantal müzikte üslup sentezi, polifonik ve homofon-armonik yazısı ve ayrıca enstrümanın işlevsel ve koloristik bir biçimde yorumlanışı oranı açısından büyük bir rol oynar.

Yeni yazı fikirleri ve bununla bağlı olan piyanonun yeni ses biçiminin şekillenmesi, koparılamaz bir biçimde birbirlerine bağlıdırlar. Piyanistik üslubun esnekliği, piyano ses kompleksinde “özgün” ve “özgün olmayan” başlangıcın paradoksal tutarlılığında bile kendini gösterir. Piyano sanatı incelemesinin geçmişe bakışından gördüğümüz kadarıyla Karayev piyanizmi, oldukça ilgi çekici özelliklere sahiptir. Empresyonistik koloristik hamlelerle başlayan bu yol, besteciyi “12 füğ” silsilesinde olan hatırı sayılır “özgünlüğe” ulaştırır. Bu aynı zamanda, çok katmanlı çizgisel dokunun yansıtılmasına eşdeğer bir seslilik kazanımıdır. Bu seslilik, dokunun senfonize edilmesinde büyük rol oynayan pedallaştırmaya ve güç doygunluğu yönteminin, لازم olduğunda, orkestra seslenmesinin sınırsızlığına uygun olmaktadır. Pedallaştırma gerekliliğinden bahsedilirken, kimi zaman piyano için “özgün olmayan” tınısal-renkli enstrümantal kazanım kastedilir. Doku içerisinde kendilerine bir yer edinen polifonik ve homofon-armonik başlangıçların birleşimi de yine piyanonun kendine özgü tarzını karakterize eder ve şekillendirirler ki, bestecinin çabası da bu yöndedir.

Aşağıdaki çıkarımlar akla gelmektedir.

1) K. Karayev’in polifonik müziğinin şekillenme özellikleri incelenirken, XX. yy.’ın değişmiş(en) estetik değerlerinden yola çıkılarak polifonik dokunun yatay’ın ve dikey’in ilişkileri analizinin öncü yönleri belirlenmiş ve vurgulanmıştır. Özellikle

polifonik yapısal içeriğin iki bileşiminin ve onların özgün özelliklerinin iletişim faktörü, form oluşturma, dramaturjinin ve son olarak eser üslubunun özgünlüğünün temelidir.

2) Karayev polifonizminde özgün olan karakteristik görüngülerin uyaranişını özendiren, selef bestecilerin benzeri silsileleriyle olan temas noktaları, belirlenmiştir. Aşağıdaki özellikler Karayev polifonizmine aittir:

a) Azerbaycan mugamının (Şuşter) makamsal-entonasyon temelini unsurlarıyla sentezlenmiş olan 12 tonlu sisteme dayanan makamsal-tonal yapısallığın özgünlüğü;

b) modal üstünlüğü ve yapısalılığıyla beraber yatay çizginin yoğunlaştırılmış ifadesi olarak “yeni polifoni” tematizminin itici gücünün özgünlüğü benimsenmiştir;

c) ulusal düşünüş prensipleri ve besteci yaratıcılığı geleneklerinin birleşimi faktöründe ortaya çıktığı tematizmin varyantlı veya varyasyonlu gelişimi aracılığıyla formun oluşturulması.

3) Eskiden daha büyük ölçüde yataydan türemiş veri gibi, daha da büyük ölçüde melodik elementlerin “dikeyleştirilmesi” olanağını genişleten (kısmen özgür kılınması sayesinde) bir veri gibi sayılan dikey’in yeni, daha diferansiyel ve serbest mahiyeti belirlenir. Dikey, tıpkı yatay çizgi gibi, materyalin hareketini ve akışkanlığını (sözlü geleneksel Azerbaycan müziğinin doğaçlama karakterliliğinde temellendiği özellik) sağlayan bir faktördür. Ve bununla ilgili olarak dikey, polifonide form oluşturuu faktör işlevi görür.

4) Karayev piyanizmi, dünya piyano icracılığında önde gelen yönelimlerle kopmaz bağlı olan bir görüğe gibi ve ayrıca büyük sanatsal sürecin neticesi gibi silsilede sunulmaktadır. Karayev piyanizmi, Karayev sanatının gelişim hareketi sürecinin tümünü adeta aynada yansıtır gibi, kendi kurallarını dikte ederek, besteci düşünüşü gelişiminin gidişatını etkilemiş, besteci üslubunun şekillenme sürecini ayrılmaz bir bileşimi olmuştur. Dışsal sofuluğuyla (çileçiliğiyle) ayırt edilen “12 füğ” piyanizmi, daha önceki devirlerin pek çok icracı kazanımlarını içine çeker, sentezler ve özetler (kazanımlar sırasında kimi zaman gerçek-pedalsız veya vurmali piyanizm, enstrümanın renkli-koloristik veya ona “özgü olmayan” bir surette yorumlanması v.b.). Piyanizmin tüm

bu fenomenleri sanki “ezeli geleneksel” form gibi görünen fuge, önde gelen yenilikçi sanatsal yaklaşımın dolaysız ifadeçileridirler. Bu fuge aracılığıyla besteci, sırası geldiğinde parlak bir biçimde sanatının özünü ortaya koyar: sanatsal gelişim gidişatında derin düşünce, ana fikir, idrak, felsefi bakımdan değerli sanat eserlerinin uygulanması için yüksek virtüöz teknikli uygulama önemli ve gereklidir.

Yalnızca çizgisel dokunun detaylarında mükemmel anlamlı olan, polifonik yazı alanında, çağdaş yazı da dahil olmak üzere engin bilgilerle donatılmış icracı, bestecinin fikrini dinleyiciye “okuyabilir” ve iletir. K.Karayev’in böylesi güven içinde agogika sayesinde veya her fuge sesliliğin gücünün icracı payına dağıtılmasıyla ilgisi olan işaretlerden büyük payının bırakılması (alıkoyması) bu nedenle midir? Karayev, tekrarı yapılan icrada eşdeğer olamayacak olan müzikyorumu sürecinde, icracıya güvenir. Bu noktada da, profesyonel sözlü Azerbaycan müziğinin örneği olan muğamın icra süreciyle olan bağlantısı görülür.

K. Karayev’in polifonik silsile tekniği onu yalnızca polifonik geleneklerin koruyucusu değil aynı zamanda Avrupa kültürünün birçok geleneklerini ulusal müzik sanatı ve icracılığı kültürüyle ince ipler aracılığıyla birleştiren sentez üslubunun kurucusu yapar.

SONUÇ

Seçilen temanın incelenmesi bizi, bu temanın önemine ve çok yönlülüğünün kavranmasına ulaştırır. K. Karayev'in piyano sanatı bu tezde, tüm çağdaş dünya müzik kültürünün bir parçası olarak değerlendirilir. Bunun neticesi olarak genel müzikal, sanatsal üslup ve piyanizmin görüngelerinin objektif etkileşim bağı, bestecinin piyano müziği gelişim sürecinde temel olarak görülür. K. Karayev'in bireysel yaratıcılık özelliklerinin Azerbaycan piyano müzik kültürü gelişimine olan etkisinin izdüşüm süreci kaçınılmaz olarak nitelenir. Bu noktada esas olan, Doğu ve Batı müzik kültürleri sentezinin, K. Karayev piyano yaratıcılığının evrim sürecinin temeli olarak sunulmasıdır.

Farklı devirlerin seçkin bestecilerinin eserlerindeki evrimsel gelişim sürecinde ortaya çıkan yapısal içeriğin farklı anlamsal yönlerinin bu tezde incelenmesi, şu çıkarıma varmayı mümkün kılar: K. Karayev önemli ölçüde çeşitli doku tipleri ve türlerine dayanır (sırtını verir). Ancak böyle olmakla beraber Karayev her zaman, sözlü geleneksel Azerbaycan müziği yapısal içerik özelliklerini içine çeken kendi eşsiz hayal gücünü gözler önüne serer.

Üslubun estetik kategorisinin belirlenmesi gösterir ki K.Karayev, piyano müziğinde dahil olmak üzere, yaratıcılığın her alanlarında, kendi özel üslubunu yaratmıştır. K. Karayev'in yenilikçi bir besteci oluşuna özel olarak dikkat çekilir. Besteci ilk kez, bağımsız bir nitelikte felsefi tematikliği Azerbaycan müziğine getirir. Piyano müziği alanında da Karayev, dünya görüşünün XX. yy'ın sosyol-tarihi olaylarıyla kopmaz bağlantıda şekillenen filozof-besteci olarak kendini gösterir. İlerici düşünen bir sanatçı olarak Karayev, XX. yy. müzik sanatının en iyi ve geleceği olan kazanımlarının tümünü özümser. Tezde, K. Karayev'in sanatsal bireyselliğinin en önemli bileşimleri vurgulanır: yeni müzikal dil arayışı, "eski" ile "yeninin" sentezi çabası, dilin ulusal karakteristikliği; bütün bunlar besteciye "üslubun evrenselliğine" ulaştırır. Bu nedenledir ki K. Karayev'in bu denli zengin sanatsal potansiyeli araştırmacılar için böylesi çekici bir güce sahiptir. Bu nedenledir ki bestecinin tüm sanatsal gelişim yolu, evrimleşen tırmanış sürecinde mükemmelliğe, Doğu ve Batı müzik kültürlerinin sentezini zirveye taşır.

Çalışmamızda özellikle vurgulandığı K. Karayev'in XX. yy.'ın 1930'lı yıllarda başlayan sanatsal yolu, dünya müzik sanatında zengin bir ön koşula sahip olmasıdır. Aynı zamanda Karayev'den önceki dönemin (1920'li yılların sonu ve 1930'lu yıllar) Azerbaycan piyano müziğinde, daha sonralar Karayev tarafından çok yönlü bir biçimde geliştirilen bazı üslup özelliklerinin ortaya çıktığı da belirtilir. Karayev piyano müziğinin ön koşulları, Ü. Hacıbeyov'un enstrümantal piyeslerinde ve A. Zeynallı'nın piyano eserlerinde kendini gösterir. A. Zeynallı'nın eserlerinin analiz sonuçları, Karayev öncesi dönemin piyano müziğinin karakteristik üslup özelliklerini (aşağıdaki gibi) belirlemeye imkan yaratır:

- Bu kısa dönemin müziği, üslup bakımından klasik geleneklere yakındır. Şekillenme ve form oluşturma bakımından ise bu müzik romantik geleneklere dayanır.
- Makamsal-entonasyon araştırmaları planında ilk adımlar ortaya çıkar ve majör-minör sentezinde ulusal makamsal temelin açılmasına yönelik eğilim kendini gösterir.
- Hem Avrupa piyano müziğine hem de sözlü geleneksel Azerbaycan ulusal müziğine özgü olan, örneğin ritmik formüller veya ulusal enstrümanların çalınmasında icracı yöntemleri gibi unsurların birleşiminde yansıtılan dokusal çözümler arayışı müziği karakterize eder.
- Formyaratıcı eğilimler, Barok dönemindeki bu yönelimin gelenekleriyle ulusal anlamda karakteristik olan özellikleri birleştirme yolunda ilerlerler (makam ve füğün monotematizmi). Daha önceki dönemlerin üslup özellikleriyle çağdaş üslup özelliklerini birbirlerine yakınlaştırır ve müzikal ekolleri ve kültürleri ayıran zaman boşluğunu kısaltırlar.
- Önemli olan çıkarım odur ki, artık A. Zeynallı'nın müziğinde öyle bir enstrüman imgesi yaranmıştır ki, onun üzerinde çizgisel düşünüşe ve yazıya bağlı olan (tabe olan) müziğin yapısal netliği gösterilebilir.

Azerbaycanda piyano yaratıcılığının şekillenme süreci, K. Karayev'in yaratıcılığında daha sonralar piyanizm alanında da ilgi çekici dönüşümlere götürür. "İcracı-yaratıcı" formülü yüzyılın derinlerinde halkımızın ulusal müzik kültürünü şekillendiren benzersiz

geleneklerle (icracının aynı zamanda muğamın yaratıcısı olduğu zaman) bir bağ kurarak icracıyı “yaratıcı” seviyesine yükseltir.

K. Karayev sanatının erken dönem (1940’lı yılların başı ve 1950’li yıllar) eserlerinin incelenmesi (“Çar köyü heykeli”, piyano için “Sonatin”, “6 çocuk piyesi” ve bir sıra ayrı ayrı piyesler), K. Karayev müziğinin üslup bakımından kendine özgünlüğünü ortaya çıkarır. Bu kendine özgünlük, aynı zamanda, “bir grup görüngü için genel olan” belirtileri yansıtan, Avrupa müzik kültürü tarihindeki parlak ve “dönüşümlü” yönelim olan izlenimcilikle de bağlıdır. Bu belirtilerin büyük ölçüde bestecinin bireysel yaratıcılığına özgü oldukları işaretlenir. Neticede, besteci sanatının bahsi geçen döneme ait piyano müziği üslubunun **tür** ve **tipi** ortaya çıkar. K. Karayev müziği üslubunun bireysel-besteci türü(nün) hem **özerk** hem de **yorumlayıcı** üslup tipine sahip olduğu saptanır.

Özellikle şunun altı çizilmektedir ki daha sonraları K. Karayev XXyy.’ın diğer bazı bestecileri gibi farklı dönemlerin ve ulusal kültürlerin üslup koşullarını yeniden kavrayarak, bireysel bir üslup çözümlemelerine doğru ilerler. Ve sanatının **neoklasik eğilimleri** yine buradan olgunlaşır.

Bu çalışmada, 1940’lı yıllar dönemi üslup evriminin bazı meseleleri incelenirken **yapısal içerik** alanı da yine oldukça önemli olarak belirtilir. Öyleki yapısal içerik ve üslubun etkileşiminde, besteci yaratıcılığının evrimsel gelişim özelliklerinin açığa vurulması imkanı yatar. Yapısal içerik, seslenen müzikal doku olarak, icracılık özgürlüğünde özel bir mana kazanır. Bu doku özelliklerinin ve kabiliyetinin realize sürecini yorum aracılığıyla yansıtır. Dokunun bir özelliği daha vurgulanır. Bu özellik, katmanların polifonisine ve buradan da esas ve ikincil olarak işlevsel bölünmenin öneminin azalan derecelendirilmesine götüren “uzamsallık”tır (“fon” müzikte önde gelici işlevi belirleyebilir).

Geç romantik yazının ana eğilimi olan piyano seslenmesinin hayali tınısallığında pedalın rolü de incelenir. Bu durumda pedal, tınların yanılsamasını oluşturan en önemli form oluşturuvcu faktördür. Buna bağlı olarak enstrümantallığe ve orkestral tınısallığa (gerekli olduğunda) ulaşmada pedalın rolü de belirtilir.

K. Karayev yaratıcılığının orta-olgunluk dönemi, empresyonizm ve neoklasiziminden genel dünya müzik kültürüyle ulusal kültürün birleşmesinde uygulanan öncü fikirlerde kendini gösteren, geleceğe yönelik eğilimlerin ve emellerin bir sonraki arayışına “ilerleyen” yönelimi yansıtan üslup ve piyanizmin şekillenme süreci olarak değerlendirilir. Bu eğilim, K. Karayev yaratıcılığının tümünü sarıp sarmalar.

1950’li yıllar yeni fikirlerin hayata geçirilme dönemi olarak belirtilmektedir. K. Karayev’in müziğinde “simetrik modun” yavaş yavaş şekillenmesi ve tasdiklenmesi süreci de bahsi geçen dönem müziğinin dil özelliklerini şekillendiren önemli fikirlerden biridir. Karayev’in müziğindeki armonik ve modal-entonasyon dilin önde gelen faktörlerinden birisi olan bu sistem, daha sonraki dönemlerin eserlerinde de gelişimini sürdürür.

Sözlü geleneksel Azerbaycan müziğinin özellikleriyle düşüncesin “klasik” temelleri arasındaki kopmaz bağ zemininde uygulanan dramaturjinin bütünlüğüne olan istek de bahsi geçen dönemin eserlerinde vurgulanır. Polifonik tekniğe olan çabayı yansıtan, tepkisellik prensipi temelinde (üslup bakımından) ve yenilikçi çabalar zemininde genetik olarak benimsenilmiş sözlü geleneksel Azerbaycan müziğinin değerleriyle bağlı olan eğilim de tasdik olunur. Bu çabalar K. Karayevi, henüz erken dönem bestelerinde olgunlaşmaya başlayan **üslup sentezi** prensibine ulaştırır. Polifonik tekniğine olan çabasını yansıtan eğilim de tasdik olunur. Bu üslup sentezi, piyanizmin evrimiyle kopmaz bağda şekillendirilir.

Dokudaki polifonik başlangıç, çizgisellik ve buna uygun olan virtüöz üsullerinin deposu veya klavsen müzik yapma tarzını bestecinin piyano sanatına dahil eden romantiklere ve empresyonistlere özgü olan doku inşasının karakteristik dikey prensibinden farklı olarak, ses boşluğunun “yatay-pedalsız” uygulanması fikri, K.Karayev sanatının bahsi geçen döneminde yerleşiklik kazanan üslup sentezinin temeli olarak görev alırlar.

Yenilikçi özün ifadesi, yeni sözvarlığı, eski’nin ve yeni’nin sentezinin temelinde yazı tekniği arayışının sonucu olan “24 prelüd” eserinin gelip geçici olmayan değeri vurgulanmıştır. Bu sentez, bestecinin yaratıcılığının temel parçalarından biri olan “üslubun evrenselliğine” götüren bir faktör olarak incelenir. Mantıklı bir biçimde bu eser besteciye, yeni bir sanatsal evreye ve yeni bir üslup seviyesine ulaştırır. Bu üslup

seviyesinin temelinde, 1960'lı yıllar Azerbaycan müziği için yeni olan ifade üsulleri sistemi, yani yazının 12 tonlu müzik tekniği yer alır. Hayatının son döneminde bestecinin bir sıra eseri bu sistem esasında yazılmıştır (III.senfonu, Keman konçertosu, piyano için “12 füğ”).

K. Karayev üslup şekillenmesinin evrimsel sürecinde XX. yy.'ın 1960-1970'li yılları, seriyal tekniğin dikkatli bir biçimde özümseme ve yeni ifade üsullerinin arayışı dönemidir. Bu dönem bestecinin yaratıcılık gelişiminde zirve olarak tayin edilir. Tezin son bölümünde K. Karayev'in “12 füğ” polifonik silsilesinin incelenmesi, en önce, müzikte üslup ve piyanizmin kendine özgünlüğüne ulaşmaya yardımcı olan polifonik dokunun en önemli ve öncü parçaları sayılan yatay ve dikey'in işleyişinin özgün özelliklerinin belirlenmesine yöneltilir. Karayevin “12 füğ” silsilesinin daha önceki bestecilerin benzeri silsileleriyle olan ortaklıkları ve farklılıkları karşılaştırmalı olarak analiz edilir. Öyle ki bu durum, Karayev polifonizminde ve son yaratıcılık dönemi(nin) müziğinde aşağıdaki görüngüleri yüzeye çıkarmaya yardımcı olur:

- Üslup temelleri sentezi ve ulusal mod-entonyon temeliyle dodekafon sistemine dayanan mod-tonal yapısallığının sentezi;
- Tematizmin (yatay'ın ifadecisi olarak) itici güçlerinin yoğunlaşmasının ve bu noktada besteci sanatı geleneklerini ve ulusal düşünüş prensiplerini birleştiren, gelişimin varyantlı veya varyasyonlu üsullerinin kullanılmasının sonucunda, formun oluşumu faktörünü. Materyalin akıcılığını, yani hem klasik hem de ulusal Azerbaycan müziğinin doğaçlama karakteristliğinde temellenen vasfını sağlayan bu faktörlerin ikisinde, formolusturucu düzenin bir faktörü olarak görev alırlar;
- Yetkinliğe ulaşan, genelleştirilmiş bir biçimde “12 füğ” silsilesinde gösterilen, besteci üslubunun evrim sürecine paralel olarak evrimleşen Karayev piyanizmi fenomeni. Piyanizmdeki tüm evrimsel yolun neticesi gözler önündedir; - dünya piyanizm yönelimini yansıtan icracı tarzlarının sentezi. Karayev müziğinde eş zamanlı uygulanan “XX. yy. piyano imgesi” de evrim sürecinde gösterilir.

Böylelikle bu tezde şu düşünce doğrulanmış olur; K. Karayev'in polifonik forma karşı tutumu, onu yalnızca polifonik geleneğin koruyucusu değil aynı zamanda ulusal ve Avrupa müzik kültürünün geleneklerini ince bir ip aracılığıyla birleştiren sentetik üslub'un kurucusu yapar.

Tema üzerindeki çalışma sürecinde, incelenen meseleyle dolaylı olarak bağlantılı olan bir sıra soru ortaya çıkar. Bu sorular arasında esaslı olanlardan biri şudur: ulusal icracılıktan bahsetmek mümkün müdür ve ulusal icracılık özellikle piyano icracılığında nesnel bir biçimde yer almakta mıdır? Müzikolojinin bu bölgesindeki işlemlerin arayışları bizi müzikolog M. Smirnov'un "Ulusal icracı üslubu meselesine dair" isimli mekalesine ulaştırır. Müzikolojide bu konunun çok az öğrenildiğini tespit eden ve farklı müzikolog ve icracıların (B. Asafyev, G. M. Kogan, A. Alekseyev, L. Barenboym ve diğerleri) en küçük soyut fikir taneciklerine dayanan yazar, "ulusal icracı üslubu" kavramının var olduğu sonucuna ulaşır. Bilindiği gibi estetik bilim, kültür ve sanatın özünü açığa çıkararak her sanatta ulusal başlangıcın rolünü belirler, kültürde ise uluslararası ve ulusalın karşılıklı bağlantısı "sonucunu ortaya çıkarır". Eğer icracı sanatı, kültür sisteminin bir parçası olarak incelenirse o zaman herhangi bir sanatın ulusal temelinin rolü tartışmasız ve söz götürmezdir. Yorumlanan eserin fikrinin, anlamının doğru bir biçimde verilmesi her icracının görevidir ve her biri bunu kendisine göre, yani öznel olarak yapmaktadır. M. Smirnov kendi mekalesinde şöyle yazıyor: "İcra her zaman öznel ise, o zaman insan bireyselliğinin izlerini kendinde taşımış olur, yani kişilik özelliklerinin tümünün birleşimini taşır. Bu kişilik özellikleri arasında, karakterin ulusal kendine özgünlüğü önemli bir rol oynar. Bu nedenle elbette Rus, Amerikan, İtalyan ve diğerleri gibi farklı ulusal ekollerden bahsetmek son derece doğaldır" (147, s.158). Bu ekollere Azerbaycan ekolünü de ekleyebiliriz. Ne de olsa Azerbaycan ekolü şüphesiz, ulusal karakterimizin eşi benzeri olmayan, esaslı özünü her icracının icrasına katar. Yaratıcı ve icracıyı tek bir surette sunan ve bu üslubun karakteristiğinin belirlenmesi için bir temel oluşturan ulusal müziğin genetik geleneğinde, Azerbaycan icracılık üslubunun özgünlüğü kendini gösterebilir. Ulusal psikolojik kompleksin toplamı da icracı üslubunun hem ulusal hem de başka ulusların eserinin icraya projeksiyonlanan "tohumudur".

Z. Adıgüzelzade, F. Bedelbeyli, A. Vekilova, E. Safarova, T. Gasımova, N. Sultanov, A. Muharremova ve Azerbaycan piyanistlerinin daha genç neslinden olan S. Aşumova, U. Veliyeva, M. Adıgüzelzade, M. Hüseyinov ve diğerleri gibi önemli Azerbaycanlı piyanistler tarafından K. Karayev'in "24 prelüd" eserinin icrasının ses kayıtlarının karşılaştırılmasında, icracı üslubunun ulusal özgünlüğü bütün açıklığıyla ortaya çıkar. Bireysel icracı kabiliyetine ve Karayev müziğini kendilerine göre algılayan bir görüşe sahip olan bu piyanistlerden her biri ulusal icracılık özelliklerinin, psikolojisinin ve ruhunun genel işaretlerini yansıtır. Bu işaretlerden bazıları; felsefi düşünce, materyal gelişiminin özgünlüğü (mugamı andıran yapıdaki zirveye art arda ulaşım), ulusal müziğin makamsal-entonasyon temelini doğaçlama karakterindeki piyanistik anlatımın özgünlüğüdür. Bu işaretler şu veya bu bestecinin üslubunda yer alan ulusal maneviyattan ileri geldiklerine göre, icracı üslubunda ifadelerini bulurlar. Kara Karayev prelüdlerinin Rus piyanist Vladimir Kraynev tarafından çok parlak bir biçimde icra edilmesi ise pek çok bakımdan Azerbaycanlı piyanistlerinin yorumlayışından farklıdır.

Bu incelemede K. Karayev piyano yaratıcılığının evrim yolu, yani evrim mekanizmasının temelliliği, tutarlı bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu gelişim yolunun neticesinde ortaya çıkan K. Karayev fenomeninin yenilikçi doğası hem ulusal hem de dünya müzik kültürü gelişiminin perspektifini çizer ve besteci yaratıcılığı ve icracılık için yeni olanaklar sunar.

KAYNAKÇA

Azerbaycan dilinde edebiyat:

- 1.Abasova E.A., Karaqiçeva L.V, Ferhadova R.C., Kara Karayev. Baku.: İşiq, 1978,72s.
- 2.Abdullazade G.A. Eski ve orta asrlarin müzik kültürü. Baku: Gartal, 1996, 291 s.
- 3.Azerbaycan Sovet Ensiklopedisi.I c., Baku.: 1976, 591 s.
- 4.Azerbaycan milli müziğinin tedgigi problemleri (ilmi makaleler toplusu), Baku.: İlm, 1999, 243 s.
- 5.Dadaşova E.R. Polifoni üzre kısa mühazireler kursu. Baku.: yayınevi APU,1991, s.65-110
- 6.Dadaşzade Z.A. Simfoniyanın fezası. Baku.: Nurlan, 1999, 203 s.
- 7.Efendiyeva İ.M. Zirvenin yüksekliyi ve paklığı. "Halk" gazetesi, 26.12.2007
- 8.Aliyeva F.Ş. Müzik tarihimizin sahifaları. Baku.: Adiloğlu yayınevi, 2003, 282 s.
- 9.Aliyeva F.Ş. XX y.y. Azerbaycan müzik kültürü tarihinin kaynakları. 2 cildde, I c., Baku.: Nurlan, 2005, 360 s.
10. Aliyeva F.Ş. XX y.y. Azerbaycan müzik kültürü tarihinin kaynakları. 2 cildde, II c., Baku.: Nurlan, 200 , 420 s.
- 11.Ali-zade F.A. Kara Karayev (K.Karayevin 80 illiyine adanmış). (azerbaycan, ingilis ve rus dillerinde), Baku, 1997.
- 12.Emrahova A.A. Üslub tahlilinde "cins", "növ", "freym". "Müzik dünyası" dergisi, 3-4/5, Baku.: 2000, s.74-77.
- 13.Emrahova A.A. Schonberg ve XX asr dünya medeniyeti. "Müzik dünyası" dergisi, 1(2), Baku.: 2000, s.57-61.
- 14.Hacıbeyov Ü.A. Eserleri. 4 cildde, II c., / Tertip eden Gasımov G., M. İbrahimovun redaktesi ile. Baku.: Azerbaycan SSR İlmmler Akademisi neşriyati, 1965, 412 s.
- 15.Hacıbeyov Ü.A. Eserleri. 4 cildde, III c., / Tertib eden Gasımov G., M. İbrahimovun redaktesi ile. Baku: Azerbaycan SSR İlmmler Akademisi yayınevi, 1968, 308 s.

- 16.Hacıbəyov Ü.A. Eserləri. 4 cildde, IV c., / Tərtib edən Qasımov G., M.İbrahimovun rədaktesi ilə. Bakı.: Azərbaycan SSR İlmə Akademisi nəşriyatı, 1968, 308 s.
- 17.Hacıbəyov Ü.A. Məkalələr. “Leyli və Mecnun”dan “Koroğlu”ya qədər. Bakı.: Yazıçı, 1985, 653 s.
- 18.XX y.y. Azərbaycan musiqisi (məkalələr toplusu), Bakı.: İlm və həyat, 1997, 202 s.
- 19.İsazadə A.İ. Azərbaycan Sovet bəstəkarlarının enstruməntal yaradıcılığı. Bakı.: Azərbaycan SSR İlmə Akademisinin yayınevi, 1961, 147 s.
- 20.Garabəyli S.A. Üzeyir Hacıbəyov: Moskova.: 1939-cu il. “Musiqi dünyası” dergisi 1(2), 2000, s.10-11
- 21.Qasımov S.C. Bağirov N. Azərbaycan sovet musiqi ədəbiyatı. Bakı.: Maarif, 1984, 221 s.
- 22.Məhmudova Ş.H. Musiqi palitrası. Bakı.: “Nurlan”, 2003, 223 s.
- 23.Məhdiyeva L.R. Cəferova A. Kara Karayevin mod tefəkkürünə dair. “Musiqi dünyası” dergisi 2 (3), Bakı.: 2/2000, s. 44-48
- 24.Mirzəzadə H.H. Bir kitabın bir nəfəsi. “Musiqi dünyası” dergisi 1 (2), Bakı.: 2000, s. 99-105
25. Seferova Z.Y. Azərbaycan musiqi ilmi. Bakı.: İlm, 1998, 583 s.
- 26.Seferova Z.Y.Üzeyir Hacıbəyov yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər. Bakı.: İlm, 1985, 206 s.
- 27.Talıbzadə Ü.T. Kara Karayev yaradıcılığında musiqi ilə mətnin qarşılıqlı əlaqəsi problemine dair. “Musiqi dünyası” dergisi 3-4/5, Bakı: 2000, s. 91-94
- 28.Tağızadə A.Z. Azərbaycan sovet musiqi tarixinə aid metodik təvsiyələr. Bakı: Azərbaycan Dövlət Universiteti, 1985, 36 s.
- 29.Vəliyeva - Hacıbəyova Ü.V. Kara Karayevin fortepiyano yaradıcılığının erkən dövrü (metodik təvsiyə), Bakı.: 1997, 16 s.
- 30.Zöhrəbov R.F. Makam. Azərbaycan Dövlət Yayınevi, Bakı: 1991, 219 s.

Türk dilinde edebiyat:

- 31.Andre Hoder. Müzikte Türler ve Biçimler. Pan Yayıncılık, 2007, 106 s.
- 32.İlke Boran. Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği. Yapı Kredi Yayınları, 2007, 317 s.
- 33.İlyasoğlu E. Zaman İçinde Müzik. İstanbul: 2000, 319 s.
- 34.Nurcan Cangal.Müzik formları.ArkadaşYayınları, 2005, 240
- 35.Nurcan Cangal. Armoni. Arkadaş Yayınları,2005, 320 s.

Rus dilinde edebiyat:

- 36.Abasova E.A. Üzeyir Hacıbeyov. Heyat ve yaratıcılık yolu. Baku.: İlm, 1985, 199 s.
- 37.Abasova E.A. Kara Karayev tematizminin milli özmehtsusluğuna dair. Makaleler Mektuplar Söylemeler. M.: Sovet Bestecisi, 1973, 450 s.
- 38.Abasova E.A. Asrla eşit olarak. Makaleler toplusu. Baku.: Yazıcı, 1988, s.151-157.
- 39.Abasova E.A. Karayev yaratıcılığında yenilikçi prensipleri hakkında. Kara Karayev. Oçerkler. Baku.: Çinar-Çap, 2003, s.9-29
- 40.Abaskuliyeva L.G. Azerbaycan profesyonel piano kültürünün biçiminde ve gelişiminde esas fikir: Doktora tezinin özeti. Baku.: 2005, s. 28
- 41.Abdullayev K.C., Calagoniya V.V. Asrla aynı hızda olmak. Kara Karayev anlatıyor. "Baku işçisi" gazetesi, 1970, 28 mayıs.
- 42.Abezgauz İ.V. Kara Karayev'in armoni dili hakkında. Müzik ve çağdaşlık. M: "Müzik" Yayınevi, 1968, s.203
43. Uzeyir Hacıbeyov adına Azerbaycan Devlet Konservatuarı. Baku: Azərneşr, 1972, s.212
- 44.Azerbaycan müziği (makaleler kitabı) / M: Devlet Müzik Yayınevi, 1961, s.375.
- 45.Aliyeva Z.A. Kara Karayev'in piano için eserleri (üslub ve icracı yorumunun bazı meseleleri). Doktora tezinin özeti. Baku: 1973, s.24

- 46.Aliyeva L.O. Azərbaycan bestecilerinin piano silsileləri (usul və üslub təkamülünün meseleləri). Doktora tezinin özetı. Bakı: 2004, s.28
- 47.Aliyeva N.A. Azərbaycan bestecilerinin yaradıcılığında polifoni formları. Doktora tezinin özetı. Bakı.: 1969, s.31
- 48.Aliyeva N.A. Azərbaycan sözlü gələnek müziğində polifonik çoksesliğıne bakiş acıları hakkında. Bakı: 1990, s. 56
- 49.Aliyeva N.T. Kara Karayev'in yaradıcılığında passakalya ve füğ (klassik polifoni formlarının ve azerbaycan sözlü gələnek müziğində başlıca özelliklerinin birbirine etkileme problemine dair). Doktora tezinin özetı. Kiyev.: 1989, s.17
- 50.Alihanova - Şarifova V.Ş. Kara Karayev'in armoni düşünuşünde bazı çağdaşlık özellikleri. K.Karayev. Denemeler. Bakı, Çınar-Çap, 2003, s.163 – 176
- 51.Amosova A.N. Sanatın paradoksal dünyası. Estetik denemeler. Makaleler kitabı. 4. Çıkarma, M.: Müzik, 1977, s.222
- 52.Asafyev B.V. Süreç gibi müzik formu. Leningrad.: Müzik, 1971, s.376
- 53.Aşumova S.R. Azərbaycan bestecilerinin yaradıcılığında piano konçertosu (üslub özellikleri ve yorum problemleri). Doktora tezinin özetı. Moskova: 1991, s.19
- 54.Barskiy B.B., Karayev F.K.: GENUG or not GENUG. Geçmiş SSSRi'den müzik. M.: Besteci, 1994, s.186
- 55.Büyük Sovyet Ansiklopedisi. 30 cilt'de. 3-cü yayım, M.: 1969-1978
- 56.Buhanov V.İ. Sanat gerektirir. Kara Karayev anlatıyor. Gaz. "Azərbaycan Gençliğı", 1963, 18 aralık.
- 57.Vinogradov, V.S. Besteci Kara Karayev'in estetik görünümleri. Makaleler Söylemeler Mektuplar // Moskova: Sovyet besteci, 1978, s.118-127
- 58.Müzikal form soruları. Makaleler toplusu. Çıkarma 3. / Ed. V. Protopopov, M.: Müzik, 1977, s.269.
- 59.Hacibeyov Uz.A. Azərbaycan Halk Müziğı ilkeleri. Bakı. Yazıcı, 1985, s.146
- 60.Hacibeyov Uz.A. Azərbaycan müzik sanatıyla ilgili. Bakı. Az. Devlet Yayımevi 1966, s.123

- 61.Gakkel L.E. Yirminci yüzyılın piyano müziği. Leningrad-Moskova: Sovyet bestecisi, 1976, s.295.
- 62.Gizeking Valter. Sanatçının düşünceleri. "Sovyet Müziği" Dergisi , 1970, № 7, s.77-78
- 63.Grigoryev S.S., Müller T.T. Polifoni ders kitabı. M. Müzik, 1977, s.308
- 64.Grigoryev L.G., Platek Y. Ustalar ile konuşmalar. "Müzik Hayatı» dergisi № 6, 1974 s.15
- 65.Grigoryeva G.V. Senfoni ve üslup problemleri. "Sovyet Müziği" dergisi,1987, s.27-33
- 66.Gruber R.İ. Müzikal kültür tarihi. Leningrad: Devlet Müzik Yayınları, 1935, s. 593
- 67.Grum-Grjımaylo T.N. Müzikal icracılık.. M.: Bilgi, 1984, s.156
- 68.Gulyanitskaya N.S. Modern armoniyaya giriş. Öğretim araçları. M. Müzik,1984, s.256
- 69.Gulyanitskaya N.S. Sanatsal-ifadesal üsullar sisteminde armoni: Sovyet bestecilerinin müziğinin üslup kuralları (60-70 yıllar) // Müzikal kompozisyonun çağdaş sanatı. Çalışmalar Toplumu. Çıkarma 79. M.: 1985, Gnessinler adına GMPİ. s. 32-48
- 70.Gureyev S.G. K.Karayev'in çalgı yaratıcılığı (evrim ve üslup özellikleri). Doktora tezin özeti. Leningrad: 1976, s.25.
- 71.Denisov E.V. Çağdaş orkestrasında vurmali çalgılar. M.: Sovyet bestecisi, 1982, s.256
- 72.Denisov E.V. Çağdaş müzik ve kompozisyon tekniği evriminin problemleri. Çağdaş müzikte melodinin bazı türleri üzerinde. M.: Sovet besteci, 1986, s. 206
- 73.Dmitriyev A.N. Şekillendiren bir faktör olarak polifoni. L.: Muzgiz, 1962, s. 488.
- 74.Doljanskiy A.N. Shostakovich'in 24 Prelüd ve Füg. L: Şov. besteci, 1963, s. 271
- 75.Doljanskiy A.N. Mod teorisinin bazı soruları/Mod problemleri. M.: Müzik, 1972, s. 3-35
- 76.Dolinskaya E.B. Dönemlerin müzik diyalogu."Sovyet Müziği" dergisi, 1988, № 9, s.12-16

- 77.Dubovskiy İ.İ., Yevseyev S.V., Sposobin İ.V., Sokolov V.N. Armoni Ders Kitabı. / M: Müzik, 1973, s. 456.
- 78.Dyaçkova L.S. Yirminci yüzyıl müziğinde armoni. M.: Müzik, 1994, s. 144
- 79.Yirminci yüzyılın Yabancı müziği. / İ.V. Nestyeva tarafından düzenlenmiştir. M.: Müzik, 1975, s. 155.
- 80.Zohrabov R.F. Azerbaycan mugamının teorik problemleri. Baku: Şur, 1992, s. 250.
- 81.İmanova U.İ. Yirminci yüzyıl klasisizmi ve Kara Karaev'in müziği. Doktora tezinin özeti. Taşkent: 1990, s. 21
- 82.Kazella A. Politonallık ve atonallık. L.: Triton, 1926, s. 32
- 83.Karagiçeva L.V. Kara Karayev. Moskova: Sovyet bestecisi, 1960, s. 300.
- 84.Karagiçeva L.V. Kara Karayev. Kişilik. Sanatla ilgili görüşler. M: "Besteci" 1994, s. 227
- 85.Karagiçeva L.V. Kara Karayev. "Baku" gazetesi, 1968, temmuz 28.
- 86.Kara Karayev. Makaleler Mektuplar Söylemler/ Derleyen L. Karagiçeva. M.: Sov. bestecisi, 1978, s. 450.
- 87.Karayev K.A. Yeniliği görüb ve onu övmek. "Pravda" gaz.,1960, 18 eylül
- 88.Karayev K.A. Büyük sanatın problemleri. "İzvestiya" (Haberler) gaz., 1963, 8 ekim
- 89.Karayev K.A. Ekime adama. "Sovyet Müziği" dergisi , 1967, № 11
- 90.Karayev K.A. "Sovyet Müziği" dergisi , 1971, № 9, s.64-65
- 91.Karayev K.A. Sanatçı ve devrim (bizim anket), "Edebiyat Soruları" dergisi, 1967, № 11, s. 48
- 92.Karayev K.A. Besteci eğitimi. "Sovyet Kültürü" gaz, 1962, 29 kasım.
- 93.Karayev K.A. Hayatın gerçeği savaşta."Sovyet Kültürü" gaz., 1968, 28 ocak
- 94.Karayev K.A. Geleceğin parlak ufukları. "Müzik hayatı" Dergisi, 1971, № 10, s. 11
- 95.Karayev K.A. İlmi- publisistik miras (derleyen Safarova Z.). Baku: İlm, 1988, s. 143.
- 96.Karayev F.K. Spiralın (helezonun) bir sonraki dönüşünü bekleyelim mi? "Müzik Akademisi" dergisi, 1993, № 4, s.14-19

- 97.Kogoutek S. Yirminci yüzyıl müziğinde kompozisyon teknikleri . M.: Müzik, 1976, s. 367.
- 98.Kon Y.G. Çağdaş müziğinin analiz soruları. Makaleler ve araştırmalar. L. Sovyet bestecisi, 1982, s. 149.
- 99.Kurt E. Linear kontrpuan ilkeleri. Moskova.: Devlet Müzik Yayınevi, 1931, s. 304.
- 100.Levaya T.N. Şostakoviç'in ve Hindemit'in füglerinde yatay ve dikey münasibetleri. Polifoni. Makaleler toplusu // M.: Müzik, 1975, s. 228-248
- 101.Levaya T.N. Hindemit'in büyük formlarda çokseslilik (polifoni). Polifoni. Makaleler toplusu. M.: Müzik, 197, s. 141-172
- 102.Litinskiy G.İ. Ciddi üslublu polifonide imitasyonların oluşumu. M.: Müzik, 1971, s.129.
- 103.Muharremova A.A. Kara Karayev piyano eserlerinin icracı ve pedagojik analizi. Metodik tavsiyeler. Bakü, 1992, s. 10.
- 104.Magomayev M.M. Azerbaycan müzik sanatıyla ilgili. (derleyen Kasimov K.). Bakü: Işık, 1987, s. 157
- 105.Mazel L.A. Melodiler hakkında. M.: 1952, M.: Muzgiz, s. 300.
- 106.Mazel L.A. Çağdaş müzik dilini geliştirme yolları hakkında. "Sovyet Müziği" dergisi, 1965, № 6, 7, 8
- 107.Mazel L.A. Klasik harmoni'nin problemleri. M.: Müzik, 1972, s. 616
- 108.Mazel L.A. Müzik analizi soruları. Moskova: Sovyet bestecisi, 1978, s. 352.
- 109.Mazel L.A. Müzikal eserlerin yapısı. M.: Müzik, 1979, s. 536.
- 110.Mazel L.A. Müzik teorisi ve analizi üzerinde makaleler. M.:Sovyet bestecisi, 1982, s. 323.
- 111.Mazel L.A.,Tsukkerman V.A. Müzik unsurları ve küçük formların analiz yöntemleri. Müzikal eserlerin analizi. M.: Müzik, 1967, s. 752
- 112.Mazel L.A. Anılar ve şükran. Kara Karayev - Makaleler Mektuplar Anılar // M.: Sovyet bestecisi, 1978, s. 81-83

- 113.Mamedova B.A. Kara Karayev armonik dilinin bazı özellikleri. (ilim ve araştırma çalışması). Bakü: Azərneşr, 1959, s. 53
- 114.Mamedova B.A. Azərbaycan bestecilərin bəzi məqsədli xüsusiyyətləri/ Uz. Hacıbəyov adına ADK-nın bilimsel notları, seri XIII № 1, 1973, s. 40-69
- 115.Martınov İ.İ. Portre üçün çizgiler. Kara Karayev - Makaleler Mektuplar Söyləmələr / / M.:Sovyet bestecisi, 1978, s. 158-161
- 116.Mahmudova Ş.H. Azərbaycan müğəminin (məqamının) tematizmi. Bakü: Şur, 1997, s. 131
- 117.Meduşevskiy V.V. Müzikal üsluplarının evriminin və tipologiyasının mahiyyəti probleminə. Müzikal çağdaş. Sayı 5 // M.: Sovyet bestecisi, 1984, s. 287.
- 118.Meduşevskiy V. V. Nəsil musiqinin sənətsal vasitələri qurulmuş? Estetik təcrübələr. Çıkarma 4 // M.: Müzik, s. 79 -113
- 119.Meyer Kr. K.Karayev ilə benim görüşmələrim. Kara Karayev - Makaleler Mektuplar Söyləmələr// M.: Sovyet bestecisi, 1978, s. 90 – 91
- 120.Mihaylov M.K. Müzikte üslup. L.: Müzik, 1981, s. 262
- 121.Müzikal çağdaş. Çıkarma 4 / M..Sovyet bestecisi, 1983, s. 327.
- 122.Müzikal Ansiklopedik Sözlük (Ed. Keldiş) - M.: Sovyetansiklopedisi, 1991, s. 672.
- 123.Nazaykinskiy E.V. Müzikal kompozisiyanın məntiqi. M.: Müzik, 1982, s. 319
- 124.Nazaykinskiy E.V. Müzikal algılama psixologiyası üzərində. M.. Müzik, 1972, s. 383
- 125.Nazım Hikmet. Böyük mütləq olay. "Bakü İşçisi" gaz. Bakü: 1958, 11 okabr
- 126.Nazım Hikmet. Parlak bələ. "Leningrad gerçəgi" gaz., 1958, 16 okabr
- 127.Nasirova K.Y. Kara Karayev melodiyasının ulusal mənbələri. Sənətsənəslilik namizədi alimlik dərəcəsi almaq üçün təqdim edilən doktora təzisinin Özetli. Bakü: 1996, s. 21
- 128.Ordjonikidze G.S. Muasirliğin ses mühitəsi. Müzikal çağdaş. Makaleler toplusu. Çıkarma 4 // Sovyet bestecisi, 1983, s. 272 – 304
- 129.Pankratov V.A. Küçük enstrumental formalar. M.: Dövlət Müzikal Yayımevi, 1962, s. 70

- 130.Piyanistler anlatıyor. Sovyet bestecisi, 1979, s. 222.
- 131.Protopopov V.V. Belli başlı olaylarda polifoni tarihi. Çıkarma I / Rus klasik ve Sovyet müziği. M.: Muzgiz, 1962, s. 296.
- 132.Protopopov V.V. Polifoni tarihi, cilt 3.-Moskova: Müzik, 1985, s. 496, cilt 4 - Moskova: Müzik, 1986, s. 318.
- 133.Polifoni. Makaleler toplusu. / K. Yujak tarafından düzenlenmiştir. M.: Müzik, 1975, s. 290.
- 134.Royterşteyn M.İ. Kara Karayev' in 24 prelüdü, Kara Karayev - Makaleler Mektuplar Söylemeler // Sovyet bestecisi, 1978, s. 247-266
- 135.Rappoport R. Sanatın tabiatı ve müziğin özgünlüğü. Estetik denemeler. Sayı 4 // M.: Müzik, s. 39 -78
- 136.Safarova Z.Y. U. Hacibeyov'un müzikal ve estetik bakışları. Sovyet bestecisi, 1973, s. 171.
- 137.Safarova G.N. Azerbaycan'da çocuk müzik okullarında erken piyano eğitiminde milli müziğin kullanım formları ve yöntemleri. Baku: 2003, s. 22.
- 138.Seyidov T.A. Azerbaycanın piyanistik kültürü. (1895-1985) Piyano fakültesinin öğrencileri için "Piyano sanatının tarihi" kursüsünde metodik rehberlik. Baku: AzSSRi'nin Eğitim Bakanlığı, 1989, s. 37
139. Seyidov T.A. Kara Karayev'in piyano için çocuk piyesleri. Baku: Azərneşr, 1972, s. 38.
- 140.Seyidov T.A. Azerbaycan Sovyet piyano müziği (1930-1970). Baku: Yazıçı, 1980, s. 146
- 141.Seyidov T.A. Azerbaycan piyano müziği türlerinin geliştirilmesi. Baku: Şur, 1992, s. 307.
- 142.Seyidov T.A. Kara Karayev'in son opusu ("12 füğ" piyano silsilesi ve onun icrası hakkında). İlmi araştırmalar (folklori'stik, filoloji, felsefe, tarih, sanat ve nazariye bakımları - Cilt.XVIII - Baku: Seda, 2006, s. 179-184
- 143.Seidov T.A. Yirminci yüzyıl Azerbaycan piyano kültürü: pedagoji, icracılık ve bestecilikyaratıcılığı. Baku: Azərneşr, 2006, s. 272.

- 144.Skrebkova - Filatova M.S. Müzikte yapısal içerik. M.: Müzik, 1985, s. 285
- 145.Skrebkov S.S. Müzikal üslupların sanat prensipleri. M.: Müzik, 1973, s. 448
- 146.Kara Karaev hakkında söz. Makaleler toplusu / Derleyenler - E. Abasova, L. Karagiçeva. Bakı: Yazıçı, 1982, s. 228
- 147.Smirnov M.D. Ulusal icraçılık üslubu sorusu hakkında. Estetik denemeler. Çıkarma 4 // M.: Müzik, 1977, s. 222
- 148.Sokolov A.P. Yirminci yüzyılın müzikal kronolojisi. "Müzik dünyası" dergisi , 1-2/19, 2004, s. 92-95
- 149.Kara Karayev. "Sovyet Müziği" dergisi, 1971, № 9, s. 64-65
- 150.Sohor A.N. Müziğin sosyoloji ve estetiği soruları (II). Makaleler ve araştırmalar. L.: Sovyet besteci, 1981, s. 293
- 151.Taneyev S.İ. Ciddi yazının hareketli kontrpuanı. M.: Müzik, 1959, s. 383.
- 152.Yirminci yüzyıl müziğinin teorik problemleri. Makaleler toplusu. Çıkarma 2. / N. Tyulin tarafından düzenlenmiştir. M.: Müzik, 1978, s. 199.
- 153.Tyulin Y.N. Modern armoni ve onun tarihsel kökeni // Çağdaş müziğin soruları. L.: Muzgiz, 1963, s. 108 -156
- 154.Tyulin Y.N. Müzikal form. M.: Müzik, 1974, s. 253.
- 155.Fayn Y.N. R. Shchedrin 'in prelüdləri ve fügləri. Yenilikçilik ve gelenekler. Müzikal çağdaş. Makaleler toplusu. Çıkarma 3 // M.:Sovyet bestecisi, 1973, s. 214-237
- 156.Halilova F.Z. Azərbaycan piyano kultürü tarixi üzərinə denemələr. Doktora tezinin özetı. Bakü: 1969, s. 21.
- 157.Holopova V.N. Müzik teorisi: melodi, ritim, doku, tematizm. "Lani" Yayımevi, 2002, s. 368
- 158.Holopova V.N. Müzik eserlerinin biçimleri. "Lani" Yayımevi, 2001, s. 496.
- 159.Holopova V.N. Bir sanat növü olan müzik: Ders aracı. "Lani" Yayımevi, 2000, s. 320
- 160.Holopova V.N. Alfred Şnitke. Yaşam ve yaratıcılık denemesi. M.: "Sovyet bestecisi", 1990, s. 350.

- 161.Holopov Y.N. Çağdaş armoni üzerine denemeler. M: Müzik, 1974, s. 288.
- 162.Holopov Y.N. Armoninin üç yabancı sistemleri hakkında// Müzik ve çağdaşlık. Çıkarma 4, Moskova, 1966, s. 216 – 329
- 163.Holopov Y.N. Vebern'den avangarda (öncülüğe). "Müzik dünyası» dergisi 3-4/5 Baki: 2000, s. 67- 68
- 164.Holopov Y.N. Prokofyev müziğinde aralıklar simetrisi // "SM» № 4, 1972, s. 100 - 106
- 165.Holopov Y.N. Yirminci yüzyıl müziği hakkında. «Müzik dünyası» dergisi 3 -4/5, 2000, s. 56 – 62
- 166.Tsukkerman V.A. Müzik eserlerinin analizi. M.: Müzik, 1983, s. 212.
- 167.Tsukkerman V.A. Eleştirel bir gözle. Müzikal çağdaş. Makaleler toplusu. Çıkarma 4 // Moskova: Sovyet bestecisi, 1983, s.304 – 327
- 168.Şahbazbekova M.B. Kara Karayev'in estetiği sorununda. Kara Karayev. Denemeler // Bakü, Çınar-Çap, 2003, s.71 – 91
- 169.Şostakoviç D.D. Yeni Azerbaycan balesi. "Pravda" gaz., 1952, 18 aralık
- 170.Şostakoviç D.D. Mükemmel kompozisyon ekolu. "Halklar Dostluğu" Dergisi, № 11, 1957, s. 244
- 171.Şostakoviç D.D. Milli gelenekler ve onların gelişim kuraluygunlukları. Makaleler toplusu - Halkların müzikal kültürü. Gelenekler ve çağdaşlık // Sovyet bestecisi, 1973, s.16
172. Ştokhauzen K. Vebern'in dokuz aletler için Konserti. op.24. I. bölümün analizi. «Müzik dünyası» dergisi 3-4/5, Bakü:. 2000, s. 69 – 73
- 173Efendiyeva İ.M. Farhad Badalbeyli yaratıcılığının engin ufukları (doğumunun 60. Yıldönümüne) // " Edebi Azerbaycan» dergisi № 11, 2007, s. 110-114
- 174.Efendiyeva İ.M. Kavkazya cumhuriyetlerinin müziği. Makaleler toplusu. Tiflis, Helovneba, 1975, s. 218-221
- 175.Yujak K.İ. Kontrpuan ve çokseslilik (polifoni), "SM» -1990 - № 8, s. 101-104

176.Yusifova M. Kara Karayev 24 prelütleri'nin armonik dili. Doktora tezinin özeti.
Baku.: s. 23

Notografi

Örnek 1

Allegro

Piano

sf *ffz* *ff* *dim.* *pp sostenuto*

The musical score for Örnek 1 is written for Piano in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into two systems. The first system consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The left staff starts with a forte (sf) dynamic, followed by a fortissimo (ffz) dynamic, then a fortissimo (ff) dynamic, and finally a decrescendo (dim.) dynamic. The right staff starts with a fortissimo (ff) dynamic. The second system also consists of two staves. The left staff continues with a fortissimo (ff) dynamic. The right staff has a piano-pianissimo (pp) sostenuto dynamic. The piece concludes with a double bar line.

Örnek 2

The musical score for Örnek 2 is written for Piano in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The left staff starts with a forte (sf) dynamic, followed by a fortissimo (ffz) dynamic, then a fortissimo (ff) dynamic, and finally a decrescendo (dim.) dynamic. The right staff starts with a fortissimo (ff) dynamic. The piece concludes with a double bar line.

Örnek 3

The musical score for Örnek 3 is written for Piano in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The left staff starts with a forte (sf) dynamic, followed by a fortissimo (ffz) dynamic, then a fortissimo (ff) dynamic, and finally a decrescendo (dim.) dynamic. The right staff starts with a fortissimo (ff) dynamic. The piece concludes with a double bar line.

Örnek 4

Piu lento δ^{va}

The musical score for Örnek 4 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into four measures. The first measure has a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The second measure has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The third measure has a dynamic marking of *mp*. The fourth measure has a dynamic marking of *pp*. The notation includes various chords, some with accidentals, and a δ^{va} marking above the first measure. The bottom staff has a δ^{va} marking below the first measure. The score ends with a double bar line.

Örnek 5

The musical score for Örnek 5 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two measures. The first measure has a melodic line in the top staff and a sustained bass line in the bottom staff. The second measure continues the melodic line in the top staff and the sustained bass line in the bottom staff. The score ends with a double bar line.

Örnek 6

The musical score for Örnek 6 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The key signature has two sharps (F-sharp and C-sharp). The score is divided into three measures. The first measure has a melodic line in the top staff and a sustained bass line in the bottom staff. The second measure continues the melodic line in the top staff and the sustained bass line in the bottom staff. The third measure continues the melodic line in the top staff and the sustained bass line in the bottom staff. The score ends with a double bar line.

Örnek 7

Piu mosso

f

Örnek 8

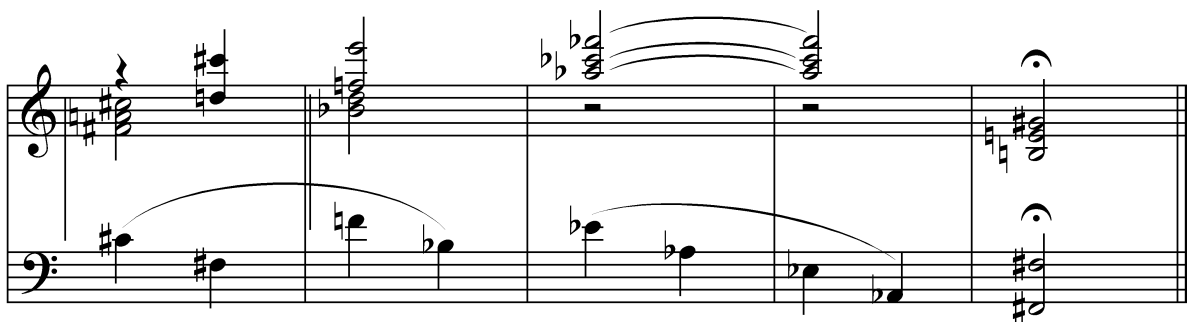
Moderato

mf *dolce*

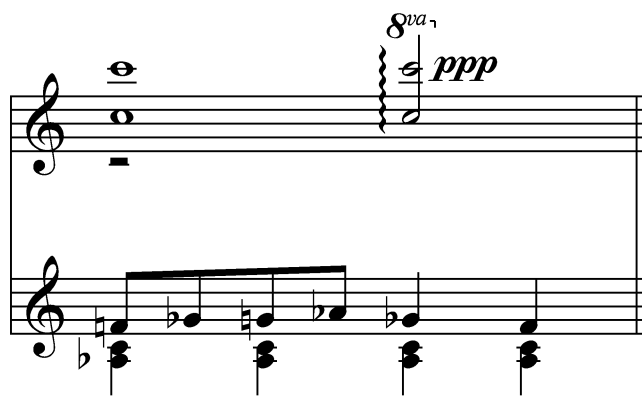
Örnek 9

mf

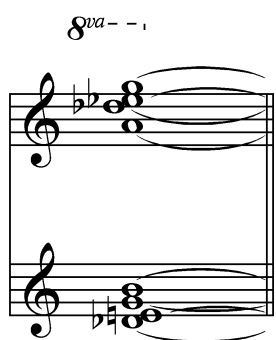
Örnek 10



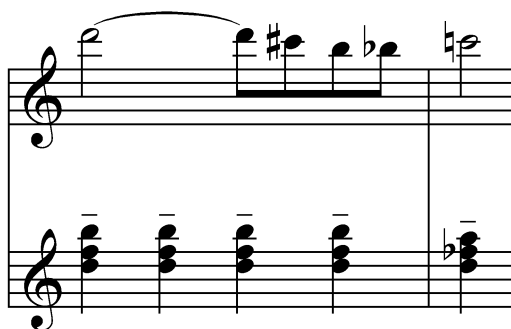
Örnek 11



Örnek 12



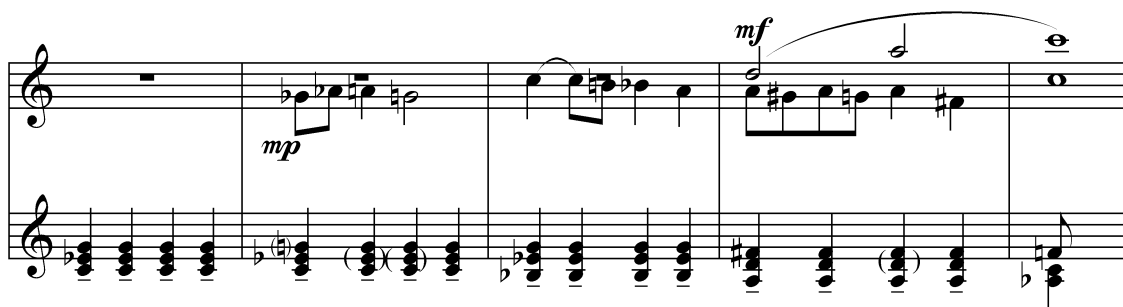
Örnek 13



Örnek 14



Örnek 15



Örnek 16



Örnek 17

ff *molto dim.* *mp*

8vb

Örnek 18

Moderato

p *molto espress*

f

Örnek 19

ff *molto dim.* *mp*

8vb

Örnek 20

Allegro

p non legato

Örnek 21

p

cresc.

f dim.

Örnek 22

$t \begin{smallmatrix} -3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ $t \begin{smallmatrix} -3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ $t \begin{smallmatrix} -3 \\ 3 \end{smallmatrix}$ $t \begin{smallmatrix} -3 \\ 3 \end{smallmatrix}$
 a-moll fis-moll fis-moll a-moll

Örnek 23

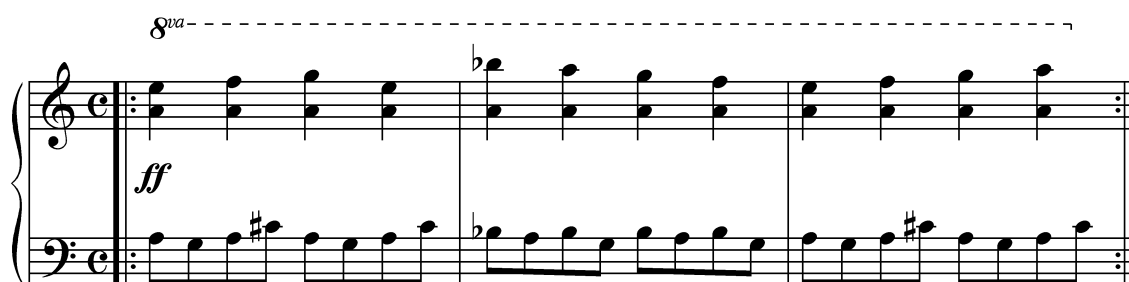
Örnek 24

ff *m.s.* *m.d.* *m.s.* *m.d.* *dim.*

Örnek 25



Örnek 26



Örnek 27



Örnek 28



Örnek 29

a tempo

Musical score for Örnek 29, measures 1-3. The piece is in common time (C) and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand is marked *non legato*. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Continuation of the musical score for Örnek 29, measures 4-5. The melody continues in the right hand, and the left hand accompaniment remains consistent.

Örnek 30

Musical score for Örnek 30, measures 1-3. The piece is in 4/4 time. The melody in the right hand features a series of chords and moving lines. The left hand provides a harmonic accompaniment. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Örnek 31

Musical score for Örnek 31, measures 1-5. The piece is in 4/4 time and begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The melody in the right hand is highly rhythmic and complex, featuring many beamed notes. The left hand provides a harmonic accompaniment. The score ends with a double bar line.