

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**MEHMET REŞAT AYSU'NUN MÜZİKAL KİMLİĞİ VE SEÇİLEN SAZ
ESERLERİNİN KEMAN TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Eren Cemre ERDEN

Performans Anasanat Dalı

Çalgı-Ses Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ali Cihat AŞKIN

TEMMUZ 2024

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**MEHMET REŞAT AYSU'NUN MÜZİKAL KİMLİĞİ VE SEÇİLEN SAZ
ESERLERİNİN KEMAN TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Eren Cemre ERDEN
(420211009)**

Performans Anasanat Dalı

Çalgı - Ses Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Ali Cihat AŞKIN

TEMMUZ 2024

ISTANBUL TECHNICAL UNIVERSITY ★ GRADUATE SCHOOL

**MEHMET REŞAT AYSU'S MUSICAL IDENTITY AND ANALYSIS OF
SELECTED INSTRUMENTAL WORKS IN TERMS OF VIOLIN TECHNIQUE**

M.Sc. THESIS

**Eren Cemre ERDEN
(420211009)**

Performance Department

Instrument-Voice Programme

Thesis Advisor: Prof. Dr. Ali Cihat AŞKIN

JULY 2024

İTÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü'nün 420211009 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Eren Cemre ERDEN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı "MEHMET REŞAT AYSU'NUN MÜZİKAL YAŞAMI VE SEÇİLEN SAZ ESERLERİNİN KEMAN TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ" başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Prof. Dr. Ali Cihat AŞKIN**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Hakan ŞENSOY**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Doç. Dr. Dilbağ TOKAY
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : **24 Mayıs 2024**
Savunma Tarihi : **22 Temmuz 2024**



Ahu'ma...



ÖNSÖZ

Tez çalışmamın başlığı “Mehmet Reşat Aysu'nun Müzikal Kimliği ve Seçilen Saz Eserlerinin Keman Tekniği Açısından İncelenmesi”dir. Bu çalışmayı; müzikal ve kültürel ayrımcılığın karşısında duran bir anlayışı benimseyen Mehmet Reşat Aysu'nun hiçbir formu, yöntemi, ifade biçimini ve çok sesliliği ötekileştirmeden, müziği bir kalıba sokma ihtiyacı gütmeyen bestelediği eserlerin ayrıntılı olarak incelenmesi amacıyla yapmış bulunmaktayım. Okulumda edindiğim açık fikirli eğitim anlayışı ve bakış açısı ışığında, Aysu'nun müziği ifade ediş üslubunu kendime yakın bulduğum, önemsendiğim ve kıymetli gördüğüm için bu konu üzerinde çalıştım. Bu çalışmanın Aysu'nun müziğinin daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmasını ve keman ile icra edileceği takdirde bir kılavuz niteliği taşımasını temenni ederim.

2010 yılında İTÜ TMDK Lise Devresi'ne başladığım günden bu yana keman eğitimi sürecimde yanımda olan, tez sürecim boyunca desteğini esirgemeyen kıymetli öğretmenim ve danışmanım Prof. Dr. Cihat Aşkın'a, fikirleriyle her daim aydınlatan ve elini hep omuzumda hissettiğim sevgili öğretmenim Dr. Öğr. Üyesi Oğuzhan Balcı'ya, sanatçı kimliği ve öğretme sevgisini örnek aldığım değerli öğretmenim Dr. Öğr. Üyesi Hakan Şensoy'a, on dört yıl boyunca müziğimi ve müzikal anlayışımı şekillendiren tüm öğretmenlerime ve her zaman en büyük destekçilerim annem, babam ve canım anneanneme teşekkürlerimi sunarım.

Temmuz 2024

Eren Cemre Erden

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	ix
İÇİNDEKİLER	xi
KISALTMALAR	xiii
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xv
ŞEKİL LİSTESİ.....	xvii
ÖZET.....	xxi
SUMMARY	xxiii
1. GİRİŞ	1
2. REŞAT AYSU VE KÜLTÜREL KİMLİĞİ	5
2.1 Reşat Aysu'nun İcracılığı.....	6
2.2 Reşat Aysu'nun Besteci Kimliği	7
2.3 Belirlenen Problemler	11
2.3.1 Alt problemler	11
2.3.2 Araştırmanın amacı	11
2.3.3 Araştırmanın önemi.....	11
2.3.4 Sınırlılıklar	12
3. HİCAZ PEŞREV'İN ANALİZİ.....	13
3.1 Müzikal Analiz.....	13
3.1.1 Form analizi	13
3.1.2 Makamsal analiz.....	15
3.2 Keman Tekniği Açısından Değerlendirilmesi.....	18
3.2.1 Sağ el tekniklerinin incelenmesi	18
3.2.2 Sol el tekniklerinin incelenmesi	21
3.3 Eserin Notası	24
4. SULTANİYEĞAH SİRTO'NUN ANALİZİ.....	27
4.1 Müzikal Analiz.....	27
4.1.1 Form analizi	27
4.1.2 Makamsal analiz.....	27
4.2 Keman Tekniği Açısından Değerlendirilmesi.....	30
4.2.1 Sağ el tekniklerinin incelenmesi	30
4.2.2 Sol el tekniklerinin incelenmesi	33
4.3 Eserin Notası	36
5. NİHAVEND SAZ SEMAİSİ'NİN ANALİZİ.....	39
5.1 Müzikal Analiz.....	39
5.1.1 Form analizi	39
5.1.2 Makamsal analiz.....	40
5.2 Keman Tekniği Açısından Değerlendirilmesi.....	42
5.2.1 Sağ el tekniklerinin incelenmesi	43
5.2.2 Sol el tekniklerinin incelenmesi	46
5.3 Eserin Notası	49
6. ŞEDARABAN SAZ SEMAİSİ'NİN ANALİZİ.....	53

6.1 Müzikal Analiz.....	53
6.1.1 Form analizi.....	53
6.1.2 Makamsal analiz.....	53
6.2 Keman Tekniği Açısından Değerlendirilmesi.....	59
6.2.1 Sağ el tekniklerinin incelenmesi	59
6.2.2 Sol el tekniklerinin incelenmesi	64
6.3 Eserin Notası	69
7. YÖNTEM.....	75
7.1 Araştırmanın Modeli	75
7.2 Evren ve Örneklem.....	75
7.3 Verilerin Analizi.....	76
8. SONUÇ.....	77
KAYNAKLAR.....	89
EKLER.....	91
OZGEÇMİŞ.....	143



KISALTMALAR

Bkz	: Bakınız
Dr	: Doktor
Prof	: Profesör
TMDK	: Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
S.	: Sayfa
Yy.	: Yüzyıl





ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge 2.1 : Reşat Aysu'nun Saz Eserleri.....	6
Çizelge A.1 : Reşat Aysu'nun Notasına Ulaşılabilen Saz Eserleri	91





ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Sofyan Düzümü	14
Şekil 2.2 : Sofyan Velvelesi	14
Şekil 2.3 : Sofyan Usulü.	14
Şekil 2.4 : Hicaz Makam Dizisi	15
Şekil 2.5 : Hicaz Hümayun Makam Dizisi	15
Şekil 2.6 : Hicaz Peşrev Makamsal Analiz 1	15
Şekil 2.7 : Hicaz Peşrev Makamsal Analiz 2	16
Şekil 2.8 : Hicaz Peşrev Makamsal Analiz 3	16
Şekil 2.9 : Hicaz Peşrev Makamsal Analiz 4	17
Şekil 2.10 : Hicaz Peşrev Makamsal Analiz 5	17
Şekil 2.11 : Hicaz Peşrev Sağ El Teknikleri 1	18
Şekil 2.12 : Hicaz Peşrev Sağ El Teknikleri 2	19
Şekil 2.13 : Hicaz Peşrev Sağ El Teknikleri 3	20
Şekil 2.14 : Hicaz Peşrev Sağ El Teknikleri 4	20
Şekil 2.15 : Hicaz Peşrev Sağ El Teknikleri 5	21
Şekil 2.16 : Hicaz Peşrev Sol El Teknikleri 1	21
Şekil 2.17 : Hicaz Peşrev Sol El Teknikleri 2	22
Şekil 2.18 : Hicaz Peşrev Sol El Teknikleri 3	22
Şekil 2.19 : Hicaz Peşrev Sol El Teknikleri 4	23
Şekil 2.20 : Hicaz Peşrev Sol El Teknikleri 5	23
Şekil 2.21 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.1	24
Şekil 2.21 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.2	25
Şekil 4.1 : Sultani Yegah Makamı Dizisi.	27
Şekil 4.2 : Sultani Yegah Sırto Makamsal Analiz 1	28
Şekil 4.3 : Sultani Yegah Sırto Makamsal Analiz 2	28
Şekil 4.4 : Sultani Yegah Sırto Makamsal Analiz 3	29
Şekil 4.5 : Sultani Yegah Sırto Makamsal Analiz 4	29
Şekil 4.6 : Sultani Yegah Sırto Makamsal Analiz 5	30
Şekil 4.7 : Sultani Yegah Sırto Sağ El Teknikleri	30
Şekil 4.8 : Sultani Yegah Sırto Sağ El Teknikleri 2	31
Şekil 4.9 : Sultani Yegah Sırto Sağ El Teknikleri 3	32
Şekil 4.10 : Sultani Yegah Sırto Sağ El Teknikleri 4	33
Şekil 4.11 : Sultani Yegah Sırto Sağ El Teknikleri 5	33
Şekil 4.12 : Sultani Yegah Sırto Sol El Teknikleri 1	34
Şekil 4.13 : Sultani Yegah Sırto Sol El Teknikleri 2	34
Şekil 4.14 : Sultani Yegah Sırto Sol El Teknikleri 3	35
Şekil 4.15 : Sultani Yegah Sırto Sol El Teknikleri 4	35
Şekil 4.21 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.1	36
Şekil 4.21 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.2	37
Şekil 4.21 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.3	38
Şekil 5.1 : Aksak Semai Usulü	40

Şekil 5.2 : Aksak Semai Usulünün Velvelesi	40
Şekil 5.3 : Nihavend Makam Dizisi.....	40
Şekil 5.4 : Nihavend Saz Semaisi Makamsal Analiz.....	41
Şekil 5.5 : Nihavend Saz Semaisi Makamsal Analiz 2.....	41
Şekil 5.6 : Nihavend Saz Semaisi Makamsal Analiz 3.....	42
Şekil 5.7 : Nihavend Saz Semaisi Makamsal Analiz 4.....	42
Şekil 5.8 : Nihavend Saz Semaisi Makamsal Analiz 5.....	43
Şekil 5.9 : Nihavend Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 1	44
Şekil 5.10 : Nihavend Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 2	44
Şekil 5.11 : Nihavend Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 3	45
Şekil 5.12 : Nihavend Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 4	45
Şekil 5.13 : Nihavend Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 5	46
Şekil 5.14 : Nihavend Saz Semaisi Sol El Teknikleri 1.....	47
Şekil 5.15 : Nihavend Saz Semaisi Sol El Teknikleri 2.....	47
Şekil 5.16 : Nihavend Saz Semaisi Sol El Teknikleri 3.....	48
Şekil 5.17 : Nihavend Saz Semaisi Sol El Teknikleri 4.....	48
Şekil 5.18 : Nihavend Saz Semaisi Sol El Teknikleri 5.....	49
Şekil 5.19 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.1	50
Şekil 5.20 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.2.....	51
Şekil 6.1 : Sofyan Düzümü	53
Şekil 6.2 : Sofyan Velvelesi.....	53
Şekil 6.3 : Şedaraban Makam Dizisi.....	54
Şekil 6.4 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 1.....	54
Şekil 6.5 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 2.....	55
Şekil 6.6 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 3.....	55
Şekil 6.7 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 4.....	55
Şekil 6.8 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 5.....	56
Şekil 6.9 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 6.....	56
Şekil 6.10 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 7.....	57
Şekil 6.11 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 8.....	57
Şekil 6.12 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 9.....	58
Şekil 6.13 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 10.....	58
Şekil 6.14 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 1	59
Şekil 6.15 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 2	59
Şekil 6.16 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 3	60
Şekil 6.17 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 4	60
Şekil 6.18 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 5	61
Şekil 6.19 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 6	61
Şekil 6.20 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 7	62
Şekil 6.21 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 8	62
Şekil 6.22 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 9	63
Şekil 6.23 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 10.....	64
Şekil 6.24 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 1	64
Şekil 6.25 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 2	65
Şekil 6.26 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 3	65
Şekil 6.27 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 4	65
Şekil 6.28 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 5	66
Şekil 6.29 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 6	66
Şekil 6.30 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 7	67
Şekil 6.31 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 8	67

Şekil 6.32 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 9	68
Şekil 6.33 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 10	68
Şekil 6.34 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.1	69
Şekil 6.35 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.2	70
Şekil 6.36 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.3	71
Şekil 6.37 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.4	72
Şekil 8.1 : Hicaz Peşrev'in 13. ve 14. Ölçülerindeki Spicatto	76
Şekil 8.2 : Sultaniyegah Sirto'nun 8, 21 ve 26. Ölçülerindeki Spicatto	76
Şekil 8.3 : Sultaniyegah Sirto'nun 12. Ölçüsündeki Spicatto	76
Şekil 8.4 : Sultaniyegah Sirto'nun 15. Ölçüsündeki Spicatto	76
Şekil 8.5 : Sultaniyegah Sirto'nun 25. Ölçüsündeki Spicatto	76
Şekil 8.6 : Sultaniyegah Sirto'nun 34. ve 40. Ölçülerindeki Spicatto	76
Şekil 8.7 : Nihavend Saz Semaisi'nin 7. ve 8. Ölçülerindeki Spicatto	77
Şekil 8.8 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 10. Ölçüsündeki Spicatto	77
Şekil 8.9 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 15. Ölçüsündeki Spicatto	77
Şekil 8.10 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 38. Ölçüsündeki Ölçülerindeki Spicatto	77
Şekil 8.11 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 54. Ölçüsündeki Spicatto	77
Şekil 8.12 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 62. Ölçüsündeki Spicatto	77
Şekil 8.13 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 107, 109, 110, 111 ve 115, 117, 118, 119. Ölçülerindeki Spicatto	78
Şekil 8.14 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 125 ve 126. Ölçülerindeki Spicatto	78
Şekil 8.15 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 107, 109, 110, 111 ve 115, 117, 118, 119. Ölçülerindeki Spicatto	78
Şekil 8.16 : Sultaniyegah Sirto'nun 7 ve 8. Ölçülerindeki Mertele	79
Şekil 8.17 : Sultaniyegah Sirto'nun 13 ve 14. Ölçülerindeki Mertele	79
Şekil 8.18 : Nihavend Saz Semaisi'nin 17, 18, 19, 20, 28, 29, 30, 31. Ölçülerindeki Pizzicato	79
Şekil 8.19 : Hicaz Peşrev'in 8. Ölçüsündeki Çift Ses	80
Şekil 8.20 : Hicaz Peşrev'in 22 ve 23. Ölçülerindeki Çift Ses	80
Şekil 8.21 : Hicaz Peşrev'in 41. Ölçüsündeki Çift Ses	80
Şekil 8.22 : Nihavend Saz Semaisi'nin 5, 6, 7. Ölçülerindeki Çift Ses	80
Şekil 8.23 : Nihavend Saz Semaisi'nin 23- 26. Ölçüleri Arasındaki Çift Ses	80
Şekil 8.24 : Nihavend Saz Semaisi'nin 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39. Ölçülerindeki Çift Ses	81
Şekil 8.25 : Nihavend Saz Semaisi'nin 107- 111. Ölçüleri Arasındaki Çift Ses	81
Şekil 8.26 : Nihavend Saz Semaisi'nin 115- 119. Ölçüleri Arasındaki Çift Ses	81
Şekil 8.27 : Nihavend Saz Semaisi'nin 123- 127. Ölçüleri Arasındaki Çift Ses	81
Şekil 8.28 : Nihavend Saz Semaisi'nin 152. Ölçüdeki Çift Ses	81
Şekil 8.29 : Sultaniyegah Sirto'nun 8, 21 ve 26. Ölçülerindeki Akor	82
Şekil 8.30 : Sultaniyegah Sirto'nun 15. Ölçüsündeki Akor	82
Şekil 8.31 : Nihav Nihavend Saz Semaisi'nin 1. Ölçüsündeki Akor	82
Şekil A.1 : Kürdili Hicazkar Saz Semaisi Sayfa 1	92
Şekil A.2 : Kürdili Hicazkar Saz Semaisi Sayfa 2	93
Şekil A.3 : Acem Aşiran Saz Semaisi	94
Şekil A.4 : Nihavend Saz Semaisi Sayfa 1	95
Şekil A.5 : Nihavend Saz Semaisi Sayfa 2	96
Şekil A.6 : Mahur Saz Semaisi	97
Şekil A.7 : Hicaz Saz Semaisi	98
Şekil A.8 : Rast Saz Semaisi	99
Şekil A.9 : Hisar Buselik Saz Semaisi Sayfa 1	100

Şekil A.10 : Hisar Buselik Saz Semaisi Sayfa 2	101
Şekil A.11 : Ferahnak Saz Semaisi Sayfa 1	102
Şekil A.12 : Ferahnak Saz Semaisi Sayfa 2	103
Şekil A.13 : Nişaburek Saz Semaisi Sayfa 1	104
Şekil A.14 : Nişaburek Saz Semaisi Sayfa 2	105
Şekil A.15 : Muhayyer Kürdi Saz Semaisi	106
Şekil A.16 : Sultani Yegah Saz Semaisi	107
Şekil A.17 : Ferahfeza Saz Semaisi Sayfa 1	108
Şekil A.18 : Ferahfeza Saz Semaisi Sayfa 2	109
Şekil A.19 : Sultani Yegah Sirto Sayfa 1	110
Şekil A.20 : Sultani Yegah Sirto Sayfa 2	111
Şekil A.21 : Nikriz Saz Semaisi Sayfa 1	112
Şekil A.22 : Nikriz Saz Semaisi Sayfa 2	113
Şekil A.23 : Şehnaz Buselik Saz Semaisi Sayfa 1	114
Şekil A.24 : Şehnaz Buselik Saz Semaisi Sayfa 2	115
Şekil A.25 : Şehnaz Buselik Saz Semaisi Sayfa 3	116
Şekil A.26 : Buselik Saz Semaisi Sayfa 1	117
Şekil A.27 : Buselik Saz Semaisi Sayfa 2	118
Şekil A.28 : Yegah Saz Semaisi	119
Şekil A.29 : Şehnaz Saz Semaisi Sayfa 1	120
Şekil A.30 : Şehnaz Saz Semaisi Sayfa 2	121
Şekil A.31 : Hicazkar Saz Semaisi	122
Şekil A.32 : Acem Kürdi Saz Semaisi Sayfa 1	123
Şekil A.33 : Acem Kürdi Saz Semaisi Sayfa 2	124
Şekil A.34 : Çargah Saz Semaisi Sayfa 1	125
Şekil A.35 : Çargah Saz Semaisi Sayfa 1	126
Şekil A.36 : Şed Araban Peşrevi	127
Şekil A.37 : Minik Rast Peşrevi	128
Şekil A.38 : Cenaze Marşı	129
Şekil A.39 : Kürdili Hicazkar Peşrevi	130
Şekil A.40 : Nihavend Peşrevi	131
Şekil A.41 : Hicaz Peşrevi	132
Şekil A.42 : Sultani Yegah Peşrevi	133
Şekil A.43 : Buselik Peşrevi	134
Şekil A.44 : Çargah Peşrevi	135
Şekil A.45 : Ferahnak Peşrevi	136
Şekil A.46 : Muhayyer Kürdi Peşrevi	137
Şekil A.47 : Acem Kürdi Saz Semaisi Sayfa 1	138
Şekil A.48 : Acem Kürdi Saz Semaisi Sayfa 2	139

MEHMET REŞAT AYSU'NUN MÜZİKAL KİMLİĞİ VE SEÇİLEN SAZ ESERLERİNİN KEMAN TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

ÖZET

Mehmet Reşat Aysu; yalnızca makamın kurallarını ve özelliklerini gösteren değil, çalgının teknik zorluklarını da gösterecek düzeyde saz eserleri yazmıştır. Aysu'nun bestecilik anlayışı sadece melodik eserler üretmek üzerine değildir. Onun eserleri, müzikalitenin yanı sıra icracıyı teknik açıdan zorlayan ve gelişimine katkıda bulunan saz eserleridir. Bu eserler Aysu'nun çok kültürlü kimliğinin ve geniş bakış açısının ürünüdür.

Bu araştırma; ülkemizin kıymetli değeri, Klasik Türk Müziği'nin makamlarını ve Klasik Batı Müziği'nin müzikal anlayışını kendi bestelerinde harmanlayan kemâni bestekâr Mehmet Reşat Aysu'nun saz eserlerinin incelenmesi, bu eserlerin keman ile icrasında kullanılacak olan teknik ve yöntemlerin belirlenmesi amacıyla yapılmıştır. Dolayısıyla bu çalışma; Mehmet Reşat Aysu'nun yaşamını, müzikal kimliğini, örnek olarak seçilen eserlerin makamsal, müzikal ve keman tekniği açısından analizlerini içermektedir. Kemanda sağ ve sol el teknikleri açısından değerlendirilerek kullanılması gereken pozisyon ve yaylar belirlenip, yay tekniklerinin nasıl kullanılması gerektiği açıklanmıştır. Bestecinin iki müzik anlayışını birleştirdiği yerler, notalar incelenerek aktarılmıştır. Aynı zamanda bestecinin tüm saz eserleri tarihleriyle birlikte listelenmiş, ulaşılabilen notaları da çalışmanın sonuna eklenmiştir. Bu çalışmada, incelemesi yapılan eserlerin gelecek kuşaklarda doğru keman tekniği ve doğru parmak numaraları ile icra edilmesi hedeflenmiştir.

Araştırma; literatürün taranması, biyografik bilgilere ulaşılması, makamsal ve teknik incelemenin yapılması sonucu ortaya çıkan durumların açıklanmasını içermesi sebebiyle yöntem bakımından betimleyici ve açıklayıcı bir araştırmadır. Araştırmadaki veriler kaynak taraması, doküman/kayıt incelemesi yöntemleri ile elde edilmiştir. Bestekarın yaşam öyküsü, eğitimi, müzikal geçmişi ve müzik anlayışı bugüne kadar yazılmış olan tezler, makaleler, kitaplar ve bestecinin kendi yazmış olduğu kaynaklarda bulunan otobiyografiler incelenerek aktarılmıştır. Bestekara ait olan saz eserlerinin notaları çeşitli kaynaklar, tezler, makaleler, müzik arşivleri taranarak araştırılmış ve seçmiş olduğum farklı formlara ait dört adet saz eserinin analizi yapılmıştır.

Çalışmada Aysu'nun saz eserlerinin formal ve makamsal olarak klasik saz eseri anlayışına uygun olup olmadığı, Aysu'nun saz eserlerinde kullandığı müzikal - teknik ifadelerin keman ile nasıl icra edilmesi gerektiği ve bu eserlerin "keman" baz alınarak değerlendirildiğinde çalgının teknik gelişimine katkı sağlayıp sağlamadığı gibi problemler değerlendirilmiştir.



MEHMET REŞAT AYSU'S MUSICAL IDENTITY AND ANALYSIS OF SELECTED INSTRUMENTAL WORKS IN TERMS OF VIOLIN TECHNIQUE

SUMMARY

This research was carried out with the aim of examining the instrumental works of Mehmet Reşat Aysu, a valuable violinist of our country, who blended the modes of Classical Turkish Music and the musical understanding of Western Classical Music in his own compositions, and to determine the techniques and methods to be used in the performance of these works with the violin. Therefore, this study includes the life of Reşat Aysu, his musical identity, and the analysis of selected works in terms of mode, musicality and violin technique.

All types of music are a different cultural heritage. Interaction between music is a way to preserve this heritage and an opportunity to strengthen the universal language. The fact that composers use elements commonly used in Western music in terms of writing techniques does not change the culture of Classical Turkish Music. On the contrary, the chords, arpeggios and partitions used by composers and seen in Western music add musical richness. Each type of music carries its own forms of expression and aesthetic values. Composers decide which elements are appropriate for their own music. This does not mean covering up or ignoring a culture. The fact that composers use certain elements from Western music actually paves the way for enriching that music with different world scales.

Mehmet Reşat Aysu wrote instrumental works that not only show the rules and features of the maqam but also show the technical difficulties of the instrument. Aysu's understanding of composition is not only about producing melodic works. In addition to their musicality, they are instrumental pieces that challenge the performer technically and contribute to their development. These works are the product of Aysu's multicultural identity and broad perspective.

Mehmet Reşat Aysu, as a composer with a modern understanding of Classical Turkish Music, has used different techniques in his works and included difficult passages. When these works are performed with the violin, questions such as the tuning order, which positions should be used, how to use the bow, whether or not it can be performed with the violin if there are double voices or chords arise. For this reason, some sub-problems have been determined. As a result of the identified problems, sub-problems such as whether Aysu's instrumental works are formally and modally compatible with the classical instrumental work concept, how the musical-technical expressions used in Aysu's instrumental works should be performed on the violin, and whether these works contribute to the technical development of the instrument when evaluated on the basis of "violin" arise.

The importance of this research is revealed by the fact that the selected works include works that have not been previously analyzed in terms of modal analysis in any study, that none of the selected works have been evaluated in terms of violin

techniques, that there are no recordings of Hicaz Peşrev and Şedaraban Saz Semaîsi, and that Nihavend Saz Semaîsi, despite being one of the most performed works of the composer, has not been performed with the violin using all double voices and chords.

The research is a descriptive and explanatory research in terms of method, as it includes the scanning of literature, accessing biographical information, and the explanation of the situations that emerged as a result of the modal and technical examination. The data in the research were obtained by the methods of source scanning and document/record examination. The life story, education, musical background and musical understanding of the composer were conveyed by examining the theses, articles, books written to date and the autobiographies found in the sources written by the composer himself. The notes of the instrumental works belonging to the composer were researched by scanning various sources, theses, articles and music archives, and the analysis of four instrumental works belonging to different forms that I selected was made.

The instrumental pieces I have chosen for analysis are:

1. Hicaz Pesrev
2. Sultaniyegah Sirto
3. Nihavend Saz Semaîsi
4. Sedaraban Saz Semaîsi

It has been taken into consideration that the selected works have different forms and that the ones in the same form have different characteristics. Hicaz Peşrev has not been performed on any CD, cassette or recorded platform to date. There is no recording of Şedaraban Saz Semaîsi either, and its makam analysis has not been done in published theses, articles and studies. Sultaniyegah Sirto is a more well-known and performed work of Aysu compared to other works. However, its makam analysis has not been done and it is the only example of the sirto form among Aysu's works. Although Nihavend Saz Semaîsi is in the saz semaîsi form like the Şedaraban work, it has great differences in musical terms. The use of chords and intervals is quite intense in this work and progresses harmonically. None of the selected works have been analyzed in terms of violin technique in any other study other than this thesis study. The composer's instrumental works were examined one by one and those to be evaluated for violin technique were selected. While making the selection, suitability for violin performance, the ability to play the written intervals and chords on the violin alone, the variety of positions and bow shapes, the forms and modes of the works were taken into consideration.

It is seen with the works examined and analyzed that the composer's instrumental works contain a great variety. It has been concluded that all his works contain different elements and that many musical understandings are adopted and blended. Forms frequently used in Classical Turkish Music are also noticeable in the composer's works. He has processed and enriched traditional instrumental forms such as saz semaîsi, sirto, peşrev with a contemporary approach.

Every ornamentation, dynamic and technical notation that Reşat Aysu, who is not only a composer but also a good violinist, wanted to be played in his works is shown. In Western music, a piece is technically performed similarly in each performance because the composer wrote it that way. The piece is performed by adhering to every

sign and detail on the score. Reşat Aysu has already adopted and internalized this understanding to such an extent that we can clearly see it in his works. He specified how he wanted the tempo of the works to be and showed the nuances under the staff. He wrote expressions such as accent, staccato and legato. There are instrumental works that contain only monophonic from beginning to end, as well as works that he occasionally enriches harmonically, and even works that proceed polyphonically with chords and arpeggios from beginning to end. In addition to his music, where he indicates on the notes which instrument he wants to play that part, even if it is monophonic, he also has music for which he wrote scores. All of these works were composed in the makams of our traditional music.

In addition to being a composer, he is also a violinist and his works are at a level that will help him develop his violin technique, so he is a subject of study. In order to play the chords and double notes in the compositions easily, the "g d a e" tuning system was used throughout the analysis. When Mehmet Reşat Aysu's Hicaz Peşrev, Sultaniyegah Sirto, Nihavend Saz Semaisi and Şedaraban Saz Semaisi works were examined, it was seen that detache, legato, spiccato, staccato, martele, pizzicato techniques and double voice - chord were used. While he composed compositions that show the modal features in a completely classical style and that comply with the formal characteristics of Classical Turkish Music, there are also compositions that he made to develop the instrument technically as well as modal and musical aesthetics. Although the subtle expression in his works is an important part of his musical identity, technical difficulties are more prominent in some of his works. Some of these works can be considered as an etude because they contain skipping sounds, arpeggios, and passages that need to be played quickly. When evaluated in terms of rhythm patterns, tempo of the work, string transitions and use of bow, these works require careful and detailed study.

The composer's instrumental works, which were examined in terms of musicality and violin technique, were not written for the violin. For this reason, various bow strings and positions have been added to these works by me. The reason for this is to make playing the violin more comfortable and to be able to perform the techniques better. While determining the recommended position and bow strings to be used, it was taken into consideration not to go beyond the composer's musical understanding. The positions and bows that should be used in violin are evaluated in terms of right and left hand techniques, and how the bow techniques should be used is explained. The places where the composer combined two musical concepts were conveyed by examining the notation. At the same time, all the composer's works are listed with their dates, and the accessible notes are added at the end of the study. The goal of this research is to ensure that the examined works are performed in future generations with correct violin technique and interpretations.

Aysu's musical diversity and inclusiveness, which aims to create a different depth in his works and add color to his music, also encourages future generations to have an original form of expression. Diversity and equality in the music scene should be a perspective supported all over the world. In a system where musical discrimination continues even today in educational institutions and on stages, Reşat Aysu's high level of culture and courage in his understanding of composition should be an example for all musicians.



1. GİRİŞ

Ses aralığının fazlasıyla geniş olması ve perdesiz bir çalgı olması sebebiyle keman ile icra edilebilecek müzik türleri neredeyse sınırsızdır. Metodoloji ve keman edebiyatı kapsamında bakıldığında keman, Klasik Batı Müziği'nde oldukça ön plandadır. Doğrudan keman için bestelenmiş olan çok sayıda eser mevcuttur. Bu eserlerin içinde solo keman için olanlar, piyano eşliği ile icra edilenler ya da içinde kemanın da bulunduğu çeşitli sayıdaki çalgı toplulukları için olanlar vardır. Bahsedilen müzik sadece keman veya içinde keman bulunan çeşitli topluluklar için olsa da nota üzerinde tüm sağ ve sol el teknikleri gösterilmektedir. Keman tekniği açısından değerlendirildiğinde ise basılmış olan çokça metot mevcuttur. Klasik Batı Müziği anlayışında ve keman icrasında çok fazla teknik kullanılması sebebiyle bunların öğretileceği metotlar yazılması gerekliliği doğmuştur. Aslında Klasik Türk Müziği'nde de keman sazı oldukça kıymetlidir ve değer görmüştür fakat yine de metot yazımı alanına yoğunlaşılmamıştır. Notasyonun gelişmesi ve yazılı eserler üzerinden çalışılmaya uzun zaman önce başlanmasına rağmen metot konusu günümüzde bile hala büyük eksiklikler barındırmaktadır. Bu durumun en önemli sebeplerinden biri geleneksel müziğin uzunca bir zaman gelecek kuşaklara meşk yolu ile aktarılmasıdır.

“Meşk, musiki dünyasının hat sanatından ödünç aldığı ‘yazı örneği’, ‘yazı alıştırmaları’ ya da ‘yazı karalaması’ anlamına gelen bir terimdir” (Behar, 1998, s. 12).

Meşk sistemi usta - çırak yöntemi ile işler. Bu sistemde eser öğretilirken yazılı bir nota kullanılmaz, ustanın eseri icrasının ardından çırak hafızasında kaldığı kadarı ile tekrar ederek öğrenmeye çalışır. Meşk sistemi ile çalgı öğretiminde teknik gelişimden ziyade repertuvar oluşturma amacı güdülmüştür. Saz eserlerinin çalgıya özgü değil, bir çalgı topluluğunun icra etmesi amaçlanarak yazılması sebebiyle de özellikle keman adına yazılmış eserler bulunmamaktadır. Bu durum belki müzikal bir eksiklik olarak değerlendirilmese de beraberinde kemanın ses sahasının daha geniş kullanıldığı, yay teknikleri ve teknik zorluklarını da içeren bir eser yazma niyetinde bulunmamayı getirmiştir.

20. yy ile birlikte Klasik Batı Müziği'nde yaygın olarak kullanılan teknikleri Türk Müziği'nde de kullanan bestekarlarımız bulunmaktadır ve Reşat Aysu da onlardan biridir. Reşat Aysu dışında eserlerinde bazı Batı Müziği özelliklerini kullanan bestecilerimiz arasında Tanburi Cemil Bey, Refik Talât Alpman, Hüseyin Sadattin Arel, Şerif Muhiddin Targan, Münir Nurettin Selçuk, Cinuçen Tanrıkorur, Alâeddin Yavaşca ve Mutlu Torun bulunmaktadır.

İçinde büyüdüğü aile, bulunduğu ortamlar, aldığı eğitimler dışında açıkça görülmektedir ki Reşat Aysu kendinden önce bu anlayışı benimseyen bestekarları da kendisine örnek almıştır. Tüm bu besteciler ve saz sanatçıları, farklı yanlarıyla batılı olarak değerlendirilen anlayıştan esinlenmiş, müziğe türlü katkılar sağlamışlardır. Dede Efendi'nin vals temposundaki besteleri bu durumun başlıca örneklerindendir. Ali Rifat Çağatay'ın öğrencisi Şerif Muhiddin Targan, hem ud hem viyolonselde virtüözüteye ulaşmış, viyolonselin kazandırdığı batı tekniklerini uyarlayarak kendi tavrını geliştirmiştir. Müzikte her zaman yeni renkler ve sesler arayan Tanburi Cemil Bey, iki müzik geleneğini de kullanarak kendine bir yol çizmiştir. Batı müziği notalarını da inceleyen Cemil Bey, buradan edindiği müzikal anlayışı ve süslemeleri kendi müzik kültürüyle birleştirmiştir. Bu sayede getirdiği yeniliklerle döneminin icracılarından farkını ortaya koymuştur. Müziklerinde kimi zaman çok sesliliği kullanmış, kimi zaman perdelerin üçlü ve beşli seslerini duyurmuştur. Alışılmışın dışında transpozeler yapmış, vibratolu ve aceliteli icrası ile adeta yeni bir teknik oluşturmuştur.

Arel, makam müziği sistemine bağlı kalarak, Türk müziği bünyesinden kaynaklanan özgün bir çok sesliliğe ulaşılabilceğini öngörmekte, Avrupa ve Türk müziğinin birlikte işlenmesi, oluşturulacak orkestralarda her iki tür müziğin çalgılarının yer alması ve bestelenecek eserlerde her iki türün malzemelerinden yararlanılması gerektiğini savunmaktaydı. (Berkman, 2007, s. 45)

Yalnızca bir besteci değil aynı zamanda iyi bir keman icracısı olan Reşat Aysu'nun eserlerinde çalınmasını istediği her süsleme, dinamik ve teknik notasyonda gösterilmiştir. Batı müziğinde, bir eser teknik olarak her icrada benzer şekilde seslendirilir çünkü besteci eseri bu şekilde kaleme almıştır. Nota üzerinde yer alan her işarete ve detaya sadık kalınarak eser icra edilir. Bu yüzden notaya bakan farklı müzisyenler eseri çaldıklarında, teknik olarak benzer olsa da her birinin ifade ettiği

ve hissettirdiği duygular farklı olabilir. Bu nedenle notaya dökölmüş bir eserde doğaçlamaya yer yoktur. Besteci perspektifinden bakıldığında, bu yaklaşım bestecinin üstünlüğü ve müziğin icrasının nasıl olması gerektiğine dair tek karar verici olduğunu vurgulayan bir imza niteliğı taşıır. İcracı perspektifinden bakıldığında ise, bu tutum besteciye gösterilen bir saygı ifadesi olarak anlaşılabilir.

Reşat Aysu bu anlayışı zaten öyle benimsemiş, öyle içselleştirmiştir ki eserlerinde açıkça görmekteyiz. Eserlerin temposunun nasıl olmasını istediğini belirtmiş, nüansları porte altlarında göstermiştir. Aksan, staccato, legato gibi ifadeleri yazmıştır. Baştan sona tek ses içeren saz eserleri olduğu gibi, zaman zaman armonik olarak zenginleştirdiğı eserleri, hatta baştan sona akorlar ve arpejler ile çok sesli şekilde ilerleyen eserleri vardır. Tek sesli de olsa nota üzerinde o bölümü hangi sazın çalmasını istediğini gösterdiği müziklerinin yanı sıra partiyon yazdığı müzikleri de vardır. Bu eserlerin tümü bizim geleneksel müziğimizin makamları ile bestelenmiştir. Besteciliğinin yanı sıra keman icracısı olması ve eserlerinin keman tekniğini geliştirecek seviyede olması sebebiyle de incelenme konusudur.



2. REŞAT AYSU VE KÜLTÜREL KİMLİĞİ

Keman icracısı, bestekar, ziraat mühendisi ve entomolog Mehmet Reşat Aysu, 1910 tarihinde müzisyen bir ailede doğmuştur. Babası Tekirdağ Belediye Bاندوسu'nun şefi olan Aysu'nun beş kardeşi de çeşitli çalgılar çalmaktadır. Erkek kardeşlerinin trombon, klarnet, bateri; kız kardeşlerinin de ud ve keman çaldığı müzik dolu bir ortamda büyümüştür.

Dört yaşında küçük bir çocukken annesi ile babasını kaybetmiştir ve Trakya'nın işgali sebebiyle de kalan ailesi ve akrabalarıyla beraber İstanbul'a göç etmiştir. İlk okul, orta okul ve lise eğitimlerini Darüşşafaka'da sürdürmüştür. Müziğe ilgisi hep aşık olan Aysu'nun bu alandaki yeteneğini Darüşşafaka'daki müzik öğretmeni, Zekâi Dede'nin oğlu olan Ahmet Irsoy farketmiş ve Aysu'yu kendi kurmuş olduğu koroya davet etmiştir. Klasik Türk Müziği'nin geleneğini en üstün terbiyeye sahip üstatlardan biri olan Ahmet Irsoy'dan almış olduğu bellidir. Aysu bu koroya 6-7 sene boyunca sesi ve kemani ile katılmış, koro çalışmaları boyunca Klasik Türk Müziği'nin değerli bestecilerinin farklı makam ve formlardaki eserlerini öğrenmiştir.

Geniş bir bakış açısına sahip olan Reşat Aysu, sadece Türk müziği sınırları içinde kalmak istememiştir. Kendini kemanda daha fazla geliştirmek istediği için klasik batı müziği metotlarını da çalışmış ve bu müziği icra eden virtüözlerin plaklarını dinlemiştir. Aynı zamanda armoni ve kontrpuanı da orkestra için eserler besteleyecek seviyede öğrenmiştir. Böylece iki türün de çalış tekniklerini ve müzikal özelliklerini benimsemiş, aynı zamanda da geniş bir repertuvara sahip olmuştur. Keman çalışmalarında ilerlediği kadar beste çalışmalarına da önem göstermiş, hatta ilerleyen süreçte besteci kimliğiyle tanınmaya başlamıştır. Arkadaşlarıyla birlikte Mustafa Kemal Atatürk'ün karşısında oynadıkları “Othello” oyunun birinci kemanında çalmış ve Atatürk'ün beğenisini kazanmıştır. Ses rengi ve okuyuş biçimi Münir Nurettin Selçuk'a benzetilen Aysu'nun güçlü bir tenor olduğu bilinmektedir. Genç yaşlarında opera ile de ilgilenmiş, liedler okumuştur.

Reşat Aysu yazdığı müziklerde kemanda kullanılabilmesi mümkün olan ses aralığını ve pozisyonları kullanmış; aldığı Klasik Batı müziği eğitiminin de bir sonucu olarak akor, çift ses ve arpejler içeren, staccato, glisando, tremolo gibi teknikler barındıran besteler yapmıştır. Yapılmasını istediği teknik ve süslemeleri nota üzerinde göstererek, kendinden önceki bestekarlardan farkını ortaya koymuştur.

Mehmet Reşat Aysu hakkındaki bilgiler bugüne kadar çeşitli kaynaklarda bildirilmiştir. Bu kaynaklar detaylıca incelendiğinde biyografik bilgiden öteye giden bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu biyografik bilgilerin ışığında Reşat Aysu'nun çok kültürlü bir yapıya sahip olduğunu görmekteyiz. Babasının bando şefi olması sebebiyle çok sesli müziğe aşına olarak yetişmiş olmalıdır. Kardeşlerinin farklı çalgılar çaldığının da bilincinde olarak hem Klasik Türk Müziği hem de Klasik Batı Müziği'nin unsurlarının Aysu'nun zihnine işlenmiş olduğunu anlamaktayız.

Farklı gruplarla hem Türk Müziği hem de Batı müziği alanlarında çalışmalar yapmıştır. Keman tekniğini kendi kendine batı metotları çalışmalarıyla ve çeşitli ustalardan, plaklardan dinleyerek geliştirmiştir. Keman çalışında kullanılabilecek teknikleri öğrenerek etkilenmiş ve bu anlamda kimliği şekillenmiştir.

2.1. Reşat Aysu'nun İcracılığı

Nota okumayı ve keman çalmayı kimseden ders almadan kendi kendine öğrenen Reşat Aysu, bunu şu şekilde anlatmıştır:

Notayı Darüşşafaka'da iken, Bimen Şen'in “Çamlar altında uzattı, desti nazik bir peri” güfteli saba şarkısını birçok kereler tek başıma tekrar ederek öğrenmiştim. Kemanı da kimseden ders almadan öğrendim. Boş zamanlarımda okuldaki sıraların üzerine iki çivi çakarak, bunlardan birine bir çelik tel bağlar ve bir ucunu da elimle idare ederek, öğrendiğimiz marşları çıkarmaya çalışırdım. (Kalaycıoğlu, 1962, s. 14)

1932'de Darüşşafaka Lisesi'nden mezun olduktan sonra Ankara'daki ziraat fakültesine girmek için on ay boyunca Gazi Orman Çiftliği'nde staj yapmıştır ve burada bulunan Macar Çigan Orkestrası'ndan etkilenecek çigan tarzında keman çalışını öğrenmiştir. 1937 yılına kadar devam eden fakülte yılları boyunca kemanı ve sesi ile orkestraya önemli katkılarda bulunmuştur. Fakültede bir tango orkestrası kurmuş ve kurduğu bu on üç kişilik orkestrasıyla birçok konser vermiştir. Çeşitli orkestralarda kemanı ile tutti ve solo olarak klasik müzik eserleri de çalmıştır.

Rakım Elkutlu ile beraber İzmir Türk Mûsikîsi Cemiyeti'ni kurmuştur ve burada üç yıl boyunca tek başına hocalık yapmış, koronun şefliğini üstlenmiştir. Sık sık konserler vermiştir. Bu koro 1949'da hanende ve sazendesi ile birlikte İzmir

Radyosu'na çevrilmiştir. Aysu da radyoda bir yıl boyunca karşılıksız olarak keman çalmıştır.

1947 yılında İzmir'de Madam Amati şefliğinde oluşturulan senfoni orkestrasının keman grubunda yer almıştır. Beethoven, Mozart, Liszt ve Boccherini gibi bestecilerin müziklerinden oluşan konserlerde bulunmuştur. Görev nedeni ile 1952'de Amerika Birleşik Devletleri'nde, 1953'te Almanya'da, 1955'te Yunanistan'da, 1957'de Kıbrıs, İsviçre ve Belçika'da, 1960'ta İsrail'de bulunmuştur. 1958'de Ege Üniversitesi'nde Türk Müziği Korosu'nu kurarak konserler vermiştir. 1969 yılında görev yaptığı İzmir Bornova Ziraat Mücadele Enstitüsü'nden emekli olmuştur.

Anlamaktayız ki; kültürel kimliğinden etkilenmiş olan kişilik yapısı onu yine aynı şekilde icracı olarak da hem Türk Müziği hem de Batı Müziği eserlerini çalabilecek seviyede geliştirmiştir.

2.2. Reşat Aysu'nun Besteci Kimliği

Reşat Aysu kemancılığının yanı sıra iyi bir bestekardır. Beste yapmaya dokuz yaşında, güftesi Rıza Tevfik Bölükbaşı'na ait olan “Rahatülervah” makamındaki “Ağla sevdiceğim gül ruhlarından” eseriyle başlamıştır. Hem tamamen Türk Müziği form ve makamlarında olan hem de Batı Müziği'nin çeşitli özelliklerini barındıran besteler yapmıştır.

Çağdaş ve teknik saz eseri dendiğinde akla gelen ilk isimlerden olan Reşat Aysu'nun besteleri mutlaka detaylıca ve ciddi şekilde çalışıldıktan sonra çalınabilecek seviyededir. Çoğu saz eseri olmakla birlikte hem sözlü eserler hem de saz eserleri yazmıştır. Sözlü olanların çoğunun güfteleri de kendisine aittir. Fakat Aysu'nun en bilinen ve en kıymetli görülen eserleri, yazmış olduğu saz semâîleri ve peşrevleridir. Bu bestelerin tamamı Klasik Türk Müziği formlarında olmasına rağmen Aysu'nun uzun yıllar üzerinde çalıştığı Türk ve Batı Müziklerinin bir sentezidir. Reşat Aysu'nun bestelerinin ilk icrâcısı Erol Sayan'dır ve Oktay Helvacı'nın aktarımıyla öğrendiğimize göre Erol Sayan için bu eserler çağın oldukça ilerisindedir. Besteleri teknik açıdan sıklıkla görülmeyen bir zorluk içerir. Klasik Batı Müziği'nin disiplinli karakteri ve dinamik yapısına Türk Müziği'nin ruhunu eklemiştir. Eserlerinin bilinen ezgilerden herhangi bir motif taşımaması ve özellikle saz semâîlerinin son hanelerinin kendi tavrını ortaya koyuşu bestekarın üslubunun farkını açıkça

göstermektedir. En tanınmış eserleri Nihavend Saz Semaisi ve Kürdilihicazkar Saz Semaisi'dir. Bu eserler orkestra ile de icra edilebilecek armonik yapıdadır.

Dinamizmi baz alan ve atlamalı sesler içeren besteler yapan Reşat Aysu, ana melodiyi terketmeden onu çeşitlendirmiştir. Kimi zaman pozisyon kullanımı gerektiren, kimi zaman akor ve arpejler kullandığı eserler yazarak çok sesli olarak icra edilebilecek seviyede müzikler ortaya koymuştur. Saz semâisi, peşrev, şarkı, sirto, cenaze marşı, oyun havası türündeki yapıtlarının yanı sıra; tango, fokstrot, lied, marş gibi türler de dahil olmak üzere toplamda 340 eseri vardır. İlk yazmış olduğu saz eseri 1932 tarihinde bestelediği “Oyun Havası”, son yazdığı saz eseri ise 1988 tarihli “Nihavend Saz Semâisi No.2”dir. Yazdığı bestelerin sayısı göz önüne alındığında verimli bir besteci olduğunu söylemek mümkündür.

Bestelediği eserlerin çoğunda düyek ve aksak semai usullerini kullanmıştır. Makam olarak bakıldığında en sık nihavend makamını, batı müziği tonları açısından değerlendirildiğinde ise minör tonları majörlere nazaran daha sık tercih etmiştir.

Reşat Aysu'nun TRT Repertuarında birçok eseri bulunmaktadır ve besteleri bazı üniversitelerin müzik bölümlerinde Türk Müziği sazlarının bazı teknik hususlardaki gelişimi amacıyla kullanılmakta, eserlerinin eğitici yönünden faydalanılmaktadır.

Reşat Aysu'nun besteci kimliğinden bahsederken Rakım Elkutlu ile olan yakınlığını da atlamamak gerekir. 1945 yılında Rakım Elkutlu ile tanışmıştır ve Elkutlu'nun nota bilmemesi sebebiyle seksen civarı bestesini notaya alarak unutulmaktan kurtarmıştır. Hatta kimi eserleri sadece notaya almakla kalmamış, düzenlemiş ve kendi anlayışında eklemeler yapmıştır.

Aysu bir anısında 1945 yılında Elkutlu ile Hisar Camii'nin avlusunda sohbet ederken Rıfat Morali'nin Elkutlu'ya “Mümkün mü unutmak güzelim neydi o akşam” sözleriyle başlayan bir güfte verdiğinden bahsetmiştir. Bu güfteye hem Aysu, hem de Elkutlu ayrı ayrı besteler yapmıştır.

“Mesleğim bağ ve bahçelerdeki meyve ağaçlarında inceleme yaparken, aklımda olan güfteyi nihavend makamında ve aksak usulünde besteledim. Bir gün sonra hocayı tekrar gördüğümde, aynı güfteyi bestelediğini ve benim notaya almamı istediğini söyledi. Benimkilerden alınmış birçok batotolar vardı.” (Çetin, 1996, s. 20) diye devam eden Aysu, Elkutlu'nun da onayı ile bu besteyi düzenlemiş, aynı güfte ile yazdığı kendi bestesinden melodiler de katmıştır.

“Eseri Münir Nurettin Bey plağa okuyunca işitenler ‘Hoca smokin giymiş.’ dediler. Merhum Rakım Elkutlu eserlerine ilaveler yapmama, değiştirmelerime hiç kızmaz bilakis sevinirdi.” (Çetin, 1996, s. 21)

Elkutlu'nun bestesinin ana hatlarının Aysu'nun özel müzikal fikirleriyle harmanlanması sonucunda bu güzel eserin bugün okunan hali meydana gelmiştir. Aysu ve Elkutlu arasındaki bu dostluk, Türk Müziği'ne çok kıymetli eserler kazandırmıştır (bkz. çizelge 2.1).

“1984-1985'de Röntgen Uzmanı Dr.Cemalettin Alptekin ile tanışmıştır. Doktorun muayenehanesinde “Dergâh” isimindeki şairler ve bestekârlar topluluğunu kurmuştur ve Alptekin tarafından yazılan yirmiye yakın güfteyi çeşitli makamlarda bestelemiştir.” (Kalaycıoğlu, 1959, s. 44)

Rauf Yekta Bey, Ali Rifat Çağatay ve Zekaizade Hoca Ahmet Irsoy tarafından derlenen Darü'l-Elhan Külliyyatı'nın yüz seksen adetinden yüz yirmisini Osmanlı Türkçesi'nden günümüz Türkçesine çevirmiştir. 1988 yılında ise Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı'nda çalıştığı zamanlarda bestekar Haşım Bey'in Osmanlı Türkçesi ile yazmış olduğu doksan üç sayfalık “Mecmûa-i Kârâ ve Nakşâ ve Şarkıyyât” isimli kitabı Türkçe'ye çevirmiştir.

İlkini 1932 yılında bestelediği 44 saz eseri, 100'e yakın tango, fokstrot ve liedi; toplamda ise 238'i yayımlanmış 340 eseri bulunmaktadır. 1980 yılında kendi cenazesi için bestelediği bir cenaze marşı da bulunan Mehmet Reşat Aysu, 14 Ekim 1999'da vefât etmiştir.

Çizelge 2.1 : Reşat Aysu'nun Tüm Saz Eserler

Form	Makam	Usul	Bestelenme Tarihi	Bestelendiği Yer
Oyun Havası	Makamsız	Sofyan	08.04.1932	Ankara
Saz Semâisi	Kürdilihicazkâr	Aksak Semâi+Semâi	D 26.04.1952	Cebelitarık-Barselona
Saz Semâisi	Acemaşiran	Aksak Semâi+Semâi	12.05.1953	Ankara
Saz Semâisi	Nihâvend	Aksak Semâi+Sofyan	20.10.1953	Köln
Saz Semâisi	Mâhur No.1	Aksak Semâi+Nim Sofyan	28.11.1954	Bornova
Saz Semâisi	Hicâz	Aksak Semâi+Sofyan	30.06.1965	Ayvalık-Cunda
Saz Semâisi	Rast	Aksak Semâi+Semâi	14.08.1965	Bornova
Saz Semâisi	Hisarbuselik	Aksak Semâi+Semâi	26.08.1965	Bornova
Saz Semâisi	Ferahnak	Aksak Semâi+Semâi	18.05.1966	Bornova
Saz Semâisi	Nişaburek	Aksak Semâi+Semâi	27.03.1967	Ankara-Bornova
Saz Semâisi	Nişaburek No.2	Aksak Semâi+Sofyan+Yürük Semâi	27.03.1967	Ankara-Bornova
Saz Semâisi	Muhayyerkürdi	Aksak Semâi+Semai+Sofyan	20.07.1967	Bornova
Saz Semâisi	Sultaniyegah	Aksak Semâi+Semâi	10.10.1967	Bornova
Saz Semâisi	Ferahfeza	Aksak Semâi+Semâi	23.01.1970	Bornova
Sirto	Sultaniyegah	Sofyan	25.01.1973	Bornova
Peşrev	Nişaburek	Devr-i Kebir	29.08.1973	Bornova
Peşrev	Acemaşiran	Devr-i Kebir	07.02.1974	Bornova
Saz Semâisi	Segah	Aksak Semâi+Semâi	26.10.1976	Alsancak
Saz Semâisi	Mahur No.2	Aksak Semâi+Semâi	25.03.1977	Alsancak
Saz Semâisi	Karcıgar	Aksak Semâi+Semâi	27.04.1977	Bornova
Saz Semâisi	Nikriz	Aksak Semâi+Semâi	19.05.1977	Alsancak
Saz Semâisi	Şehnaz Buselik	Aksak Semâi+Semâi	10.08.1977	Alsancak
Saz Semâisi	Buselik	Aksak Semâi+Semâi	02.10.1977	Alsancak
Saz Semâisi	Yegah	Aksak Semâi+Semâi	27.10.1977	Alsancak
Saz Semâisi	Şehnaz	Aksak Semâi+Semâi	12.01.1978	İstanbul
Saz Semâisi	Hicazkar	Aksak Semâi+Semâi	27.04.1978	Alsancak
Saz Semâisi	Acemkürdi	Aksak Semâi+Semâi	25.09.1978	Alsancak
Saz Semâisi	Suzidil	Aksak Semâi+Semâi	12.02.1979	Alsancak
Saz Semâisi	Çargah	Aksak Semâi+ Yürük Semâi	21.02.1979	Alsancak
Saz Semâisi	Şedaraban	Aksak Semâi+Semâi	20.11.1979	Alsancak
Peşrev	Şedaraban	Devr-i Kebir	27.12.1979	Alsancak
Peşrev	Rast	Sofyan	26.01.1980	Alsancak
Cenaze Marşı	La Majör	Sofyan	10.02.1980	Alsancak
Peşrev	Kürdilihicazkar	Sofyan	13.06.1980	Alsancak
Peşrev	Nihavend	Sofyan	15.06.1980	Alsancak
Peşrev	Hicaz	Sofyan	24.09.1980	Alsancak
Peşrev	Sultaniyegah	Sofyan	19.11.1980	Alsancak
Peşrev	Buselik	Sofyan	19.06.1981	Alsancak
Peşrev	Çargah	Sofyan	15.12.1981	Alsancak
Peşrev	Ferahnak	Sofyan+Semâi	30.12.1981	Alsancak
Saz Semâisi	Mahur No.3	Aksak Semâi+Semâi	22.01.1983	Alsancak
Peşrev	Muhayyerkürdi	Sofyan	04.07.1988	Alsancak
Saz Semâisi	Nihavend No.2	Aksak Semâi+Semâi	01.11.1988	Alsancak

2.3. Belirlenen Problemler

Mehmet Reşat Aysu Aysu, Klasik Türk Müziği'nin modern anlayışa sahip bir bestekarı olarak eserlerinde farklı teknikler kullanmıştır ve zor pasajlara yer vermiştir. Bu eserler keman ile icra edildiğinde akord düzeni, hangi pozisyonların kullanılması gerektiği, arşenin nasıl kullanılacağı, çift ses veya akor var ise kemanla icra edilip edilemeyeceği gibi sorular oluşmaktadır. Bu sebeple alt problemler aşağıdaki gibi belirlenmiştir.

2.3.1. Alt problemler

Belirlenen problemler sonucunda; Aysu'nun saz eserlerinin formal ve makamsal olarak klasik saz eseri anlayışına uygun olup olmadığı, Aysu'nun saz eserlerinde kullandığı müzikal - teknik ifadelerin keman ile nasıl icra edilmesi gerektiği ve bu eserlerin "keman" baz alınarak değerlendirildiğinde çalgının teknik gelişimine katkı sağlayıp sağlamadığı gibi alt problemler ortaya çıkmaktadır.

2.3.2. Araştırmanın amacı

Bu araştırmanın amacı, bestecinin seçilmiş eserlerin makamsal ve müzikal analizlerinin yapılıp, klasik usluba uygun şekilde yazılıp yazılmadığının, kullanılmış olan formların tespit edilmesi ve incelenmesidir. Aynı zamanda kemanda sağ el ve sol el teknikleri bağlamında incelenerek kullanılması gereken yay şekilleri ve pozisyonların belirlenmesi, bestecinin belirttiği yay tekniklerinin nasıl çalınması gerektiğinin açıklanmasıdır. Bu sayede keman ile icra edildiğinde kullanılacak her tekniğin belirlenmesi sonucunda icracılara ışık tutması amaçlanmıştır.

2.3.3. Araştırmanın önemi

Seçilmiş olan eserlerin içinde daha önce herhangi bir çalışmada makamsal analizi yapılmamış olan eserlerin de bulunması, seçilen hiçbir eserin daha önce keman teknikleri açısından değerlendirmemiş olması, Hicaz Peşrev ve Şedaraban Saz Semaisi'nin kaydı bulunmaması, Nihavent Saz Semaisi'nin bestecinin en çok icra edilen eserlerinden biri olmasına rağmen keman ile tüm çift sesler ve akorlar kullanılarak icra edilmemesi.

2.3.4. Sınırlılıklar

Bu araştırma Mehmet Reşat Aysu Aysu'nun Hicaz Peşrev, Sultaniyegah Sirto, Nihavend Saz Semaisi ve Şedaraban Saz Semaisi'nin müzikal açıdan ve keman tekniği açısından incelenmesi ile sınırlıdır.



3. HİCAZ PEŞREV'İN ANALİZİ

3.1. Müzikal Analiz

Bu bölümde eserin müzikal açıdan değerlendirilmesi yapılmıştır. Önce form bakımından incelenmiş, Klasik Türk Müziği'nin hangi saz eseri formu ile bestelendiği açıklanmış ve bu üsluba uygunluğu değerlendirilmiştir. Kullanılan usuller ve velvelleri şekilleriyle birlikte gösterilmiştir. Makamsal analizde ise eserin bestelenmiş olduğu makamın kurallarına uygunluğu değerlendirilmiş ve eser içinde yapılan kalıplar ve geçkiler gösterilmiştir.

3.1.1. Form analizi

Peşrev Farsça'da "önden giden" demektir. Ön anlamındaki "pîş" ve gitmek anlamında olan "rev" sözcüklerinden oluşmuştur. Fasıl başlarında icra edildiği için bu şekilde isimlendirilmiştir. Peşrevler bestelendiği makam ile adlandırılır.

Analizi yapılmakta olunan Hicaz Peşrev'in yapısı şu şekildedir:

1. hane (a) + mülazime (b)
2. hane (c) + mülazime (b)
3. hane (d) + mülazime (b)
4. hane (e) + mülazime (b)

Mülazime bölümü, her hanenin ardından icra edilmesi gereken, o eser için sabit bir hane olarak düşünülebilir. Kelime kökü de "lüzum" olduğundan, tekrarlanması lazım olan kısım olduğu rahatça anlaşılabılır.

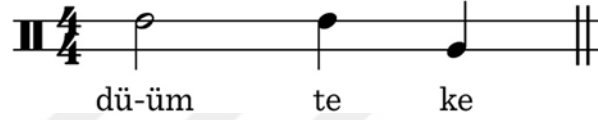
1., 2. ve 4. hanelerin son dört ölçüsü aynı yazılmıştır. Bu da bize bu ölçülerin teslim cümleleri olduğunu gösterir. Zaman zaman mülazime ile karıştırıldığı bilinen "Teslim"; teslim etmek anlamı ile bir şeyi başkasına iletmek, yani haneleri mülazimeye ulaştırmak manasındadır.

Klasik fasılda, makamın özelliklerinin ilk olarak gösterildiği başlangıç eseri peşrevdir. Dolayısıyla peşrevin ilk hanesinde ve mülazimesinde o makamın genel bir

tarifi yapılır. Klasik üslupta yazılmış olan peşrevlerde 2. hane itibariyle geçki yapılabilir. Geçki yapılacaksa önce yakın makamlara yapılır. Tiz seslere 3. hanede çıkılır. 4. hanede ise bitişe hazırlanılır ve daha pest seslere geçiş yapılır. Bu yönden değerlendirildiğinde Aysu'nun Hicaz Peşrev'i de klasik üslupta yazılmıştır.

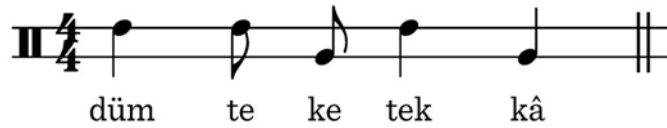
Eserde kaba düğah ve tiz neva arasındaki sesler kullanılmıştır. Daha ilk ölçüden çarpma kullanımına başlanmıştır. Motif ve figür tekrarları mevcuttur. Akor, arpej ve triole kullanımına rastlanmamıştır. Ölçü sonlarındaki dörtlük ve ikilik değerler boş bırakılmamış, süslemelerle doldurulmuştur. Reşat Aysu'nun da üzerinde çalıştığı, müziğimiz ile harmanlamaya özen gösterdiği batı disiplininde notada olmayan sesler çalınmaz, gösterilmeyen hiçbir süsleme yapılmaz. Her durumda notaya sadık kalınmalıdır. Bu yüzden ki Aysu da süslemeleri, nüans ve ifadeleri nota üzerinde açıkça belirtmiştir.

Hicaz Peşrev'in tamamı sofyan usulündedir. Sofyan usulü dört zamanlıdır ve düzüümü şekil 3.1'deki gibidir:



Şekil 3.1 : Sofyan Düzümü

Velvelesi şekil 3.2'deki gibidir:



Şekil 3.2 : Sofyan Velvelesi

Sofyan usulü bu eserin tamamında şekil 3.3'deki gibi kullanılmıştır:



Şekil 3.3 : Sofyan Usulü

3.1.2. Makamsal analiz

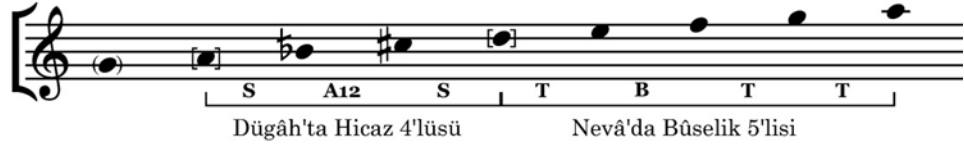
Bu peşrev hicaz makamındadır. Esrde kullanılan Hicaz dizileri şekil 3.4 ve 3.5’de gösterilmiştir.

Yerinde Hicaz Makamı Dizisi



Şekil 3.4 : Hicaz Makam Dizisi

Yerinde Hicaz Hümâyûn Makamı Dizisi



Şekil 3.5 : Hicaz Hümayun Makam Dizisi

Karar perdesi düğah civarından başlayan peşrevin 1. hanesinde yerinde hicaz 4'lüsü, 4. hanesinde ise yerinde hicaz 5'lisi gösterilmiştir. Peşrevin neredeyse başından sonuna kadar neva üstünde buselik çeşnisi, yani acem perdesi kullanılmıştır. Bu durumda kullanılan dizi humayun dizisidir. 1. hanenin son ölçüsünde yerinde hicaz çeşnisi ile kalış yapılmıştır (bkz. şekil 3.6).



Şekil 3.6 : Hicaz Peşrev Makamsal Analiz 1

Mülazime bölümü yerinde hicaz ile başlamış, sonrasında nevada buselik ile devam etmiştir. Hüseyini üzerinde kürdi ve nevada buselik çeşnilerinin gösterilmesinin ardından dik kürdide çenisiz bir kalış yapılmış ve yerinde hicaz ile sonlanmıştır (bkz. şekil 3.7).



Şekil 3.7 : Hicaz Peşrev Makamsal Analiz 2

2. hane düğah üzerinde kürdi ile başlayıp, nim hicazda çeşnisiz ve sırasıyla acem ve hüseyinde kalışlar yaparak son ölçüde yerinde hicaz ile bitirilmiştir (bkz. şekil 3.8).



Şekil 3.8 : Hicaz Peşrev Makamsal Analiz 3

3. haneye muhayyer civarından başlanmış ve tiz tarafa doğru buselikli genişleyerek tiz çargah sesi kullanılmıştır. Düğah üzerinde rast dizisi gösterilerek dik kürdi yerine buselik perdesi kullanılmıştır. Hanenin devamında ise iniş çıkış cazibesi ile eviç ve acem perdeleri arasında gidip gelinmiştir (bkz. şekil 3.9).



Şekil 3.9 : Hicaz Peşrev Makamsal Analiz 4

Peşrevin 4. hanesinde tiz seslerden uzaklaşılarak neva civarından başlanmış, sonrasında nim hicazda ve dik kürdide çeşniz, dügahta hicazlı kalışlar yapılmıştır (bkz. şekil 3.10).



Şekil 3.10 : Hicaz Peşrev Makamsal Analiz 5

Yapılan inceleme sonucunda anlaşılmıştır ki bu eser her ne kadar peşrev formuna uygun olarak bestelenmişse de, hicaz makamının seyir örneğini tam anlamıyla gösteren bir eser değildir. Ana hatlarıyla hicaz makamı sesleri kullanılıyor olsa da güçlü neva üzerinde çoğunlukla buselik 5'lisinin kullanılıyor olması humayun makamının baz alındığını gösterir. Yarım karar, asma kararlar ve makam genişlemesi bakımından incelendiğinde ilk hedefin makam özelliklerini göstermek olmadığı görülmektedir.

3.2. Keman Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

Bu bölümü; eserin keman ile icrasının nasıl olması gerektiği, bestekarın notasına istinaden kullanılması gereken teknikler ve benim kullanılması gerektiğini düşündüğüm keman tekniği önerilerimin açıklanması oluşturmaktadır. Keman tekniği sağ ve sol el teknikleri olarak ikiye ayrılmaktadır. Sağ el, arşe tutan el olduğundan bu kısım yay şekilleri, bağlar, yayın farklı alanlarının kullanıldığı bir takım teknikleri içerir. Sol el ise notaların çalındığı el olduğundan pozisyon kullanımı, vibrato gibi konuları içerir.

3.2.1. Sağ el tekniklerinin incelenmesi

Eserde kaba düğah ve tiz neva arasındaki sesler kullanılmış olduğundan analiz ve icrada baz alınacak akord düzeni "sol – re – la – mi" dir. Eserin orijinal notasında detaşe, legato ve spiccato teknikleri mevcuttur. Müzikal terimler belirtilmiş olsa da bu peşrev doğrudan keman için yazılmadığından, bağ şekilleri ve yay teknikleri keman icrası sırasında daha uygun olacağını öngördüğüm şekilde düzenlenmiştir. Fakat yine de tarafımdan eklenmiş olan öneri kısmında bestecinin kullandığı tekniklerin dışına çıkılmamıştır.



Şekil 3.11 : Hicaz Peşrev Sağ El Teknikleri 1

Eser sekizlik es ile başlayıp ardından sekizlik notalar ile devam etmiştir. Bu sebeple yayın orta kısmından iterek başlanması uygun görülmüştür. Bestecinin müzikal anlayışının dışına çıkmak istememem sebebiyle ilk iki ölçüye tarafımdan herhangi bir bağ eklenmemiştir. İterek başlandıktan sonra iki ölçü yayın geldiği gibi devam

etmektedir. 3. ölçüde sondaki dört sekizlik nota ikişerli olarak bağlanmıştır. Dördüncü ölçüdeki sekizlik nota ve sonraki üçlemenin bağlı çalınması keman icrası için daha uygundur (bkz. şekil 3.11).

Mülazimenin başında karşılaşılan üç ölçü, ilk haneyle aynı yaylardadır. Üçüncü ölçüde başlayan crescendo ile birlikte arşenin baskısı artmalı, aynı zamanda da gittikçe genişlemelidir. Devamındaki ölçüde de usulün ilk iki vuruşundaki sekizlikler ikişerli olarak, son vuruştaki on altılık notalar dörtlü şekilde bağlanmıştır. Beşinci ölçüye gelindiğinde forteye varılmış olunmalı ve mülazimenin son ölçüsüne kadar devam etmelidir. Sonraki iki ölçüdeki ilk dört sekizlik ayrı yaylarda çalındıktan sonra on altılık notalar bağlanmış ve son vuruş bestekarın notasındaki gibi bırakılmıştır. Özellikle arka arkaya gelen bağ ve spiccato yazımı değiştirilmemiştir. Bağlı olan iki on altılık nota ve ardından gelen spiccatolu notalar yayın orta ve kök arasındaki bölümünde çalınmalıdır. Sekizliğin ardından gelen iki on altılık bağlanmış, sonrasındaki dört adet on altılık ayrı ayrı çalınmaya uygun görülmüştür. Son ölçüdeki bütün on altılıklar ikişerli halde bağlanmıştır. Dolce olarak gösterilen ifade tatlı ve yumuşak çalınması gerektiğini anlatmaktadır (bkz. şekil 3.12).



Şekil 3.12 : Hicaz Peşrev Sağ El Teknikleri 2

2. hanenin ikinci ölçüsünden itibaren üç ölçü boyunca aynı yay şekilleri kullanılmıştır. Sonraki iki ölçünün ilk yarısı önceki ölçülerle aynı şekilde detaşe, diğer yarısı ise bir sekizlik ayrı, iki on altılık bağlanacak şekilde ayarlanmıştır. Son iki ölçü ise zaten teslim olduğundan diğer bölümlerin sonu ile aynıdır (bkz. şekil 3.13).



Şekil 3.13 : Hicaz Peşrev Sağ El Teknikleri 3

3. hane diğer hanelerde olduğu gibi ayrı yayda başlamış, üçüncü ve dördüncü vuruşlar kendi aralarında bağlı yazılmıştır. İkinci ölçüde bütün bir vuruşa denk gelen notalar bağlanmıştır. Üçüncü ölçü çekerek başlamıştır ve yine bir vuruşluk notalar bağlı devam etmiştir. Sonraki iki ölçü ise sekizlik es ardından iterek başlamış ve ayrı yayda devam ettirilmiştir. Sonraki ölçüde ilk iki sekizlik detaşedir ve son ölçü teslimdir (bkz. şekil 3.14).



Şekil 3.14 : Hicaz Peşrev Sağ El Teknikleri 4

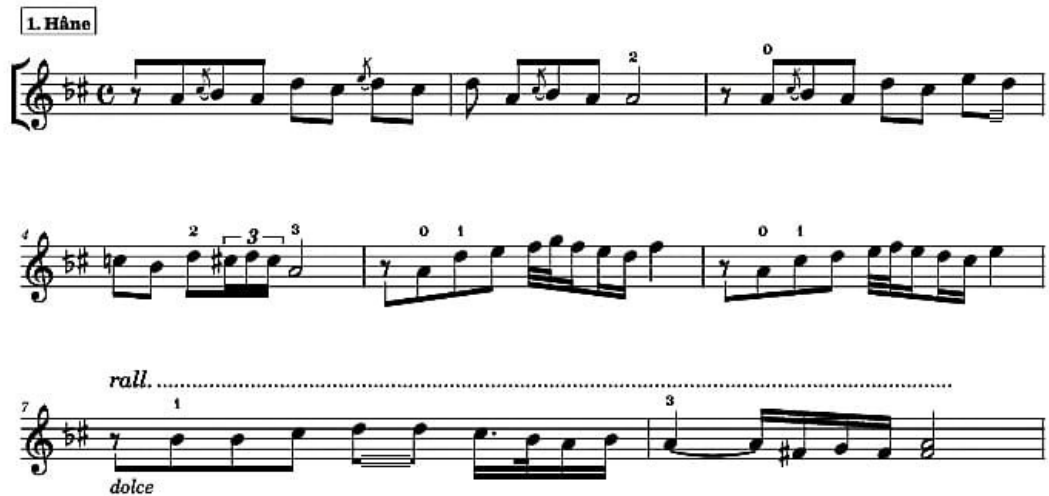
Arşenin kökünde başlayan son hanede sekizlik ve on altılık notalar ayrı yaydadır. Sonraki ölçüde on altılıklar ikişerli olarak bağlanmıştır. 5 ve 6. ölçüler yine sekizlik esin ardından gelen iterek hareketiyle başladıktan sonra üç sekizlik boyunca ayrı yayda gitmektedir (bkz. şekil 3.15). Son iki ölçü teslimdir.



Şekil 3.15 : Hicaz Peşrev Sağ El Teknikleri 5

3.2.2. Sol el tekniklerinin incelenmesi

Eser birinci pozisyonda boş tel la (dügah) sesi ile başlamaktadır. İkinci ölçünün sonundaki ikilik la sesi vibrato ihtiyacı sebebiyle pozisyonda alınmalıdır ve üçüncü pozisyonda ikinci parmak uygundur. Üçüncü ölçüye tekrar birinci pozisyonda boş tel ile başlanır, dördüncü ölçüdeki neva perdesinde ikinci pozisyona geçilir. Beşinci ölçü boş tel la ile başladıktan sonra re sesinde üçüncü pozisyona geçilerek devam eder. Ardından gelen ölçülerde birer pozisyon geriye gidilerek pozisyona birinci parmak ile başlanır. Önce boş tel la sonrasında gelen do (çargah) sesi ikinci pozisyonda birinci parmak, sonraki ölçüde ise si (dik kürdi) sesinde birinci pozisyona birinci parmak ile başlanır. İlk hanenin son ölçüsünde la sesi ikinci pozisyonda üçüncü parmak ile alınmalıdır (bkz. şekil 3.16).



Şekil 3.16 : Hicaz Peşrev Sol El Teknikleri 1

Mülazime bölümünün tümü birinci pozisyonda çalınmalı, sadece sondaki düğah perdesinde ikinci parmak kullanılmalıdır (bkz. şekil 3.17).



Şekil 3.17 : Hicaz Peşrev Sol El Teknikleri 2

2. hane birinci pozisyonda başlamış, ardından neva perdesinde birinci parmak kullanılmıştır. İkinci ölçünün düğah perdesinde birinci pozisyona geri dönmüş, 4. ölçüde mi sesinde üçüncü pozisyona geçilmiştir. 6. ölçü, nim hicaz (do diyez) perdesi için birinci parmak kullanılarak başlamıştır. Sonrasında da teslimin ilk ölçüsünde birinci pozisyon ve hanenin son ölçüsünde ikinci pozisyonda çalınarak bölüm sonlanmaktadır (bkz. şekil 3.18).



Şekil 3.18 : Hicaz Peşrev Sol El Teknikleri 3

3. hane üçüncü pozisyonda başlamalıdır. 2. ölçüde nim hicaza gelindiğinde birinci pozisyona dönmelidir. 4. ölçüdeki ikinci gerdaniye perdesinde ikinci pozisyona geçilmeli, bir sonraki gerdaniye perdesinde ise birinci pozisyona dönmelidir.

Sonraki ölçü üçüncü pozisyonda başlamış, ölçü başlarında birer pozisyon geri giderek devam etmiştir (bkz. şekil 3.19).



Şekil 3.19 : Hicaz Peşrev Sol El Teknikleri 4

4. hane birinci pozisyonda başlamıştır. Beşinci ölçüde neva perdesinde üçüncü pozisyona, altıncı ölçüde nim hicaz perdesinde ikinci pozisyona geçilmiştir. Yedinci ölçü ile birlikte birinci pozisyona dönülmeli ve her teslimde olduğu şekilde bitirilmelidir (bkz. şekil 3.20).



Şekil 3.20 : Hicaz Peşrev Sol El Teknikleri 5

3.3. Eserin Notası

Hicaz Peşrev'in yay ve parmak düzenlemeleri şekil 3.21 ve şekil 3.22 olarak verilmiştir.

The image displays musical notation for Hicaz Peşrev, organized into two systems. Each system consists of two staves. The first system starts at measure 20 and ends with 'Teslim'e' at measure 28. The second system starts at measure 29 and ends with 'Teslim'e' at measure 39. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3). The key signature is one sharp (F#). The first system is labeled '3. Hâne' and the second system is labeled '4. Hâne'. The notation is written in a style typical of Turkish musical notation, with a focus on the melodic line and its fingerings.

Şekil 3.21 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden Sayfa 1

20

23

3. Hâne

28

30

36

39

Teslim'e

Teslim'e

mustafa
güzel

Şekil 3.22 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden Sayfa 2



4. SULTANİYEGAH SİRTO'NUN ANALİZİ

4.1. Müzikal Analiz

4.1.1. Form analizi

Sultani Yegah makamındaki bu eser, sirto formunda yazılmıştır. Sirto, fasıllarda en son icra edilen saz semaisinin alternatifi olarak da kullanılır. Yürük şekilde, neşeli ve hareketli biçimde icra edilen sirtolar çoğunlukla nim sofyan veya sofyan usulünde bestelenir. Köken olarak araştırıldığında yaşanan göçler ve konum bakımından yakın coğrafyalara yayılarak ortak bir kültür haline gelmiş, ufak tefek değişikliklere uğramıştır.

Eser, röprizler ve dolaplar barındıran cümlelerden oluşmakla birlikte haneler halinde yazılmamıştır. Bu yönden saz semaisi ve peşrevlerden ayrılır. Eserde kaba rast ve tiz acem perdeleri arasındaki sesler kullanılmıştır. Çarpma kullanımı daha ilk notadan başlamıştır. Eserin iki ölçüsünde çift ses, bölüm sonlarında ise akor kullanımı mevcuttur. Sofyan usulünde bestelenmiştir.

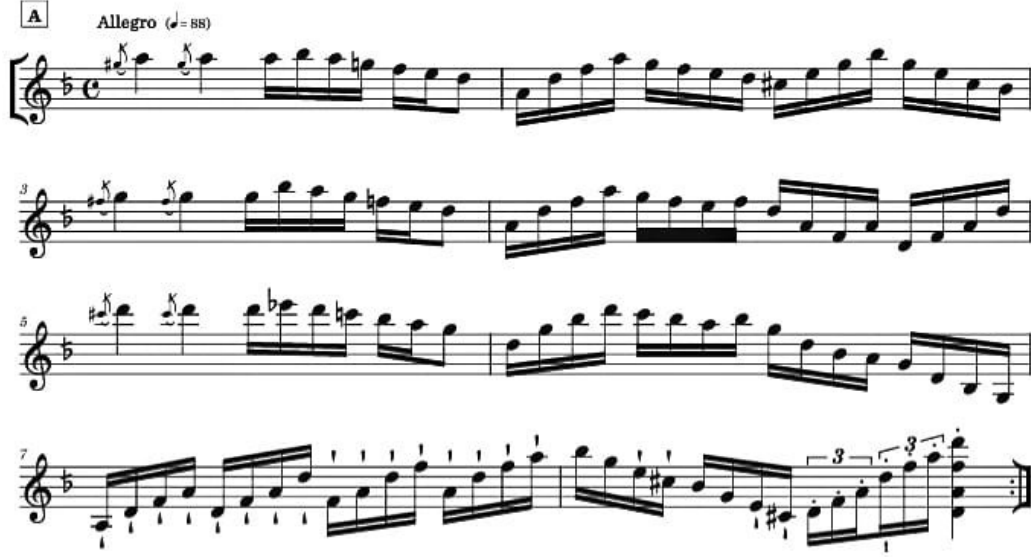
4.1.2. Makamsal analiz

Sultaniyegah makamı; Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin terkiib ettiği, buselik makamı dizisinin yegah perdesi üzerine göçürülmesiyle oluşan şed bir makamdır. Dolayısıyla yegah üzerinde buselik 5'lisine, dügahta hicaz ve kürdi dizilerinin eklenmesiyle meydana gelir (bkz. şekil 4.1). Seyri inicidir, bu sebeple tiz durak neva civarından başlanır.



Şekil 4.1 : Sultani Yegah Makam Dizisi

Analizi yapılan eser, yegah üzerindeki buselik dizisinin tiz tarafa genişlemesiyle oluşan neva üzerinde buselik dizisi ile başlamıştır. Beşinci ölçüden itibaren küçük mücennep bemollü mi sesi (nim hisar perdesi) kullanılarak nihavend makamına bir geçki yapılmıştır. Sekizinci ölçüde ise makamın kendi dizisine dönmüştür (bkz. şekil 4.2).



Şekil 4.2 : Sultani Yegah Sirto Makamsal Analiz 1

On altıncı ölçü ile başlayan cümlede buselik çeşnisi kullanılmıştır. (bkz. şekil 4.3).



Şekil 4.3 : Sultani Yegah Sirto Makamsal Analiz 2

Yirmi dördüncü ölçüde çıkarken rast inerken kürdi çeşnileri kullanılarak iniş - çıkış cazibesi gösterilmiştir (bkz. şekil 4.4).



Şekil 4.4 : Sultani Yegah Sirto Makamsal Analiz 3

Yirmi yedinci ölçüde nikriz dizisinin neva üzerine göçürülmüş hali gösterildikten sonra otuz ikinci ölçüde nevada rast 5'lisi üzerinde muhayyerde buselik çeşnisi gösterilmiştir (bkz. şekil 4.5).



Şekil 4.5 : Sultani Yegah Sirto Makamsal Analiz 4

Otuz beşinci ölçü ve sonrasında ise buselik çeşnisi devam ettirilmiştir (bkz. şekil 4.6).



Şekil 4.6 : Sultani Yegah Sirto Makamsal Analiz 5

4.2. Keman Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

4.2.1. Sağ el tekniklerinin incelenmesi

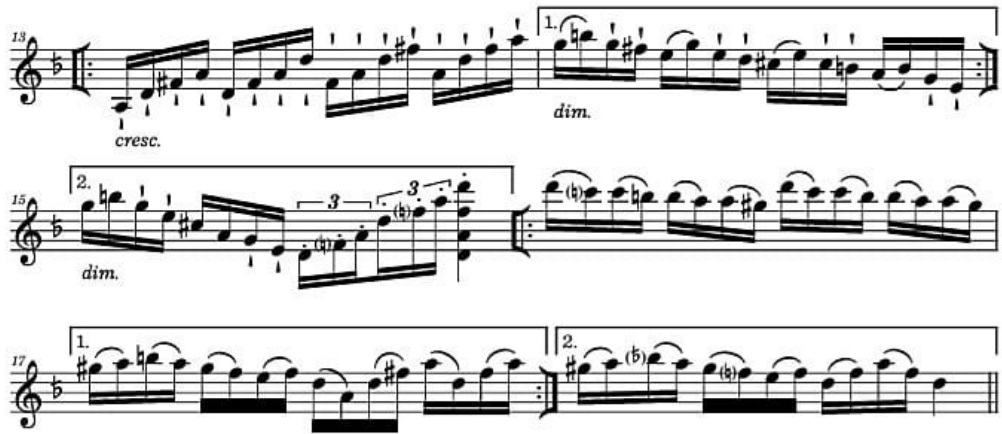


Şekil 4.7 : Sultani Yegah Sirto Sağ El Teknikleri 1

Analiz ve icrada baz alınacak akord düzeni sol – re – la – mi dir. Eserin tamamında yay tekniği olarak detaçe, legato, spiccato ve martele kullanılmıştır.

Sirtonun neşeli karakterine uygun olarak, eser boyunca arşe çevik şekilde kullanılmalıdır. Baştaki ilk iki dörtlük notada yay genişçe kullanılmalıdır. Yedinci ölçüde başlayan martele, yayın orta kısmının uca yakın bölümünde çalınmalıdır. Sekizinci ölçünün sonundaki akor ikişer ikişer çalınmalıdır. Dokuzuncu ölçü *pianissimo* olması sebebiyle yayın kuvveti azaltılmalı, yay bir miktar tuşeye yaklaşmalıdır (bkz. şekil 4.7).

On üçüncü ölçüde martele ile beraber *crescendo* başlamıştır. Yay üst yarıda olmasına rağmen giderek genişlemeli ve şiddeti artmalı, bir sonraki ölçüde ise bu şiddet azalmalıdır. On altıncı ölçüden on sekizinci ölçüye kadar on altılık notalar daha önce de olduğu gibi ikişerli şekilde bağlanmalıdır (bkz. şekil 4.8).



Şekil 4.8 : Sultani Yegah Sirto Sağ El Teknikleri 2

Yirmi ikinci ölçü ile başlayan kısımda çift sesler dahil olmuştur. Burada ilk iki sekizlik bağlı, sonraki iki sekizlik ise ayrı yaydadır. Bunun sebebi hem çift ses oluşunun gerektiği pozisyonlarda bu yaylarla daha rahat edileceği hem de devamındaki ölçüye de çekerek başlamak istememden dolayı yayı bu şekilde bölmemdir. Yirmi dördüncü ölçüdeki on altılık notalar dörderli şekilde bağlanmış, sonraki ölçüde ise bestecinin yazmış olduğu bağlar bırakılmıştır (bkz. şekil 4.9).



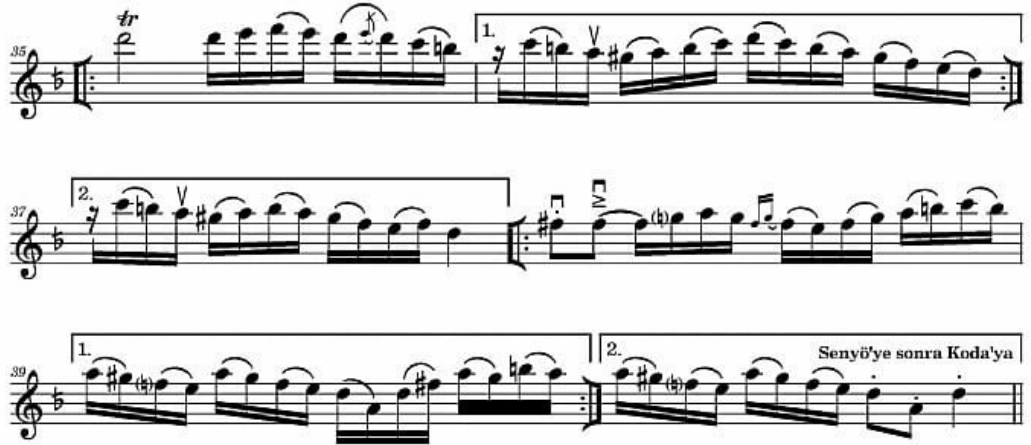
Şekil 4.9 : Sultani Yegah Sirto Sağ El Teknikleri 3

B olarak adlandırılan bölüm tril ile başlamıştır, sonraki on altılık lar ise ikiyeşerli olarak bağlanmıştır. Otuz ikinci ölçüdeki arka arkaya gelen iki sekizlik nota aksanlı ve ikisi de çekerek çalınmalıdır ki bestecini yazmış olduğu müzikal ifade daha iyi şekilde karşı tarafa geçebilsin (bkz. şekil 4.10).



Şekil 4.10 : Sultani Yegah Sirto Sağ El Teknikleri 4

35. ölçü iki vuruşluk trilli nota ile başladıktan sonraki iki on altılık nota ayrı çalınmalı, sonraki on altılıklar bağlanmalıdır. Sonraki ölçü on altılık esin ardından çekerek başlayıp kalıbın son on altılık notası ise iterek çalınmalıdır. Böylelikle on altılıklar arasındaki ilk ikisi çekerek, son ikisi iterek düzeni bozulmamış olur (bkz. şekil 4.11).



Şekil 4.11 : Sultani Yegah Sirto Sağ El Teknikleri 5

3.2.2. Sol el tekniklerinin incelenmesi

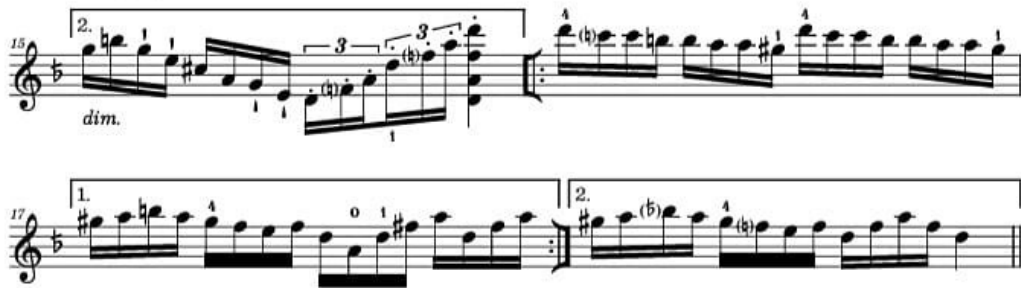
Eserin ilk dört ölçüsü birinci pozisyonudur. Beşinci ölçüdeki tiz neva perdesinde üçüncü parmak ile dördüncü pozisyona geçilmelidir. Ölçünün son ritim kalıbındaki si bemol sesinde yine üçüncü parmak ile ikinci pozisyona geçilmelidir. Sonraki ölçüde

ilk tiz neva perdesinde dördüncü parmak ile üçüncü pozisyona geçilmeli ve yegah perdesindeki boş tel ile birinci pozisyona dönülmelidir. Diğer iki ölçü birinci pozisyonda devam etmiş, ikinci üçlemedeki neva perdesinde birinci parmak ile üçüncü pozisyona geçilmiştir (bkz. şekil 4.12).



Şekil 4.12 : Sultani Yegah Sirto Sol El Teknikleri 1

9. ölçüye birinci pozisyonda başlanır ve dokuzuncu ölçüden on beşinci ölçüye kadar birinci pozisyon devam eder. On beşinci ölçüdeki son üçlemenin neva perdesiyle birlikte üçüncü pozisyona geçilir ve on altıncı ölçü de bu şekilde başlamış olur (bkz. şekil 4.13).



25 Ocak 1973 | İzmir Bornova | No: 288

Şekil 4.13 : Sultani Yegah Sirto Sol El Teknikleri 2

Boş tel ile başlayan on dokuzuncu ölçüden yirmi altıncı ölçüye kadar birinci pozisyonda devam edilir. Trilin daha rahatça yapılabilmesi sebebiyle yeni ölçüye üçüncü pozisyonda birinci parmak ile başlanır. İkinci dolabın ardından gelen eviç perdesinde yeniden birinci pozisyona düşülür (bkz. şekil 4.14).



Şekil 4.14 : Sultani Yegah Sirto Sol El Teknikleri 3

Otuz beşinci ölçüde yine tril ile başlayan tiz neva perdesi pozisyonunda alınmalıdır. Bunun için beşinci pozisyonda ikinci parmak uygundur. Ölçünün sonundaki si sesinde ikinci pozisyona geçilir ve ikinci dolabın ardından birinci pozisyona dönülür. (bkz. şekil 4.15). Eser bu şekilde sonlanır.



Şekil 4.15 : Sultani Yegah Sirto Sol El Teknikleri 4

4.3. Eserin Notası

Sultani Yegah Sirto'nun yay ve parmak düzenlemeleri şekil 4.16, 4.17 ve 4.18 olarak verilmiştir.

20

23

Teslim'e

3. Hâne

28

30

Teslim'e

4. Hâne

36

39

Teslim'e

mustafa gürsel

Şekil 4.16 : Sultani Yegah Sirto, Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden

19

21

24

26

30

32

34

1.

2.

3.

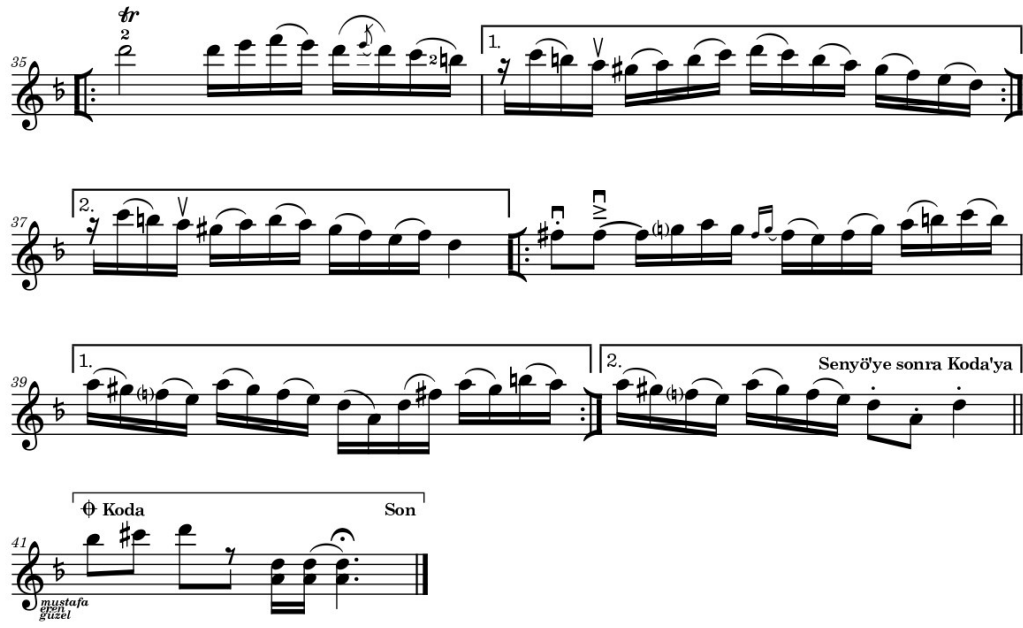
4.

tr

Koda'ya

B

Şekil 4.17 : Sultani Yegah Sirt, Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden



Şekil 4.18 : Sultani Yegah Sirto, Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden
Sayfa 3

5. NİHAVEND SAZ SEMAİSİ'NİN ANALİZİ

5.1. Müzikal Analiz

5.1.1. Form analizi

Saz semaisi, klasik faslın en sonunda çalınan eserdir. Peşrevlerde olduğu gibi saz semaileri de dört hane ve mülazime bölümlerinden oluşur. Formun saz semaisi ismini alma sebebi, eserlerin aksak semai usulü ile bestelenmeleridir. 4. hane aksak semai ile değil, küçük bir usul ile ölçülür ve yürüktür. Ardından aksak semai usulündeki mülazime ile eser sonlanır. Saz semailerinde de peşrevlerde olduğu gibi 1. hane ve mülazime makam tarifinin yapıldığı yerdir. 3. hanede tiz seslere çıkılır, mülazimenin ardından dördüncü bölümde usul değişikliği ile dinleyici şaşırtılarak yine mülazime ile eser son bulur.

Tanburi Cemil Bey ve ardından gelen bestekarlar, saz semailerini fasıl sonlarında icra edilmesi amacıyla değil sazların kendini göstereceği solistik bir eser olarak düşünerek bestelemişlerdir. Reşat Aysu'nun saz semaileri de sazın imkanlarını zorlayacak şekilde bestelenmiştir ve bu türün en iyi örneklerindendir.

Analizi yapılmakta olunan Nihavend Saz Semai'nin yapısı şu şekildedir:

1. hane (a) + mülazime (b)
2. hane (c) + mülazime (b)
3. hane (d) + mülazime (b)
4. hane (e) + mülazime (b)

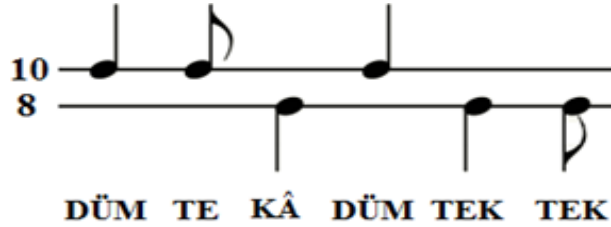
Mülazime dışındaki her bölümün son ölçüsü, bölümü mülazimeye bağlayan teslim şeklinde yazılmıştır.

Türk Müziği'nde bestelenmiş olan diğer saz semailerinden farklı olarak Reşat Aysu, eser boyunca hangi kısımlarda hangi sazların çalmasını istediğini açıkça belirtmiştir. Belirttiği çalgılara yönelik akor ve aralık kullanımında bulunmuştur. Aksan, çarpma

kullanımına yer vermiş, yaylıların pizzicato ve arco (yay ile) çalacakları yerleri belirtmiş, tempo terimi kullanmış ve son ölçüde nüans belirtmiştir.

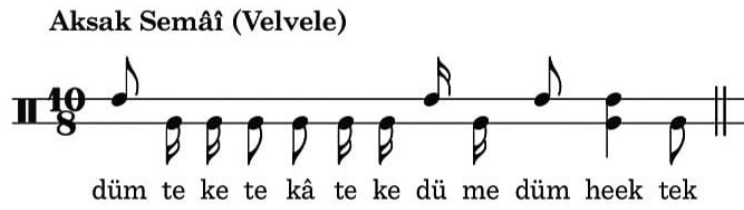
İlk üç hane aksak semai usulünde, 4. hane ise sofyan usulünde yazılmıştır.

Aksak Semai usulü şekil 5.1'deki gibidir:



Şekil 5.1 : Aksak Semai Usulü

Aksak Semai usulünün velvelesi şekil 5.2'deki gibidir:



ölçüde neva perdesi üzerindeki hicaz dizisinin sesleri gösterilmiştir. Teslim ölçüsünde ise rast üzerindeki buselik dizisinin sesleri gösterilmiş ve rast perdesinde kalınmıştır (bkz. şekil 5.4).



Şekil 5.4 : Nihavend Saz Semaisi Makamsal Analiz 1

Mülazime bölümünde nim hisar perdesinde bir puandorgun ardından nevada kürdi ile devam edilmiştir. İkinci ölçüde çargah perdesindeki puandorgun ardından kürdide çargah gösterilmiştir. Bölüm arpejler ile devam etmiştir (bkz. şekil 5.5).



Şekil 5.5 : Nihavend Saz Semaisi Makamsal Analiz 2

2. hane güçlü neva perdesini vurgulayarak başlamıştır. Hanenin devamında muhayyer yerine nim hisar perdesi kullanılmıştır. Son ölçü ise teslimdir (bkz. şekil 5.6).



Şekil 5.6 : Nihavend Saz Semaisi Makamsal Analiz 3

3 hane, 2. hane gibi neva perdesini vurgulayarak başlamıştır fakat bu sefer tek seslidir. Bu hanede arpej kullanımı çok fazladır ve makam dizisinin tiz sesleri gösterilmiştir (bkz. şekil 5.7).



Şekil 5.7 : Nihavend Saz Semaisi Makamsal Analiz 4

4. hanenin tamamında nihavend makamı dizisinin sesleri dışında herhangi bir ses kullanılmamış, başka bir makama geçki yapılmamıştır (bkz. şekil 5.8).

5.2. Keman Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

Bu eserin notası üzerinde hangi kısımların hangi çalgılar ile icra edileceği yazılmıştır. Bugüne kadar sıklıkla icra edilen bu eser; ya notasyonda yazıldığı şekliyle, ya da çift ses, aralık ve akorların farklı sazlara dağıtılmasıyla veya tamamen tek sesli olarak icra edilmiştir. Halbuki akord düzeni "sol re la mi" olarak alındığında keman ile bütün çift ses ve akorların çalınması gayet mümkündür. Fakat bu şekilde bir kayıt veya inceleme bulunmamaktadır. Bu eserde dikkat çekilmek istenen ve dolayısıyla özellikle sol el için incelenen nokta budur.

4. Hâne Sofyan (♩ = 112)

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a double bar line and a repeat sign, followed by a series of eighth notes. The second staff continues the melody with eighth notes and a 'pizz.' (pizzicato) marking. The third staff features a series of eighth notes with a 'pizz.' marking. The fourth staff continues the melody with eighth notes and a 'pizz.' marking. The fifth staff features a series of eighth notes with a 'pizz.' marking. The sixth staff continues the melody with eighth notes and a 'pizz.' marking. The seventh staff features a series of eighth notes with a 'pizz.' marking. The eighth staff continues the melody with eighth notes and a 'pizz.' marking. The ninth staff features a series of eighth notes with a 'pizz.' marking. The tenth staff continues the melody with eighth notes and a 'pizz.' marking.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

yavaş yavaş hızlanarak

yavaş yavaş sür'at kesilerek

ağır

Teslim'e

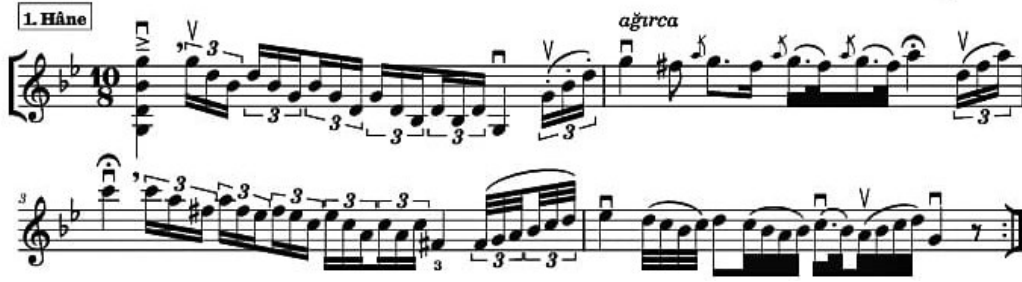
pp

Şekil 5.8 : Nihavend Saz Semaisi Makamsal Analiz 5

5.2.1. Sağ el tekniklerinin incelenmesi

Eser sol minör akoru ile başlamıştır. Bu akor güçlü şekilde ve yayın tamamını kullanacak biçimde, son sesi biraz tutarak çalınmalıdır. Ardından gelen üçlemeler yayın üst yarısında uç kısmına yakın çalınmalı ve iterek başlamalıdır. İkinci ölçünün karakterinin ilk ölçüye nazaran daha yumuşak olması sebebiyle burada legato notalar da kullanılmıştır. Yay burada geniş kullanılmalıdır. Üçüncü ölçü, ritim kalıplarının

da aynı olması sebebiyle ilk ölçüyle aynı biçimde icra edilmelidir. Teslim ölçüsünde ise otuz ikilik notalar kendi aralarında bağlanmıştır (bkz. şekil 5.9).



Şekil 5.9 : Nihavend Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 1

Mülazime bölümünün başındaki üç adet sekizlik notanın ilki çekerek, diğer ikisi bağırsız şekilde iterek çalınmalıdır. Bu şekilde puandorglu notaya çekerek yay ile ulaşılmış olur. Aynı zamanda bu üç nota geniş ve yayarak çalınmalıdır. Bestecinin notanın üzerinde belirtmiş olduğu "mızraplı" ifadesine istinaden ve müzikal olarak daha uygun olacağından ölçünün diğer yarısı da detaşe şekilde devam eder. Bir sonraki ölçü de tamamen aynı şekildedir. Üçüncü ölçünün ilk dört notası da hanenin diğer ölçüleri gibi başladıktan sonra on altılık notaların ikiyeşerli şekilde ikisinin de iterek ile bağlanmasıyla devam eder. Mülazimenin sonundaki iki dolapta da bütün notalar ayrı yayda çalınmalıdır (bkz. şekil 5.10).



Şekil 5.10 : Nihavend Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 2

2. hanenin ilk ölçüsü mülazimede olduğu gibi başlamıştır. Dörtlük notanın ardından gelen on altılıklar ve sonraki otuz ikilikler kendi aralarında bağlanmıştır. Ölçü son dört otuz ikiliğin bağlanmasıyla biter ve devamındaki ölçü ilk ölçü gibi başlar. Üçüncü ölçünün başındaki iki sekizlik bağlı, diğer sekizlik iterek ve on altılıklar

ikişerli olarak bağlı çalınmalıdır. Teslim ölçüsü ilk hanede anlatıldığı gibidir (bkz. şekil 5.11).



Şekil 5.11 : Nihavend Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 3

3. hanenin ilk dört notası da mülazime ve 2. hanede olan yaylar ile başlamıştır. Arka arkaya gelen üçlemelerin ikisi de aynı yayda fakat diğer üçlemeye geçerken durdurarak çalınmalıdır. İkinci ve üçüncü ölçülerdeki üçlemeler de aynı şekildedir. Son ölçü teslimdir (bkz. şekil 5.12).



20 Ekim 1953 | Köln, Almanya | No: 207

Şekil 5.12 : Nihavend Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 4

4. hane bestecinin de notasyonda belirttiği üzere pizzicato ile başlamıştır. Bu hanede sıklıkla pizzicato ve çift ses kullanımı mevcuttur. Yedinci ölçüde çift sesler başlamıştır ve bu sekizliklerin hepsi ayrı yayda çalınmalıdır. Ardından tekrar pizzicato ve çift ses gelmiştir. Teslim bölümüne kadar detaşe şekilde devam edilmiştir.

4. Hâne Sofyan (♩ = 112)

pizz. pizz.

pizz.

yavaş yavaş hızlanarak

yavaş yavaş sür'at kesilerek

ağır

Teslim'e

pp

Şekil 5.13 : Nihavend Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 5

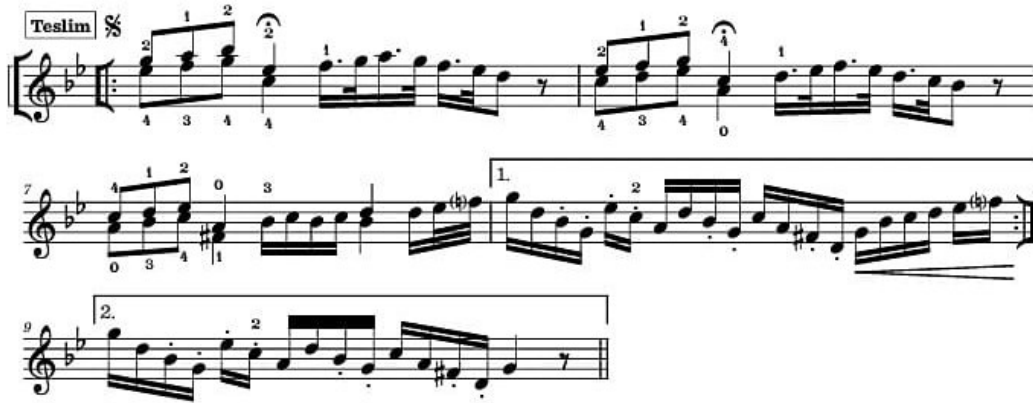
5.2.2. Sol el tekniklerinin incelenmesi

Diğer bütün dörtlük notalarda da olduğu gibi, aksanlı bir giriş yapılan sol minör akorunun son sesinde de vibrato yapılarak başlanmalıdır. Aynı zamanda esere birinci pozisyonda başlanmalı ve ikinci ölçünün son notası olan muhayyer perdesinde birinci parmak ile üçüncü pozisyona geçilmelidir. Üçüncü ölçüdeki çargah perdesinde birinci pozisyona dönmeli ve hane bu şekilde sonlanmalıdır (bkz. şekil 5.16).



Şekil 5.14 : Nihavend Saz Semaisi Sol El Teknikleri 1

Mülazimenin ilk aralığı birinci pozisyonda başladıktan sonra diğer üç aralık için üçüncü pozisyona geçilmelidir. Üçüncü pozisyonda başlayan ikinci ölçüde ise ikinci notadan itibaren birinci pozisyona geri dönmelidir. Üçüncü ölçünün tamamı üçüncü pozisyondadır. Son ölçünün çargah perdesinde ise birinci pozisyona dönmelidir (bkz. şekil 5.17).



Şekil 5.15 : Nihavend Saz Semaisi Sol El Teknikleri 2

2. hane tek ses neva perdesi ile başladıktan sonra aralıklar ile devam eder. Üçüncü pozisyonda başlayan bu hanenin ilk çargah perdesinde ikinci pozisyona düşülür. İkinci ölçüye birinci pozisyonda başlanmalı ve rast – gerdaniye oktavında üçüncü pozisyona geçilmelidir. Ardından hemen birinci pozisyonda devam edilmelidir. Üçüncü ölçüdeki on altılık nim hisar perdesi dördüncü pozisyonda dördüncü parmak ile alınmalı ve neva perdesinde üçüncü pozisyona düşülmelidir. Aynı ölçüdeki çargah perdesi ikinci pozisyonda birinci parmak, sonraki ölçüdeki neva perdesi ise birinci pozisyonda üçüncü parmak ile alınmalıdır (bkz. şekil 5.18).



Şekil 5.16 : Nihavend Saz Semaisi Sol El Teknikleri 3

3. hane, önceki iki hanenin aksine tamamen tek seslidir. İkinci ölçünün sonuna kadar birinci pozisyonda gelinmeli, muhayyer perdesinde üçüncü pozisyona geçilmelidir. Üçüncü ölçüdeki muhayyer perdesinde ise birinci pozisyona geri dönmelidir. Tel değişimi olmaması için mi – fa – sol üçlemesinde üçüncü pozisyon kullanılmalı, çargahta birinci pozisyona dönmelidir (bkz. şekil 5.19).



Şekil 5.17 : Nihavend Saz Semaisi Sol El Teknikleri 4

Dördüncü ölçüde başlayan pizzicatoların tamamı birinci pozisyondadır. Yedinci ölçüde başlayan çift seslerden ilki birinci pozisyonda, sonrakiler üçüncü pozisyonda ve sonuncusu yine birinci pozisyondadır. En rahat bu şekilde icra edilebilir. Sekizinci ölçüde aynısı tekrar edilmiştir. Dokuzuncu ölçü üçüncü pozisyonda başlamalı, re – fa aralığına gelindiğinde birinci pozisyona dönmelidir. Bir sonraki ölçüde ise aynı melodi aşağı indiği için bu sefer de si – re aralığında üçüncü pozisyona geçilmelidir. Pizzicatolarla başlayıp çift sesler ile devam eden tema bir kez daha tekrar edilmiştir. Detaşe başlayan ilk üç ölçü birinci pozisyonda, sonraki dört ölçü üçüncü pozisyondadır (bkz. şekil 5.20). Sonrasında birinci pozisyona geri dönülür ve mülazimenin tekrarıyla eser sonlanır.

4. Hâne

Sofyan (♩ = 112)

The musical score is written for the Nihavend Saz Semaisi Sol El Teknikleri 5. It is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked as Sofyan (♩ = 112). The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a *pizz.* (pizzicato) marking. The second staff has a *pizz.* marking. The third staff has a *pizz.* marking. The fourth staff has a *pizz.* marking. The fifth staff has a *pizz.* marking. The sixth staff has a *yavaş yavaş hızlanarak* (ritardando) marking. The seventh staff has a *yavaş yavaş sür'at kesilerek* (ritardando) marking. The eighth staff has a *yavaş yavaş sür'at kesilerek* marking. The ninth staff has a *yavaş yavaş sür'at kesilerek* marking. The tenth staff has a *yavaş yavaş sür'at kesilerek* marking. The score ends with a *pp* (pianissimo) marking.

Şekil 5.18 : Nihavend Saz Semaisi Sol El Teknikleri 5

5.3. Eserin Notası

Nihavend Saz Semaisi'nin yay ve parmak düzenlemeleri şekil 5.21 ve şekil 5.22 olarak verilmiştir.

Nihâvend Saz Semâîsi

Usûl: Aksak Semâî Beste: Reşat Aysu
[1910-1999]

1. Hâne

ağırca

Teslim

2. Hâne

3. Hâne

Teslim'e

20 Ekim 1953 | Köln, Almanya | No: 207

Şekil 5.19 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden Sayfa 1

4. Hâne ♩ = 112

pizz. pizz.

29

34

38

pizz.

39

42

45

48

Şekil 5.20 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden Sayfa 2

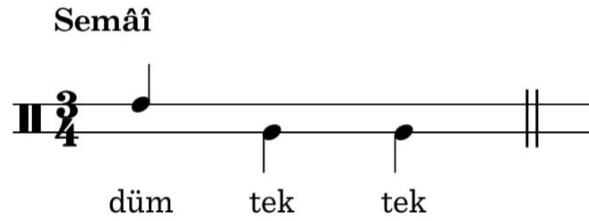


6. ŞEDARABAN SAZ SEMAİSİ'NİN ANALİZİ

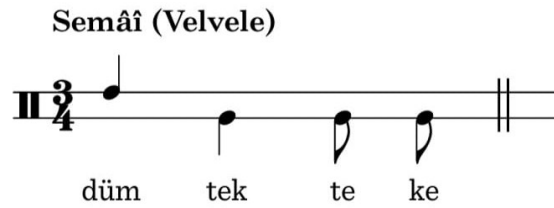
6.1. Müzikal Analiz

6.1.1. Form analizi

Eser, haneler ve mülazimeden oluşan, aksak semai usulü ile ölçülen klasik bir saz semaisi şeklinde yazılmıştır. Saz semailerinin son haneleri aksak semai ile değil küçük bir usul ile yazılır. Bu eserde de son hane semai usulündedir. Uzun bir bölüm olan son hane, bestekar tarafından harfler ile bölünmüş ve bu kısımlarda tempoda değişiklikler yapılmıştır. Semai usulü şekil 6.1'deki, semai usulünün velvelesi şekil 6.2'deki gibidir.



Şekil 6.1 : Sofyan Düzümü



Şekil 6.2 : Sofyan Velvelesi

Analizi yapılmakta olan Şedaraban Saz Semaisi'nin yapısı şu şekildedir:

1. hane (a) + mülazime (b)
2. hane (c) + mülazime (b)
3. hane (d) + mülazime (b)
4. hane (e, " a' + b' + c' + d' + e' ") + mülazime (b)



Şekil 6.5 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 2

2. hanede pest taraftaki sesleri daha çok gösterilmiş, haneye yegah civarından başlanmıştır. Dügah üzerinde kürdi çeşnisi kullanılmıştır (bkz. şekil 6.6).



Şekil 6.6 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 3

3. hanede tiz bölgedeki sesler gösterilmiş ve nevada humayun dizisi ile başlamıştır. Tiz gerdaniyeye kadar çıkılmıştır. (bkz. şekil 6.7).



Şekil 6.7 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 4

4. hane yine neva civarından başlamıştır. Makam dizisi seslerinin dışına çıkılmadan tiz neva, dik sünbüle, gerdaniye, hisar ve neva perdelerinde kalışlar yapılmıştır. (bkz. şekil 6.8).



Şekil 6.8 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 5

Hanenin B bölümünde muhayyerde buselik çeşnisi gösterilmiştir (bkz. şekil 6.9).

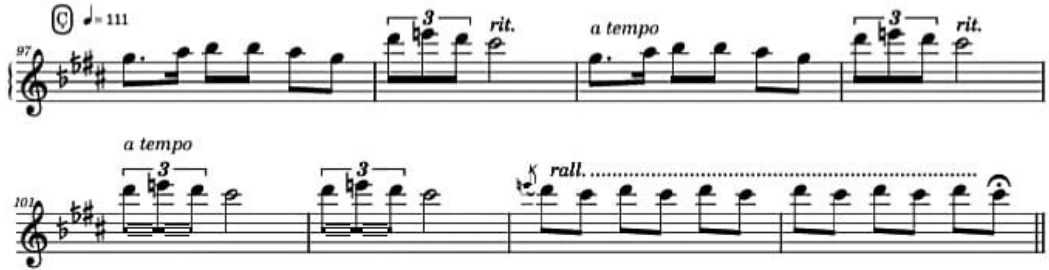


Şekil 6.9 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 6

C bölümü yegah civarından başlamış ve acemaşiran dizisinin seslerinde dolaşıldıktan sonra (bkz. şekil 6.10) Ç bölümünde gerdaniye civarından tiz tarafa geçilmiştir (bkz. şekil 6.11).



Şekil 6.10 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 7



Şekil 6.11 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 8

D bölümü yine tiz taraftan ve çift sesler ile başlamış, bölüm sonuna kadar da bu şekilde devam etmiştir. Bu bölümde neva üzerinde rast beşlisi ve muhayyerde buselik dörtlüsü gösterilmiştir (bkz. şekil 6.12). E bölümünde nihavend geçkisi yapılmış ardından makam dizisi seslerine geri dönmüştür (bkz. şekil 6.13).

(D) $\text{♩} = 144$

a tempo

rall.

tr

a tempo

rall.

tr

a tempo

Şekil 6.12 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 9

(E) $\text{♩} = 126$

yavaş yavaş ağırlaşarak

sür'atlenerek

sür'atli

Animato

Teslim'e

Şekil 6.13 : Şedaraban Saz Semaisi Makamsal Analiz 10

6.2. Keman Tekniği Açısından Değerlendirilmesi

6.2.1. Sağ el tekniklerinin incelenmesi

Esere yayı çekerek başlanmalıdır. Ardından gelen otuz ikilik notaların dördü aynı yayda çalınmalı, sonraki sekiz adet otuz ikilik notanın ise tamamı bağlı olmalıdır. Bu hane boyunca noktalı dörtlük değerdeki notaların çekerek yayda gelmesine dikkat edilmiştir. Eğer noktalı dörtlük yerine süslemeli kısım çalınmak istenirse oradaki notaların hepsi birbirine bağlanmalıdır (bkz. şekil 6.14).



Şekil 6.14 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 1

Mülazime bölümü on altılık notaların ikişerli olarak bağlanmasıyla başlamıştır, Kalıpların ilk vuruşlarının çekerek gelmesinin istenmesi sebebiyle üçüncü sekizlik ayrı yayda alınmıştır. Sonraki notalar da sekizliklere ayrılarak bağlanmıştır. Mülazimenin sonuna kadar bu şekilde devam etmiştir (bkz. şekil 6.15).



Şekil 6.15 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 2

2. hanenin ilk ölçüsü bestecinin yazdığı bağlar ile bırakılmıştır. İkinci ölçünün ilk üç sekizliği mülazimede olduğu gibidir. Sonraki notalar iki bağlı, iki ayrı olacak şekilde yazılmıştır. Süsleme kısmı yine bestecinin yazdığı gibidir. On birinci ölçü ayrı yaylar ile başlamış, otuz ikilik notaların sekizli olarak bağlanması ile devam etmiştir. Eserin tamamında arka arkaya gelen ikili on altılık kalıplar üç tane olması halinde ilk ikisi ikişerli olarak bağlanmış, sonuncusu ayrı yaylarda bırakılmıştır (bkz. şekil 6.12).



Şekil 6.16 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 3

Üçüncü hane detaşe şekilde başlamıştır. Arka arkaya gelen otuz ikilik değerdeki iki muhayyer perdesi için kısa yay kullanılmalıdır. Ölçünü devamı yine sekizliklere bölünerek bağlanmıştır. Üçüncü ölçü bestekarın yazdığı bağlar ile başlamış, sonrasında sondaki noktalı dörtlüğün çekerek gelmesi için düzenlenmiştir. Son ölçü de ilk ölçü ile aynı şekildedir (bkz. şekil 6.17).



Şekil 6.17 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 4

4. hane esin ardından iterek başlamıştır ve detaşe şekilde devam etmiştir. Portenin son ölçüsündeki on altılıklar ikişerli olarak bağlandıktan sonra beşinci ölçü yine hanenin başı ile aynı şekilde devam eder. Dokuzuncu ölçüdeki ve porte boyunca iki kez daha tekrar eden kalıplarda ilk ve son iki sekizlik nota bağlı ve iterek çalınmalıdır. Bu şekilde noktalı ikilik notalar çekerek, dolayısıyla daha rahatça çalınmış olur (bkz. şekil 6.18).



Şekil 6.18 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 5

Bestekarın B olarak adlandırdığı bölümde üçüncü ölçüde ve sonraki üç portede daha gelen sekizlik notaların ikisi ikişerli olarak bağlanmış, sondaki ikisi ise detaşe bırakılmıştır (bkz. şekil 6.19).



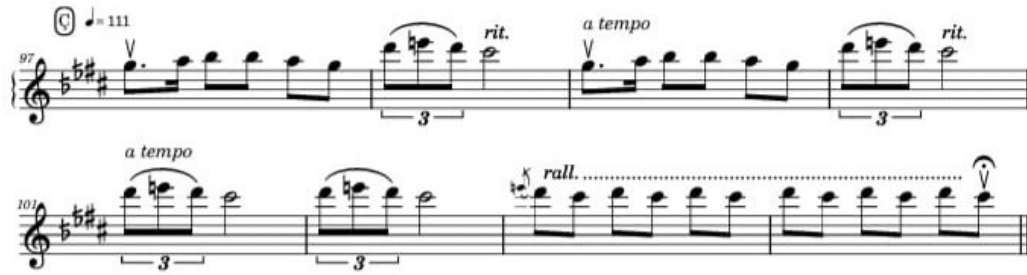
Şekil 6.19 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 6

C ile başlayan bölümde bütün sekizlik notalar ikişerli olarak bağlanmış, dörtlük notalar detaşe olarak yazılmıştır (bkz. şekil 6.20).

Ç bölümüne iterek yay ile başlanmıştır. Bunun sebebi üçlemenin ardından gelen ikilik nota hem uzun hem de ritardandoludur, dolayısıyla çekerek çalınması daha uygundur. Bölümün son iki ölçüsü detaşe olarak ve genişçe çalınmalıdır (bkz. şekil 6.21).



Şekil 6.20 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 7



Şekil 6.21 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 8

D bölümünde gelen spiccatolar çekerek başlamıştır ve yayın orta ve alt kısmının arasındaki bölümde çalınmalıdır. (bkz. şekil 6.22).



Şekil 6.22 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 9

E bölümündeki bütün üçlemeler kendi aralarında bağlanmıştır. Bölümün son iki portesindeki on altılık notalar yine dörderli olarak kendi aralarında bağlanmış, sekizlik notalar ise detache bırakılmıştır. Bölüm çekerek çalınan fa diyez – re sesleri ile sonlanır ve mülazimeye bağlanır (bkz. şekil 6.23).



Şekil 6.23 : Şedaraban Saz Semaisi Sağ El Teknikleri 10

6.2.2. Sol el tekniklerinin incelenmesi

Esere birinci pozisyonda giriş yapılmıştır. İkinci ölçüde neva perdesinde üçüncü pozisyona geçildikten sonra çargah perdesinde birinci pozisyona geri dönmüştür. Üçüncü ölçüye üçüncü pozisyonda başlanmış, son ölçüde neva perdesiyle birlikte birinci pozisyona dönmüştür (bkz. şekil 6.24).



Şekil 6.24 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 1

Mülazimenin ilk sesi neva üçüncü pozisyonda başladıktan sonra, ikinci ses olan hüseyinde dördüncü pozisyona geçilmiş ve hisar perdesiyle beraber birinci pozisyona

dönülmüştür. İkinci ölçüsünde neva perdesinde üçüncü pozisyona geçilmiş ve çargah perdesinde birinci pozisyona dönülmüştür. Üçüncü ölçünün ilk düğah sesi boş tel, sonraki ise üçüncü pozisyondadır. Bu şekilde üçüncü pozisyona rahatça geçilmiştir (bkz. şekil 6.25).



Şekil 6.25 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 2

2. hanenin tamamı için birinci pozisyon oldukça uygundur bu sebeple herhangi bir geçiş yapılmamıştır (bkz. şekil 6.26).



Şekil 6.26 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 3

3. hane üçüncü pozisyonda başlamış, ölçü sonunda birinci pozisyona dönülmüştür. Üçüncü ölçünün muhayyer perdesinde üçüncü pozisyona, tiz nevada altıncı pozisyona geçilmelidir. Ardından gelen ölçüde yine tiz nevada dördüncü pozisyona dönülmeli, tiz gerdaniyede altıncı pozisyona tekrar çıkılmalıdır (bkz. şekil 6.27).



Şekil 6.27 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 4

4. hanenin ilk portesi birinci pozisyonda başladıktan sonra üçüncü ölçüdeki muhayyer perdesinde üçüncü pozisyona çıkılır. Altıncı ölçüde beşinci pozisyona çıkıldıktan sonra si bemolde ikinci pozisyona düşülür. Beşinci pozisyonda başlayan dokuzuncu ölçüden sonra önce ikinci parmak ile üçüncü pozisyona, ardından birinci pozisyona düşülür (bkz. şekil 6.28).



Şekil 6.28 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 5

B bölümü birinci pozisyonda başlamış ve çift ses gelen yerde üçüncü pozisyon ihtiyacı doğmuştur. İterek gelen neva perdesinde yeniden birinci pozisyona dönülür. Kırk dokuzuncu ölçü üçüncü pozisyonla başlamış, ardından beşinci pozisyona çıkılmıştır. Üçüncü ve ikinci pozisyonlar arasında gidip gelinmiştir (bkz. şekil 6.29).



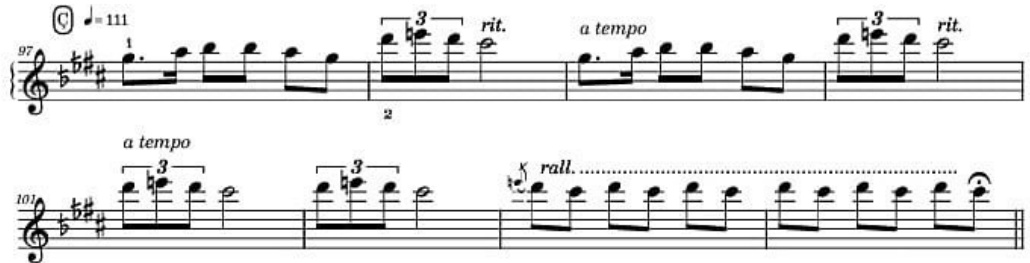
Şekil 6.29 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 6

C bölümünün tamamı birinci pozisyonladır (bkz. şekil 6.30).



Şekil 6.30 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 7

Ç bölümünde iki ve beşinci pozisyonlar arasında gidip gelinmiştir (bkz. şekil 6.31).



Şekil 6.31 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 8

D bölümü tril ile başlamıştır ve rahat yapılabilmesi için beşinci pozisyonda ikinci parmak alınmıştır. Yavaş yavaş birinci pozisyona dönmüş ve aynı cümle iki kez daha tekrar edilmiştir (bkz. şekil 6.32).

E bölümünün de C bölümü gibi tamamı birinci pozisyonda çalınması uygundur (bkz. şekil 6.33).



Şekil 6.32 : Şedaraban Saz Semaisi Sol El Teknikleri 9

(E) $\text{♩} = 126$

129

133

137

141

145

149

yavaş yavaş ağırlaşarak

sür'atlenerek

sür'atli

Animato

Teslim'e

Şedaraban Saz Semaîsi Sol El Teknikleri 10

6.3. Eserin Notası

Şedaraban Saz Semaîsi'nin yay ve parmak düzenlemeleri şekil 6.34, 6.35, 6.36 ve şekil 6.37 olarak verilmiştir.

The image displays musical notation for Şedaraban Saz Semaîsi, organized into two systems. Each system consists of two staves. The first system starts at measure 20 and ends at measure 27, with a 'Teslim'e' (Taslim) marking at the end. The second system starts at measure 28 and ends at measure 39, also with a 'Teslim'e' marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (e.g., 1, 2, 3). The key signature is one sharp (F#). The first system is labeled '3. Hâne' and the second system is labeled '4. Hâne'. The notation is written in a style typical of Turkish Semaî notation, with a focus on the melodic line and its fingerings.

Şekil 6.34 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.1

20 *V* *2* *3* *V* *V* *V*

23 *Teslim'e*

3. Hâne

28 *V* *1* *2* *V*

30 *Teslim'e* *3*

4. Hâne

36 *V* *V* *V*

39 *Teslim'e*

Mustafa
Güzel

Şekil 6.35 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.2

20 

23 

3. Hâne 

28 

30 

4. Hâne 

36 

39 

mustafa
güzel

Teslim'e

Şekil 6.36 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.3

20

23

3. Hâne

28

30

36

39

Teslim'e

Teslim'e

mustafa
güzel

Şekil 6.37 : Yay ve Parmak Düzenlemeleri: Eren Cemre Erden S.4



7. YÖNTEM

Çalışmanın bu bölümünde çalışma için kullanılan yöntem, evren ve örneklem belirtilmiş, analiz için kullanılmış olan teknikler açıklanmıştır.

7.1 Araştırmanın Modeli

Araştırma; literatürün taranması, biyografik bilgilere ulaşılması, makamsal ve teknik incelemenin yapılması sonucu ortaya çıkan durumların açıklanmasını içermesi sebebiyle yöntem bakımından betimleyici ve açıklayıcı bir araştırmadır. Araştırmadaki veriler kaynak taraması, doküman/kayıt incelemesi yöntemleri ile elde edilmiştir. Bestekarın yaşam öyküsü, eğitimi, müzikal geçmişi ve müzik anlayışı bugüne kadar yazılmış olan tezler, makaleler, kitaplar ve bestecinin kendi yazmış olduğu kaynaklarda bulunan otobiyografiler incelenerek aktarılmıştır. Bestekara ait olan saz eserlerinin notaları çeşitli kaynaklar, tezler, makaleler, müzik arşivleri taranarak araştırılmış ve seçmiş olduğum farklı formlara ait dört adet saz eserinin analizi yapılmıştır. Analizin içeriğini bu eserlerin formal ve makamsal yapısının belirlenmesi, klasik üsluba uygunluğu, kullanılan Batı müziği tekniklerinin gösterilmesi oluşturmaktadır. Açıklaması yapılan bu bilgilerin ardından, seçilmiş olan eserlerin keman ile solo şekilde icra edileceği varsayılarak sağ ve sol el tekniklerinin nasıl kullanılacağı anlatılmış, tarafımdan çeşitli eklemeler yapılarak çalınmasını önerdiğim hali ifade edilmiştir. Sağ el tekniği ifadesi yayın kullanım alanlarını ve detaşe, legato, spiccato ve martele gibi yay şekillerini anlatmak için kullanılırken sol el tekniği ile anlatılmak istenen pozisyon geçişleri, akor ve aralıkların çalınma şekilleridir.

7.2 Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Reşat Aysu'nun saz eserleri oluştururken, örneklem için dört adet eser (Hicaz Peşrev, Sultaniyegah Sirtı, Nihavend Saz Semaisi, Şedaraban Saz Semaisi) seçilmiştir. Örneklem için seçilen eserlerin farklı formlarda olması, aynı formda olanların ise birbirinden farklı özellikler barındırması göz önüne alınmıştır. Hicaz Peşrev'in bugüne dek yayınlanmış cd, kaset veya herhangi bir platformda kayıtlı bir icrası bulunmamaktadır. Şedaraban Saz Semaisi'nin de herhangi bir kaydı bulunmamakla birlikte, yayınlanmış tez, makale ve çalışmalarda makamsal analizi de

yapılmamıştır. Sultaniyegah Sirto, diğer eserlere nazaran Aysu'nun daha çok bilinen ve icra edilen bir eseridir. Fakat makamsal analizi yapılmamıştır ve Aysu'nun eserleri arasında sirto formu için tek örnektir. Nihavend Saz Semaisi de Şedaraban eser gibi saz semaisi formunda olmasına rağmen müzikal anlamda büyük farklılıklar barındırmaktadır. Bu eserde akor ve aralık kullanımı oldukça yoğundur, armonik olarak ilerlemektedir. Seçilmiş olan eserlerin hiçbirinin bu tez çalışması dışında başka bir çalışmada keman tekniği açısından analizi yapılmamıştır.

7.3 Verilerin Analizi

Bu kısımda bestekara ait saz eserleri tek tek incelenerek, keman tekniği için değerlendirmeye alınacak olanlar seçilmiştir. Seçim yapılırken keman icrasına uygunluğu, yazılmış olan aralık ve akorların kemanla tek başına seslendirilebilirliği, pozisyon ve yay şekillerinin çeşitliliği, eserlerin formları ve makamları göz önüne alınmıştır

8. SONUÇ

Mehmet Reşat Aysu'nun Hicaz Peşrev, Sultaniyegah Sirto, Nihavend Saz Semaisi ve Şedaraban Saz Semaisi eserleri incelendiğinde detaşe, legato, spiccato, staccato, martele, pizzicato teknikleri ve çift ses - akor kullanıldığı görülmüştür.

Detaşe (Détaché): Seslerin herhangi bir yay bağı olmadan, birbirinden ayrı şekilde sırasıyla itme ve çekme hareketleriyle seslendirilmesine verilen isimdir. Temel yay tekniklerinin başında gelmektedir. Yayın tüm bölümlerinde, aynı zamanda bütün yay olarak da uygulanabilen bir yay hareketidir.

Legato: Legato, İtalyanca "bağlı" anlamına gelir. Bu teknikte tek yay hareketinde birden fazla nota birbiri ardına, aralıksız şekilde çalınır. İyi bir legato çalımı için sağ ve sol el koordinasyonu önem taşımaktadır.

Spiccato: İtalyanca "ayırarak" anlamına gelen "spiccare" fiilinden gelmektedir. Bu teknikte arşe, her ses için telin üzerine adeta zıplatırcasına yeniden düşer. Arşenin orta ve alt kısımları kullanılır.

Staccato: İtalyanca "kesik kesik" demektir. Seslerin spiccato gibi birbirinden ayrı ve kesik kesik duyulmasına benzemesine rağmen staccatolu notalar aynı yayda çalınır.

Martelé: Her nota için tek bir yay hamlesi kullanılmaktadır. Her sesin başında basınçlı bir aksan vardır. Arşenin telin içine girdiği varsayılarak basınç uygulanır ve "çekileme" olarak da adlandırılır.

Pizzicato: Arşe kullanılarak değil, parmak ile çalınan bir tekniktir. Sağ el işaret parmağının teli çekmesi ile ses elde edilir. Notanın üzerinde "pizz" şeklinde ifade edilir.

Çift Ses: Aralıkların çalımını ifade etmek için kullanılır. Arşenin iki tele aynı anda sürülerek ses üretilmesi ile oluşur.

Akor: Üç ya da daha fazla sesin aynı anda duyulmasıdır.

Detaşe ve legato teknikleri, incelemesi yapılan tüm eserlerde kullanılan tekniklerdir. Diğer yay tekniklerinin kullanıldığı eserler ve ölçüler aşağıda sıralanmıştır.

Eserlerde spiccato kullanılan kısımlar tespit edilmiş ve aşağıda verilmiştir.

Hicaz Peşrev'in 13. ve 14. ölçülerinde (bkz. şekil 8.1) kullanılmıştır .



Şekil 8.1 : Hicaz Peşrev'in 13. ve 14. Ölçülerindeki Spicatto

Sultaniyegah Sirto'nun 8, 12, 15, 21, 25, 26, 34, 40. ölçülerinde kullanılmıştır . 8, 21 ve 26. ölçüler aynıdır. Spiccato kullanılan ölçülerin tamamı aşağıda (bkz. şekil 8.2, şekil 8.3, şekil 8.4, şekil 8.5, şekil 8.6) gösterilmektedir.



Şekil 8.2 : Sultaniyegah Sirto'nun 8, 21 ve 26. Ölçülerindeki Spicatto



Şekil 8.3 : Sultaniyegah Sirto'nun 12. Ölçüsündeki Spicatto



Şekil 8.4 : Sultaniyegah Sirto'nun 15. Ölçüsündeki Spicatto



Şekil 8.5 : Sultaniyegah Sirto'nun 25. Ölçüsündeki Spicatto



Şekil 8.6 : Sultaniyegah Sirto'nun 34. ve 40. Ölçülerindeki Spicatto

Nihavend Saz Semaisi'nin 7 ve 8. ölçülerinde (bkz. şekil 8.7) kullanılmıştır.



Şekil 8.7 : Nihavend Saz Semaisi'nin 7. ve 8. Ölçülerindeki Spicatto

Şedaraban Saz Semaisi'nin 10, 15, 38, 54, 62, 107, 109, 110, 111, 115, 117, 118, 119, 125, 126. ölçülerinde kullanılmıştır. Eserin 107, 109, 110, 111 ölçüleri ile 115, 117, 118, 119. ölçüleri aynıdır. Ölçüler aşağıda sırasıyla gösterilmiştir (bkz. şekil 8.8, şekil 8.9, şekil 8.10, şekil 8.11, şekil 8.12, şekil 8.13, şekil 8.14).



Şekil 8.8 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 10. Ölçüsündeki Spicatto



Şekil 8.9 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 15. Ölçüsündeki Spicatto



Şekil 8.10 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 38. Ölçüsündeki Ölçülerindeki Spicatto



Şekil 8.11 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 54. Ölçüsündeki Spicatto



Şekil 8.12 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 62. Ölçüsündeki Spicatto



Şekil 8.13 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 107, 109, 110, 111 ve 115, 117, 118, 119. Ölçülerindeki Spicatto



Şekil 8.14 : Şedaraban Saz Semaisi'nin 125 ve 126. Ölçülerindeki Spicatto

Eserlerde staccato kullanılan kısımlar tespit edilmiş ve aşağıda verilmiştir.

Staccato, Nihavend Saz Semaisi'nini 1 ve 2. ölçülerinde kullanılmıştır.

Usûl: Aksak Semâi

Beste: Reşat Aysu
[1910-1999]

1. Hâne



Teslim

Şekil 8.15 : Nihavend Saz Semaisi'nini 1 ve 2. Ölçülerindeki Spicatto

Hicaz Peşrev'de staccato kullanılmamıştır.

Sultaniyegah Sirto'da staccato kullanılmamıştır.

Şedaraban Saz Semaisi'nde staccato kullanılmamıştır.

Eserlerde mertele kullanılan kısımlar tespit edilmiş ve aşağıda verilmiştir.

Sultaniyegah Sirto'nun 7, 8, (bkz. şekil 8.16), 13, 14. (bkz. şekil 8.17).ölçülerinde mertele kullanılmıştır.



Şekil 8.16 : Sultaniyegah Sirto'nun 7 ve 8. Ölçülerindeki Mertele



Şekil 8.17 : Sultaniyegah Sirto'nun 13 ve 14. Ölçülerindeki Mertele

Hicaz Peşrev'de martelet kullanılmamıştır.

Nihavend Saz Semaisi'nde martelet kullanılmamıştır.

Şedaraban Saz Semaisi'nde martelet kullanılmamıştır.

Eserlerde pizzicato kullanılan kısımlar tespit edilmiş ve aşağıda verilmiştir.

Nihavend Saz Semaisi'nin 17, 18, 19, 20, 28, 29, 30, 31. ölçülerinde pizzicato kullanılmıştır (bkz. şekil 8.18).



Şekil 8.18 : Nihavend Saz Semaisi'nin 17, 18, 19, 20, 28, 29, 30, 31. Ölçülerindeki Pizzicato

Şedaraban Saz Semaisi'nde pizzicato kullanılmamıştır.

Sultaniyegah Sirto'da pizzicato kullanılmamıştır.

Hicaz Peşrev'de pizzicato kullanılmamıştır.

Eserlerde çift ses kullanılan kısımlar tespit edilmiş ve aşağıda verilmiştir.

Hicaz Peşrev'in 8. ölçüsünün sonunda çift ses kullanılmıştır (bkz. şekil 8.19),



Şekil 8.19 : Hicaz Peşrev'in 8. Ölçüsündeki Çift Ses

Sultaniyegah Sirto'nun 22, 23 (bkz. şekil 8.20) ve 41. (bkz. şekil 8.21) ölçülerinde kullanılmıştır



Şekil 8.20 : Hicaz Peşrev'in 22 ve 23. Ölçülerindeki Çift Ses



Şekil 8.21 : Hicaz Peşrev'in 41. Ölçüsündeki Çift Ses

Nihavend Saz Semaisi'nin 5, 6, 7. ölçülerinde (bkz. şekil 8.22) ve 23, 24, 25, 26. ölçülerinde (bkz. şekil 8.23) ve 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39. (bkz. şekil 8.24) ölçülerinde çift ses kullanılmıştır.



Şekil 8.22 : Nihavend Saz Semaisi'nin 5, 6, 7. Ölçülerindeki Çift Ses



Şekil 8.23 : Nihavend Saz Semaisi'nin 23- 26. Ölçüleri Arasındaki Çift Ses



Şekil 8.24 : Nihavend Saz Semaisi'nin 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39. Ölçülerindeki Çift Ses

Şedaraban Saz Semaisi'nin 107 - 111. (bkz. şekil 8.25) ve 105 - 109. (bkz. şekil 8.26) ve 123 - 127 arasındaki ölçülerde (bkz. şekil 8.27) ve 152. ölçüde (bkz. şekil 8.28) çift ses kullanılmıştır.



Şekil 8.25 : Nihavend Saz Semaisi'nin 107- 111. Ölçüleri Arasındaki Çift Ses



Şekil 8.26 : Nihavend Saz Semaisi'nin 115- 119. Ölçüleri Arasındaki Çift Ses



Şekil 8.27 : Nihavend Saz Semaisi'nin 123- 127. Ölçüleri Arasındaki Çift Ses



Şekil 8.28 : Nihavend Saz Semaisi'nin 152. Ölçüdeki Çift Ses

Eserlerde akor kullanılan kısımlar tespit edilmiş ve aşağıda verilmiştir.

Sultaniyegah Sirto'nun 8, 21, 26. (bkz. şekil 8.29) ve 15. (bkz. şekil 8.30) ölçülerinde akor kullanılmıştır. Eserin . 8, 21 ve 26. ölçüleri aynıdır.



Şekil 8.29 : Sultaniyegah Sirto'nun 8, 21 ve 26. Ölçülerindeki Akor



Şekil 8.30 : Sultaniyegah Sirto'nun 15. Ölçüsündeki Akor

Nihavend Saz Semaisi'nin sadece ilk ölçüsünde akor kullanılmıştır.



Şekil 8.31 : Nihavend Saz Semaisi'nin 1. Ölçüsündeki Akor

Şedaraban Saz Semaisi'nde kullanılmamıştır.

Hicaz Peşrev'de akor kullanılmamıştır.

Bu dört eserin tümünde bestecinin yazmış olduğu seslerin tamamen notadaki gibi icra edilebilmesi için, aynı zamanda akor ve aralıkların rahatça çalınabilmesi için "sol re la mi" akord düzeni baz alınmıştır.

İncelenen ve analizi yapılan eserler ile birlikte görülmektedir ki, bestecinin saz eserleri büyük bir çeşitlilik içermektedir. Tüm eserlerinin birbirinden farklı unsurlar barındırdığı, müzikal olarak birçok anlayışın benimsendiği ve harmanlandığı sonucuna varılmıştır. Klasik Türk Müziği'nde sıkça kullanılan formlar, bestekarın eserlerinde de göze çarpmaktadır. Saz semaisi, sirto, peşrev gibi geleneksel saz eseri

formlarını çağdaş bir yaklaşımla işleyip zenginleştirmiştir. Tamamen klasik üslupta makamsal özelliklerin gösterildiği, Klasik Türk Müziği'nin formal özelliklerine uyan besteler yaptığı gibi; makamsal ve müzikal estetiğin yanı sıra çalgıyı teknik açıdan geliştirmeye yönelik yaptığı besteler de mevcuttur. Eserlerindeki incelikli ifade biçimi, onun müzikal kimliğinin önemli bir parçası da olsa kimi eserlerinde teknik zorluk daha ön plandadır. Bu eserlerden bazıları atlamalı sesler, arpejler, hızlı çalınması gereken pasajlar barındırmasıyla bir etüt niteliğinde olarak değerlendirilebilir. Ritim kalıpları, eserin temposu, tel geçişleri ve yay kullanımı açısından değerlendirildiğinde bu eserler dikkatli bir şekilde detaylıca çalışmayı gerektirir.

Müzikal ve keman tekniği açısından incelenen saz eserleri doğrudan keman için yazılmadığından bu eserlere tarafımdan çeşitli yay bağları ve pozisyonlar eklenmiştir. Bunun sebebi keman icrası esnasında çalımı rahat hale getirmek ve kullanılacak olan tekniklerin daha iyi şekilde icra edilebilmesidir. Kullanılması önerilen pozisyon ve yay bağları belirlenirken, bestecinin müzikal anlayışının dışına çıkılmaması göz önünde bulundurulmuştur.

20. yy ile birlikte bestekarların saz eserlerinde küçük usuller ve küçük formlar tercih etmeye başladığı bilinmektedir. Bu durum Reşat Aysu için de geçerlidir ki, kullanmış olduğu en büyük formun peşrev olduğu ve peşrevlerinin çoğunun sofyan usulünde olduğu tespit edilmiştir. Eserlerinin ses aralığı oldukça geniştir. Pest seslerin de icra edilebilmesi ve uygun olan eserlerde çift ses ve akorların da çalınabilmesi için keman icrasında çoğunlukla "sol – re – la - mi" akord düzenin uygun olduğu görülmüştür. Aysu, icracıyı teknik açıdan zorlayacak eserler yazması sebebiyle hem icracıların gelişmesini sağlamış hem de virtüözitenin sergilenebilmesine de imkan tanımıştır.

Tüm müzik türleri farklı bir kültürel mirastır. Müzikler arası etkileşim, bu mirası korumanın bir yoludur ve evrensel dili güçlendirmek için bir fırsattır. Alışık olduğu düzende eksikliğini hissettiği şeyi bir başka yerde bulup kullanmak, kendi kabuğundan sıyrılıp dış dünyaya açık olmaktır. Yazım tekniğinde bestecilerin müzikal anlamda batı müziğinde yaygın olarak kullanılan unsurları kullanmaları, Klasik Türk Müziği kültürünü değiştirmez. Aksine bestekarların kullandığı, batı müziğinde de görülen akorlar, arpejler, partiyonlar müzikal bir zenginlik katmaktadır.

Notasına bakıldığında görülen, dinlendiğinde duyulan müzik makamsal olarak da tonal olarak da yazılmış olabilir, büyük usullerle veya batının aşına olduğu ritimlerle bestelenmiş olabilir. Tamamen tek sesli veya armonik anlayışla yazılmış olabilir. Besteci nota yazımında, tempo kullanımında, süslemeleri belirtmede, makam geçkilerinde ve akor kullanmada istediği kadar özgür olabilir. Fakat hangi şekilde bestelenmiş olursa olsun, bu yazımların hiçbirisi o müzik türünün kendi özünden bir değer götürmez. Bunların notada belirtilmesi icracı için açıklayıcı olmakla birlikte besteciye de geniş bir ifade aracı sunar. Her müzik türü, kendi ifade biçimlerini ve estetik değerlerini taşır. Bestekarlar, hangi unsurların kendi müziklerine uygun olduğuna karar verir. Bu bir kültürün üstünü kapatmak, yok saymak değildir. Bestekarların Batı müziğinden bir takım unsurları kullanmaları aslında o müziği farklı dünya ölçekleriyle zenginleştirmenin önünü açmaktadır.

Türk Müziği ve batı müziği sentezinden bahsederken böyle eserler veren diğer bestekarlardan söz etmemek olmaz zira bu şekilde eserler veren ilk isim Reşat Aysu değildir. Örneğin Dede Efendi'nin semai usulünde vals temposu ile bestelediği eserleri vardır. Semai usûlüyle bestelenen eserler çoğunlukla, fasılda batı müziğinin etkilerinin hissedilmeye başlandığı 19. yy. ve sonrasına aittir. Çok sesliliği eserlerine katmamış olsa da batı müziğinin melodik yapısını özümsemiş olduğundan bestelerinin bazıları armonize edilebilecek düzeydedir ve günümüzde bu şekilde de icra edilmektedir. Tanburi Cemil Bey de alışılagelmiş geleneğin üstüne yepyeni eklemeler yapmış öncü bir sanatçıdır. Kendisinin de sazında virtüöz olması sebebiyle zor ve teknik anlamda ileri seviye pasajlar kullanmıştır. Bu anlamda bestelerinin yanı sıra “Rehber-i Mûsikî” adlı bir kitap yazmış ve Türk Mûsikîsini, batı müziği sistemiyle yan yana anlatmıştır. Bu kitap, iki müzik türü arasındaki sistemsel farkları karşılaştırmalı olarak anlattığı, Türk Müziği'nin ilk bilimsel nazariyat kitabı olarak da bilinmektedir. Aysu'nun eserlerinin ilk icracısı, kıymetli besteci Erol Sayan'ın eserlerine bakıldığında onun da eserlerini yine bu anlayışla bestelediği görülmektedir. Tüm bu bestekarların ortak amacı Türk Müziği'ni geliştirmek, müziğe yenilik ve zenginlik katmaktır. Türk müziğine parlaklık katmakla birlikte teknik tarafını da geliştirmiştir.

Bütün bu müzikal ve teknik ifadeler, aslında evrensel bir müzikal yazım ve kullanım olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla duruma bu şekilde bakıldığında bahsedilen müzikal ifadelerin batılı unsurlar olarak görülmemesi gerektiği, Aysu'nun da

eserlerini sadece batılı anlayışı müziğine dahil etme fikrinden ziyade evrensel bir anlayışa sahip olma ve müzik türlerinin kendi içinde koyduğu büyük bozulmaz kuralları esnetebilme niyetiyle yazdığı ortadadır.

Eserlerinde farklı bir derinlik oluşturmayı ve müziğine renk katmayı amaçlayan Aysu'nun müzikal çeşitliliği ve kapsayıcılığı, gelecek kuşakları da özgün ifade biçimine teşvik etmektedir. Müzik sahnesindeki çeşitlilik ve eşitlik, tüm dünyada desteklenen bir bakış açısı olmalıdır. Müzikal ayrımcılığın eğitim kurumlarında ve sahnelerde günümüzde bile devam edebildiği bir düzende Reşat Aysu'nun bestecilik anlayışındaki yüksek kültür seviyesi ve cesareti tüm müzisyenlere örnek olmalıdır.





KAYNAKLAR

- Akışlı, E.** (2016). *Reşat Aysu'nun saz semailerinin incelenmesi*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Barışeri Ahmethan, N. B.** (2013). Araştırma Yaklaşım Ve Yöntemleri: Müzik Eğitiminde Uygulamalı Araştırmalar. *Sanat Eğitimi Dergisi*, 1(1), 1-13. <https://doi.org/10.7816/sed-01-01-01>
- Behar, C.** (1998). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz – Geleneksel Osmanlı/Türk Müziğinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul : Yapı ve Kredi Yayınları.
- Çuhadar, H.** (2009). Kemanda Çalma Teknikleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 121-132.
- Doğruöz, M., Tutu, S.** (2021). Türk Sanat Müziği Geleneğinde Sırto Türü ve Türün Yapısal Değişim Çizgisi. *İnsan Ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 1420-1445. <https://doi.org/10.15869/itobiad.880325>
- Efe, M.** (2007). *Türk sanat müziği kemani bestekarlarının eserlerindeki batı müziğine ait müzikal unsurlar ve keman eğitiminde kullanılabilirliği*. (Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Karahasanoğlu, S., ve Yavuz, D.** (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul : İTÜ TMDK Yayınları.
- Kaya, F.** (2005). *Reşat Aysu'nun eserlerinin incelenmesi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Küçük, M.** (2003). Bilimsel Araştırma ve Etik. *Kurgu Dergisi*, 20(1), 245-256.
- Gürel, M.** (2011). *Keman eğitiminde kullanılan süsleme tekniklerinin Türk müziği keman icrasındaki uygulama biçimi ve buna yönelik alıştırmaların oluşturulması*. (Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Gürbüz, K.** (2022). *Reşat Aysu'nun saz eserlerinin Si Bemol ve Bas klarnet icra tekniklerinde ve eğitiminde kullanılabilirliği üzerine araştırma*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Helvacı, O.** (2006). 20. Yüzyıl Türk Müziğine Farklı Bir İz Bırakan M. Reşat Aysu'nun Hayatı ve Bestecilik Kimliği. Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 26(3), 29-35.
- Kaçar, Y. G.** (2021). Cinuçen Tanrıkorur'un Bestelerinde Mûsikî Tasvîri. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 1071-1095. <https://doi.org/10.15869/itobiad.884471>.
- Kahyaoğlu, Y.** (2015). Klasik Türk Müziği'nde Saz Müziğinin Yeri ve Önemi. *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, 1(1), 57-60. <https://doi.org/10.22252/ijca.105016>

- Kalaycıoğlu, R.** (1959). *Türk Musikisi Bestekarları Külliyyatı*. İstanbul : Hüsnütabiat Matbaası.
- Okyay, E.** (1998). *Ferid Alnar: Longa'dan Konçertoya*. Ankara : Seveda Cenap And Vakfı Yayınları.
- Oran, A.** (2004). *Keman Metodu: Türk Müziği'nde Keman İcra, Teknik ve Sanatı*. İstanbul : Gökhan Matbaacılık ve Mücellithanesi.
- Şen, Ü. S.** (2010). Sanat Eğitiminde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(1), 343-360.
- Şensoy, A. H.** (1999). *Türk Müziği Devlet Konservatuvarı keman eğitimi üzerine*. (Sanatta Yeterlilik Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ulucan, S.** (2005). *Kemanda yay tekniğinin temel bilgileri ve gelişimi*. (Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Ulusoy Yılmaz, D.** (2022). Münir Nurettin Selçuk Eserlerinin Makam, Form, Usûl ve Güftekar Tasnifi. *Sanat Ve Yorum* (40), 94-101.
- Yılmaz, Z.** (2001). *Türk Musikisi Dersleri*. İstanbul : Çağlar Yayınları.
- Yiğit, İ.** (2023). Son Dönem Edebiyatı ve Neşriyatında Tanbûrî Cemil Bey ve Eserleri. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*. 10 (5), 1607-1640.

EKLER

EK A: Mehmet Reşat Aysu Aysu'nun Notasına Ulaşılabilen Saz Eserleri





Çizelge A.1 : Reşat Aysu'nun Notasına Ulaşılabilen Saz Eserleri

Form	Makam	Usul	Bestelenme Tarihi	Bestelendiği Yer
Saz Semâisi	Kürdilihicazkâr	Aksak Semâi+Semâi	D 26.04.1952	Cebelitanık-Barselona
Saz Semâisi	Acemaşiran	Aksak Semâi+Semâi	12.05.1953	Ankara
Saz Semâisi	Nihâvend	Aksak Semâi + Sofyan	20.10.1953	Köln
Saz Semâisi	Mâhur No.1	Aksak Semâi+Nim Sofyan	28.11.1954	Bornova
Saz Semâisi	Hicâz	Aksak Semâi+Sofyan	30.06.1965	Ayvalık-Cunda
Saz Semâisi	Rast	Aksak Semâi+Semâi	14.08.1965	Bornova
Saz Semâisi	Hisarbuselik	Aksak Semâi+Semâi	26.08.1965	Bornova
Saz Semâisi	Ferahnak	Aksak Semâi+Semâi	18.05.1966	Bornova
Saz Semâisi	Nişaburek No.2	Aksak Semâi + Sofyan + Yürük Semâi	27.03.1967	Ankara-Bornova
Saz Semâisi	Muhayyerkürdi	Aksak Semâi + Semai + Sofyan	20.07.1967	Bornova
Saz Semâisi	Sultaniyegah	Aksak Semâi+Semâi	10.10.1967	Bornova
Saz Semâisi	Ferahfeza	Aksak Semâi+Semâi	23.01.1970	Bornova
Sirto	Sultaniyegah	Sofyan	25.01.1973	Bornova
Saz Semâisi	Segah	Aksak Semâi+Semâi	26.10.1976	Alsancak
Saz Semâisi	Nikriz	Aksak Semâi+Semâi	19.05.1977	Alsancak
Saz Semâisi	Şehnaz Buselik	Aksak Semâi+Semâi	10.08.1977	Alsancak
Saz Semâisi	Buselik	Aksak Semâi+Semâi	02.10.1977	Alsancak
Saz Semâisi	Yegah	Aksak Semâi+Semâi	27.10.1977	Alsancak
Saz Semâisi	Şehnaz	Aksak Semâi+Semâi	12.01.1978	İstanbul
Saz Semâisi	Hicazkar	Aksak Semâi+Semâi	27.04.1978	Alsancak
Saz Semâisi	Acemkürdi	Aksak Semâi+Semâi	25.09.1978	Alsancak
Saz Semâisi	Çargah	Aksak Semâi + Yürük Semâi	21.02.1979	Alsancak
Peşrev	Şedaraban	Devr-i Kebir	27.12.1979	Alsancak
Peşrev	Rast	Sofyan	26.01.1980	Alsancak
Cenaze Marşı	La Majör	Sofyan	10.02.1980	Alsancak
Peşrev	Kürdilihicazkar	Sofyan	13.06.1980	Alsancak
Peşrev	Nihavend	Sofyan	15.06.1980	Alsancak
Peşrev	Hicaz	Sofyan	24.09.1980	Alsancak
Peşrev	Sultaniyegah	Sofyan	19.11.1980	Alsancak
Peşrev	Buselik	Sofyan	19.06.1981	Alsancak
Peşrev	Çargah	Sofyan	15.12.1981	Alsancak
Peşrev	Ferahnak	Sofyan+Semâi	30.12.1981	Alsancak
Peşrev	Muhayyerkürdi	Sofyan	04.07.1988	Alsancak

Bu bölümde literatür taraması sırasında Reşat Aysu'ya ait ulaşılabilen saz eserlerinin notalarına (bkz. şekil A.1, şekil A.2, şekil A.3, şekil A.4, şekil A.5, şekil A.6, şekil A.7, şekil A.8, şekil A.8, şekil A.10, şekil A.11, şekil A.12, şekil A.13, şekil A.14, şekil A.15, şekil A.16, şekil A.17, şekil A.18, şekil A.19, şekil A.20, şekil A.21, şekil A.22, şekil A.23, şekil A.24, şekil A.25, şekil A.26, şekil A.27, şekil A.28, şekil A.29, şekil A.30, şekil A.31, şekil A.32, şekil A.33, şekil A.34, şekil A.35, şekil A.36, şekil A.37, şekil A.38, şekil A.39, şekil A.40, şekil A.41, şekil A.42, şekil A.43, şekil A.44, şekil A.45, şekil A.46, şekil A.47, şekil A.48) yer verilmiştir. Bu bölümdeki el yazması notalar Cüneyt Kosal'ın arşivinden alınmıştır.

Ulaşılabilen notaların listesi çizelge A.1 olarak gösterilmiştir.

Deste
Z.Y. Mâh. M. Reşat Aysu
Cebelüttarık - Barselona
26. Nisan. 1952
No. 211

Birinci hâne

Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne
♩ = 165

Cüneyt KOSAL

Şekil A.1 : Kürdili Hicazkar Saz Semaisi Sayfa 1

- 2 -

kürdilihicazkâr Saz Semâî'nin devamı.

Doç. Z. y. Müh. H. Resat Ayşu
Cebelittarak-Barselona
26.4.1952
No. 211

arco 3 pizz. arco 3
kanun 3 tanb. viola beraber 3 pizz.
cello. arco
yavaş yavaş ağırlaşarak - - - - -
pizz. 6.
Diminendo - - - - -

Cüneyt KOSAL.

Şekil A.2 : Kürdili Hicazkar Saz Semaisi Sayfa 2

Beste
M. Desat Aysu
Z. y. Mühendisi
Ankara İpek palas oteli
12. Mayıs. 1953
No. 206

No. 205

Birinci hâne

Testim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

tr.

pizz.

f.

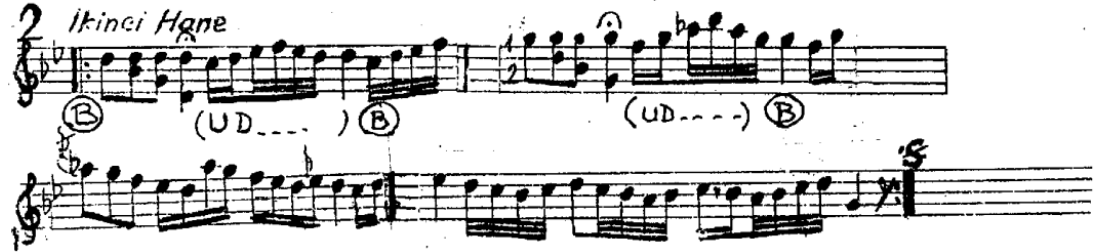
Bu söz semâî, Ankara'da, İsmail Baha Süreîsan meslektaşının evinde çokkoreler çalınıp bir seferinde musafir olarak bulunan Şefik Kaya'llı, Münir Nazharkamsoy beyler de dinledi. Dilhasa Şefik bey, iste biz böyle eserler istiyoruz diyerek teveccühlerini bildirmişti. Erolsayan ve Zekâî Süer beylerde eseri çaldılar. En Son İstanbul Tv. da Bal Arısı ağır armonikası ile çaldı.

Şekil A.3 : Acem Aşiran Saz Semaîsi

- 1 -
Nihavend Saz Semâi

Beste
M. Reşat Aysu
Ziraat. yük. Mühendisi
Köln - Almanya
20. Ekim. 1953
No. 207

6.15"
Birinci Hane



Şekil A.4 : Nihavend Saz Semaisi Sayfa 1

SOFYAN

pizz. / A.

pizz

YAYLAR

KANUN

pizz.

PIYANO

yay...

yavaş yavaş hızlanarak

yavaş yavaş sürat kesilerek

Aksak Semaî

AGIR

PP.

(B)

Şekil A.5 : Nihavend Saz Semaisi Sayfa 2

Mâhûr Saz Semâisi Beste
(NO.1)
Z. g. Muh. M. Resat Aysu
B. r. n. o. v. d.
28. 11. 1954.
op. No. 212

1. Hâne

4. Semâi

8. Teslim

2. Hâne

3. Hâne

4. Hâne - Tango temposunda

64

1

2

8

Cüneyt KOSAR

Şekil A.6 : Mahur Saz Semaisi

Hicaz Saz Semâi

Beste
Z. y. Müh. M. Reşat Rysu
Ryvalık-Cunda-Ali beyadaş
30. Haziran 1965
No. 232

Birinci hâne

5. Teslim

Cok hislenerek

İkinci hâne

5.

Üçüncü hâne

5.

Dördüncü hâne

Cok canlı - animato

rall. a tempo

rall. Süratlı

rall.

yavaş yavaş ağırlaşarak

yavaş yavaş



Cüneyt KOSAL

Şen
R. O. K.

Şekil A.7 : Hicaz Saz Semaisi

Dirinci hâne **Rast Saz Semâi**

2. y. Muh. M. Resat Aygün
Bartınova
14. Ağustos 1965
No. 233

5. Teslim

İkinci hâne

5. Üçüncü hâne

5. Dördüncü hâne

keman'lar

miya

Düdü'n saz'lar

5. saz'lar

kem. piya

5.

Cüneyt KOŞAL

Şekil A.8 : Rast Saz Semaisi

- 1 -
Hisar Bûselik Saz Semâi Z. y. Müh. M. Resat Aysu
Dornova
26. Ağustos 1965
No. 234

Birinci hâne

5. Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne
= 180 1. kısım

Cüneyt KOSAL

Şekil A.9 : Hisar Buselik Saz Semaisi Sayfa 1

-2-
Hisar Bûselik Saz Semâi'nin devamı
Deste ...
Z.y. Müh. M. Resat Rysu
Borno va
26. Ağustos. 1965
No. 234



Cüneyt KOSAL

[Handwritten signature]

Şekil A.10 : Hisar Buselik Saz Semaisi Sayfa 2

-1-
Ferahnâk Saz Semâi

Beste
Z.y. Muh. M. Resat Aysu
Borneva
18. Mayıs 1966
No. 235

Dirinci hâne

Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Cüneyt KOSAL

Şekil A.11 : Ferahnâk Saz Semâisi Sayfa 1

- 2 -

Ferahnak Saz Semâi (devami)

Beste
Z. y. Müh. M. Resgî Rysu
Barnova
16. Mayıs. 1966
No. 235

The image shows a musical score for the piece "Ferahnak Saz Semâi (devami)". The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 7/8. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has the word "animato" written below it. The third staff has a "B-" marking. The fourth staff has a "1-2" marking. The fifth staff has a "1-2" marking. The sixth staff has a "1-2" marking. The seventh staff has a "1-2" marking. The eighth staff has a "1-2" marking. The ninth staff has a "1-2" marking. The tenth staff has a "1-2" marking. The score is written in a style that is typical of Turkish musical notation, with many notes and rests. The notation is in a style that is typical of Turkish musical notation, with many notes and rests. The notation is in a style that is typical of Turkish musical notation, with many notes and rests.

Cilnevt KOSAL

Şekil A.12 : Ferahnak Saz Semâisi Sayfa 2

Tanbûri Erol Sayan
beye ithaf edilmiştir

- 1 -
Nişaburek Saz Semâi
No. 2

Deste
M. Resat Aysu
Z. y. Müh.
Onkara - Dorneva
27. Mart. 1967
No. 235

Birinci hane

The musical score is written on ten staves. The first staff is labeled 'Birinci hane' and the second 'İkinci hane'. The third staff is labeled 'Üçüncü hane'. The fourth staff is labeled 'Dördüncü hane' and 'variation 1'. The fifth staff is labeled 'Hızroplılar'. The sixth staff is labeled 'yaylılar'. The seventh staff is labeled 'variation 2'. The eighth staff is labeled 'Süratli Çalınacak'. The ninth staff is labeled 'Hızroplılar'. The tenth staff is labeled 'yaylılar'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'sf'.

Şekil A.13 : Nişaburek Saz Semaisi Sayfa 1

-2-
Nişaburek Saz Semâi'nin devamı
No.2

Beste
H. Resat Aysu
2. y. Mch
Ankara - Darınova
27. Mart. 1967
No. 235

4 = 64 Ağır olarak Sona erecek... Sür'atli Çalınacak

rall... Ağır

yavaş yavaş ağır olarak...

Şekil A.14 : Nişaburek Saz Semaisi Sayfa 2

- 1 -
Muhayyer Kürdi Saz Semâi

Beste
2. y. Müh. M. Reşat Aysu
Borneva
20. Temmuz 1967
No. 237

Birinci hâne

Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

rall.

çok süratli

yavaş yavaş ağırlaşarak

altempo

No. 237

The image shows a musical score for a piece titled "Muhayyer Kürdi Saz Semâi". The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings include "rall.", "çok süratli", "yavaş yavaş ağırlaşarak", and "altempo". The score is divided into sections labeled "Birinci hâne", "İkinci hâne", "Üçüncü hâne", and "Dördüncü hâne". The piece is identified as "Beste" and is the work of "2. y. Müh. M. Reşat Aysu". It was composed in "Borneva" on "20. Temmuz 1967" and is numbered "No. 237".

Şekil A.15 : Muhayyer Kürdi Saz Semaisi

Daste
M. Resat Rysu
Dargova
10. Ekim. 1967.
No. 238

Sultani yegâh Saz Semâisi

Birinci hâne

Testim...

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Cüneyt KOSAL

Şekil A.16 : Sultani Yegah Saz Semaisi

-1-
Ferahfezâ Saz Semâi

Deste
z.y. Müh. M. Resat Ayso
Dorneva
23. Ocak 1970
No. 249

Birinci hâne

Teslim

İkinci hâne

Uçuncü hâne

Dördüncü hâne

A-

Cüneyt KOSAL

Şekil A.17 : Ferahfeza Saz Semaisi Sayfa 1

-2-
Ferahfeza Saz Semâi

Deste
I.y. Müh. M. Resat Aysu
Borno va
25. Ocak. 1970
NO-249

Cüneyt KOSAL

Şekil A.18 : Ferahfeza Saz Semâisi Sayfa 2

Beste
M. Reşat Aysu
Borhova
25. Ocak. 1973
No. 266

Sultânî yegâh Sirto z.y. Müh.

♩ = 88
Allegro

A)

pp. cresc. Dim. Dim.

B)

kararlı

tr.

kararlı

son

Şekil A.19 : Sultânî Yegâh Sirto Sayfa 1

Beste
Z. y. Müh. M. Reşat Aysu
alsancak
26. Ekim 1976
Ya. 283

Segah Saz Semâisi

Birinci hâne.

Teslim

İkinci hâne

Uçuncü hâne

A) Dördüncü hâne

Şekil A.20 : Segah Saz Semâisi Sayfa 2

Nikriz Saz Semâi'si

Z. y. Müh. M. Rıza Rysu
Olsaneak
19. Mayıs 1977
No. 287

Diinci hâne

Testim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne
A) 5/8

Şekil A.21 : Nikriz Saz Semaisi Sayfa 1

- 2 -

Nikriz Saz Semâi'sinin devamı

Z. y. Müh. M. Kemal Ayso
Oluncak
13. Mayıs 1912
NO. 267

B) $\text{♩} = 48$

C) $\text{♩} = 58$

[Handwritten signature]

Şekil A.22 : Nikriz Saz Semaisi Sayfa 2

Şehnaz Bûselik saz semâi Sî

Beste
Z. y. Müh. M. Reşat Aysu
alsancak
10. Ağustos. 1977
No. 283

Birinci hâne

The musical score is written on five staves. The first staff is labeled "Birinci hâne" and begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is labeled "Teslim" and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff is labeled "İkinci hâne" and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff is labeled "Üçüncü hâne" and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff is labeled "A) Dördüncü hâne" and begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "rit." and "all. tempo".

Şekil A.23 : Şehnaz Buselik Saz Semaisi Sayfa 1

- 2 -

Şehnaz Bûselik 'in devamı.

Beste
Z.y. Müh. M. Resat Aysu
alsancak
10. Ağustos. 1977
No. 253

Şekil A.24 : Şehnaz Buselik Saz Semaisi Sayfa 2

- 3 -

Deste
Z. y. Müh. M. Kaset Rysu
Oluncak
10. Ağustos 1977
No. 288

Şehnaz Büselik Saz Semâi'sinin devamı

rall... *atempo* *rall...*

atempo *rall...* *rit....* *rall...*

surbitice *Allargato* *giriş ve hızlanarak*

yavaş yavaş hızlanarak

Not: Bu Saz Semâi'sinin bilhassa dördüncü hanesi yağlı ve mızraplı sazlar için bir çalışma metod'u mahiyeti taşımaktadır.

Şekil A.25 : Şehnaz Buselik Saz Semaisi Sayfa 3

Büselik saz semâi
Birinci hâne

Deste
Z.y. Müh. M. Reşat Aysu
als a neak
2. Ekim 1977
NO. 289

Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Cüneyt KOŞAL

Şekil A.26 : Buselik Saz Semaisi Sayfa 1

- 2 -
Düselik Saz Semâi'nin devamı

Beste
Z. y. Müh. M. Resat Arsu
als ancak
2. Ekim - 1977
No. 289

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.'. The score is composed of a single melodic line. The final staff ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Çüneyt KOSAL

II 1

Şekil A.27 : Buselik Saz Semaisi Sayfa 2

Birinci hâne

Yegâh Saz Semâi

Beste
Z. 4. Müh. M. Resat. Aysu
Çifte havuzlar - İstanbul
27. Ekim. 1977
No. 290

The musical score is written in staff notation with various musical symbols and ornaments. It consists of four main sections, each labeled with a hâne name: Birinci hâne, İkinci hâne, Üçüncü hâne, and Dördüncü hâne. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments, and is written in a style typical of traditional Turkish music notation.

Cüneyt KOSAL

Şekil A.28 : Yegâh Saz Semâisi

A) 4. Hane

B)

pizz a tempo arce

rall.

Şekil A.29 : Şehnaz Saz Semaîsî Sayfa 1

D)

E)

cresc

cresc

variasyon

yavaş yavaş hızlanacak

Alper Önal

Kaynak: M. Reşat AFSU'nun el yazısı notadan kopya edilmiştir.

Şekil A.30 : Şehnaz Saz Semaîsî Sayfa 2

Hicazkâr Saz Semâi

Birinci hâne

Beste
z. y. Müh. M. Resat Aysu
Olsoncak
27. Nisan. 1978
NO. 292

5. Testim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

A) Dördüncü hâne...

rit. a tempo

rit.

Cüneyt KOSAL

Şekil A.31 : Hicazkar Saz Semaisi

Acem kürdi saz semâi

Beste
Z. y. Müh. M. Resat Aysu
olsuncak
25. Eylül 1978
No. 293

Birinci hâne

İ. Teslim

İkinci hâne

Uçuncu hâne

A) Dördüncü hâne

Güneyt KOSAI

Şekil A.32 : Acem Kürdi Saz Semaisi Sayfa 1

-2-
Acem kürdi Saz Semâi'nin devamı

Beste
Z.y. Müh. M. Resat Aysu
Olsancak
25. Eylül. 1978
NO. 293

roll. ----- a tempo

Şekil A.33 : Acem Kürdi Saz Semaisi Sayfa 2

Çargah saz semâi

Beste
Z. y. Müh. M. Resat Aysu
Olacak
21. Şubat 1979
No. 296

Birinci hâne

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Cüneyt KOSAL

Şekil A.34 : Çargah Saz Semaisi Sayfa 1

- 2 -

Beste
Z. y. Müh. M. Resat Aysu
alsanacak
21. Şubat. 1979
No. 296

Çargâh Saz Semâi'nin devamı

Dördüncü hânenin devamı

Cüneyt KOSAL

R. Ali

Şekil A.35 : Çargah Saz Semaisi Sayfa 2

Deste
Z. y. Müh. M. Resat Aysu
olsuncak
26. Aralık 1979
NO. 297

Şedd-i Arabân (Şedarabân) peşrevi

Birinci hâne

Devri'kebir

Testim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Şevki KOSAL

Şekil A.36 : Şed Araban Peşrevi

(Sol Majör) minik Rast ^{Beste.} Z. y. Müh. M. Resat Aysu
peşrevi Alsancak - İzmir
26. Ocak 1980
No. 299

İrinci hâne

İ. Teslim

İ. İkinci hâne

İ. Üçüncü hâne

İ. Dördüncü hâne

yavaş yavaş ağırlasarak

Not: Türk müziği Enstrümanları ile çalındığında (Si koma bemolü - A ile çalınmalıdır).

Cüneyt KOSAL

Şekil A.37 : Minik Rast Peşrevi

Marche Funèbre
 Trauer Marsh
 Funeral March
 Cenaze Marşı (*)

Bâslik
 Z.y. Müh. M. R. Aysu
 Deste
 Çalsancak
 10. Subat. 1980
 No. 299

Trio
 p
 D.C.

*) Bu marşı kendim için besteledim. Hayatta, hakiki dostlarım varsa. Bilhassa
 bestekâr dostlarım - beni, lütfen bu marşımla yalçı etsinler.

Cüneyt KOSAL

Şekil A.38 : Cenaze Marşı

Beste
Z.y. Müh. M. Resat Aysu
Olsoncak
13. Haziran 1980
No. 301

Birinci hâne Kürdilihicazkar peşrevi

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Ş. İslim

Ş.

Ş.

Ş.

Ş.

Cüneyt KOSAL

Ş. İslim

Şekil A.39 : Kürdili Hicazkar Peşrevi

Nihavend peşrevi

Beste
M. Resat Aysu
Çifte Havuzlar - İstanbul
15. Haziran 1980
No. 302

Dirinci hâne

Testim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Yeni KOSAL

R. Aysu

Şekil A.40 : Nihavend Peşrevi

Hicaz peşrevi

Beste
Z. y. Müh. M. Resat Rysu
olsuncağ. İzmir
24. Eylül. 1980
No. 303

Birinci hâne

rall.

Testim *Dolo.*

İkinci hâne *Dolo.*

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Cüneyt KOSAL

Şekil A.41 : Hicaz Peşrevi

Sultani yegah peşrevi Z. y. Müh. M. Reşat Aysu...
Deste
Alınacak
16. Kasım 1980.
No. 304

Birinci hâne

Teslim

Kanun

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Cüneyt KOSAL

Şekil A.42 : Sultani Yegah Peşrevi

Büselik peşrevi

Deste
Z. y. Müh. M. Resat Aysu
Olacak
19. Haziran. 1961
No. 306

Birinci hâne

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Cüneyt KOSAL

Reşat Aysu

Şekil A.43 : Buselik Peşrevi

Çargah peşrevi

Beste
z. y. Müh. M. Resat Aysu
alsancak
15. Aralık 1981
No. 308

Birinci hâne

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Cüneyt KOŞAL

Şekil A.44 : Çargah Peşrevi

Ferahnak peşrevi

Beste
Z. y. Müh. M. Resat Aysu
alsancak
30. Aralık 1961
No. 305

İlkinci hane

Ş. Teslim

İkinci hane

Üçüncü hane

Dördüncü hane

The image shows a musical score for a piece titled 'Ferahnak peşrevi'. The score is written on four staves, each containing a different 'hane' (stanza) of the piece. The first staff is labeled 'İlkinci hane' (First Stanza) and the second staff is labeled 'İkinci hane' (Second Stanza). The third staff is labeled 'Üçüncü hane' (Third Stanza) and the fourth staff is labeled 'Dördüncü hane' (Fourth Stanza). The music is written in a staff with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The lyrics are written in Turkish and are placed below the corresponding musical staves. The score is attributed to Z. y. Müh. M. Resat Aysu and is dated 30. Aralık 1961, No. 305.

CaneYT KOSAL

Şekil A.45 : Ferahnak Peşrevi

Muhayyer kürdi peşrevi

Birinci hane

Beste
M. Resat Aysu
Ziraat yüksek Mühendisi
a. Sancak - İzmir
4. Temmuz 1966
NO. 342

Ş. Teslim

İkinci hane

Üçüncü hane

Dördüncü hane

Cüneyt KOSAL

Ş. Aysu

Şekil A.46 : Muhayyer Kürdi Peşrevi

Beste
Z. y. Müh. M. Resat Aysu
olsuncak
25. Eylül 1976
No. 293

Acem kürdi saz semâi

Birinci hâne

İ. Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

A) Dördüncü hâne

Güneyt KOSAL

Şekil A.47 : Acem Kürdi Saz Semaisi Sayfa 1

-2-
Acem kürdi Saz Semâi'nin devamı

Beste
Z.y. Müh. M. Resat Aysu
Olsuncak
25. Eylül. 1978
ND-293

roll. a tempo

R. Aysu

Şekil A.48 : Acem Kürdi Saz Semaisi Sayfa 2



ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Eren Cemre ERDEN

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lise** : 2014, İTÜ TMDK Çalgı Eğitim Lise Devresi, Keman
- **Lisans** : 2020, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Çalgı Bölümü

MESLEKİ DENEYİMİ:

2011: CAKA Bursa Kış Akademisi (masterclass, konser)
2013: CAKA Eskişehir Yaz Okulu
2013: CAKA Dubrovnik Kış Okulu
2014: İstanbul Klasik Gitar Merkezi - Keman ve piyano eğitmenliği
2014: İTÜ TMDK Orkestrası
2015: Arion Oda Orkestrası
2016: İTÜ Oda Orkestrası
2019: Selanik SKG-İTÜ Bridges Festival Orkestrası
2019: OD Müzik Merkezi - Keman ve piyano eğitmenliği
2023: MEDEA Anaokulu – Müzik öğretmeni
2023-2024: MEDEA Güzel Sanatlar – Keman ve piyano eğitmenliği
2023-2024: Gordion Oda Orkestrası

YÜKSEK LİSANS TEZİNDEN ÜRETİLEN YAYINLAR:

Erden, E. C. 2024. Reşat Aysu'nun Müzikal Yaşamı ve Hicaz Peşrev'in Keman Tekniği Açısından İncelenmesi, *Social Science Studies Journal*, 10 (5), 826-835.