



www.rastmd.net

ISSN
2147
7361

E-ISSN
2147
7531

RAST

Rast Müzikoloji Dergisi

Cilt 7
No 3

DOI
10.12975

WINTER - 2020

Editor-In-Chief and Founder

Fikri Soysal

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Türkiye

Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Kampüsü Taşlı Çiftlik Yerleşkesi Posta Kodu: 60100, Tokat,

fikrisoysall@gmail.com

Associate Editors

Hikmet Toker

[Istanbul University/ State Conservatory/ Istanbul/ Turkey](#)

hikmet_toker@hotmail.com

Erhan Özden

[Istanbul University/ Istanbul/ Turkey](#)

erhan_ozden25@hotmail.com

Ali Tan

[Medeniyet University / Faculty of Art, Design and Architecture / Istanbul/ Turkey](#)

ali.tan@medeniyet.edu.tr

Onur Güneş Ayas

[Yıldız Technical University/ Istanbul/ Turkey](#)

gunesayas@gmail.com

Bilen Işıktaş

[Istanbul University/ State Conservatory/ Istanbul/ Turkey](#)

bilenisiktas@istanbul.edu.tr

Ahmet Hakkı Turabi

[Marmara University/ Istanbul/ Turkey](#)

ahturabi@yahoo.com

Okan Murat Öztürk

[Music and Fine Arts University / Ankara/ Turkey](#)

okanmurat@gmail.com

Hebibe Memmedova

[Üzeyir Hacıbeyli adına Bakı Musiqi Akademiyası/](#)

[Baku Academy of Music/ Baku/ Azerbaijan](#)

habishka83@mail.ru

Mona Abdelghany Zedan Amer

[Helwan University/ Faculty of Music Education/ Cairo/ Egypt](#)

zedanmona@gmail.com

International Advisory Board

[Martin Stokes, King's College London, UK](#)
[Fırat Kutluk, Dokuz Eylöl University, Turkey](#)
[Mahmud Guettat, Tunisian University, Tunis](#)
[Gölçin Yahya Kaçar, Gazi University, Turkey](#)
[Thomas Solomon, University of Bergen, Norway](#)
[Ertuğrul Bayraktarkatal, Başken University, Turkey](#)
[Kronig Richard, St. Gallen University, Switzerland](#)
[Songöl Karahasanoğlu, İstanbul Technical University TMDK, Turkey](#)
[Nilgün Doğrusöz, İstanbul Technical University, Turkey](#)
[Süreyya Ağayeva, Baku Music Academy, Azerbaijan](#)
[Safa Yeprem, Marmara University, Turkey](#)
[Ruh Ayangil, Ayangil Turkish Music Orchestra adn Chorus, Turkey](#)
[Janos Sipos, Hungarian Academy of Sciences, Hungary](#)
[Abdullah Akat, İstanbul University, Turkey](#)
[Ivanka Vlaeva, South-West University, Bulgaria](#)
[Feza Tansuğ, Hacettepe University, Turkey](#)
[Raziya Sultanova, University of Cambridge, UK](#)
[Recep Uslu, Medeniyet University, Turkey](#)

About Summer Issue

Cover Design, Website, Registration of Doi, Print Editor, Founder and Editor-In-Chief: Dr. Fikri Soysal.

Associate Editor: Dr. Ali Tan, Proofreading and editing in English: Dr. Hikmet Toker.

Submitted papers are evaluated with respect to originality, concept, academic quality, methodology, social benefit, evidence and intellectual framework By Reviewers. Double-blind Journal. Rast Musicology Journal is published semi-annually (Summer and Winter). Visit Website: www.rastmd.net, Full issue publication date: 2 February 2020, Tokat, Turkey. Copyright © 2020 by Rast Musicology Journal. Rast Musicology Journal is a member of Crossref, EBSCO and RILM.

Publisher address and contact information: Fikri Soysal, email: fikrisoysall@gmail.com, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Kampüsü Taşlı Çiftlik Yerleşkesi Posta kodu: 60100, Tokat / Merkez, Türkiye.

Yaz Sayısı Hakkında:

Kapak tasarımı, Websitesi güncelleme, Doi Ataması, İç Tasarım, Baskı, Kurucu ve Baş Editör: Dr. Fikri Soysal. Editör: Dr. Ali Tan, İngiliz Dili Editörü: Dr. Hikmet Toker. Bu dergide yayınlanan bütün makaleler birbirinden bağımsız alanının uzmanı iki hakem tarafından incelendikten sonra yayınlanabilir raporuna istinaden editör onayıyla yayına kabul edilmektedirler. Yılda iki kez (Yaz - Kış) çıkarılmaktadır. Ancak bu sayı Rast Müzikoloji Dergisinin alacağı karar ile değiştirilebilir. Website: www.rastmd.net, Yayınlanma Tarihi: 2 Şubat 2020, Tokat, Türkiye. Telif Hakları Rast Müzikoloji Dergisine Aittir © 2020 Atıf yapılmadan kullanılamaz. Dergimiz Crossref Doi üyesi olup, EBSCO RILM müzikoloji alan indeksinde taranmaktadır.

Yayıncı adresi ve iletişim bilgileri: Fikri Soysal, email: fikrisoysall@gmail.com, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Kampüsü Taşlı Çiftlik Yerleşkesi Posta kodu: 60100, Tokat / Merkez, Türkiye.

Önsöz

Rast Müzikoloji Dergisi'nin 7 (3) Kış sayısı yayınlanmıştır. Bu sayıda yayınlanan makalelerin bir kısmı 2019 yılının Aralık ayında, bir kısmında 2020 yılının Ocak ve Şubat ayında yayınlanmıştır. Dolayısıyla kış sayısının tamamlanması 2 Şubat 2020 yılında gerçekleşmiştir. Bu sayıda yine birbirinden kıymetli yazarların yazıları yer almaktadır.

İlk makale, *Gamze Nevra Köroğlu ve Arda Taşpınar* ortak yazarlığında “*Peyk-i Safâ saz semaisi'nin klasik kemençe ve viyolonsel ile icrası bağlamında incelenmesi*” makale başlığı ile okuyucuya sunulmaktadır. Araştırma, *Derya Türkan ve Uğur Işık* tarafından *Petraki Tiryaki*'ye ait olan *Peyk-i Safâ saz semaisinin* icrasında kullanılan nota dışı süsleme ve artikülasyonların incelenmesine ve etkilerinden söz edilmesine dayanmaktadır.

İkinci makale “*Notation of nonmetric structures*” makale başlığı ile *Fikri Soysal ve Erkan Yürümez* ortak yazarlığında okuyucuya sunulmaktadır. Bu araştırmada Türk halk müziğinde uzun havaların notalanmasına dair yararlı fikirler sunulmaktadır.

Üçüncü makale *Hanım Garadağlı* tarafından “*Besteci Rauf Hacıyevin operetlerinin müzik dilinin üslup özellikleri*” başlığı ile okuyucuya sunulmaktadır. Bu çalışmada Azerbaycan'ın ünlü bestekarı *Rauf Hacıyev*'in operet ve müzik komedi eserlerinin bedii etkisinden söz edilmektedir.

Dördüncü çalışma *Bilge Karga Göllü* tarafından yapılan bir kitap tanıtımıdır. Tanıtımı yapılan eser “*Dîvân'dan nağmeler: farklı boyutlarıyla edebiyat-mûsikî ilişkileri*” adıyla 2019 yılında yayınlanmıştır. Kitap tanıtımı ilgili alanda önemli yazarlar tarafından ele alınan dikkat çekici konuları dikkati nazarlara sunmaktadır.

Son yazımız *Cem Ömeroğlu* tarafından çalışılmıştır. Araştırma, çınar ağacı ve ladin ağaç çeşitleri ile yapılan kanun çalgısı göğüs tahtasının deneysel titreşim analizlerinin yapılmasına dayanmaktadır. Makale başlığı “*Kanun göğüs tahtasının titreşim analizi*” olarak belirlenmiştir. Yazar, çınar ağacı ve ladin arasındaki frekans dağılımlarına dikkat çekmektedir.

Editorial Team

Preface

The winter 7 (3) issue of the Rast Musicology Journal was published. The publication of the articles of the winter issue began in December 2019 and was completed with the last articles published in January and February 2020. Thus, the winter issue was completed on February 2, 2020. This issue contains the studies of valuable authors.

The first article is presented to the readers under the title of “Peyk-i Safâ saz semaisi’nin klasik kemençe ve viyolonsel ile icrası bağlamında incelenmesi” [“Investigation of the Peyk-i Safâ saz semai within the context of its performance with the classical kemenche and the cello”] under the co-authorship of Gamze Nevra K rođlu and Arda Taşpınar. The study is based on the investigation of the extemporized ornaments and articulations used in the performance of the Peyk-i Safâ saz semai, which belongs to Petraki Tiryaki, by Derya Türkan and Uğur Işık, and mentioning their effects.

The second article is presented to the readers under the title of “Notation of nonmetric structures” under the co-authorship of Fikri Soysal and Erkan Yürümez. In this study, useful ideas are presented with respect to the notation of unmetered folk songs in the Turkish folk music.

The third article is presented to the readers under the title of “Besteci Rauf Hacıyevin operetlerinin m zik dilinin  slup  zellikleri” [“Stylistic characteristics of the musical language of the Composer Rauf Hacıyev’s operettas”] by Hanım Garadağlı. In this study, the aesthetic effect of the operettas and musical comedy works of Rauf Hacıyev, a famous composer in Azerbaijan, is discussed.

The fourth study is a book introduction by Bilge Karga G ll . The introduced work was published in 2019 under the title of “D v n’dan nağmeler: farklı boyutlarıyla edebiyat-m sik  ilişkileri” [“Tunes from the D v n: the literature-music relationships in different aspects”]. The book introduction puts forward the remarkable topics addressed by significant authors in the relevant field.

Our last study belongs to Cem Ömeroğlu. The research is based on the experimental vibration analyses of the qanun table made of the plane tree and spruce varieties. The title of the article was determined as “Kanun göğüs tahtasının titreşim analizi” [“The vibration analysis of the qanun table”]. The author attracts attention to the frequency distributions between the plane tree and spruce.

Editorial Team

İÇİNDEKİLER / TABLE OF CONTENTS

Peyk-i Safâ saz semaisi'nin klasik kemençe ve viyolonsel ile icrası bağlamında incelenmesi

Gamze Nevra Köroğlu Arda Taşpınar 2234-2256

Notation of nonmetric structures

Fikri Soysal Erkan Yürümez 2257-2265

Besteci Rauf Hacıyevin operetlerinin müzik dilinin üslup özellikleri

Hanım Garadağlı 2266-2273

Dîvân'dan Nağmeler: Farklı boyutlarıyla edebiyat-mûsikî ilişkileri eski türk edebiyatı çalışmaları XIV

Bilge Karga Göllü 2274-2279

Top plate vibration analysis of the kanun

Cem Ömeroğlu 2280-2295

TABLE OF CONTENTS

The Analysis of Peyk-i Safâ Saz Semai in the context of classical kemence and cello (Derya Türkân and Uğur Işık performances)

Gamze Nevra Köroğlu Arda Taşpınar 2234-2256

Notation of nonmetric structures

Fikri Soysal Erkan Yürümez 2257-2265

The features of musical language in the operettas (or musical comedies) of the composer Rauf Gadjiev

Hanım Garadağlı 2266-2273

Tunes from Divan: Literature-music relations with different dimensions

Bilge Karga Göllü 2274-2279

Top plate vibration analysis of the kanun

Cem Ömeroğlu 2280-2295

Peyk-i Safâ saz semaisi'nin klasik kemençe ve viyolonsel ile icrası bağlamında incelenmesi

Gamze Nevra Köroğlu* ve Arda Taşpınar**

Sorumlu Yazar:

*Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü, Halil Erdoğan Cad. Ahmet Bedevi Mah. İstasyon Mevkii (Eski Rektörlük Binası) Şehzadeler / Manisa 45040 Türkiye, nevragulser@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-7118-1222>

** Manisa Celal Bayar Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü ardaa.taspınar@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-3742-8081>

Özet

Klasik kemençe; Klasik Türk Müziği'nde 18. yüzyıldan bugüne kadar kullanılmış ve halen kullanılmaya devam etmektedir. Viyolonsel ise; 19. yüzyılda Osmanlı'nın Batılılaşma Hareketleri ile beraber Klasik Türk Müziği'ndeki yerini almıştır. Bu çalışmada, üç telli klasik kemençe icracısı Derya Türkan ve viyolonsel icracısı Uğur Işık tarafından Petraki Tiryaki'ye ait olan Peyk-i Safâ saz semaisinin görsel-işitsel kayıtları tespit edilmiş, saz semaisinin diktesi yapılmış, icra sırasında yapmış oldukları nota dışı süslemeler ve kullanmış oldukları artikülasyon öğeleri incelenmiş, bu inceleme sonucunda icralar süsleme ve artikülasyon öğeleri başlıkları altında kategorize edilmiş ve bulgulara dönüştürülmüştür. Yapılan dikte analizi sonucunda; Derya Türkan ve Uğur Işık'ın Peyk-i Safâ saz semaisini “bolahenk nısıfiye” akordunda icra ettikleri görülmüştür. Her iki icracının da glissando, trill, gruppetto, mordan ve çarpma gibi teknikleri kendi icra üslupları içerisinde etkili bir biçimde kullandığı tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler

klasik kemençe, viyolonsel, derya türkan, uğur ışık, klasik türk müziği

Klasik Türk Müziği'nin nesilden nesile aktarımında meşk sisteminin kullanıldığı bilinmektedir. Meşk sistemi, usta-çırak ilişkisi ile bütünüyle hafızaya dayanan bir öğretim şeklini içermektedir (Kaçar, 2005: 216). Bu açıdan bakıldığında; eserlerin ustadan çırağa aktarılmasında, aynı zamanda belirli üslup ve tavır özelliklerinin oluştuğu görülmektedir. Bu sayede oluşan üslup ve tavır özellikleri geçmişten günümüze kadar aktararak gelmiştir (Gerçek, 2008: 152). Ancak, Batı notasının Osmanlı'da kullanılmaya başlanması ile birlikte besteciler eserlerini notaya aktarma imkânına ulaşmışlardır (Köroğlu, 2015: 2). Klasik Türk Müziği bestecileri notayı bir amaç olarak değil, hatırlatıcı bir araç olarak kullanmışlardır. Bestelerinin

eseri icra ettikleri şekli ile notaya almamışlar, icracıları özgür bırakmışlardır. Bu durum ise; Klasik Türk Müziği'nde belirli bir üslup ve tavrın doğmasında neden olmuştur (Kaçar, 2005: 216).

Günümüz Klasik Türk Müziği eğitim ve öğretim sürecine bakıldığında, notalı sistemin yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Notanın müzik eğitiminde kullanılmasının öğrenim sürecini kolaylaştırdığı göz ardı edilemez. Ancak Klasik Türk müziğinde eserler süsleme ve artikülasyon öğeleri gösterilmeden notaya alınmaktadır. Bu durumun aksine Batı müziğinde esere ait tüm icra öğeleri nota üzerinde gösterilmektedir. Oysa Klasik Türk müziği icra eden bir sazende, kendi tavır

ve ekollerine göre nota dışı süslemeler yapmakta, notaya alınan eser ve icra arasında bazen küçük, bazen de büyük farklar ortaya çıkmaktadır.

Klasik Türk Müziği'nde yüksek müzik ve icra yeteneğine sahip icracılar notayı hatırlatıcı bir araç olarak kullanmışlar ve meşk sistemi yoluyla öğrendiklerini icralarına yansıtılmışlardır. Eserin notasında gösterilmeyen çarpma, trill, glissando gibi çeşitli süsleme ve artikülasyon öğeleri, icracılar tarafından eser yorumlanırken kullanılmış ve icracıların bu eser üzerinde yüksek müzik bilgilerini yansıtılmalarına olanak sağlamıştır. Notada bulunmayan bu öğeler ise meşk aktarımının dışında ses kayıt icraları ile günümüze kadar ulaşmıştır (Köroğlu, 2015: 3). Günümüze kadar ulaşan ve Klasik Türk Müziği üslup ve tavrını yansıtan önemli işitsel kayıtlardan biri de Tanburi Cemil Bey'in kayıtlarıdır. Tanburi Cemil Bey'den önce saz icracılarının işitsel kayıtlarına erişilememesi sebebiyle, icracının tavrını yansıtan özelliklere ilk olarak Tanburi Cemil Bey ile ulaşabiliyoruz. Bu durum sazencelerin icra ve tavır özelliklerinin geniş kitlelere ulaşması ve kayıt altına alınarak nesilden nesile aktarılması açısından önemlidir. Nitekim Tanburi Cemil Bey'den sonra yetişen ve onun ekolünden gelen birçok önemli icracının yetiştiği bilinmektedir.

Niyazi Sayın, İhsan Özgen, Necdet Yaşar gibi önemli icracılar Tanburi Cemil Bey'den etkilendiklerini ve onu feyz aldıklarını dile getirmişlerdir. Bu önemli isimlerin yetiştirdiği birçok icracı olmuştur. Bu icracılarda onların tavır ve üslubunu devam ettirmektedirler. Burada, aslında her ne kadar notalı sistem kullanılmış olsa da, bir meşk silsilesinin devam ettiği görülmektedir. Günümüz Klasik Türk Müziğinde yer alan önemli icracılar vardır. Klasik kemençe üslubunu yansıtan ve kabul görmüş önemli isimlerden biri Derya Türkan'dır. Yine Klasik Türk Müziği viyolonsel icracılığında kabul gören bir

diğer isim de Uğur Işık'tır. Bu doğrultuda yapılan araştırmada; Derya Türkan ve Uğur Işık'ın icralarına yer verilmiştir. Araştırmada, adı geçen iki icracı tarafından icra edilen Peyk-i Safâ saz semaisinin görsel ve işitsel kaydının diktesi yapılarak, nota dışı süsleme ve artikülasyon öğeleri porte üzerinde gösterilmiştir.

Nota dışı süslemeler ve artikülasyon Öğeleri

Bu bölümde araştırma kapsamında yer alan nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerinin tanımlarına yer verilmiştir.

Nota dışı süslemeler

Süslemeler müzik yazısında, asıl notadan daha küçük yazılmış notalar ve özel işaretler ile belirtilir. Süsleme notaları eserden çıkarılsa bile eserin asıl yapısını etkilemezler. Bu süsleme notaları, değerlerini kendinden önceki veya sonraki asıl notadan alırlar. Eserin hızı ne olursa olsun genellikle hızlı bir şekilde çalınırlar. Eserde sayıca birden çok süsleme notası olabilir (Torun, 2009: 282).

Süslemeler; forşlag veya çarpma, mordan, gruppetto, trill olmak üzere sınıflandırılırlar. Forşlag veya çarpma adı verilen süsleme işaretleri uzun süreli ve kısa süreli olmak üzere ikiye ayrılır. Uzun süreli olan forşlag'a apojiyatür de denmektedir. Çarpma ise ait olduğu notanın süre değerine göre çabuk icra edilmektedir. Çizgili olarak yazılan çarpma bir küçük sekizlik, birden fazla notadan oluşan kısa forşlag ise bağlı küçük onaltılıklarla gösterilmektedir (Elhankızı, 2012: 233-234). Say (2002:126)'a göre ise çarpma; "iki notadan oluşan bir süsleme biçimidir. Birinci ses çarpıp kaçır ve böylece asıl ses vurgulanmış olur. İtalyanca adı acciacatura olarak geçer". Torun (2009: 282) ise; çarpmaları değerini kendinden önceki notadan alan çarpma ve değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma olmak üzere ikiye ayırmıştır. Buna göre; değerini kendinden önceki notadan alan çarpma şu şekilde ifade edilmiştir; ilk

gerçek notanın sonuna doğru çarpma başlar ve ikinci gerçek nota tam zamanında icra edilir. Türk müziğinde genellikle bu çarpma şekli kullanılır. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma ise; ilk gerçek nota tam zamanını doldurmaktadır ve çarpma ikinci zamanın başındadır. İkinci gerçek nota, çarpma zamanı kadar geç çalınmaktadır. Bu daha çok Batı müziğinde kullanılan çarpma türüdür.

Mordan; “ek ses ile oluşan süslemedir. Ek ses esas sesin yarım ya da bir ton yukarı veya aşağısıdır” (Elhankızı, 2012: 234).

Grupetto; küçük yazılan üç veya dört küçük notaya verilen isimdir. Gerçek notanın üzerinde yer aldığı, değerini bu notadan almaktadır (Torun, 2009: 292).

Trill; notanın üzerine konulan “tr” işareti ile gösterilmektedir (Torun, 2009: 293). Süre değerleri aynı olan iki sesin sıralanmasından oluşan trill ögesinde, seslerin biri esas diğeri yardımcı sestir. Trill’in süre değeri esas notanın süre değeri kadar çalınmaktadır (Elhankızı, 2012: 235).

Artikülâsyon ögeleri

Diksiyon ve hitabet terimi olarak bilinen artikülâsyon diğeri adıyla boğumlama, müzik terimleri arasında da yer almaktadır. Artikülâsyon’un müzik cümlesinin ifade ve anlam kazanmasında rol oynadığı söylenebilir.

Say (2002: 42)’a göre: Articulation (Fr): “Anlatım, ifadelendirme. Anlatım terim ve işaretleri. Örneğin; legato, portato, staccato, spiccato. Bu terimler, yazılı olarak yay, nokta, çizgi gibi işaretlerle belirtilir. Sözlü müzik eserlerinde doğru, açık, anlaşılır söyleyiş”dir.

Artikülâsyon işaretleri, müzik eserinin nasıl icra edileceğini gösteren işaretler olarak bilinmektedir. Her artikülâsyon işaretinin farklı bir anlamı vardır. Bu artikülâsyon işaretleri aşağıda gösterilmektedir:

“Staccato: Seslerin veya akorların kısa çalınması için kullanılan işarettir. Notanın üzerine nokta şeklinde konulur.

Glissando: İki farklı uzak mesafede yerleşen notalar arasına koyulur. glissando terimi enstrümantel müzikte kullanılır” (Elhankızı, 2012: 237).

“Portato: İki ya da bir grup bağlı nota, okşar gibi çalınır. Her nota çok nazikçe artiküle edilir. Bir nota diğere taşıyor gibidir. Burada ses hafif başlar, büyür ve diminuendo ile yumuşak bir şekilde biter. Ses, sağ el baskısı değiştirilerek üretilir. Sağ elin işaret parmağı burada önemli bir görev üstlenir ve çalış esnasında hareketlidir” (Çuhadar, 2009: 125).

Peyk-i safâ makamı

Peyk-i Safâ makamının günümüzde az kullanılan makamlar arasında olduğu bilinmektedir. Klasik Türk Müziği repertuarı incelendiğinde, günümüze ulaşan eserlerin de sayıca fazla olmadığı görülmektedir. Makamın tarifine yönelik olarak Öztuna(1990: 192); “Klasik Türk Müziği’nde bir mürekkebe makam ki: İsmail Hakkı Bey koleksiyonunda şu örnekleri vardır: Artin’in Çember Peşrev ve Saz Semaisi, Petraki’nin Çember Peşrev ve Saz Semaisi, Hızır Ağa’nın Düyek Peşrev ve Saz Semaisi, Şerif Çelebi’nin Çember Peşrev ve Saz Semaisi” şeklinde ifade etmektedir. Kutluğ (2000: 318) ise, Peyk-i Safâ makamının tarifini daha geniş bir şekilde açıklamıştır. Peyk-i Safâ makamının inici-çıkıcı bir seyir gösterdiğini, Sabâ, Çargâh(çargâhta hicaz) ve yerinde Nihavend makamlarının birleşmesi ile oluştuğunu dile getirmiştir.

Yöntem

Araştırmada Derya Türkân ve Uğur Işık’ın üç telli klasik kemençe ve viyolonsel ile beraber icra etmiş oldukları Peyk-i Sâfâ saz semaisinin dört hane ve tesliminin nota dışı süslemeler ve artikülâsyon ögelerinin notaya alınarak ortaya koyulması amaçlanmıştır. Araştırma Tiryaki Petraki’ye ait olan Peyk-i

Sâfâ saz semaisinin dört hane ve tesliminin üç telli klasik kemençe ve çello icracılarının görsel-işitsel kayıtları ile sınırlandırılmıştır. Araştırmada yer alan verilerin elde edilmesinde belgesel tarama yöntemi kullanılmıştır. “Var olan kayıt ve belgeleri inceleyerek veri toplamaya belgesel tarama denir. Tarananlar geçmişteki olguların anında iz bıraktığı resim, film, plak, ses ve resim kayıtlı bantlar, araç gereç, bina heykel, vb. kalıntılardır” (Karasar, 2011: 183). Bu çalışmada ilk olarak, üç telli klasik kemençe icracısı Derya Türkan ile viyolonsel icracısı Uğur Işık’ın, Tiryaki Petraki’ye ait olan Peyk-i Sâfâ saz semaisinin Youtube’de yer alan görsel ve işitsel kaydına ulaşılmıştır. Ulaşılan bu işitsel ve görsel kayıt sonrasında adı geçen saz semaisinin notasına “Nota Arşivleri” isimli internet sitesinden erişilmiştir. Üç telli klasik kemençenin ve viyolonsel nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerinin ortaya konulması amacıyla Youtube’de yer alan görsel ve işitsel kayıt müziksel dikte yoluyla notaya alınmıştır. Eserin geleneksel notası ile dikte yoluyla elde edilen notaların ortak ve farklı yönlerinin anlaşılabilmesi için üç dizek kullanılmıştır. Birinci dizekte eserin geleneksel notası, ikinci dizekte üç telli klasik kemençenin icrasında yer alan nota dışı süsleme ve artikülasyon öğeleri, üçüncü dizekte ise viyolonsel icrasında yer alan nota dışı süsleme ve artikülasyon öğeleri yer almaktadır.

Bulgular ve yorum

Araştırmanın bu bölümünde; Peyk-i Sâfâ saz semaisinin dört hane ve tesliminin üç telli klasik kemençe ve viyolonsel icracılarının (Derya Türkân ve Uğur Işık) birlikte yapmış oldukları icralarında yer alan nota dışı süslemeler ve artikülasyon öğelerine yönelik bulgulara yer verilmiştir (Tablo 1). Tablo 2.’de yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan’ın adı geçen eserin birinci hanesinde; Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma türünü 1. ölçüde, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türünü ise 2., 3. ve 4.

ölçülerde uyguladığı görülmektedir. Bu hanede değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma türüne sıklıkla yer verilmiştir. Gruppetto’ya ise 3. ölçüde rastlanılmaktadır. Ayrıca 4. ölçüde yer alan Glissando tekniği, inici bir ezgi yapısında kullanılmıştır. 5. ölçüde ise mordan yapısı kullanılmıştır. Bunun yanı sıra 2. ve 5. ölçülerin son notalarında Staccato kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 3.’de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık’ın adı geçen eserin birinci hanesinde; Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne 1. ölçüde yer verdiği görülmektedir. Glissando tekniğine 2. ölçüde çıkıcı ezgi yapısında rastlanmıştır. 4. ve 5. ölçülerde ise aynı tekniğin inici ezgi yapısında kullanıldığı belirlenmiştir. 3. ölçüde Gruppetto, 2. ve 5. ölçülerde Mordan yapısı kullanılmıştır. Staccato’nun ise, 2. ve 5. ölçülerin son notalarında uygulandığı görülmektedir.

Tablo 4.’de yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan’ın adı geçen eserin birinci tesliminde; Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma türünü 6. ve 7. ölçüde, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türünü ise 6., 7. ve 9. ölçülerde uyguladığı görülmektedir. Ayrıca 7. ölçüde yer alan Glissando tekniği, çıkıcı bir ezgi yapısında kullanılmıştır. Mordan yapısına 7., 8. ve 9. ölçülerde yer verildiği görülmektedir. Gruppetto’ya ise 10. ölçüde rastlanılmaktadır. Ayrıca 7. ve 9. ölçülerde Staccato kullanıldığı görülmektedir. 9. ölçüde ise Çift Ses’e rastlanılmaktadır.

Tablo 5.’de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık’ın adı geçen eserin birinci tesliminde; Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne 7. ölçüde, Gruppetto’ya ise 10. ölçüde rastlanılmaktadır. Aynı zamanda 7. ve 9. ölçülerde Staccato artikülasyon ögesi kullanıldığı görülmektedir. Birinci teslimde kullanılan Staccato tekniğinin ölçü sonlarında kullanıldığı bulgusuna

ulaşmıştır.

Tablo 6.'da yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan'ın adı geçen eserin ikinci hanesinde; Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma türüne sadece 11. ölçüde yer verdiği görülmektedir. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne ise 12., 14., 17. ve 18. ölçülerde rastlanılmaktadır. İkinci hanede Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma türü yerine, daha çok Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne yer verildiği bulgusuna ulaşılmıştır. Mordan yapısının ise 13. ve 16. ölçülerde kullanıldığı görülmektedir. 12., 16., 21. ve 22. ölçülerde Staccato'ya ölçü sonlarında rastlanılmaktadır. Ayrıca 15. ölçüde Çift Ses kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Tablo 7.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık'ın adı geçen eserin 13. ölçüsünde Mordan yapısını kullandığı görülmektedir. 12. ve 16. ölçülerde ise Staccato'ya ölçü sonlarında yer verildiği bulgusuna ulaşılmıştır. 18. ölçüde Glissando tekniğinin inici bir ezgi yapısında kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 8.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan'ın adı geçen eserin ikinci tesliminde; Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne 23., 24. ve 26. ölçülerde yer verdiği görülmektedir. 24., 26., ve 27. ölçülerde ise Mordan yapısına rastlanılmaktadır. Ayrıca 27. ölçüde Gruppetto kullanılmıştır. 24. ve 26. ölçülerde Glissando tekniğinin çıkıcı ezgi yapısında kullanıldığı görülmektedir. Bunların dışında sadece 26. ölçüde Çift Ses kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Tablo 9.'da yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık'ın adı geçen eserin; 27. ölçüsünde Gruppetto'ya yer verdiği görülmektedir. Staccato tekniğinin ise eserin 26. ölçüsünde ve ölçünün sonunda kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Tablo 10.'da yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan'ın adı geçen eserin üçüncü hanesinde; Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne 28., 29., ve 31. ölçülerde yer verdiği görülmektedir. Glissando tekniğinin ise 30. ölçüde çıkıcı ezgi yapısında kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Ayrıca 28. ölçüde Staccato tekniğinin sadece ölçü sonunda yer aldığı görülmektedir.

Tablo 11.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık'ın adı geçen eserin üçüncü hanesinde; Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türünü ve Staccato yapısını 28. ölçüde kullandığı görülmektedir. Staccato tekniğinin, 28. ölçünün sonunda kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Tablo 12.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan'ın adı geçen eserin üçüncü tesliminde; Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma türüne yalnızca 36. ölçüde, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne 32., 33., 34. ve 35. ölçülerde yer verdiği görülmektedir. Üçüncü teslimde kullanılan süsleme öğeleri içerisinden sıklıkla, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türünün kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca 34. ve 35. ölçülerde Mordan kullanılmıştır. Gruppetto'nun 36. ölçüde, Trill'in ise 32. ölçüde kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca 33., ve 35. ölçülerde Glissando tekniğinin çıkıcı ezgi yapısında kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. 35. ve 36. ölçülerde Staccato'ya ölçü sonlarında rastlanılmaktadır. Bunların dışında 34. ve 35. ölçülerde Çift Ses kullanımına yer verilmiştir.

Tablo 13.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık'ın adı geçen eserin üçüncü tesliminde; Gruppetto yapısına 36. ölçüde, Trill'e 32. ölçüde, Staccato'ya ise 35. ve 36. ölçülerde yer verdiği görülmektedir. Staccato tekniğinin, yukarıda adı geçen ölçülerin sonlarında kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır.

I.Hane

The image displays a musical score for the first hane of the first saz semaisi. It is divided into three systems, each with three staves. The top staff in each system is labeled 'Nota' (Vocal), the middle 'Kemançe' (Saz), and the bottom 'Viyolonsel' (Cello). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 10/8. The first system shows the beginning of the piece with a 'Gliss.' marking in the cello part. The second system features a triplet of eighth notes in the vocal and cello parts. The third system concludes the hane with a final triplet of eighth notes in the vocal and cello parts, also marked with a 'Gliss.' in the cello part.

Nota 1: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin Birinci Hanesinin Klasik Kemançe ve Viyolonsel İle İcrası

Peyk-i Safâ saz semaisi'nin klasik kemençe ve viyolonsel ile icrası bağlamında incelenmesi

Teslim I

The musical score is presented in three systems, each containing three staves. The top staff in each system is labeled 'Nota', the middle 'Kemençe', and the bottom 'Viyolonsel'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The first system is labeled 'Teslim I'. The second system begins at measure 7, and the third system begins at measure 9. The score concludes with a forte (f) dynamic marking.

Nota 2: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin Birinci Tesliminin Klasik Kemençe ve Viyolonsel İle İcrası

11 II.Hane

Nota

Kemençe

Viyolonsel

15

Nota

Kemençe

Viyolonsel

19

Nota

Kemençe

Viyolonsel

Gliss.

Glissando

Nota 3: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin İkinci Hanesinin Klasik Kemençe ve Viyolonsel İle İcrası

The image displays a musical score for the second hane of the second saz semaisi of the piece 'Peyk-i Safâ'. The score is arranged in three systems, each containing three staves. The first system (measures 23-24) features a vocal line (Nota) and instrumental parts for Kemençe and Viyolonsel. The second system (measures 25-26) continues the vocal line and instrumental parts. The third system (measures 27-28) shows the vocal line and instrumental parts. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 9/8 time signature. The vocal line is in a soprano register, and the instrumental parts are in a treble clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Nota 4: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin İkinci Hanesinin Klasik Kemençe ve Viyolonsel İle İcrası

III.Hane

Nota

Kemençe

Viyolonsel

29

Nota

Kemençe

Viyolonsel

31

Nota

Kemençe

Viyolonsel

Nota 5: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin Üçüncü Hanesinin Klasik Kemençe ve Viyolonsel İle İcrası

III. Teslim

Nota

Kemençe

Viyolonsel

33

Nota

Kemençe

Viyolonsel

35

Nota

Kemençe

Viyolonsel

Nota 6: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin Üçüncü Tesliminin Klasik Kemençe ve Viyolonsel İle İcrası

Nota

Kemençe

Viyolonsel

Nota

Kemençe

Viyolonsel

Nota

Kemençe

Viyolonsel

Nota 7: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin Dördüncü Hanesinin Klasik Kemençe ve Viyolonsel ile İcrası

48

Nota

48

Kemençe

48

Viyolonsel

50

Nota

50

Kemençe

50

Viyolonsel

52

Nota

52

Kemençe

52

Viyolonsel

Nota 8: Peyk-i Safâ Saz Semaisi'nin Dördüncü Tesliminin Klasik Kemençe ve Viyolonsel İle İcrası

Tablo 1: Derya Türkan ve Uğur Işık'ın İcralarında Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

Artikülasyon Öğeleri		Derya Türkan	Uğur Işık
	Mordan		X
Glissando		X	X
Staccato		X	X
Çift Ses		X	-
Portato		-	X
Süsleme Öğeleri	Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	X	X
	Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	X	X
	Gruppetto	X	X
	Trill	X	X

Tablo 2: Derya Türkan'ın 1. Hanede Klasik Kemançe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

1. Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemançe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	1.
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	2.- 3.- 4.
Mordan	5.
Gruppetto	3.
Glissando	4.
Staccato	2.- 5.

Tablo 3: Uğur Işık'ın 1. Hanede Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

1. Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	1.
Mordan	2.- 5.
Gruppetto	3.
Staccato	2.- 5.
Glissando	2.- 4.- 5.

Tablo 4: Derya Türkan'ın Birinci Teslimde Klasik Kemençe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

1. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemençe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	6. - 7.
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	6.- 7.- 9.
Mordan	7.- 8.- 9.
Gruppetto	10.
Glissando	7.
Staccato	7.- 9.
Çift Ses	9.

Tablo 5: Uğur Işık'ın Birinci Teslimde Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

1. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	7.
Gruppetto	10
Staccato	7.- 9.

Tablo 6: Derya Türkan'ın İkinci Hanede Klasik Kemençe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

2. Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemençe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	11.
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	12.- 14.- 17.- 18.
Mordan	13.- 16.
Staccato	12.-16.- 21.- 22.
Çift Ses	15.

Tablo 7: Uğur Işık'ın İkinci Hanede Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

2. Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Mordan	13.
Staccato	12.- 16.
Glissando	18.
Portato	22

Tablo 8: Derya Türkan'ın İkinci Teslimde Klasik Kemançe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

2. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemançe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	23.- 24.- 26.
Mordan	24.- 26.- 27.
Gruppetto	27.
Glissando	24.- 26.
Staccato	24.- 25.
Çift Ses	26.

Tablo 9: Uğur Işık'ın İkinci Teslimde Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

2. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Gruppetto	27.
Staccato	26.

Tablo 10: Derya Türkan'ın Üçüncü Hanede Klasik Kemançe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

3. Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemançe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	28.- 29.- 31.
Glissando	30.
Staccato	28.

Tablo 11: Uğur Işık'ın Üçüncü Hanede Klasik Kemençe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

3.Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	28.
Staccato	28.

Tablo 12: Derya Türkan'ın Üçüncü Teslimde Klasik Kemençe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

3. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemençe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	36.
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	32.- 33.- 34.- 35.
Mordan	34.- 35.
Gruppetto	36.
Trill	32.
Glissando	33.- 35.
Staccato	35.- 36.
Çift Ses	34.- 35.

Tablo 13: Uğur Işık'ın Üçüncü Teslimde Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

3.Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Gruppetto	36.
Trill	32.
Staccato	35.- 36.

Tablo 14: Derya Türkan'ın Dördüncü Hanede Klasik Kemençe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

4. Hanede Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemençe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma	38.- 44.
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	45.
Mordan	37.- 38.- 46.
Glissando	44.
Çift Ses	37.

Tablo 15: Uğur Işık'ın Dördüncü Hanede Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

4.Hanede Yer Alan Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Staccato	37.

Tablo 16: Derya Türkan'ın Dördüncü Teslimde Klasik Kemançe İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

4. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Klasik Kemançe)	Ölçüler
Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma	49.- 50. 51.
Mordan	49.- 50.- 51.
Gruppetto	52.
Glissando	49.
Staccato	51.- 52.
Çift Ses	51.

Tablo 17: Uğur Işık'ın Dördüncü Teslimde Viyolonsel İle İcra Ettiği Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri

4. Teslimde Yer Alan Nota Dışı Süsleme ve Artikülasyon Öğeleri (Viyolonsel)	Ölçüler
Staccato	51.
Gruppetto	52.

Tablo 14.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan'ın adı geçen eserin dördüncü hanesinde; Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma türüne 38. ve 44.ölçülerde, Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne ise yalnızca 45. ölçüde yer verdiği görülmektedir. Mordan yapısına ise 32., 38., ve 46. ölçülerde rastlanılmaktadır. Glissando tekniğinin 44. ölçüde çıkıcı bir ezgi yapısında kullanıldığı bulgusuna ulaşılmıştır. Çift Ses kullanımına ise 37. ölçüde rastlanmaktadır.

Tablo 15.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık'ın adı geçen eserin dördüncü hanesinde Staccato'ya 37. ölçüde yer verdiği görülmektedir. Staccato dışında

başka nota dışı süsleme ve artikülasyon ögesinin kullanılmadığı bulgusuna ulaşılmıştır.

Tablo 16.'da yer alan bilgiler doğrultusunda; Derya Türkan'ın adı geçen eserin dördüncü tesliminde; Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma türüne 49., 50. ve 51. ölçülerde, Mordan'a ise yine 49., 50. ve 51. ölçülerde yer verdiği görülmektedir. Gruppetto yapısı sadece 52. ölçüde kullanılmıştır. Glissando tekniğinin ise 49. ölçüde çıkıcı ezgi yapısında kullanıldığı görülmektedir. Staccato'ya ise 51. ve 52. ölçülerde rastlanılmaktadır. Staccato tekniğinin 51. ölçüde ölçü sonunda kullanıldığı görülürken, 52. ölçüde ise ölçü

başında kullanıldığı görülmektedir. Çift Ses kullanımına sadece 51. ölçüde yer verildiği bulgusuna ulaşılmıştır. Tablo 17.'de yer alan bilgiler doğrultusunda; Uğur Işık'ın adı geçen eserin dördüncü tesliminde Staccato'ya 51. ölçüde ve ölçü sonunda yer verdiği görülmektedir. Gruppetto yapısına ise 52. ölçüde rastlanılmaktadır.

Tartışma

Derya Türkan ve Uğur Işık'ın klasik kemençe ve viyolonsel ile Peyk-i Sâfa saz semaisinin icrası sırasında yapmış oldukları nota dışı süslemeler ve kullanmış oldukları artikülasyon öğelerinin incelenmesinden elde edilen sonuçlar, ilgili literatürde bulunan ve daha önce ortaya konulan diğer araştırma sonuçlarıyla büyük ölçüde paralellik göstermektedir. Nitekim araştırmanın konusuna paralellik gösteren çalışmalar incelendiğinde; Klasik Türk Müziği'nde ekol olmuş sanatçılara yönelik çalışmaların yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmaların sonucuna bakıldığında; Eruzun Özel (2010), "Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri" adlı çalışmasında, Tanburi Cemil Bey'in klasik kemençe ile saz eserleri icrasında kullanmış olduğu karakteristik süsleme tekniklerini incelemiş ve çarpma, glissando, çift ses kullanımı gibi nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerinin Tanburi Cemil Bey tarafından icra edildiğini belirtmiştir. Makaleden elde edilen sonuçlar ile Eruzun (2010)'un çalışmasının sonuçlarının benzerlik taşıdığı görülmektedir. İlgar (2018) "Türk Müziğinde Viyolonsel İcracılığında Mesud Cemil" adlı çalışmasının sonuçlarında Mesud Cemil'in "Çarpma, mordan, trill, grupetto, glissando, pizzicato ve vibrato gibi süsleyici unsurları Bolâhenk ve Mansûr akordlarındaki viyolonsel icrasında teknik olarak daha esnek, parlak ve belirgin bir biçimde uygulayabilmesine elverişli olmasından dolayı kullandığını belirtmiştir. Mesûd Cemil'in Tanburi Cemil Bey'in oğlu olması sebebiyle icradaki meşk zincirinin devam ettiği düşünüldüğünde ve makalede

yer alan nota dışı süsleme ve artikülasyon öğeleri incelendiğinde; elde edilen sonuçlar ile İlgar (2018)'ın çalışmasının benzerlik taşıdığı görülmektedir. Makalenin konusu dahilinde; Uğur Işık'ın bolahenk akort ile icra ettiği Peyk-i Sâfa saz semaisinde çarpma, glissando, portato, staccato gibi nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerini viyolonsel teknik ve karakteristik yapısına uygun olarak kullandığı ve esere dinamiklik kazandırdığı düşünülmektedir. Bu bağlamda bakıldığında; yapılan bu çalışmadan elde edilen bulgular, İlgar (2018)'ın çalışma sonucunda elde etmiş olduğu bulgular ile paralellik göstermektedir. Yapılan bir diğer çalışma olan Klasik Türk Müziğinde nota ve icra arasındaki farklılıklar konusunda, Köroğlu (2015) "Niyazi Sayın'ın Toplulukla Saz Eseri İcralarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçevede Kullanılan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği" isimli doktora tezinde, Klasik Türk Müziği'nde notada yer almayıp irticalen yapılan süsleme ve artikülasyon öğelerinin ney ve çalgı eğitimini olumsuz yönde etkileyen bir durum olarak düşünüldüğünü ifade etmiş ve bu bağlamda; tavrın öğrenilmesi ve kavranması için nota yazısının önemini vurgulamıştır. Ayrıca nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerinin belirlenerek icra ve tavrı özelliklerinin gelecek kuşaklara aktarılmasının önemini vurgulamakta olup, bu makaleden elde edilen sonuçlar ile Köroğlu(2015)'nin araştırmasından elde edilen sonuçların paralellik oluşturduğu görülmektedir.

Sonuç

Eserin tamamı göz önüne alındığında; Derya Türkan'ın klasik kemençe icrası sırasında nota dışı süsleme öğeleri arasından "çarpma" süsleme öğesini sıklıkla kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda adı geçen öğenin klasik kemençe tavrını yansıtıcı bir unsur olarak kullanıldığı düşünülebilir. Ayrıca çoğunlukla ölçü sonlarında rastlanılan Staccatto'nun, hem monotonluğu önlemek hem de seslere kuvvetli bir yapı kazandırmak için

kullanılmış olduğu söylenebilir. Özellikle iki ses arasında kullanılan Glissando, makama etkili ve yumuşak bir doku katmıştır. Esas ses ile beraber dem niteliğinde “Yegâh” perdesinin birlikte kullanımının eser içerisinde çokseslilik yarattığı düşünülebilir ve bunun dışında çok seslilik arayışına rastlanılmamaktadır.

Uğur Işık'ın viyolonsel icrası incelendiğinde; eser içerisinde yer alan nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerinin eserin özgün notasına bağlı kalarak kullanıldığı görülmektedir. Klasik Türk Müziği'nde hem solo hem de eşlik amacıyla icra edilen viyolonsel araştırma konu olan eserde eşlik görevini üstlendiği anlaşılmaktadır. Viyolonsel, Klasik Türk Müziğinde uzun ses ve bass ihtiyacını karşıladığı bilinmektedir. Peyk-i Sâfa saz semaisinde enstrümanın bas karakteri kullanılırken aynı zamanda tiz seslerinin de ortaya çıkarılmıştır. Ancak icra sırasında yer verdiği nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerini kemençe kadar sık kullanmadığı ve daha çok eserin öz notasına bağlı kalmayı tercih ettiği görülmektedir. Eser içerisinde kullanılan “çarpma” süsleme öğesini, kemençe ile neredeyse benzer melodik yapılarda kullandığı söylenebilir. Ancak çarpmalar benzer şekilde yapılmış olsa da viyolonsel yapısına uygun şekilde icra edildiği görülmektedir. Bu açıdan incelendiğinde; Uğur Işık'ın viyolonsel icrasının, klasik kemençenin kendine özgü, kıvrak karakterini öne çıkaracak şekilde icra ettiği anlaşılmaktadır.

Her iki icracının çalışmada yer alan saz eserini icra ediş biçimleri göz önüne alındığında; viyolonsel icrasının daha çok klasik kemençe icrasını takip niteliğinde olduğu görülmektedir. Eser içerisinde daha çok uzun sesler tuttuğu ve özellikle klasik kemençe ile yapılan “çarpma” süsleme öğesini viyolonsel enstrümanına uyarladığı kanısına varılmıştır. Ayrıca klasik kemençe ve viyolonsel icrasında her iki icracının da genellikle ölçü sonlarında gruppetto yapısını uyum içerisinde icra ettiği

sonucuna ulaşılmıştır.

Yapılan incelemeler sonucunda; Klasik Türk müziğinde her ne kadar notalı sisteme geçilmiş olsa da hala bir meşk silsilesinin ve sisteminin devam ediyor olduğu düşünülebilir. Hem Tanburi Cemil Bey'den gelen tavır hem de Derya Türkan ve Uğur Işık gibi icracıların tavırlarının devam etmesi ve gelecek kuşaklara aktarılması yoluyla Klasik Türk Müziğindeki nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerini kapsayan icra özellikleri unutulmadan gelecek kuşaklara aktarılması sağlanabilecektir. Bu bağlamda, tavrın öğrenilmesi, kavranması, geliştirilmesi ve sonraki kuşaklara aktarılmasında nota yazısının da önemli olduğu söylenebilir. Klasik Türk müziğinde eserlerin notaya alınmasında birtakım sorunlar yaşandığı görülmektedir. Nota yazısı kapsamında, çoğunlukla nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerine yer verilmemektedir. Yapılan icra-nota farklılıkları ve Klasik Türk müziğinde ekol olmuş icracıların nota dışı süsleme ve artikülasyon öğelerinin incelenerek notaya alınması, icra ve tavrın nesilden nesile aktarılmasında önem taşımaktadır. Araştırmadan elde edilen veriler doğrultusunda; yapılan dikte çalışmasının enstrümanların uyum içerisinde çalınış şekillerinin ortaya çıkarılması açısından önem teşkil ettiği düşünülmektedir. Ayrıca bu araştırmanın başka enstrüman icraları ile ilgili çalışmaları yapılarak farklı icracılarında nota dışı süsleme, artikülasyon ve icra tavır özelliklerinin tespit edilmesi, Klasik Türk Müziği'nin önemli isimlerinin tavır ve icra özelliklerinin belirlenerek nota üzerinde gösterilebilmesi ve bu sayede icracıların, tavır özelliklerinin gelecek kuşaklardaki icracılara ve bu alanda çalışma yapacak araştırmacılara aktarılabilmesi amacıyla işitsel ve görsel kayıtların muhafaza edilerek bir arşiv oluşturulması önerilebilir.

Kaynaklar

Çuhadar, C. H. (2009).Kemanda Çalma Teknikleri. Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Cilt 18, Sayı 1, s. 121-132.

Elhankızı, Aynur (2012). Uygulamalı Temel Müzik Bilgileri. Konya: Eğitim Yayınevi.

Eruzun Özel, Aslıhan (2010). Kemençe ile Eser İcralarından Hareketle Tanburi Cemil Bey'in Tavrı Özellikleri. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research, Cilt: 3/11.

Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitimin Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 38, s. 151-158.

İlgar, Koray (2018). Türk Müziği Viyolonsel İcrâcılığında Mes'ud Cemil. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Türk Müziği Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Karasar, Niyazi (2002). Bilimsel Araştırma Yöntemi. 11. Basım. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Köroğlu, Nihat Ozan (2015). Niyazi Sayın'ın Toplulukla Saz Eseri İcralarındaki Tavrının İncelenmesi ve Bu Çerçevde Oluşturulan Etütlerin Ney Eğitiminde Kullanılabilirliği. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Müzik Eğitimi Bilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Kutluğ, Yakup Fikret (2000). Türk Musikisinde Makamlar. 1. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Öztuna, Yılmaz (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi. II. Ankara: Başbakanlık Basımevi.

Say, Ahmet (2002). Müzik Sözlüğü. 1. Basım.

Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Torun, Mutlu (2009). Ud Metodu "Gelenekten Geleceğe". , İstanbul: Çağlar Musiki Yayınları.

Yahya Kaçar, Gülçin. (2005). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt:25 Sayı: 2, 215-228.

https://www.notaarsivleri.com/NotaMuzik/saz_eseri__2409.pdf/saz_eseri__2409.pdf.

The Analysis of Peyk-i Safâ Saz Semai in the Context of Classical Kemence and Cello (Derya Türkân and Uğur Işık Performances)

Extended Abstract

Musical notation system is the common method used in the Classical Turkish Music education and training process of today. However, the works of Classical Turkish music are notated without showing the elements of ornamentation and articulation. It cannot be ignored that the use of note in music education facilitates the learning process. Contrary to this situation, most performance elements of the musical work are shown on the note in Western music. However, an instrument player who performs Classical Turkish music makes non-note ornamentations according to his/her own tone and school and there occur small and big differences from time to time between the notated work and the performance.

One of the most important auditory recordings that have survived to the present day and reflect the style and tone of Classical Turkish Music are Tanburi Cemil Bey's records. Since there was no tradition of recording the performances of instrument performers in the past, we can have access to the characteristics that reflect the performer's tone thanks to the audio recordings of Tanburi Cemil Bey. This situation is important in terms of the performance and tone characteristics of the instrument players reaching the wider masses and transferring these characteristics from generation to generation by recording. Indeed, it is known that there are many important performers who were educated after Tanburi Cemil Bey and followed his school. Important performers such as Niyazi Sayın, İhsan Özgen, and Necdet Yaşar stated that they were impressed and inspired by Tanburi Cemil Bey. There have been many performers trained by these important names. These performers continue their tone and style as well. Here, in fact, although the musical notation system is used, it is seen that as a chain of meşk continues. There are many important classical Turkish music performers today. One of the prominent recognized figures who reflect the classical kemence style is Derya Türkân. Another musician is Uğur Işık. Işık is well recognized cello player in Classical Turkish music.

In this research, it is aimed to present the non-note ornamentation and articulation elements of the four hanes (sections) and teslim (recursive part at the end of each section) of the Peyk-i Sâfâ saz semaisi (instrumental music performed at the end of the fasıl music) which are performed by Derya Türkân and Uğur Işık together with three-stringed classical kemence and cello by notating them. This research was limited to the audiovisual recordings of the three-stringed classical kemence and cello performers of the four hane and teslim of Tiryaki Petraki's Peyk-i Sâfâ saz semai.

The documentary research method was used for this research. In this study, firstly, we accessed to the visual and auditory recording of the Peyk-i Sâfâ saz semaisi that was played by the three-stringed classical kemence performer Derya Türkân and the cello performer Uğur Işık from you tube. After accessing this auditory and visual recording, we obtained the notes of the aforementioned saz semaisi through the website named "Nota Arşivleri" (Note Archives). The visual and auditory recording on YouTube were notated by musical dictation in order to reveal the non-note ornamentation and articulation elements of the three-stringed classical kemence and cello. We use three staves for understanding common and different aspects of the traditional notes of the musical work and the notes obtained by dictation. There are the traditional notes of the work in the first staff, non-note ornamentation and articulation elements in the performance of the three-stringed classical kemence in the second staff, and non-note ornamentation and articulation elements in the performance of the cello in the third staff.

When Derya Türkân's classical kemence performance is considered, it is seen that the non-note ornamentation and articulation elements which were employed in the work were used without disrupting the mode and structural understanding of the work. Considering the whole work, it

was concluded that Derya Türkan frequently used the “grace note” ornament element among the non-note ornament elements during the classical kemençe performance. In this context, it can be thought that the element in question was used as a reflective element of classical kemençe behavior. Furthermore, it can be said that Staccato, which is mostly seen at the end of the meters, was used both to prevent monotony and to give a strong structure to the sounds. Especially Glissando, used between two sounds, added an effective and soft pattern to the mode. It can be thought that the use of the “Yegâh” pitch together with the main sound in the nature of dem (accompanying the music) creates a polyphony inside the work and it does not seem another polyphonic element apart from this in our analysis.

When the cello performance of Uğur Işık is analyzed, it is seen that the non-note ornament and articulation elements in the work are used adhering to the original note of the work. It is understood that the cello, which is used for both solo and accompaniment purposes in Classical Turkish Music, has the role of accompaniment in the work subject to the research. It is known that the cello meets the need for long sound and bass in Classical Turkish Music. While the bass character of the instrument was used in the Peyk-i Sâfa saz semaisi, the treble sounds were also revealed. However, it is seen that he did not use the non-note ornament and articulation elements that he used during the performance as often as kemençe and he preferred to adhere to the original note of the work. It can be said that he used the “grace note” ornament element that was used in the work in melodic structures almost similar to the kemençe. However, although the grace notes were performed in a similar way, it is seen that they were performed in accordance with the structure of the cello. When examined from this point of view, it is understood that Uğur Işık's cello performance was performed in a way to highlight the unique, agile character of the classical kemençe. Considering the ways of performing the instrument work in the study of both performers, it is seen that the cello performance usually has the nature of following the classical kemençe performance. It was concluded that both performers maintained the long sounds in the work and adapted the “grace note” ornament, which is a common characteristic of the classical kemençe, to the cello instrument. In addition, it was concluded that both performers of classical kemençe and cello performed the gruppetto structure in harmony at the end of the meters.

Keywords

classical kemençe, cello, derya türkan, uğur ışık, classical turkish music

Notation of nonmetric structures

Fikri Soysal* & Erkan Yürümez**

Corresponding Authors:

*TOGÜ State Conservatory, Tokat. Turkey, eposta:fikrisoysal@gmail.com <http://orcid.org/0000-0003-3807-0154>

**T.R. Ministry of Education, Music Teacher, Tokat, Turkey. email: erkan.21.1985@gmail.com

Abstract

In Turkish music, while the view regarding the non-inclusion of nonmetric musical structures in notation has been prevalent until recently, it can be accepted that some progress has been made in this regard nowadays. However, it cannot be said that the existing notation methods can meet the needs even today. We believe that the most important reason for this is that the emerging note cannot adequately reflect the performance of the resource person. The lack of the metronome of the note and the failure to develop a strategy for determining the unit time value can be shown as the main points that make us think that the current notation is not enough to reflect the performance. Gazel in Turkish classical music, qasida in religious music, and uzun hava in Turkish folk music and accordingly improvisation or taqsim in folk music are nonmetric musical structures. In this paper, an example of the applications performed to improve the notation of nonmetric structures was presented to those concerned. As a performance of notation, the work entitled Sarı Yazma, which was randomly performed by Çekiç Ali, was selected with nonmetric folk song samples in folk music. These applications were made using the Sibelius 6 software. Furthermore, the current notation of the same nonmetric folk song made by another researcher will be compared with the notation made by us.

Keywords

uzun hava in Turkish folk music, gazel, qasida, nonmetric melodies, notation

Gazels in Turkish music, qasidas in religious music, and uzun havas in folk music are musical forms with a nonmetric structure. It is also necessary to add improvisation and guidance in folk music and taqsims in Turkish classical music to them. Since this study was performed with uzun havas, other forms were excluded from the limits of the study. A nonmetric folk song is a form of music without a certain metric walk, in other words, without a regular rhythm (Şenel, 1992) (Sarısözen, 1962, s. 5); (Hoşsu, 1997, s. 12); (Özbek, 1998, s. 194); (Duygulu, 1995, s. 22); (Bartok, 1991, s. 221). Uzun havas in Turkish folk

music are more common in the Aegean, Southern, Southeastern, Eastern, and Central Anatolian regions compared to other regions; however, they are also available in various parts of the country. According to Şenel, brothers Seyfettin and Sezai Asaf introduced and defined the term “uzun hava” to the scientific community for the first time. According to Şenel’s citation, it is stated that Mahmut Ragıp Gazimihal mentioned the concept of dialect and that Ahmet Adnan Saygun, Sadi Yaver Ataman, Muzaffer Sarısözen, Nida Tüfekçi, and Mehmet A. Özbek made repetitive definitions (Şenel, 1992, pp.

287-309).

Although the notation of uzun havas has not reached a systematic instruction yet, it is observed to have been notated by many researchers/artists. We can list some of the leading researchers such as Ömer Şan, Ahmet Turan Şan, Nurettin Çamlıdağ, Kubilay Dökmetaş, Cihan Yurtçu (Yurtçu, 1996), Hamit Çine, Nurettin Demirbaş, Veysel Aydın, Altan Demirel, Muzaffer Sarısözen, Melih Duygulu, Kurt Reinhard, Yücel Paşmakçı, Süleyman Şenel, Uğur Kaya, Şenel Önalı, and Ali Can. Despite the difficulty in including uzun havas in notation due to their nonmetric structures, these people have notated uzun havas and made a significant contribution to the field. The declamation of more than one word on a note in a speaking way (Recitative), the inclusion of a syllable in a note (Syllabic), the ornament of a syllable with more than one note persistently (Melismatic), and the mixed use of them are the features of uzun havas (Şenel, 1992). Therefore, the existing notation features were created within this framework. The notes of uzun havas are reflected in the performance at the disposal of its performer. It appears that a performer who wants to learn a nonmetric folk song needs to resort to the voice record of the resource person of the nonmetric folk song that he/she wants to learn. The note is not sufficient as it is.

The lack of knowledge of how fast the note will be read due to not providing any metronome, the fact that the notation forms of the rhythm make it challenging to read since they may be considered as a notation error, and they do not overlap with the performance of the resource person, and the non-overlapping of those with an indicated metronome with the performance are regarded to be the main problems encountered in the existing notations. The most critical problem in the notation of uzun havas is the question of what the unit note value will be. Therefore,

it is essential to determine the unit note value on the works studied in nonmetric structures by the metronome test.

Although uzun havas may seem like a nonmetric structure, they have vibrational movements and frequencies with a frequency of repetition at certain seconds in the linear time space. The determination of vibration frequencies may be visible in the linear time space by the spectrum analysis based on Fourier transform, which also indicates that nonmetric structures have periodic movements based on the performance principles in the linear time space. With Fourier analysis, a function in the linear time space can be analyzed by reducing it to frequency elements. Therefore, the time period in which the frequency or frequency components appear can be determined.

Method

The questions of the study consist of questions such as what the problems experienced in the notation of uzun havas are, how to create a system that can be easily applied and gives the most accurate result to solve those problems, what the unit value will be, how to minimize the difference between notation and performance, and how to measure this difference. The problems of the study were revealed by the descriptive literature review, various software packages were examined for a feasible solution, Sibelius 6.0 notation software was preferred, and hypotheses were prepared on how to apply this program to uzun havas. Afterward, based on the resulting data, the difference that emerged as a result of the synchronous execution of performance and note was also measured with the same program. The synchronous execution of performance and note refers to the metronome test. Moreover, time markers were added. Accordingly, confirmation of the overlap of the performance time markers with the note or the overlap of

the note with performance time markers would be provided. For example, we aimed to obtain the overlap confirmation of the performance of Çekiç Ali in the same second with the note written at 00:00:04:22. The limits of the study were the nonmetric folk song (uzun hava) Sarı Yazma taken from Çekiç Ali. We selected this work from among the works that had been noted before us (Appendix 1), and we also notated it using our own method (Appendix 2) and compared them to see the difference. The name of the person who notated the work we compared (it will be mentioned as the compared note) was not given due to ethical reasons. In terms of the historical method, the reality of the work used in the study was considered correct since it was transferred from the resource person.

Tools and Materials

The tools and materials used in the study were a computer, Sibelius 6 notation program, and the recording of the work to be notated that was converted into an “audio” or “mp4” format.

Procedure

After the Sibelius 6 program opens, a new notation page should be created on the window that appears. Afterward, the equipment and metronome are set to 100. On the tools bar, the file extension is made “All files” on the window “Play > Video and Time > Add Video,” the “audio” or “mp4” format of the work that we would notate is

selected, and the “Open” button is pressed. The letter “M” should be pressed so that the tone of the work and the tone of the notation program would match, the sign “(Show interface)” □ next to the first “GM - MODULE” panel should be clicked from the window that appears, and the tone should be matched using the “Transpose” and “Fine Tune” options on the window that appears, which will make audition and notation easier. In order to follow the time, the “Play > Video and Time > Timecode and Duration” instructions should be followed from the toolbar, the “Above every bar” option should be selected from the “Timecode” section on the left side of the window, and on the right hand, the time unit should be selected per meter, and the “OK” button should be clicked.

Results and analysis

The procedure was prepared in the notation program, and the metronome test was performed for real-time compliance with the performance. The appropriate metronome expense for this work was found to be 97 (Note 1).

Metronome speeds other than 97 were tested and found to be incompatible with the real performance. A line from the note sample compared in note 2 is given for the metronome test. When the real-time performance was carried out together with the sample note compared, it was observed that the note expense and performance or the performance and the note did not

SARI YAZMA YAKIŞMAZ MI GÜZELE

Kaynak Kişi : Çekiç Ali
Yöre : Kırşehir

Notaya Alan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:00:00

00:00:02:11

00:00:04:22

♩ = 97



Note 1: The first line for 97 Metronome confirmation.

Yöresi:Kırşehir
Kaynak Kişi:Çekiç ALİ

SARI YAZMA



Note 2: The sample note compared.

overlap.

The notation made by us (presented in the appendix) fully met the metronome test. When the note and the real performance were played synchronously, it was observed that there was an overlap in the time markers written on the top of the notation and running parallel to the note. Therefore, the closest note to the real performance was obtained with this notation technique.

Conclusion

The conclusions achieved in the examination are presented below.

The following was concluded:

- the first thing that should be done in the notation of nonmetric structures is the metronome test,
- the closest notation to real-time performance can be obtained by determining how fast the work will be read,
- notation according to Syllabic, Recitative, or Melismatic structures leads to notation errors,
- therefore, the notation should be preferred to provide the ease of reading the notes,
- the note should overlap with the time markers in the performance of the resource person,
- for example, depending on which motives are present in the 35th second in performance, the same motive should be present in the 35th second of the note.

The uzun hava notation method presented to the reader here is desired to be a practice that everyone can contribute to developing

it further. We hope that it will be discussed in doctorate and postgraduate studies and that it will be further developed for both notation and articulation, tone and dialect features. We recommend this method to both experts and students for the notation of nonmetric melodies such as uzun hava, qasida, and gazel.

Cited References

- Bartok, B. (1991). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. (B. Aksoy, Çev.) İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Duygulu, M. (1995). *Gaziantep Türküleri*. İstanbul: Sistem Ofset.
- Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Peker Ambalaj.
- Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı 1. Terimler Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Sarısözen, M. (1962). *Türk Halk Musikisi Usulleri*. Ankara: Posta Matbaası.
- Soysal, F. (2012). *Rast Muğamı Çerçevesinde Azerbaycan Muğam Kavramı*. Diyarbakır: Fikri Soysal Yayınları.
- Şenel, S. (1992). *Türk Halk Musikisinde "Uzun Hava" Tanımları ve Bu Tanımlar Etrafında Ortaya Çıkan Problemler*. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri. III, s. 287-309. Ankara: Ofset Repromat Matbaası.
- Yurtçu, C. (1996). *Tokat Çevresindeki*

Ezgilere Yapılan Açışların İncelenmesi. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yürümez, E. (2019). Uzun Hava Türleri (Araştırma-İnceleme, Notasyon ve Metodolojik Eğitim). Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Elazığ: Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Nonmetrik yapıların notasyonu

Özet

Türk müziğinde nonmetrik müzikal yapıların yakın zamana kadar notaya alınamayacağı görüşü hakim iken günümüzde bu konuda biraz yol alındığı kabul edilebilir. Ancak mevcut notasyon yöntemlerinin ihtiyaçları karşılayabildiğini bugün dahi söyleyemeyiz. Bunun en önemli nedeni ortaya çıkan notanın kaynak kişi icrasını yeteri kadar yansıtamaması olduğu kanaatindeyiz. Mevcut notasyonun icrayı yansıtmada yeterli olmadığını bize düşündüren noktalar başlıca notanın metronomunun olmaması, birim zaman değerini tespit etmede bir strateji geliştirilememesi olarak gösterilebilir. Sanat müziğinde gazel, dini musikide kaside, halk musikisinde ise uzun havalar ve bunlara bağlı açış veya taksimler nonmetrik müzikal yapılardır. Bu makalede nonmetrik yapıların notasyonunu iyileştirmek için yapılan uygulamalardan bir örnek meraklılarına sunulmaktadır. Notasyon uygulaması halk müziğinde uzun hava örneklemleri ile gelişigüzel Çekiç Ali'nin okuduğu Sarı Yazma isimli eseri seçilmiştir. Bu uygulamalar Sibelius 6 yazılım programı kullanılarak yapılmıştır. Ayrıca aynı uzun havanın başkası tarafından yapılmış mevcut notasını ile tarafımızdan yapılan notasyon karşılaştırılacaktır.

Anahtar kelimeler

uzun hava, gazel, kaside, nonmetrik melodiler, notasyon, serbest ritimli ezgiler

Appendix 1

Sa ri yaz ma ya kuş muz mi gü ze_ le sa rır di gül ben
 4 zim de_ dön dü ga ze le_ oy_ oy a man ben gi di yem da sen ya re ni
 7 ta_ ze_ le_ ta ze le_ al da_ be ni_ daş tum
 10 da şı_ çal gü zel_ e_ o_ y var_ gü zel_ l
 13 ben gi di yem da sen ya re ni_ ta_ ze_ le_ ta ze_ le_
 16 al da be_ ni_ daş dan da şa_ çal gü ze_ le o_ y var_ gü ze_
 19 le_ Sev_ da kö şe si ne de bu rak_ tum pos tu_ mu hab
 23 bet ka dim dir u nul mam dos tu_ o_ y_ a man ak el le rin de o lu
 26 yun des ti_ vay des ti_ al da be ni daş_ tan_ du şa
 29 çal gü ze_ l o_ var gü ze_ l

Appendix 2

SARI YAZMA YAKIŞMAZ MI GÜZELE

Kaynak Kişisi - Çelik Ali
Yöre : Karsçin

Notaya Alınan: Erkan YÜRÜMEZ

00:00:08:80 00:00:02:11 00:00:04:22

♩ = 97



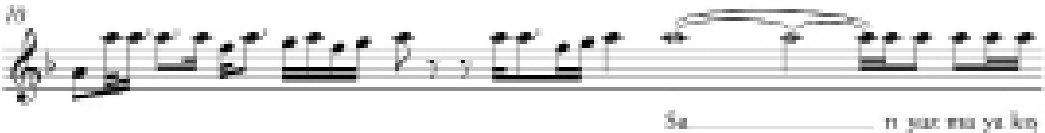
00:00:07:30 00:00:09:21 00:00:12:08



00:00:14:20 00:00:17:07 00:00:19:19



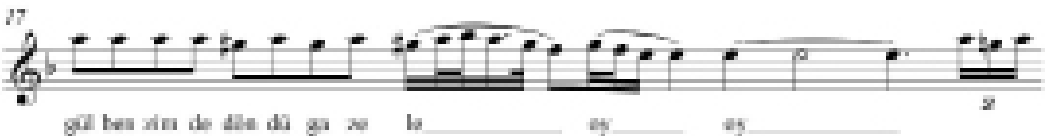
00:00:22:86 00:00:24:17 00:00:27:86 00:00:29:16



00:00:32:81 00:00:34:15 00:00:37:82



00:00:39:34 00:00:42:01 00:00:44:12



Notation of nonmetric structures

00:00:47:00

00:00:48:11

00:00:51:23

20



00:00:54:10

00:00:55:21

00:00:59:09

25



00:01:04:20

00:01:04:07

00:01:06:19

26



00:01:09:06

00:01:11:18

00:01:14:05

29



00:01:18:16

00:01:19:04

00:01:21:15

00:01:24:02

32



00:01:28:14

00:01:29:01

00:01:31:13

36





00:01:43:22

00:01:46:09



00:01:48:20

00:01:51:08

00:01:53:19



-2-

Sevda köşesine bıraktım postu,
 Muhabbet kadimdir de unutmam dostu,
 Ak ellerine de olayım testi,
 Al da beni daşdan daşa çal güzel.

Besteci Rauf Hacıyevin operetlerinin müzik dilinin üslup özellikleri

Hanım Garadağlı

Sorumlu Yazar:

Bakü Koreografi Akademisi, Bakü, Azərbaycan, khanimgaradagli@gmail.com.

Özet

Musiqili sehne eserleri sırasında özünemexsus mövqeye sahib olan operetta ve musiqili komediya janrı Azərbaycan bestekarlarının yaradıcılığında da xüsusi yer tutur. Bu janrın formalaşma ve tekamül yollarının araşdırılması musiqişünaslıq elmi üçün mühüm ehemiyet kesh edir. Bu janrın teşekkülü XX esrin müxtelif onilliklerinde ferqli seviyyede reallaşmaqla yanaşı, onun inkişafına ayrı-ayrı bestekarların da xüsusi tesiri olmuşdur. Operetta janrının esas qayesi qoyulan problemi mehz yumor vasitesile hell etmek, hadiselerin gözlenilmez axarını, qehremanların baş verenlere qeyri-adi münasibetini gösterekdir. Bestekar Rauf Hacıyev öz yaradıcılığında operetta ve musiqili komediya janrına müraciet etmişdir. Onun bu janrda yaratdığı eserler neinki Azərbaycan, bütün keçmiş sovet mekanında populyarlıq qazanmış, tamaşaçı reğbetine sahib olmuşdur. R.Hacıyevin operetta ve musiqili komediya janrının inkişafında gösterdiyi xidmetler evezsizdir. Onun operettalarında hem mövzu dairesi, hem de musiqi dramaturgiyası yeni axtarışlarla zengindir. Estrada ve caz musiqisinin imkanlarında geniş istifade eden bestekar parlaq musiqi tabloları yaratmağa müyesser olmuşdur.

Anahtar kelimeler

operet, müzikal komedi, sahne, imge, libretto, rauf hacıyev

“Sehnede dram gösterilirse, hem de tamaşaçı onun musiqili hisselerini gözü ile deyil, qulağı ile eşidirse, bütün sehne emosiyası, iştirak eden aktyorların lirik ehval-ruhiyyesi, onların dahili aleminin musiqinin ecazkar dili ile ifade olunursa, bütün bunlar tamaşaçının eqline ve qelbine o qeder nüfuz edir ki, bele bir tamaşadan ibret görürmemek üçün gerek gözlerin kor ve qulaqların kar olsun!” (Rehimli, 2013, 286). Dahi Üzeyir beyin bu fikirlerini R.Hacıyevin musiqili sehne eserlerine şamil etmek olar. Bestekar Rauf Hacıyevin bu janrda yaratdığı eserler neinki Azərbaycan, bütün keçmiş sovet mekanında populyarlıq qazanmış, tamaşaçı reğbetine sahib olmuşdur. Yaradıcılığının ilkin dövründen

musiqili komediya janrına müraciet eden R.Hacıyevin ilk eseri “Telebelerin keleyi” 1940-cı ile, müellifin telebelik illerine tesadüf edir. Eser ingilis dramaturqu Brandon Tomasın “Carleyin halası” fars-vodevili esasında yazılmışdı. Eser bestekarın ilk qelem sınağı idi ve R.Hacıyev bir de bu janra 1960-cı ilde qayıdır. Onun operettaları içerisinde en parlaq hesab olunan “Romeo benim qonşumdur” eserinin ilk premyerası Bakıda “Qonşular” adı ile baş tutmuşdu. Az sonra eser Moskva tamaşaçılarının da büyük reğbetini qazanmışdı. Onun populyarlığı ve sevilmesi neticesinde keçmiş Sovet respublikalarının bir çox şehirlerinde gösterilmiş, 1964-cü ilde ise eserin ekranlaşdırılması onu geniş tamaşaçı

kütlesine bir daha sevdirmişdi. “R.Hacıyev 7 operetta yazmıştır. Teqdirelayıqdır ki, onlardan beşi mehiz Moskva Dövlət Operetta Teatrının sehnesinde tamaşaya qoyulmuşdur” (Zöhrabov, 2000, 37).

Eserde leytmövzu seviyyesine qaldırılan “Sevgilim” mahnısı sonralar müsteqil şəkilde öz konsert heyatını görkemli müğennilerin repertuarında davam etdirmişdir. Qeyd edək ki, bu musiqi Ş.Qurbanovun “Sensiz” tamaşasında da istifadə edilmişdi. “R.Hacıyevin “Sensiz mahnısı rejissorun ideyasına tabe edildi.Tamaşa (Ş.Qurbanov “Sensiz”, mus.R.Hacıyev) her şey tamaşanın esas ideyası ile yanaşı, pyesin ümumi poetik quruluşunu ifadə edən ciddi vehdetde qurulmuşdu...R.Hacıyevin musiqisi özündə müsbət enerjinin daşıyıcısı kimi çıxış edirdi”(Kerimova N. 1965). Operettanın süjetinde cemiyyetin en mühtelif tebeqelerindən olan, yaşlı ve cavan, fərqli dünyagörüşünə, düşüncə tarzına malik insanların bir arada toplanması və hər bir obrazın parlaq musiqi seciyyesini yaradan nömrələrlə teqdim olunması R.Hacıyevin operettasına verilən yüksək qiymətə bariz səbəblərdən biridir. Azərbaycan musiqili teatr sehnesində verilən musiqili komediya və operettaların üslub enenələrindən uzaqlaşan bestekar yeni tarzda, müasir musiqi ifadə vasitələrindən yararlanmış və tamaşaçının zövqünü ohşayan eser yaratmağa nail olmuşdur.

Eserin ilk teqdimatından başlayaraq R.Hacıyevin bu janrda hüsusi istedadı sahib olduğu metbuat səhifələrində də qeyd olunmuşdu. Operettada lirik başlanğıc üstünlük teşkil edir. Eserdə semimi dostluq, saf mehebbət hissləri terennüm olunur. 3 perdeli operettada qehremanların teqdimatı ilk perdede aparılır. Bu perde eserin ən parlaq hissəsi hesab oluna bilər. Burada yer alan tematik plan finala qədər sahlınılır. Musiqi dramaturgiyasının uğurlu teşkili, obraz-ideya tecessümünün, hadisələrin dinamik aharının təsvirində

aparıcı rol oynaması eseri operetta meyazlarına yaxınlaşdırmışdır. Lakin bununla belə operettada mərkəzi yerdə mahnı janrı durur. Öz yaradıcılığında bu janra hüsusi yer ayırmış R.Hacıyevin misilsiz istedadı, zərif melodist ustalığı onun musiqili komediyalarında da üzə çıxır. Eserdə hüsusi yer tutan “Sevgilim” mahnısı lirik başlanğıcın bariz tecessümüdür. Bu mahnı operetta yazılmadan öncə mövcud idi. Onun esere daxil edilməsi ilə operettada lirik nömrələrin mövzu bağlılığı yaranmış, yeni epizodlar bestelənmişdi. Mahnının kuplet formasını bestekar orkestr girişində 3 hissəli kompozisiyaya çevirir. Mahnının melodiyası bütün eserin leytmövzusuna çevrilir. Alik və Nonanın mehebbət simvoluna çevrilən mövzu qehremanları xarakterizə edən bütün nömrələrdə yer alır və aparıcı mövqə daşıyır. Qeyd edək ki, bestekar onların obrazını müştərek intonasiya mənbəyinə malik nömrələrlə xarakterizə edir. Bununla da sevgililerin eyni hislərə və düşüncə tarzına sahib olduqlarını göstərməyə çalışır.

Eserdə yer alan lirik həttdən digər cütünü Səməd və Şuradır. Onları xarakterizə edən nömrələr daha oynaq, ritmik cəhətdən inkişaflı, şıltaq xarakterlidir. Lakin yumorla zəngin xarakteristikalara sahib qehremanlar Stella və Kolumb cütünüdür. Onları seciyyələndirən nömrələr daha çox kuplet və reqslərdir. Birinci perdede yer alan kvartetdə bu qehremanların teqdimatı daha çox açılır. Kvartet eserdə dramaturji əhəmiyyətə malikdir. Stellanı tecessüm edən nömrələrdə bestekar müasir reqslərin ritm-intonasiya cəhətlərindən istifadə edir. Eserin ilk premyeradan başlanan böyük uğuru keçmiş sovet məkanı ilə yanaşı Bolqarıya və Polşada da davam etmişdi. “Romeo mənim qonşumdur” operettası uğurlu səhnə heyatı yaşamışdır. O, 70-ci illərdə sovet teatrlarının sehnesində artan populyarlıq və uğurla oynanılmış, yubiley tədbirlərində göstərilmiş, radio dalğalarında defələrlə səsləndirilmişdi” (Mirzəyeva, 1983, 57).

Hele evvelki operettanın yaratdığı uğurlu teessüratlar bitmemiş, 1963-cü ildə bestekar Moskva teatrının səhnesinə yeni eserini təqdim edir. “Kuba məhəbbətim mənim” operettası Kuba halqının azadlıq inqilabının 5 illik yubileyinə həsr olunmuşdu. Kuba halqının öz azadlığını qazanmaq yolunda göstərdiyi şücaət sovet məkanında da böyük rəğbətə qarşılanmışdı. Bu hadisələrdən təsirlənən bestekar inqilabın 5 illik yubileyi şərəfinə öz operettasını təqdim etmişdi. “Müasir dövrün bütün rəngarəngliyi - təzadları, insanpərvərliyi ilə R.Hacıyevin əsərlərində öz əksini tapmış, doğma yurdun mənzərəsini, təbiətini, heyrihah insanların vəsf edən musiqisi isə Azərbaycanın simvoluna çevrilmişdir” (Hacıbəyli, 1985, 116).

Operettanın süjeti Kuba halqının azadlıq mübarizəsinə həsr olunmuşdu. Operetta janrının xarakterinə uyğun olmayan bu mövzu müəlliflər qarşısında bir sıra çətinliklər qoysa da, ciddi və komik, yumor və satira, lirik və sert tərəflərin qarşılaşdırılması özünü doğrulda bilmişdi. Beləliklə də, Azərbaycan musiqili komediya və operettasının tarixinə janrın qəhrəmanipatriotik növü daxil oldu. Bu əsərdə bestekar daha çox opera janrının tələblərinə cavab verən nömrələr bestələmiş, simfonik təfəkkür üstünlük təşkil etmişdir. 3 perdeli operettada leytmotiv prinsipinin daha güclü tətbiqi müşahidə olunur. Leytmotivlər bütün musiqi dramaturgiyasının əsasını təşkil edir.

Eserin lirik hətini Raul və Deliyanın məhəbbət münasibətləri təşkil edir. Onların obrazı daha çox duetlər vasitəsilə açılır. Lakin əsərin əsas qəhrəmanı Kuba halqı olduğu üçün ansambl və hor nömrələri daha çox üstünlük təşkil edir. Məsələn, I perdedə operetta janrı üçün o qədər də xarakterik olmayan horla kvartet halqın güclü iradəsini və mətinliyini nümayiş etdirir.

Operettada hadisələr süretilə inkişaf edir. Məsələn, təqib səhnesini (Nota 1)

göstərmək olar. Bu səhnədə hadisələr simfonik epizodla təəcəssüm etdirilir. Onun əsasını da “Karib dənizi ohuyur” mahnısının leytmövzuları təşkil edir.

Bəbirlinin qonaqları qarşılaşma səhnesində, daha sonra isə Ariflə Bubanın səhnesində verilir. Obrazları xarakterizə edən leytmövzulardan başqa, operettada yağışın leytmövzusu yer almışdır ki, hadisələrin inkişafında hərəkətverici rol oynayır. Çünki məhz yağış ən gözəl görüşlərin və hoşbəht sonluğun yaranmasına səbəbkardır. Yağışın mövzusu vokal-horeoqrafik üslubda yazılmışdır. Onun ilk keçidi Ariflə Lalenin görüşündə, növbəti keçidi isə hoşbəht sonluğu ifadə edən final səhnesində baş verir. Yağışın mahnısı və balet səhnesi vahid mövzu əsasına malikdir. Bütün nömrə boyu bestekar iti sinkopalı ritmik quruluşu səhləyir ki, bu da həm mahnının, həm də rəqsin əsasını təşkil edir. “Yağışın mahnısı” yüngül, yadda qalan melodiyaya malikdir, kuplet formasında yazılmışdır, hər kupleti bir solist ifa edir. Harmonik dili olduqca maraqlıdır, septakkordların ardıcılığı hromatik hərəkətlə müşahidə olunsada, sabit diatonika çərçivəsindən kənara çıxmır.

Partituranın əsasını qəhrəmanların mahnıvari xarakteristikasını yaradan nömrələr təşkil edir. Bu nömrələr mahnı, kuplet və duetlərlə səciyyələnir. Gənc qəhrəmanların xarakterinin əsasını təşkil edən lirik başlanğıc mühtəlif his və emosiyaları əks etdirən poetik mahnılarda duyulur. Arifin obrazı iki mahnı ilə xarakterizə olunur: onlardan biri qəmgin, biri isə şəndir. Şən mahnı yağışın mahnısının məntiqi davamı kimi verilmişdir, görüşdən yaranan sevinc hisləri ilə zəngindir, estrada üslubundadır. Arifin ikinci mahnısı sevgilisinin itməsi ilə bağlı doğan kədərli emosiyalarla zəngindir. Mahnıda əks olunan mühtəlif kədər və qəm hisləri təbiət mənzərələri ilə qarşılaşdırılır. Melodiya geniş nəfəslili, incə intonasiyalarla səciyyəvidir. Lalenin də obrazı lirik

ет Ка-риб-ско-е мо-ре

4
по-ет про род-ны-е кра-

Nota 1: Karib denizi oxuyur.

harakterli melodiylarla açılır. Onun da obrazı iki istiqametde, şen ve kederli emosiyalarla karakterize olunur. Lirik hettin kulminasiyası ise iki qehremanın duetinde baş verir.

Musiqili komediyada daha bir cütlük Natavan ve Bubadır. Onların obrazı birincilerden

ferqlenir. Bu cütlük daha hareketli ve bir qeder de komik cizgilerle karakterize olunur. Onların teqdimatı duetlerinde verilmişdir. Duet iki kontrastlı bölmeden ibaretdir. Onlardan birincisi Bubanın partiyasıdır. Bubanın melodiyası nisbeten deqiq bölgülü, israrlı intonasiyalardan teşkil olunmuşdur. Natavanın ikinci kupletde yer

Allegro (♩=160)

Nota 2: Pacan reksi.

alan partiyası ise daha sakit ve lirikdir, vals ritmindedir. Onların ferqli obrazı daha sonra da eyni prinsipde karakterize olunur. Buba daha çoh komik kupletlerle, Natavan ise lirik mahnılarla terennüm olunur.

Bebirlinin obrazını karakterize eden musiqi daha çoh milli köklerle bağlıdır. Onun partiyası bütün eser boyu bu karakteri sahlasa da, her çırhışda hadiselerden asılı olaraq yeni boyalar alır. Beberlinin mahnısı operettada iki cür, vokal ve instrumental şekilde seslenir. Komik başlanęıc hemçinin Bibi hanımın partiyasında üze çırır. Onun mahnısı da karakteri itibarile halq musiqi janrlarına yahındır. Operettada vokal-instrumental nömlerle yanaşı simfonik epizodlar da yer almışdır. Onların sayı çoh olmasa da dramaturji ehemmiyeti

danılmazdır. Onlardan birincisi olan giriş eserin ümumi ehval-ruhiyyesini özünde canlandırır. Qonağın qarşılanması sehnesinde simfonik epizod marş janrında yazılmışdır. Eserde balet sehneleri de yer almışdır. Onlardan biri yağışın mövzusu üzerinde qurulmuşdur. İkinci balet sehnesi Cavaşirovun arzuları ile bağlı sehne de yer almışdır. Üçüncü balet sehnesi ise "Bebirlinin yuhusu" ile teqdim olunur. Bu sehne bir neçe nömlerden ibaret süita ile terennüm olunur. «R.Hacıyevin semimi, heyatsever Şen operettası öz zengin musiqisi ve müasirliyi ile daim rejissorların diğqet merkezinde olmuşdur. Onun özünemehsus partiturası eseri mühtelif rakurslarda seciyyelendirmeye imkan verir. Operetta hem musiqili teatr eneneleri esasında, hem de qala konsert formasında

Allegretto

Nota 3:Yagish.

özecessümünü tapmışdır» (Eliyeva, 2000, 117).

Bestekarın “Yolayıcı” operettası 1981-ci ilde böyük uğurla qarşılanmışdı. Eserin mövzusunun HH esrin evvelinde baş verən inqilabi hadisələr təşkil edir. Lakin bu mövzu özünemehsus şəkildə açılmışdır. Eserdə bu hadisələri təsevür edən səhnələr olmasa da, dramaturji planda dolayısı ilə mühüm rol oynayır. Operettada əsas diqqət bu hadisələrin yükünü öz çiyində çəkməyə məcbur olan sadə insanlar üzərində dayanır. Musiqi formalarının rəngarəngliyi kompozisiyaya monumentllıq gətirmişdir. Bu ilk nömrədə özünü göstərir. Enənəvi üvertürə əvəzinə burada kontrast obrazların cəmleşdiyi ses simvollarının polifoniyasıdır. Burada mollanın azanı, fabrik zənglərinin uğultusu, şarmanşikin mahnısı bir-birinə qarışmışdır. Bu musiqi nömrəsi həmin dövrün inqilabi

Bakısının parlaq simasıdır. Şəhərin obrazı həm də bazar səhnəsində açılır. Bu bazarın yolayıcısında əsas qəhrəmanlar yaşayır. Tipik məişət səhnəsində obrazların ilk təqdimatı verilmişdir. Bestekar burada halq mahnı janrlarından geniş istifadə etmişdir. Bu səhnə həm də eserin əsas dramaturji hettinin başlanğıcı ilə seçiyeyvidir. Bazar səhnəsində həm inqilabi patriotik hetti tərennüm edən Əhmedin mahnısı, həm də lirik hetti aparan Zümrüd və Qüdrətin mahnısı təqdim olunur. Eserdə qrotesk hetti aparan Həsən, Braun, Solomon kimi obrazların təcessümü işıqlı, şən və parlaq xarakterli enənəvi operetta kankanı ilə həyata keçirilir.

Sonuç

Beleliklə, R.Hacıyevin operetta yaradıcılığına nəzər salaraq söyləyə bilərik ki, bestekar musiqinin ən mühtəlif janrlarına müraciət etsə də, bu janr onun

üçün hüsusi ehemiyet kesb etmişdir. R.Hacıyevin musiqili komediyaları neinki ölkede, keçmiş Sovet mekanında böyük bir hadiseye çevrilerek tamaşaçıların böyük reğbetini qazanmağa nail olmuşdur. Ümumilikde bestekarın 7 operettasında beşi mehız Moskva Teatrının sehnesinde oynanılmış ve böyük uğur qazanmışdır. Estrada ve caz musiqisinin imkanlarından geniş istifade eden bestekar parlaq musiqi tabloları yaratmağa müyesser olmuşdur. R.Hacıyevin musiqili komediyalarında ilk növbədə diqqeti celb eden meqam burada musiqinin ön planda çıxış etmesidir. Buna sebep bestekarın yüksek professional yaradıcı üslubunu, unudulmaz melodiyalar ustası olmasını gösterebilir. “R.Hacıyevin esrarengiz musiqisi heç kimi bigane qoymurdu. Onun gözəl mahnıları seslendiyi andan populyarlıq elde edirdi. Eger R.Hacıyev yalnız mahnı janrına müraciət etmiş olsaydı bele, onun “Sevgilim,”, “Azerbaycan” mahnıları bestekarın adının tarihe yazılması üçün kifayət ederdi”.

Diger terefdən, R.Hacıyevin yaradıcılığında simfonik tefekkürün mövqeyini de qeyd etmək lazımdır ki, bu özünü musiqili komediyalarda yer alan hüsusi simfonik nömrələrin yer alması ilə büruze vermişdir. Bu baxımdan “Senin birce tebessümün” operettasından “Yağış” nömrəsi parlaq misaldır. R.Hacıyevin musiqili komediyalarına has olan daha bir cehet ise burada çoxcehetli ve rengarəng obrazlar aleminin terennümü ilə bağlıdır. Onun qehremanları yalnız müsbət və ya menfi cehetlərlə seciyyelənən besit obrazlardan fərqlənir. Burada müşahidə etdiyimiz hər obraz heyatın mühtəlif hadisələrində öz xarakterinin və mənəvi dünyasının mühtəlif tərəflərini nümayiş etdirməyə qadirdir. R.Hacıyevin operetta və musiqili komediya janrının inkişafında göstərdiyi xidmətlər evezsizdir. Onun operettalarında hem mövzu dairəsi, hem de musiqi dramaturgiyası yeni axtarılarla zəngindir.

Kaynaklar

1. Eliyeva N. Zirveleri feth etmiş istedad./ “Musiqi dünyası” jurnalı, 2/2000, 116-118 s.
2. Hacıbəyli Ü.E. Opera və dramın tərbiyəvi ehemiyəti haqqında. / Seçilmiş əsərləri. B.: Yazıçı, 1985, 653 s. <http://uzeyir.musiqi-dunya.az/az/article2.html>
3. Mirzəyeva E.A. Rauf Hacıyev. B.: Işıq, 1983, s.158.
4. Rehimli İ.E. Azərbaycan Dövlət Musiqili Teatrı. B:Aspoliqraf, 2013, s.496.
5. Zöhrabov R.F. Rauf Hacıyev-80 Onun musiqisi həmişəyəşərdır./ “Musiqi dünyası” jurnalı, 3-4/2000, s.36-39.
6. Kerimova N. 1965-70-ci illər Azərbaycan musiqili teatr tarixindən./ “Harmony” 4/2005 <http://harmony.musiqi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=5264&thtid=250>
7. Mamedov-Paşabeyli F.V. / <https://az.sputniknews.ru/columnists/20170515/410274194/rauf-gadzhiev-kompozitor-jubilej.html>

The features of musical language in the operettas (or musical comedies) of the composer Rauf Gadjiev

Extended Abstract

The operetta and the genre of musical comedy take a special place in the works of Azerbaijani composers. The investigation of the establishment and development of this genre is of great importance for the science of musicology. The creation of this genre took place in different decades of the twentieth century and also had a special impact on the work of other composers. The main task of the genre of operetta is to solve a problem with the help of humor, to show an unexpected flow of events and an unusual attitude of the characters to what is happening. Rauf Gadjiev used the genre of operetta and musical comedy in his works. His works in the genre have gained popularity not only in Azerbaijan but also in post-Soviet countries. The first work of R. Gadjiev, dedicated to the genre of musical comedy from the first days of his career, "Pranks of Students," dates back to 1940, which corresponds to the student years of the composer. The work was written based on the work of the English playwright Brandon Thomas "Aunt Charley." The work was the first test of the composer, and R. Gadjiev returned to this genre in 1960. One of his bright operettas is "Romeo is My Neighbor," the premiere of which took place in Baku under the name "Neighbors." Soon after this, the work also received great sympathy among the Moscow public. The song "My Lover" ("Sevgilim"), passing as a leitmotif, subsequently continued its independent concert life in the repertoire of outstanding singers. The combination of people from different strata of society, old and young, with different worldviews and ways of thinking, and the depiction of the characters by brilliant music of each image are among the reasons for the high appreciation of the operetta of R. Gadjiev. Far from musical comedies and operetta styles on the stage of the Azerbaijan Musical Theater, the composer managed to create a new style that used modern musical expressions and delighted the audience. In 1963, the composer presented his new work to the Moscow Theater. The operetta "Cuba, My Love" was dedicated to the 5th anniversary of the Cuban Revolution. The courage exhibited by the Cuban people in achieving their freedom was met with great enthusiasm in Soviet countries, and the plot of the operetta was dedicated to the struggle of the Cuban people for freedom. This theme, which does not correspond to the operetta genre, posed a number of problems in front of the composer, but he was able to justify himself by comparing serious and comic, humorous and satirical, lyrical characters. In 1969, the composer presented the work "Don't Hide Your Smile," and in 1971 the operetta "The Fourth Vertebra" in a new style. "Don't Hide Your Smile" was more of a vaudeville character. Its main feature is the bright national atmosphere. The operetta of the composer "Crossroads" was met with great enthusiasm in 1981. The theme of this work is the revolutionary events of the early twentieth century. However, this theme was presented in a unique way. Although there are no scenes representing these events in the work, they indirectly play an important role. The primary attention in the operetta is paid to ordinary people, who must bear the burden of these events. This is shown in the first act. The overture of the operetta is somewhat different from the traditional one: the polyphony of sound symbols, which combine contrasting images, prevails here, the call for prayer "Ezan," the factory bell, and a charming song are mixed. This musical number represents the bright face of revolutionary Baku of that time. The image of the city also opens in the market. The main characters live in the middle of this market. A typical home scene presents the first presentation of images. The composer used a wide range of folk song genres. This scene is also typical for the beginning of the main dramatic line of the work. A total of 7 operettas of the composer, 5 of which were staged on the stage of the Moscow Theater, were successful. The contribution of the composer to the development of the genre of operetta and musical comedy is priceless. In his operettas, literary and musical dramaturgy is enriched with new studies. The composer managed to create brilliant musical masterpieces by widely using a variety of pop and jazz music.

Keywords

operetta, musical comedy, stage, image, libretto

Dîvân'dan Nağmeler: Farklı boyutlarıyla edebiyat-mûsikî ilişkileri eski türk edebiyatı çalışmaları XIV

Bilge Karga Göllü

Sorumlu Yazar:

Çukurova Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Adana, Türkiye

email: bilgekarga2011@gmail.com

Gazel, kaside, mesnevi, mecmua, yeni yönelimler, metin neşri gibi Eski Türk Edebiyatı'nın pek çok konu ve problemine odaklanan çalışmalarıyla dikkati çeken ekip, yakın zamanda Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları serisinin on dördüncü kitabıyla okuyucunun karşısına çıktı. “Dîvân'dan nağmeler: farklı boyutlarıyla edebiyat-mûsikî ilişkileri” adını taşıyan eserdeki her yazı, kitabın ismini doğrular niteliktedir. İlk sayfasından itibaren okuyucuyu yakalayan ve “farklı” bakış açılarıyla yapılmış araştırmalar, “edebiyat-mûsikî” ilişkisine değişik boyutlarda bakabilmeyi sağlamaktadır. Aynı disiplinlerden araştırmacıların bir araya gelmesi de çalışmayı güçlendirmiştir. Hem mûsikî hem de edebiyat araştırmacılarına yol gösteren eser, disiplinler arası çalışmaların gereğine ve önemine bir defa daha işaret etmektedir. Eserin, Mûsikî ile Söz Arasında başlığını taşıyan giriş yazısında içeriğin genel bir dökümü yapılmıştır. Çalışmada göze çarpan ve araştırmacılara yarar sağlayacak bazı önemli noktalar da bulunmaktadır. Bunların okuyucuyla paylaşılması faydalı olacaktır. Ersu Pekin'in Müzik Şiirden Bağımsızlaşacak mı? adlı yazısında şiir ve müzik ilişkisi “Osmanlı şiir-müzik geleneği bağlamında” değil, modernleşme süreciyle birlikte ele alınmaktadır. Antik çağlardan bu yana şiirin müzikle aynı paralelde ilerlediği, hatta gündelik hayatın bir parçası olduğu açıkça görülebilmektedir. Şiiri müzikle okumanın âşık şiirinde de varlığına işaret eden yazar, şiirin “yazılan değil okunan” olduğunun durum üzerindeki etkisini de yeri geldiğinde hatırlatmaktadır.

Araştırma, şiir-müzik ilişkisinin geçmişten bugüne genel bir görünümünü sunmaktadır. XVII. yüzyılda iki unsurun birbirine bağlılığı henüz devam ederken, XIX. yüzyılda şiirin müzikten kopmaya ve uzaklaşmaya başladığı söylenmektedir. Özellikle yüksek kültürdekilerin “yeni söyleyiş biçimleri” oluşturduğu belirtilerek, müziği şiirin “zorunlu” ölçü dayatmasından kurtaran Meragalı Abdülkâdir'e atfedilen kâmlar buna örnek gösterilmektedir. XX. yüzyılda ise müziğin, yeni arayışlarla kendi olanaklarını kullanmaya başladığı ifade edilmiştir.

Pekin, müziğin şiire yakınlığını ezgi, ölçü ve söyleyiş üçgeniyle açıklamıştır. Bu özelliğin, Yunan şiirinden Arap şiirine hemen her dilde ve kültürde var olduğunu, en baştan beri şiirin ezgiyle okunduğunu belirtmiştir. Âşık Çelebi tezkiresinde karşılaşılan Aristoteles'in “şiirde vezin ve kafiyeye gerek yoktur”¹ şeklindeki düşüncesi ise farklı bir fikir olarak yazarın karşısına çıkmıştır. Pekin de, Aristo'nun Poetica'sını tekrar gözden geçirerek Aristoteles'in aslında şiirdeki ölçünün ritmin bir türü olduğunu ileri sürdüğünü² ifade etmiştir. Müziğin, şiirden kopma ve uzaklaşma serüveni anlatılırken bazı kelime ve deyimler ise dikkati çekmektedir. Daha yazının başlangıcında yer alan “Şiir müzikten bağımsız mı? Ya da şiir müzikten bağımsızlaştı mı-paçasını kurtardı mı?” cümlesinde yer alan “paçasını kurtarmak” deyiminin yazarın üslup özelliği olsa da şiir için kullanılması ne kadar doğrudur? “Giriştiği, ama sonradan pişman olduğu güç

durumdan kendini sıyırmak”³ anlamındaki deyim, şiir gibi güzel sanatların en üstünü kabul edilen sanat dalına uygun mudur? Yazının devamında da kimi zaman “şiirden kurtulmak” olarak nitelendirilen kopmaların, “çalışma alanı” odaklanmasına yenik düştüğü akla gelmektedir. İki unsurun birbirinden uzaklaşmasını uygun kelimelerle kıyaslamak daha sağlıklı olacaktır. Aksi halde yazılanlar, karşılaştırılan unsurların kıyası değil de savaşı gibi algılanmaktadır. Okan Murat Öztürk’ün Makam Nazariyatı, Nazîre ve Cantus Firmus: Müzikte ‘Model Olarak Besteleme’yle İlgili Üç Yöntem Arasındaki Muhtelif Bağlantılar Üzerine başlıklı makalesinde, ilk bakışta birbirine uzak gibi görünen üç kavramın ilişkisi başarılı bir şekilde okuyucuya sunulmaktadır. Bu unsurların Osmanlı mûsikî dünyasında nasıl bir rol üstlendiği, eserlerin ortaya çıkmasındaki etkileri irdelenmekte, söylenenler şemalarla da desteklenmektedir. Avrupa’da bestecilik alanında en eski yöntemlerden biri olan cantus firmus tekniğinde de, temel alınan unsur önceden var olan ezgilerdir. Bu noktada nazireyle benzerlik gösterdiği göze çarpmaktadır.

Yazar, XVIII. yüzyıldan itibaren mûsikînin daha çok “yaratıcılık” temelinde yeni bir içeriğe kavuştuğunu ifade etmektedir. Makam nazariyatının besteleme için tek başına yeterli olmadığı, bestecinin pratik alana yönelik ve “tarz-ı mahsus”un peşinde olduğu belirtilmektedir. Kantemiroğlu, Mustafa Kevserî Koleksiyonları ve Ali Ufkî’nin Mecmuâ-yı Sâz u Söz’ündeki bazı ortak eserler çalışmaya dâhil edilerek mûsikîdeki nazirelerin tespitine gayret edilmiştir. Koleksiyonlardaki eserlerin sadece % 4,25’inin nazirelerden oluştuğu saptansa da, birçoğunun farklı isimlerle kaydedilmesinin nazirelerin müstakil eserler gibi algılanmasına yol açtığı ve bunun da nazirelerin tespitini zorlaştırdığı ileri sürülmüştür. Sonuçlarından belki de en göze çarpanı, nazirelerin model alınan eserden bestecilik tekniği açısından düşük

seviyeye sahip olduğu, üstünlükten çok “öğrenme” ve “öykünme” etkenlerinin öne çıktığıdır. Edebiyat alanında da şairlerin yetişmeleri, güzel şiirlerin taklidi yoluyla sağlanmaktadır. Bu yönüyle nazireler, şairlerin yetişmesinde önemli bir “itici güç”tür.⁴ Ancak, ortaya çıkan şiirin model alınan şiirden genellikle söyleyiş, edâ ve konuda daha iyi olması istenmektedir.⁵ Bülent Aksoy’un Shakespeare’den “İncesaz” a “İncesaz” dan Shakespeare’e isimli yazısı ise, Cevat Çapan’ın Mûsikî Aşkî Besliyorsa Eğer başlıklı bildirisinden hareketle kaleme alınmıştır. Bu araştırma, Cevat Çapan’ın Shakespeare’in bazı oyunlarındaki dizelerin güftelerle benzerliğini örnekleyen, daha sonra Tiyatro Araştırmaları Dergisi’nde basılmış bildirisini anlatan ve destekleyen bir görünümüdür. Bunun için yazar, makalenin daha başında “Bu bildirinin derinliğine inilebilmesi için metindeki kuramsal söylem (discourse) doğrultusunda ilkin o art alanın doldurulması” gerektiğini ifade etmektedir.

Öncelikle “konu bağlamında” Shakespear’in oyunlarındaki güfteleri örneklediren yazar, çevirilerin niteliğinin eserler arasındaki benzerliği anlamak konusundaki rolünü irdelenmiştir. Hatta “çevirmek” yerine “Türkçe söylemek” anlayışını getiren Can Yücel’in çevirilerini de buna örnek göstermiştir. Ancak, Cevat Çapan’ın çeviri derslerinde fark ettiği güfte benzerlikleri, eski tiyatroların durumu, güfte kaleme alanlar, Yahya Kemal’in ve Nurullah Ataç’ın divan şiiriyle ilgili görüşleri gibi pek çok konuda bilgi verilerek yazının amacından saptığı gözlenmektedir. Hatta yazının sonuna gelindiğinde yazarın da “böylece konu buraya kadar sürüklendi” diyerek sorunun farkında olduğu görülmektedir. Cevat Çapan’ın bildirisindeki güfte benzerlikleri ise, aynı şekilde yazının arkasına iliştilmiş⁶ ve bu benzerliklere herhangi bir katkı yapılmamıştır.

Zeynep Yıldız Abbasoğlu’nun Müzisyen

ya da Râviyân-ı Şâirândan Olmak: Müzik Risaleleri ve Âdâb Literatürü Bağlamında On Birinci-On Beşinci Yüzyıllarda Müzisyenlerin Meclis Âdâbı Üzerine adlı çalışmasında yine ilgi çekici bir konu tercih edilmiştir. Müzisyenlerin meclislerde nasıl davranması gerektiğine dair bilgiler içeren âdâb literatürünün temel eserlerinden olan Şehname, Hüseyin Redâk, Kâbusnâme ele alınmış, müzik risalelerinde de meclis adabına dair bilgiler olduğu belirtilerek, bu edebî türe yakınlığı örneklerle sorgulanmıştır. Kemâlû Edebi'l-Ginâ, Kenzû't-Tuhaf, Câmiü'l-Elhân ve Makâsîdu'l-Elhân üzerinden yapılan değerlendirmelerle konu aydınlatılmaya çalışılmıştır. XV. yüzyıl eserlerinden Mecâlisü'n-Nefâis ve Bâbü'nâme'de de konu hakkında çeşitli bilgilerin olduğuna dikkat çekilmiştir. Kökü İslam öncesine dayanan ve edebî tür olan âdâb literatürünün sadece Arapça ve Farsça edebî metinlerinin bir türü olmadığı ve daha fazlasını kapsadığı ileri sürülmüştür. Farklı tespitler içeren çalışmanın sonunda ise, ele alınan eserlerdeki bazı âdâb kurallarının birbirine göre farklılık gösterdiği belirtilerek, başka tartışmalara zemin hazırlanmıştır.

Ali Yıldırım ve Serda Türkel Oter'in birlikte hazırladığı Dede Efendi'nin Yürük Semâî Formunda Aynı Vezin ile Bestelenmiş Eserleri Üzerinden Usûl-Vezin Münasebetine Bir Bakış makalesinde bir usûl üzerinde ve aynı vezinde bestelenmiş eserlerle ilgili yapılacak çalışmalarla usûl-vezin ilişkisinin daha iyi görülebileceği ileri sürülmüştür. Yürük Semâî formunda olan Dede Efendi'nin 24 eseri üzerinde usûl-vezin ilişkisine dair tespitlerde bulunulmuştur. Dağılımlar başarılı bir şekilde gösterilmiş, çeşitli uygulamaların nedenleri de tartışılmıştır. Bestekârların vezin-usûl uygulamalarında manaya daha fazla önem verdikleri görülerek farklı çıkarımlarda da bulunulmuştur.

Mustafa Çıpan'ın Klasik Türk Mûsikîsi Eserlerinin Güfteleri/Mûsikîmizin Şiiri isimli

çalışmasında Klasik Türk Mûsikîsi güfte varlığının sanılandan daha fazla olduğu ve doğru bir şekilde ortaya çıkarılmasının gereği vurgulanmıştır. Güftelerdeki hata ve eksiklikler gösterilerek karşılaştırma ve düzeltmeler yapılarak sağlıklı eserlerin ortaya çıkması ihtiyacı öne çıkarılmıştır.

“Güfte” konusunun dışında “Makam ismi değişikliği”, “İcra edilmeleri yasaklanan eserler”, “Geçmişte şair ve bestekârların hem edebiyata hem de mûsikîye vâkıf olmaları” ve “Mûsikî İstılahlarında (terminoloji) birlik meselesi” gibi başlıklar dikkati çekmektedir. Aynı ele alınması gerektiği izlenimi veren bu başlıkların, güfte konusundan okuyucuyu uzaklaştırdığı söylenebilir. “Geçmişte şair ve bestekârların hem edebiyata hem de mûsikîye vâkıf olmaları” başlığı altında ise Buhûrîzâde Mustafâ İtrî, Nâbî, Nazîm Yahyâ ele alınmış, diğer şairlerin sadece mûsikî ile ilgileri üzerinde durulurken Nâbî'nin hayatı hakkında bile bilgi verilmiştir. Böylelikle, “alt başlıkların alt başlıklarında” da kopmalara neden olunmuştur. Yazının sonuna ise aceleyle eklendiği izlenimi veren bir proje bilgisi iliştilmiştir. Bu projeye yazarın, “Klasik Türk Mûsikîsi Güfteleri” adlı kapsamlı ve yararlı bir çalışmaya imza attığı görülse de makalede ayrı ayrı ele alınması gereken birçok başlık olduğu söylenebilir.

Ayşe Yıldız'ın Nedim'in Murabbalarından Hareketle Edebiyat ve Müzik İlişisini Yeniden Düşünmek isimli çalışmasında murabba-şarkı ilişkisi irdelenmiştir. Nedim'in Dîvân'ındaki 33 murabba, müzikaliteyi sağlayan etkenler (ulama, imale vb.) göz önünde bulundurularak ayrı ayrı incelenmiştir. Etkenlerin tablolaştırılmasıyla somut bir hal alan veriler, murabbaların bestelenmeye elverişli olduğunu göstermiştir.

Beyhan Kesik'in Cenâbî Dîvânı'nda Mûsikî başlıklı makalesinde Dîvân'da yer alan nefesli, vurmali, telli, körüklü çalgılar;

mûsikî makamları ve mûsikî ile ilgili diğer terimler örnek beyitlerle incelenmiştir. Ancak, çoğu yerde beyitlerin anlamları verilirken, bazı yerlerde birden fazla beyit verilip anlamın verilmemesi tutarsızlığa neden olmuştur. Bununla birlikte “Mûsikî ile ilgili diğer terimler” başlığı altındaki bazı terimlerde açıklamaların aynı cümleyle ifade edildiği görülmüştür. Mesela “... bu sözcük, dîvânda da aynı anlamıyla kullanılmıştır” cümlesi “raks”, “sadâ”, “terâne” maddelerinde aynı şekilde geçmektedir. Yazının sonundaki “Deyimler” kısmında ise sadece “kulak bur-/bük-“ deyimini için ayrı bir başlık açılmıştır.

Özge Öztekin’in Edebiyatta Müziğin Erganun Tonu adlı makalesinde, dünyanın en eski müzik aletlerinden sayılan “erganûn”un, aslında çok eskiden beri doğunun eserlerinde yerini bulduğu örneklerle anlatılmaya çalışılmıştır. Kökeni hakkında çeşitli eserlerden (Seyahatnâme, Çengnâme, Câmîü’l- Elhân vb.) hareketle geniş bilgi de verilmiştir. Daha sonra “Örnekleme” denilerek yakın dönem şair ve yazarları (Atilla İlhan, Yahya Kemal vb), Gazneli ve Anadolu Selçuklu dönemi ile Osmanlı dönemi eserlerinde (divanlar, mesneviler, mecmualar, Seyahatnâme, sefaretnameler) bu müzik aletinin geçtiği yerler alıntılanmıştır. Herhangi bir yorum yapılmadan sıralanan alıntılar, dökümden öteye geçememiştir. Sayfalarca süren “Örnekleme” in çıkarımları yazının sonunda yapılıncaya da anlaşılabilirlik azalmıştır.

Cenk Güray’ın Osmanlı’dan Kalan Bir Şiir ve Müzik Mirası: Gazi Murâd Reis’ten IV. Murâd’a ‘Vakanüvislik’ Örneği Olarak Yeniçeri Âşıkları yazısında Ali Ufkî Bey’in (ö. 1675) nota derlemelerinden biri olan Mecmuâ-yı Sâz u Söz adlı eserinden hareket edilmiştir. IV. Murâd dönemi Yeniçeri âşıklarına ait eserlerin birer tarihî vesika rolü üstlendikleri; XVII. yüzyılın şiir üslubu, âşıklık geleneği, müzik ve makam yapıları hakkında bilgi verdiği; “sosyal tarih aktarıcısı” olarak önemli bir rol

üstlendikleri örneklerle anlatılmıştır.

Savaşkan Cem Bahadır’ın Meclisin Olmazsa Olmazı: Mûsikî Âletleri isimli çalışmasında XVI. yüzyıl divanlarındaki mûsikîye ait unsurlar üzerinde durulmuştur. Önce meclisler hakkında bilgi verilmiş, meclisin nerelerde ve ne zaman kurulduğu da örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Divanlarda yer alan çeng, def, erganûn, kânûn, kemençe, kopuz, nefir ve kûs, ney, rebâb, sâz, tabl, tanbûr gibi çalgılarla gazel-hân, gûyende, hânende, çengi, deffâf/def-zen, köçek, mutrib, rakkâs, sâzende mûsikî terimleri açıklanmıştır. XVI. yüzyıl gibi ihtişamlı bir dönemin divanlarında daha fazla mûsikî terimiyle karşılaşılacağı beklenmektedir. Ancak yazar da divan sayısının artmasıyla farklı bilgilere ulaşılacağını söylemektedir.

Kitabın sonunda ise Encyclopaedia Iranica’nın on birinci cildinde yer alan Franklin Lewis’in “Hâfız ve mûsikî: ses örüntüleri ve aruz dışı âhenk unsurları” adlı makalesinin İpek Hüner-Cora tarafından yapılan çevirisi yer almaktadır. Yazıda, Hâfız’ın kullandığı bazı terimlerin müzikalite bağlamında kullanıldığı ileri sürülmüş, örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Ses yinelemesi, ünsüz ve ünlü benzerliği, değişen ünsüz ve ünlü paralelliği vb. özelliklerle gazellerinin çoğunun müziğe uygun olduğu görülmüştür. Bu bağlamda, Dîvân’daki müzik sesleri, müzikal usûller, ölçüler ve melodik yapılar, müzik enstrümanları, üflemler ve vurmali çalgılar, şarkıcılar, müzisyenler, dans, şarkılar vb. pek çok konuya değinilmiştir. Hâfız’ın Avrupa müziğindeki etkilerine de yer verilen yazının çevirisiyle gerek mûsikî gerekse Fars şiiri üzerine çalışanlara farklı bir örnek sunulmuştur.

Edebiyat, müzik, tarih, tiyatro gibi birçok alana hitap eden ve disiplinler arası çalışmaların daha başarılı sonuçlar verdiğini ispatlayan bu kitap, büyük bir emeğin ürünüdür. Yazarların ele aldığı

konular merak uyandırıcı olmakla birlikte, konu hakkında çalışanlara yol göstericidir. Bütün bu özellikleriyle eser, alana ilgi duyan araştırmacıların önemli başvuru kaynaklarından biri olmayı hak etmektedir.

Kaynaklar

Aksoy, Ö. A. (1995). Deyimler Sözlüğü II, s. 1002, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

Çapan, C. (1993). Musiki Aşkı Besliyorsa Eğer, AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, s. 91-97.

Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XIV (2019). Dîvân'dan nağmeler: farklı boyutlarıyla edebiyat-mûsikî ilişkileri, haz.: Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Ali Emre Özyıldırım, Ersu Pekin, İstanbul: Klasik Yayınları” adlı kitaptan yapılmıştır.

Kılıç, F. (2009). Meşâ’irü-Şu’arâ İnceleme-Metin, C. 1, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, s. 122.

Köksal, F. (2006). Sana Benzer Güzel Olmaz, Divan Şiirinde Nazire, Akçağ Yayınları, Ankara: Akçağ Yayınları.

Yavuz, K. (2013). Türk Şiirinde Nazire, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 10, İstanbul, s. 360.

Dipnotlar

1. Kılıç, F. (2009). Meşâ’irü-Şu’arâ İnceleme-Metin, C. 1, İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, s. 122.
2. Metin alıntıları, “ESKİ TÜRK EDEBİYATI ÇALIŞMALARI XIV (2019). Dîvân'dan nağmeler: farklı boyutlarıyla edebiyat-mûsikî ilişkileri, haz.: Hatice Aynur, Müjgân Çakır, Hanife Koncu, Ali Emre Özyıldırım, Ersu Pekin, İstanbul: Klasik Yayınları” adlı kitaptan yapılmıştır.
3. Aksoy, Ö. A. (1995). Deyimler Sözlüğü II, s. 1002, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
4. Geniş bilgi için bk. Yavuz, K. (2013). Türk Şiirinde Nazire, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 10, İstanbul, s.

360.

5. Köksal, F. (2006). Sana Benzer Güzel Olmaz, Divan Şiirinde Nazire, Akçağ Yayınları, Ankara: Akçağ Yayınları, s. 43-96.
6. Geniş bilgi için bk.: Çapan, C. (1993). Musiki Aşkı Besliyorsa Eğer, AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Araştırmaları Dergisi, s. 91-97.

Tunes from Divan: literature-music relations with different dimensions

Abstract

The 14th book of the Old Turkish Literature Studies series, which has attracted attention with its researches presenting different subjects, has recently met with the reader, titled “Tunes from Divan: literature-music relations with different dimensions”. In the work, which also includes interdisciplinary researches, the interest of literature-music from different authors, music-word context, mode theory, methods of composing music, musical treatments, method-meter relationship, lyrics, music elements in divan poetry, janissary amorous, etc. subjects are included.

Since it is important to introduce the work, which will attract the attention of both literature and music researchers, in our study, attention was drawn to some noticeable issues as well as evaluations about the content of the book.

Keywords:

literature-music, old turkish literature studies, book evaluation

Top plate vibration analysis of the kanun

Cem Ömeroğlu*

Corresponding Author:

*İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü -MİAM, Vişnezade Mahallesi, İTÜ Maçka Kampüsü, 34367 Beşiktaş/İstanbul, Türkiye. email: cemomeroglu@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-2101-7413

Abstract

This study is focused on the vibration analysis of the top plate of a stringed instrument, Kanun. The aim is to identify and predict the spruce and the plane tree top plate's natural frequencies by studying an experimental method and verify those experimental results with the physical model results which are obtained by the finite element method. The method is to measure the resonant frequencies with an impact hammer test experiment and then verify those results with a 3D physical model of the plates computed with a PC in free modes of vibration. This verification is achieved only for the free modes of vibrational behaviour at this stage. Achieving this goal may lead the model to the next level to identify the fixed modes of vibration behaviour of the top plates. Finally, the results are evaluated within the range of the fundamental frequencies of the instrument. The plane tree has much more natural frequency harmonic component within the frequency range of the instrument than the spruce as one of an example.

Keywords

finite elements method, physical modelling, experimental modal analysis, natural frequency, kanun, top plate

This study is focused on the top plate vibration analysis of the Kanun instrument. The aim is to identify and predict the top plate's natural frequencies by using an experimental study and verify those experimental results with the physical model results which are obtained by the finite element method (Değirmenli, 2018). By doing so; the frequency spectrum of the instrument is going to be analyzed and evaluated with the model results for two top plates of different woods called spruce and plane tree.

The tendency to pick up particularly the top plate of the entire instrument is highly related with the study as presented by (Lee et al., 2016) briefly mentioning the top plate as a potential in future research to increase the loudness of the instrument. According

to Lee, (2016) "The soundboard is the most important part of the good quality guitars. Research has proven that the top plate plays an increasingly important role compared to sound hole, back plate and the bridge at high frequencies".

As a plugged string instruments family member, Kanun has 22 to 27 plastic made strings with three strings on each course approximately providing three and a half musical octaves (Karadoğan, 2010).

It has a half trapezoid shape with dimensions of 95 to 100 cm length, 38 to 40 cm width and 5 cm depth (See Fig. 1). This small composite chamber which is called the instrument's body is constructed mostly with wood and a membrane surface making it also a small reverb chamber. The body



Fig. 1: Kanun instrument

of the instrument also acts as a Helmholtz resonator with its drilled ornaments placed on top of the top plate, letting the air to flow in and out from the instrument's small air chamber.

Apart from its delicate form, ornamented texture and its complex view, the instrument may be categorized as a simple acoustic model like; a trapezoid box-shaped body and strings attached to it. String and body connectors are called bridges and these are the energy transmitters in the solid environment beside the air movement around the instrument. The box is formed with the main carcass and it is covered with the back and the top plates. The back plate is made of MDF and the top plate is made of wood. In this case, the spruce and the plane tree top plates are studied. The main carcass is also supported with various wood elements to increase reflection and therefore reverberation inside the instrument body.

Reverberant energy is also supported and radiated with the help of the composite material design, a membrane or skin is located beside the top plate under the bridge. The plastic grouping made up of three strings is also subject to sympathetic

vibration due to mechanical coupling and sound energy radiation field apart from their chorus effect on the timbre. Other mechanical tuning parts and switches on the instrument make it possible to fine-tune in cents for micro tunings.

Even though only the top plate component of the entire instrument construction is analyzed and studied throughout this work, the results may likely to be evaluated by considering that narrowed research concept in terms of Kanun's complex structure and form.

Method and procedure

The method is; to start with an experimental study which measures the resonant frequencies of the top plates with an impact hammer test experiment. The article of Akbulut M., Erol H. (2019) could be given as an example of this kind of an experiment practice. Roving hammer test is performed; top plates are tapped with an impact hammer from several points and the impact responses are recorded to a PC software via an accelerometer which is fixed on the plates. Several individual points on the plates are researched so those data are stored and kept for the

further stage of the study; physical model verification. So the experimental study stands for a reference point of the study to confirm that the model is truly and efficiently working and close enough to the experimental results.

Finite element method (FEM) is used for the physical modelling study to identify the Eigen frequencies. By physically modelling the different top plates and defining their characteristic material properties in the computer environment, the results were computed with a PC software in free modes of vibration for the 3D physical model of the plates. After the verification is made, by comparing the free modes of vibrational behaviour; the model is approved that it can be used for further computations safely. Then the fixed modes of vibration are studied and the results are evaluated within the frequency range and of the instrument.

Hammer test environment and equipment

At this stage, two identical geometries of spruce and plane tree top plates are studied with hammer test experiments. The experiment results are listed below and they are used as a reference point for validating the truly working physical model of the top plates. This is done by comparing the free modes of vibration. After achieving the experiment and model equality close enough with free modes of vibration; it is confirmed that the physical model is working close enough to experimental study conditions. So this may lead to calculate the fixed modes of vibration for the physical model; which may behave more likely to the real instrument behaviour.

Experiments are performed on both plates, as spruce can be seen in Fig. 2; the numbers indicate the hammer impact positions on the top plate. The hammer is Dytran Dynapulse with a built-in Dytran

5800b3 force transducer (See Fig. 3 and 4). A steel tip was used to get proper excitation in the range of interest, which was from 20 Hz to 1500 Hz, a range that starts from the human audible extreme low frequency to Kanun's highest pitches of fundamental frequencies. The plates are freely suspended and therefore extremely lightly damped. The green highlighted region in the figure below is covered with an accelerometer. The plates were drilled tiny enough to be hanged from their corners. The plates were suspended from their corners using soft rubber bands. Thus, the damping effects due to boundary conditions were kept small enough to be neglected.

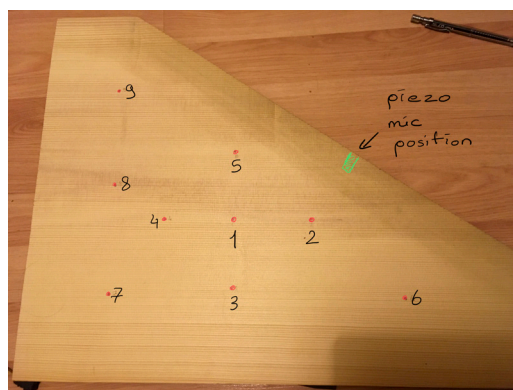


Fig. 2: Hammer test impact points and the accelerometer position (spruce).

The output signal was measured using a small light-weight DJB Instruments Accelerometer Type A/123/e. The force and vibration signals were analyzed using the 01 Db multichannel analysis system type Db4. Post-processing of the data was carried out using the NetdB software. Using a signal analyzer, the resonant frequency of the plates could be monitored. Following figures are covered with the results of the hammer test experiments with spruce plane tree and spruce and plane tree together respectively.; as frequency response functions (FRFs) obtained from the measurements.

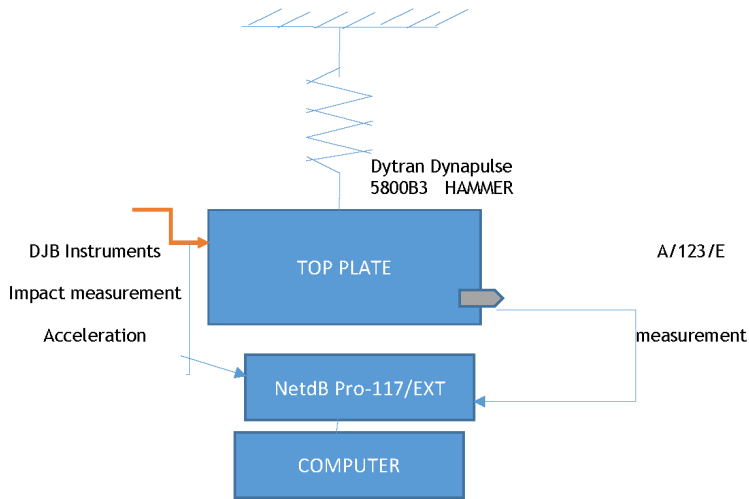


Fig. 3: Schematic model description of the hammer test experiment.

Method for computer analysis

Finite Element Method (FEM) is used to identify the top plate resonant modes with the COMSOL software running on a PC Macintosh computer. Basically a computer is used to obtain information about top plate vibration mode calculations. Therefore, aiming to verify the results with the hammer test experiments. By modelling the geometry, defining the material properties and determining the physical conditions; modal patterns and their overtone frequencies may be seen after the computation of the related software.

Free modes are calculated first to approve the truly working 3D physical model. The goal is to get the hammer test experiment results as close as possible which are naturally present in the real world as a reference. And then the workflow order comes to fixed boundary mode calculations with the verified physical model. By doing this we ideally like to get the model much closer to real world conditions. Normally, the top plate is fixed with the instrument’s structural carcass. So at this stage the model’s four boundaries are fixed, letting the top plate’s top and bottom surface for displacement.

Software Modelling and Associated Parameters

Geometry, material density, Young module (including 3 axes ;), Shear Module (including 3 axes; x, y, z) and the Poisson’s ratio (3 planes; xy, yz, xz) are the variable parameters of the software calculations to identify top plate resonant modes. At first the instrument top plate is 3D modeled with CAD module of the software and then the material properties like density, Shear and Young Modules and Poisson’s ratio are defined for spruce and plane tree respectively.

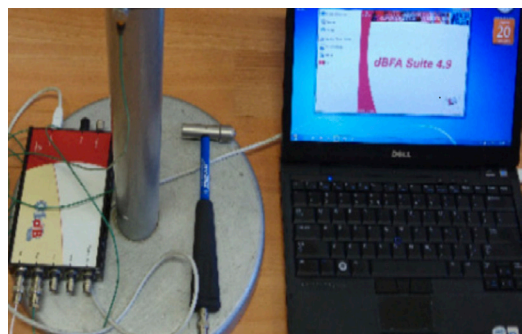


Fig. 4: Equipment used for the hammer test experiment.

Geometry;
Spruce Dimensions:



Fig. 5: Spruce top plate view.

Length bottom: 75 cm
Length top: 10,5 cm
Width: 44 cm
Height: 0,4 cm

Plane Tree Dimensions:



Fig. 6: Plane tree top plate view.

Length bottom: 74 cm
Length top: 12 cm
Width: 43,5 cm
Height: 0,4 cm

Material properties:

Density SPRUCE: 355,6 kg/m³
Density PLANE TREE: 365 kg/m³

Young Module Values:

Elasticity implies that deformations produced by low stress are completely recoverable after loads are removed. Elastic ratios, as well as the elastic constants themselves, vary within and between species and with moisture content and specific gravity.

Table 1: Young Module values are listed and compared in Mega Pascals for Spruce and Plane Tree

Young Module (MPa)	SPRUCE	PLANE TREE
E_x	2100	2500,2
E_y	21000	12430
E_z	1400	830,8

Woods are classified as an orthotropic material simply which behaves non-uniform in different axis. Basically, length (longitudinal) (y), width (radial) (x) and height tangential (z) axis presents different material properties within specific conditions. Below are the related material properties listed which may be required to be used for further computations.

Poisson's Ratio Values:

Table 2: Poisson's ratio values are listed and compared for Spruce and Plane Tree

Poisson's Ratios	SPRUCE	PLANE TREE
μ_{xy}	0,030	0,033
μ_{xz}	0,467	0,604
μ_{yz}	0,530	0,641

Shear Module Values:

Table 3: Shear Module values are listed and compared in mega Pascals for Spruce and Plane Tree

Shear Module (MPa)	SPRUCE	PLANE TREE
G_{xy}	850	1653,2
G_{yz}	726	919,82
G_{xz}	35	12,43

Both material property values are taken from Wood Handbook (Ross, R. J., 2010) at first as a starting point and then the physical model property values are approximated to experiment results by changing density and Young Modulus values during the physical modelling study.

Results and analysis

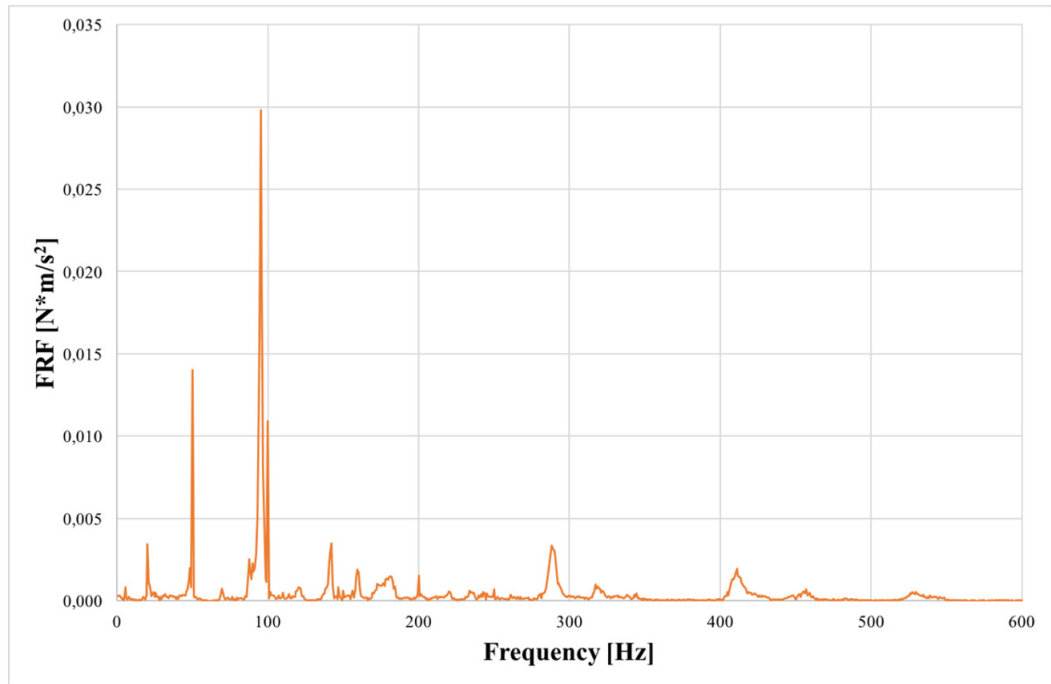


Fig. 7: Spruce natural frequencies detected by the experiment on point 1.

On spruce, point 1 excites at; 20,31 Hz - 50 Hz - 95,31 Hz - 142,19 Hz - 288,28 Hz - 410,94 Hz - ... (See Fig. 7).

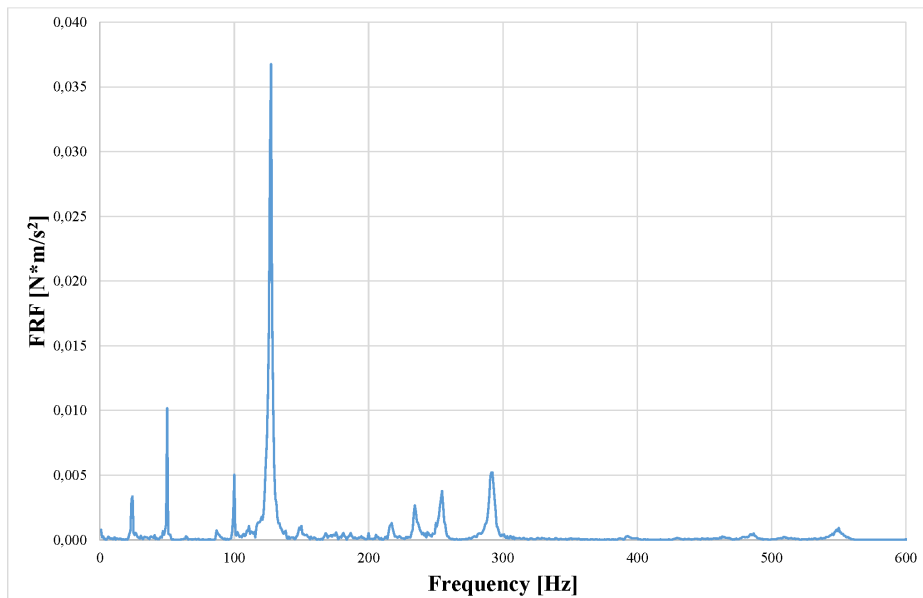


Fig. 8: Plane tree natural frequencies detected by the experiment on point 1.

On the plane tree, point 1 resonates at; 23,44 Hz - 50 Hz - 100 Hz - 125 Hz - 217,19 Hz - 235,59 Hz - 253,91 Hz - 292, 97 Hz - ... (See Fig. 8).

Top plate vibration analysis of the kanun

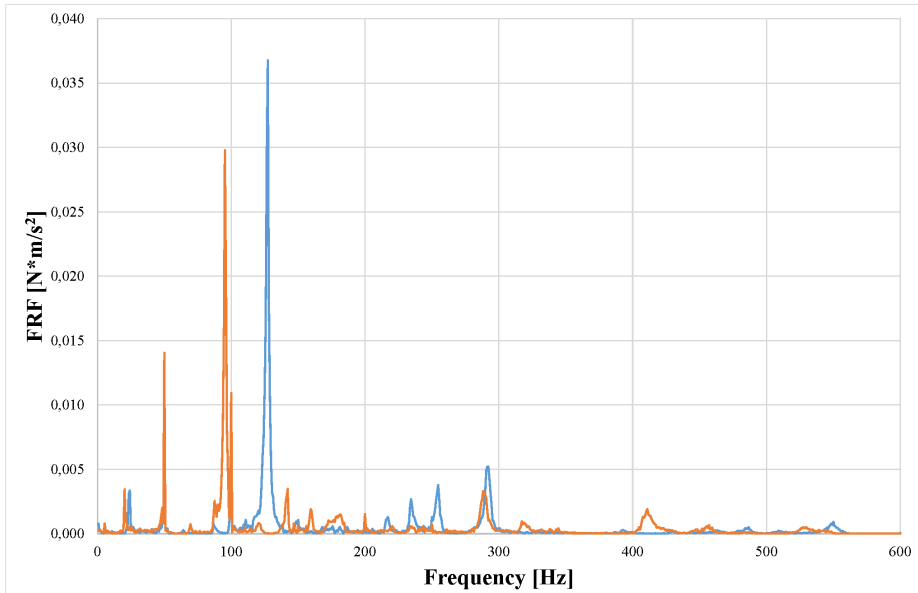


Fig. 9: Natural frequencies viewed together detected by the experiment on point 1 for the spruce and the plane tree.

As the experiments are carried through with nine individual points on the top plate (see Fig. 2), only a one-point analysis will be described as an example for the graphics. All points resonant frequencies for two kinds of wood can be seen from Table 4 and 5. These data for nine points are collected and kept (See Fig. 10 and 11). Therefore, that would be a reference point from the real world parameters to compare and verify with the following 3D Physical Modelling stage.

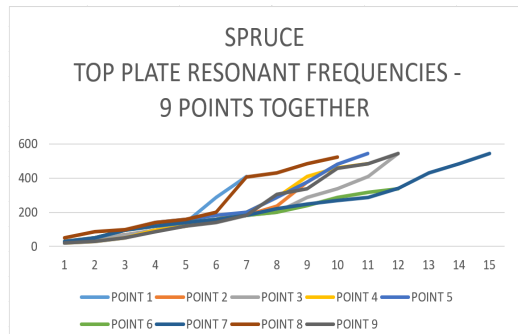


Fig. 10: Spruce natural frequencies viewed together for nine impact points detected by the experiment on point 1. Below 200 Hz the impact locations behave more like together.

Table 4: Spruce top plate natural frequencies viewed together for nine points in Hz. the results are read and listed for spruce on all points.

Frequency No	POINT 1	POINT 2	POINT 3	POINT 4	POINT 5	POINT 6	POINT 7	POINT 8	POINT 9
1	20,31	20,31	20,31	20,31	20,31	30,47	31,25	50	20,31
2	50	50	50	30	48,44	50	50	87,5	30,47
3		69	69,53	50	95,31	95	96	100	50
4	95,31	95,31	94,53	95,31	141,41	120	120	141	87,5
5	142,19	120	121	121	159,38	141	141	159	120,31
6	288,28	158	158	159	182,81	159	159	200	141
7	410,94	182	182	200	200	182	182	408	184
8		236	200	288	289	200	223	431	305
9		378	289	409	378	239	250	485	339
10		483	340	460	482	289	271	525	459
11			410	484	546	319	289		484
12			544			339	341		545
13							432		
14							485		
15							546		

Table 5: Plane tree top plate natural frequencies viewed together for nine points in Hz.

Frequency No	POINT 1	POINT 2	POINT 3	POINT 4	POINT 5	POINT 6	POINT 7	POINT 8	POINT 9
1	23,44	23,44	23,44	24,22	24,22	50,78	50	50	23,44
2	50	50	50	50	50,78	100	64,84	100	50
3	100	99,22	99,22	99,22	64,05	125	98,44	127	64,84
4	125	125,78	117	116,41	99,25	290	126,56	168	99,22
5	217	250	166	125	125,78	353	167,97	200	115
6	235	340	219	149	200	507	210,94	250	126
7	253,91		250	167	253,91	547	234,38	291	291
8	292,97		293	197,66	291,41		254,69	355	507
9			339	254,69	255,47		289,84	464	
10			355	290,63	392,19		339,84	489	
11			507	339,84	506,25		390,63	504	
12				355,47			507,81	547	
13				506,25			549,22		

The natural frequencies of the top plates are listed for two kinds of wood (See Table 4 and 5). Below 200 Hz the impact locations behave more like together.

Free modes of vibration modal analysis

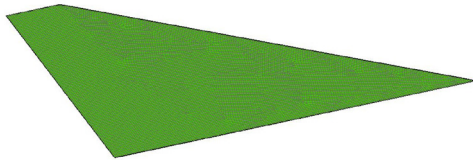


Fig. 12: Top plate static view without vibration

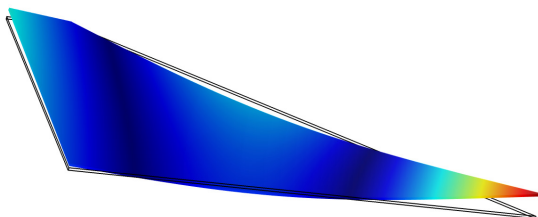


Fig. 13: Free mode first harmonic frequency view for the spruce - 20,31 Hz.

Above and below the modal shape of the natural frequencies can be seen in Fig 13 and 14; displacement from the equilibrium position is shown through colours. Starting from the low values from deep blue, blue, green, yellow and finally the highest values to the red.

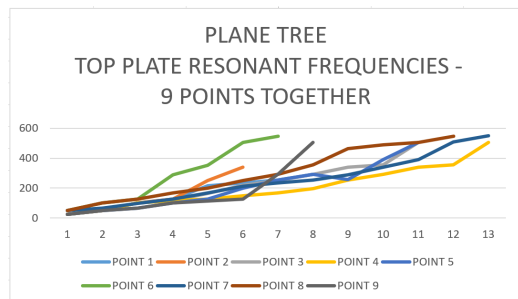


Fig. 11: Plane tree natural frequencies viewed together detected by the experiment on point 1.

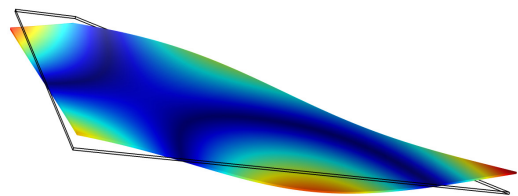


Fig. 14: Free mode second harmonic frequency view for the spruce- 43,88 Hz.

This harmonic series can be seen individually like Fig 13 and 14 and so forth. The natural frequencies are listed below with the hammer test results for comparison to verify the physical model is efficiently working.

20,31 - 43,88 - 54,94 - 87,50 - 106,18 - 144,57 - 171,46 - 178,29 - 214,72 Hz ... and so on.

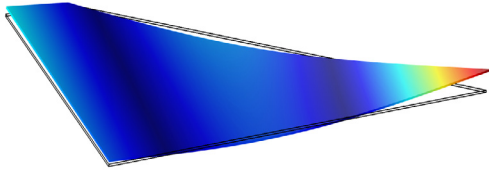


Fig. 15: Free mode first harmonic frequency view for the plane tree - 23,44 Hz.

Above and below the modal shape of the natural frequencies can be seen in Fig 15 and 16; displacement from the equilibrium position is shown through colours. Starting from the low values from deep blue, blue, green, yellow and finally the highest values to the red.

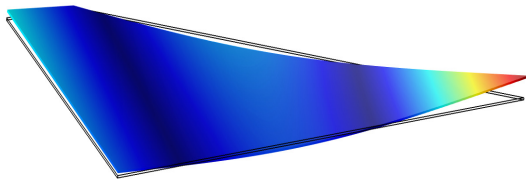


Fig. 16: Free mode second harmonic frequency view for the plane tree - 55,23 Hz.

As it is performed before, this harmonic series can be seen individually like Fig 15 and 16 and so forth. The natural frequencies are listed below with the hammer test results for comparison to verify the physical model is efficiently working.

23,44 - 55,23 - 62,33 - 104,04 - 106,18 - 120,07 - 142,03 - 166,73 - 191,44 Hz ... and so on.

Free Modes Comparison

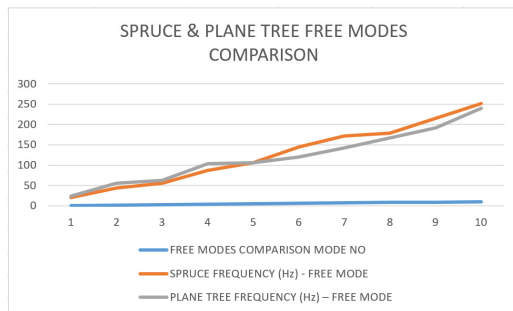


Fig. 17: Free modes comparison of the spruce and the plane tree; the orange line indicates spruce and the grey line indicates plane tree.

Table 6: Free modes comparison for Spruce and Plane Tree in Hz.

FREE MODES COMPARISON	SPRUCE	PLANE TREE
MODE NO	FREQUENCY (Hz) - FREE MODE	FREQUENCY (Hz) - FREE MODE
1	20.31	23.44
2	43.88	55.23
3	54.94	62.33
4	87.50	104.04
5	106.18	106.18
6	144.57	120.07
7	171.46	142.03
8	178.29	166.73
9	214.72	191.44
10	251.26	239.76

As we see in Fig. 13, 14, 15, and 16, the harmonic series of the natural frequencies are listed in Table 6. Apart from the first two harmonics, ten individual natural frequencies can be compared for two kinds of wood from Table 6.

Table 7: Spruce experiment and model results comparison

SPRUCE EXPERIMENT	SPRUCE MODEL
FREQUENCY MEASURED (Hz)	FREQUENCY CALCULATED (Hz)
20.31	20.31
50	54.94
95.31	87.50
100	106.18
142	144.57
181.25	178.29
200	214.72
288.28	297.74
342.97	345.41
410.94	400.2
457.03	450.69
527.34	521.32

The graphical representation of Table 6 can be seen in Fig. 17 which compares first ten harmonics of the natural frequencies for two kinds of wood.

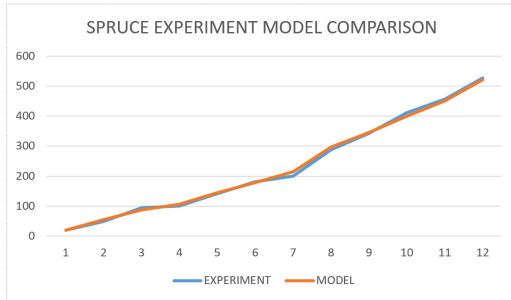


Fig. 18: Spruce experiment results compared with the model results. The orange line indicates the model; the blue line indicates the experiment.

At this stage, the physical model for the spruce top plate can be seen as approved and verified (See Fig. 18).

Table 8: Plane Tree experiment and model results comparison

PLANE TREE EXPERIMENT	PLANE TREE MODEL
FREQUENCY MEASURED (Hz)	FREQUENCY CALCULATED (Hz)
23.44	23.44
50	55
100	104
125	120
166	166
217	214
253	239
292	297
342	356
410	421
457	466
527	521
547	579

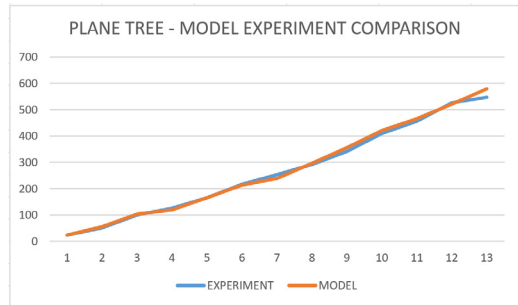


Fig. 19: Plane Tree experiment results compared with the model results. The orange line indicates the model; the blue line indicates the experiment.

Both Fig. 18 and 19 look like the experiment and physical model result graphics match. Therefore, we may assume that the model is working close enough to experimental conditions. And also the model is ready for further computations considering the fix boundary conditions.

Fixed modes of vibration modal analysis

Spruce fixed modes of vibration;

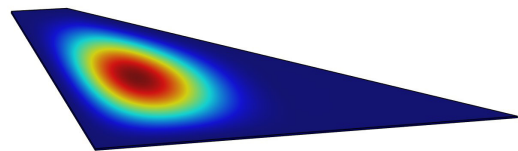


Fig. 20: Spruce fixed mode first harmonic frequency view - 186,64 Hz.

Above and below the modal shape of the natural frequencies can be seen in Fig. 20 and 21; displacement from the equilibrium position is shown through colours. Starting from the low values from deep blue, blue, green, yellow and finally the highest values to the red.

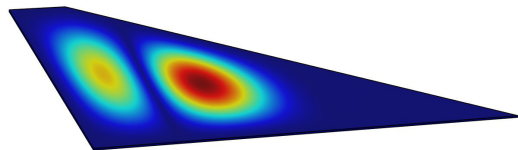


Fig. 21: Spruce fixed mode second harmonic frequency view - 268,21 Hz.

This harmonic series can be seen individually like Fig 20 and 21 and so forth. The natural frequencies are listed below with the hammer test results for comparison to verify the model is truly and efficiently working. 186,64 Hz - 268,21 - 358,95- 431,38 - 106,18 - 460,94 - 171,46 - 554,52 Hz ... and so on.

Plane tree fixed modes of vibration;

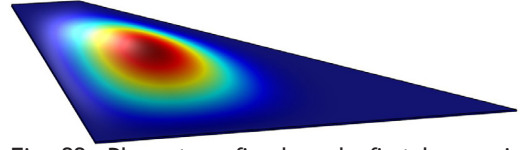


Fig. 22: Plane tree fixed mode first harmonic frequency view - 155,6 Hz.

Table 9: Kanun's pitch and frequency values for equal temperament tuning and their corresponding Turkish music names.

String Group No	PITCH	FREQUENCY (Hz) (EQUAL TEMPERAMENT)	PITCH (TURKISH MUSIC)
1	B2	123,5	E - Kaba Hüseyini Aşiran
2	C3	130,8	F - Kaba Acem Aşiran
3	D3	146,8	G - Kaba Rast
4	E3	164,8	A - Kaba Dugah
5	F#3	185	B - Kaba Buselik
6	G3	196	C - Kaba Çargah
7	A3	220	D - YEGAH
8	B3	247	E - Hüseyini Aşiran
9	C4	261,6	F - Acem Aşiran
10	D4	293,7	G - Rast
11	E4	329,6	A - Dugah
12	F#4	370	B - Buselik
13	G4	392	C - Çargah
14	A4	440	D - Neva
15	B4	493,9	E - Hüseyini
16	C5	523,3	F - Acem
17	D5	587,3	G - Gerdaniye
18	E5	659,3	A - Muhayyer
19	F5	698,5	B - Tiz Buselik
20	G5	784	C - Tiz Çargah
21	A5	880	D - Tiz Neva
22	B5	987,7	E - Tiz Hüseyini
23	C6	1047	F - Tiz Acem
24	D6	1175	G - Tiz Gerdaniye

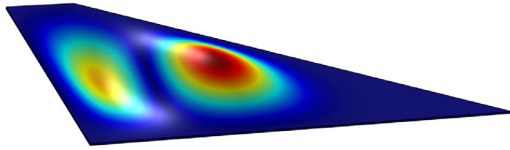


Fig. 23: Plane tree fixed mode second harmonic frequency view - 233,42Hz.

The modal shape of the natural frequencies can be seen in Fig. 22 and 23; displacement from the equilibrium position is shown through colours. Starting from the low values from deep blue, blue, green, yellow and finally the highest values to the red.

As it is performed before, this harmonic series can be seen individually like Fig 22 and 23 and so forth. The natural frequencies are listed below with the hammer test results for comparison to verify the model is truly and efficiently working. 155,6 Hz - 233,42- 318,69 - 352,44 - 413,46 - 473,63 - 516,9 Hz ... and so on.

Actual sounding instrument frequency and the pitch relation are listed above in Table 9 (Yılmaz, 2002). These data would stand as a reference for the final results of the physical model.

Spruce fix modes vs pitch:

Table 10: Nine different pitches such as F# / C / F / A / A# / C# / D / G / G# are naturally produced on spruce top plate in the frequency range of the instrument; due to boundary fixed conditions as well as material properties.

FIX MODE COMPARISON	SPRUCE	PITCH-FREQUENCY
MODE NO	FREQUENCY (Hz) FIX MODE	PITCH, OCTAVE REGISTER and FRE- QUENCY
1	186.64	F# 3 (185 Hz)
2	268.21	C 4 (261.6 Hz)
3	358.95	F 4 (349.2 Hz)
4	431.38	A 4 (440 Hz)
5	460.94	A# 4 (466.2 Hz)
6	554.52	C# 5 (554.4 Hz)
7	577.78	D 5 (587.3 Hz)
8	677.86	F 5 (698.5 Hz)
9	708.62	F 5 (698.5 Hz)
10	780.97	G 5 (784 Hz)
11	807.13	G# 5 (830.6 Hz)
12	848.69	A 5 (880 Hz)
13	942.59	A# 5 (932.3 Hz)
14	955.81	A# 5 (932.3 Hz)
15	999.07	B 5 (987.7 Hz)
16	1089.3	C# 6 (1109 Hz)
17	1124.2	C# 6 (1109 Hz)
18	1162.5	D 6 (1175 Hz)
19	1230.3	

Top plate vibration analysis of the kanun

Plane tree fix modes vs pitch:

Table 11: Twelve different pitches such as D# / A# / F / G# / C / D / F# / G / A / B / C# / D are naturally produced on plane tree top plate in the frequency range of the instrument; due to boundary fixed conditions as well as material properties

FIX MODE COMPARISON	PLANE TREE	PITCH&OCTAVE - FREQUENCY
MODE NO	FREQUENCY (Hz) FIX MODE	
1	155.6	D# 3 (155.6 Hz)
2	233.42	A# 3 (233.1 Hz)
3	318.69	D# 4 (311.1 Hz)
4	352.44	F 4 (349.2 Hz)
5	413.46	G# 4 (415.3 Hz)
6	516.9	C 5 (523.3 Hz)
7	594.19	D 5 (587.3 Hz)
8	623.29	D# 5 (622.3 Hz)
9	631.73	D# 5 (622.3 Hz)
10	715.26	F 5 (698.5 Hz)
11	749.88	F # 5 (740 Hz)
12	789.67	G 5 (784 Hz)
13	839.15	G# 5 (830.6 Hz)
14	878.38	A 5 (880 Hz)
15	944.24	A#5 (932.3 Hz)
16	967.33	B 5 (987.7 Hz)
17	982.08	B 5 (987.7 Hz)
18	1013.8	B 5 (987.7 Hz)
19	1092.9	C# 6 (1109 Hz)
20	1109.4	C# 6 (1109 Hz)
21	1152.4	D 6 (1175 Hz)
22	1173.4	D 6 (1175 Hz)
23	1230.4	

Fixed mode comparison:

Table 12: Spruce and plane tree fixed mode comparison; 23 individual overtones for plane tree versus 19 individual overtones for spruce.

FIX MODES COMPARISON	PLANE TREE	SPRUCE
MODE NO	FREQUENCY (Hz) FIX MODE	FREQUENCY (Hz) FIX MODE
1	155.6	186.64
2	233.42	268.21
3	318.69	358.95
4	352.44	431.38
5	413.46	460.94
6	516.9	554.52
7	594.19	577.78
8	623.29	677.86
9	631.73	708.62
10	715.26	780.97
11	749.88	807.13
12	789.67	848.69
13	839.15	942.59
14	878.38	955.81
15	944.24	999.07
16	967.33	1089.3
17	982.08	1124.2
18	1013.8	1162.5
19	1092.9	1230.3
20	1109.4	
21	1152.4	
22	1173.4	
23	1230.4	

Conclusions

- Even a cm change in any dimension of the geometry affects the natural frequency results of the top plates. Therefore, the sound's emphasized harmonic content and radiation intensity in terms of frequency and the corresponding amplitudes may be expected to be changed in the perceived sound field. Dimensions determine the wavelengths. Thus, the natural frequency changes may be expected while the dimensions change when the speed of sound is constant.
- After handling several top plates during the manufacturing process, even though all plates have the same form and geometry and identical dimensions, the weights are variable in practice. Briefly; the density and the relative humidity of the wood strongly affect the natural frequency. The speed of sound in solids is related to the Young's Modulus and the density. So, when only the density parameter decreases; the natural frequencies tend to go higher inversely.
- Plane and spruce woods resonate around different parts of the frequency spectrum. In this case, again the geometries are very closely identical. Additional to the density, Young's Modulus, Shear Modulus and Poisson's ratios together determine these differences.
- While we check the fixed mode results comparison of two kinds of wood for the natural frequencies; the plane tree has much more overtones (24) placed in the actual sounding frequency range of the instrument than the spruce (19).
- Intervals and chords may be researched and analyzed for free and fixed natural mode series of two kinds of wood.
- Composite materials may be seen more often than before, which may behave free of direction unlike the orthotropic nature of the wood.
- Formulas, algorithms and further modifications of the finite element method model parameters may also be used as a specific source data for digital sound

synthesis subject like physical modelling digital sound synthesis.

Hopefully, this study could stand as a meaningful and useful practical step for instrument designers and luthiers. During the design stage or before manufacturing any change of ideas may be previewed, analyzed and evaluated using the physical model. Density, Young Module, Shear Module, Poisson's Ratio and finally the dimensions and geometry may be changed according to this study. So, any effect on the natural frequencies coming from the material properties or form and geometry changes may be previewed and analyzed. Another following alternative and a complete step for this particular study would be; analyzing the whole kanun body construction with the same method and the study model. As far as we confirm one particular component like the top plate vibration; the Helmholtz resonators on top of the top plates, the air inside the body, the skin membrane attached to the bridges and finally the whole body may be modelled and studied via the same method.

References

- AKALTAN A., SANCER C. (2011). Numerical and Experimental Determination of Vibrational Properties of Baglama, Yeditepe University
- AKBULUT M., EROL H. (2019). Damping layer application in design of robust battery pack for space equipment, İstanbul Technical University
- DEĞİRMENLİ, E. (2014). A novel method for controlling vibrational properties of oud soundboard constructed with acoustic measurement methods, Gazi University
- DEĞİRMENLİ, E. (2018). An Investigation of the Sound Production in the Turkish Musical Instrument Oud and a Proposal for Determining the Design of Stringed Instruments from the Aspect of Their Sound

Characteristics, Gazi University

EVEREST, F. A. (2009). The master handbook of acoustics. (Fifth Edition). United States of America: The McGraw-Hill Companies Inc.

GÖKBUDAK, R. (2011). Identifying Kanun and Tambur's Tonal Characteristics, Selçuk University

HOWARD D. M., ANGUS J. A. S. (2006). Acoustics and Psychoacoustics, Focal Press

KARADOĞAN, C. (2010). Statistical evaluation of production techniques as they relate to perceived Turkish maqam music case study: Kanun, Istanbul Technical University

LEE, M. K., FOULADI M. H., NAMASIVAYAM S. N. (2016). Mathematical Modelling and Acoustical Analysis of Classic Guitars and their Soundboards, Taylor's University

MUNZUR, P. (1995). Kanun with its Historical, Technical and Performing Features, Selçuk University

Ross, R. J. (2010). Wood Handbook - Wood as an Engineering Material (R. J. Ross Ed.): USDA Forest Service.

YILMAZ, S. (2002). Study of the Kanun's Soundboard Acoustical Properties, Erciyes University

ZEREN, A. (2009), Müzik Fiziği, 4. bs. İstanbul: Pan Yayıncılık

Kanun göğüs tahtasının titreşim analizi

Özet

Bu çalışma kanun enstrümanının göğüs tahtasının titreşim analizine yoğunlaşmıştır. Çalışmanın amacı, göğüs tahtasının doğal titreşim frekanslarını üç boyutlu fiziksel modelleme yardımıyla tanımlamak ve tasarım sürecinde olası değişiklikleri öngörebilmektir. Yöntem, başlangıç olarak çekiç testi ile doğal titreşim frekanslarını ölçen deneysel çalışmayı kullanmıştır. Böylece deney, fiziksel modellemenin doğru ve tutarlı bir şekilde çalıştığını sağlamak ve enstrümanın asıl şartlarına mümkün olduğunca yakınlığını sağladığını göstermek amacı ile bir referans noktası olarak kullanılmıştır. Ardından her iki farklı ağaç türü için sabitlenmiş titreşim modları çalışılmış ve plakaların doğal titreşim frekanslarının, enstrümanın ses sahasına farklı etkileri gözlemlenmiş ve ilişkili parametreler belirtilmiştir.

Anahtar kelimeler

sonlu elemanlar metodu, fiziksel modelleme, deneysel modal analiz, doğal frekans, kanun göğüs tahtası



www.rastmd.net