

Araştırma Makalesi

Şur makamına dayalı aşık havalarının incelenmesi

Naile Rahimbeyli¹

Azerbaycan Milli Bilim Akademisi, Mimarlık ve Sanat Enstitüsü, Bakü, Azerbaycan

Makale Bilgisi

Geliş: 4 Şubat 2025
Kabul: 5 Mayıs 2025
Online Yayın: 30 Haziran 2025

Anahtar Kelimeler

Aşık sanatı
Kürd ovşarı
Osmanlı Behri
Osmanlı Keremi
Ovşarı
Şur ladı
Teorik analiz

Öz

Aşık müziğinin genetik kökleri halk yaratıcılığıyla yakından ilişkili olduğundan melodik, metroritmik ve lad-intonasyon, yani tonlama özellikleri halk düşüncesinin bir ürünü olarak her insana özgü ve sevilir. Bu sanatın inceliklerini araştırmak ve ortaya çıkarmak için etnopsikoloji, filoloji, dil bilimi, tarih yazımı, felsefe, kültür bilimi ve diğer bilim dalları incelenmeli ve destanların özü, hatta havaların içeriği, poetikası ve melodik dil özellikleri incelenmelidir. kapsamlı bir şekilde araştırılmalıdır. Aşık yaratıcılığının senkretik doğası, halk yaratıcılığında ve günlük yaşamda tüm törenlerde yaygınlaşmasının temelini oluşturmuştur. Aşık yaratıcılığı, folklor çalışmalarının, sözlü ve daha sonra yazılı edebiyatın etkili alanlarından biri olarak önemini göstermiştir. Aşık şiiri melo-şiişel, melo-anlamsal özellikleri nedeniyle milli düşünce ve milli kültürün uyumlu halk yaratıcılığı süzgecinden süzülüp bize ulaşan eşsiz bir sanat çeşmesi olarak folklorumuzun nadide bir cevheridir. Aşık yaratıcılığı hem folklor yaratıcılığı hem de müzikal folklor çalışmalarında güncel bir sorun olarak her zaman araştırmacıların ilgi odağında yer almaktadır. Notaların, özellikle de bazı ezgilerin ("Kürt ovşarı", "Osmanlı bahri", "Osmanlı Keremi", "Ovşarı") müzikolojisi ve özellikle etnomüzikolojisini incelemek hala çok önemlidir. Aşık müziğinin etnomüzikoloji açısından incelenmesi daha da önemlidir, çünkü eski geleneklere dayanan bu sanat, zengin edebi türleri, antikliği ile öne çıkıyor ve insanların düşüncesinde derin köklere sahip. Konunun incelenmesinde tarihsel-edebi ve teorik yaklaşım ilkesinden yararlanılmıştır. Burada tanımlayıcı, tipolojik, tarihsel ve teorik karşılaştırmalı yöntemler kullanılmıştır. Çok sayıda destanın ana yaratıcısı olan usta Aşık sanatçıları, bu sanat anıtlarını aşık yaratıcılığına özgü senkretik bir formda yaratmışlar ve melo-şiişel ve anlamsal anlamlarını vermek için onları aşık ve el toplantılarında sürekli tanıtmaya özel önem vermişlerdir, daha belirgin ve yüksek sanatsal üsluba sahiptir.

2822-3195 / © 2025 TM
Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Rahimbeyli, N. (2025). Şur makamına dayalı aşık havalarının incelenmesi. *Türk Müziği*, 5(2), 111-150.
DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.15516410>

Giriş

'Aşık sanatı ölmeli - dahi U. Hacıbeyov, bu sanatın halka, kitlelere daha yakın olduğunu, halkın heyecanlarını ve hayallerini diğer halk müziği türlerine göre daha parlak yansıttığını yazıyor. Aşık, müzisyenin aksine sosyal konumu nedeniyle köylülere ve çalışkan insanlara yakındır... Aşık sanatı halkın kendi eseridir; Halk yaratıcılığı teknik ya da yöntemsel yollarla değil, halkın kültürel ve sosyal ilerlemesiyle birlikte kendiliğinden gelişir'. (Hacıbeyov, 1965: 253). Bir diğer önemli sanatçı Bülbül ise Aşık sanatının milli kültürümüzdeki önemine ve oynadığı büyük role dikkat çekiyor: "Aşıklar türkülerin yaratıcısı ve doğaçlamacılarıdır. Aşık yaratıcılığının etkisinin silinmez izlerini ulusal müzik kültürünün her alanında buluyoruz... İcralarında daima yaratıcı unsurlara yer veriyorlar. Aşıkların doğaçlama yeteneği oldukça derindir. En iyi aşıklar, gerçek bir şiirsel tribünün nitelikleriyle karakterize edilir: hayal gücüne olan tutku,

düşüncenin keskinliği, karakterizasyonda tutarlılık ve cesaret. Aşık'ın eserleri aynı zamanda özgünlükleriyle de öne çıkıyor. Aşık'ın yaratıcılık aralığı son derece geniştir... Şiirleri kelimenin tam anlamıyla her şeyi kapsar." (Bülbül, 1965:139-140).

Âşık müzik repertuarına ait havajatların, modern pop ve caz müziği dahil olmak üzere müzik türünün tüm alanlarına yansması, Âşık yaratıcılığına özgü müzik örneklerinin halk arasında ve günlük yaşamda geçerli olduğunu ve sevildiğini göstermektedir. Onun geniş bir izleyici kitlesi var. Âşık müziğinin yaratılışının, UNESCO gibi uluslararası bir kuruluş tarafından insanlığın maddi ve manevi eserleri listesine dahil edilmek üzere ilgi odağına alındığı dikkate alınırsa, o zaman Âşık müziğinin sadece Azerbaycan coğrafyasında değil, tüm dünyanın müzik kültüründe büyük önem taşıması gerekliliğini bir kez daha teyit etmektedir.

Âşık havalarının teorik açıdan incelenmesi, birçok müzikolog tarafından Âşık sanatına ilişkin çalışmalarda yer almıştır. Bu sanatla ilgili ilk büyük monografinin yazarı A. Eldarova, "Azerbaycan âşık sanatı" adlı bilimsel eserinde âşık havasını tür, melodi, ritim, tonlama vb. açılardan anlatmaktadır ve âşık havalarını yüzüne sınıflandırma yaptı. Daha sonra âşık havalarının analizi T. Memmedov'un araştırmalarına dahil edildi. Bilim adamının "Azerbaycan Aşıklarının Geleneksel Ezgileri", "Azerbaycan Profesyonel Halk Müziği: Aşık Sanatı" ve "Koroğlu Aşık Havaları" bilimsel eserlerini de içeren birçok âşık havasının teorik analizini yaparak bunları türlere, makamlara ayırdı.

Araştırma problemi

Makalede Borcalı aşığı Aslan Kosal'ın okuduğu "Aşık Garip" destanından şarkılar notaya alınarak analize dahil edilmiştir. Destanın olay örgüsünü oluşturan 32 havacatından dördü Şur'da olmaktadır. Bu bağlamda ulusal akort sisteminin yanı sıra tonal sistem de analize yansıtılmış olup, bunu aşağıdaki alt problemler şeklinde sunmak mümkündür.

Alt Problem 1. "Kürd Ovşarısı" aşık havasının teorik analizi.

Alt Problem 2. "Osmanlı behri" aşık havasının teorik analizi

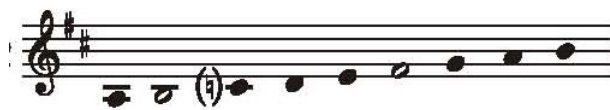
Alt Problem 3. "Osmanlı Keremi" aşık havasının teorik analizi

Alt Problem 4. "Ovşarı" aşık havasının teorik analizi

"Kürd Ovşarısı"

"Kürd Ovşarısı", "Şur" mugamındaki hava teknelerinden biridir. Hem muğam icrasında hem de âşık yaratıcılığında icracıların repertuarında kendine yer edinen bu hava, tonlama özelliğinden dolayı birçok muğamın tonunu yansıtmıştır. "Kürt Ovşarısı" havajatının muğam icrasında "Kürt", "Şur" ve "Rast" muğamlarının tonlamalarının kullanılması, bu muğamın zengin lad-ton işaret etmektedir. Görüşümüzün teyidi olarak Bülbül'ün verdiği bilgiye dikkat edelim. "Kürd Ovşarısı" destgahının şu muğamlardan oluştuğunu yazar: "Kürdü Şehnaz", "Garaylı", "Kürdü", "Ovşarı", "Saranc", "Gaytarma", "Şur". Destgahlar, birbirine organik olarak bağlı olan ve mantıksal olarak birinden diğerine geçen muğamlardan oluşur. Bu muğamlar tasnif edilmiş ve renklerle ilişkilendirilmiştir. (Bülbül, 1965:81).

Aşık yaratıcılığında yer alan "Kürd Ovşarısı" havajatını aynı isimli muğamın aynı tonlamalarıyla karşılaştırsak burada sadece ortak yönleri değil, onları ayıran özellikleri de buluruz. Bu da tarihsel olarak aynı tonlamalara sahip olan her iki türün "Kürd Ovşarısı"nın o dönemde aynı malzemeden yapıldığını göstermektedir. İncelediğimiz "Kürd Ovşarısı" adlı eserin lad-entonasyon- tonlama yapısı bu açıdan ilgi çekicidir. "Kürd Oşarısı"nın lad yapısı aşağıdaki örnekte gösterilmiştir.



Lad yapısından da anlaşılacağı üzere ses dizisi esas olarak "Şur" muğamının lad yapısına dayanmaktadır. Analiz, melodinin yapısının da "Kürdi" şübesinin yüzüne alınarak oluşturulduğunu gösteriyor. Muğam icrasında bildiğimiz kadarıyla "Kürdi" şübesi "Rast" deskahında "Dilkaş" bölümünden sonra çalınmaktadır. Bu durum, "Kurdi"nin ifade ettiği "fis" notunun melodik dilin oluşturucu unsurunda anahtar rol oynadığını göstermektedir. Ses kısmının yapısı sadece "Kurdi" şübesi üzerine kurulsun da enstrümantal bölümün ayrı pasajlarında değişiklik işaretlerinin kullanılması "Şur" muğamının entonasyonları çalınmaktadır. Örneğin birinci bölümün sonlarında 42-45 ölçülerde "gis" sesi

kullanılarak melodik dilin gelişimi üst sese, yani "h" tonuna yönelirse, 45-ci ölçülerde "g" perdesi dahil oluyor ve sonuçta 46-ci ve 47-ci ölçülerde "Şur"un ana tonu olan "fis" sesi okunur. Burada "Kürdi" şubesi ile "Şur" muğam tonlamalarının yan yana gelmesiyle karşılaşırız.

Vokal kısmının ses düzeyi mükemmel beşinci ("h-fis") aralığındadır. Burada da ladın kendine has karakteri, vokal kısmın dinamizminin daha geniş bir diapazonda çözüm bulmasına izin vermiyor. Yukarıda bahsettiğimiz karşılaşma ilerleyen bölümlerde de performansa dahil ediliyor. İşlevsel açıdan bakıldığında, eğer "h, fis" sesleri temelde ortaya çıkıyorsa, o zaman "e" ve "d" sesleri de müzikal fikirlerin tamamlanmasında veya ayak verme sürecinde epizodik olarak kısmen yükseltilir. "Kürt Ovşarısı"nın dizi tonlama yapısının analizi, havajat'ın "Kürdi" şubesinin tonlamalarına dayanmasına rağmen burada "Şur" muğamının tonlamalarının daha çok kullanıldığını göstermektedir. Ladın kendi özgü yapısına bağlı olarak melodik dilin yapısı yatay olarak gelişmiştir.

"Kürt Ovşarısı" Âşık repertuarında sevilen ve kendine özel bir saygı kazanmış şarkılardan biridir. Bu havajat tarihi açıdan çok eski olduğundan, Zerbi muğam repertuarında yer alan "Ovşarı" ve daha sonra ünlü besteci Fikret Amirov'un "Kürt Ovşarı" senfonik muğamının yaratılmasında metro ritmik ve temel melodik ana motifler belli bir rol oynamıştır. Genel olarak şunu belirteyim ki bu havajatın lad-entonasyon, tonlama özelliklerine dikkat edersek "Şikasteyi-Fars" şubesi yüzünde olması onu bir yandan "Segah" diğer yandan "Rast" muğamına, aynı zamanda "Şur" muğam entonasiyelerine çok yakın ediyor. Bu da doğaldır. Çünkü her üç muğamın da tonlamaları hemen hemen aynı lad yapısına sahiptir ve onları birbirinden ayıran şey istinad perdelerinin ayrı mayelere, tonallara dayanmasıdır. Bunu dikkate alarak "Kürt Ovşarısı"nın melodik dilinin çok çeşitli, zengin tonlama çeşitlerine sahip olduğunu söyleyebiliriz.

Esas olarak enstrümantal giriş bölümünün teması, analiz edilen havanın melodik dilinin oluşumunda özel bir rol oynar. On iki ölçüden oluşan çalgı-giriş bölümünün melodisi ana temadır. Burada iki metrik ölçünün yapısını görmemize rağmen melodik dili oluşturan faktörler 6/8 ölçüsüne dayanmaktadır. Ölçüdahili ritmik yapıların ayrı gruplamalar halinde uygulanmasına dikkat edersek, melodik dilin inceliğinin ve zenginliğini yakalamak için belirli küçük tonlar, yani on altılılar, üçlüler ve tremolalar, mordentlerin icraya dahil olunmasına tanık olacağız. Melodik dil esas olarak "fis, d, h" ve "e" tonları üzerine kuruludur.

"Kürt Ovşarısı"nın ana temasının temelini eşlik bölümünün birinci ölçüsünün unsurudur oluşturuyor. Şu melodilerin melodik çizginin daha da geliştirilmesinde her defa farklı mevzuların içinde ana temanın inşasının temelini oluşturan bir unsur olarak performansa dahil ediliyor. Nota örneğinde, ana temanın ilk müzikal fikrini ifade eden bir müzik cümlesi verilmiştir (bak: 1-4 ölç.).

"Kürt Ovşarısı"nın eşlik kısmının dokusundan gözüküyor ki, melodik temanın bam yaylı çalgılar eşliğinde çalınır. Bu performans tarzı, melodik dilin armonik olarak zenginleştirmek için geniş bir fırsat sunar. Enstrümantal kısmın bu ilerleyişinde melodik sim, yani enstrümanın ilk simi, bam tellerinin çalınması ile eşlik eder. Bu da söz konusu fikri doğrulamaktadır.

"Kürt Ovşarısı"nın melodik dilinin zenginliğinden bahs ederken, vokal-enstrümantal bölümler arasındaki icrada yer alan çeşitli bölümlerin melodik dilin zenginliğine getirdiği tazelikten bahsetmek gerekir. Analiz, bu bölümlerin uyumlu bir seslenmeye sahip olmasının yanı sıra ayrı temalar da içerdiğini gösterdi. "Kürt Ovşarısı"nın I.Bölümünde kullanılan iki farklı epizodların karşılaştırmasına dikkat edelim. Örnek notta bahsedilen birinci ve ikinci bölümler ayrı epizodik temalara dayanmaktadır (bak: epizod-1-26-31 ölç.; epizod- 2- 42-47 ölç.). Her iki bölümde de vokal-enstrümantal hissenin sonu "h" istinad notası ile tamamlanıyor. İlk bölümün teması istinad perdesi "h"nın (bak; 1-ölçü) onaylanmasıyla başlar ve ardından ana temanın unsurlara dayanan yeni epizodik temanın melodik çizgisi gelir. Müzikal fikir "h" perdesinde bitse de, vokal-enstrümantal bölümün teması "fis" istinad perdesine dayandığından o temanın "h" perdesinde değil, yine de melodik gelişimin yönü, ana unsurunu kullanarak "fis" perdesine yönlendirilir.

İkinci bölümün melodik temeli de bu ana tema üzerine kurulu. Burada da vokal-enstrümantal bölümün istinad perdesi olan "h" sesi, epizodik temanın melodik temelini oluşturdu. Bu temanın sonu, bir sonraki vokal bölümünün başlangıç perdesini sağlamak için alçalan çizgide "fis" sesine getiriliyor. Bu geçişi sağlamak için sıralama elemanlarından da yararlanılmıştır. Havajat'ın sonraki bölümlerinde bu performans tarzı kullanılarak epizodik müzikal fikirler icra edildi.

"Kurd Ovşarısı"nın vokal-enstrümantal kısmının I-ci bölümünün kapsamı tam beşli hacimde. II-ci bölümünün vokal-enstrümantal kısmının aralığı yedili aralığa kadar genişletildi. I-ci bölümün vokal kısmındaki melodik temel "fis" referans notasına dayansa da müzikal fikrin nihailiği "h" notasında tamamlanmaktadır. Melodik dilin çeşitliliği için tremolo, trell, mordent gibi çeşitli müzik süsleri yaygın olarak kullanıldı. Aynı zamanda açıklama yöntemi de kullanıldı.

Havajat'ın II. bölümünde melodinin tonlarını zenginleştirmek amacıyla söz konusu süslemelerin yanı sıra Borçalı aşık icra geleneğine ait kısa forşlag, glissando ve boğaz tekniği de kullanılmıştır. Nota örneğinde bu boğaz tekniklerinin icra tarzını görebilirsiniz (bak: 64-70-ölç.).

Havajat'ın III. bölümünün hem vokal-enstrümantal hem de eşlik bölümünün melodik dili, önceki bölümlerde verilen melodik dilin nüanslarına göre detaylandırılmıştır. Burada da melodik dili zenginleştirmek için çeşitli süslemeler ve icra tarzları yaygın olarak kullanıldı. Havajat'ın melodik dilini incelerken bir hususa özellikle dikkat etmek gerekir. Enstrümantal parçaların melodik dili, teknik olarak geliştirilmiş bir performans tarzı üslupda inşa edilmiştir. Bu icra tarzı, havajat'ın vahit seslendirilmesinde vokal ve enstrümantal kısımlar arasındaki renk tonu, tını çeşitliliği ve armonik dilin zenginliğinin sağlanmasında belirleyici rol oynamıştır.

"Kürt Ovşarısı"nın melodik dilinin analizi, Âşık geleneğine özgü müzik dilinin unsurları esas alınarak oluşturulan ana tema ve epizodik müzik cümlelerinin, çeşitli süslemeler, icra nitelikleri ve üsluplar kullanılarak daha da zenginleştirildiğini gösterdi. Havajat'ın "Şikasteyi-Fars" bölümünde yer alması ve aynı zamanda farklı epizodlarda melodik dilin "fis", "e" ve "d" seslerine dayanması "Segah", "Rast" ve "Şur"un lad-entonasyonunun burada kullanılmasının koşullarını yarattı. Melodik dilin zengin tonlama çeşitleri, onun tını ve farklılığına olumlu etki yarattı.

"Kürt Ovşarısı"nın metro-ritmik yapısının teorik analizi, havajatın yapısında 6/8 metrik ölçeğin yaygın olarak kullanıldığını göstermektedir. Havanın ana biçimlendirici faktörü olarak dikkate alınması gereken bu boyuttur. Şunu da belirtmek isterim ki, bu havajat icrasında metrik ölçü çeşitliliği bulunmasa da, ölçü içerisindeki çok düzlemli ritmik yapıların seslendirmede oyunsallığın ortaya çıkmasında büyük rol oynadığını da belirtmek isterim.

Havanın I-ci bölümünün performansında 6/8 ve 3/8 metrik ölçüler kullanıldı. Burada ayrıca I-ci bölümünün biçimlendirici özelliğinde yalnızca 6/8 metrik ölçülerin yer aldığına dikkat edilmelidir. Not örneğinde, ölçü içindeki metrik ölçünün farklı gruplandırmalarını görebilirsiniz. Verilen gerçekler yukarıdaki görüşün teyidi olarak kabul edilebilir (bak: 1-4 ve 7-8-c, ölç.).

Havajat'ın II. Kısımının metrik boyutları 6/8 ve 5/8'dir. Burada da belirttiğimiz gibi 6/8 metrik boyutu doku yapısında büyük rol oynuyor. I-ci bölümünün hane içi gruplamaların aksine, II-ci bölümde bunlar kendilerini farklı bir şekilde ortaya koyuyor. Enstrümantal kısmın icrasında hane kıtanın içindeki ritmik unsurlara dikkat ederseniz aralarındaki farklar açıkça görülür (bak: 57-59-ölç.).

"Kurd Ovşarısı"nın metro-ritmik özelliklerinin analizi, metrik ölçü çeşitliliğinin yaygın olarak kullanılmamasına rağmen, 6/8 ölçüsünün iç olanaklarından yararlanılarak çeşitli ritmik görüntülerin ve konfigürasyonların ortaya çıkmasının mümkün kıldığını gösterdi ve havanın ritmik dokusunu çok düzlemli bir şekilde inşa eder.

"Kurd Ovşarısı" aşık havası A+A1+A2 olmak üzere üç bölümden oluşuyor. Her bölüm ise iki veya üç bölümden oluşur ve bunlardan birinin değiştirilmiş versiyonu olarak verilir. Her bölüm enstrümantal bir giriş bölümüyle başlar.

I-ci kısım (A) üç bölümden oluşmaktadır. On üç ölçüden oluşan, ritmik olarak biraz karmaşık olan, değişen ölçüler ve yoğun melizma kullanımıyla enstrümantal bir girişle başlar. Girişin ardından I-ci bölümün vokal kısmı performansa giriyor. Vokal kısmı üç bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm -a- "H minör" tonallığında verilmiştir. Basit akorlar arka kısmın dokusunu oluşturur. Orta, ikinci, -a1- bölümü ritim ve tonlama açısından birinci bölüme yakındır. Üçüncü bölüm -b- ise deklamasiye-resitatif yöntemiyle verildi.

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a+a1+b} \end{array}$$

Havajat'ın II. Kısım (A1), I. Kısım'ın ritim ve melodik tonlama açısından biraz değiştirilmiş bir versiyonudur. Bölüm II, 4 ölçülü (bak: 57-60 ölç.) enstrümantal bir girişle başlar. Girişin melodisi tematik olarak Bölüm I'in melodisine benzer. Bölüm II'nin vokal kısmı, bir önceki bölümün vokal kısmında olduğu gibi üç bölümden

oluşmaktadır. Burada ilk iki (a, a1) cümle Bölüm I'in melodisine benzer, ancak üçüncü cümle –b- biraz daha kısa, dinamik ve gergin akorlarla dokuludur. Havajat'ın hem I. Kısmı hem de II. Kısmı yapısal yapılarına göre aynı formaya sahiptir. Bölüm II'nin müzik yapısı şu şekildedir:

$$\begin{array}{c} \text{A1} \\ \text{G + vok. part.} \\ \text{a+a1+b} \end{array}$$

Bölüm III (A2), 11 ölçülük (bak: 96-106 ölç.) enstrümantal bir girişle başlar. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bölümlerin giriş konuları birbirine benzer. Bu benzerlik hem ritmik hem de melodik tonlama için geçerlidir. Bölüm III'ün vokal kısmı iki bölümden oluşmaktadır. Bölümler birbirinin varyantları olduğu için üzerinde detaylı durmaya gerek yok.

$$\begin{array}{c} \text{A2} \\ \text{G + vok. part.} \\ \text{a+a1} \end{array}$$

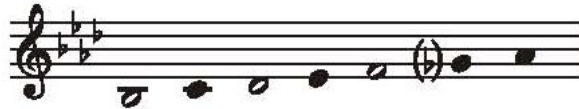
Analiz ettiğimiz havanın müzikal formu genel olarak şu şekilde verilebilir.

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \text{G + vok. part.} \\ \text{a+a1+b} \end{array} + \begin{array}{c} \text{A1} \\ \text{G + vok. part.} \\ \text{a+a1+b} \end{array} + \begin{array}{c} \text{A2} \\ \text{G + vok. part.} \\ \text{a+a1} \end{array}$$

Yukarıdaki analizden de anlaşılacağı üzere "Kürt Ovşarısı" aşık havajatının yapısal formu, 'Aşık Garıp' destanının melo-poetik ve semantikasının izleyiciye aktaracak şekilde genişletilmiş bir şekilde sunulmaktadır. Aslında bu havajat klasik icra formunda tek parçalı bir yapı olarak mevcuttur.

"Osmanlı Behri"²

Âşık icra geleneğinde "Osmanlı Behri"ye bazen "Osmanlı Kerami" de denir. Bunlar aynı kök, tonlama ve melodik yapıya sahip olduklarından aslında aynı havayı bünyesinde barındırırlar. Bu nedenle bu isim, Âşık yaratıcılığının farklı okullarında farklı isimlerle anılır. Şur muğamının dizi yapısında yer alan "Şikasteyi-Fars" bölümünün tonlamaları ve belli başlı karakteristik özellikleri ezginin yapısını da etkilemiştir. Aşağıdaki nota örneği "Şikasteyi-Fars"ın ara tonlama yapısını göstermektedir.



Ladın yapısından dolayı hacmi büyük olan havanın "f, d, b" sesleri referans perdesi görevi görmektedir. Enstrümantal kısımda ana melodik cümleler ve fikirler "f" referans perdesi üzerine inşa edilmiştir. Melodinin sonu "d" ve "b" sesleriyle tamamlanır.

Havajat'ın II. bölümünde, "Ad libitum"un özgür icrasından önce ve sonra, Borçalı aşık okuluna özgü gırtlakların ("hı" sözleriyle söylenen çanlarla birlikte çanlar) "es" sesiyle söylenmesi, "es"leri işlevsel açıdan ayırmaya da ona referans perdesi görevi görüyor ama buna istinad tonu gibi bakmak doğru olmaz. Çünkü geçici bir yapıya sahiptir ve müzikal fikirlerin biçimlendirici özünde işlevsel olarak kendini göstermez.

"Osmanlı Behri"nin tonlama yapısının analizi, "Şikasteyi-Fars" dalına ait "f, d, b" seslerinin melodik fikir ve cümlelerin oluşumunda anahtar rol oynadığını göstermektedir. Bu seslerin okunması, müzik cümleleri ve cümlelerinin oluşumunda yaygın olarak kullanılmıştır. Vokal kısmın yapısı tam beşli ses aralığı seviyesine ve bazı durumlarda oktav hacmine kadar genişler.

"Osmanlı Behri", Aşık repertuarında temposu, müzikal ve sanatsal ifade biçimleriyle öne çıkan eserlerden biridir. Adından da anlaşılacağı gibi Osmanlı havajatlarına özgü melodik dilin zenginliği havajatın dokusunda açıkça

² Batı bölgesinin aşık sanatında "Hatai" ve "Şah Hatai" denilen bir aşık havası vardır. Bu hava "Do" sesi ile "şur" anına dayanmaktadır. Azerbaycan muğam sanatında vurmali muğamlar dizisinde yer alan "Osmanlı" veya "Mani" de benzer bir aşık havasıdır. Ortak Şah pardadan ve beyit Qoşma siir şeklinde okunur.

görülmektedir. Melodik dilin anlatım özelliklerine dikkat edersek burada bir nevi Osmanlı savaşıncısının veya Osmanlı karakterinin metinsel, kahramanlık imgeleri algılanabilir.

"Osmanlı Behri"nin I. Bölümü, eşlik eden partiyle başlıyor. Müşayiet kısmını incelersek iki bölümden oluştuğunu görürüz. İlk bölümün müzik dili "Ad libitum" şeklinde belirlenmiş olup, ikinci bölüm "Allegro" tempoda ve 2/4 metrik ölçüyle icra edilmektedir. "Ad libitum"da söylenen melodik dil iki tonlu olarak icra edilmekte olup, melodik dilin karakteristik özelliklerini kazandırmak amacıyla kısa forşlak ve vurguların düzenli kullanımı, Osmanlı kahramanlarının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır. Nota örneğinde verilen melodik dilin yapısına dikkat edersek, oktav ilişkisinde verilen "f" sesleri, daha sonra bas seste eşlik rolü oynayan "f" sesleri, organ punctu biçimi ve sürekli ostinate performansı, "Ad libitum"da seslendirilen melodik dili muhteşem, kahramanca ve görkemli kılıyor. Bu tonlamaların yarattığı melodik dilin karakteristik özellikleri daha sonra "Allegro"da seslendirilen eşlik eden bölüme aktarılmıştır (bak: 1- ölç. "Ad libitum").

Eşlik bölümünün daha da geliştirilmesi, kesin ritmik ölçüler temelinde gerçekleştirildi. Burada iki ölçünün kesin, metrik ölçüye dayanan ritmik formülleri vurgulandıktan sonra üçüncü ölçüden itibaren melodik dilin ana teması verilmektedir. Ana temanın şematik yapısının, aynı unsurun tekrarlarının ve sekans kullanımından oluşması dikkat çekicidir. Eşlik bölümünün ana temasını oluşturan müzikal fikirler de iki bölüme ayrılarak incelenebilir. Eğer ilk müzik fikri iki ölçülü ritmik girişten sonra 9 ölçüden oluşuyorsa, ikinci müzik fikri de sonraki 9 ölçüden oluşur ve ana temanın tam melodik yapısını oluşturur. Nota örneğinde, her iki müzikal fikrin de aynı unsurlarla başlamasına rağmen, daha sonraki gelişim çizgisinin ayrı melodik epizotların oluşmasını sağladığı (bak: "Allegro" 6-12 ölç.; 13-21 ölç.).

"Osmanlı Behri"nin eşlik kısmından sonra vokal-enstrümantal kısım başlıyor. İcracı, fermato ile uzatılan "f" sesine aynı sesin ritmik formülleriyle eşlik eder ve ardından ana temanın unsurlarını tekrar eder. Diğer âşık havajatlardan farklı olarak vokal kısmının aralığı küçük oktavın "b" sesinden birinci oktavın "a" sesine kadar genişletilmiştir. Eserin sonuna doğru vokal kısmının aralığı bir oktav dahilinde verilmektedir. Vokal-enstrümantal bölümün melodik dilinin biçimlendirici faktörlerine dikkat edersek, ana tonalite "f" sesinden geniş olarak kullanılmıştır (bak: 49-61 ölç.). I-ci bölümün yapısında melodik dilin oluşumunda "f" sesinin yanı sıra "b, es, d" sesleri de yeterince kullanılmıştır. Karşılaştırma için havajat sonunda melodiye oluşturan faktörlerde referans notalarının yeri değiştirilerek ilk oktavın "as" sesine aktarıldığını söyleyelim. Bu nedenle doruk noktasına çıkan ses performansına dahil edilmiştir (bak: 168-175 ölç.).

I-ci bölümden farklı olarak, II-ci bölümde cümlelerin hem "es" hem de "des" sesleriyle söylenmesi nedeniyle melodiler tını ve tonalite açısından zenginleştirilmiştir.

II. bölümün vokal kısmında ise "Ad libitum"dan bir beyan şekli kullanıldı. Bu icra tarzı çoğunlukla Âşık yaratıcılığında özellikle destanların anlatımında kullanılmaktadır. Genel olarak, "Ad libitum"un icracı sanatçısının performansına bir miktar özgürlük getirdiğini ve o kendi istegine göre söylemesinde ritmik formu, yani şiirin hecelerini kesin olarak ritmik performans değil daha özgürce oluşturup gerçekleştirebileceğini belirtmek isterim.

'Osmanlı Behri'nin melodik dilinin teorik analizi, diğer âşık havajatlardan farklı olarak, onun ses kısmının bir oktavlık geniş bir aralığa sahip olduğunu, dolayısıyla dinamik gelişiminin diğer havajatlardan farklı olduğunu göstermiştir. Eserin karakteristik özelliklerini gösteren unsurların (vurgular, kısa forşlaklar, mordentler, firiatiürler vb.) yeterli düzeyde kullanılması sonucunda melodik dilin duygusal özellikleri ön plana çıkarılabilmektedir. Hem metro-ritmik unsurların, formüllerin, hemde kahraman, savaşçı, metnin karakterini oluşturan müzikal imgelerin yeniden canlandırılması sonucunda, "Osmanlı Behri"nin melodik dilinin oluşturu faktörlerinde bahsedilen unsurlar güçlendirilmiştir.

"Osmanlı Behri"nin metro-ritmik yapısı geleneksel Âşık yaratıcılığına özgü bir biçimde inşa edilmiştir. Eserin eşlik kısmı esas olarak 2/4 ölçülü bir yapıya dayanmaktadır. Burada şunu belirtmek gerekir ki, o metro-ritmik yapının karakteristik özelliklerini oluşturmak için, icracının ritmik formüllerden önce serbest metrik ölçüye dayalı "Ad libitum"u kullandığını belirtmek gerekir. Burada 2/4 metrik ölçülerde verilecek karakterin görselleri, tek tek notaların kombinasyonlarını oluşturan gruplamalarda, vurguların farklı yer değiştirmelerinde kullanılarak oluşturulur.

I-ci bölümün melodik dokusunda 9/8, 6/8, 2/4, 3/4 metrik ölçüler kullanılıyor. "Osmanlı behri"nin ana temasının temeli nota örneğinde gösterilen ritmik formüllerden oluşsa da melodik dilin oluşumu üçüncü ölçünün çeşitli kombinasyonlardaki ritmik formülleri ile oluşturulur (bak: 4-5 ölç.- "Allegro").

Havajat'ın ilk bölümünde vokal-enstrümantal bölümün dokusunda ana temanın ritmik formülleriyle birlikte trioller yaygın olarak kullanılıyor. Genel olarak havajatta kullanılan ritmik formüllerin "Osmanlı Behri"ne ait ritmik unsurları vurgulamaya hizmet ettiğini özellikle belirteyim. Müzik tarihinden de bildiğimiz gibi "Osmanlı Behri"nde yürüyüş, kahramanlık ve yiğitlik gibi karakteristik özellikler ön plandadır. Yani kahramanın karakterini ortaya çıkarmada ritim esas rol oynar.

II-ci bölümünün ritmik formüllerinde 2/4, 3/4, 6/8'lik ölçülerin yanı sıra 9/8 ve "Ad libitum" serbest ölçü kullanılmıştır.

"Osmanlı Behri"nin metro-ritmik unsurlarının teorik analizi, kullanılan ritmik formüllerin doğrudan melodinin karakteristik özelliklerini oluşturmaya hizmet ettiğini göstermiştir. Kahramanlık, mücadele ruhu gibi karakterleri canlandırmak için metrik ölçülerin telaffuzunda farklı vurgular ve kısa forsların kullanılması sonucunda keskin bir ritim ve mücadele ruhuna sahip karakterler aşılanmıştır.

"Osmanlı Behri" aşık havası A+B olmak üzere iki kısım halinde yazılmıştır. Bölüm I (A) geniş bir girişle başlamaktadır. Girişin ilk iki satırı "Ad libitum"a benzer enstrümantal bir performans iken, sonraki "Allegro" temposunda geçen bölümü daha ritmik, hareketli ve dinamiktir. 35 ölçülü enstrümantal girişin sonunda, Bölüm I'in vokal kısmına geçişi sağlayan organ notası üzerinden bir bölüm çalınır.

Bölüm I'in vokal kısmı iki cümleden oluşmaktadır. İlk cümle –a- 26 ölçü halinde 2/4, 9/8, 6/8 gibi çeşitli ritmik ölçülerde verilmiştir. Eşlik eden parti ise sade dokusuyla dikkat çekiyor. Melizmler burada da yaygın olarak kullanılmaktadır. Dört ölçülü bir enstrümantal performansın ardından, ilk cümledevamı olarak 11 ölçüden oluşan ikinci cümle olarak –b- başlar. Devam eden mevzu özellikle eşlik eden parçada belirgindir. Bölüm I, yedi ölçülü enstrümantal performansla tamamlanıyor.

$$\begin{array}{c} \text{-----} \text{A} \text{-----} \\ \text{G} + \text{ vok. part.} \\ \text{a+b} \end{array}$$

Havajat'ın II. Bölümü geleneksel 10 ölçülü (85-94 ölçüler) girişle başlıyor. Aşağıdaki vokal kısmı, Bölüm I'deki gibi iki bölümden oluşuyor. İlk cümledevamı (a) ritmik kalıbı çok karmaşıktır, yani melodi sürekli 2/4, 3/4, 6/8, 2/4, 9/8, 2/4 sürekli değişen metrik boyutlarda verilmiştir. Senkoplar, konvansiyonel önlemler bu cümledevamı temelini oluşturur. Burada beyanat, resitatif icra yöntemi daha çok tercih edilmektedir. İkinci ifade olan –b- basit bir dokuyla verilmiştir, ritmik olarak biraz karmaşıktır ancak küçük bir aralıkta çalınır.

$$\begin{array}{c} \text{-----} \text{B} \text{-----} \\ \text{G} + \text{ vok. part.} \\ \text{a + b} \end{array}$$

Böylece "Osmanlı Behri"nin müzikal formu bu şemaya göre gösterilebilir.

$$\begin{array}{cc} \text{-----} \text{A} \text{-----} & + & \text{-----} \text{B} \text{-----} \\ \text{G} + \text{ vok. part.} & & \text{G} + \text{ vok. part.} \\ \text{a+b} & & \text{a+b} \end{array}$$

"Osmanlı Behri"nin müzik formunun analizi, onun iki parçalı basit formunu ortaya çıkardı. Bu havanın form yapısından "Osmanlı Behri"nin aslında tek parça halinde klasik, solo bir icra olduğu anlaşılmaktadır. Destanda bu havajat, metnin yapısından kaynaklanan özellikleri, geniş ve kapsamlı olması nedeniyle iki bölüm halinde sunulmuştur. Bahsettiğimiz gibi bu tür bir performans, aşık destanı performansının tipik bir şeklidir.

"Osmanlı Kerami"

"Osmanlı Kerami" Âşık repertuvarının sevilen ve sıklıkla icra edilen havalarından biridir. "Osmanlı Kerami"nin dokusu incelendiğinde, kendisinden önceki havalar gibi lad- tonlamasının da "Şikasteyi-Fars" köküne dayandığı görülmektedir.

Fark yalnızca "Şikasteyi-Fars" dalının dahil olduğu perde alanıdır. Bu havada "Şur" muğamının lad yapısına göre "Şikasteyi-Fars" bölümü daha parlak bir şekilde kendini göstermektedir. Havajat'ın lad yapısında seslerin sıralı yapısı "Rast" ladına benzese de icrada kullanılan yarım tonlardaki tonlamaların bize Şur" ladının yapısını verdiği doğrudur. Analiz edilen havanın lad yapısı aşağıdaki nota örneğinde gösterilmektedir. Eksiksiz, mükemmel bir lad yapısı, enstrümantal ve vokal bölümlerin çeşitliliğini kapsar. Burada enstrümantal kısmın kapsamı geniş ve olduğunu da özellikle belirtmeliyiz.



"Osmanlı Kerami"nin lad yapısında "ges, es, des" perdeler işlevsel açıdan referans perdelerdir. Faturanın analizi, havajat'ın "Şikasteyi-Fars" ara tonlama özelliklerini içermesine rağmen bazı durumlarda "bes, fes" seslerinin icraya dahil edilmesi sonucunda seste bazı değişiklikler yapmanın mümkün olduğunu göstermektedir. Ancak bu sesler geçici olduğundan ladin yapısına işlevsel bir etkisi yoktur. "Bes, ges" seslerinin okunması için "fes" ve "es" referans perdelerine geçişi sağlar. Ladda mevcut çeşitliliği hakkında yazan Y. Tyulin, ladların farklı çeşitliliğine rağmen kökenlerinin özellikle halk müziğine, tam diatoniklere, yani doğal lادلara dayandığını belirtiyor. Bunun altında belli akustik ve psikofizyolojik düzenlilikler vardır (Tyulin, 1071:12).

"Osmanlı Kerami"nin ilk bölümünün esas teması, "As dur" tonalitesinin dominant notası olan "es" sesiyle sona ermektedir. Bu nedenle II. bölümün melodik yapısı önceki bölümden farklı olarak "es" ile başlıyor.

Referans nota "es"den II. bölümün başlangıcı, vokal bölümün tessiturasının birkaç tonda yansıtılması için geniş bir fırsat açtı. Müzik cümlesinin sonu, bölüm I'de olduğu gibi, çoğu durumda referans notası "des" ile biter. Dokusal olarak aynı yapıya sahip olan üç parçanın da tonlamaları hem yapısal hem de esas olarak aynı olduğundan, müzikal görüntülerin tonlamaları tekdüze görünmektedir.

III. bölümün sonu da "As dur" tonalitesinin dominant perdesi olan "es"la tamamlanır. Müzikal dokuyu bu şekilde vermek, icracının müzikal fikirlerinin ladin üç referans perdesi temelinde oluşumunu ortaya koymaktadır. Aslında havajat boyunca "Şikasteyi-Fars"ın lad-entonasyonları duyula bilir ve bu yapı havajat'ın esasını oluşturur.

"Osmanlı Kerami" havasının melodik dil özellikleri önceki havalardan farklıdır. Havajat'ın enstrümantal eşlik kısmından önce, serbest ağırlıklı tek sesli bir bölüm olan "Ad libitum"un solo icrasının bir nevi giriş niteliğinde icraya dahil edildiğini şimdiden belirtmeliyim. Çok geniş olmayan ancak tam bir müzikal fikir veren melodik yapı burada sonsözdür. Havajat'ın genel müzik dilinin karakteristik özelliklerini içeren bu melodik dil, ana melodik temelin çekirdeğini oluşturur. Melodik dilin yapısı iki kısma ayrılabilir: Soru-cevap şeklindeki müzikal fikirler, ilk andan itibaren havanın hangi ruh lad-tonlama özelliklerine dayanması gerektiğini ve melodik dilin hangi yönde daha da gelişeceğini belirler. (bak; 1 – ölçü, "Ad libitum").

Melodik dilin yapısı bu şekilde tüm havanın lirik-psikolojik anlamını belirledi. Bu küçük, tek sesli solo giriş, renkli bir ritmik temele dayanan geniş, kapsamlı bir enstrümantal eşliğin zengin armonik performansı takip ediyor. "Moderato" temposundaki melodik dil, ulusal tonu nedeniyle seçilmiştir. Eşlik bölümünün melodisinin temeli, yani temel melodik cümle, ilk ölçülerden söylenir. Nota örneğinde, tüm bölüm boyunca çalınan eşlik bölümünün ana temasının yapısı görülebilir (bak: 8-12 ölç.).

Nota örneğinin ilk ölçüsünde verilen unsurun havanın tüm melodik yapısının çekirdeğini oluşturması ilginçtir. Bu unsurlar, ayrı-ayrı ölçülerin yapısında, hatta epizodik melodik cümlelerde bile kullanılmıştır (bak: 13-14 ölç.).

Nota örneğinde gösterilen bu unsurlar melodik yapının ana parçaları ve biçimlendirici faktör olarak düşünülebilir çünkü bu ölçüler tüm havanın melodik yapısının mimari temelini oluşturur. Önceki yayınlardaki müzik dilinden farklı olarak "Osmanlı Kerami"nin melodik dilinin oluşturucu özelliklerinde ritmik yapıların önemine özellikle dikkat çekmek gerekir. Hem eşlik hem de vokal bölümünün melodik dilinin yapısında, çeşitli renkli ritmik dizilerle birlikte "Ad libitum" yaygın olarak kullanılmaktadır. Metrik ölçülerden 6/8, 3/8, 2/4, 3/8, 2/8, 5/8, 3/4 ve diğer ölçülerin tutarlı ve sık kullanımı, melodinin oluşmasında çok önemli rol oynamıştır. Örneğin; eşlik bölümünün 8-9. ölçülerinde,

ritmik yapıların icra biçiminde, melodinin seslendirilmesinde ölçü içindeki güçlü ve zayıf vuruşların yerinin değişmesi sonucu, melodinin karakteri ve bir takım özellikleri.

Melodik yapının gelişim çizgisinde dizilerden de yararlanılmıştır. Sıralama kullanımının açık bir örneği, eşliğin 23-24. ölçülerinde görülebilir. Eşlik kısmından sonra havajat'ın 37 ölçüden oluşan vokal kısmı başlıyor.

İlk bölümdeki vokal bölümünün melodik yapısı küçük bir üçlü ("des-fes") aralığı içinde kurulur. Geleneksel olarak, vokal bölümlerinin icraları arasına, eşlik eden bölümün ana temasının unsurları temelinde oluşturulan epizodik müzik fikirleri yerleştirilir. Vokal kısmının melodik dili de farklı ritmik ölçülere dayanarak yaratılmaktadır. 6/8, 2/4, 5/8, 3/4 yapısındaki metrik diziler melodik dilin oluşmasında özel rol oynamıştır. Not örneğine baktığımızda bunu açıkça görebiliriz (bak: 24-27 ölç.).

Birinci bölümün vokal hissesinin sonunda "Ad libitum" serbest ölçülü, resitatif yapı da kullanıldı. Bölüm I'in sonu bir eşlik partisiyle sona eriyor.

Bölüm II'nin melodik yapısı enstrümantal bölümün eşliğiyle başlıyor. Melodik temeli, Bölüm I'de bahsettiğimiz 2 ölçülü melodik temelin ikinci ölçünün unsuruna dayanmaktadır (bak: 97-99 ölç.).

Bölüm I'in aksine, buradaki melodik gelişim, kapsam açısından bir miktar genişletilmiştir. Hem vokal bölümünün hem de eşlik bölümünün kapsamı, geliştirme adına kısmen de olsa genişletildi. Vokal kısmının aralığı yansıtılan beşte (c-geş) aralığındadır. Bahsettiğimiz gibi II. Bölüm'ün melodik form oluşturucu yapısında çeşitli ritmik ağırlıkların yaygın kullanımı geleneksel olarak bu bölümde de devam ettirildi. II. Bölümün melodik dilinin yapısında vokal bölümünün enstrümantal-eşlik bölümleriyle sıralı olarak değiştirilmesi prensipi kullanılmıştır. Bu, melodik dilin uyumlu sesine yansır.

Havajat'ın III. bölümünün melodik dili de zengin ulusal tonlara dayanmaktadır. 26 ölçülü eşliğin giriş kısmını vokal-enstrümantal kısım takip etmektedir. Hem arka kısım hem de vokal kısmı renkli ölçümlere göre dolgulandırılmıştır. Üslup açısından her üç bölümün melodik dilinin yapısı aynı gelişim presipine dayanmaktadır.

"Osmanlı Kerami"nin melodik dilinin analizi, melodik dilinin geleneksel Âşık müziği tarzında yazılmış olmasına rağmen, daha önce incelenen havajatlardan biçim açısından farklılık gösterdiğini göstermiştir. Teksesli melodik bir yapıda sonsöz melodik düşüncesiyle başlayan giriş kısmı, enstrümantal eşlik biçiminde yeni bir tezahürdü. Armonik açıdan zengin olan ve enstrümanın tüm tellerinin kullanıldığı eşlik bölümünün icrasına yeni bir melodik fikrin dahil edilmesi, bu melodiden sonra giriş bölümünün iki temalı yapısını ortaya çıkardı.

"Osmanlı Kerami"nin melodik dilinin oluşumunda farklı metrik ölçülerinin kullanılması melodik dilini zenginleştirmiş ve daha da taze hale getirmiştir. Analiz, melodik yapının oluşumunda geleneksel icra formları ve tarzlarının (sekans vb.) kullanıldığını gösterdi.

"Osmanlı Kerami"nin metro-ritmik yapısı, âşık geleneğinde yaygın olarak kullanılan ölçülerden yola çıkılarak oluşturulmuştur. Bize göre, geleneksel hassas metrik ölçülerle başlamak yerine, havanın genel şeklini ve melodik dilinin zenginliğini etkileyen serbest bir "Ad libitum" serbest ölçüyle başladı. Giriş bölümünün "Ad libitum" ile tanıtılması ve ardından geleneksel bir biçimde olmasa da renkli ölçüler kullanılarak melodik dilin geliştirilmesi ilğiyle dinleniyor. Eşlik bölümünün melodik yapısındaki ritmik bileşenlerin sık sık değişmesi seste fark edilmese de bireysel ölçülerin yapısına yansır. Not örneğinde, tek tek ölçülerin metrik boyutlarının arkitektonik yapısı verilmiştir (bak: ölç. 8-17; 20).

Nota örneğinde görüldüğü gibi her ölçünün kendine has ritmik düzeni vardır. Elbette resimlerin farklı olması hem ölçü içindeki vurguların ölçülerin farklı vuruşlarına denk gelmesiyle çözülüyor. Bu, melodinin kompozisyon yapısında farklı vuruşlardaki vurguların gerçekleştirilmesinde kendini gösterir.

Havajat'ın vokal bölümünün metro-ritmik yapısı da çeşitli ritmik bileşenler esasında inşa edilmiştir. Nota örneğinde verilen farklı metrik ölçüler, vokal kısmının melodik çekirdeğini oluşturmada anahtar rol oynamıştır (bak: 47-52 ölç.).

"Osmanlı Kerami"nin ilk bölümünün sonu "Ad libitum" serbest metrik ölçü esas alınarak oluşturulmuştur. Bölüm I'deki teorik analizden burada çeşitli metrik ölçülerin yeterince kullanıldığı görülmektedir. 6/8, 3/8, 2/4, 2/8, 5/8, 3/4 ve diğer ölçülü yapılar melodik dilin oluşturucu unsurunda özel bir önem kazanmıştır.

Bölüm II ve Bölüm III'ün metro-ritmik yapıları da çeşitli basit ve karmaşık ölçülerde düzenlenmiştir. Bölüm II'nin yapısında "Ad libitum" epizodik olarak kullanılsa da melodik temel esas olarak ritmik bileşenler temelinde

oluşturulmuştur. İcracının "Osmanlı Kerami"nin melodik yapısının oluşumunda ritmik unsurların çeşitliliğini daha çok tercih etmesi dikkat çekicidir. Aslında yukarıda bahsedilen bireysel ritmik yapıların birden fazla ve birkaç ölçüsü kullanılmamıştır. Bu, icracının bilinçli olarak farklı ritmik yapılar kullandığı anlamına gelir.

Havajat'ın III. bölümünde icracı icra üsulüne sadık kalarak yine icraya çeşitli ritmik ölçülere yer verdi. Her üç bölümün ritmik bileşenleri, eşlik eden bölümün dokusunun yapısı da dahil olmak üzere, hem vokal hem de enstrümantal bölümlerin melodik dilinin yapısında temel olarak kendilerini göstermiştir.

"Osmanlı Kerami"nin metro-ritmik yapısının analizi, farklı ölçülere dayalı ritmik yapıların dahil edilmesinin melodik dilin tonlarını zenginleştirmeye hizmet ettiğini gösterdi. Geleneksel olarak Aşık yaratıcılığının karakteristik özelliği olan bu tür renkli ritmikliğin serbest metrik ölçülerle kullanılması dokuyu zenginleştirdi ve aynı zamanda sesin ulusal renk açısından tazeliğini de arttırdı.

"Osmanlı Kerami" havasının müzik şekli bir giriş bölümü ve A+B+C olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Girişten önce monofonik, serbest gamlı bir melodi gelir, ancak trioller, septoller ve sekanslar açısından zengindir. Daha sonra otuz yedi ölçüden oluşan ana enstrümantal tanıtımı başlıyor. Giriş oldukça değişken 6/8, 3/8, 2/4, 3/4 metrik ölçülere göre sağlanır. Boyutlar hemen hemen her ölçüde değişmektedir. Giriş, her ölçünün metrik boyutuna göre farklı ritmik konfigürasyonda çalınan bir motife dayanmaktadır.

Bölüm I (A) vokal kısmından oluşmaktadır. Vokal kısmı a+a1+b+c olmak üzere dört bölümden oluşur. İlk a bölümü altı ölçü halinde, üçlü aralığında ve dönüşümlü 6/8, 2/4, 5/8 metrik ölçülerde verilmiştir. İkinci bölüm a1, birinci bölümün devamı niteliğindedir ve yedi ölçüden oluşur. Altı ölçülü enstrümantal icranın ardından üçüncü b bölümü başlıyor. Bölüm, yeni girişin temasına ve dönüşümlü 5/8, 2/8, 2/4, 3/8, 2/4 metrik ölçülere dayanmaktadır. Dördüncü bölüm c serbest ölçülü kıraat tarzında "Ad libitum" ile verildi. Bölüm I'in yapısı aşağıdaki gibi verilebilir.

$$\begin{array}{c} G + \text{---} A \text{---} \\ a+a1+b+c \end{array}$$

Havanın (B) II. Bölümü, 10 ölçülü (98-107 ölçüler) enstrümantal girişle başlar. Giriş basit bir dokuya ve alternatif 2/8, 2/4, 3/8 metrik ölçülere sahiptir. Bölüm I'de olduğu gibi vokal kısmı dört bölümden oluşmaktadır. Bölümler birbirine enstrümantal parçalarla bağlanmıştır. İlk bölüm, değişken bir ritme dayalı karmaşık bir melodiyle verilir. Melodide melizmler kullanılmıştır. İkinci bir basit melodiye dayanan vokal bölümü, 6 ölçülü bir enstrümantalden sonra başlıyor. İkinci bölümün konusunu biraz değiştiren b1 bölümünde de değişken boyutlar mevcuttur. Dört ölçülü dördüncü c bölümüne de basit bir melodi verilir ve on bir ölçülü enstrümantal olan son ikinci bölüm tamamlanır.

$$\begin{array}{c} \text{---} B \text{---} \\ G + \text{vok. part.} \\ a+b+b1+c \end{array}$$

Bölüm III, 23 ölçülük (bak:161-183 ölç.) enstrümantal bir girişle başlar. Giriş, Bölüm I ve II'nin teması üzerine inşa edilmiştir. Burada 2/8, 3/8, 2/4, 3/8 metrik ölçü farklılıkları görülmektedir. Vokal bölümü önceki bölümlerde olduğu gibi a+b+c+d olmak üzere dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm a'da altı ölçü, ikinci bölüm b'de yine altı ölçü, üçüncü bölüm c'de sekiz ölçü ve son değişken boyutlu bölüm d'de beş ölçü bulunur.

$$\begin{array}{c} \text{---} C \text{---} \\ G + \text{vok. part.} \\ a+b+c+d \end{array}$$

Böylece "Osmanlı Kerami"nin musiki şekli bu şekilde gösterilebilir.

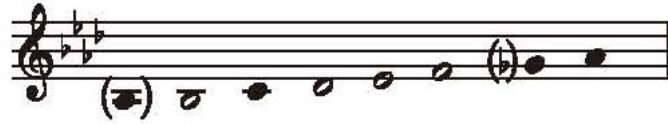
$$\begin{array}{c} G + \text{---} A \text{---} + \text{---} B \text{---} + \text{---} C \text{---} \\ a+a1+b+c \quad G + \text{vok. part.} \quad G + \text{vok. part.} \\ \quad \quad \quad a+b+b1+c \quad \quad \quad a+b+c+d \end{array}$$

"Osmanlı Kerami"nin müzik formunun analizi, havajat'ın bağımsız bir giriş bölümü olan üç bölümlü bir form olduğunu gösterdi. Formun yapısından da anlaşılacağı üzere karmaşık bir formun tipik bir örneğidir. Üç ayrı bağımsız bölüm, kendi iç yapılarında farklı müzik bölümlerinin birleşiminden oluşur. Birinci bölümde $a+a1+b+c$, ikinci bölümde $a+b+b1+c$ ve üçüncü bölümde $a+b+c+d$ müzik cümlelerinin farklı geçiş biçimleriyle kullanılması çeşitli anlamlara yol açmaktadır. Böyle bir icrada tını çeşitliliği, dinamik icra formu ve melodik dil, çeşitli metrik ölçülerde sağlanır ve bu da genel olarak dinleyicinin yüksek ruh haline yol açar.

"Ovşarı"³

"Ovşarı" âşık havası, "Şur" muğam tonlamaları ve "şur" lad yapısına dayanılarak yaratılmıştır. "Şur" ladı, Aşık sanatında ilk laddır ve kendisini eski sazın perde yapısında göstermiştir. Sazın perde yapısında "Şur" perdesinin bulunması onun en eski perdelerden biri olduğunu ortaya çıkarmıştır. Şur muğamının seslenmesinde estetik tonlar ve duygusal özellikler onun duygusal etkisini belirlemiştir.

"Ovşarı"nın lad-tonal yapısı aşağıdaki not örneğinde gösterilmektedir:



Nota örneğinden görülebileceği gibi "Ovşarı"nın melodisi "b" perdesi ile "Şur" ladında inşa edilmiştir. Referans perdeler "b, des, es, f"dir. Enstrümantal eşlik kısmı "es" tonunun sesiyle başlar ve akıcı bir nota olan "b"ye kadar iner. "Ovşarı" bestesinin ilginç yönlerinden biri de eşlik eden kısmın "es" sesleriyle başlayıp "b" sesine düşmesi durumunda, eşlik eden kısmın sonunda 20 -23 ölçülerde modüle edilmesi ve "f" referans perdesi ile sese kadar düşer.

Vokal enstrümantal kısmı "Şur"ladının referans perdesi "f"ye dayanmaktadır. Bas sesteki "d"ve melodik yapıdaki "f" sesleri ise dominant konumunu koruyor. Melodik yapının ilgi çekici yönlerinden biri de, eğer ana müzik fikri vokal kısmının üçüncü ölçüsündeki referans ses "f"ye dayanıyorsa, referans perdenin "es" sesine değiştirilmiş olmasıdır. Müzikal fikir geçici olarak "es" sesine dayansa da asıl sonu "d" perdesine göre belirlenir.

"Ovşarı"nın ilk bölümündeki ana müzikal fikir "des" ile tamamlansa da, bir sonraki müzikal fikrin başlangıcı referans perdesi "es"e düşüyor. İcracı sadece "es" sesini kullanmaz, "es" seslerini ısrarla vurguladığı gibi bu perdeyi de vurgulayıp teyit eder. Sanatçının müzikal düşüncüyü hala "des" ile bitirmesi ilginçtir. Gelişimin bir sonraki aşamasında, icracı bir sonraki müzik fikrine "es" notasından değil, vokal kısmının başlangıcında olduğu gibi "f" sesinden başlar. Dört haneli müzikal cümle yapısına göre başlangıçtaki gibi "des" ile değil, "Ovşarı"nın ana tonalitesi olan "b" ile bitmektedir.

"Ovşarı"nın ilk bölümünün lad analizi, melodinin biçimlendirici faktörü olan ladın referans perdelerinin karşılaştırmasından yaygın olarak kullanıldığını göstermektedir. Aynı lad içindeki referans perdelerinin sık sık değişmesi, tonal çeşitliliğini ortaya çıkararak melodik yapının uyumlu seslendirilmesine olumlu etki yaptı.

"Ovşarı"nın ikinci bölümünde lad alanı olduğu gibi korunmuştur. Burada, bölüm I'den farklı olarak "es" referans perdesinde özel olarak vurgulanmamıştır. İkinci müzikal fikirde II. bölümün "es" perdesi epizodik olarak geçiş işlevi olarak kullanıldı. Kısım II'nin vokal kısmı, referans notası "f"nin ostinato icrasıyla başlar ve referans notası "des" ile biter. Vokal kısmının ikinci müzik cümlesinde bahsettiğimiz gibi, her ne kadar referans perdesi "es" kullanılsa da, müzikal fikrin sonu hala referans perdesi "des" ile bitiyor. Vokal bölümünün üçüncü müzikal fikrinde final, ana nota "b" ile tamamlanır.

"Ovşarı"nın lad-tonlama özelliklerinin analizi, eserin icrasında bir lad aralığı olan "Şur" muğamının yaygın olarak kullanıldığını göstermiştir. Yine de icracı, lad içindeki referans perdelerin işlevsel doğasını ve rolünü sık sık değiştirerek tonal etki yaratmayı başardı. Referans perdelerin karşılıklı kullanımı, armonik sesin yanı sıra tını çeşitliliğinin tonal etkilerini de ortaya çıkardı.

³ Ovşarı - 1. Afşar kabilesinin adı ile ilgilidir. Buna "Afşarı" da denir. Bu havanın yaratılması Âşık Kurbanî'ye nisbet edilir. Ortak kök olan Çingene kökü ve Şah Parda'dan başlayarak beyit şiir şekline göre okunur. 2. "Ovşarı" ismi sözlü geleneği olan profesyonel müzik türünde de bulunmaktadır. "Kürt-Ovşarı" ve "Ovşarı" muğamları buna örnektir.

"Ovşarı"nın melodik yapısı geleneksel Âşık yaratıcılığına özgü bir biçimde oluşturulmuştur. Melodik yapısının oluşmasında 6/8'lik ritmik yapı belirleyici rol oynadı. Bu metro-ritmik yapı, "Ovşarı" melodisinin ulusal nüanslar temelinde inşa edilmesini ve Âşık yaratıcılığının kendine özgü özelliklerini yansıtmasını mümkün kıldı.

"Ovşarı"nın melodik yapısı iki açıdan incelenebilir:

- Eşlik bölümünün melodik yapısı
- Vokal-enstrümantal kısmın melodik yapısı

Eşlik bölümünün melodik yapısı, bir bütün olarak "Ovşarı"nın melodik yapısının ana çizgisini oluşturdu. Form yapısı açısından yaklaşırsak bu melodik çizgi havanın ana teması sayılabilir. Bahsettiğimiz gibi 6/8 ölçünün şematik yapısının ritmik unsurları melodinin oluşmasında melodinin ana biçimlendirici unsurudur. "Ovşarı"nın 1-12. ölçülerindeki melodi dizilişine dikkat edersek burada vurguların yer değiştirmesi Türk müziğine mevcut olan aksak ritmik unsurlarla karşılaşacağız, yani senkoplu yapı ve vurguların güçlü ve zayıf vuruşlarındaki farklı dağılımı, ulusal Âşık müzik geleneğinin nüanslarını ortaya koymaktadır (bak: 1-3; 8-10 ölç.; 21 ölç.).

"Ovşarı"nın eşlik kısmı zengin bir akortlu icra tarzından kullanılsa da, havajat'ın genel armonik sesi Âşık yaratıcılığına önemli olan belli bir uyum gözleniyor. Bu öncelikle vokal-enstrümantal kısımlar arasında kullanılan eşlik kısmının icra biçiminden kaynaklanmaktadır.

"Ovşarı"nın I. Bölümü, eşlik performansı ile bitiyor. Buradaki dinamik ses genel olarak uyum temelinde inşa edilmiştir. Yani statik çalım tarzı nedeniyle çalınan havaların genel dinamik ses biçimi korunmuştur.

"Ovşarı"nın II. Bölümü geleneksel olarak eşlik kısmıyla girişle başlar. 15 ölçülük girişteki melodik doku, armonik sesinden dolayı öncekilerden farklıdır. Burada ulusal renk ve ihtişam, dinamik seste kendini gösterdi. Bölüm I'de olduğu gibi vokal bölümleri arasında çalınan eşlik bölümü dinamik ve armonik sesiyle öne çıkıyor. II. Bölümün sonu, müzik bölümünün uyumlu sesiyle sona ermektedir.

"Ovşarı"nın III. Bölümü 12 ölçülü eşliğin tanıtılmasıyla başlıyor. Âşık müziğinin armonik dilinin tonlarına göre ikinci eşlik kısmı melodiye ayrı bir tazelik katıyor. Aynı performans formu Bölüm III'ün sonunda tekrarlanmıştır (bak: 117-118 ölç.; 152-154 ölç.).

"Ovşarı"nın IV, son kısmı, eşlik eden tarafın 21 ölçülü girişi ile başlar. Eşlik bölümünün melodik yapısında armonik uyumun yanı sıra renkli ritmik yapıların biçimlendirici özellikleri de kendini göstermektedir. Vokal-enstrümantal bölümün icrasından üç ölçü önce icracı, armonik tonları biraz daha canlı hale getirerek âşık sanatının melodik güzelliğini tüm detaylarıyla ortaya çıkarır (bak: 177-178 ölçülerinin eşlik eden kısmı).

IV. bölümün sonu, icracı âşık tarafından ilginç bir şekilde düzenlenmiştir. Eşlik kısmının icrasında armonik performansı tercih eden icracı, "Ovşarı"nın sonunu (koda) tek seste çalmaktadır. Bu icra tarzı klasik âşık şarkılarından farklıdır, ancak destan yaratıcılığının özelliklerinden biridir. Genellikle "koda"lar, çalışmaya mantıklı bir sonuç sağlamaya hizmet ettikleri için daha görkemli, biraz acıklı bir şekilde inşa edilir. "Ovşarı"nın bu şekilde bitmesi seslendirilecek âşık şarkıları serisinin devam edeceğinin göstergesidir.

"Ovşarı"nın vokal kısmı kesin metrik ölçülere göre icra ediliyor. Bu durumda ritmik konfigürasyonların melodik yapının yapısı üzerindeki etkisi, melodinin lirik planda değil, tam tersine aynı ciltte ostinat icra tarzında yaratılmasını mümkün kılmıştır. Temel olarak, 6/8 zaman işaretinde çalınan vokal-enstrümantal bölümün ilk ölçüsü 9/8'e dayanmaktadır (bak: 20-21 ölçülerinin vokal-enstrümantal kısmı).

14-15., 17-18. ölçülerde vokal-enstrümantal kısım ostinato icra formu yüzünden uygulandı. Sanatçı bu yöntemi ilerleyen bölümlerde de kullandı. Vokal bölümünün melodik dili, "Şur" melodisinin ton tonlama özelliklerine ve lirik havasına tamamen karşılık veriyor.

II. bölümün vokal-enstrümantal kısmı, müzikal düşüncenin icrası ve anlatım özellikleri açısından I. bölümün dokusuyla aynı prensibe dayanmaktadır. II bölümün melodik yapısında doğru metrik ölçülerin kullanılması melodinin bütünlüklü bir şekilde seslendirilmesine geniş bir fırsat açtı.

Vokal-enstrümantal bölümün üçüncü parçasında, "f" referans perdesinin tonlamalarının kullanımı, ostinat metro-ritmik özellikler sayesinde gerçekleştirildi (bak; 129-132 ölçülerinin vokal-enstrümantal kısmı). Melodik yapının

referans perdeleri çevresinde yakın mesafe ve aralıklara uygun bir biçimde uygulanması, bir yandan melodinin folklor müziğimize uygun, diğer yandan melodinin lirik havasına uygun olarak oluşmasına ortam yaratmıştır.

IV. bölümün melodik yapısı önceki bölümlerin melodik yapısı prensibine göre uygulandı. Bu bölümün melodik yapısını diğer bölümlerin melodik yapısından ayıran yönlerden biri de zengin metro-ritmik yapıların kullanılmasıdır. Bu tür metrik ölçülerin tutarlı bir şekilde işlenmesi, melodinin metrik yapısı üzerinde de etkiye sahiptir (bak: 183-187 ölçülerinin vokal-enstrümantal kısmı).

"Ovşarı"nın melodik yapısının analizi, melodinin gelişim çizgisinin, duygusal etki alanı olan "Şur" ladının özelliklerine göre oluştuğunu gösterdi. Melodik yapının kesin metrik ölçülere göre çalınması melodik çizginin gelişiminde de etkisini ve izlerini bırakmıştır.

"Ovşarı" aşık havasının melodik yapısı, süslemelerinden dolayı diğer havalardan farklılık göstermektedir. Bunun temel nedeni ise sabit metrik boyutların kullanılmasıdır. Aşık havasının son kısmına kadar çoğunlukla 6/8 metrik göstergeler kullanıldı. Eşlik bölümünün 23 ölçüsünün 6/8 metro-ritmik ölçüsüne dayanan melodik çizgi, aynı süs yapılarına, yani sekizlikler, dörtlüler ve üçlüler şeklinde istikrarlı bir şekilde inşa edilerek melodinin aynı akışkanlıkla duyulmasını sağlamıştır. Önceki analizlerden farklı olarak "Ovşarı" havasında "Ad libitum" serbest metrik ölçü kullanılmamaktadır. Bu eserin seslendirilmesini kesin metrik ölçülere göre şartlandırmış ve tüm müzik fikrinin metrik ölçüler temelinde oluşmasını sağlamıştır.

Vokal kısmının metrik ölçülere göre yapılandırılması, kullanılan şiirin hecelerinin doğru diksiyonla okunmasını, yani çalınan her notanın bir hece esas alınarak okunmasını sağlamıştır. Eşlik bölümünün metrik yapıları vokal bölümünün metrik yapısıyla tamamen aynıdır. Bu, not örneğinde açıkça görülmektedir (bak: 20-27 ölç.).

Vokal kısmından da anlaşılacağı üzere eşlik vokalinin ritmik yapısı da aynı forma dayanmaktadır. Bu paralellik yaratır ve ritmik formüllerin temel bazını güçlendirir. Bu, melodik çizginin eşlik bölümüyle aynı işlevsel öneme sahip olmasının temelini oluşturur.

"Ovşarı"nın I. Kısmı metrik zamanla 6/8'de eşlikle bitiyor. Bu dinamik yumuşak sonun arkitektonik yapısına metrik ölçülerin etkisi açıktır.

"Ovşarı"nın II. Bölümü yine 6/8 ölçüsüyle başlıyor. Burada önceki dinamizmin korunması ve vokal bölümü ile eşlik bölümünün aynı ölçü yapısına dayandırılması prensipi korunur.

Kısım II'nin vokal kısmı kesin metrik ölçülerde gerçekleştirildi. Bölüm II'nin sonu da sakin tonlamalarla bitiyor

"Ovşarı"nın III. Bölümü "Allegretto" temposunda, 6/8 metrik ölçüde icra edildi. Kısım III'ün metrik yapılarının dış görünüşünün bir şekilde Kısım I'i tekrar ettiğini önceden vurgulayalım. İcracının imzasını ortaya koymanın yanı sıra şiirin metrik ölçülerinin de aynı yapıda olduğunu gösterir. "Ovşarı"nın her bölümünde kullanılan şiirlerin aynı yapı ve öze sahip olması, müzikal imgelerin yumuşak tonlara yerleşmesine zemin hazırlamıştır.

"Ovşarı"nın son IV bölümü metro-ritmik yapısı itibarıyla önceki bölümlerden farklı değil. Basitçe söylemek gerekirse, burada icracı melodinin geliştirilmesinde 6/8 metrik ölçüsü zaman işaretine ek olarak 3/4, 2/4, 7/8, 9/8'i kullanmıştır. Nota örneğinde, bu metrik ölçüler ritmik yapının görünümünü değiştirse de, esasen önceki gelişim prensipi, üslup değişmeden kalır (bak: 184-189 ölç.).

"Ovşarı"nın son kısmı da bir önceki dinamikle bitiyor. Eşliğin son ölçülerinde sazın zengin melodisinin kullanılmaması, icracının önceden planlayıp hayata geçirdiği icra tarzına sadık kaldığını göstermektedir. Havacat bir sesle biter. Böyle bir son genellikle bir coda karakteristiği olmasa da "Ovşarı"nın fikrinin sanatsal özelliklerini karşıladığı için korunmuştur.

"Ovşarı"nın müzik biçimi şiirin bendleriyle yakından ilgilidir. Şiirin dört bendi "Ovşarı"nın müzik biçimini belirledi. İncelediğimiz bu sevgi havası dört bölümden oluşuyor: A+B+C+D. Parçalar bir giriş ve bir temaya dayalı vokal bölümünden oluşur.

Bölüm I (A) 22 ölçülü bir girişle başlıyor. Giriş, basit bir dokuya sahip melizmlı bir melodiden oluşuyor. Melodi, sadeliği ve dinamik gelişimi nedeniyle aynı ton ve ona yakın mesafelerdeki seslerden yola çıkılarak söylenmesi nedeniyle halk müziğinin gelişim prensipine benzemektedir. Mevzunun ilk ölçüleri (1-2-ölçüler) girişin sonuna kadar tekrarlanır.

Vokal kısmının müzikal formu dört satırlık bir şiirin dörtlük metnini okur. Metinde kelimeler tekrarlandıkça vokal parçalar genişler. Girişin teması vokal eşliğinde devam ediyor ve zaman işareti değişerek 9/8, 6/8, 3/8, 3/4 zaman işaretlerini kullanıyor. Her vokal parçası küçük bir enstrümantal parça (bölüm) ile birleştirilir. Eşliğin devamı olarak çalınan vokal kısmı, tükenmiş müzikal düşünceyi ifade ettiği için bütünlüklü geliyor. Kısım I'in biçimsel yapısı şu şekilde verilebilir:

$$\begin{array}{c} \text{A} \\ \hline \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a} + \text{a1} + \text{a2} \end{array}$$

Bölüm II (B), 15 ölçülük (64-78 ölçüler) yeni bir temaya dayanan ve 6/8 ölçülü bir girişle başlar. Vokal kısmı, Bölüm I'deki gibi şiirin bir bendini söylüyor. Üç vokal bölümünden oluşan vokal bölümü I. Bölüm'ün vokal bölümünün temasına dayanmaktadır. Vokal parçalar ölçülere göre değişkendir: 9/8, 6/8 metrik ölçüler, vokal kısmın melodik dilinin biçimlendirici faktörlerini ve ritmik temelini oluşturur. Vokal kısmı şekil olarak tamamlanmış olup, havajat'ın melo-şiirsel özellikleri, dörtlükteki mısraların uyumundan kaynaklanarak tüm detaylarıyla kendini göstermektedir:

$$\begin{array}{c} \text{B} \\ \hline \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a} + \text{a1} + \text{a2} \end{array}$$

Bölüm III (C)'nin girişi önceki bölümlerde olduğu gibi yeni bir konuyu içermektedir. On iki ölçülü giriş (117-128 ölçüleri) melodikliği açısından biraz farklılık gösterir. Vokal kısmı I. ve II. bölümlerin vokal kısımlarının temalarına dayanmaktadır. 6 ölçüden ibaret enstrümantal performansla tamamlanan Bölüm III'ün formu aşağıdaki gibidir:

$$\begin{array}{c} \text{C} \\ \hline \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a} + \text{a1} + \text{a2} \end{array}$$

Son Bölüm IV (D) geleneksel olarak 21 ölçülük (158-178 ölçüler) enstrümantal bir girişle başlar. Ritmik düzeni açısından Bölüm III'ün girişine benzer. Ses bölümünün temelini oluşturan üç bölüm, incelenen bölümlerin ses bölümlerine benzemektedir:

$$\begin{array}{c} \text{D} \\ \hline \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a} + \text{a1} + \text{a2} \end{array}$$

Böylece "Ovşarı"nın müzikal formu şu şekilde oluşmuştur:

$$\begin{array}{c} \text{A} + \text{B} + \text{C} + \text{D} \\ \hline \text{G} + \text{vok. part.} \quad \text{G} + \text{vok. part.} \quad \text{G} + \text{vok. part.} \quad \text{G} + \text{vok. part.} \\ \text{a+a1+a2} \quad \text{a+a1+a2} \quad \text{a+a1+a2} \quad \text{a+a1+a2} \end{array}$$

"Ovşarı"nın müzik formunun teorik analizi, onun dört bağımsız bölümden oluştuğunu gösterdi. Formun yapısından da anlaşılacağı üzere enstrümantal eşlik bölümü, dört bölümde de aynı a+a1+ a2 bölümünün müzik materyalini çalmaktadır. Performansın bu yapısı, tüm parçaları lad-entonasyon açısından tek bir kompozisyonda birleştirmeye hizmet eder.

Sonuç ve Tartışma

Böyle bir metodolojinin geliştirilmesi, yeni bir bakış açısıyla oluşturulacak sahnenin veya sanat eserinin yapısal yapısı ile içerik ve sanatsal imge birliğinin sağlanmasına yönelik kriterleri ortaya çıkarabilir. Havaların metro-ritmik özelliklerinin havaların karakterine etkisinin kriterleri ve eserin içeriğinin müzikal anlatım yoluyla açılması incelenmiştir. Melodik dil özellikleri havalara yansıdığından yapısal-anlamsal yapısı ilk kez yapılan araştırmalar sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Her havajat'ın müzik formunun analizi, âşık yaratıcılığı ile muğam sanatı arasındaki yakın ilişkinin bir sonucu olarak, hem lad-entonasyon yapısında hem de müzik formunun yapısında anlamsal ilişkiler bulunduğunu kanıtlamıştır. Müzikal

formların karmaşıklığı ve çok yönlülüğü, bir tür olarak Aşık yaratıcılığının oluşumunda önemli bir rol oynadı. Aşık havajatlarının ulusal müzik mirasında özerk bir tür olarak nitelendirilmesini ortaya çıkaran, müzik formuyla tanımlanan yapısal yapıdır. Müzikal formların analizi, Âşık havalarının çoğunun karmaşık bir form yapısında iki katmanlı yapılara sahip olduğunu gösterdi. Her ne kadar Avrupa müzik formlarına özgü şematik yapılar burada bulunsada, ulusal müzik geleneğinden kaynaklanan özellikler belirgin olduğundan, yapılan analiz, müzik formunda çok düzlemli ve renkli şematik yapının ortaya çıktığını kanıtladı.

Yazar Özgeçmişi



Prof.Dr.Naile Rasim kızı Rahimbeyli.Mezun olduğu okullar: 1983-1987 yıllar Müzik Koleji (müzik tarihi ve teorisi).1987-1992 yıllar Ü.Hacıbeyli ad.Azerbaycan Devlet Konservatuvarı (müzik tarihi ve teorisi) Bilimsel etkinlik: Phd – 2000 yıl, Docent – 2007 yıl, Prof.- 2017 yıl Çalıştığı yerler: 1987-1998 yıllar Müzik Koleji,

Bakü, Azerbaycan 1998-2016 yıllar Ü.Hacıbeyli ad Bakü Müzik Akademisi, Bakü, Azerbaycan 2004- (devam) Azerbaycan Milli Bilim Akademisi, Bakü, Azerbaycan E-mail: nrahimbeyli@yahoo.com

Kaynaklar

- Azerbaycan halk müziği. (1981). Bakü: Bilim Yayınevi.
- Babayev, I., & Efendiyev, P. (1970). Azerbaycan sözlü halk edebiyatı. Bakü: Maarif Yayınevi.
- Bagirov, N.H. (1999). *Aşık Garip* Azerbaycan halk destanı. Trabzon: Türkçe Gazetecilik ve Matbaacılık.
- Bülbül. (1965). Seçilmiş makaleler ve raporlar. Bakü: Azerbaycan SSR Bilim Akademisi Yayınevi.
- Eldarova, A. (1996). Azerbaycan aşık sanatı. Bakü: Bilim Yayınevi.
- Hacıbeyov, Ü. (2010). Azerbaycan halk müziğinin esasları. Bakü: Bilim Yayınevi.
- Hacıbeyov, Ü. (1965). *Eserleri: Cilt II*. Bakü: Azerbaycan SSR Bilim Akademisi Yayınevi.
- Hakimov, M. (2004). Aşık sanatının poetikası. Bakü: ANAS Yayınevi.
- İsmayilov, M. (1984). Azerbaycan halk müziğinin türleri. Bakü: Işık Yayınevi.
- İsmayilov, M. (1991). Azerbaycan halk müziğinde makam ve muğam teorisi üzerine bilimsel-metodolojik denemeler. Bakü: Bilim Yayınevi.
- Mazel, L. (1952). Melodi hakkında. Moskova: Muzgiz Yayınevi.
- Memmedov, T. (2002). Aşık sanatı. Bakü: Şur Yayınevi.
- Memmedov, T. (2015). Açıklayıcı şarkı-kelime sözlüğü. Bakü: Apostrof Yayınevi.
- Rahimbeyli, N. (2016). Segah ve Şur ladlarına dayalı aşk şarkılarının analizi. Bakü: Bilim ve Eğitim Yayınevi.
- Rahimov, V. (2022). Safavi döneminde oluşturulan ‘Şah Hatai’ muğam köşesi hakkında. *Konservatuar* dergisi, Sayı 1(54).
- Seyidova, S. (2005). Azerbaycan'ın profesyonel halk müziği. Bakü: Mars-Print Yayınevi.
- Tyulin, Y. (1971). Doğal ve değiştirilmiş ladlar. Moskova: Müzik Yayınevi.
- Zohrabov, R. (1986). Azerbaycan zarbi muğamları. Bakü: Işık Yayınevi.
- Zohrabov, R. (1991). Muğam. Bakü: Azernaşr Yayınevi.

Ek 1. Notasyonlar

KÜRD OVŞARISI

Allegretto ♩ = 100

CANTO

SAZ

The musical score for 'KÜRD OVŞARISI' is written in 6/8 time with a tempo of Allegretto (♩ = 100). It consists of two staves: CANTO (Vocal) and SAZ (Instrumental). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into five systems, each containing 6, 10, 15, 20, and 25 measures respectively. The CANTO part is mostly rests, while the SAZ part features complex rhythmic patterns, triplets, and trills. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, triplets, and trills, indicating a highly rhythmic and melodic piece.

29

34

39

43

46

A

52

58

63

67

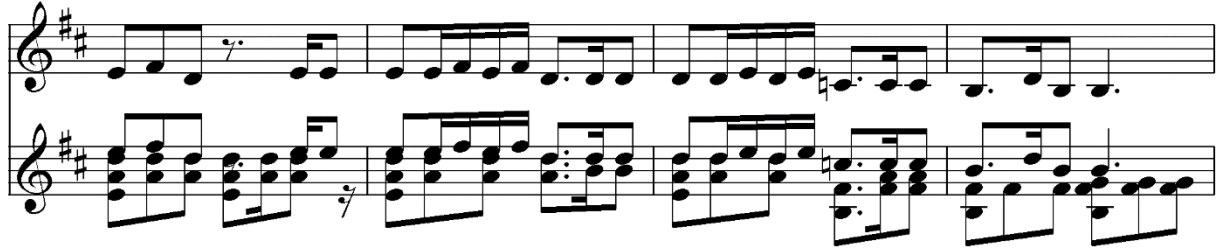
71

76

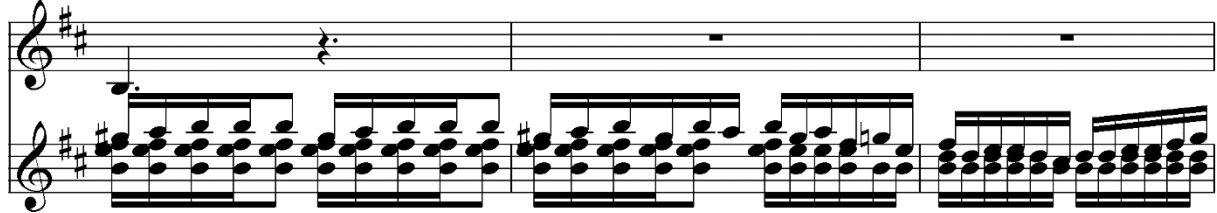
81

The musical score is written for two systems of staves. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as notes, rests, triplets, trills, and ornaments. The measures are numbered 58, 63, 67, 71, 76, and 81. The notation is in a style typical of Turkish music notation, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

86

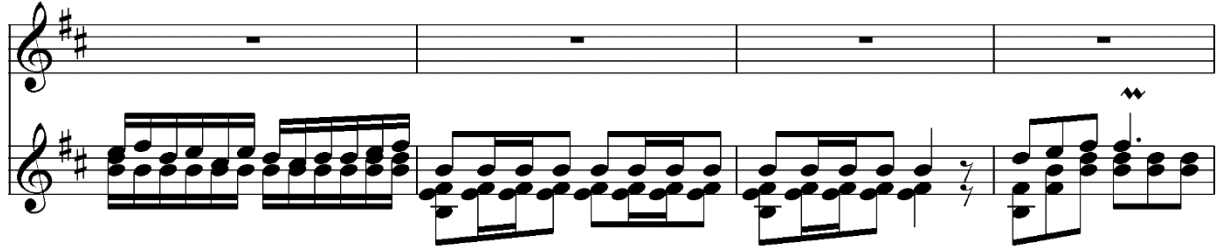


90



B

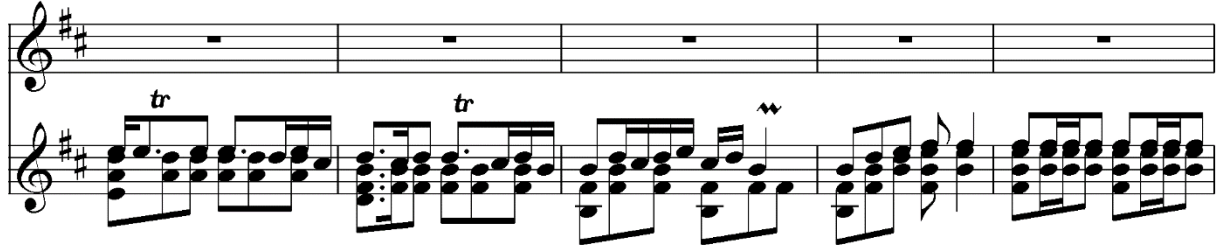
93



97



101



106



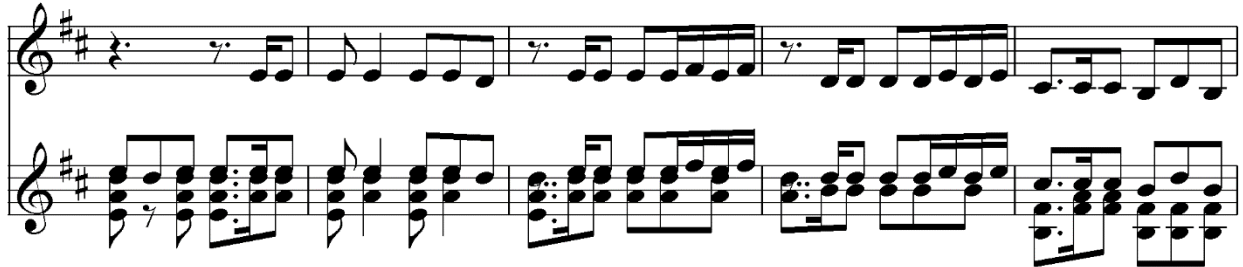
111



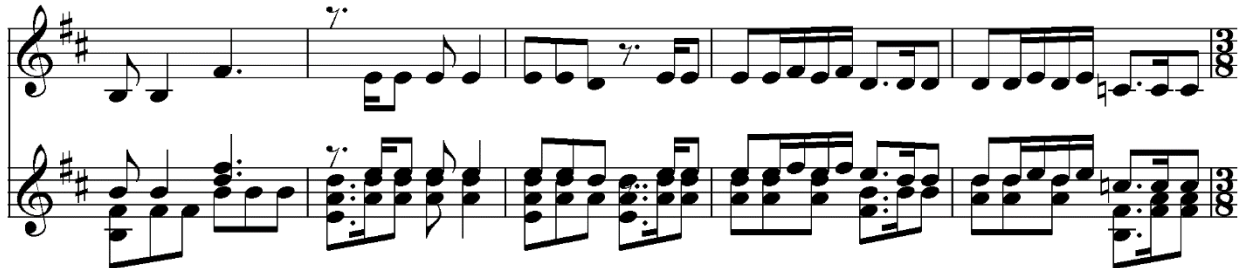
116



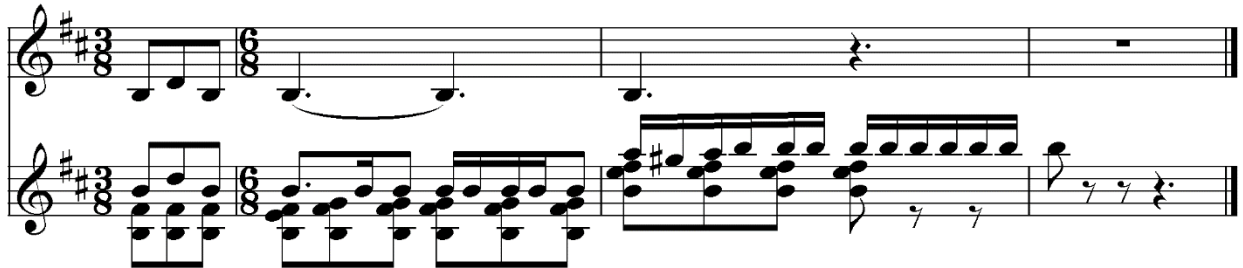
121



126



131



Ad libitum ♩ = 100 OSMANLI BƏHRİ

Canto

Saz

2

4

10

16

22

30

Allegro

37

44

50

55

60

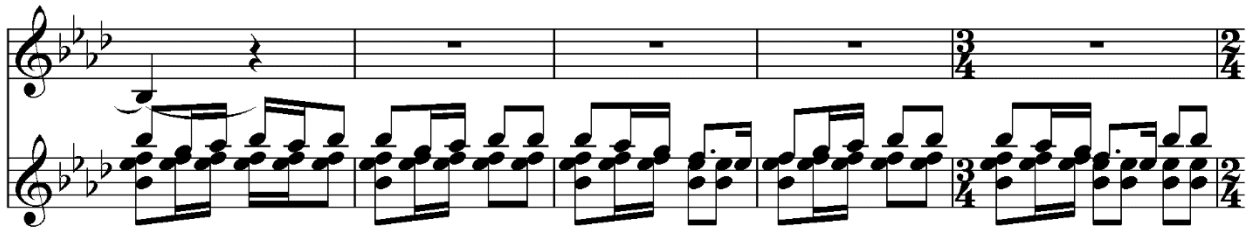
66

71

tr

tr

76



A

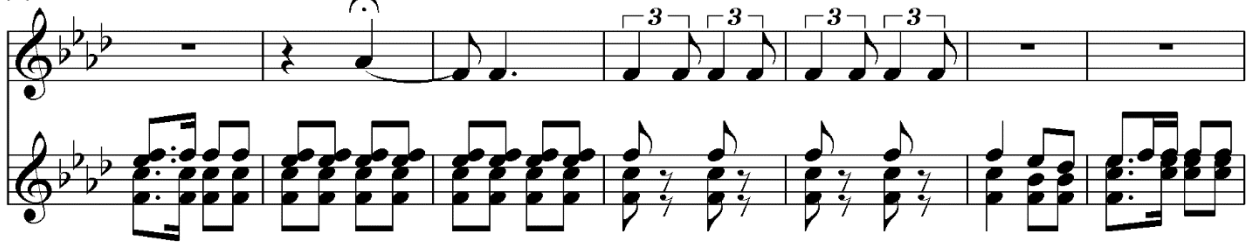
81



87



94



101



107



114

118

124

131

139

145

151

au milieu

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves. The top staff is a single melodic line in treble clef, 10/4 time, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The bottom staff is an accompaniment in treble clef, also in 10/4 time and three flats. It features a repeating bass line with chords and single notes, and a melody that follows the vocal line. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of three flats and a time signature of 10/4.

152

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves. The top staff is the melody, written in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes. The bottom staff is the accompaniment, also in a treble clef with the same key signature and time signature. It features a bass line with eighth notes and a series of chords indicated by vertical lines and dots. The score ends with a double bar line and the number 11 in a box.

153

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two staves. The top staff is the melody, and the bottom staff is the accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure in 2/4 time. The accompaniment features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and single notes, also concluding in 2/4 time.

155

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, key of B-flat major (two flats), and 2/4 time. It begins with a whole rest, followed by six measures of quarter notes: B-flat, D, E-flat, F, G, and A. The piano accompaniment is in treble and bass clefs, also in 2/4 time. It features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal line with six more measures of quarter notes: B-flat, D, E-flat, F, G, and A. The piano accompaniment continues with the same pattern. The score concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

161

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It contains six measures of whole rests, with the time signature changing to 2/4 for the last two measures. The bottom staff is also a treble clef with the same key signature. It contains six measures of music. The first four measures are in 3/4 time, and the last two are in 2/4 time. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures featuring beamed sixteenth notes. The accompaniment is in the left hand, with some measures featuring a bass line and others featuring a more complex rhythmic pattern.

166

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves. The top staff is for the melody, written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The melody begins with a whole rest for two measures, followed by a series of eighth and quarter notes. The bottom staff is for the accompaniment, also in treble clef with the same key signature and time signature. It features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in pairs, with some chords and rests.

173 *tr*

180

186 3 3

191

196

201

206

The musical score is written for a melody and accompaniment. The melody is in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The key signature has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The time signature is 2/4. The score includes measures 173 to 206. Measure 173 has a trill (tr) marking. Measures 186 and 187 have triplets (3) marked. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings like 'tr' and '3'.

OSMANLI KƏRƏMİ

Moderato ♩ = 100

ad libitum

CANTO

SAZ

4

8

Moderato

13

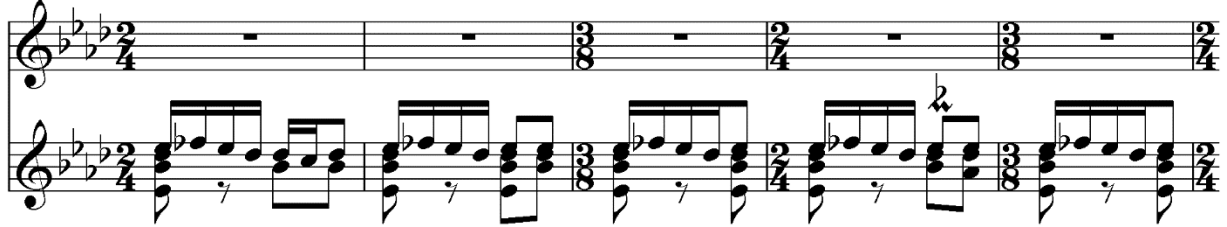
19

24

29



35



40



46



51



57



62

67

72

77

82

89

92 **ad libitum**

93

96

A

103 **ad libitum**

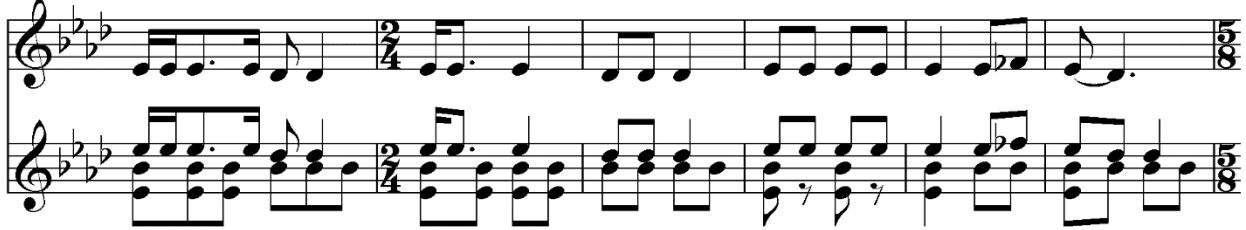
110

115

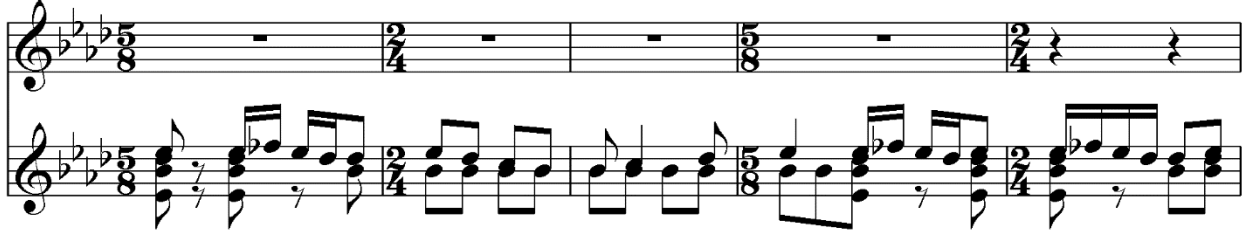
120



125



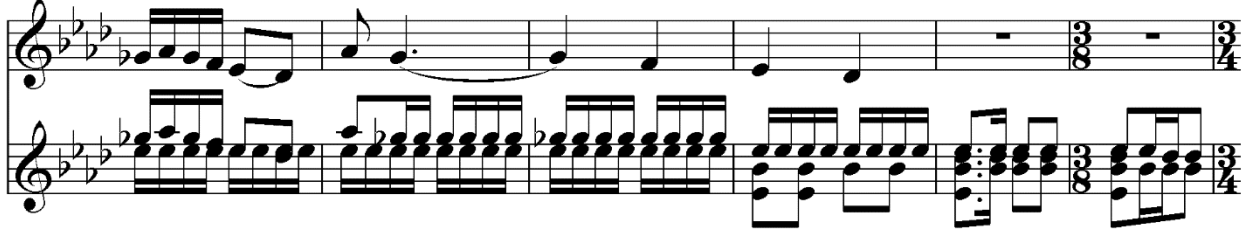
131



136



141



147



151

157

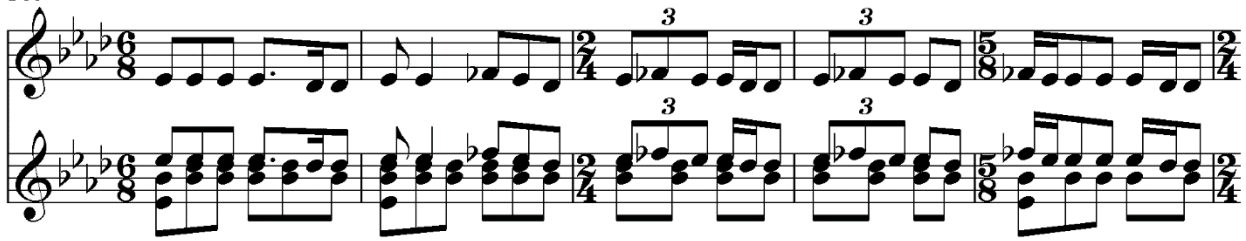
163

168

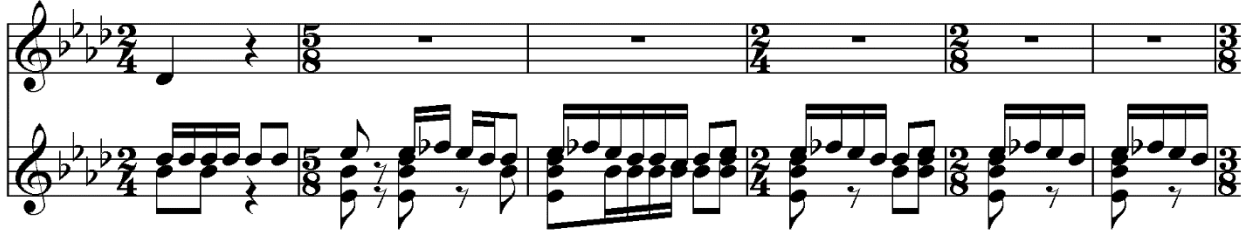
173

179

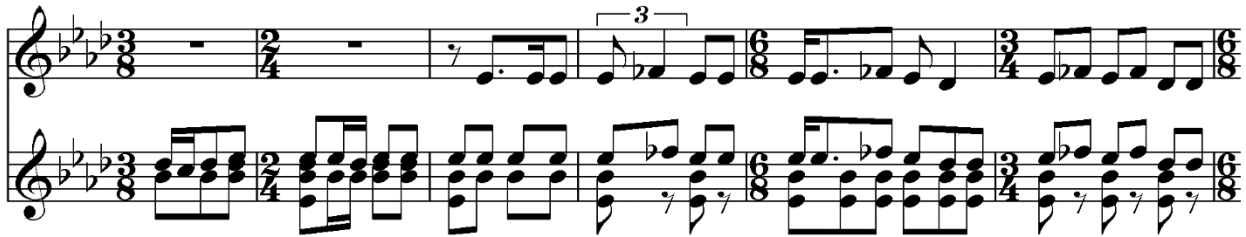
185



190



196



202



209



215



220



225



231



237



241



OVŞARI

Allegretto

CANTO

SAZ

7

14

21

28

34

41

47

52

58

64

A

70

76

83

90

98

103

109

114

120

127

133

139

146

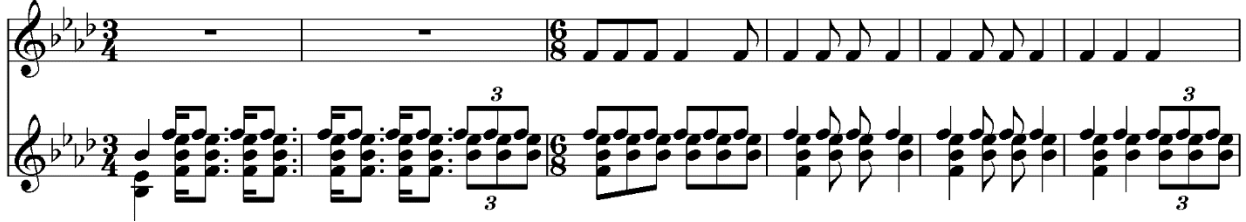
152

158

164

170

177



183



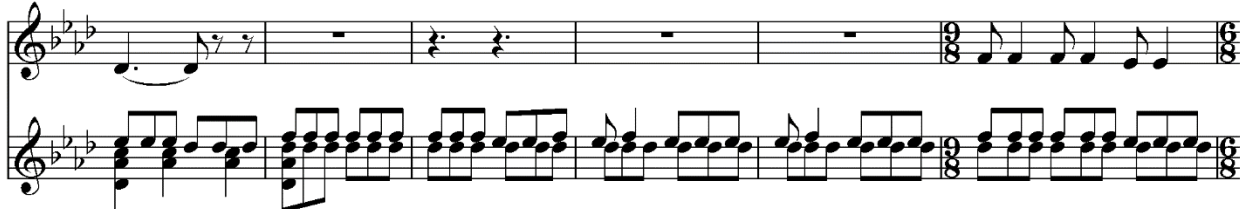
189



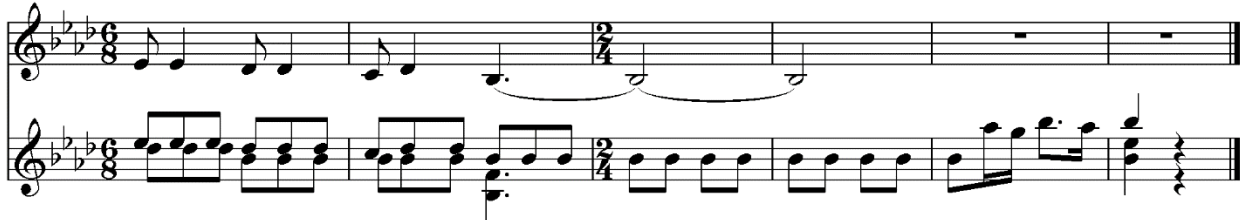
196



204



210



Study of ashik tunes based on the Shur mod

Abstract

Since the genetic roots of Ashik music are closely related to folk creativity, its melodic, metrorhythmic, and mode-intonation features, i.e., tonal qualities, are products of folk thinking and are unique to each person and loved. In order to explore and reveal the subtleties of this art, ethnopsychology, philology, linguistics, historiography, philosophy, cultural science, and other scientific disciplines must be studied, and the essence of epics, as well as the content, poetics, and melodic language features of the tunes, should be examined comprehensively. The syncretic nature of Ashik creativity has laid the foundation for its widespread use in folk creativity and in all ceremonies in daily life. Ashik creativity has demonstrated its importance as one of the influential fields of folklore studies, oral and later written literature. Due to its melo-poetic, melo-semantic features, Ashik poetry is a unique artistic stream in our folklore, filtered through the lens of national thought and national culture. Creative love, both in folklore and musical folklore studies, has always been a focal point of researchers' interest. The musicology of the notes, especially some tunes ("Kürt ovşarı", "Osmanlı bahri", "Osmanlı Keremi", "Ovşarı"), and particularly ethnomusicology, is still very important to study. The study of Ashik music from an ethnomusicological perspective is even more significant, as this art, rooted in ancient traditions, stands out with its rich literary forms and antiquity, and it has deep roots in people's thoughts. The historical-literary and theoretical approach principle has been utilized in the study of this subject. Descriptive, typological, historical, and theoretical comparative methods have been used here. The master Ashik artists, the main creators of numerous epics, have created these artistic monuments in a syncretic form specific to Ashik creativity and have given special importance to continuously promoting them in Ashik gatherings and meetings to convey their melo-poetic and semantic meanings, resulting in a more distinct and elevated artistic style.

Keywords: Ashik art, Kurd Ovşarı, Ottoman Bahri, Ottoman Keremi, Ovşarı, Shur mode, theoretical analysis