



**REŞAT AYSU’NUN SAZ ESERLERİNİN Sİ BEMOL
VE BAS KLARNET İCRA TEKNİKLERİNDE VE EĞİTİMİNDE
KULLANILABİLİRLİĞİ ÜZERİNE ARAŞTIRMA**

Sanatta Yeterlik Tezi

Kubilay GÜRBÜZ

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2022

**REŞAT AYSU’NUN SAZ ESERLERİNİN Sİ BEMOL
VE BAS KLARNET İCRA TEKNİKLERİNDE VE EĞİTİMİNDE
KULLANILABİLİRLİĞİ ÜZERİNE ARAŞTIRMA**

Kubilay GÜRBÜZ

SANATTA YETERLİK TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Üfleme ve Vurma Çalgılar Sanat Dalı

Danışman: Prof. Ayşe Gülriz GERMEN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2022

ÖZET

REŞAT AYSU’NUN SAZ ESERLERİNİN Sİ BEMOL VE BAS KLARNET İCRA TEKNİKLERİNDE VE EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ ÜZERİNE ARAŞTIRMA

Kubilay GÜRBÜZ

Müzik Anasanat Dalı

Üfleme ve Vurma Çalgılar Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Prof. Ayşe Gülriz GERMEN

Bu çalışma, Reşat Aysu’nun saz eserlerinin Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet icra tekniklerinde ve eğitiminde kullanılabilirliğine yönelik analizler ve değerlendirmeler içermektedir. İlk olarak çalışmamızda Klarnetin tanımı, klarnet çeşitleri, Türk müziğinde klarnet, Mehmet Reşat Aysu’nun hayatı ve bestecilik kimliği gibi konulara yer verilmiştir. Analiz ve değerlendirmeler ise çalışmamız dahilinde belirlemiş olduğumuz alt problem soruları çerçevesinde yapılmıştır.

Örneklem olarak belirlemiş olduğumuz dört saz semaisini çeşitli konu başlıkları altında incelediğimiz bu çalışma ile; Reşat Aysu’nun Klasik Batı Müziği klarnet eğitimi alan icracılar tarafından tanınması ve bestekarlık teknikleri bakımından Reşat Aysu Saz Semailerinin yine Klasik Batı Müziği eğitimi almış ya da alıyor olan klarnet icracıları için teknik bazı hususlarda kazanım sağlayacak nitelikte eserler olduğuna dikkat çekilmesi hedeflenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Reşat Aysu, Bb Klarnet, Bb Bas Klarnet, Klasik Batı Müziği, Türk Müziği.

ABSTRACT

RESEARCH ON THE USAGE OF REŞAT AYSU'S SAZ SEMAİ WORKS IN Sİ BEMOL AND BASS CLARNET PERFORMANCE TECHNIQUES AND EDUCATION

Kubilay GÜRBÜZ

Anadolu University, Institute of Fine Arts, June 2022

Supervisor: Prof. Ayşe Gülriz GERMEN

This study includes analyzes and evaluations on the usability of Reşat Aysu instrumental pieces in Bb and Bb Bass clarinet performance techniques and education. First of all, in our study; The definition of clarinet, types of clarinet, clarinet in Turkish music, Mehmet Reşat Aysu's life and his compositional identity are included. Analysis and evaluations were made with the sub-problem questions that we determined within the scope of our study.

With this study, in which we examined four instrumental works, which we determined as a sample, under various topics; Reşat Aysu's recognition by students studying Classical Music clarinet and it is aimed to draw attention to the fact that the works of Reşat Aysu can be useful in some technical subjects for clarinet players who have received or are studying Classical Music.

Keywords: Reşat Aysu, Bb Clarinet, Bb Bass Clarinet, Classical Music, Turkish Music.

28.06.2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan *bilimsel intihal tespit programı*yla tarandığını ve hiçbir şekilde *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

Kubilay GÜRBÜZ

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “scientific plagiarism detection program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

Kubilay GÜRBÜZ

ÖNSÖZ

Klarnet dünyanın birçok ülkesinde icra edilen bir enstrüman olsa da aslen Klasik Batı Müziği içindeki gelişimi neticesinde bugünkü halini almış bir enstrümandır. Klarnet ve ailesinin, dünyanın çeşitli bölgelerinde var olan diğer müzik türleri içinde de sıkça kullanılmakta olduğu bilinmektedir. Haliyle Klarnetin yayılım gösterdiği coğrafyaların bu kadar çeşitli olması, birçok klarnet icra üslubunun var olduğu sunucunu ortaya çıkarmaktadır. Bu noktadan hareketle klarnet, belirli bir kültüre aidiyet noktasından oldukça uzaklaşarak zamanla bir dünya enstrümanı olma kimliğini kazanmıştır.

Literatürde klarnet ile ilgili akademik minvalde yapılan çalışmalar bulunmaktadır fakat bu çalışmaların genellikle ya Türk Müziği çerçevesinde Sol Klarnet ile ilgili ya da Klasik Batı Müziği çerçevesinde düşünülerek kurgulanmış çalışmalar olduğu görülmektedir. İlgili akademik çalışmalar içerisinde icra noktasında Klasik Batı Müziği ve Türk Müziği arasında köprü olma özelliği taşıyacak nitelikte çalışmaların az bulunduğu anlaşılmıştır.

İster Klasik Batı Müziği ister Türk Müziği olsun, hangi müzik türünü icra edersek edelim; birini ötekinin önüne koymadan, yapısal özellikleri tamamen birbirinden farklı bu iki müzik türünün köklü müzik gelenekleri olduğunu kabulü ile konuya yaklaşıldığında, esasen çok farklı gibi görünen bu iki müzik türünde birçok ortak noktanın bulunduğu hususunda perdelerin aralanmaya başlayacağını düşünmekteyiz.

Bu noktadan hareketle seçmiş olduğumuz tez konusuna dair yaptığımız analiz ve incelemelerin bu sahaya dair çalışmak isteyen ilgililere faydalı olmasını temenni ederken, araştırmama rehberlik ederek ilgi ve alakasını üzerimden eksik etmeyen kıymetli hocam ve danışmanım Prof. Ayşe Gülriz GERMEN Hanımefendi'ye, bilgi ve deneyimi ile bana vakit ayıran piyano eşlikçim Öğr. Gör. Dr. Hale VURAL'a, desteklerini ve yardımlarını esirgemeyen kıymetli hocam Prof. Oytun EREN ve Doç. Esra BERKMAN'a, bu tez aşamasında sonsuz desteği ve icrasıyla böyle önemli bir konu ile alakalı bana farkındalık kazandırdığı için değerli hocam, meslektaşım ve dostum Öğr. Gör. Dr. Yasin BOL ve ailesine, tezi hazırlarken vermiş olduğu teknik destekler için Öğr. Elm. Doğukan ARABUL'a, entelektüel birikimi ve usta icrasıyla her zaman akıl hocam olmuş Bilkent Müzik Direktörü Sayın Nusret İSPİR Beyefendi'ye ve son olarak ta kıymetli Babam Safâ GÜRBÜZ ve kıymetli Annem Fatma Filiz GÜRBÜZ'e teşekkürü bir borç bilirim.

Kubilay GÜRBÜZ

İÇİNDEKİLER

ÖZET	III
ABSTRACT.....	IV
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	V
ÖNSÖZ ve TEŞEKKÜR	VII
KISALTMALAR	X
ŞEKİLLER LİSTESİ	XI
TABLolar LİSTESİ	XIII
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM KAVRAMSAL ÇERÇEVE.....	4
1.1. KLARNET'İN TANIMI.....	4
1.2. KLARNET ÇEŞİTLERİ.....	5
1.2.1. Mi Bemol klarnet.....	5
1.2.2. Bass Klarnet:.....	5
1.2.3. La Klarnet	6
1.2.4. Sol Klarnet	7
1.2.5. Do Klarnet.....	8
1.2.6. Si Bemol Klarnet.....	8
1.2.7. Mi Bemol Alto Klarnet.....	9
1.2.8. KontraBas Klarnet	9
1.3. TÜRK MÜZİĞİNDE KLARNET	10
1.4. PROBLEM DURUMU	11
1.4.1. Alt Problem Soruları.....	11
1.5. HİPOTEZLER.....	12
1.6. METODOLOJİ.....	12
1.7. EVREN ÖRNEKLEM.....	12
1.8. VARSAYIMLAR.....	13
1.9. SINIRLAMALAR.....	13
1.10. TERMİNOLOJİ.....	13
1.10.1. Saz Semâîsi Formu	13
1.10.2. Bûselik Makâmı.....	14
1.10.3. Şehnâz-Bûselik Makâmı	14
1.10.4. Nihâvend Makâmı	15
1.10.5. Mahur Makâmı.....	16

1.10.6. Perde	17
1.11. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	18
İKİNCİ BÖLÜM BULGU VE YORUMLAR	22
MEHMET REŞAT AYSU’NUN HAYATI.....	22
MEHMET REŞAT AYSU’NUN BESTECİLİK KİMLİĞİ.....	23
2.1. BULGU VE YORUMLAR.....	26
2.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar	26
2.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar	29
2.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar	32
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM SONUÇLAR VE ÖNERİLER.....	66
3.1. 1.5.1. No’lu Hipotez ve Sonucu	66
3.2. 1.5.2. No’lu Hipotez ve Sonucu	66
3.3. 1.5.3. No’lu Hipotez ve Sonucu	67
ÖNERİLER	68
KAYNAKÇA.....	69
EKLER	
a) Reşat Aysu’nun Peşrevleri	
b) Reşat Aysu’nun Saz Semaileri	
c) Reşat Aysu’nun Diğer Enstrümantal Eserleri	

KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
SBE	: Sosyal Bilimler Enstitüsü
GSE	: Güzel Sanatlar Enstitüsü
EBE	: Eğitim Bilimleri Enstitüsü
GÜ	: Gazi Üniversitesi
FBE	: Fen Bilimleri Enstitüsü

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1: Chalumeau (Şalümo).....	4
Şekil 2: Mi Bemol Klarnet	5
Şekil 3: Bas Klarnet.....	6
Şekil 4: La Klarnet	7
Şekil 5: Sol Klarnet	7
Şekil 6: Do Klarnet.....	8
Şekil 7: Si Bemol Klarnet (Fransız-Alman)	8
Şekil 8: Alto Klarnet ve Basset Horn	9
Şekil 9: Kontra Bas Klarnet.....	10
Şekil 10: Aksaksemai Usulü.....	14
Şekil 11: Yürüksemai Usulü.....	14
Şekil 12: Bûselik Makâmı	14
Şekil 13: Şehnâz-Bûselik Makâmı	14
Şekil 14: Nihâvend Makâmı.....	15
Şekil 15: Mâhûr Makâmı.....	16
Şekil 16: Buselik Saz Semaisi (Muallim İsmail Hakkı Bey-1. Hane).....	34
Şekil 17: Buselik Saz Semaisi (Reşat Aysu-1. Hane)	34
Şekil 18: Mahur Saz Semaisi (Kemençeci Nikolaki-1. Hane)	35
Şekil 19: Mahur Saz Semaisi (Reşat Aysu-1. Hane).....	35
Şekil 20: Nihavend Saz Semaisi (Yusuf Paşa-1. Hane)	36
Şekil 21: Nihavend Saz Semaisi (Reşat Aysu-1. Hane).....	36
Şekil 22: Şehnâz-Buselik Saz Semaisi (Leon Hancıyan-1. Hane)	37
Şekil 23: Şehnâz-Buselik Saz Semaisi (Reşat Aysu-1. Hane)	37
Şekil 24: Şehnâz-Buselik Saz Semaisi (arpej)	38

Şekil 25: Buselik Saz Semaisi (arpej)	38
Şekil 26: Nihavend Saz Semaisi (arpej)	38
Şekil 27: Buselik Saz Semaisi (akor)	39
Şekil 28: Mahur Saz Semaisi (akor).....	39
Şekil 29: Nihavend Saz Semaisi (çift ses).....	39
Şekil 30: Buselik Saz Semaisi (staccato)	39
Şekil 31: Nihavend Saz Semaisi (staccato)	40
Şekil 32: Nihavend Saz Semaisi (çarpma)	40
Şekil 33: Şehnaz-Buselik Saz Semaisi (tempo terimleri).....	40
Şekil 34: Şehnaz-Buselik Saz Semaisi (tempo terimleri 2).....	41
Şekil 35: Türk Müziği Makamlarının Karar Sesleri ve Si Bemol.....	43

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1: Reşat Aysu'nun Peşrev Formunda Bestelemiş Olduğu Eserler	25
Tablo 2: Reşat Aysu'nun Saz Semâîsi Formunda Bestelemiş Olduğu Eserler.....	25
Tablo 3: Reşat Aysu'nun Diğer Enstrümantal Besteleri.....	25
Tablo 4: Reşat Aysu Eserlerinde Kullanılan Nüans Terimleri	30
Tablo 5: Reşat Aysu Eserlerinde Kullanılan Tempo Terimleri	30
Tablo 6: Reşat Aysu Eserlerinde Kullanılan Diğer Çalım Talimatları	31

GİRİŞ

Bilindiği üzere estetik; sadece insana mahsus ve sadece insana birtakım hususiyetler kazandıran vasıfların başında gelmektedir. Estetik biçimde beşeri duyguların ifade edilmesinde de söz ve ses unsuru son derece önemli iki araç olagelmıştır. Müziğin meydana gelmesinde yapının temel harcı olan bu iki unsur, müziğin yaşadığı coğrafyaların gereksinimlerine göre şekil değiştirmiş ve farklılaşmıştır. Gerek ilgili müziğin yaşadığı coğrafya gerekse o coğrafyanın dini, politik ve benzeri kodları temelde birbiri ile benzer gibi görünen ancak detaylara inildiği vakit çok farklı birtakım özellik ve hüviyete haiz müzik türlerinin ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Tarihsel verilere göre yaklaşık İ.Ö. 4000 yılından başlamak kaydıyla Mısır, Mezopotamya, Hindistan, Çin, Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında var olan ve zaman içerisinde gelişim göstermiş müzik sanatı, o coğrafyada icra edilen müziğin gereksinimlerini karşılamak için enstrümanlar bakımından da değişiklikler göstermiştir. İnsan sesinin ilk ve en etkili enstrüman olduğu düşünüldüğünde ilk olarak insan sesine eşlik etmek maksadı ile kullanılan enstrümanlar zaman içerisinde insan sesinin sınırları ile yetinmeyerek kendi teknik sınırlarını zorlar hale gelmiştir. Bu esnada köklü olduğunu bildiğimiz müzik geleneklerinin bazıları, enstrüman gelişimi bakımından diğer müziklere oranla daha fazla ilerleme göstermişken, diğer bazı müzik gelenekleri insan sesi dairesinden fazla uzaklaşmadan gelişim göstermişlerdir. Bu noktada enstrümanların gelişimi ve değişimi bakımından sınırları oldukça zorlayan bir müzik türü olarak Klasik Batı Müziği, Kıta Avrupa'sında baş göstermiş ve diğer müzik türlerinden, enstrümanlara yüklediği misyon bakımından da farklılaşmıştır. Kıta Avrupa'sında durum bu iken İslam/Ortadoğu Müzik geleneğinde ise Kıta Avrupa'sında icra edilmekte olan müziğin aksine insan sesinin ve sözlü müzik formlarının ağırlıkta olduğu, insan sesi sınırlarının fazla zorlanmadan daha çok enstrümanların sözlü formlara eşlik maksadı ile kullanıldığı bir müzik anlayışının hakim olduğu görülmektedir. Nitekim Osmanlı Devleti ve burada icra edilen müziğin benzerlik gösterdiği yakın coğrafyalarda oluşmuş makamsal müzik anlayışında ve kullanılan müzik formlarında insan sesinin sınırlarının nadiren aşıldığı görülmektedir.¹

¹ Bilindiği üzere yakın zamana kadar Klasik Batı Müziğinde kullanılmakta olan Soprano, Alto, Bas, Bariton vb. insan sesi sınıflandırmaları da İslam/Ortadoğu yahut Osmanlı/Türk Müzik Geleneklerinde şimdilik bilindiği kadarı ile kullanılmamaktaydı. Ancak Türk Müziğinde Ahenk kavramı ile belirlenen / belirtilen ve karar edilen perdenin kalın-ince erkek ve kadın seslerine göre aktarım / transpoze / göçürme uygulamaları bulunmaktadır.

Konumuz dahilindeki Klasik Batı Müziğinin ve dahi Türk Müziğinin geçirdiği değişim, dönüşüm ve gelişim süreci takdir edilmelidir ki bir lisansüstü çalışmanın sınırları dahilinde irdelenmesi zor, oldukça geniş bir konudur. Ancak kullanılan enstrümanlar açısından bakıldığında bir Klasik Batı Müziği orkestrasında kullanılan enstrümanların fazlalığı ve çeşitliliği hemen göze çarpmaktadır. Araştırmamızın ana konusu itibarı ile Klasik Batı Müziğinin vazgeçilmez enstrümanları arasında yerini almış bulunan Klarnet, -diğer birçok müzik türünde olduğu gibi- Osmanlı/Türk Müzik geleneğinde de kullanılmaktadır.^{2 3}

Klasik Batı Müziği enstrüman ailesinden alınarak Türk Müziğinde kullanılmakta olan keman, viyola ve çello gibi sazların yanı sıra klarnet sazı da Türk Müziğinin “Klasik” tabir olunan kısmı hariç olmak üzere oldukça sevilen bir enstrüman olma niteliğini ve icra eden sayısını her geçen gün artırmaktadır. Ancak Türkiye’de icra edilen klarnet, Sol Klarnet olarak isimlendirilmiş olan ve fiziki yapısı / icra tekniği bakımından Klasik Batı Müziğinde kullanılmakta olan Si Bemol Klarnetten oldukça farklı bir klarnet çeşididir.

Bu noktadan hareketle Türk Müziği akord sistemine uygun olarak üretilmekte olan Sol Klarneti icra edenler Türk Müziği repertuarında bulunan eserleri zaten icra etmektedirler, fakat aynı repertuarı Si Bemol Klarnetle icra etmekte, Batı Müziği eğitimi almış çoğu icracı sorun yaşamaktadır çünkü Si Bemol Klarnetin teknik donanımı Sol Klarnet kadar Türk Müziğini icra etmeye uygun görünmemektedir.

Bu durum beraberinde, Batı Müziği eğitimi almış Si Bemol Klarnet icracıları için Türk Müziği repertuarında bulunan, hem Klarnet tekniğinin geliştirilmesinde çok faydalı olabilecek hem de farklı bir disiplinde eğitim almış olmasına rağmen Si Bemol Klarnet icra edenlerin Türk Müziğine vukufunu artıracak bazı eserlerden mahrum kalabilecekleri sonucunu meydana getirmektedir. İlaveten Türk Müziği makamlarının tamamını ve bu makamların kendine has perde düzenlerini, Batı Müziği ses sistemine uygun olacak şekilde tasarlanmış Si Bemol Klarnet ile icra etmek, Sol Klarnet’e nispetle farklı cihetten birtakım zorluklar arz etmektedir.

² Klasik Batı Müziğinde kullanılan enstrümanlardan olan klarnet nefesli enstrümanlar içerisinde 20. Yy dan başlamak kaydıyla Osmanlı/Türk Müziği geleneğinin özellikle fasıl icralarında çokça kullanılmıştır.

³ Ancak her iki müzik türünde de kullanılan klarnetler yapısal olarak ve icra teknikleri bakımından farklılıklar arz etmektedir. Bu farklılıkların neler olduğuna yönelik izahat tezimizin 2. Bölümünde yer almaktadır.

Bu alışmada; Klasik Batı Müziği Keman eğitimi almış olan ve Türk Müziği Bestekarları arasında yer alan Mehmet Reşat Aysu'nun hem besteleme tekniği hem de ilgili makamı yorumlayış şekli bakımından geleneksel anlayıştaki Saz Semaisi besteleme tekniğinden oldukça uzak denilebilecek, almış olduğu Batı Müziği eğitiminin Türk Müziğine yansımalarının oldukça dikkat çekici olduğu dört adet Saz Semaisi Formundaki eserin Si Bemol Klarnet ile icrası, farklı icra teknikleri bakımından incelenecek olup Türk Müziği Repertuarında yer alan bu türden eserlerin ilgili sahaya oldukça katkı sağlayacağı düşünölmektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM KAVRAMSAL ÇERÇEVE

1.1. KLARNET'İN TANIMI

“Klarnetin dolgun ses tonu, çeşitli çalma yollarını kolaylıkla ortaya koyabilmesi ve gürlük yelpazesinin geniş oluşu, besteciler için her zaman çekici olmuştur. Öyle ki çalgının gelişim yönünden bugünkü durumuna henüz gelemediği 18. yüzyılda bile besteciler onu solo ve oda müziği yapıtlarında, ayrıca senfoni orkestralarında kullanmaya başlamışlardır” (Germen, 1993, s. 5).

Klarnet tahta nefesli çalgılar ailesinin bir üyesidir. Geç barok ve erken klasik dönemin tek kamışlı nefesli çalgısı olan ve Fransız köylü kavalında gelişerek yıllar içinde gelişen Chalumeau (Şalümo) klarnetin ilk hali olarak karşımıza çıkmaktadır. Kelime kökeni Latince olan Chalumeau; açık, parlak, temiz, yüksek sesli anlamını taşıyan "Clarus" kelimesinden almıştır (Kaplan, 2019, s. 6).

Alman çalgı yapımcısı Johann Christoph Denner (1655-1707) 1700'li yıllarda Chalumeau'yu geliştirerek, Chalumeaux (Şalümoks) diye adlandırmıştır. Bu şekilde tahta nefesli ailesinin en önemli bireylerinden biri olan Klarnet ilk şeklini, formunu oluşturmuştur. Denner'dan sonra dönemin klarnet enstrümanındaki yapısı üzerinde daha iyi bir teknik yapıya ulaşmak için çalışmalar yapan Ivan Müller (1786-1854) hem günümüzde kullandığımız güderilerin ilk mucidi ve hem de 13 perdeli ve en gelişmiş klarneti tasarlayan kişi olarak karşımıza çıkar. Orkestraya dâhil edilmesi 1750 yılında gerçekleşmiş olan klarnetin, Mozart'ın katkılarıyla oda müziği orkestralarında yaygınlaşması, enstrümanın toplu icra müziklerindeki karakterinin gelişmesinde büyük rol oynamıştır (Gülsün, 2009, s. 4).



Şekil 1: Chalumeau (Şalümo)

1.2. KLARNET ÇEŞİTLERİ

1.2.1. Mi Bemol klarnet

Ailenin en küçük yapısına sahip olan Mi Bemol Klarnet ilk zamanlarda kornet ve trompetin ses tını ihtiyacını karşılamak için kullanılmıştır. Parlak bir ses tınısına sahip olan Mi Bemol Klarnet hem Boehm hem de Aubert sistem olarak karşımıza çıkmaktadır (Çağrı, 2006, s. 17).



Şekil 2: Mi Bemol Klarnet

1.2.2. Bass Klarnet:

Günümüzde Si Bemol Bas Klarnet olarak karşımıza çıkan bu enstrüman; mekanizması ve çalış tekniği olarak Si Bemol klarnetle aynı yaklaşıma sahiptir. Si Bemol klarnetin bir oktav kalından çalınan çeşidi olan Bas klarnet la tonunda ses veren başka bir çeşide sahiptir. Bas klarnet yapısı uzun anatomik yapısı itibariyle ağızlık bölümü ve kalak bölümü yukarı doğru “S” şeklinde bir hal almıştır. Bas Klarneti ilk kez Mercadante 1834 Emma d'Antiochia operasında kullanmıştır. Daha sonra 1836 yılında Giac Meyrbeer operalarında kullanıldığı bilinmektedir. Fransız besteci Hector Berlioz, Maurice Ravel. Mussorsgsky. Richard Wagner in operalarında Bas klarnetin önemli ölçüde yer aldığını görürüz. Macar piyanist ve besteci Franz Lizst, Giuseppe Verdi birçok operasında Bas klarnete yer verir. Hemen ardından Giacommo Puccini 1889'da edgar operasından başlayarak bütün operalarında Bas klarnete yer verir. Rus besteci Tchaikovsky'nin

yazdığı son bale olan Fındık Kıran'da Bas klarnet için önemli sololar yazmıştır. Çoğu Romantik dönem besteciler Bas klarnet için eserlerinde yer vermiştir. Gustav Mahler yazdığı bütün senfoni için yazdığı eserlerde Bas klarnet yer verirken, Richard Strauss çoğu eserinde mi Bemol klarnetle beraber Bas klarnete önemli bir yer verdi. İkinci Viyana Okulu bestecileri, Anton Webern, Alban Berg ve Arnold Schoenberg, Shostakovich ve Sergei Prokofiev bu enstrüman için eserlerinde yer verdi. Igor Stravinsky Bas klarnet için oldukça kompleks ve karakterinin sınırlarını zorlayan parçalar yazarak eserlerine kullanmıştır. (The Firebird, 1910, Petrushka 1911 ve The Rite of Spring 1913). Tarih içindeki gelişimin yanı sıra Bas klarnet için yazılmış çok sayıda solo eserler, sonatlar ve solo Bas klarnet için yazılmış konçertolar yer almaktadır (http-1).



Şekil 3: Bas Klarnet

1.2.3. La Klarnet

Fransız sistemi Klasik Batı Müziği icrasında, Alman sistemi ise genellikle Yunan ve Balkan Müziği icrasında kullanılmaktadır. La klarnet, Si Bemol klarnetten daha uzun ve 1,5 ses aşağıdan ses vermektedir (Sağlam, 2021, s.14).



Şekil 4: La Klarinet

1.2.4. Sol Klarinet

Alman Aubert sistem olan ve daha çok Türk Müziği icra eden klarinetçilerle birlikte balkan müziği klarinet icracıları tarafından da tarafından tercih edilen ve Türk Müziği icracıları tarafından simge olmuş bir enstrüman olmasından dolayı “Turkish Clarinet” olarak adlandırılan bir klarinet türüdür. Fransız Boehm klarinet sistemine nazaran daha az pozisyon içermesinden dolayı Alman Aubert sistemin, klarinet ile Türk Müziği icra etmek adına daha elverişli olduğu ve Türk Müziğindeki perdeleri seslendirmek açısından daha kolaylık sağladığı düşüncesi hakimdir.



Şekil 5: Sol Klarinet

1.2.5. Do Klarnet

Senfoni orkestralarında nadiren görülen bu klarnet, küçük bir yapıya sahip olduğu için daha çok okullarda ki çocukların başlangıç klarnet eğitiminde ve askeri bandolarda görülmektedir. Do Klarnet piyanoyla aynı akorda sahip olduğundan dolayı transpoze ihtiyacı bu enstrümanı çalarken karşımıza çıkmaz (Çağrı, 2006, s.20).



Şekil 6: Do Klarnet

1.2.6. Si Bemol Klarnet

Bütün müzik tarzlarında en yaygın olarak kullanılan klarnet ailesinin bu ferdi, 4 oktavlık ses genişliğiyle bestecilerin duygularını ifade etmekteki birçok ruh halinin enstrümanı olmuştur. Boehm Fransız sistem ve Aubert Alman sistem olarak kullanılan bu klarnet türü özellikle Klasik Batı müziğinde tercih edilir. Piyanoya göre bir tam ses yukarıdan transpoze edilmektedir.



Şekil 7: Si Bemol Klarnet (Fransız-Alman)

1.2.7. Mi Bemol Alto Klarnet

Mi Bemol klarnet ya da pikolo klarnet parlak bir ses rengine sahiptir. Mi Bemol ve re klarnet olmak üzere iki tür pikolo klarnet vardır. İşleyişleri tamamıyla birbirinin aynıdır. Bu iki klarnet arasında yarım seslik bir fark bulunmaktadır. Mi Bemol klarnet daha çok orkestra eserlerinde bulunmakla beraber, bazen klarnet topluluklarında da yer almaktadır (Melhem, 2016, s.26).



Şekil 8: Alto Klarnet ve Basset Horn ⁴

1.2.8. KontraBas Klarnet

Si Bemol alto klarnetten 2 oktav ve Bas klarnetten bir oktav alt register de duyulan bu klarnet hem ağaç hem de metal yapıdadır. Bazen "kontra Bas klarnet" veya "kontrBas" olarak yanlış yazılan bu alışılmadık kontrBas klarnet, temel olarak Bas klarnetin uzunluğunun iki katıdır. Bu, onu aynı anda klarnet ailesindeki en büyük ve en derin sesli enstrüman yapar. Contra, kelimenin tam anlamıyla “aşağıda bir oktav perdeli” anlamına gelir. Bb ve Eb Klarnet olmak üzere iki çeşidi vardır. Bu çalgının düz versiyonu 150 cm. olup ağaçtan yapılmaktadır. “U” şeklindeki silindirik yapıya sahip olanı ise metaldir (http-2).

⁴ Alto Klarnet mi bemol, basset horn F.



Şekil 9: Kontra Bas Klarnet

1.3. TÜRK MÜZİĞİNDE KLARNET

Osmanlı Devleti döneminde ilk olarak Mızıkâ-i Hümayûn topluluğunda karşımıza çıkan klarnet, yaygınlaşma sürecini Guiseppe Donizetti'nin daveti ile İstanbul'a gelmiş olan "Tüysüz" lakabı ile mâruf Francesco'nun yetiştirdiği klarnet öğrencileri ile devam ettirmiştir. (Gazimihal, 1961, s.130) Francesco'dan evvel yani 1820'li yıllarda *Alman (Oehler) Sistem* klarnetlerin ülkemizde kullanıldığı bilinmekle birlikte, 1854 yılında Francesco ile birlikte Osmanlı'da *Fransız (Boehm) Sistem* klarnet icra edilmeye başlanmıştır (Çağrı, 2006, s.24).

Paris Konservatuvarı'nda 1845 yılında ilk defa olarak *Klose* tarafından eğitimi verilmeye başlayan *Fransız Sistem* Klarnet, Klose'nin öğrencisi olduğu düşünülen Francesco ile birlikte Osmanlı Devleti'nde de kullanılmaya başlamış ve M. Ali Bey, Zati Arca ve silsile yolu ile Veli Kanık, İhsan Servet Küñçer gibi icracılar sayesinde sevilmiş ve benimsenmeye başlamıştır (Gazimihal, 1961, s.131).

İlk kez mızıkâ ve bando gibi müzik topluluklarında kullanılarak yaygınlık kazanmış olan klarnet, 19. yy'ın sonuna doğru Türk Müziği icrasında da kullanılmaya başlanmıştır. İbrahim Efendi ise Klarneti Türk Müziğinde kullanan ilk kişi olarak bilinmektedir (Erdoğan, 2017, s.38-39).

İbrahim Efendi'den günümüze kadar Türk Müziği özelinde pek çok kıymetli klarnet icracısı yetişmiş ve Türk müziğinde klarnetin benimsenmesi adına birçok katkıda bulunmuşlardır. Türk Müziğinin Klasik tabir olunan geleneksel kısmı hariç olmak üzere, klarnet Türk müziğinin neredeyse her dalında ve ülkemizin her bölgesinde icra edilmektedir. Türk Müziği'nin kendine has perde düzenleri ile örtüşmesi sebebiyle Türkiye'de klarnet icra edenler tarafından Alman Sistem Sol Klarnet tercih edilmektedir. Alman Sistem Sol Klarnetin en çok kullanıldığı ülke Türkiye olduğu için de bu klarnet, "*Türk Klarneti*" (Turkish Clarinet) adıyla anılır hale gelmiştir.

1.4. PROBLEM DURUMU

Mesleki müzik eğitimi verilen kurumların bireysel çalgı eğitimi programları incelendiğinde; müfredatlarda Türk musikisi bestecilerinin eserlerine yeterince yer verilmediği, bu eserlerin tanınmadığı dolayısı ile Türk müziğinin zenginliklerinin farkına varılması, milli kültür öge ve değerlerinin anlaşılması, milli birlik-beraberlik bilincinin geliştirilmesi amacı ile iki müzik türü arasında köprü vazifesi görecektir disiplinler arası çalışmalara ihtiyacın oldukça fazla olduğu düşünülmektedir. Türk Musikisi bestecileri tarafından bestelenmiş mevcut eserlerin icra farklılığı sebebi ile eğitim amaçlı kullanılamamasından dolayı bu eserlere yaygın olarak yer verilememektedir. Bu eksikliğin giderilmesine katkı sağlayacağı düşüncesiyle; bu çalışmada bir Türk Müziği Bestecisi olan M. Reşat Aysu'nun saz eserlerinden yola çıkılarak, klarnet eğitimi programlarında yer alan konu başlıklarına uygun olarak bir enstrümantal Türk müziği dağarcığı oluşturmanın yararlı olacağı düşünülmektedir ve bu doğrultuda araştırmanın alt problem soruları aşağıda belirtilmiştir.

1.4.1. Alt Problem Soruları

1.4.1.1. Klasik Batı Müziğinde kullanılan Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ton anlayışı ile Türk Müziğinde kullanılan Sol Klarnet ton anlayışı arasında bir fark var mıdır? Bu konuda; kamış, ağızlık, klarnet yapımında kullanılan materyal, vb. ton konusunda fark yaratan teknik hususlar nelerdir?

1.4.1.2. Reşat Aysu'ya ait saz eserlerinde ve dahi Türk Müziği notaları üzerinde nüans terimleri, hız terimleri ve diğer çalım talimatları belirtilmekte midir?

1.4.1.3. M. Reşat Aysu'ya ait saz eserleri, Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ile icra yapmaya uygun mudur?

1.5. HİPOTEZLER

1.5.1. Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ton anlayışı ile Sol Klarnet ton anlayışı arasında farklar vardır.

1.5.2. Reşat Aysu'ya ait saz eserlerinde ve dahi Türk Müziği notaları üzerinde nüans terimleri, hız terimleri ve diğer çalım talimatları belirtilmemektedir.

1.5.3. Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ile Reşat Aysu'ya ait enstrümantal eserlerin icrası mümkündür.

1.6. METODOLOJİ

Araştırmada bilimsel araştırma metotlarından betimsel model (Güngör, 2018, s.28) esas alınmıştır. Veriler kaynak tarama yöntemi ile elde edilmiştir. Konuya dair elde edilen veriler, analiz ve karşılaştırma yöntemleri kullanılarak değerlendirilmiş ve ampirik nitelikte ilgili sahaya dair şahsi tecrübelerle dayalı önermelerde de bulunulmuştur.

1.7. EVREN ÖRNEKLEM

Bu çalışmanın genel evrenini (Karasar, 2015, s.110) Türk Müziği Repertuarında bulunan tüm saz semaileri, evrenini ise M. Reşat Aysu'ya ait Saz Semaileri oluşturmaktadır. Çalışmanın örneklemini ise evren içerisinde belirlemiş olduğumuz 4 adet Saz Semaisinden oluşmaktadır.

Araştırmanın örneklem listesi aşağıdaki gibidir.

- 1.** Bûselik Saz Semaisi (Reşat Aysu)
- 2.** Şehnaz-Bûselik Saz Semaisi (Reşat Aysu)
- 3.** Nihavend Saz Semaisi (Reşat Aysu)
- 4.** Mahûr Saz Semaisi (Reşat Aysu)

1.8. VARSAYIMLAR

Bu araştırmada;

- Yazılı kaynaklardan elde edilen bilgilerin yeterli ve güvenilir olduğu,
- Araştırma yönteminin araştırma konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygun olduğu,
- Araştırma için seçilen örneklemin evreni temsil edebilecek nitelikte olduğu varsayımlarından hareket edilmiştir.

1.9. SINIRLAMALAR

Çalışmamızda Türk Müziği Repertuarında bulunan Saz Semaillerini ele alırken bazı sınırlamalara gidilmesi ihtiyacı doğmuştur çünkü taktir edilmelidir ki Türk Müziği Repertuarında, bu çalışmanın sınırları dahilinde incelenmesi mümkün olamayacak kadar fazla Saz Semaisi bulunmaktadır. Bu çalışma Klasik Batı Müziği enstrümanları ile icra edilmesinde fayda olduğu düşünülen Reşat Aysu'ya ait 4 Saz Semaisi ile sınırlandırılmıştır.

1.10. TERMİNOLOJİ

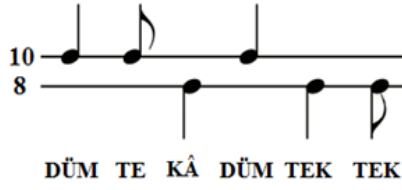
1.10.1. Saz Semâîsi Formu

Çalgısal bir tür olan Saz Semâîleri, Hane ve Teslim esasına göre bestelenmektedir.

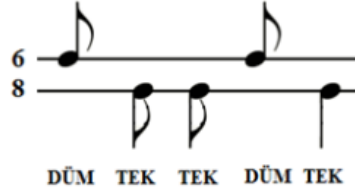
⁵ Bu türün en önemli özelliği ise tüm Saz Semâîlerinin 1., 2., 3. Haneleri ile Teslim bölümlerinin Aksak Semai denilen 10 zamanlı sabit bir usul ile bestelenmeleridir (**Şekil 10**) (Akdoğan, 1995, s.285). Ancak saz semaillerinin 4. Hanelerinin geleneksel anlayışa göre 6 zamanlı Yürük Semai usulü ile (**Şekil 11**) bestelenme zorunluğu 20. Yy'ın başlarından itibaren terkedilerek Yürüksemai usulünün yerine tüm küçük usuller ⁶ kullanılır olmuştur.

⁵ Saz semailleri batı müziğindeki Rondo formuna benzetilebilir. Saz semaillerinin biçim yapısı çoğunlukla A-B-C-B-D-B-E-B şeklinde B tekrarlı olacak şekilde bestelenirken, aynı yapı Rondo formunda A tekrarlı olacak şekildedir.

⁶ Türk Müziğinde Usuller Büyük ve Küçük olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Küçük usuller ifadesi 2 ila 15 zamanlı usuller, büyük usuller ifadesi ise 16 ila 124 zamanlı usuller arasındaki usuller için kullanılmaktadır.



Şekil 10: Aksak Semai Usulü



Şekil 11: Yürük Semai Usulü

1.10.2. Bûselik Makâmı Dizisi ^{7 8}



Şekil 12: Bûselik Makâmı Dizisi

1.10.3. Şehnâz-Bûselik Makâmı Dizisi



Şekil 13: Şehnâz-Bûselik Makâmı Dizisi

⁷ Türk Müziğinde kullanılan Tanini (T), Bakiyye (B), Küçük Mücennep (S), Büyük Mücennep (K) ve Artık İkili (A) aralıkları ile 4'lü ve 5'liler, Klasik Batı Müziğinde kullanılmadığı için bu aralıkların Türk Müziğindeki isimleri ve harf karşılıkları porte üzerinde gösterilmemiştir. Tonal anlayış ve nazari bakımdan anlatılan makam dizileri birbiri ile tam örtüşmediği için aralıklar yarım, tam ve 1,5 ses olacak şekilde, makamsal aralıklara yer vermeden soyutlamalı makam anlayışıyla tonal düzlemde yazılmıştır.

⁸ Şekil 12, 13, 14 ve 15' de dizilerin Si bemol ve Si bemol bas klarnet için transpoze şekilleri verilmiştir.

“Buselik makamı çıkıcıdır. Buselik beşlisinin tiz tarafına bir hicaz 4’lüsü eklenmek suretiyle yapılmıştır. Dizinin aralıkları pestten tize doğru “TBTT+BAS ve tizden peste doğru SAB+TTBT tertibinde sıralanmıştır. 5’li le 4’lünün birleştiği yerde bulunan ses (5. derece) güçlü vazifesini taşır. Makamın asıl mevki Dügâh perdesidir. Donanıma hiçbir işaret konulmaz” (Akdoğan, 1993, s. 41).

Yukarıdaki tarife göre Hüseyin Sadeddin Arel nazari sisteminde Buselik Makamı dizisi, Buselik 5’lisine Hicaz 4’lüsü eklenmek suretiyle meydana gelmektedir. Bu dizi günümüzde Şehnaz Buselik Makamı olarak adlandırılan makam ve dizisi ile aynı dizidir.

Arel, Buselik 5’lisine eklenen Hicaz 4’lüsünün Çıkıcı seyir ile kullanılması durumunda Buselik Makamının meydana geldiğini, aynı dizinin İnici olarak kullanılması durumunda Şehnaz Buselik Makamının meydana geldiğini belirtmektedir (Akdoğan, 1991-3. S. 42).

İlaveten Buselik Makamının **Şekil 12**’de belirtildiği gibi Buselik 5’lisine Kürdi 4’lüsünün birleşmesi ile meydana geldiğini belirten nazariyat kitapları da bulunmaktadır (Kutluğ, 2000, s. 155, 159)

Bûselik makâmının karar (tonik) sesi Dügâh (La) notasıdır. Yeden’i (sansibl) ise Nim-Zirgüle (Sol Diyez) notasıdır. Seyri ise Çıkıcı ya da İnici-Çıkıcı’dır.⁹ Donanıma herhangi bir işaret yazılmaz. İki türlü dizisi bulunan Bûselik makamının (Aydemir, 2010, s.85) 1. türü **Şekil 12**’de belirtildiği gibi, 2. Türü ise **Şekil 13**’de belirtildiği gibidir.

1.10.4. Nihâvend Makâmı Dizisi



Şekil 14: Nihâvend Makâmı Dizisi

⁹ Türk Müziği nazariyat kitapları makamların seyirlerini Çıkıcı, İnici-Çıkıcı ve İnici olarak üç farklı şekilde nitelenmektedir. Durak (tonik) ve civarından seyre girenler Çıkıcı, Güçlü (dominant) ve civarından seyre girenler İnici-Çıkıcı, Tiz karar ve civarından seyre başlayanlar ise İnici makamlar olarak nitelenmektedir.

Nihavend makamı (Rast-Sol) sesi üzerine nakil edilmiştir; onun sesleri pestten tize doğru, Rast, Dügah, Kürdi, Çargah, Neva, Nim-Hisar, Acem veya Eviç, Gerdaniye olup nota isimleri ise, Sol, La, Küçük Mücenneb Bemollü Si, Do, Re, Küçük Mücennep Bemollü Mi, Bakiyye Diyezli Fa veya tabii Fa ve Sol'dür. Güçlü 5. sestir. Makam ya durak yahut güçlüden başlar. (Ezgi, 1933, s. 264)

Nihavend makâmının karar (tonik) sesi Rast (Sol) notasıdır. Yeden'i (sansıbl) ise Irak (Fa Diyez) notasıdır. Seyri İnici-Çıkıcı'dır. Donanımında Kürdî (Si Bemol) Nim-Hisar (Mi Bemol) işaretleri yazılır. (Aydemir, 2010, s.88) Bu makamı nazariyat kitapları genellikle Şed Makam¹⁰ olarak nitelemektedir. Ancak bu makamın şed makam olmadığı hakkında itilaf bulunmaktadır (Kutluğ, 2000, s. 453)

1.10.5. Mahur Makamı



Şekil 15: Mâhûr Makâmı

Arel Nazari Sisteminde, Mahur makamının Rast perdesine göçürülmüş bir Çargâh makamından ibaret olduğu (Şed Makam), tiz duraktan başladığı, inici bir makam olduğu ve donanımına Fa Küçük Mücenneb diyezi konulduğu belirtilmektedir (Akdoğu, 1993, s. 287)

¹⁰ Türk Müziğinde Makamlar Basit (müfred), Bileşik (mürekkeb) ve Şed (göçürülmüş) Makamlar olarak 3 türe ayrılarak nazariyat kitaplarında sınıflandırılmaktadır. Her ne kadar Nihavend makamının nazariyat kitaplarında Buselik makamının şeddi yani Buselik makamının sol notası üzerine göçürülmüş hali olduğu belirtiliyorsa da Şed makam türünün var olup olmadığı konusu Türk Müziği camiasında halen itilafli bir konu olarak tartışılmaktadır. BKZ. Şed makamlarla ilgili daha detaylı bilgi için bkz. A. Başak İlhan Harmancı, “Şed Makam Mı Şed İcrâ mı?”, Rast Müzikoloji Dergisi, Cilt. 1, Sayı.1 (2013) s. 22-77.

Bu makam da aynı Nihavend makamında olduğu gibi nazariyat kitaplarında Şed Makam olarak nitelenmektedir. Ancak Mahûr Makamı genellikle nazariyat kitaplarında Çargah Makamı Dizisinin sol (rast) perdesi üzerine göçürülmüş şekli olarak değerlendirilmektedir. Ancak bazı nazariyat kitaplarında bu makamın Şed Makam değil Mürekkeb makam olduğuna dair itilaf bulunmaktadır (Kutluğ, 2000, s. 441).

1.10.6. Perde

Araştırmamızın metni içinde “perde” ifadesi sıkça kullanılmaktadır. Bu ifadenin neden kullanıldığına yönelik izahatın, tezimizin anlaşılması bakımından son derece önemli olduğu düşünülmektedir. Bilindiği üzere Batı müziği *solmizasyon* sisteminde doğal seslerin yanına gelen diyez ve bemol işaretleri, o sesi “arıza” olarak nitelemektedir.¹¹ Nitekim Batı Müziğine ait bir eserin *donanım* bölümü değerlendirilirken, ilgili tonun aldığı arıza/arızalar olarak yorum yapılmaktadır. Bilindiği üzere Türk Müziği notasyonu da Batı Müziğinden devşirilerek revize edilmiş benzer bir sistem kullanılmaktadır. Ancak bu sistemde Batı müziğinde kullanılmayan diyez ve bemol işaretleri de bulunmaktadır.¹²

Bilindiği üzere Türk Müziği birbirine eşit olmayan aralıklardan oluşan (gayr-i müsavi) 24’lü bir ses sistemi kullanılmaktadır ve bu sistemde yer alan tüm seslerin bir ismi bulunmaktadır. (Çargâh-Do, Nim Hicaz-do 4 koma diyez, Segâh-Si 1 koma Bemol vb.) Çok eski dönemlerden beri, bu seslere isim verme yöntemi Türk Müziğinde kullanılmaktadır. Bu sistemin, yani 24’lü ses sisteminin, Solmizasyon yöntemi ile notaya aktarılmaya başlanması ile birlikte, notaların yanına yazılan birçok farklı diyez ve bemol işareti, zamanla doğal (arızasız) notanın arızalı olarak nitelenmesine sebebiyet vermiş ve akademik çalışmalarda sıkça yapılan bir yanlış haline dönüşmüştür.

Şöyle ki; akademik çalışmalarda Türk Müziğine ait sesler bahis konusu olduğunda, bu seslere yönelik microtonal, çeyrek ses ya da komalı ses gibi yanlış bir nitelemenin sıkça araştırmacılar tarafından kullanılmış olması bizi bu açıklamayı yapmaya sevk etmiştir.

¹¹ Arıza ifadesi hem Türk Müziği ile hem de Batı Müziği ile iştilal edenler tarafından da sıklıkla kullanılmaktadır

¹² Bu işaretlerin neler olduğuna dair bilgi tüm Türk Müziği Nazariyat kitaplarında yer almaktadır.

Özetle Türk Müziğinde arızalı ses olmaması (her bir sesin bir isminin bulunması), arıza niteliğinin Türk Müziği notalarının Batı Müziği Notalama sistemine benzer bir sistem kullanıyor olmasından kaynaklandığı ve Konu Türk Müziği sesleri olduğunda Microtonal, Çeyrek Ses ya da Komalı Ses ifadelerinin yerine Perde ifadesinin kullanılmasının daha doğru olacağı düşünülmektedir.¹³

1.11. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde araştırmamız için önemli olduğunu düşündüğümüz akademik lisansüstü tezlere yer verilmiştir.

- Barış Kaplan, *Türk Müziği İcrasında Boehm Sistem Sol Klarnet Kullanımı ve Teknik Kazanım Olarak Sağladığı Avantajlar*.¹⁴

2019 yılında yapılan ve uzman kişiler ile görüşmelere yer verilen bu yüksek lisans tezinde; bütün klarnet türlerinin Türk Müziği icrasına tam olarak uygun olmadığı ve Türk Müziği içinde bulunan mikrotonal seslerin, alternatif parmak pozisyonları ve dudak pozisyonuna dayalı olduğuna yönelik tespitlere yer verilmiştir.

- Metin Gülsün, *Alman Sistem Klarnetlerin Türk Müziğine Uygulanması*.¹⁵

Gülsün'e ait bu yüksek lisans tezinde; klarnet ile Türk Müziği icra etmenin, geleneksel Türk Müziği enstrümanlarına göre çok daha güç olduğu belirtilmektedir. Gülsün; diğer bazı çalışmalarda da olduğu gibi, uzmanların yorumlarından yola çıkarak; bir enstrüman üzerinde Türk Müziği icra ederken en önemli etkenin icracının sahip olduğu hakimiyet ve duyum kabiliyeti olduğuna vurgu yaparak, spesifik olarak Alman sistem klarnet ile Türk Müziği icrası için yeteri kadar metod bulunmadığını, bu sistem için özel olarak; bek, kamış ve bilezik vb. ses kalitesini şekillendiren parçaların üretilmediğine yönelik tespitlere yer vermiştir.

¹³ Bu konuya dair bilgiler Dr. Öğr. Gör. Yasin Bol ile yapılan şahsi görüşme sonucu metne aktarılmıştır.

¹⁴ Kaplan, B. (2019). Türk Müziği İcrasında Boehm Sistem Sol Klarnet Kullanımı ve Teknik Kazanım Olarak Sağladığı Avantajlar, Kırıkkale Üniversitesi, SBE.

¹⁵ Gülsün, M. (2009). Alman Sistem Klarnetlerin Türk Müziğine Uygulanması, Sakarya Üniversitesi, SBE.

- Serkan Çağrı, *Avrupa’da ve Türkiye’de Klarnetin Tarihsel Gelişimi, Türk Müziği İcrasında Klarnet Çeşitlerinin Ses Sahaları ve Parmak Pozisyonları Bakımından Uygunluğunun İncelenmesi*.¹⁶

Serkan Çağrı yüksek lisans tezinde, klarnetin Avrupa’da ve Türkiye’de tarihsel olarak gelişimini incelemiş ve birçok klarnet çeşidinin Türk Müziği icrasına uygunluğu ile ilgili tespitlerde bulunmuştur. Ayrıca çalışmada; tüm diğer klarnet çeşitlerinin sol klarnete göre Türk Müziği icrasına uygunlukları değerlendirilmiştir.

- Onur Sağlam, *Boehm ve Albert Sistemin Karşılaştırılması, Fransız Sistem Sol Klarnet Üzerine Çalışma Önerileri*.¹⁷

Sağlam’a ait bu yüksek lisans tezinde Fransız ve Alman sistem klarnetler karşılaştırılmıştır. Tez sonucunda; konuya hakim eğitmenlere birlikte yazılacak etüd ve metotlar ile her iki sistem klarnetin de Türk Müziği icrası için uygun olduğu sonucuna varılmıştır.

- Ziad Melhem, *Çağlar Boyunca Klarnet Çalgısının Gelişimi*.¹⁸

Melhem’e ait bu Yüksek Lisans tezinde; klarnetin gelişimi, klarnetin kısımları, ses genişliği, klarnetin tınlama bölgeleri, orkestradaki önemi, teknik özellikleri ve klarnet için yazılmış müziklerin tarihi bir incelemesini yapmıştır. Melhem bu çalışma ile; klarnet enstrümanı için bilgi sahibi olmak isteyen müzisyenlere önemli bir kaynak oluşturmayı hedeflediğini belirtmektedir.

- Caner Gizir, *Türkiye’de Klarnet Müziğinin Gelişimi ve Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinin Klarnet Repertuvarına Katkısı*.¹⁹

¹⁶ Çağrı, S. (2006). Avrupa’da ve Türkiye’de Klarnetin Tarihsel Gelişimi, Türk Müziği İcrasında Klarnet Çeşitlerinin Ses Sahaları ve Parmak Pozisyonları Bakımından Uygunluğunun İncelenmesi, Haliç Üniversitesi, SBE.

¹⁷ Sağlam, O. (2021). Boehm ve Albert Sistemin Karşılaştırılması, Fransız Sistem Sol Klarnet Üzerine Çalışma Önerileri, İstanbul Okan Üniversitesi, SBE.

¹⁸ Melhem, Z. (2016). Çağlar Boyunca Klarnet Çalgısının Gelişimi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE.

¹⁹ Gizir, C. (2021). Türkiye’de Klarnet Müziğinin Gelişimi ve Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinin Klarnet Repertuvarına Katkısı, Çukurova Üniversitesi, SBE.

Gizir'e ait bu yüksek lisans tezinde; klarnetin tarihsel gelişimi, klarnet türleri, klarnet sistemleri, tarihteki önemli klarnet eserleri ve bestecileri, Türkiye'de klarnet müziğinin gelişimi, çağdaş dönem müziği ve İstemihan Taviloğlu, Fazıl Say, Turgay Erdener ve Özge Gülbey'in klarnet eserleri ile ilgili bilgilendirmelere yer vermiştir.

- Elif Sındır, *Alman ve Fransız Klarinet Sistemlerinin Gelişim Süreci*.²⁰

Sındır'a ait bu yüksek lisans tezinde; Alman ve Fransız klarnet sistemlerinin gelişim sürecinin nasıl olduğu anlatılmaktadır. 21. yüzyıla kadar bütün müzik tarzlarında karşımıza sadece Alman Oehler ve Fransız Boehm sistem klarnetlerin icra edildiğine vurgu yaparak, Boehm sistem klarnetlerin Alman Oehler sisteme göre daha kullanışlı olduğuna yönelik tespitlere yer verilmiştir.

- İlkay Akkoca, *Klarnet Ailesi ve Repertuarı*.²¹

Akkoca'ya ait bu yüksek lisans tezinde; Klarnet ailesi ve repertuarı incelenmiştir. Ayrıca çalışmada; klarnetin tarihi gelişimi, klarnet türleri ve klarnet için yazılmış ilk eserlerden başlayarak 20. yüzyıla kadar yazılmış ve repertuarda bulunan eserler hakkında bilgilere yer verilmiştir.

- Hasan Cankurtaran, *Klarnet İcracılarının ve Eğitimcilerinin Görüşleri Doğrultusunda Si Bemol Klarnette Ağızlık ve Kamış Kullanımı*.²²

Cankurtaran'a ait bu yüksek lisans tezinde; klarnetin tarihi, klarnet sistemleri, klarnetin bölümleri, klarnet türleri, klarnette ağızlık ve kamış hakkında çeşitli teknik bilgiler ve değerlendirmelerde bulunulmuştur. Tüm bu teknik bilgiler ve değerlendirmeler sonucunda; icracının çalmak istediği müzik tarzı ile alakalı gereken ton anlayışını sağlayacak, kendi ağız yapısına uygun bir bek ve kamış seçiminde bulunulması önerilmektedir.

²⁰ Sındır, E. (2011). Alman ve Fransız Klarinet Sistemlerinin Gelişim Süreci, Anadolu Üniversitesi, GSE.

²¹ Akkoca, İ. (2004). Klarnet Ailesi ve Repertuarı, Anadolu Üniversitesi. SBE.

²² Cankurtaran, H. (2020). Klarnet İcracılarının ve Eğitimcilerinin Görüşleri Doğrultusunda Si Bemol Klarnette Ağızlık ve Kamış Kullanımı, Uludağ Üniversitesi, EBE.

- Mert Can Selçuk, *Tampere Olmayan Seslerin Klarnette İcrası, Bazı Basit ve Şed Türk Müziği Makamlarında Klarnet Alıştırımları.*²³

Selçuk’a ait olan bu yüksek lisans tezinde; Klarnet ile Türk Müziği makamları icra edilirken, makamların perdelerinin doğru bir şekilde icra edilmesini sağlayan dudak ve parmak pozisyonları ile ilgili tespit, öneri ve yorumlara yer verilmiştir.

- Ünsal Çeliksü, *Sol ve Si Bemol Klarnet İçin Temel Öğretileri İçeren Tonal ve Makamsal Diziler Bünyesinde Metodolojik Bir Çalışma.*²⁴

Çeliksü’ya ait bu yüksek lisans tezinde; klarnetin tarihi gelişimi, Sol ve Si Bemol klarnet eğitimi üzerine kademeli egzersizler, Sol klarnet ile Türk müziğinde kullanılan temel makamlar için egzersizler, Klasik Batı Müziğinde kullanılan majör gamlar ve Türk Müziğinde kullanılan temel makamlar ile ilgili çalışmalar yer almaktadır. İlaveten bu çalışmada; Klasik Batı Müziği ve Türk Müziği klarnet eğitimi ile ilgili ton anlayışı ve teknik yaklaşımlar barındıran bilgiler de bulunmaktadır.

²³ Selçuk, M. C. (2009). Tampere Olmayan Seslerin Klarnette İcrası, Bazı Basit ve Şed Türk Müziği Makamlarında Klarnet Alıştırımları, Haliç Üniversitesi, SBE.

²⁴ Çeliksü, Ü. (2018). Sol ve Si Bemol Klarnet İçin Temel Öğretileri İçeren Tonal ve Makamsal Diziler Bünyesinde Metodolojik Bir Çalışma, İstanbul Teknik Üniversitesi, SBE.

İKİNCİ BÖLÜM BULGU VE YORUMLAR

Bu bölümde, belirlenen alt problem soruları çerçevesinde bulgu ve yorumlara yer verilmiştir. Araştırmamızda betimsel yöntem kullanıldığı için tarihsel araştırmaların bel kemiğini teşkil eden tezin tarihsel kısmını uzatıp konudan uzaklaşmamak adına kaynaklarda hal-i hazırda fazlasıyla yer alan Reşat Aysu'nun hayatına dair tarihsel kısım özetlenerek bu bölümde verilmiştir.

MEHMET REŞAT AYSU'NUN HAYATI

Altı çocuğun beşincisi olarak 1910 yılında Tekirdağ'da dünyaya geldi. Birinci Dünya Savaşı yıllarında henüz dört yaşındayken bir hafta ara ile anne ve babasını kaybeden Aysu, Trakya'nın Yunanlılar tarafından işgali üzerine ailesinin bir kısmı ile İstanbul'a göç etmek zorunda kalmıştır.

Müzisyen bir aileden gelen Aysu'nun babası klarnet, ağabeyi trombon, ortanca kardeşi klarnet, küçük kardeşi bateri, ablası ud, kız kardeşi de hem keman hem ud çalmaktaydı (Efe, 2007, s.18). Kendisi de keman çalan Mehmet Reşat Aysu tıpkı diğer aile fertleri gibi musiki alanına yönelmiştir.

Keman çalmayı kendi kendine öğrenen Aysu, bu durumu şöyle anlatmaktadır; “Notayı Darüşşafaka'da iken, Bimen Şen'in *Çamlar altında uzattı dest-i nazın bir peri* güfteli saba şarkısını birçok kereler, tek başıma tekrar ederek öğrenmişim. Kemanı da kimseden ders almadan öğrendim” (Efe, 2007, s. 18).

9 yaşında bestekârlığa başlayan Aysu'nun ilk bestesi ise Rahatülervâh makamında güftesi Rıza Tevfik Bölükbaşına ait *Ağla Sevdiceğim Gül Ruhlarından Jaleler Dökülsün Nevbahar Oldu*'dur.

Darüşşafaka Lisesinde okurken bestekâr Zekâi Dede Efendi'nin oğlu Hafız Ahmed Irsoy ile tanışan Aysu, Irsoy'un ilgi ve iltifatını kazanmıştır. Aysu'nun müzikle amatörce ilgilenmesine ve Batı müziğini kendi kendine öğrenmesine rağmen bazı senfonik orkestralarda birinci kemanlığa kadar yükseldiği de vakidir (http-3).

1931 yılında Darüşşafaka'dan mezun olmuş ve ardından Ziraat Fakültesine girmek üzere Ankara Gazi Orman Çiftliği'nde on ay süren stajını tamamlamıştır. Aysu kendi kaleme aldığı otobiyografisinde, Ankara Gazi Orman Çiftliğinde faaliyet gösteren Macar Orkestrasından Çiganvârî keman çalmak gibi birçok şey öğrendiğini belirtmektedir. Fakülte yıllarında yani 1932 yılından 1937 yılına kadar çeşitli mecralarda kemanı, sesi ve kurmuş olduğu Tango orkestrasıyla büyük katkılarda bulunmuştur. Yalnızca Türk Müziği ile ilgilenmeyen Aysu, yabancı keman virtüözlerinin plaklarını dinlemek ve metotlarını çalışmak sureti ile Batı tekniği ile kemanını ilerletmiştir (Efe, 2007, s.19).

1945 yılında Bestekar Rakım Elkutlu ile tanışan Aysu, Rakım Elkutlu'nun 65 kadar bestesini unutulmak tehlikesinden kurtararak notaya almıştır. Aysu, 1945 senesinde Rakım Elkutlu ile birlikte İzmir Türk Musikisi Cemiyeti'ni kurmuş, burada tek başına üç sene öğretmenlik yapmış, her ay konserler vermiş ve Mualla Kılıç, Selahaddin Özgü, Mükerrrem Baydan, Özer Uçar ve merhum Kerim İleri gibi birçok öğrenciler yetiştirmiştir (http-4).

“1947 yılında İzmir’de Madam Amati yönetiminde kurulan Senfoni Orkestrasında I. ve II. Keman üyesi olarak çalışmış, Beethoven, Mozart, Liszt ve Boccherini gibi bestecilerin eserlerinden derlenen konserler vermiştir. Görev nedeni ile 1952’de Amerika Birleşik Devletleri’nde, 1953’de Almanya’da, 1955’de Yunanistan’da, 1960’da İsrail’de, 1957’de Kıbrıs, İsviçre ve Belçika’da bulunmuş ve 1958’de Ege Üniversitesi’nde Türk Müziği Korosu’nu kurmuştur” (Oktay Helvacı, 2006, s. 31-32).

Yıllar içerisinde sayılamayacak kadar fazla etkinlik, konser, öğretmenlik ve icra faaliyetleri yapmış olan Mehmet Reşat Aysu 14 Ekim 1999 tarihinde bu dünyadan göç etmiştir.

MEHMET REŞAT AYSU’NUN BESTECİLİK KİMLİĞİ

İlk eserini 5 Nisan 1922’de besteleyerek bestecilik hayatına başlayan Aysu, 1994 yılına kadar beste çalışmalarına devam etmiştir (Helvacı, 2006, s.32).

Hem Türk Müziği hem de Batı Müziğinin çeşitli formlarında eserler vermiştir. Reşat Aysu’nun en önemli eserleri, hiç şüphesiz, bestelediği saz semâîleri ve peşrevleridir. Bu eserlerin tümü, Türk Mûsıkîsi usûlleri ile bestelenmiştir fakat melodiler

alışılmışların dışında ve bestekârın, uzun yıllar üzerinde çalıştığı Türk ve Batı Mûsikîlerinin bir karışımıdır. Saz eserlerinde geleneksel olarak alışılmış motifleri hiç kullanmaması ve özellikle, saz semailerinin 4. Hânelerinde kullandığı yine geleneksel anlayıştan tamamen farklı denilebilecek ritmik ve melodik anlayış diğer emsallerinden Aysu'nun hemen ayırd edilmesini sağlamaktadır. Mesleği gereği yaptığı yurtdışı gezileri esnasında Almanya da bestelediği Nihavend'i ve İspanya'da bestelediği Kürdi'li-hicazkâr saz semaileri eserlerinin içerisindeki en meşhurlarıdır ve orkestra eşliğinde çalınabilecek yapıdadırlar (Bardakçı, 1983).

Batı Müziğine ait müzikal unsurları eserinde oldukça yoğun bir şekilde kullanmıştır. Akor, çift ses, staccato, arpej gibi kullandığı bazı teknikler Batı Müziği karakteristiği içermektedir. Ayrıca eserleri içerisinde ajilite gerektiren hızlı pasajları da eserlerinde çokça kullanmıştır.

“M. Reşat Aysu çeşitli formlarda pek çok eser bestelemesine rağmen en çok kullandığı form saz semâîsi formudur. Reşat Aysu batı müziğine ait teknik birtakım hususları Türk Müziğinin makamsal yapı ve ritim anlayışıyla birleştirerek, ilgili sahada benzersiz bir sayfa açan önemli bir bestekârdır.

Aysu'nun enstrümantal formlarda olduğu gibi sözlü formlarda da birçok bestesi bulunmaktadır. Ancak saz eserlerinde sözlü eserlerine nazaran daha özgür ve rahat olduğunu, saz eserlerinde Batı Müziği etkisi ve dinamizminin daha hakim olduğu hissedilmektedir. Sözlü eserlerinin güftelerini genellikle kendisi yazan Aysu'nun 200'den fazla sözlü eseri bulunmaktadır.

TRT Repertuarında birçok eseri bulunan Aysu'nun eserleri birçok üniversitenin müzik ile ilgili bölümlerinde Türk Müziği enstrümanlarının bazı teknik hususlardaki gelişimi maksadıyla kullanılmakta ve bu okullarda Aysu'nun eserlerinin didaktik yönünden istifade edilmektedir.

Reşat Aysu'nun enstrümantal formlardan bestelemiş olduğu eserlerin listesi aşağıda verilmiştir.²⁵

²⁵ Reşat Aysu'ya ait enstrümantal eser notalarının tamamı tezimizin **Ek 2** bölümünde verilmiştir.

Tablo 1: Reşat Aysu'nun Peşrev Formunda Bestelemiş Olduğu Eserler

No	Makamı
1	Acemaşiran Peşrev
2	Bûselik Peşrev
3	Çargâh Peşrev
4	Ferahnâk Peşrev
5	Hicaz Peşrev
6	Kürdilihicazkâr Peşrev
7	Muhayyerkürdi Peşrev
8	Nihavend Peşrev
9	Rast Peşrev
10	Şedaraban Peşrev
11	Sultaniyegâh Peşrev

Tablo 2: Reşat Aysu'nun Saz Semâîsi Formunda Bestelemiş Olduğu Eserler

No	Makamı
12	Acemaşiran Saz Semaisi
13	Acemkürdi Saz Semaisi
14	Bûselik Saz Semaisi
15	Çargâh Saz Semaisi
16	Ferahfezâ Saz Semaisi
17	Ferahnâk Saz Semaisi
18	Hicaz Saz Semaisi
19	Hicazkâr Saz Semaisi
20	Hisarbûselik Saz Semaisi
21	Karcıgar Saz Semaisi
22	Kürdilihicazkâr Saz Semaisi
23	Mâhûr Saz Semaisi I
24	Mâhûr Saz Semaisi II
25	Mâhûr Saz Semaisi III
26	Muhayyerkürdi Saz Semaisi
27	Nihavend Saz Semaisi
28	Nikriz Saz Semaisi
29	Nişâburek Saz Semaisi
30	Rast Saz Semaisi
31	Şedaraban Saz Semaisi
32	Segâh Saz Semaisi
33	Şehnâz Saz Semaisi
34	Şehnâzbûselik Saz Semaisi
35	Sultaniyegâh Saz Semaisi
36	Sûzidil Saz Semaisi
37	Yegâh Saz Semaisi

Tablo 3: Reşat Aysu'nun Diğer Enstrümantal Besteleri

No	Makamı
38	Sultaniyegâh Sirto
39	Bûselik-Cenaze Marşı

2.1. BULGU VE YORUMLAR

2.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Araştırmamızın bu bölümünde birinci alt problem olan “*Klasik Batı Müziğinde kullanılan Si Bemol Klarinet / Si Bemol Bas Klarinet ton anlayışı ile Türk Müziğinde kullanılan Sol Klarinet ton anlayışı arasında bir fark var mıdır? Bu konuda; kamış, ağızlık, klarinet yapımında kullanılan materyal, vb. ton konusunda fark yaratan teknik hususlar nelerdir?*” sorusuna yönelik bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

Enstrüman çalmanın ve şarkı söylemenin karakteristik özellikleri farklı kültürel yapıların müzikal özelliklerine göre zaman içerisinde şekil değiştirmiştir. Bütün müzik türlerini kapsayan ve sadece klarnete özgü olmayan bu özellikler, farklı üslup anlayışlarının ortaya çıkmasına ve icracıların bu üslup içerisindeki spesifik özellikleri kullanarak icra yapmasına rehberlik etmektedir. Klarinetle yapılan icralarda; Alman ve Fransız üslubu ile Doğu (Arap, Fars, Türk, Klezmer, Çingene) üslubu ve tınısı arasında birbirinden farklılık arz eden hususlar görmek mümkündür (http-5).

Almanlar büyük çoğunlukla dar ağızlık ve sert kamış kullanmayı tercih etmektedirler. Sert ve dolayısıyla çok esnek olmayan kamışlar; Klasik dönem (Alman klasizmi) icrasında son derece karakteristik bir ton anlayışının var olmasında önemli bir etken olarak görülmektedir. Jack Brymer'a göre: “Alman klarinet eski moda bir kilise organı taklit etmektedir (http-5).

Klarnetin oryantal üslup (Arap / Fars / Türk / Klezmer / Çingene vb.) ile icrasında ise, klarinet şarkıcının sesini taklit etmektedir. Bu tür kültürlerle ait müzik icralarında klasizm akımının Batı müziğine kazandırdığı akılcı ve matematiksel döngülerle ifade edilebilen müzik anlayışının aksine, bireyin ön planda olduğu ve romantizm akımına benzer bir müzik anlayışının daimi surette hakim olduğu görülmektedir. Dolayısı ile aklın değil bireyin özellikle ön planda olduğu bu kültürlerin müzik icrasında; klarinet ile çoğunlukla insan sesine eşlik edilmekte, ilgili coğrafyada icra edilen müziğin perde düzeninin ve müzikal yapısının gereksinimlerine göre klarnetler birçok farklı üslup ile icra edilmektedir.

Her ne kadar doğu coğrafyasında Klasik Batı Müziğinde kullanılmakta olan icra terimleri kullanılmasa da doğu müziklerinin icrası esnasında kendi üslup özelliklerini meydana getiren birçok farklı icra tekniği kullanılmaktadır. Vibrato, glissando, trill, çarpma ve portamento'ya benzer ve hatta bu müzik kültürlerinde tonu oluşturan perdeler (sesler) çoğunlukla sabit olmadığı için ses aralıkları arasındaki daralma ve genişlemeler yoğun bir şekilde bu müzik geleneklerinde kullanılmaktadır. Esasen, doğu müzik kültürlerinin icracıları da geniş bir artikülasyon yelpazesine sahiptir.

Bahsi geçen kültürlerin müziklerini icra ederken ve özellikle Türk Müziği icrası esnasında, icracının nefes/dudak pozisyonu, perde hakimiyeti, notaya yazılmayan icra tekniklerine vukufu, makam hakimiyeti ve usul bilgisi gibi icra edilen parçanın gereklerini karşılayacak bir donanımına sahip olması gerekmektedir. Bu bağlamda; Türk müziğini icra etme yetisine ve birikimine sahip klarnet icracılarının ton anlayışı, icra edilen müziğin gereksinimlerini karşılayacak şekilde olmalıdır.

18. Yüzyılın ikinci yarısında Mannheim orkestrasının öncülüğü ile kurulmuş olan (1720, Heidelberg) ve orkestranın ses kalitesini geliştirmek için devrim niteliği taşıyan, özellikle orkestra içindeki nefesli enstrümanların bütünlüğü ve ses seviyesinin sınırlarının çizildiği klasik müzik ton anlayışını uygulamak, icra edilecek herhangi bir müzik türünün ton gereksinimlerinin anlaşılması bakımından önem arz etmektedir (http-6).

Bilindiği üzere klarnet; solo bir enstrüman olmasına rağmen Mannheim okulundaki uygulamalarından esinlenerek ilk kez Mozart tarafından orkestrada daimi olarak kullanılmıştır. Klasik Batı müziğinin bir enstrümanı olarak var olmuş Klarnet ailesinin ton gereksinimleri, elbette ilk önce ilgili Klasik Batı Müziği içerisinde değerlendirip tartışılmalıdır. Türk Müziği ve diğer müzik türlerinde arzu edilen klarnet ton anlayışına yönelik bir değerlendirme yapıldığında ise; bu müzik türlerinin henüz enstrümanların gelişimi bakımından istenilen seviyede bulunmadıkları görülür. Orkestra anlayışı ve uygulamaları bu müzik türlerinde -bazı örnekleri bulunsa bile- çok kısıtlı seviyededir.

İlaveten Klasik Batı Müziğinin icra mekanları düşünüldüğünde, orkestraların gelişimi ile birlikte çok büyük konser salonları kullanılmaya başlanmıştır. Bu konser salonlarında icra edilen müziklerde görev alan tüm enstrümanların salon içinde akustik olarak bir denge içerisinde duyulması gerekmektedir. Zira orkestradaki tüm enstrümanların, besteci tarafından tek bir enstrümanmış gibi algılandığı ve orkestra için

yazılan bestelerin bu doğrultuda kaleme alınmış oldukları bilinmektedir. Klarnetin ton anlayışı da zaman içerisinde orkestradaki misyonu doğrultusunda gelişim göstermiştir.²⁶ Dolayısı ile Klasik Batı Müziği içinde kullanılan klarnet ton anlayışını, olduğu gibi Türk Müziğine uygulamak mümkün görünmemektedir. Şöyle ki;

Türk Müziği en fazla oda orkestrası hacminde küçük topluluklar ile seslendirilen ve ünison olarak icra edilen bir müzik türüdür.²⁷ Ayrıca Türk Müziği enstrümanları çok sesli bir müzik icrası için değil, insan sesine eşlik maksadı ile bu yöne doğru evrilmişlerdir. 19. ve hatta 20. yüzyıla kadar Türk Müziğinin enstrümantal kısmının sözlü kısma göre geri kaldığı da bilinmektedir. Dolayısı ile Türk Müziği kültür kodları olarak sözlü bir müzik kültürüdür.

20. yüzyılda da çeşitli sebeplerden ötürü Türk Müziği enstrümantal müzik üretimi sözlü müzik üretiminin önüne geçmiş vaziyettedir. Türk Müziğinin *geleneksel* tabir olunan sözlü kısmında Klarnet sazı ile çok nadir karşılaşılmakta birlikte, enstrümantal kısmında sıklıkla karşılaşılmaktadır. Ancak bu icralarda Klarnet; Klasik Batı Müziği ton anlayışına göre oldukça farklı bir seyir göstermektedir.

İsmi herkesçe bilinen Türk Müziği Klarnet icracıları tarafından Türk Müziği icrasına yönelik önemli adımlar atılmış ve halen atılmaktadır. Bu icracıların Türk Müziği klarnet icrasına kazandırmış olduğu birtakım yeni teknikler de bulunmaktadır. (Alman Klarnet sisteminin revize edilerek yeni ek perdeler eklenmesi gibi.) Bu teknikler bazı icracılar tarafından Klasik Batı Müziğinde kabul görmüş ton anlayışını Türk Müziği icrasına taşımaktadır ancak Türkiye'deki klarnet icracıları hakkında *genel olarak yapılacak bir değerlendirmede*; teknik bazı hususlara önem verilmediği için dünyada kabul gören ton anlayışından oldukça uzak olduğumuz düşünülmektedir.

Bilindiği üzere Batı orkestralarında görev yapan klarnet icracılarının kamış seçimleri, kullanmış oldukları ağızlık ile uygun olacak şekilde minimum 3 maksimum

²⁶ Bilindiği üzere; Klasik Batı Müziği orkestralarında enstrümanların oturma düzenleri mevcuttur. Bu düzen alelade bir oturma düzeni değildir. Enstrümanların ses renkleri, aynı enstrümanı çalan kişilerin sayısı ve frekans değerleri dikkate alınarak dinleyiciye seslerin eşit ve dengeli bir biçimde yansıtılabilmesi için zaman içerisinde gelişmiş ve gelişmekte olan bu oturma düzeni maalesef Türk Müziği icralarında henüz hesaba katılmakta olan bir husus değildir. Bu konunun detaylarına konunun özünden uzaklaşmamak adına burada girilmemiştir. Ayrıca bu hususun ilgili sahaya dair çalışmak isteyenler içi bir öneri niteliğinde olduğu düşünülmektedir.

²⁷ Türk müziği repertuarı içerisinde çok sesli uygulamalar bulunmakla birlikte bunların sayısı oldukça azdır.

4.5 numara kamışlardır. Kamış numarasının küçülmesi durumunda klarnetin ses kapasitesi ve hacmi olumsuzla doğru daralmaktayken, kamış numarasının büyümesi durumunda klarnetin ses kapasitesi ve hacmi genişlemektedir. Ancak ince kamışın bazı avantajları bulunduğu gibi kalın kamışın da dezavantajları bulunmaktadır. İnce kamış kullanılması durumunda Türk Müziğine yönelik perdeleri ve dahi perdeler arasındaki daralma, genişleme ve pestleşmeleri icra etmek kolaylaşmakta aynı zamanda eserleri icra ederken ki kondisyon da artmaktadır. Ancak bu durumda sestən ödün verilmektedir. Kalın kamış kullanılması durumunda ise klarnetin kapasite ve hacmi artmaktayken yukarıda bahsettiğimiz her husus zorlaşmakta ve bu durum daha çok çalışmayı ve zorlanmayı beraberinde getirmektedir.

Sadece kamışın kalınlığı/ağızlık konusunda bile, bir nevi kolayla kaçmadan kalın kamış ve uygun ağızlığı tercih ederek bu hususta uzmanlaşmanın, klarnetin ses özelliklerini daha çok meydana çıkaracağı düşünülmektedir.

İlaveten Türkiye’de ağızlık ve kamış gibi klarnetin ses kapasitesini geliştirmeye yönelik çalışmaların klarnetin sarf malzemeleri (kamış, bek, güderi ve barıl/fıçı gibi) bağlamında yeterince yapılmadığı da düşünülmektedir.

2.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Araştırmamızın bu bölümünde ikinci alt problem olan “*Reşat Aysu’ya ait saz eserlerinde ve dahi Türk Müziği notaları üzerinde nüans terimleri, hız terimleri ve diğer çalım talimatları belirtilmekte midir?*” sorusuna yönelik bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.

2.1.2.1. Nüans Terimleri

Nüans terimleri, müzik yazısında portenin altına küçük harflerle yazılan ve bir müzikal bölümün ya da sesin hangi şiddette icra edilmesi gerektiği hakkında bilgi veren İtalyanca terimlerdir.

Aşağıda örneklem dahilinde incelenen saz seMAILerinde kullanılan nüans terimlerine yönelik bilgilere yer verilmiştir.

Tablo 4: Reşat Aysu Eserlerinde Kullanılan Nüans Terimleri

Buselik Saz Semaisi	crescendo, decrescendo
Şehnaz-Bûselik Saz Semaisi	Kullanılmamış
Nihavend Saz Semaisi	p pp
Mahur Saz Semaisi	Kullanılmamış

Tablo 4'de görüldüğü üzere Nüans terimleri Nihavend ve Buselik Saz Semaisi hariç olmak üzere eser notaları üzerinde kullanılmamıştır.

2.1.2.2. Tempo Terimleri

Tempo terimleri; dakika başına belirli vuruş sayılarını belirten yahut hızın çeşitli şekillerde değiştirilmesi gereken durumlarda kullanılan İtalyanca terimlerdir.

Aşağıda örneklem dahilinde incelenen saz semailerinde kullanılan tempo terimlerine yönelik bilgilere yer verilmiştir.

Tablo 5: Reşat Aysu Eserlerinde Kullanılan Tempo Terimleri

Buselik Saz Semaisi	Kullanılmamış
Şehnaz-Bûselik Saz Semaisi	andante
	ritardando
	rallentando
	allegretto
	a tempo
	sûratlice
	gît gide hızlanarak
	yavaş yavaş hızlanarak
Nihavend Saz Semaisi	ağır
	ağırca
	yavaş yavaş hızlanarak
	yavaş yavaş sûrat kesilerek
Mahur Saz Semaisi	a tempo
	rallentando
	ritardando

Tempo terimlerine yönelik olarak; andante, ritardando, rallentando, a tempo ve allegretto gibi İtalyanca bazı tempo terimlerinin yanı sıra bazı tempo terimlerinin Türkçeleştirilerek kullanıldığı görülmektedir.

2.1.2.3. Diğer Çalım Talimatları

İcra edilecek eserin ifade gücünü artırmaya yarayan bu tekniklere yönelik çalışmalara çoğu ud metodu ve ud alıştırmaları kitabında rastlanmaktadır. Esasen eserin ana melodisine dahil olmayan ancak notaların yanlarına yazılan küçük notalar yahut özel

işaretlerle belirtilen, değerini kendinden önceki ve sonraki notadan alabilen, kısa değerdeki notalar ile bir sesin nasıl çalınacağını ya da çalınış biçimini ifade etmek için kullanılan bu terimler diğer başlıklarda olduğu gibi İtalyanca kelimelerdir.

Aşağıda örneklem dahilinde incelenen saz semailerinde kullanılan diğer çalım talimatlarına yönelik bilgilere yer verilmiştir.

Tablo 6: Reşat Aysu Eserlerinde Kullanılan Diğer Çalım Talimatları

Buselik Saz Semaisi	staccato
	çarpma
	tril
	flageolet
Şehnaz-Bûselik Saz Semaisi	staccato
	çarpma
Nihavend Saz Semaisi	staccato
	çarpma
Mahur Saz Semaisi	staccato

Diğer çalım talimatlarına yönelik olarak incelenen eserlerde; Staccato, çarpma, tril ve flageolet haricindeki tekniklerin eser notası üzerinde yer almadığı görülmektedir.

Bilindiği üzere yukarıda bahsi geçen tüm terimler Klasik Batı Müziği terimleri olup aslen İtalyanca ifadelerdir. Örneklem dahilinde incelen eserlerde çoğunlukla bu İtalyanca terimler kullanılmış olmasına rağmen bilhassa tempo terimlerine yönelik olarak İtalyanca terimlere karşılık bazı Türkçe ifadelerin de (ağır, ağırca, yavaş yavaş hızlanarak, yavaş yavaş sürat kesilerek vb.) kullanılmış olduğu görülmektedir.

İlaveten; bahsi geçen bu terimler bilindiği üzere Türk Müziği notaları üzerinde yaygın olarak kullanılmamakta, bu ifadelerle yönelik uygulamaların notanın üzerinde belirtmekten çok icra yapanların yorum ve tercihlerine bırakıldığı bilinmektedir. Örnekleri çok az olmakla birlikte bazı Türk Müziği notaları üzerinde bu ifadeler yer almaktaysa da genel olarak bu terimler Türk Müziği bestekarları tarafından rağbet görmemektedirler (Bol, 2022, s,165).

Müzikal ifadenin güçlendirilmesi için var olan bu müzik terim ve talimatları elbette Türk Müziği içerisinde bulunmaktadır. Türk Müziğinde nota kullanımı 20.yy'ın başlarında yaygınlık kazanmıştır.²⁸ Batı notası yaygınlık kazanana kadar hem ses hem de

²⁸ Türk Müziğinde “Solmizasyon” (solmization) nota tekniği kullanılmadan önce de birtakım notalama sistemleri kullanılmaktaydı. (Kantemiroğlu, Nayi Osman Dede, Abdülbaki Nasır Dede ve Hampartsum

enstrüman eğitim-öğretim yönteminin “Meşk” olduğu da bilinmektedir. Birebir hoca-talebe ilişkisine dayalı meşk eğitim sisteminde, müziğin önemli unsurları arasında olan hız, nüans ve diğer çalım talimatlarının eğitim-öğretim esnasında yer almamış olması mümkün görünmemekle birlikte büyük olasılıkla bu uygulamaların yazılı olarak değil, meşk esnasında şifâhî olarak hocadan talebeye aktarıldığı düşünülmektedir. (Bol, 2022, s,165)

Reşat Aysu’ya ait incelemiş olduğumuz eserlerde de tespit edildiği üzere nota üzerinde çoğunlukla Tempo ile ilgili terimlerin yer aldığı, Nüans ve Diğer Çalım talimatlarına yönelik nota üzerinde bazı ifadeler yer alsa bile bunların sayısının az olduğu ve ilgili eseri bestekarın tasavvur ettiği gibi çalmak konusunda bu terimlerin yetersiz kaldığı düşünülmektedir.

2.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

Araştırmamızın bu bölümünde üçüncü alt problem olan “*M. Reşat Aysu’ya ait saz eserleri, Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ile icra yapmaya uygun mudur?*” sorusuna yönelik bulgu ve yorumlara yer verilmiştir.²⁹

Si Bemol ve Si Bemol Bas Klarnet ile Reşat Aysu saz eserlerinin icra edilmesine yönelik bir çalışma daha önce yapılmamıştır. Bu sebeple bu kısma yönelik herhangi bir bulgu literatürde yer almamaktadır. Araştırmamızın öncesinde yaptığımız literatür taramasından anlaşıldığı üzere, çalışmamıza yardımcı nitelikteki klarnet ile alakalı diğer akademik çalışmalar, Alman ve Fransız klarnet sistemlerinin hem birbirleri ile hem de Türk Müziği icrasına uygunlukları bakımından değerlendirmelerin yer aldığı araştırmalardır.

İlaveten, tezimizin ilgili araştırmalar bölümünde de belirttiğimiz üzere; Türk Müziğinin, Klarnet ailesi ile icrasına yönelik incelediğimiz akademik çalışmaların içinde bazı bölümler bulunmaktadır. Ancak Reşat Aysu eserlerinin Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnetle icrasına yönelik hem Türk Müziği hem de Batı Müziği adına yapılmış bir çalışma yer almamaktadır. Araştırmamızın Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet ile Reşat

Limonciyan notaları gibi.) Ancak bu notalama sistemleri hiçbir zaman solmizasyon notalama sistemi kadar yaygınlık kazanamamıştır.

²⁹ Tez dahilinde incelemiş olduğumuz Reşat Aysu’ya ait 4 saz semaisinin ses ve video (dvd) icra kayıtları tezimizin **Ek 2** kısmında yer almaktadır.

Aysu eserlerine yönelik ilk araştırma olma özelliği de bulunmaktadır. Bu konudaki eksikliğin tespit edilmesi üzerine vücuda gelen araştırmamızın Türkiye’de akademik düzeyde eğitim-öğretim faaliyetlerinde bulunan müzik okullarında henüz Bas Klarnet eğitimi bulunmamasından kaynaklandığı da düşünülebilir.

M. Reşat Aysu’ya ait saz eserlerinin, Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ile icra yapmaya uygun olmasına yönelik bulgular aşağıdaki gibidir.

Bilindiği üzere Klasik Batı Müziği eğitimi almış icracıların Türk Müziğini de icra edebilmelerine yönelik en büyük zorluk Türk Müziğinin kendine has perde düzeni ve makamlarıdır. Klasik Batı Müziği ses sistemi ile yazılmış eserlerin icrası bakımından klarnet tekniklerinin ulaşılmış olduğu nokta son derece üst seviyede olmasına rağmen konu Türk Müziği icra etmek olunca düşüncemizce Türk Müziği ile yeterince iştigal etmemekten kaynaklanan çekinceler başlamaktadır. Ancak Türk Müziğinin ilgili makama bir Türk Müziği icracısı kadar hakim olmadan da icra edilebilecek -Reşat Aysu örneğinde olduğu gibi- birçok sayıda repertuarı bulunmaktadır.

Bu noktadan hareketle Reşat Aysu’ya ait incelemiş olduğumuz 4 eserin giriş kısımlarının (birinci haneler), yine aynı makamlardan -geleneksel makam yapısı ile- bestelenmiş başka bestekarlara ait saz semailerinin birinci haneleri ile mukayesesi aşağıdaki gibidir.

2.1.3.1. Makam Kullanımları

Bu kısımdaki makam izahatleri Türk Müziğinin geleneksel “makam seyri” anlayışı üzerinden ve geleneksel seyir anlayışının Reşat Aysu’nun eserlerinde nasıl karşılık bulduğu üzerinden yorumlanacaktır.

2.1.3.1.1. Buselik Makamı

Tezimizin **1.10. Terminoloji** bölümünde de belirtildiği üzere Buselik makamının seyri çıkıcı veya inici-çıkıcıdır. Makamın güçlüsü olan hüseyni (mi) perdesinde doğal dizi gereği kürdi ve hicaz çeşnileri kadar önemli olan bir çeşni de Hüseyni çeşnisidir. Ayrıca birinci derece güçlü olan Hüseyni (mi) perdesinin yanı sıra 2. Derece güçlü olan Çargah (do) perdesinin (**Şekil 16-** 1. ve 3. Ölçü) ve ilaveten Çargah çeşnisinin de buselik makamı üzerinde önemli bir konumu vardır. Makam içerisinde sıkça çargah perdesi üzerinde

asma kalışlar yapıldığı gibi Rast (sol) perdesinde çargah'lı kalışlar yapılır. Rast perdesinde (sol) çargah'lı kalışlar Buselik Makamı ile akraba olan Büzürg Makamına bir gönderme olarak sıkça geleneksel Buselik seyrinde kullanılmaktadır. (Şekil 16- 1. ve 2. Ölçü). Makamın en karakteristik özelliği ise Neva (re) perdesinde Hicaz ve Çargah (do) perdesinde Nikriz çeşnili asma kalışlardır.³⁰



Şekil 16: Buselik Saz Semaisi (Muallim İsmail Hakkı Bey-1. Hane)



Şekil 17: Buselik Saz Semaisi (Reşat Aysu-1. Hane)

Şekil 17'de görüldüğü ve dahi tezimizde yer alan Reşat Aysu Buselik Saz Semaisinin tamamı incelendiğinde, buselik makamının seyir özelliklerinin birçoğunun eser içerisinde tam olarak yer almadığı, bestekarın buselik makam anlayışının geleneksel makam anlayışı ile örtüşmediği ve buselik makamına eser içinde La Minör bir dizi gibi yaklaşıldığı tespit edilmiştir.³¹

³⁰ Buselik, Mahur, Nihavend ve Şehnaz-Buselik makamlarına yönelik aktardığımız ifadeleri tamamıyla bir saz semaisinin birinci hanesinde örnekleyebileceğimiz bir eser bulunmadığı için anlatılanların tümü, verilen örnek şekil üzerinde gösterilememiştir. Makama yönelik olarak yapmış olduğumuz değerlendirmelerin tamamını, ancak bir Kâr, Beste, Ağır Semai, Yürük Semai veya Peşrev formu üzerinde müşahade etmek mümkün olacaktır. Saz semaileri nispeten bu formlara göre daha küçük hacimli olduğu için ilgili makama yönelik her hususa saz semaileri içinde yer verilmemektedir. Saz semaileri daha çok Peşrev-Kâr-Beste-Ağır Semai ve Yürüksemai'den oluşan ve Klasik Fasıl tabir olunan eser takımlarının en sonunda bitiriş eseri olarak çalındığı için ilgili makamın tüm özelliklerini değil en akılda kalıcı ve en güzel nağmelerini bir araya toplayan eserler olarak karşımıza çıkmaktadır.

³¹ Makamların benzer batı müziği tonları gibi değerlendirilerek kullanılmasına sadece Reşat Aysu'ya ait eserlerde değil Türk Müziği Repertuarındaki birçok eserde ve diğer bazı bestekarlarda da karşılaşmanın mümkün olduğunu burada belirtmek gerekir.

2.1.3.1.2. Mahur Makamı

Mahûr makamı nazariyat kitaplarında Çargah makamının sol (rast) perdesi üzerine göçürülmüş (şed) şekli olarak öğretilmektedir. Ancak Türk Müziği alanında çalışan müzikbilimcilerin esasen Mahur makamının, Rast makamının inici şekli olduğuna dair itilaf bulunmaktadır. Karar sesinin Rast (sol) olması ve esasen Rast Makamının inici şekli olması hasebi ile geleneksel olarak bu makamın içinde Buselik, Segah, Hüseyni ve Hüseyni Aşiran (mi) perdesi üzerinde Nişâbur çeşnilerine yer verilmiştir. Ayrıca makamın en karakteristik özelliği Hüseyni (mi) perdesinde Nişâbur çeşnisini kullanmasıdır. (Şekil 18- 1. Ölçü) Ayrıca bu Nişâbur çeşnisini kullanmak neredeyse Mahur makamı için mecburi görülmektedir.



Şekil 18: Mahur Saz Semaisi (Kemençeci Nikolaki-1. Hane)



Şekil 19: Mahur Saz Semaisi (Reşat Aysu-1. Hane)

Şekil 19’de görüldüğü ve dahi tezimizde yer alan Reşat Aysu Mahur Saz Semaisinin tamamı incelendiğinde, Mahur makamının seyir özelliklerinin birçoğunun eser içerisinde tam olarak yer almadığı, bestekarın Mahur makam anlayışının geleneksel makam anlayışı ile örtüşmediği ve Mahur makamına eser içinde Sol Majör bir dizi gibi yaklaşıldığı tespit edilmiştir.

2.1.3.1.3. Nihavend Makamı

Nihavend makamının nazariyat kitaplarında Buselik makamının şeddi yani Buselik makamının sol notası üzerine (Rast perdesine) göçürülmüş hali olduğu belirtiliyorsa da Şed makam türünün var olup olmadığı konusu Türk Müziği camiasında halen itilafli bir konu olarak tartışılmaktadır.

İnici-çıkıcı bir makam olan Nihavend, seyre güçlü ve civarından başlar (Şekil 20-1. Ölçü) ve Neva (re) perdesinde Kürdi çeşnisi ile ama kalış yapar. Türk müziğinde çokça kullanılmış bu makamda zaman içerisinde değişik birçok çeşni kullanılmıştır. Ancak geleneksel olarak; Neva (re) perdesinde Uşşak çeşnisi, Kürdi (si 5 koma Bemol) perdesinde Çargah çeşnisi ya da Neveser ve Şedaraban makamlarına yapılan geçkiler (Şekil 20-5.-6. Ölçü) ile kromatik sesler Nihavend makamında sıkça kullanılan yapılardır.



Şekil 20: Nihavend Saz Semaisi (Yusuf Paşa-1. Hane)



Şekil 21: Nihavend Saz Semaisi (Reşat Aysu-1. Hane)

Şekil 21’de görüldüğü ve dahi tezimizde yer alan Reşat Aysu Nihavend Saz Semaisinin tamamı incelendiğinde, Nihavend makamının seyir özelliklerinin birçoğunun eser içerisinde tam olarak yer almadığı, bestekarın Nihavend makam anlayışının geleneksel makam anlayışı ile örtüşmediği ve Nihavend makamına eser içinde Sol Minör bir dizi gibi yaklaşıldığı tespit edilmiştir.

2.1.3.1.4. Şehnaz-Buselik Makamı

Buselik takılı makamlar içinde yer alan bu makamda geleneksel olarak, Şehnaz makamı işlendikten sonra Şehnaz’ın içindeki Hicaz çeşnisi ile karar etmek yerine Buselik çeşnisi ile karar edildiğinde Şehnaz-Buselik makamı meydana gelmektedir. Ancak

geleneksel olarak Şehnâz-Buselik makamına bu türden yaklaşılarak bestelenmiş eserler bulunduğu gibi bu makamı Buselik dizisinin 2. Türü olarak değerlendirerek yapılmış besteler de bulunmaktadır. (bkz. **Şekil 13**) Aralarındaki fark ise Şehnâz makamının içindeki Hicaz çeşnisine uğramadan Buselik ile karar etmek şeklindedir.

Şehnâz makamı inici bir makamdır. Muhayyer (La) perdesi civarından seyre başlar ve Nim-Şehnâz perdesini ısrarla kullanıp Muhayyer’de (La) Buselik çeşniyle keskin bir giriş yapar. (**Şekil 22** - 1.- 2. Ölçü) Ardından Hüseyîni (mi) perdesinde hicaz çeşnisini gösterir (**Şekil 22** - 3. - 4. Ölçü) ve Nevâ (re) perdesinde Rast çeşnisini gösterdikten sonra Hicaz makamına geçer ve karar eder. Hicazı gösterdikten sonra Hicaz yerine Buselik ile karar ederse makam Şehnâz-Buselik olur.



Şekil 22: Şehnâz-Buselik Saz Semaisi (Leon Hancıyan-1. Hane)



Şekil 23: Şehnâz-Buselik Saz Semaisi (Reşat Aysu-1. Hane)

Şekil 23'de görüldüğü ve dahi tezimizde yer alan Reşat Aysu Şehnâz-Buselik Saz Semaisinin tamamı incelendiğinde, Şehnâz-Buselik makamının seyir özelliklerinin birçoğunun eser içerisinde tam olarak yer almadığı, bestekarın Şehnâz Buselik makam anlayışının geleneksel makam anlayışı ile örtüşmediği ve Şehnâz-Buselik makamına eser içinde -Şehnâz kısmı olmaksızın- Buselik dizisinin ikinci türü olarak bir nev'i La Armonik Minör bir dizi gibi yaklaşıldığı görülmüştür. İlâveten Buselik Saz Semaisindeki makam anlayışının Şehnâz-Buselik Saz Semaisindeki makam yaklaşımı ile neredeyse aynı olduğu tespit edilmiştir.

Genel olarak Reşat Aysu'nun saz semailerinde kullanmış olduğu makamları Batı müziğini temel alarak yorumladığı görülmektedir. Ancak bu eserler dinlenildiğinde, vücuda getirdiği kompozisyonların Türk Müziği olmaktan çıkmadığı, ancak ve ancak Türk Müziğine yenilikçi ve farklı bir bakış açısı kazandıran, adeta makamın geleneksel sınırlarını zorlayan teknik eserler oldukları anlaşılmaktadır.

2.1.3.2. Arpej Kullanımları

Bu kısımda incelemiş olduğumuz Saz Semailerinde kullanılan Arpej'lere yönelik bazı örneklerle yer verilmiştir.



Şekil 24: Şehnâz-Buselik Saz Semaisi (arpej)



Şekil 25: Buselik Saz Semaisi (arpej)

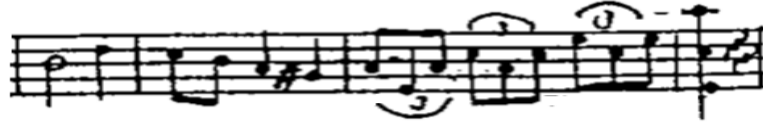


Şekil 26: Nihavend Saz Semaisi (arpej)

Reşat Aysu'nun bestekarlığındaki en karakteristik öğelerden biri olan arpejler incelemiş olduğumuz tüm eserleri içinde sıkça kullanılmaktadır. Geleneksel Türk Müziği yaklaşımında yalnızca saz eseri repertuarında kullanılan bazı arpej uygulamaları bulunsa bile bu yoğunlukta bir arpej kullanımına sadece Reşat Aysu eserlerinde rastlanmaktadır.

2.1.3.3. Akor ve Çift Ses Kullanımları

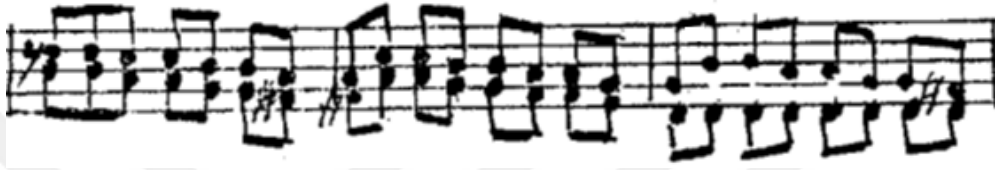
Bu kısımda incelemiş olduğumuz Saz Semailerinde kullanılan Akor yapıları ve Çift Seslere yönelik örneklerle yer verilmiştir.



Şekil 27: Buselik Saz Semaisi (akor)



Şekil 28: Mahur Saz Semaisi (akor)



Şekil 29: Nihavend Saz Semaisi (çift ses)

Şekil 27 ve Şekil 28'deki gibi akor yapılarına birçok saz eserinde rastlansa da - bazen sözlü eserlerde de- bu akor yapıları eserin yürüyen melodik yapısı esnasında değil; eserin başlangıcında, bir bölümün bitişinde, eserin bitişinde ya da uzun süreli notaların denk geldiği ve makamın akor basmaya uygun olduğu hallerde, bir nev'i ahenk yaratmak maksadı ile kullanılan yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Türk Müziği notaları üzerinde yazılmasa dahi günümüz icracılarının çoğunun -özellikle kanûnîler ve ûdîler- bu tekniği sık sık kullandıkları bilinmektedir.

Şekil 29'daki gibi çift ses kullanımları ise yine saz eseri repertuarına ait kısımda az sayıda bulunmakla birlikte Reşat Aysu'nun eserlerinde küçük bölümlerde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Türk Müziği notaları üzerinde çoğunlukla yazılmayan çift ses tekniğinin bazı Türk Müziği saz icracıları tarafından kullanıldığı bilinmektedir.

2.1.3.4. Çalım Talimatları

Bu kısımda incelemiş olduğumuz Saz Semailerinde kullanılan Çalım Talimatlarına yönelik örneklerle yer verilmiştir.



Şekil 30: Buselik Saz Semaisi (staccato)



Şekil 31: Nihavend Saz Semaisi (staccato)



Şekil 32: Nihavend Saz Semaisi (çarpma)

Klasik Batı müziğinde çok fazla sayıda olan ve genellikle İtalyanca olan çalım talimatlarının ancak birkaç tanesini Reşat Aysu'nun eser notaları üzerinde belirtmiş olduğu görülmektedir. Ancak eseri icra edenlerin kayıtları dinlendiğinde icra esnasında nota üzerinde belirtilmemiş birçok farklı çalım talimatının bu icracılar tarafından uygulanmakta olduğu görülmektedir. Diğer Çalım talimatlarına yönelik nota üzerinde bazı ifadeler yer alsa bile bunların sayısının az olduğu ve ilgili eseri bestekarın tasavvur ettiği gibi icra yapabilmek konusunda bu terimlerin yetersiz kaldığı düşünülmektedir. Konu bir başka açıdan değerlendirilecek olursa; bestekar vücuda getirdiği eserlerin her bir noktasının nasıl icra edileceğini nota üzerinde belirlemek yerine, bu hususu icra edecek kişilerin yorum ve kanaatlerine bırakmak istemiş olabileceği de göz ardı edilmemelidir.³²

2.1.3.5. Tempo Terimleri

Bu kısımda incelemiş olduğumuz Saz Semailerinde kullanılan Tempo Terimlerine yönelik örneklere yer verilmiştir.



Şekil 33: Şehnaz-Buselik Saz Semaisi (tempo terimleri)

³² Anlaşılmaktadır ki Reşat Aysu bu terimlerin hiçbirinden bi-haber değildir. Tanıştığım ve fikir teâtisinde bulunduğum Türk Müziği ailesine mensup icracıların çoğu bu terimlerin nota üzerinde belirtilmesi durumunda Türk Müziğinin hüviyetini kaybetmeye başladığı gibi bir ortak fikri şahsıma iletmişlerdir. Bu kaygıyı Reşat Aysu'nun da taşıması muhtemel görünmektedir.



Şekil 34: Şehnaz-Buselik Saz Semaisi (tempo terimleri 2)

Aysu'nun eserlerinde en sık rastladığımız terimler tempo terimleridir. Eserlerinin uzun soluklu olması ve eserlerinin dördüncü hanelerinin birçok bölümden meydana gelmesi, kanaatimizce bestekarı bu terimleri sıkça kullanmaya mecbur kılmıştır. Aysu, İtalyanca olan tempo terimlerin yanı sıra bu terimlerin Türkçeleştirilmiş hallerini de eserlerinde sıkça kullanmıştır.

Genel olarak yapılacak bir değerlendirmede;

Aysu'nun eserlerinde kullanmış olduğu makamlar her ne kadar Türk Müziği makamları olsa da bu makamların işleniş şekli Türk Müziği makam anlayışına göre değil, Batı Müziği tonal anlayışına yakın olacak şekildedir.

Ayrıca bu eserlerde Klasik Batı Müziği icra edenlerin çok iyi bildiği Arpej, Çift Ses, Akor, Tempo, Nüans ve diğer çalım talimatları yer almaktadır. Şehnaz Buselik Saz Semaisinin sonundaki bestekarın notunda; “Bu saz Semaisinin bilhassa dördüncü hanesi yaylı ve mızraplı sazlar için bir çalışma metodu mahiyeti taşımaktadır”. ifadesi yer almaktadır. Kanaatimizce bu ifade eksik kalmıştır ve bu eserlerin teknik olarak imkan tanıyan tüm enstrümanlar bir çalışma mahiyeti taşıdığı düşünülmektedir. Bu eserlerin Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet ile icrası mızraplı ve yaylı enstrümanlara göre farklı cihetten zorluklar arz etmektedir çünkü nefesli enstrümanlar düşünülmeden kaleme alınmış çok uzun ajiliteli pasajlar içeren eserler oldukları için eserde nefes boşlukları bulunmamaktadır.

Özetle, seçmiş olduğumuz bu eserlerin, bir Türk Müziği icracısı kadar makam bilgisine sahip olmadan da teknik olarak belirli bir seviyeyi aşmış Klarnet icracıları tarafından icra edilebilecek nitelikte olduğu tespit edilmiştir.

Öncelikle herhangi bir enstrümanla Türk Müziği icra etmek ancak müzisyenin Türk Müziğine olan vukûfu ile mümkün olacaktır. Belirli bir teknik seviyenin üzerindeki bütün klarnet icracılarının, klarnet ailesinin tüm çeşitleri ile Türk Müziği icrası yapabileceğini düşünmekteyiz.

Alman (*Oehler*) sistem Sol Klarnetin sahip olduğu az tuş/pozisyon kimi yorumcular ve icracılara göre Fransız (*Boehm*) sisteme göre daha esnek, geçişlerde daha uyumlu ve dudak pozisyonu ve parmak geçişleri hususunda daha uygun görölmektedir. Türk Müziği icrası için yapısı gereği daha uygun bir sisteme sahip olan Aubert sistem sol klarnet, makam müziği için uygunluk gösterse de Klasik Batı Müziği için aynı durum söz konusu değildir. Çünkü Boehm sistem klarnetlerin tarih içinde gösterdiği gelişim, tampere sistemi kullanan diğer müzik türlerine çok daha uygun bir yapı haline evrilmesine, ihtiyaç duyulan teknik özelliklere daha hızlı cevap verecek bir teknik donanıma ulaşmasını sağlamıştır.

Türk Müziği icrası için Si Bemol ve Si Bemol Bas Klarnete (ve dahi sol klarnet hariç tüm klarnet çeşitleri) yönelik en önemli zorluk arz eden husus *transpoze* zorunluluğu meselesidir.

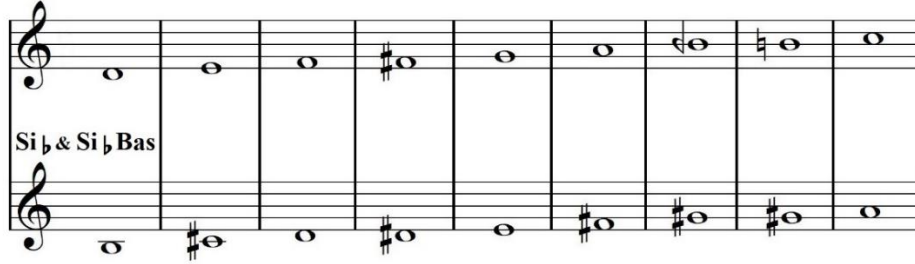
Bilindiği üzere Piyano'nun *La* sesi (440 Hz) Türk Müziği'nin Nevâ tabir olunan *Re* sesine karşılık gelmektedir. Türk Müziğinin *Re* sesi ise Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnetin *si naturel* sesine karşılık gelmektedir. Dolayısı ile Batı Müziğinin ve Türk Müziğinin sesleri tanımladıkları frekans değerleri arasında fark bulunmaktadır. Bu durum Türk Müziği repertuarında bulunan tüm eserleri Klarnet ile transpoze etmek gerektiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Reşat Aysu özelinde bir değerlendirme yapılacak olursa; Reşat Aysu'nun tüm enstrümantal eserleri, transpoze etmeksizin klarnet ailesi ile icra edilebilir niteliktedir ancak Türk Müziği enstrümanları ile ortak yapılacak bir icrada -sol klarnet hariç olmak üzere- haliyle bu eserlerin transpoze edilmesi gerekmektedir.

Türk Müziğinde birçok makam bulunmakla birlikte bu makamların karar sesleri (tonik) 9 farklı ses üzerinde karar etmektedir. Bunlar sırası ile; Yegâh (Re Naturel), Hüseyinâşîrân (Mi Naturel), Acemaşîrân (Fa Naturel), Irak (Fa 4 Koma Diyez), Rast (Sol Naturel), Dügâh (La Naturel), Segâh (Si 1 Koma Bemol), Bûselik (Si Naturel) ve Çargâh (Do Naturel) şeklindedir. Ancak Türk Müziği makamları büyük çoğunlukla bu karar sesleri içerisinde Dügâh (La Naturel) ve Rast (Sol Naturel) perdelerinde karar etmektedirler. Bu iki perde üzerinde karar eden makam sayısı oldukça fazladır. Geriye kalan karar sesleri ise nispeten Dügâh ve Rast karar seslerine göre azdır.

Şekil 35'de Türk Müziğinde kullanılan makamların karar sesleri ile Si Bemol ve Si Bemol Bas Klarnetteki karşılıkları verilmiştir.

Şekil 35: Türk Müziği Makamlarının Karar Sesleri ve Si Bemol ve Si Bemol Bas Klarnetteki karşılıkları

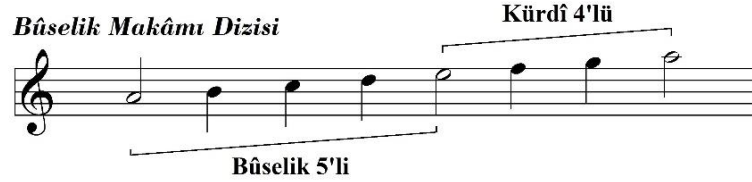
Türk Müziği Makamlarının Karar Sesleri

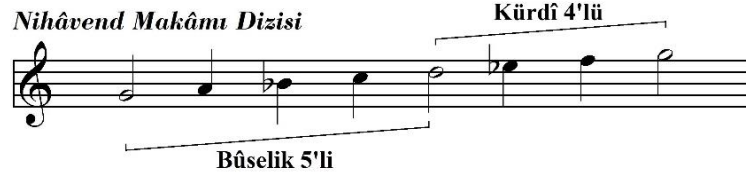


Reşat Aysu özelinde;

Çalışmamızda incelemiş olduğumuz makamlar da bu iki karar sesinin Türk Müziğinde çok fazla kullanılıyor olması sebebiyle özellikle seçilmiş ayrıca değerlendirme kısmında da belirttiğimiz üzere bu makamlar Türk Müziğinin Makamsal Seyir özellikleri konusunda Batı Müziği yaklaşımı ile bestelenmiş eserler oldukları için seçilmişlerdir.

İncelemiş olduğumuz eserlerin makam dizilerine yönelik tespitler ve bu dizilerin Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet üzerindeki transpoze şekilleri aşağıdaki gibidir.





Si Bemol ve Bas Klarnet için Transpozese



Mâhûr Makâmı Dizisi



Si Bemol ve Bas Klarnet için Transpozese



Yukarıdaki veriler ışığında incelemiş olduğumuz 4 Saz Semaisinin, ilgili makamın kullanılış şekli bakımından Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet ile icra edilmesinde herhangi bir zorluk barındırmadığı, ancak transpoze konusunda bazı zorluklar barındırdığı tespit edilmiştir. Nitekim ilgili makamlar Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet için tekniğin hayli zorlandığı sesler üzerine denk gelmektedir.

Transpoze icra konusunda Reşat Aysu'ya ait bu eserlerin; klarnet icracılarının teknik gelişimine katkı sağlayacak nitelikte olduğu ve Türk Müziğine bir Batı Müziği icracısının uyum sağlaması noktasında bu eserlerin kilit bir rolü olduğu ve son olarak Reşat Aysu Saz Semailerinin klarnet eğitime katkı sağlayacak nitelikte eserler olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Aşağıda Reşat Aysu'ya ait incelemiş olduğumuz eserlerin Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet için transpoze edilmiş notalarına yer verilmiştir.

2.1.3.6. Buselik Saz Semaisi

BÛSELİK SAZ SEMÂİSİ

(Bb Klarnet & Bb Bas Klarnet)

Beste
M. Reşat Aysu
Alsancak
2 Ekim 1977
No: 289

BİRİNCİ HÂNE



Aksaksemâî



TESLİM



İKİNCİ HÂNE



ÜÇÜNCÜ HÂNE



DÖRDÜNCÜ HÂNE

18
Semâî

26

34

42

50

58

66

74

82

90

98



106

114

122

130

138

146

154

162

170

178

182

186

190

194

199

204

209

§

2.1.3.7. Şehnâz-Buselik Saz Semaisi

ŞEHNÂZ -BÛSELİK
SAZ SEMÂÎSÎ
(Bb Klarnet & Bb Bas Klarnet)

Beste
M. Reşat Aysu
Alsancak
10 Ağustos 1977
No: 288

BİRİNCİ HÂNE



TESLİM §



İKİNCİ HÂNE

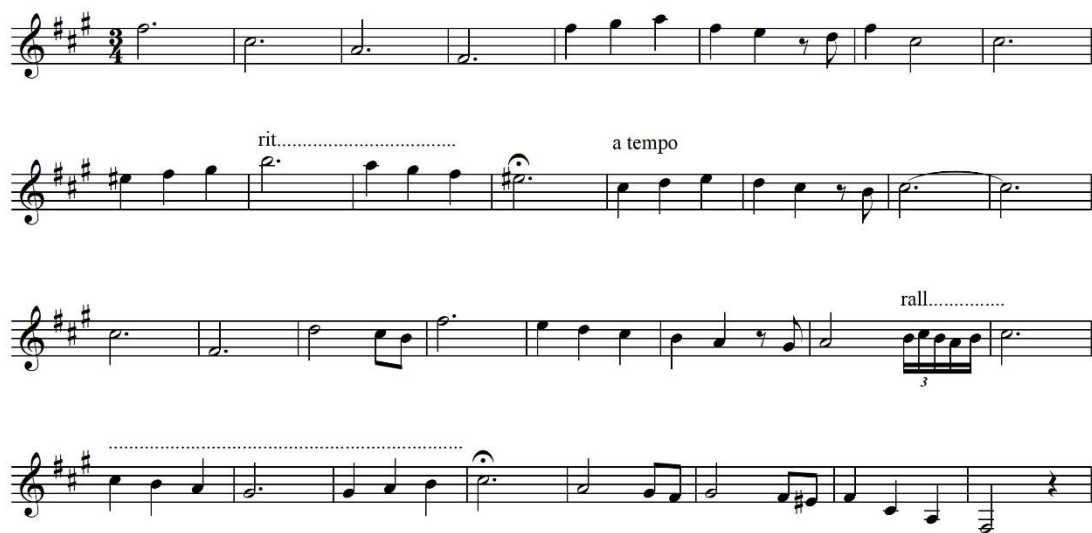


ÜÇÜNCÜ HÂNE



(A)

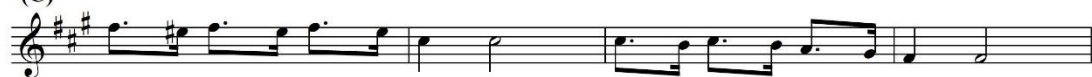
DÖRDÜNCÜ HÂNE

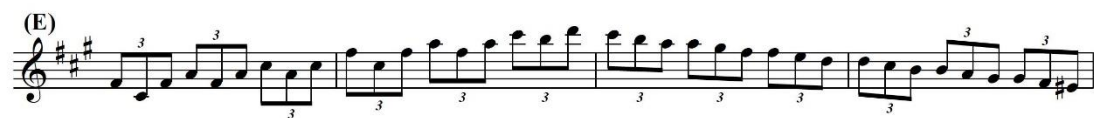
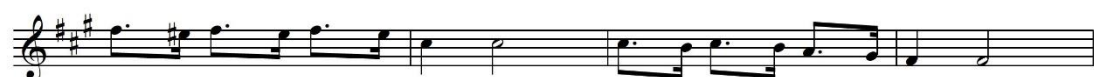


(B)



(C)







Musical score for "L'Allegretto" by Franz Schubert, Op. 137, in D major, 2/4 time. The score is for a single melodic line and includes various performance markings such as "rall...", "a tempo", "rit...", and "sùr'atlice allegretto". The piece is divided into sections labeled (H) and (I).



2.1.3.8. Mahur Saz Semaisi

MAHUR SAZ SEMÂÎSÎ

(No:3)

(Bb Klarnet & Bb Bas Klarnet)

Beste

M. Reşat AYSU

Alsancak/İZMİR

22 Ocak 1983

No: 309

BİRİNCİ HÂNE

Aksaksemâi

[illegible]

TESLİM

İKİNCİ HÂNE



ÜÇÜNCÜ HÂNE



DÖRDÜNCÜ HÂNE



Semâî



rit. a tempo



2.1.3.9. Nihavend Saz Semaîsi (Bb Bas Klarnet ve Ud için Düzenlenmiş)

REŞAT AYSU
NİHAVENT SAZ SEMAİSİ

1. HANE

UD

B. CL.

2

UD

B. CL.

3

UD

B. CL.

4

UD

B. CL.

2 $\frac{2}{2}$ REŞAT AYSU
TESLİM NİHAVENT SAZ SEMAİSİ

5 UD
B. CL. *legato*

6 UD
B. CL. *legato*

7 UD
B. CL.

8 UD
B. CL.

9 UD
B. CL. *legato*

REŞAT AYSU
NİHAVENT SAZ SEMAİSİ

3

10

UD

B. CL.

legato

11

UD

B. CL.

12

UD

B. CL.

2. HANE

13

UD

B. CL.

14

UD

B. CL.

UD

B. CL.

UD

B. CL.

3. HANE

UD

B. CL.

UD

B. CL.

UD

B. CL.

REŞAT AYSU
NİHAVENT SAZ SEMAİSİ

5

20

UD

B. CL.

4. HANE

21

UD

B. CL.

23

UD

B. CL.

25

UD

B. CL.

27

UD

B. CL.

29

UD

B. CL.

31

UD

B. CL.

33

UD

B. CL.

35

UD

B. CL.

37

UD

B. CL.

REŞAT AYSU
NİHAVENT SAZ SEMAİSİ

7

39

UD

B. CL.

41

UD

B. CL.

43

UD

B. CL.

45

UD

B. CL.

47

UD

B. CL.

49

UD

B. CL.

51

UD

B. CL.

53

UD

B. CL.

8

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM SONUÇLAR VE ÖNERİLER

Bu bölümde çalışmamız dahilinde belirlemiş olduğumuz Alt Problem soruları doğrultusunda Hipotez sonuçlarına yer verilmiştir.

3.1. 1.5.1. No'lu Hipotez ve Sonucu

Elde edilen veriler ve değerlendirmeler doğrultusunda; klarnetin Mannheim okulundaki uygulamalarından esinlenerek ilk kez Mozart tarafından orkestrada daimi olarak kullanıldığı, klasik Batı müziğinin bir enstrümanı olarak var olmuş Klarnet ailesinin ton gereksinimlerinin ilk önce Klasik Batı Müziği içerisinde değerlendirilmesi gerektiği, Türk Müziği enstrümanlarının gelişim bakımından henüz istenilen seviyede olmadığı, Klasik Batı Müziğinin icra mekanları düşünüldüğünde çok büyük konser salonları bulunduğu, Klarnetin ton anlayışının da zaman içerisinde orkestradaki misyonu doğrultusunda gelişim gösterdiği tespit edilmiştir.

19. ve hatta 20. Yüzyıl'a kadar Türk Müziğinin enstrümantal kısmının sözlü kısma göre geri kaldığı ve Türk Müziği kültür kodlarının esasen sözlü bir müzik kültürüne dayandığı ancak bu kültürde kullanılan Klarnetin; Klasik Batı Müziği ton anlayışına göre oldukça farklı bir seyir gösterdiği ve özellikle kamış ve ağızlık seçimine çoğu Türk Müziği klarnet icracısı tarafından özen gösterilmediği sonuçlarından hareketle “Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ton anlayışı ile Sol Klarnet ton anlayışı arasında farklar bulunduğu yönelik hipotezin **büyük oranda doğru olduğu** sonucuna ulaşılmıştır.

3.2. 1.5.2. No'lu Hipotez ve Sonucu

Bu alt problem çerçevesinde bahsi geçen terimlerin Klasik Batı Müziği terimleri olup aslen İtalyanca ifadeler oldukları, bu İtalyanca terimlere karşılık bazı Türkçe ifadelerin (ağır, ağırca, yavaş yavaş hızlanarak, yavaş yavaş sürat kesilerek vb.) Türk Müziği notalarında az da olsa kullanılmış olduğu ama genel kullanımda yaygınlık kazanamadığı, bu terimlere yönelik uygulamaların notanın üzerinde belirtmekten çok icra yapanların yorum ve tercihlerine bırakıldığı, birebir hoca-talebe ilişkisine dayalı Türk Müziği meşk eğitim sisteminde, müziğin önemli unsurları arasında olan hız, nüans ve diğer çalım talimatlarının eğitim-öğretim esnasında yer almamış ya da almıyor olmasının

mümkün olmadığı, büyük olasılıkla bu uygulamaların yazılı olarak değil, meşk esnasında şifâhî olarak hocadan talebeye aktarıldığı tespit edilmiştir.

Reşat Aysu'ya ait incelemiş olduğumuz eserlerde de tespit edildiği üzere nota üzerinde çoğunlukla Tempo ile ilgili terimlerin yer aldığı, Nüans ve Diğer Çalım talimatlarına yönelik nota üzerinde bazı ifadeler yer alsa bile bunların sayısının az olduğu ve ilgili eseri bestekarın tasavvur ettiği gibi çalmak konusunda bu terimlerin yetersiz kaldığı sonuçlarından hareketle; Reşat Aysu'ya ait saz eserlerinde **kısmen** olmak üzere, Türk Müziği notaları üzerinde nüans terimleri, hız terimleri ve diğer çalım talimatlarının belirtilmediğine yönelik hipotezin **çok büyük oranda doğru olduğu** sonucuna ulaşılmıştır.

3.3. 1.5.3. No'lu Hipotez ve Sonucu

Elde edilen veriler ve değerlendirmeler doğrultusunda; Aysu'nun eserlerinde kullanmış olduğu makamları, Türk Müziği makam seyri anlayışına göre değil, bu makamları, benzer Batı Müziği dizileri ile mezc ederek işlemiş olduğu, ayrıca bu eserlerde Klasik Batı Müziği icracılarının çok iyi bildiği Arpej, Çift Ses, Akor, Tempo, Nüans ve diğer çalım talimatlarının yer aldığı, Reşat Aysu'nun tüm saz semailerinin bir Türk Müziği icracısı kadar makam bilgisine sahip olmadan da teknik olarak belirli bir seviyeyi aşmış Klarnet icracıları tarafından icra edilebilecek nitelikte olduğu, ancak bu eserlerin transpoze konusunda bazı zorluklar barındırdığı tespit edilmiştir.

Reşat Aysu'ya ait bu eserlerin; transpoze başta olmak üzere, klarnet icracılarının teknik gelişimine katkı sağlayacak nitelikte olduğu, Türk Müziğine bir Batı Müziği icracısının uyum sağlaması noktasında bu eserlerin kilit bir rolü olduğu ve son olarak Reşat Aysu Saz Semailerinin klarnet eğitimine katkı sağlayacak nitelikte eserler olduğu sonuçlarından hareketle; Si Bemol Klarnet / Si Bemol Bas Klarnet ile Reşat Aysu'ya ait enstrümantal eserlerin icrası mümkündür hipotezinin **çok büyük oranda doğru olduğu** sonucuna ulaşılmıştır.

ÖNERİLER

Reşat Aysu'nun saz eserlerinin Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet icra tekniklerinde ve eğitiminde kullanılabilirliğine yönelik gerçekleştirdiğimiz bu çalışmada; Reşat Aysu'nun saz semailerinin Batı Müziği klarnet eğitimi alanlar tarafından bilinmesinde ve icra edilmesinde ne gibi faydalar olduğu üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Gerçekleştirmiş olduğumuz bu çalışmada; çalışmamızın sınırları dahilinde Reşat Aysu'nun tüm saz semailerini incelemek mümkün olmamıştır. Reşat Aysu'nun diğer saz semailerinin de ister batı müziği enstrümanları olsun ister Türk Müziği enstrümanları olsun bir ayrım gözetmeksizin solo ya da müşterek olarak mümkün olan tüm enstrümanlara dair yapılacak akademik çalışmalara konu edilmesi gerektiğini düşünmekteyiz. Böylelikle Reşat Aysu'nun eserlerinin her iki disipline yönelik farklı icracıların üslupları orta çıkacağından ortak müşterekte bilimsel bir platformda buluşmanın mümkün olacağını da düşünmekteyiz.

İlaveten çalışmamız esnasında Türk Müziğinin; Nüans, Hız ve Çalım Talimatlarına yönelik kısmının nota yazıları üzerinde az kullanılmış olduğunu tespit etmiştik. Konu ile ilgili Türk Müziği kaynaklarında ise bu terim ve icra tekniklerine yönelik gerekli izahat halen Batı Müziği temelli olarak anlatılmaktadır. Ancak eserleri icra ettiğimizde Türk Müziğinde bu terim ve tekniklerin uygulanış şeklinin tam olarak Batı Müziğinde uygulandığı şekliyle aynı olmadığı fark edilmiştir. Bu konunun Türk Müziği bağlamında; Nüans, Hız ve diğer tüm icra tekniklerine yönelik olarak akademik çalışmalara konu edilmesi ve Türk Müziği açısından bu tekniklerin temel prensiplerinin detaylarına yönelik çalışmalar yapılması gerektiğini önermekteyiz.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (1993). *Hüseyin Sâdeddin Arel-Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları/1347-Sanat Müzik Dizisi/33-1
- Akdoğu, O. (1995). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Can Ofset
- Aydemir, M. (2010). *Türk Müziği Makam Rehberi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Çağrı, S. (2006). *Avrupa'da ve Türkiye'de Klarinetin Tarihsel Gelişimi, Türk Müziği İcrasında Klarinet Çeşitlerinin Ses Sahaları ve Parmak Pozisyonları Bakımından Uygunluğunun İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi, SBE.
- Erdoğan, S. (2017). *Tarihsel Süreç İçerisinde Bando ve Orkestralarda Klarinetin Yeri ve Önemi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, GSE.
- Ezgi, S. (1933). *Nazari ve Ameli Türk Musikisi* (Cilt 1), İstanbul: Milli Mecmua Matbaası.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Germen, A. G. (1993). *Klarinetin Tarihsel Gelişimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, FBE.
- Efe, M. (2007). *Geleneksel Türk Sanat Müziğine Kemani Bestekarlarının Eserlerindeki Batı Müziğine ait Müzikal Unsurlar ve Keman Eğitiminde Kullanılabilirliği*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi, EBE.
- Gülsün, M. (2009). *Alman Sistem Klarinetlerin Türk Müziğine Uygulanması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, SBE.
- Kaplan, B. (2019). *Türk Müziği İcrasında Boehm Sistem Sol Klarinet Kullanımı ve Teknik Kazanım Olarak Sağladığı Avantajlar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi, SBE.
- Melhem, Z. (2016). *Çağlar Boyunca Klarinet Çalgısının Gelişimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, SBE.
- Karasar, N. (2015). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (28. Basım). Ankara: Nobel Yayınları.

Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar-İnceleme*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Helvacı, O. (2006). *20. Yüzyıl Müziğine Farklı Bir iz Bırakan M. Reşat Aysu'nun Hayatı ve Bestecilik Kimliği*. GÜ Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt:26, Sayı:3. 29-35.

Sağlam, O. (2021). *Boehm ve Albert Sistemin Karşılaştırılması, Fransız Sistem Sol Klarnet Üzerine Çalışma Önerileri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Okan Üniversitesi, SBE.

Zeki Salih Zengin, Fatma Arpaguş, “Bilim ve Bilimsel Yönteme Giriş”, Özcan Güngör (Ed.), Bilimsel Araştırma Süreçleri içinde (21-47), Ankara: Grafiker Yayınları, 2018

http-1: <https://www.syos.co/en/blog/music/history-of-the-clarinet> (Erişim tarihi: 09.05.2022)

http-2: <https://clarinetfingeringchart.com/choosing/contraBass-clarinet/> (Erişim tarihi: 09.05.2022)

http-3: <https://www.dunyabizim.com/portre/sadece-kendisidir-mehmet-resat-aysu-h19879.html>. (Erişim tarihi: 13.05.2022)

http-4: <https://www.eksd.org.tr/resat-aysu/>. (Erişim tarihi: 16.05.2022)

http-5: <http://www.the-clarinets.net/english/clarinet-sound.html> (Erişim tarihi: 29.05.2022)

http-6: https://stringfixer.com/tr/mannheim_school (Erişim tarihi: 31.05.2022)

a) Reşat Aysu'nun Peşrevleri

U Deste
Z. y. Muh. M. Resat Aysu
Borново - Izmir
7. Subat. 1974
No. 268

28
4
evr' kebîr(4)

28
4

28
4
cello.
pizz.

28
4

28
4

28
4
cello.

28
4
arc.

İkinci hâne

Cüneyt KOSAL

Büselik peşrevi

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

Birinci hâne

The musical score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The music is written in a style typical of Turkish folk music, with many eighth and sixteenth notes. There are several fermatas and other musical symbols throughout the score.

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Cüneyt KOSAL

Handwritten signature or mark.

Çargah peşrevi

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

Birinci hâne

Teslim *cresc.* *Dim.*

İkinci hâne *cresc.* *Dim.*

Üçüncü hâne *cresc.* *Dim.*

Dördüncü hâne *Dim.* *cresc.*

Dim. *cresc.* *Dim.*

Relu

Ferahnâk peşrevi

Beste
Z. y. Müh. M. Resat Aysu
alsancak
30. Aralık, 1981
No. 305

İrinci hâne

İ. Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Hicaz peşrevi

Beste
Z. y. Müh. M. Resat Aydu,
Olsoncak. İzmir
24. Eylül. 1980
No. 303

Birinci hâne

roll.

Testim

Dolo.

İkinci hâne

Dolo.

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Handwritten signature or mark.

Birinci hâne

Kürdilihicazkâr pesrevi

Beste
Z.y. Müh. M. Resat Rysu
Olunacak
13. Haziran 1900
No. 301

The musical score is written on four systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody is written on the upper staff, and the lower staff contains a continuous bass line. The second system begins with the word "İkinci hâne" and includes a "roll..." instruction. The third system starts with "Üçüncü hâne" and continues the melodic and bass lines. The fourth system begins with "Dördüncü hâne" and concludes the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Cüneyr KOSAL

Handwritten signature

Muhayyer kürdi
pesrevi

Birinci hane

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

İ. Teslim

İkinci hane

Üçüncü hane

Dördüncü hane

Cüneyt KOSAL

Handwritten signature

Nihavend pesrevi

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

İlirinci hane

Teslim

İkinci hane

Üçüncü hane

Dördüncü hane

Yener KOSAL

Handwritten signature

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

Birinci hâne

İ. Teslim

İ. İkinci hâne

İ. Üçüncü hâne

İ. Dördüncü hâne

yavaş yavaş ağırlaşarak



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

Şedd-i Arabân (Şedarabân) peşrevi

Beste
Z. y. Müh. M. Reşat Aysu
olsuncak

26. Aralık 1979
NO. 297

Birinci hâne

Devri kebir

İ. Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Sultani yegâh peşrevi Z. y. Müh. M. Resat Aysu
Deste
Alınarak
18. Kasım 1930.
No. 304

Birinci hâne

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of several measures of music, including a 4/4 time signature. The score is annotated with various musical symbols and text: 'ud' appears twice, 'Teslim' is written below the staff, 'kanun' is written above the staff, 'İkinci hâne' is written below the staff, 'Üçüncü hâne' is written below the staff, and 'Dördüncü hâne' is written below the staff. The score ends with a double bar line and a fermata.

Cüneyt KOSAL

Raf

b) Reşat Aysu'nun Saz Semaileri

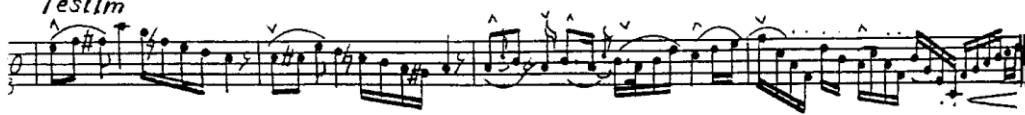
Acem aşîrân Saz Semâî()*

Beste
M. Desot Rysu
Z. y. Mühendisi
Antara Ipek palas oteli
12. Mayıs. 1953
NO. 205

Birinci hane



Testim



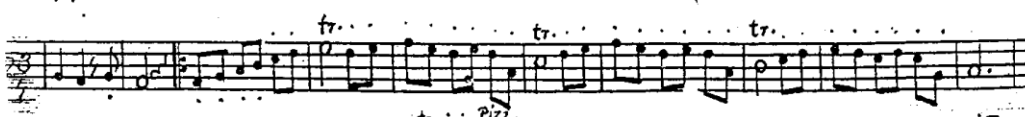
İkinci hâne



Uçuncü hane



Dördüncü hane



Bu söz semâî, Ankara'da, İsmail Baha Süreşan meslektaşının evinde çokketereler çalınıştın bir şefherinde musafir olarak bulunan Şefik Kolaçlı, Münir Mazhar Kamsay beyler de dinledi. Bihâş sa Şefik bey, iste biz böyle eserler istiyoruz diyerek teveccühlerini bildirmişti. Erolsayan ve Zekâî Süer beyler de eseri çaldılar. En son İstanbul Tv. da Bul Arısı ağır armonikası ile çaldı.

Acem kürdî saz semâi

Beste
Z. y. Müh. M. Reşat Aysu
olsuncak
25. Eylül 1978
NO. 293

Birinci hâne

Handwritten musical score for 'Acem kürdî saz semâi'. The score is written on five systems of staves. The first system is labeled 'Birinci hâne' and the second system is labeled 'Teslim'. The third system is labeled 'İkinci hâne' and the fourth system is labeled 'Üçüncü hâne'. The fifth system is labeled 'A) Dördüncü hâne' and includes the number '165' in the margin. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, and is written in a style typical of handwritten musical notation.

-2-
Acemkürdi Saz Semâi'nin devamı

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

roll. ----- a tempo

D)

S.

Handwritten signature

Büselik saz semâi

Birinci hâne

Deste
Z. y. Müh. M. Resat Aysu
alsanlık
2. Ekim 1977
NO. 289

İ. Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

- 2 -

Büselik Saz Semâi'nin devamı

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

The musical score is written on 12 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. There are also some markings above the staves, including "tr..." and "1-2-". The score is signed "Üneyt KOSAL" at the bottom right.

Çargâh saz semâî

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

Birinci hâne

The musical score is written on ten staves, organized into four systems of two staves each. The first system is labeled "Birinci hâne" (First Hâne) and includes the lyrics "İslim" and "İkinci hâne". The second system is labeled "İkinci hâne" and includes the lyrics "Üçüncü hâne". The third system is labeled "Üçüncü hâne" and includes the lyrics "Dördüncü hâne". The fourth system is labeled "Dördüncü hâne". The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in Turkish and are interspersed with the musical notation.

- 2 -

Beste
Z. y. Müh. M. Resat Aysu
Çargâh Saz Semâî'nin devamı
alsancak
Dördüncü hânenin devamı
21. Şubat. 1979
No. 236



Cüneyt KOSAL

Çargâh

-1-
Ferahfezû Saz Semâi

Deste
Z.y. Muh. M. Resat Ayso
Barneva
23. Ocak 1970
No. 249

Birinci hâne

Teslim

İkinci hâne

Uçuncü hâne

Dördüncü hâne

A-



-2-
Ferahfeza Saz Semâi

Deste
I. y. Müh. M. Resat Ağu
Borno
25. Ocak 1970
NO. 249

The musical score is written on five staves. The first staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. The second staff includes a box with the numbers '1' and '2' and a 'B' time signature. The third staff has a 'C' time signature and a box with '1' and '2'. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff features a 'p' dynamic marking, a 'rall...' tempo change, and an 'a tempo' marking. The score concludes with a double bar line and a fermata.

-1-
Ferahnak Saz Semâi

Deste
Z. y. Muh. M. Resat Aysu
Bornevo
18. Mayıs 1966
No. 235

Dirinci hâne



Teslim



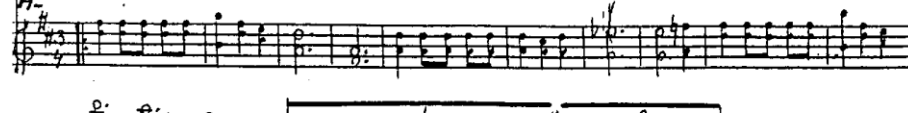
İkinci hâne



Üçüncü hâne



Dördüncü hâne



-2-

Ferahnâk Saz Semâi (devamı)

Beste
Z. y. Müh. M. Resit Rysu
Borneo
16. Mayıs 1966
No. 235

The image shows a handwritten musical score for the piece "Ferahnâk Saz Semâi" (devamı). The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The word "animato" is written below the second staff, and "B-" is written below the third staff. The score concludes with a double bar line and a fermata symbol. There are also some markings like "1" and "2" above certain notes, possibly indicating first and second endings or measures.

Hicaz Saz Semâi

Z. y. Müh. M. Resor Aysu _____
Ayvalık-Cunda-Alibeyadası
30. Haziran: 1965
No. 232

30. Haziran: 1965
No. 232

Birinci hâne

5. Testim

Çok hislenerek

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Çok canlı - animato

rall.

Suratlı

rall.

yavaş yavaş ağırlaşarak

yavaş yavaş

304

Cüneyt KOŞAL.

[Handwritten signature]

Hicazkâr Saz Semâi

Birinci hâne

Deste
z. y. Müh. M. Resat Aysu
olsuncak
27. Nisan. 1978
NO. 292

5. Testim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

A) Dördüncü hâne...

rit. a tempo

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. The notation includes various note values (eighths, sixteens, and dotted notes), rests, and accidentals (sharps, flats, and naturals). There are also dynamic markings such as 'p' (piano) and 'rit. a tempo'. The score is divided into sections labeled 'Birinci hâne', 'İkinci hâne', 'Üçüncü hâne', and 'Dördüncü hâne'. The final staff ends with a double bar line.

Hicazkâr Saz Semâi'nin devamı

Dest. Z. y. Müh. M. Resat Aysu
olsuncak
27. Nisan 1978
No. 292

B) Ördünce hânenin devamı
♩ = 136 Andante - Ağır

Dolce
rall... ve sür'atlice

Ağırca
♩ = 116

sür'atlı

C) Ağır
♩ = 72

sür'atlı... yavaş yavaş hızlanarak

Crese.



Cüneyt KOSAL.



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

Birinci hâne

Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne
= 180 1. kısım

Cüneyt KOSAL

-2- Deste
Hırsar Bûselik Saz Semâî'nin devamı Z.y. Müh. M. Resat Aysu
Bornevo
26. Ağustos. 1965
No. 234

♩ = 120

Cüneyt KOSAL

Birinci hane

Karciyar Saz Semâ'i'si

Z. y. Müh. M. Reşat Ayso 27. Nisan 1977
olsuncak No-265

İ. Teslim

İkinci hane

Üçüncü hane

Dördüncü hane

canlı olarak
Animato

rall. ...

al tempo

pizz.

Sok süratli

Presto

rall. ...

Cünevî KOSAL

Deste
Z. Y. M. M. Resoî Aysu
Kürdîlî hicazkâr Saz Semâi Cebelütterik - Barselona
26. Nisan. 1952
No. 211

Birinci hâne



Teslim

İkinci hâne



Üçüncü hâne



Dördüncü hâne



Cüneyt KOSAL

Handwritten signature

kürdîlîhicazkâr Saz Semâî'nin devamı. Z. y. Müh. H. Resat Aysu
Cebelittârik-Barselona
26.4.1952
No. 2/1

kanun
tanb.
viola
beraber
pizz.
arce
pizz.
arce
Cello.
arce
yavaş yavaş öğirilerek
pizz.
Diminmendo

Mâhûr Saz Semâisi (NO.1)

Beste
M. Nesat Aysu
B. r. n. v. a.
28.11.1954.
op. No. 212

1. Hâ ne



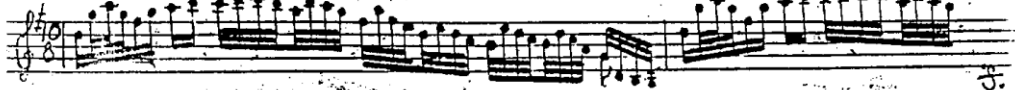
5. Teslim



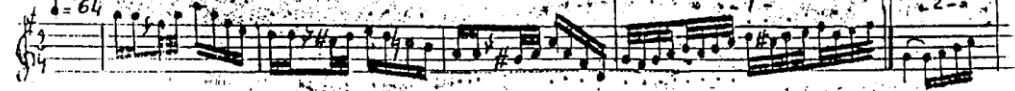
2. Hâ ne



3. Hâ ne



4. Hâ ne - Tango temposunda



Cüneyt KOSAY

Aksak Semai
Semai

MAHUR SAZ SEMAİSİ No 2

M. Reşat AYSU
ALSANCAK/İZMİR
25 Mart 1977
No : 285

The musical score is written in 10/8 time and consists of three main sections, each labeled as a 'Hane' (a unit of 10 eighth notes). The key signature is one sharp (F#).

1. Hane: This section begins with a treble clef and a 10/8 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The section ends with a repeat sign.

2. Hane: This section continues the melodic and rhythmic patterns, featuring more complex rhythmic figures and triplets. It also ends with a repeat sign.

3. Hane: The final section of the piece, maintaining the same key and time signature, with intricate melodic lines and rhythmic variations. It concludes with a repeat sign.

4. Hane A1

A1

A2

A3

A4

A5

A6

47

48

49

B1

B2

B3

B4

B5

B6

B7

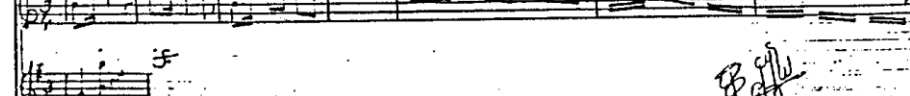
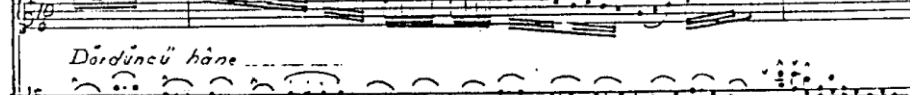
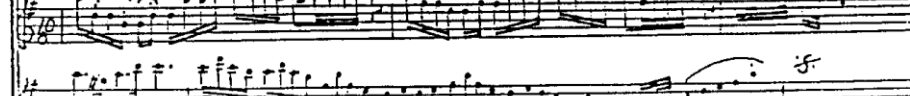
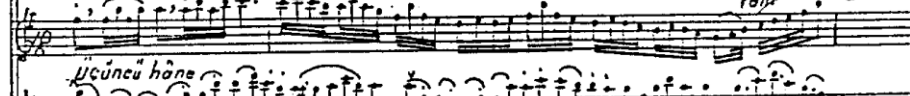
Hızlanarak

Reşat Önal

Mâhûr Soz Semâi
(No.3)

Destre
Z.y. Msh. M. Resol Ayru
Alışançak T. Zmit
22. Ocak 1983
No. 309

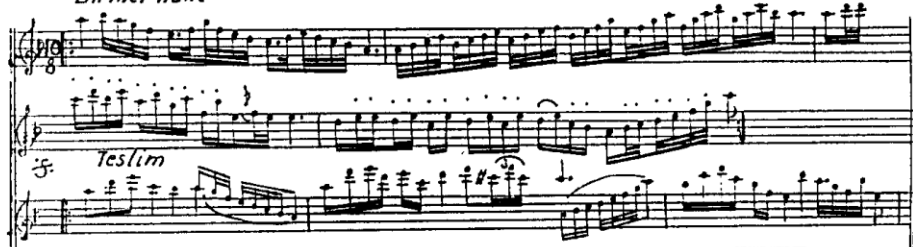
Birinci hâne



-1-
Muhayyer Kürdî Saz Semâi

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

Birinci hâne



İkinci hâne



Üçüncü hâne



Dördüncü hâne



rall.

Çabuklaşarak

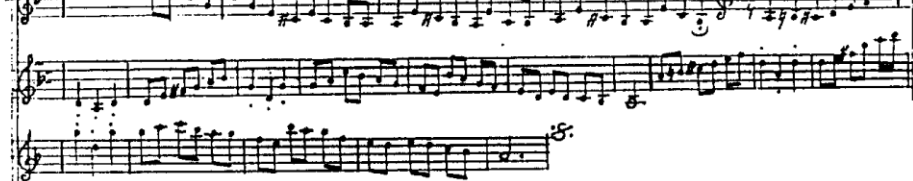
No. 237
yavaş yavaş ağırlaşarak



çok süratli

yavaş yavaş ağırlaşarak

altempo



- 1 -
Nihavend Saz Semâi

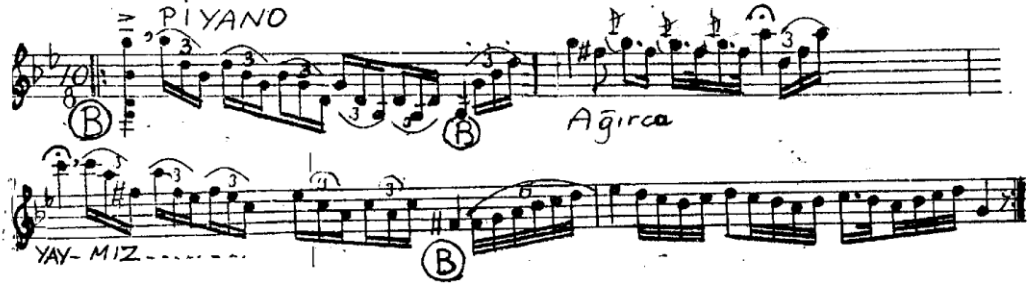
Beste
M. Reşat Aysu
Ziraat. Yük. Mühendisi
Köln - Almanya
20. Ekim. 1933
No. 207

6.15"
Birinci Hane

PIYANO

Agırca

YAY- MIZ



Testin

YAY MIZ YAY MIZ

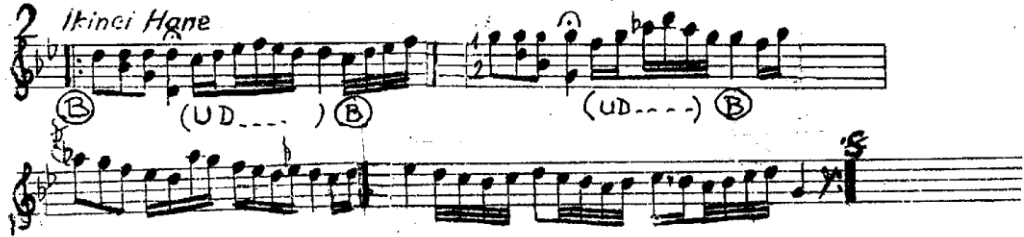


1-2-



2 İkinci Hane

(UD....) (B) (UD....) (B)



3 Üçüncü Hane

KANUN KANUN



SOFYAN

pizz. / A. pizz.

YAYLAR KANUN

pizz. PIYANO

yay...

yavaş yavaş hızlanarak

yavaş yavaş sürat kesilerek

Aksak Semaî

AGIR PP.

(B)

Nikriz Saz Semâi'si

paste
Z.y. Müh. M. Reşat Aysu
Olşaneak
19. Mayıs 1977
No. 281

Birinci hâne

İ. Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

A) Dördüncü hâne

The musical score is written on four staves. The first staff begins with the key signature of two sharps (F# and C#) and a 9/8 time signature. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with slurs and ties. The second staff includes the instruction 'İ. Teslim' and continues the melodic line. The third staff is marked 'İkinci hâne' and the fourth 'Üçüncü hâne'. The fifth staff, which is the last one shown, is marked 'A) Dördüncü hâne' and shows a change in the key signature to one sharp (F#). The score is a traditional Semaî, a form of Turkish music often played on the saz.

Nikriz Saz Semâ'îsinin devamı

Z. y. Müh. M. Kesal Rysu

Oluncak

15. Mayıs 1312

NO. 287

Handwritten musical score for Saz Semâ'îsinin devamı. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The first system is marked with a tempo of $\text{♩} = 48$ and a key signature of one sharp (F#). The second system is marked with a tempo of $\text{♩} = 58$ and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations in the margins, including a small 'b)' above the first staff of the second system and a 'c)' above the first staff of the third system. The score concludes with a double bar line and a final key signature change to one sharp (F#).

Handwritten signature or initials.

Tanburi Erol Sayan
beye ithaf edilmiştir

-1-

Nişaburek Saz Semâi
NO.2

Beste
M. Resor Aysu
Z. y. Müh.
Ankara - Dornova
27. Mart 1967
No. 235

Birinci hane

İkinci hane

Üçüncü hane

Dördüncü hane
variation 1

Hızlılar
yaylılar

variation 2

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

Beste
H. Resat Aysu
Z. y. M. h.
Ankara - Darnova
27. Mart. 1967
No. 235

$\text{♩} = 64$ Ağır olarak Sona erecek... Sür'atli Çalınacak

rall... Ağır

yavaş yavaş ağır olarak...

Dirinci hâne Rast saz Semâi

Z. y. M. h. M. Rast Hysu
Borinov
14. avqustos, 1965
No. 233

1. Teslim

2. İkinci hâne

3. Üçüncü hâne

4. Dördüncü hâne

5. keman'lar

6. mizap

7. Dütün saz'lar

8. B. saz'lar

9. kem. pişir

10. 1-2

11. 3

12. 4

13. 5

14. 6

15. 7

16. 8

17. 9

18. 10

19. 11

20. 12

21. 13

22. 14

23. 15

24. 16

25. 17

26. 18

27. 19

28. 20

29. 21

30. 22

31. 23

32. 24

33. 25

34. 26

35. 27

36. 28

37. 29

38. 30

39. 31

40. 32

41. 33

42. 34

43. 35

44. 36

45. 37

46. 38

47. 39

48. 40

49. 41

50. 42

51. 43

52. 44

53. 45

54. 46

55. 47

56. 48

57. 49

58. 50

59. 51

60. 52

61. 53

62. 54

63. 55

64. 56

65. 57

66. 58

67. 59

68. 60

69. 61

70. 62

71. 63

72. 64

73. 65

74. 66

75. 67

76. 68

77. 69

78. 70

79. 71

80. 72

81. 73

82. 74

83. 75

84. 76

85. 77

86. 78

87. 79

88. 80

89. 81

90. 82

91. 83

92. 84

93. 85

94. 86

95. 87

96. 88

97. 89

98. 90

99. 91

100. 92

101. 93

102. 94

103. 95

104. 96

105. 97

106. 98

107. 99

108. 100

109. 101

110. 102

111. 103

112. 104

113. 105

114. 106

115. 107

116. 108

117. 109

118. 110

119. 111

120. 112

121. 113

122. 114

123. 115

124. 116

125. 117

126. 118

127. 119

128. 120

129. 121

130. 122

131. 123

132. 124

133. 125

134. 126

135. 127

136. 128

137. 129

138. 130

139. 131

140. 132

141. 133

142. 134

143. 135

144. 136

145. 137

146. 138

147. 139

148. 140

149. 141

150. 142

151. 143

152. 144

153. 145

154. 146

155. 147

156. 148

157. 149

158. 150

159. 151

160. 152

161. 153

162. 154

163. 155

164. 156

165. 157

166. 158

167. 159

168. 160

169. 161

170. 162

171. 163

172. 164

173. 165

174. 166

175. 167

176. 168

177. 169

178. 170

179. 171

180. 172

181. 173

182. 174

183. 175

184. 176

185. 177

186. 178

187. 179

188. 180

189. 181

190. 182

191. 183

192. 184

193. 185

194. 186

195. 187

196. 188

197. 189

198. 190

199. 191

200. 192

201. 193

202. 194

203. 195

204. 196

205. 197

206. 198

207. 199

208. 200

209. 201

210. 202

211. 203

212. 204

213. 205

214. 206

215. 207

216. 208

217. 209

218. 210

219. 211

220. 212

221. 213

222. 214

223. 215

224. 216

225. 217

226. 218

227. 219

228. 220

229. 221

230. 222

231. 223

232. 224

233. 225

234. 226

235. 227

236. 228

237. 229

238. 230

239. 231

240. 232

241. 233

242. 234

243. 235

244. 236

245. 237

246. 238

247. 239

248. 240

249. 241

250. 242

251. 243

252. 244

253. 245

254. 246

255. 247

256. 248

257. 249

258. 250

259. 251

260. 252

261. 253

262. 254

263. 255

264. 256

265. 257

266. 258

267. 259

268. 260

269. 261

270. 262

271. 263

272. 264

273. 265

274. 266

275. 267

276. 268

277. 269

278. 270

279. 271

280. 272

281. 273

282. 274

283. 275

284. 276

285. 277

286. 278

287. 279

288. 280

289. 281

290. 282

291. 283

292. 284

293. 285

294. 286

295. 287

296. 288

297. 289

298. 290

299. 291

300. 292

301. 293

302. 294

303. 295

304. 296

305. 297

306. 298

307. 299

308. 300

309. 301

310. 302

311. 303

312. 304

313. 305

314. 306

315. 307

316. 308

317. 309

318. 310

319. 311

320. 312

321. 313

322. 314

323. 315

324. 316

325. 317

326. 318

327. 319

328. 320

329. 321

330. 322

331. 323

332. 324

333. 325

334. 326

335. 327

336. 328

337. 329

338. 330

339. 331

340. 332

341. 333

342. 334

343. 335

344. 336

345. 337

346. 338

347. 339

348. 340

349. 341

350. 342

351. 343

352. 344

353. 345

354. 346

355. 347

356. 348

357. 349

358. 350

359. 351

360. 352

361. 353

362. 354

363. 355

364. 356

365. 357

366. 358

367. 359

368. 360

369. 361

370. 362

371. 363

372. 364

373. 365

374. 366

375. 367

376. 368

377. 369

378. 370

379. 371

380. 372

381. 373

382. 374

383. 375

384. 376

385. 377

386. 378

387. 379

388. 380

389. 381

390. 382

391. 383

392. 384

393. 385

394. 386

395. 387

396. 388

397. 389

398. 390

399. 391

400. 392

401. 393

402. 394

403. 395

404. 396

405. 397

406. 398

407. 399

408. 400

409. 401

410. 402

411. 403

412. 404

413. 405

414. 406

415. 407

416. 408

417. 409

418. 410

419. 411

420. 412

421. 413

422. 414

423. 415

424. 416

425. 417

426. 418

427. 419

428. 420

429. 421

430. 422

431. 423

432. 424

433. 425

434. 426

435. 427

436. 428

437. 429

438. 430

439. 431

440. 432

441. 433

442. 434

443. 435

444. 436

445. 437

446. 438

447. 439

448. 440

449. 441

450. 442

451. 443

452. 444

453. 445

454. 446

455. 447

456. 448

457. 449

458. 450

459. 451

460. 452

461. 453

462. 454

463. 455

464. 456

465. 457

466. 458

467. 459

468. 460

469. 461

470. 462

471. 463

472. 464

473. 465

474. 466

475. 467

476. 468

477. 469

478. 470

479. 471

480. 472

481. 473

482. 474

483. 475

484. 476

485. 477

486. 478

487. 479

488. 480

489. 481

490. 482

491. 483

492. 484

493. 485

494. 486

495. 487

496. 488

497. 489

498. 490

499. 491

500. 492

501. 493

502. 494

503. 495

504. 496

505. 497

506. 498

507. 499

508. 500

509. 501

510. 502

511. 503

512. 504

513. 505

514. 506

515. 507

516. 508

517. 509

518. 510

519. 511

520. 512

521. 513

522. 514

523. 515

524. 516

525. 517

526. 518

527. 519

528. 520

529. 521

530. 522

531. 523

532. 524

533. 525

534. 526

535. 527

536. 528

537. 529

538. 530

539. 531

540. 532

541. 533

542. 534

543. 535

544. 536

545. 537

546. 538

547. 539

548. 540

549. 541

550. 542

551. 543

552. 544

553. 545

554. 546

555. 547

556. 548

557. 549

558. 550

559. 551

560. 552

561. 553

562. 554

563. 555

564. 556

565. 557

566. 558

567. 559

568. 560

569. 561

570. 562

571. 563

572. 564

573. 565

574. 566

575. 567

576. 568

577. 569

578. 570

579. 571

580. 572

581. 573

582. 574

583. 575

584. 576

585. 577

586. 578

587. 579

588. 580

589. 581

590. 582

591. 583

592. 584

593. 585

594. 586

595. 587

596. 588

597. 589

598. 590

599. 591

600. 592

601. 593

602. 594

603. 595

604. 596

605. 597

606. 598

607. 599

608. 600

609. 601

610. 602

611. 603

612. 604

613. 605

614. 606

615. 607

616. 608

617. 609

618. 610

619. 611

620. 612

621. 613

622. 614

623. 615

624. 616

625. 617

626. 618

627. 619

628. 620

629. 621

630. 622

631. 623

632. 624

633. 625

634. 626

635. 627

636. 628

637. 629

638. 630

639. 631

640. 632

641. 633

642. 634

643. 635

644. 636

645. 637

646. 638

647. 639

648. 640

649. 641

650. 642

651. 643

652. 644

653. 645

654. 646

655. 647

656. 648

657. 649

658. 650

659. 651

660. 652

661. 653

662. 654

663. 655

664. 656

665. 657

666. 658

667. 659

668. 660

669. 661

670. 662

671. 663

672. 664

673. 665

674. 666

675. 667

676. 668

677. 669

678. 670

679. 671

680. 672

681. 673

682. 674

683. 675

684. 676

685. 677

686. 678

687. 679

688. 680

689. 681

690. 682

691. 683

692. 684

693. 685

694. 686

695. 687

696. 688

697. 689

698. 690

699. 691

700. 692

701. 693

702. 694

703. 695

704. 696

705. 697

706. 698

707. 699

708. 700

709. 701

710. 702

711. 703

712. 704

713. 705

714. 706

715. 707

716. 708

717. 709

718. 710

719. 711

720. 712

721. 713

722. 714

723. 715

724. 716

725. 717

726. 718

727. 719

728. 720

729. 721

730. 722

731. 723

732. 724

733. 725

734. 726

735. 727

736. 728

737. 729

738. 730

739. 731

740. 732

741. 733

742. 734

743. 735

744. 736

745. 737

746. 738

747. 739

748. 740

749. 741

750. 742

751. 743

752. 744

753. 745

754. 746

755. 747

756. 748

757. 749

758. 750

759. 751

760. 752

761. 753

762. 754

763. 755

764. 756

765. 757

766. 758

767. 759

768. 760

769. 761

770. 762

771. 763

772. 764

773. 765

774. 766

775. 767

776. 768

777. 769

778. 770

779. 771

780. 772

781. 773

782. 774

783. 775

784. 776

785. 777

786. 778

787. 779

788. 780

789. 781

790. 782

791. 783

792. 784

793. 785

794. 786

795. 787

796. 788

797. 789

798. 790

799. 791

800. 792

801. 793

802. 794

803. 795

804. 796

805. 797

806. 798

807. 799

808. 800

809. 801

810. 802

811. 803

812. 804

813. 805

814. 806

815. 807

816. 808

817. 809

818. 810

819. 811

820. 812

821. 813

822. 814

823. 815

824. 816

825. 817

826. 818

827. 819

828. 820

829. 821

830. 822

831. 823

832. 824

833. 825

834. 826

835. 827

836. 828

837. 829

838. 830

839. 831

840. 832

841. 833

842. 834

843. 835

844. 836

845. 837

846. 838

847. 839

848. 840

849. 841

850. 842

851. 843

852. 844

853. 845

854. 846

855. 847

856. 848

857. 849

858. 850

859. 851

860. 852

861. 853

862. 854

863. 855

864. 856

865. 857

866. 858

867. 859

868. 860

869. 861

870. 862

871. 863

872. 864

873. 865

874. 866

875. 867

876. 868

877. 869

878. 870

879. 871

880. 872

881. 873

882. 874

883. 875

884. 876

885. 877

886. 878

887. 879

888. 880

889. 881

890. 882

891. 883

892. 884

893. 885

894. 886

895. 887

896. 888

897. 889

898. 890

899. 891

900. 892

901. 893

902. 894

903. 895

904. 896

905. 897

906. 898

907. 899

908. 900

909. 901

910. 902

911. 903

912. 904

913. 905

914. 906

915. 907

916. 908

917. 909

918. 910

919. 911

920. 912

921. 913

922. 914

923. 915

924. 916

925. 917

926. 918

927. 919

928. 920

929. 921

930. 922

931. 923

932. 924

933. 925

934. 926

935. 927

936. 928

937. 929

938. 930

939. 931

940. 932

941. 933

942. 934

943. 935

944. 936

945. 937

946. 938

947. 939

948. 940

949. 941

950. 942

951. 943

952. 944

953. 945

954. 946

955. 947

956. 948

957. 949

-1-
Sedd-i Araban (Sedaraban) Saz Semai

Beste
Z. 4. Muh. M. Reşat Aysu
alsancak
20. Kasım 1979
No. 290

Birinci hâne



İ. Teslim



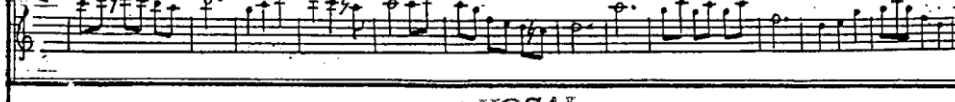
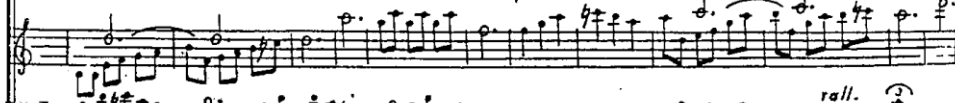
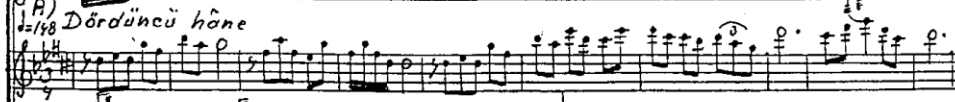
İkinci hâne



Üçüncü hâne



Dördüncü hâne



Ünneyi KOSAL

Şedd-i Araban (Şedaraban) saz semâi'nin devamı Olsuncak
Beste
Z. y. M. M. Resat Aysu
20. Kasım. 1979
No. 290

Dördüncü hâne'nin devamı

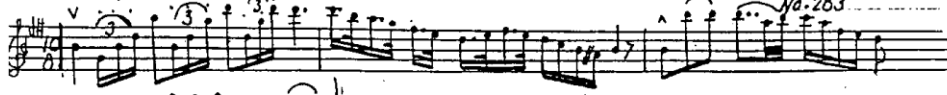
Handwritten musical score for Şedd-i Araban (Şedaraban) saz semâi'nin devamı Olsuncak. The score is written on ten staves, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo markings include "a tempo", "rall.", "rit.", "tr.", and "animato". The score is divided into sections by letter markers: C) = 129, D) = 144, and E) = 126. The final section is marked "animato". The score is signed "Cüneyt KOŞAL." at the bottom.

Cüneyt KOŞAL.

Segâh Saz Semâisi

Beste
Z. y. Müh. M. Reşat Aysu
alsuncok
26. Ekim 1976
No-283

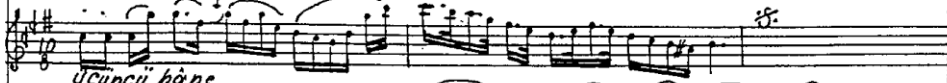
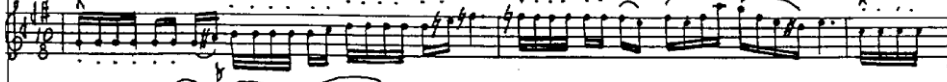
Birinci hâne



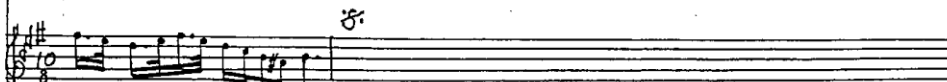
Teslim



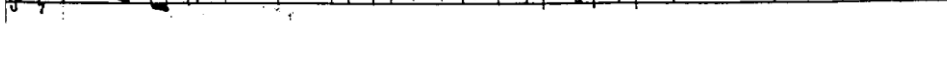
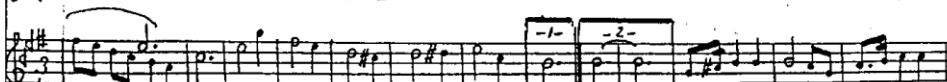
İkinci hâne



Üçüncü hâne



A) Dördüncü hâne



Segah Saz Semâi'sinin devamı

Beste
Z. y. Müh. M. Resat Aysu
alsancak
26. Ekim 1976
No. 283

Süratli variation (1)

variation (2)

B) variation (3)

rall. rit. a tempo rall.

rall.

gaves

gaves hızlanarak... ağır/uzun... dâhilte gaves gaves ağır/uzun

gaves

gaves

Cüneyt KOSAL

Sayfa 1

Aksak Sema
Sema

ŞEHAZ SAZ SEMAİSİ

M. Reşat AYŞU
12 Ocak 1978 İstanbul
No : 291

The musical score is written for ŞEHAZ SAZ SEMAİSİ. It consists of three systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. The first staff of the first system is marked "1. Hane" and contains three triplet markings. The second staff of the first system continues the melody. The second system begins with a "Teşlim" section, marked with a double bar line and a repeat sign. The third system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. The first staff of the third system is marked "2. Hane" and contains a triplet marking. The second staff of the third system continues the melody. The fourth system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 10/8 time signature. The first staff of the fourth system is marked "3. Hane" and contains a triplet marking. The second staff of the fourth system continues the melody. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

A)

4. Hane

B)

pizz a tempo

arce

rad

D)

E)

cresc

variasyon

yaray yaray kullanacak

Beyaz Çant

Şehnaz Büselik Saz Semâi'si

2. y. Müh. H. Resat Ayşu
Deste
Olşancak
10. Ağustos 1977
No. 285

Birinci hâne

The musical score is written on ten staves. The first staff is labeled 'Birinci hâne'. The second staff is labeled 'Teslim'. The third staff is labeled 'İkinci hâne'. The fourth staff is labeled 'Üçüncü hâne'. The fifth staff is labeled 'Dördüncü hâne'. The sixth staff is labeled 'A) Dördüncü hâne' and includes the tempo marking 'rit. a tempo'. The seventh staff is labeled 'B) Dördüncü hâne' and includes the tempo marking 'rall.'. The eighth staff is labeled 'B) Dördüncü hâne'. The ninth staff is labeled 'B) Dördüncü hâne'. The tenth staff is labeled 'B) Dördüncü hâne'.

Şehnaz Büselik'in devamı.

Beste
Z. y. Hü. M. Resat Aysu
alsancak
10. Ağustos 1937

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation is in a traditional style, likely for a stringed instrument like a sazes. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with many notes and rests. There are several markings in parentheses, possibly indicating fingerings or specific techniques. The word 'cresc.' is written on the second staff, and 'Andante' is written on the eighth staff. The score ends with a double bar line on the tenth staff.

- 3 -

Sehnaz Büselik Saz Semâi'sinin devamı

Deste
Z. Y. Nuh. M. Kaset Ayısı
Olunacak
10. Ağustos 1977
No. 288

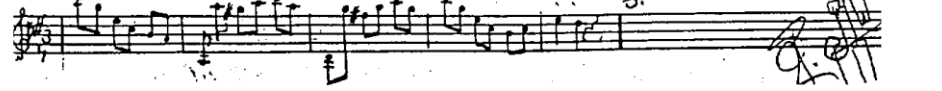
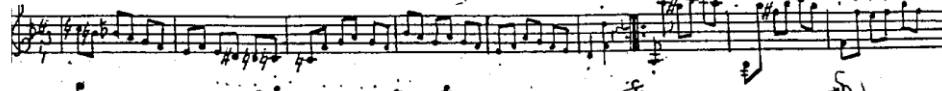
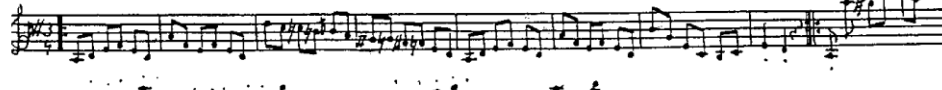
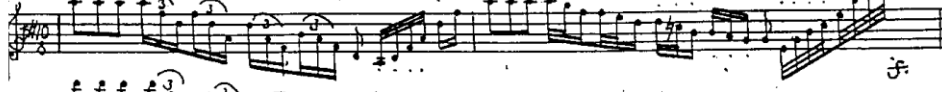
Handwritten musical score for Saz Semâi. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include "rall...", "a tempo", "rit...", "subitissimo Allargando", and "gizli ve huzurlu". The score is written in a style that suggests it is a personal or working manuscript.

Not: Bu Saz Semâi'sinin bilhassa dördüncü hanesi yaylı ve mızraplı sazlar için bir çalışma metodu mahiyeti taşımaktadır.

Sultani yegâh Saz Semâisi

Beste
M. Rasol Rysu
Dornova
10. Ekim. 1967.
No. 238

Birinci hâne



Sûz-i Dil saz Semâi

Beste
Z. y. Muh. 11 Resat Aysu
olsuncak
12. Subat 1379
No. 294

Dirinci hâne

Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

4) Dördüncü hâne

pizz.

vlt.

Sûz-i Dil Saz Semâ'nin devamı

Beste
Z. y. Muh. M. Resat Aysu
alsancak
12. Şubat. 1979
NO. 294

Dördüncü hânenin devamı

B)

C)

D)

E) *allegretto*

rall. *a tempo* *rall.* *a tempo*

Sûz-i Dil Saz semâi'nin devamı...

Deste
z-y. Muh. M. Kesat Aysu
alsancak
12. Şubat. 1979.
NO. 294.

Dördüncü: hânenin devamı

F) usûle bağlı olmadan
Taksim

tr...

G) animato

f.

G) animato

f.

f.

Cüneyt KOSAL

Handwritten signature

Birinci hâne

Yegâh Saz Semâi

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

The musical score is written on ten staves. The first staff is labeled 'Birinci hâne' and the second staff is labeled 'İkinci hâne'. The third staff is labeled 'Üçüncü hâne' and the fourth staff is labeled 'Dördüncü hâne'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is written in a clear, legible hand.

İ. Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

-2-

Deste
Z. y. Muh. H. Resat Aysu
Yegâh Saz Semâi' nin devamı Çiftelavazlar-İstanbul
27. Ekim 1977
No. 290

a tempo

rall. . . .

gitt gide - - hızlanarak

gitt gide - -

hızlanarak

gitt gide - -

Cüneyt KOSAL

c) Reşat Aysu'nun Diğer Enstrümantal Eserleri

Beste
M. Reşat Aysu
Bornova
25. Ocak 1973
No. 268

Sultânî yegâh Sirta z.y. Müh.

Allegro
♩ = 88

A)

pp.
cresc.
Dim.
Dim.

kararlı
B)

tr.
tr.
kararlı
san

Deste
 Z.y. Müh. M. Resat. Aysu
 alsancak
 10. Subat. 1980
 NO. 299

Busdik

D.C.

Cüneyt KOSAL