

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK MÜSİKİSİ ANABİLİM DALI
TÜRK MÜSİKİSİ PROGRAMI**

**REŞAT AYSU'NUN SAZ SEMÂİLERİNİN
İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Ercan AKIŞLI**

**Danışmanı
Prof. Mutlu TORUN**

İstanbul - 2016

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Müzikisi Anabilim/Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Tezli Yüksek Lisans
öğrencisi Ercan AKIŞLI tarafından hazırlanan
"Resat Ayık'ın Saz Sembollerinin İncelenmesi"
adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 24.06.2016

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Prof. Murat Tunc
Danışman: Halil Üniv. ASD/ABD Öğr.Üyesi

Jüri Üyesi: Prof. Errol Seran
Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi: Yard. Doç. Güniz Alkoc
Üniv. (ASD) ABD Öğr. Üyesi

Jüri Üyesi:
Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

Jüri Üyesi:
Üniv. ASD/ ABD Öğr. Üyesi (Yedek)

ÖNSÖZ

Konservatuar eğitimim boyunca ve bugüne kadar yaptığım çalışmalarım sırasında bana yol gösteren değerli vaktini esirgemeyen sayın hocalarım danışmanım Prof. Mutlu Torun ve çok değerli büyüğüm Yard. Doç. Enver Mete Aslan'a, çeşitli kaynaklara ulaşmamı sağlayan Çanakkale on sekiz Mart Üniversitesinde Okt. Filiz Kaya'ya, Reşat Aysu hakkında fikirlerini aldığım Prof. Erol Deran, Sadun Aksüt hocalarıma, çalışmalarım sırasında yardımlarını esirgemeyen Uludağ Üniversitesinde Yard. Doç Güniz Alkaç hocama, Haliç Üniversitesi sanatta yeterlilik öğrencisi değerli büyüğüm Özcan Özbey'e, çalışmamı teslim aşamasında büyük yardımları dokunan sayın Yard. Doç. Dr Şirin Karadeniz'e ve bu çalışmayı bitirmemde bana maddi manevi destek olan çok değerli aileme göstermiş oldukları sabırlarından dolayı teşekkürü bir borç bilirim.

İstanbul 2016

Ercan AKIŞLI

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
ÖNSÖZ.....	I
İÇİNDEKİLER	II
KISALTMALAR VE SEMBOLLER.....	IV
ŞEKİL LİSTESİ.....	V
TABLO LİSTESİ	VII
ÖZET.....	VIII
ABSTRACT	IX
1. GİRİŞ.....	1
2. M. REŞAT AYSU	3
2.1. M. Reşat Aysu'nun Hayatı	3
2.2. M. Reşat Aysu'nun Besteciliği ve Saz Semâileri	4
2.2.1. Notasına Ulaştığımız Eserleri	6
3. M. REŞAT AYSU'NUN ESERLERİNİN ANALİZİ.....	10
3.1. Acemaşîrân Saz Semâisi	10
3.1.1. Form.....	10
3.1.2. Melodi.....	11
3.1.3. Ritim	14
3.1.4. Esere Yakından Bakış.....	14
3.1.5. Eserde Bulunan Özellikler	20
3.2. Kürdilihicazkâr Saz Semâisi	22
3.2.1. Form.....	22
3.2.2. Melodi.....	23
3.2.3. Ritim	25
3.2.4. Esere Yakından Bakış.....	25
3.2.5. Eserde Bulunan Özellikler	29
3.3. Hicaz Saz Semâisi	32
3.3.1. Form.....	32
3.3.2. Melodi.....	33
3.3.3. Ritim	34
3.3.4. Esere Yakından Bakış.....	34
3.3.5. Eserde Bulunan Özellikler	38

3.4. Muhayyer Kürdi Saz Semaisi	41
3.4.1. Form.....	41
3.4.2. Melodi.....	42
3.4.3. Ritim	44
3.4.4. Esere Yakından Bakış.....	44
3.4.5. Eserde Bulunan Özellikler.....	49
3.5. Karcıgar Saz Semaisi	52
3.5.1. Form.....	52
3.5.2. Melodi.....	53
3.5.3. Ritim	54
3.5.4. Esere Yakından Bakış.....	54
3.5.5. Eserde Bulunan Özellikler.....	59
3.6. Bölüm Sonucu.....	59
3.7. Bulguların Diğer 22 Saz Semâisinde Kullanımına Örnekler	61
4. SONUÇ VE ÖNERİLER	68
5. KAYNAKLAR.....	70
6. EKLER.....	71
7. ÖZGEÇMİŞ	89

KISALTMALAR VE SEMBOLLER

Kısaltmalar

Age.	: Adı Geçen Eser
B.M	: Batı Müziği
Bkz.	: Bakınız
Dim.	: Diminue
Maj.	: Majör
Min.	: Minör
Okt.	: Okutman
Prof.	: Profesör
s.	: Sayfa
T.M	: Türk Müziği
T.M.D. K.	: Türk Musikisi Devlet Konservatuarı
T.R.T.	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
v.b.	: Ve benzeri
Y.K.Y	: Yapı Kredi Yayınları
y.y.	: Yüzyıl
Yard. Doç	: Yardımcı Doçent

Semboller

(1.H)	: 1. Hane
(a+b+c+)	: Period
A	: Bölümler
a	: Cümleler
a ₁	: 1 usul süren cümle

ŞEKİL LİSTESİ

	Sayfa No.
Şekil 3.1: Yerinde Acemaşîran Makamı dizisi.....	12
Şekil 3.2: "q" ile gösterdiğimiz 4 sesli (daha çok 16'lık) grup	15
Şekil 3.3: Cümlelerin sonraki ölçü başına taşması	15
Şekil 3.4: Birinci hanede kullanılan akorlar	15
Şekil 3.5: Birbirini tekrarlayan motifler	16
Şekil 3.6: Senkoplu yerleşim	16
Şekil 3.7: Kadans benzeri dizi	17
Şekil 3.8: Altere ses kullanımı.....	17
Şekil 3.9: Auftakt.....	17
Şekil 3.10: Teslim Kürdi benzeri geçki.....	18
Şekil 3.11: Kırık çizgi	18
Şekil 3.12: Gerdaniye- Rast arasında bağlantı	18
Şekil 3.13: Birbirini tekrarlayan motifler	19
Şekil 3.14: Üçüncü hane sol diyez ve fa diyez seslerinin işleme olarak kullanılması	19
Şekil 3.15: Basit Kürdilihicazkâr Makamı dizisi (Rastta Kürdi).....	23
Şekil 3.16: Auftakt ve altılama kullanımı	25
Şekil 3.17: Çift ses kullanımı	26
Şekil 3.18: Kontrpuan üslubu örneği	26
Şekil 3.19: Kontrpuan üslubu örneği	26
Şekil 3.20: Aksak Semâi Evferi	27
Şekil 3.21: Sekileme ve tekrar gelen figür	28
Şekil 3.22: Aynı motifin ileride kullanılması.....	29
Şekil 3.23: Birbirini tekrarlayan motifler	29
Şekil 3.24: Hicaz Makamı dizisi	33
Şekil 3.25: Birbirini tekrarlayan motifler	35
Şekil 3.26: Farklı gruplama ve vurgulamalar.....	35
Şekil 3.27: Senkoplu yerleşim	36
Şekil 3.28: Üç hanede kullanılan ortak motifler	36
Şekil 3.29: "Q" motifi	37
Şekil 3.30: Sekans kullanımı.....	37
Şekil 3.31: Birbirini tekrarlayan motifler	37
Şekil 3.32: Arpejlerden oluşan cümle parçaları	38
Şekil 3.33: Yalnız triole kullanımıyla yazılan cümle parçaları.....	38
Şekil 3.34: Muhayyerkürdî Makamı dizisi	42
Şekil 3.35: İkiz Motif: Aynı motif üzerine Kurulmuş Cümle Parçaları.....	44
Şekil 3.36: Sekvenslerden oluşan cümle	44
Şekil 3.37: Senkoplu yerleşim	45
Şekil 3.38: Aynı motif çekirdeğinin geliştirilmiş hali.....	45
Şekil 3.39: Birbirini tekrarlayan motifler	46

Şekil 3.40: Birbirini tekrarlayan motifler.....	46
Şekil 3.41: Çargâhta Çargâh	46
Şekil 3.42: Çarpma kullanımıyla beraber "es" ve 32'lik notaların kullanımı.....	47
Şekil 3.43: Birbirini tekrarlayan motifler.....	47
Şekil 3.44: Usulde "q" figürünün farklı kullanılışı	47
Şekil 3.45: Ölçü taşması.....	48
Şekil 3.46: Acem Kürdi dizisi seyrinde çok kullanılan mib	48
Şekil 3.47: "q" figürü	49
Şekil 3.48: Kırık çizgi kullanımı.....	49
Şekil 3.49: Karcığar Makamı dizisi	53
Şekil 3.50: Çargâhta Nikriz çeşnisi.....	55
Şekil 3.51: Nevâda Bûselik çeşnisi	55
Şekil 3.52: Yerinde Uşşak çeşnisi.....	56
Şekil 3.53: Ritme heyecan katan motif	56
Şekil 3.54: Aynı cümle parçalarının farklı yerlerde kullanımı	56
Şekil 3.55: Muhayyer perdesinde Kürdî çeşnisi	57
Şekil 3.56: "q" figürü	57
Şekil 3.57: Sekileme	58
Şekil 3.58: İki ölçünün oluşturduğu sekileme.....	58
Şekil 3.59: Kırık çizgi	58
Şekil 3.60: Senkoplu yerleşim	58
Şekil 3.61: Nihavend Saz Semâisi 1. hane.....	62
Şekil 3.62: Acemaşîrân Saz Semâisi 1. ölçü.....	62
Şekil 3.63: Acemaşîrân Saz Semâisi 13 ve 14. ölçüler.....	62
Şekil 3.64: Acemaşîran 4. hane ilk 3 ölçü.....	62
Şekil 3.65: Şehnaz Bûselik Saz Semâisi 4. hane 1-4. ölçüler	62
Şekil 3.66: Mahur no.3 Saz Semâisi teslim 2. ölçü.....	63
Şekil 3.67: Muhayyer Kürdi Saz Semâisi 1. hane.....	63
Şekil 3.68: Nikriz Saz Semâisi 1. hane	63
Şekil 3.69: Ferahfezâ Saz Semâisi 2. hane.....	63
Şekil 3.70: Sultani Yegâh Saz Semâisi 3.hane 3-4. ölçüler	64
Şekil 3.71: Kürdilihicazkâr Saz Semâisi 4. hane 27-28. ölçüler.....	64
Şekil 3.72: Acemaşîran Saz Semâisi 3. hane 4. ölçü	64
Şekil 3.73: Şedaraban Saz Semâisi 1. hane 2. ölçü.....	64
Şekil 3.74: Şedaraban Saz Semâisi 4. hane 32-33. ölçüler	64
Şekil 3.75: Mahur Saz Semâisi 1. hane 2-3. ölçüler	65
Şekil 3.76: Hicazkâr Saz Semâisi 4. hane 85-86. ölçüler	65
Şekil 3.77: Muhayyer Kürdi Saz Semâisi 1-2. ölçüler.....	66
Şekil 3.78: Nişâburek Saz Semâisi 1. ölçü.....	66
Şekil 3.79: Hicazkâr Saz Semâisi 1-2. ölçüler	66
Şekil 3.80: Acem Kürdi Saz Semâisi teslim 1-2. ölçüler.....	66
Şekil 3.81: Mahur Saz Semâisi no.2, 4. hane 32-35. ölçüler arası.....	67
Şekil 3.82: Acemaşîran ve Kürdilihicazkâr Saz Semâileri 8 ve 2. ölçüler	67
Şekil 3.83: İki adet figür ardı ardına	67
Şekil 3.84: Çok sayıda "q" figürünün sekileme halinde kullanımı	67

TABLO LİSTESİ

Sayfa No.

Tablo 2.1: Saz Eserleri.....	6
Tablo 2.2: Bestelediği Şarkılar	7
Tablo A.1: Reşat Aysu'nun Eserlerinin Listesi.....	80



GENEL BİLGİLER

Adı ve Soyadı : Ercan AKIŞLI
Ana Sanat Dalı : Sosyal Bilimler
Programı : Türk Mûsikîsi
Tez Danışmanı : Prof. Mutlu TORUN
Tez Türü ve Tarihi : Yüksek Lisans- Mayıs 2016

REŞAT AYSU'NUN SAZ SEMÂİLERİNİN İNCELENMESİ

ÖZET

Yapılan bu çalışmanın amacı, M. Reşat Aysu'nun saz semâilerini inceleyerek, bestekârın eser yazımının inceliklerini araştırmaktır. Tüm bu bilgileri elde etmek için, bestekârın beş saz semâisinde inceleme yapılarak, Reşat Aysu'nun eserlerinin bestelerken, kompozisyonda kullandığı kendine has özellikleri bulunmaya çalışılmıştır. Ulaşılan özellikleri taşıyan diğer saz semâilerinde bu özelliklere işaret edilmiştir. Analizden çıkan sonuçlar yorum yapılarak değerlendirilmiştir. Kaynaklar belirtilerek çalışma sonlandırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Reşat Aysu, Saz Semâileri

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname : Ercan AKIŞLI
Department : Social Sciences
Program : Turkish Music
Thesis Advisor : Prof. Mutlu TORUN
Type and Date of Thesis : Master – May 2016

INVESTIGATION OF REŞAT AYSU'S SAZ SEMAI

ABSTRACT

The aim of this work is to reveal the characteristics of Resat Aysu's composing, by analyzing the differences in his saz semais. In order to have all these information, it has been tried to find the idiosyncrasies used in compositions while Reşat Aysu composes, by analysing the artist's five saz semais. These characteristics are pointed in other saz semais including similar idiosyncrasies. The results of the analysis are evaluated by making interpretations. The work has been done, starting the sources.

Key words: Reşat Aysu, Saz Semai

1. GİRİŞ

Bu çalışmanın amacı, tarihi süreç içinde T.M. saz eserlerinde yenilik arayışlarının incelenmesi idi. Yeniliklerin özelliği, sınıflandırmalar, bestekâr sayısının çokluğu ve onlarla ilgili bilgilerin verilme zorunluluğu, bestekârların ayrı ayrı incelenmesinin daha doğru olacağı düşüncesini doğurdu. Bu sebeple, pek çok kişinin genel kanaatine göre yenilik özelliklerini en çok taşıyan bestekâr Reşat Aysu'nun saz seMAILERİNİN incelenmesi tercih edildi.

T.M tarihinde, sözlü eserler enstrüman için yazılmış olanlara göre hep daha ön planda tutulmuştur. Bugün elimizde bulunan repertuar ve icra edilen eserlere bakılırsa bu durum rahatça görülebilir.

Saz eserlerinin klasik üslup ile yazılanları, şarkı söyler gibidir. Üzerine sözler yazılırsa, sözlü eser gibi dinlenebilir. Mesela Seyfettin Osmanoğlu'nun tanınmış Bayâti Peşrevi'ni Kâni Karaca o dönem TRT sanatkârlarının isimleri ile seslendirmiştir. Bu haliyle sözlü bir eser haline gelen peşrev çok sevilmiş "TRT Peşrevi adı verilmiştir" (Torun, M., Kişisel Görüşme 16.03.2016)

Türk Müziği eserlerinin büyük çoğunluğunu sözlü eserler teşkil eder. 23.400 eserden 900'ü yani %3.85 'i saz eseri imiş. Başka bir hesapla sözlü eserlerin sayısı saz eserlerinin 25 katı olmaktadır. (İÜ OMAR, Torun, M., Konuşması-3 Temmuz 2014)

İcra edilen eserler, bir döneme kadar enstrümanın imkanlarına göre değil, eseri seslendirecek kişilerin ses aralıklarına göre bestelendiğinden, enstrüman için yazılan eserlerde kullanılan ses aralıkları da belli sınırlar içinde kalmıştır. Bu durum, eserlerin bir döneme kadar yazılışındaki üslup ile sözlü eserlerin yazılışındaki üslubunun aynı olmasındandır.

Enstrümanlar 20.yy a kadar olan dönemde şarkıyı söyleyen kişiye eşlik etmek durumunda kalmıştır. Kantemiroğlu kitabında icracıların yaşadığı, yalnız eşlik etme anlamına gelen ve müzisyenler arasında bir dönem peyrevlik adını almış bu durumu şöyle ifade etmiş. "Cümle sazendenin kuvveti peyrevlik eyledikçe beyan olur; öyle ki hanendenin nefesinden çıkan nağmenin perdesine ma'an hareket edüp, okunan her ne ise, bila farikan sazende icra eylemelidir". (Kantemiroğlu, 1976)

T.M eserleri, genellikle yazım içinde süslemeleri barındırmaz. İcracı için nota, eserin yürüyüşü açısından yol gösterici bir yapıya sahiptir. Nota ve icra farklılıklarının bu yüzden yaşandığını söylenebilir.

"Nota yazımının geç yerleşmiş olması dolayısıyla, nota, batı müziğindeki anlamından farklı bir anlamda yer edinmiştir Klasik T.M de. Nota, icracı için kesinlikle harfi harfine uyulması gereken bir meta değildir. Sadece, icra edilmekte olan eserin ana yapısını gösteren bir yol göstericidir. Bu sebeple Türk Müziği eserlerinin notalarına bakıldığında, fazla miktarda süsleme işaretinin bulunmadığı dikkati çeker." (Kaya, 2010:3)

Her türlü süsleme, tremolo, legato, hatta glissando, portamento gibi tekniklerin kullanılması, zaman zaman çift tele veya birkaç tele vuruş notadan olmayan seslerin çalınması batı disipliniinde notada gösterilmedikçe yapılmaz. Nüans, vurgu, eserin gideri gibi yorum elemanlarından farklı olarak, yazılmamış olan bu ilavelerin seçimi, yapılması, müziğimizde icracının tercihine kalmıştır. Ancak dengeyi kaçırmamak, eserin üslubuna uygun olanları, ana çizgiyi bozmadan yapmak gerekir. (Torun, 1993:318)

Reşat Aysu'nun saz semâilerini incelememizin sebebi, saz semâisi formunda yukarıda bahsedilen unsurların eserlerinin üzerinde yazılı bir şekilde kullanıyor olmasıdır. Bestekâr, diğer formlarda yazdığı eserlere göre kullandığı B.M öğelerini, en çok saz semâisi formunda kullanmıştır.

2. M. REŞAT AYSU

2.1. M. Reşat Aysu'nun Hayatı

Mehmet Reşat Aysu'nun hayatı ile ilgili, çeşitli kaynaklardan aldığımız bilgileri sunuyoruz. Doğumu çocukluğu ve keşfedildiği yıllar ile ilgili Helvacı şu bilgileri vermektedir.

Mehmet Reşat AYSU altı çocuklu bir ailenin beşinci çocuğu olarak 1910 yılında Tekirdağ'da doğdu. Birinci dünya savaşı yıllarında (1914) henüz dört yaşındayken bir hafta ara ile anne ve babasını kaybeden Aysu, Trakya'nın Yunanlılar tarafından işgali üzerine ailesinin bir kısmı ile birlikte İstanbul'a göç etmiş ve bir süre büyük annesi ve ağabeyinin yanında kalmıştır. Fertlerinin tümü müzisyen olan bir aileden gelmesi, Reşat AYSU'yu musîkiye itmiştir.

Müziğe başladığı yıllar ile ilgili bilgileri Helvacı ve Kalaycıoğlu'ndan alıyoruz.

İlk, orta ve lise eğitimini "Darüşşafaka" lisesinde sürdürdüğü yıllarda Aysu'nun müziğe ilgisi ve yeteneği okulun musiki hocası Zekâi Dedezâde Ahmet IRSOY' un dikkatini çekmiştir. Hoca kırk kişilik korosuna Aysu'yu da davet etmiştir (Helvacı, 2006:29). Aysu koroda 6-7 sene müddetle sesi ve kemanı ile başta Zekâi Dede olmak üzere Dede Efendi, Abdülkadir Meragi, Tanburî İshak, III. Selim, Hafız Post, Dede Salih Efendi, İtrî, Şakir Ağa, Zaharya, Hacı Sadullah, Tab-i Mustafa, Zeki Mehmed Ağa, Kadri Efendi ve daha birçok bestekârın Mahur, Neva, Ferahnak, Ferahfeza, Sultâniyegâh, Şehnaz, Tahirbûselik, Muhayyer, Sûznâk, Şedaraban makamlarında Kâr, Kârçe, Beste ve bazı şarkılar geçmiştir". (Kaya, 2005:5) 6-7 yıllık eğitimi süresince okul korosunda başta keman icrası ve sesi olmak üzere etkinlik gösteren Aysu, Darüşşafaka Lisesinde okurken nota ve keman çalmayı kendi kendine öğrenmiştir. "Notayı Darüşşafaka'da iken, Bimen Şen 'in "Çamlar altında uzattı, desti nazik bir peri" güfteli saba şarkısını birçok kereler tek başıma tekrar ederek öğrenmişim. Kemanı da kimseden ders almadan öğrendim. Boş zamanlarımda okuldaki sıraların üzerine iki çivi çakarak, bunlardan birine bir çelik tel bağlar ve bir ucunu da elimle idare ederek, öğrendiğimiz marşları çıkarmaya çalışırdım" (Kalaycıoğlu, 1962:44)

M. Reşat Aysu, 1932 yılında ziraat fakültesi ne gitmiştir. Reşat Aysu müzik çalışmalarına fakültede bulunduğu yıllarda da devam etmiştir.

1931 yılında bu okuldan mezun olarak Ankara'da açılan Ziraat Fakültesi'ne girmek için Ankara Gazi Orman Çiftliği'nde on ay staj yapmıştır. Aysu, Ankara Gazi Orman Çiftliği'nde faaliyet gösteren Macar Çigan Orkestrası'ndan Çigan vâri keman

çalmak gibi birçok şey öğrenmiştir. (Helvacı, 2006:29) 1932 yılında başlayıp 1937 yılında sona eren fakülte yıllarında müziğe kemani, sesi ve orkestrasıyla büyük katkılarda bulunmuştur. Fakültede on üç kişilik bir tango orkestrası kurmuş, bu orkestrayla birçok konserler vermiş ve harçlığını temin etmiştir. Yalnızca Türk Musikisi sınırları içerisinde kalmak istemediğinden yabancı keman virtüözlerinin plaklarını dinlemek ve metotlarını çalışmak sureti ile batı tekniği ile keman çalmaya başlamıştır. Ayrıca hiç kimseden ders almadan, bu müziğin armoni, kontrpuan gibi teknik yönlerini orkestra için eserler besteleyecek düzeyde öğrenmiştir. Reşat Aysu 1945 yılında, Rakım Elkutlu ile birlikte İzmir Türk Mûsikî Cemiyetini kurmuş ve 1948 yılına kadar burada tek başına hocalık ve kurduğu büyük koroda şeflik yapmıştır. Bu koro; okuyucu ve sazdesesi ile 1949 da kurulan İzmir Radyosu'na intikal etmiştir. Aysu bu radyoda bir yıl boyunca hiç ücret almadan keman çalmıştır. (Helvacı, 2006: 32)

Kaya, Helvacı ve Kalaycıoğlu'ndan aldığımız bilgiler ışığında Reşat Aysu'nun 1945'den sonrasında İzmir'de yaşamaya devam ettiği, 1950'den sonrasında da müzik dışında uğraşmakta olduğu diğer işi ile ilgili birçok ülkede bulunduğunu anlıyoruz.

1947 yılında İzmir'de Madam Amati yönetiminde kurulan Senfoni Orkestrasında I. ve II. Keman 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 bulundu. 1958'de Ege Üniversitesi'nde Türk Müziği Korosu'nu kurarak konserler verdi. 1969 yılında görev yaptığı İzmir Bornova Ziraî Mücadele Enstitüsünden emekli oldu. 1984-1985'de Röntgen Mütahassısı Dr.Cemalettin Alptekin ile tanışarak muayenehanesinde "Dergâh" adlı, şairler ve bestekârlar topluluğunu kurdu ve doktorun yirmiye yakın güftesini çeşitli makamlarda besteledi. (Kalaycıoğlu, 1962:17)

1988 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı'nda görev aldığı sırada bestekâr Haşim Bey'e ait 93 sayfalık Osmanlıca yazılmış kitabı Türkçe'ye çevirdi ve Bornova Türk Musikisi Devlet Konservatuvarına hediye etti. İlki 1943 yılında bestelenen, 44 Saz Eseri, 100'e yakın Tango, Fox-Trot, Lied ve 238'i yayımlanmış 380 bestenin; eserlerinin büyük bir bölümünü oluşturmaktadır. Mehmet Reşat Aysu 14 Ekim 1999 da vefât etmiştir. (Helvacı, 2006:32)

Reşat Aysu'nun eserleri arasında 10.02.1980 yılında kendi cenazesi için bestelediği bir de cenaze marşı bulunmaktadır.

2.2. M. Reşat Aysu'nun Besteciliği ve Saz Semâileri

M. Reşat Aysu, 20. yy Türk Müziği'nde en seçkin bestekârlardan biridir. Özellikle saz semâileri çok sevilmiştir. Teknik zorluklar içeren eserleri, BM'ne yakın bulunan eserleri, sayısı gün geçtikçe artan Türk Müziği konservatuarları mezunlarının konserlerinde daha sık yer almaktadır.

"Reşat Aysu'nun en önemli eserleri, hiç şüphesiz, bestelediği saz semâileri ve peşrevleridir. Bu eserlerin tümü, Türk Mûsikîsi usûlleri ile bestelenmiştir. Fakat melodiler alışılmışların dışındadır ve bestekârın, uzun yıllar üzerinde çalıştığı Türk ve Batı Mûsikîlerinin bir sentezidir. Reşat Aysu'nun eserlerinin ilk icrâcısı Erol

Sayan'ın deyimi ile bu eserler, çağımızın çok ilerisindedir. Gerek bilinen melodilerden bir tek motif bile taşımamaları, gerekse özellikle, dördüncü hânelerde bestekârın tavrını tam olarak aksettiren saz semâileri, Türk Mûsikisinde ait oldukları makamlardan bestelenmişlerin içerisinde en kıymetlileridir." ...Mesleği ile ilgili gezileri sırasında, Almanya da iken yaptığı Nihavend'i ve İspanya'da bestelediği Kürdi'li-hicazkâr bunların en tanınmışlarıdır ve orkestra ile çalınabilecek yapıdadırlar". (Bardakçı, M., Aktaran: Helvacı:33)

Reşat Aysu T.M.de ajiliteyi yerleştirmiş bir sanatçı ve eserlerini yazarken T.M'nin özünden ayrılmamıştır. Her zaman görülmeyen zor bir tekniği ortaya koymuş eserleri çalınmaya cesaret istemektedir. Reşat Aysu eserlerinde sade bir melodi vardır. Reşat Aysu bu ana melodiyi geliştirerek, süsleyerek ve ana melodiden ayrılmadan, teknik açıdan zor bir hale getirmiş, yazdığı eserlerde çok sesliliğe rahatça gidilebilecek eserler ortaya koymuştur. Yanı sıra eserlerini icra ederken nüans da yapılabilir. Reşat Aysu çok duygusal melodilere imza atmış bir bestekârdır". (Deran, E., Kişisel Görüşme 10.05.2016)

Reşat bey'in eserlerindeki oluşum ve atmosfer batıya yakın. Çok teknik kullanımı var enstrümanlar için çalım zor eserlere sahip. Eserlerinde ajiliteye fazla heves görüyorum. Öte yandan ne kadar zor olursa olsun güzel eserleri bulunuyor. Ancak yine de bana öyle geliyor ki eserleri bizim atmosferimize yakın eserler değil. Reşat Beyle İzmir'de tanıştım. Beraber çalışma şansım oldu. Çok mütevazı bir kişiliğe sahip tam bir beyefendidir. Ayrıca çok usta bir sazdedendir. Yazdığı eserler etüt olarak çalışılabilir. (Aksüt, S., Kişisel Görüşme 10.05.2016)

Batı müziği besteleri açısından da çeşitli tonları, fakat daha çok minör tonları tercih etmiştir. Form açısından genellikle sözlü eserler yazmayı tercih etmiş ve sözlü eserlerini yazarken güftelerini daha çok kendisi yazmıştır. (Helvacı. 2001)

Kompozisyon estetiği açısından mutlak mükemmeliyeti yakalayan Reşat Aysu, kanaatimce yıllardır araştırması ve çalışması yapılan "Batı müziği teknik ve imkânlarının Türk müziğine uygulanması" düşüncesini, bestelediği saz semâisi ve peşrevlerinde hem tek sesli, hem de çok sesli olarak başarmıştır. (Özpekel, O. N. Aktaran: Kaya, 2005:69)

2.2.1. Notasına Ulaşabildiğimiz Eserleri¹

Tablo 2.1: Saz Eserleri

Tür	Makam	Kullanılan Usuller	Bestelenme Tarihi	Eser No.	Bestelendiği Yer
Oyun Havası	Makamsız	Sofyan	08.04.1932	69	Ankara
Saz Semâisi	Kürdilihicazkâr	Aksak Semâi+Semâi	26.04.1952	201	Cebelitarık-Barselona
Saz Semâisi	Acemaşiran	Aksak Semâi+Semâi	12.05.1953	205	Ankara
Saz Semâisi	Nihavend	Aksak Semâi+Sofyan	20.10.1953	207	Köln-Almanya
Saz Semâisi	Mahur No.1	Aksak Semâi+Nim Sofyan	28.11.1954	212	Bornova
Saz Semâisi	Hicaz	Aksak Semâi+Sofyan	30.06.1965	232	Ayvalık-Cunda
Saz Semâisi	Rast Saz	Aksak Semâi+Semâi	14.08.1965	233	Bornova
Saz Semâisi	Hisarbuselik	Aksak Semâi+Semâi	26.08.1965	264	Bornova
Saz Semâisi	Ferahnâk	Aksak Semâi+Semâi	18.05.1966	235	Bornova
Saz Semâisi	Nişaburek	Aksak Semâi+Semâi	27.3.1967	235	Ankara- Bornova
Saz Semâisi	Nişaburek No.2	Aksak Semâi+Sofyan+ Yürük Semâi	27.03.1967	235	Ankara- Bornova
Saz Semâisi	Muhayyer Kürdi	Aksak Semâi+Semâi+ Sofyan	20.07.1967	237	Bornova
Saz Semâisi	Sultan-i Yegâh	Aksak Semâi+Semâi	10.10.1967	238	Bornova
Saz Semâisi	Ferahfeza	Aksak Semâi+Semâi	23.01.1970	249	Bornova
Sirto	Sultan-i Yegâh	Sofyan	25.01.1973	266	Bornova
Peşrev	Nişaburek	Devr-i Kebir	29.08.1973	263	Bornova
Peşrev	Acemaşirân	Devr-i Kebir	07.02.1974	268	Bornova
Saz Semâisi	Segâh	Aksak Semâi+Semâi	26.10.1976	283	Alsancak
Saz Semâisi	Mahur No.2	Aksak Semâi+Semâi	25.03.1977	265	Alsancak
Saz Semâisi	Karcığar	Aksak Semâi+Semâi	27.04.1977	285	Bornova
Saz Semâisi	Nikriz	Aksak Semâi+Semâi	19.05.1977	287	Alsancak
Saz Semâisi	Şehnaz Büselik	Aksak Semâi+Semâi	10.08.1977	288	Alsancak
Saz Semâisi	Büselik	Aksak Semâi+Semâi	02.10.1977	289	Alsancak
Saz Semâisi	Yegâh	Aksak Semâi+Semâi	27.10.1977	290	Alsancak
Saz Semâisi	Şehnaz	Aksak Semâi+Semâi	12.01.1978	291	İstanbul
Saz Semâisi	Hicazkâr	Aksak Semâi+Semâi	27.04.1978	292	Alsancak
Saz Semâisi	Acemkürdi Saz	Aksak Semâi+Semâi	25.09.1978	293	Alsancak
Saz Semâisi	Sûz-i Dil	Aksak Semâi+Semâi	12.02.1979	294	Alsancak
Saz Semâisi	Çargâh	Aksak Semâi+Yürük Semâi	21.02.1979	296	Alsancak
Saz Semâisi	Şedaraban	Aksak Semâi+Semâi	20.11.1979	290	Alsancak
Peşrev	Şedaraban	Devr-i Kebir	27.12.1979	297	Alsancak
Peşrev	Rast	Sofyan	26.01.1980	299	Alsancak
Cenaze Marşı	La Maj	Sofyan	10.02.1980	299	Alsancak
Peşrev	Kürdili Hicazkâr	Sofyan	13.06.1980	301	Alsancak
Peşrev	Nihavend	Sofyan	15.06.1980	302	İstanbul
Peşrev	Hicaz	Sofyan	24.09.1980	303	Alsancak
Peşrev	Sultani yegâh	Sofyan	19.11.1980	304	Alsancak
Peşrev	Büselik	Sofyan	19.06.1981	306	Alsancak
Peşrev	Çargâh	Sofyan	15.12.1981	308	Alsancak
Peşrev	Ferahnâk	Sofyan+Semâi	30.12.1981	305	Alsancak
Saz Semâisi	Mahur No.3	Aksak Semâi+Semâi	22.01.1983	309	Alsancak
Peşrev	Muhayyer Kürdi	Sofyan	04.07.1988	342	Alsancak
Saz Semâisi	Nihavend No.2	Aksak Semâi+Semâi	01.11.1988	345	Alsancak
Saz Semâisi	Acemkürdi Saz	Aksak Semâi+Semâi	25.09.1978	293	Alsancak

¹ Kapsamlı liste, Filiz Kaya'nın tezinden alınmıştır. Eklindedir.

Tablo 2.2: Bestelediği Şarkılar

Makam	Güftenin İlk Dizesi	Usul	Bestelenme Tarihi	Bestelendiği Yer
Büselik	Sevdâzedeyim derdime yok çare	Semâî	-	Bornova- Ankara
Muhayyer	Harab oldum, turab oldum	Aksak	10.04.1944	Bornova
Sabâ	Artık yetişir ruhumu sıkma	Aksak	11.09.1944	Bornova
Hüseyini	Ömrün, bu hazan mevsimi	Türk Aksağı	28.04.1949	Bahribaba
İsfâhan	Bıktın mı siyah gözlü	Türk Aksağı	30.01.1950	Konak
Nişaburek	Onu çılgin gibi sevdim	Aksak	24.09.1956	Bornova
Rast	Senin aşkınla açar	Aksak	17.09.1958	Bornova
Hüzzam	İsmi bilmezdim	Semâî	31.05.1972	Bornova
Suznak	Son bahar çiçeği gibi	Semâî	20.11.1972	Bornova
Muhayyerkürdî	Bu aşk masalsa eğer	Düyek	30.01.1973	Bornova
Hicaz	Uzat bana ellerini	Sofyan	13.06.1975	Alsancak
Hüzzam	Aklımı başımdan aldın da	Aksak	27.06.1973	Bornova

Bu liste R Kalaycıoğlu'nun yayınladığı külliyattan alınmıştır. (Kalaycıoğlu, 1962)

Gözlemler:

- Elimizdeki listelere göre, 28 Saz Semâisi, 13 Peşrev, 12 Şarkı, 1 Sirto, 1 Cenaze Marşı, 1 Oyun Havası bestelemiştir.
- Saz eserleri listesinde 26.04.1952 tarih ve 201 eser numarası verilmiş olan Kürdilihicazkâr Saz Semâisi için R. Kalaycıoğlu'nun külliyatında 26.04.1954 tarihi yazmaktadır.
- Saz eserlerinin en eskisi, 08.04.1932 tarihinde bestelediği, "Oyun Havası" olarak görülüyor. Bu eseri 22 yaşında bestelemiş olmalıdır.
- Notası elimizde olan en eski eseri 20.04.1944 tarihinde bestelediği Muhayyer makamındaki "Harab oldum. turab oldum" güfteli aksak şarkıdır. 1910 yılında doğduğuna göre, 34 yaşında bestelemiş olmalıdır.
- En son tarihi taşıyan eser, Nihavend Saz Semâisi No.2'dir. 01.11.1988 Tarihli ve 345 numaralıdır. 78 yaşında bestelemiş olmalıdır.

ACEMAŞIRAN SAZ SEMAİSİ

AKSAK SEMÂİ

M.Reşat AYSU
12 MAYIS 1953 NO.206

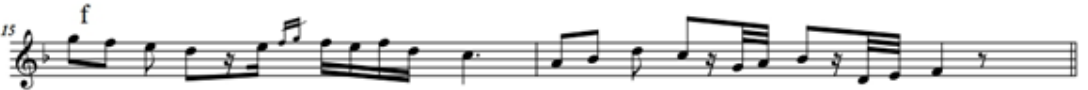
1.HANE (A)



TESLİM (B)



2.HANE (C)



3.HANE (D)



4.HANE (E)

The musical score is written in 3/4 time and consists of six staves. The first staff (measures 21-30) is marked with 'i' and 'j'. The second staff (measures 31-40) is marked with 'i'. The third staff (measures 41-50) is marked with 'k'. The fourth staff (measures 51-60) is marked with 'l' and 'tr'. The fifth staff (measures 61-70) is marked with 'tr' and 'l'. The sixth staff (measures 71-80) is marked with 'tr' and 'pizz.' and ends with a double bar line and a repeat sign.

Bestekârın el yazısı olan notanın altında şu not bulunuyor:

"Bu saz semâi, Ankara'da İsmail Baha Süreلسan meslektaşımın evinde çok kereler çalınmıştır. Bir seferinde musafir olarak bulunan Şefik Kolaylı, Münir Mashar Kamsoy beyler de dinledi. Bilhassa Şefik bey, işte biz böyle eserler istiyoruz diyerek teveccühlerini bildirmişti. Erol Sayan ve Zekâi Süer beyler de eseri çaldılar. En son İstanbul Tv'da Bal Arısı ağız armonikası ile çaldı."

3. M. REŞAT AYSU'NUN ESERLERİNİN ANALİZİ

M. Reşat Aysu'nun beş saz semâisinin incelemesi yapılmıştır. Bunlar: 1.Acemaşîran, 2. Kürdilihicazkâr, 3.Hicaz, 4. Muhayyerkürdî ve 5. Karcığardır. Acemaşîrân Saz Semâisi, elimizdeki eserlerden bestelenme tarihi olarak ilklerden biri olduğu için; Kürdîlihicazkâr, çok tanınmış eserlerinden biri olduğu için; Hicaz, bestekârın dördüncü hanesi sofyan usulünde bestelenmiş tek saz semâisi oluşu için; Karcığâr Saz Semâisi ise TM'ne özel sesleri barındırdığı için tercih edilmiştir.

3.1. Acemaşîrân Saz Semâisi

Eser incelemesini form, melodi, ritim başlıkları altında yaptık. Bu tez çalışmasında yer alan saz semâilerinin analizleri, Prof. Mutlu Torun'un "Eser Analizi" isimli yayınlanmamış ders notlarındaki sınıflandırmalar dikkate alınarak yapılmıştır. Bu notlardaki yöntem ve terimler kullanılmıştır.

3.1.1. Form

Prof. Mutlu Torun'un "Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım" ders notlarında, bir eserin formunun incelenmesi hakkında şöyle yazıyor.

"Bir eserin formunu incelerken, önce 1) tür, 2)biçim, daha sonra 3)yapısının incelenmesi doğru olur. Bunlarla beraber, 1) ritim, 2) melodi, 3) (varsa) güfte-müzik özelliklerin ortak sonucu olarak üslubun ele alınması gerekir." (Torun, M., 2003:4)

- Acemaşîrân Saz Semâisi 4 hane ve 1 teslimden oluşmaktadır.
- Bestekâr Acemaşîran saz semaisinde alışılmış 4. hanelerden uzun, diğer kendi saz semâilerine göre daha kısa bir 4. Hane yazmıştır.
- Eserin yapı ve biçim bakımında şeması aşağıdaki gibidir.

YAPI ve BİÇİM:

(1.H.) A. (a₂+ b₂)

(T) B. (c₂+ d₂)+(c'₂+ d'₂)

(2.H.) C. (e₂+ f₂)

(T) B. $(c_2 + d_2) + (c'_2 + d'_2)$

(3.H) D. $(g_2 + h_2)$

(T) B. $(c_2 + d_2) + (c'_2 + d'_2)$

3/4 (4.H) E. $(i_8 + j'_8) + (i'_8 + k) + (l_8 + l'_8)$

10/8 (T) B. $(c_2 + d_2) + (c'_2 + d'_2)$

Bu şemada:

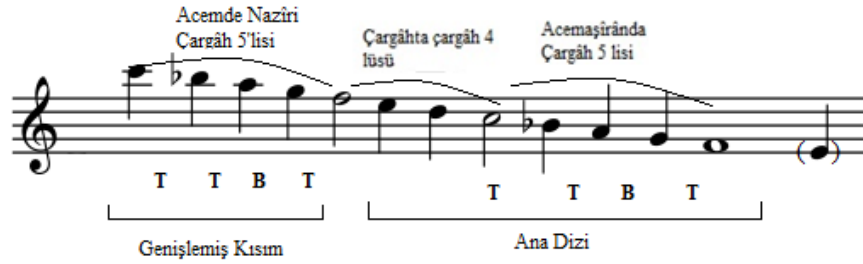
- (1.H) gibi parantez içinde gösterilen rakam ve harfler eserin hangi hanesi olduğunu,
- A - B - C gibi büyük harfler bölmeleri,
- a - b - c gibi küçük harfler cümleleri,
- Parantez, içinde kalan küçük harflerin gösterdiği cümlelerin toplamı olan periodu,
- Harflerin altındaki sayılar, cümlenin kaç usul boyunca sürdüğünü, göstermektedir.
- Teslim ve 4. hane hariç tüm haneler, ikişer usullük iki cümle yani birer periyoddan oluşmaktadır.
- Teslim hanesi 4 ölçülük bir periyoddan, sonra bu periyodun çeşitlemesinden oluşmaktadır. Yani teslim, ikişer cümlelik iki period ve 48 ölçüden oluşmaktadır.
- Eser simetrik bir şekilde yazılmıştır. Biçim ve yapı bakımından saz semaisi formuna uygundur.

3.1.2. Melodi

Acemaşîrân Makamı hakkında tarifler:

Durağı: Acemaşîrân perdesidir.

Dizisi: Çargâh dizisinin Acemaşîrân perdesindeki inici şeddidir. Acemaşîrân perdesinde bir Çargâh beşlisine, Çargâh perdesinde bir Çargâh dörtlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir:



Şekil 3.1: Yerinde Acemaşîrân Makamı dizisi

Seyri: İnicidir. Acemaşîrân inici bir makam olduğundan tiz durak Acem perdesi civarından seyre başlar ve bu perde üzerinde birinci merteye güçlü olarak yarım karar yapar. Bu tiz bölgede dolaşabilmesi için Acem perdesi üzerinde bir kısma gerek vardır. İşte bunun için durak perdesinde bulunan Çargâh beşlisi simetrik olarak tiz durak Acem perdesi üzerine göçürülür. Böylece Acemaşîrân makamının hemen giriş seyrinde kullanacağı dizi ortaya çıkar. (Özkan, 2007:229)

Acemaşîrân makamını besteyen bestekârlarımız iki türlü seyir kullanmışlardır:

A) Acem makamı doyurucu olarak gösterildikten sonra Nevâ açılarak Beyâti makamı seyri içine girilir. Eserlerde, Beyâti seyrinin Acem seyri kadar uzun sürmediği, Çargâh ve Segâhta bazen asma kararlar ile Dügâhtaki asma kararlardan sonra Beyâti seyrine son verilip tekrar Nevâ veya Aceme dönülerek Acemaşîrân perdesine doğru pestleşmede Nigâr² beşlisi içinde Acemaşîrân perdesinde ve yine çoğu zaman yedenli olarak karar verildiği görülür.

B) Yine Acem makamında seyirler gösterildikten sonra, Dügâha inilirse de, Dügâhta çoğu zaman asma karar verilmez, vurgulama yapılarak Nevâya veya Aceme seyir gösterilir, Acemaşîrân perdesine dönüşte Nim Hisar perdesi de gösterilerek veya gösterilmeden, Nigâr beşlisi içinde pestleşmeye devam olunur, Nigâr çeşnişi ile Acemaşîrân da karara varılır. (Kutluğ, 2000:437)

Bazı makamlarımızda tarifler içinde netlik olduğu halde, eserlerdeki kullanışlarda farklılıklar vardır. Mesela, Hisarbüselik makamı aynı Suzidil gibi önce Hüseyini üzerinde Zirgüleli Hicaz yapar. Hisar perdesini kullanır. Daha sonra Hüseyini makamıyla karara gider; bu Hisar makamıdır. Klasik eserlerimizde Hisar makamı biter, daha sonra arkasına Buselik eklenir, yani burada üç adet çeşni ardi ardına gelmiş olur. Buna da Hisarbüselik adı verilir. Fakat zamanımıza doğru geldikçe eser boyları da kısaldıkça besteciler sadece Zirgüleli Hicazı kullanıp aradaki Hüseyini'yi hiç kullanmadan buselikli karara gidebiliyorlar. Yeni bir Hisarbüselik makamı doğmuş oluyor.

İşte Reşat Aysu da Acemaşîrân'da klasik olan Bayati veya Uşsak çeşnişini hiç göstermeden tamamen Fa majör'e benzeyen diziyi kullanmış. Acemaşîrân perdesi üzerinde Çargâh 5'lisi Çargâh perdesi üzerinde Çargâh 4'lüsünden oluşan bir diziyi kullanıyor. (Torun, M., Kişisel Görüşme 18.06.2016)

² Arel-Ezgi-Uzdilek sistemindeki "Çargâh" terimi yerine, Kutluğ da bazı nazariyatçılar gibi "Nigâr" terimini kullanmaktadır.

Eser incelenmesi:

- Reşat Aysu'nun Acemaşîrân Saz Semâisi'nde kullandığı dizi, klâsik tarif ve seyirlerdeki değil, Fa majör dizisinin benzeridir.
- Makamın karakteristik özellikleri gereği düğâhta kürdi, çargâhta çargâh, kaba çargâhta çargâh, gibi geleneksel çeşnileri eser içinde kullanılmıştır.
- Genelde Saz semâilerinin hane sonlarında makamın tiz durak perdesinde bir kalış gösterilirken, bestekârın eser içinde 2. 3. ve 4.haneleri karar perdesiyle tamamıyor oluşu, teslimde yeniden başlangıç duygusu veriyor.
- Hanenin sonunda tiz duraktaki kalışı ise, teslimin 1.hanenin devamı olduğu hissi veriyor.
- Makamın 2. Derece güçlüsü olan çargâh perdesi makam içindeki asma kalışlarda Fa majör dizisinin 5.derecesi gibi kullanılmıştır.
- Eser içindeki kromatik hareketler dışında acem aşiran dizisinde uzaklaşmamıştır.
- Acemaşîrân makamı inici bir makamdır. Bestekâr, makamın bu özelliğini eserin birçok yerinde hissettirmiştir.

Klasik eserlerimizde belki de insan sesine tâbi olduğumuz için kaba yegâh ve tiz neva sesleri arası 2 oktavlık alan kullanılmıştır. Saz eserlerinde klasik eserlerde bunun dışına çıktığı nadir görülür. Reşat Aysu'nun çoğu eserlerinde ise Yegâhtan daha peste inilmiştir. Pek çok eserinde kemandaki en pest ses olan sol yani kaba rast perdesine kadar olan sesleri kullanır. Tiz tarafta da çok daha tiz perdelere kadar çıkıyor. (Torun, M., Kişisel Görüşme 18.06.2016)

- Eserde tiz neva ve kaba düğâh sesleri arasındaki sesler kullanılmıştır.
- Klasik Acemaşîrân makamı dizisinde kaba kürdî ve kaba düğâh perdesine rastlanmaz. Eserde bestekârın kullandığı bu sesleri, bestekârın sazının keman olmasından kaynaklı olduğu düşünülebilir.
- Reşat Aysu diğer eserlerinde olduğu gibi Acemaşîrân Saz Semaîsinde de ayrık arpejler ve belli bir akora ait olmasa da ayrık sesler³ çok sayıda kullanmıştır⁴.
- Eserde kullandığı akorlar:
 - Fa majör: 1., 8., (çeşitlemesinde 12.), 13., 17., 20., (21-24), Usul
 - Sol minör: 3., 13., 14., 19., Usul

³ Bitişik sesler(ikililer) teriminin tersi olan "ayrık sesler" terimini ikiliden daha büyük (üçlü , dördlü) aralıklar için kullandık.

⁴ Ayrık sesler aslında çoğu zaman akor seslerinin ardı ardına kullanılması olan arpejlerdir. Ancak herhangi bir akora ait olmayan ayrık sesler de vardır.

- Do (dominant) Yedili: 8., (çeşitlemesinde 12.) Usul
- La minör: (47-48) Devamı ile beraber Fa majör 7li olarak düşünülebilir. Fakat Majör 7 akoru veya arpejine diğer eserlerde rastlanmamıştır.
- Re minör: 63. Usul
- Eserin tümünde Majör, minör ve dominant 7li akorları kullanmıştır.

3.1.3. Ritim

- Eser Aksak Semâi usulünde bestelenmiştir.
- Kullanılan trioleler ve ayırık sesler ritme canlılık vermektedir.
- Aksak semâi usulüne uygun bestelenmesine karşın, eser içinde çokça kullanılan "ayırık sesler" eseri deşifre eden icracı tarafından kimi zaman usule uymakta zorluk yaşatmaktadır.
- Eserin dördüncü hanesi semai usulünde bestelenmiştir.
- Dördüncü hanede usul değişikliği yoktur.

3.1.4. Esere Yakından Bakış

1. HANE:

- 1.hane, ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.

"Bu cazcıların sevdiği, düz (aynı yönde) arpej yerine çıkış hareketini kırıp, aşağıdaki bir sestem yine aşağı inmesidir. Bitişik çıkış-inişlerde görülen "kırık çizgi" gibi, arpej yönünü değiştirmektir." (Torun, M., Kişisel Görüşme 10.05.2016)

- Reşat Aysu'nun eserleri içinde sık rastlanan "q" figürü 2 çeşit harekette bulunuyor:
 - 3'lü çıkış
 - 3'lü iniş
 - 3'lü veya 2'li çıkış
 - Bu hareketlerin yönü değişmiyor.



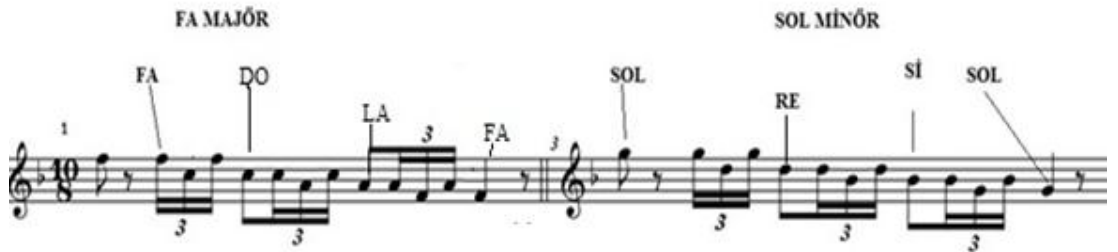
Şekil 3.2: "q" ile gösterdiğimiz 4 sesli (daha çok 16'lık) grup

- 1.hanenin fikrini biri arpejli, diğeri bitişik seslerden oluşan 2 cümle parçası oluşturuyor.
- Eser, daha ilk ölçüden acem perdesinde başlayıp ölçü sonunda makamın karar perdesi olan acemaşîran perdesinde bitiyor.
- İkinci cümlenin ilk notası olan gerdaniye, birinci cümlenin son notası olarak kullanılmış.



Şekil 3.3: Cümlenin sonraki ölçü başına taşması

- Birinci hane içinde bir ve üçüncü ölçü arpejlerden meydana geliyor. ikinci ve dördüncü ölçüler ise bitişik seslerden meydana gelmiştir. Bu durum hane içinde iki farklı karakteri yansıtmaktadır.
- Ölçüde fa ekseni ile başlayan cümle birinci ölçü sonunda acem perdesi, ikinci ölçü başında Acemaşîrân perdesini gerdaniye perdesine ulaştıran bir pasaj bulunuyor yani fa eksenini 2. derece olan minörü sol minör seslerine ulaştıracak sıralı sesler kullanılıyor. Burada ayrı seslerle kullanılan trioleler, Reşat Aysu'nun enstrüman için yazdığı çoğu eserdeki gibi ritmik özellikleri ön plana çıkarıyor.



Şekil 3.4: Birinci hanede kullanılan akorlar

- 1.Ölçü ve 3.ölçü hem aynı motif 'e hem de tartıma sahip



Şekil 3.5: Birbirini tekrarlayan motifler

- 2 ve 4. Ölçüler ise birbirlerine tartım olarak yakınlık gösterebilirler de fikir olarak farklılık gösteriyor. İkinci ölçüyü üçüncü ölçüye bağlayan gerdaniye sesini de hesaba katarsak bu iki cümle parçasını aynı işaretlerle göstermeyi zorlaştırıyor.
- 1.ve 3. Ölçülerde, senkoplu yerleşim bulunuyor. Bağlı notla gurupları, dörtlükleri oluşturan zaman gurupları olarak düşünüldüğünde, ardı ardına dörtlüklerin sıralanması gibi usulün düzenine uymayan senkoplu yerleşim oluşturuyor.

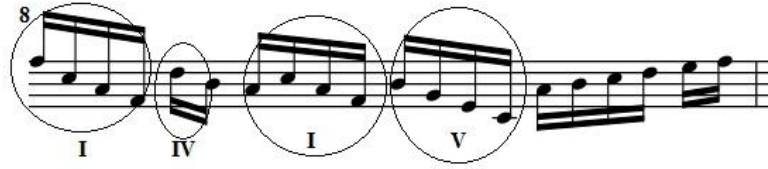


Şekil 3.6: Senkoplu yerleşim

- Başlangıç, arpejler ve susların kullanımı, eserin en başında genellikle Reşat Aysu'nun saz eserlerinde uyguladığı ritmik başlangıca örnektir. Bestekâr Acemaşiran saz semâisinin ilk ölçüsünde diğer saz eserlerine benzer şekilde tartımı kullanarak kuvvetli bir giriş yapıyor.

TESLİM:

- Teslim hanesi iki periyot'dan oluşuyor. Diğer hanelere göre iki katı uzunluktadır. 2. period, 1.period'un çeşitlemesi olarak yazılmıştır.
- Teslim'in dört ve sekizinci ölçüsünde kullanılan arpejler Fa majör tonalitesinin kadans dizilimine benziyor. Ancak, IV. dereceyi temsil eden re si^b sesleri sol sesine ulaşmıyor. Bu durumu hem bir geçit sesi hem de kısa bir sub dominant sesi olarak kullanılmıştır denilebilir.



Şekil 3.7: Kadans benzeri dizi

- Teslim hanesinin ilk iki ölçüsünde yapılan kromatik hareketler, klasik çeşnilerin dışında olduğu için batı müziği benzeri bir yapıya benzerlik gösteriyor. Sesler sırası ile kullanılmış olsa kromatik bir yürüyüş olacaktı. Ancak, bestekâr bu kromatik hareketleri seyir esnasında yaptığı bir buçuk seslik atlamalar ile bozmuştur. Yine de acemaşiran makamının hissiyatından uzaklaşacak bir tavır bulunmamaktadır.



Şekil 3.8: Altere ses kullanımı

- Dördüncü ve sekizinci ölçülerine giriş "auftakt"⁵ 'lıdır.



Şekil 3.9: Auftakt

- Teslimin ikinci ölçüsünün sonunda yapılan geçki, düğâh perdesi üzerinde bir kürdi asma kalışı hissi veriyor. Burada nazariyattaki kürdi asma kalışı gerçekleşmiş olsa, yeden perdesinin rast olması gerekir. Ancak burada sol diyez sesini (nim zirgüle) iki la sesi (düğâh) arasında yumuşak bir geçiş için yazıldığını da düşünebiliriz. Bu şekilde düşünülürse, yeden perdesi yarım ses dikleştirerek yazılmıştır. Ölçü'ye bütün olarak bakıldığında halen acemaşiran dizisi devam etmektedir.

⁵ Auftakt: Bazı yapıtların ilk ölçüsü donanımda belirtilen birimlerden eksik başlar. Bu durumdaki ölçülere eksik ölçü denir. Ancak eksik kalan süre ölçü sonunda mutlaka tamamlanır. (Uluç, M., 2006:56)



Şekil 3.10: Teslim Kürdi benzeri geçki

"Ölçü sonunda, iki la (dügâh) sesi arasındaki sol[#] (zırgüle) sesi bir işleme olarak da düşünülebilir. İşleme, tanini yerine küçük mücennep aralığı ile yapıp daha yumuşak bir tesir bırakıyor." (Mutlu, T., Kişisel Görüşme 08.03.2016)

2. HANE:

- İkinci hane, ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- Hanenin ilk ölçüsü Fa Majör arpej ile ikinci ölçüsü ise sol minör arpej ile başlıyor.
- İkinci hanenin son ölçüsünde kırık çizgi var. Bestekâr üçüncü ve dördüncü ölçülerde ise 16'lık sus'lar ve 4. Ölçü sonunda 32'lik notalardan oluşan kırık çizgi ile hanenin ritmine hareket katıyor.



Şekil 3.11: Kırık çizgi

- 1. Ölçüdeki Fa Majör arpej, melodiyi gerdaniye perdesine getiriyor. Gerdaniye perdesinde bir asma kalış yapıp, içinde sol minör arpeji bulunduran bir triole ile rast perdesine gidiyor. İkinci ölçüde birinci ölçü sonunda yapılan sol minör arpej bu sefer çıkıcı olarak melodiye dahil bir biçimde kullanılarak devam ediyor.



Şekil 3.12: Gerdaniye- Rast arasında bağlantı

- Birinci ve ikinci ölçü e cümleleri, "ikiz motif "⁶ üzerine kurulmuş.



Şekil 3.13: Birbirini tekrarlayan motifler

- 13. Usuldeki 8'liklerle arpej, melodiye dahildir. Ölçü sonundaki 16'lık triole ile yapılan ise, uzaması gereken Gerdaniye sesini armonik olarak destekliyor.

3. HANE:

- Üçüncü hane ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- Üç ve dördüncü ölçü auktakt'lı bağlanmış
- Birinci ve üçüncü ölçüde daha önce teslimin ikinci ölçüsünde kullanıldığı gibi işleme olarak kullanılmış sol[#] ve fa[#] sesleri bulunuyor.



Şekil 3.14: Üçüncü hane sol diyez ve fa diyez seslerinin işleme olarak kullanılması

- Eserde ilk kez tam kromatik hareket üçüncü hanenin ikinci ölçüsünün başında yer alıyor.
- Dördüncü ölçü sonunda fa majör arpej kullanılmış.
- Dördüncü ölçüde pizzicato kullanımı var.

4. HANE:

- 48 ölçüden oluşan 4. Hanede ikişer cümlelik 3 period dan oluşan 6 cümle bulunuyor.
- 27. Ölçü üzerinde Yegâhta ve 41.ölçü üzerinde neva üzerinde hicaz çeşnisi kullanılmıştır.
- 34. Ölçü sonunda Kaba Dügâh perdesine uzanan kromatik geçiş bulunuyor.
- 54, 58 ve 60. Ölçülerin ilk notaları olan iki dörtlük notalar tril şeklinde kullanılmış.

⁶ İkiz motif: ikiz cümle parçası. (Torun, M.2003:41)

- Hane içinde herhangi bir usul deęişimi yok.

3.1.5. Eserde Bulunan Özellikler

- Diğer Saz Semâileri gibi, 4.hane ve teslimden oluşuyor, 4. Hane dışındakiler Aksak Semâi usulünde, 4.hane Sofyan usulünde yazılmıştır.
- Acemaşîrân Saz Semâisi 1.,2.,3., haneler ve teslim dörder usulden oluşuyor. Hepsisi de simetrik olan ikişer cümlelik periodlardır. Cümle parçaları da birbirine eşittir.
- İlk üç hane 4, teslim ise 8 ölçüden oluşmaktadır.
- İkiz motif ve ikiz cümle kullanımları bulunuyor.
- Bazı periodlarda cümlenin sonu devamındaki ölçüye taşıyor. Cümlenin son sesi diğer cümlenin ilk sesi oluyor.
- Genelde Saz semâilerinin hane sonlarında makamın tiz durak perdesinde bir kalış gösterilirken, bestekârın eser içinde 2. 3. ve 4.haneleri karar perdesiyle tamamlıyor oluşu, teslimde yeniden başlangıç duygusu veriyor. Yalnız 1. Hanenin sonunda tiz duraktaki kalışı ise, teslimin 1.hanenin devamı olduğu hissi veriyor.
- Auftakt'lı bağlantılar bulunuyor.
- Acemaşîrân makamını eski eserler anlayışıyla değil, Fa majör dizisine benzer şekilde kullanıyor.
- Eser içinde arpej kullanımı çokça bulunuyor.
- Arpej olmayan ayırık sesler de nispeten çok kullanılmış.
- Eserin teslim hanesinde Batı müziği fa majör kadans sistemine yakın bir yapı bulunuyor.
- Ses alanı pest tarafta Kaba Dügâh perdesine kadar genişlemiştir.
- Makam dışında kalan kromatik kullanımı var.
- Kırık çizgi kullanımı bulunuyor.
- Pizzicato kullanılmış.
- Tril kullanılmış.
- Senkoplu yerleşim bulunuyor.

KÜRDİLİ HİCAZKÂR SAZ SEMAİSİ

M REŞAT AYSU
CEBELİTARİK-BARCELONA 26 NİSAN 1952
NO:211

1.HANE (A)

Musical notation for the first hane (A) of the Kurdili Hicazkar Saz Sema. It consists of two staves of music in a 10/8 time signature. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats. It contains several measures of music with triplets and a sixteenth-note run. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

TESLİM (B)

Musical notation for the Teslim (B) section. It consists of two staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats. It contains several measures of music with triplets and a sixteenth-note run. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

2.HANE (C)

Musical notation for the second hane (C) of the Kurdili Hicazkar Saz Sema. It consists of two staves of music in a 10/8 time signature. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats. It contains several measures of music with triplets and a sixteenth-note run. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

3.HANE (D)

Musical notation for the third hane (D) of the Kurdili Hicazkar Saz Sema. It consists of two staves of music in a 10/8 time signature. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats. It contains several measures of music with triplets and a sixteenth-note run. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

4.HANE (E)

Musical notation for the fourth hane (E) of the Kurdili Hicazkar Saz Sema. It consists of four staves of music in a 10/8 time signature. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats. It contains several measures of music with triplets and a sixteenth-note run. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff contains a measure with a sixteenth-note run. The fourth staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

69 ii' 0

83 kanun tanb. viola beraber pizz. p arco pizz.

92 arco

101 r

115 *dim.*

3.2. Kürdilihicazkâr Saz Semâisi

3.2.1. Form

- Eser 4 hane ve 1 teslimden oluşuyor.
- Eser içindeki 4. hane hariç tüm haneler birer periyoddan oluşmaktadır.
- Eserin 4. hanesi 116 ölçüden oluşmaktadır.

Eserin yapı ve biçim bakımından şeması aşağıdaki gibidir.

YAPI ve BİÇİM:

(1.H.) A. ($a_2 + b_2$)

(T) B. ($c_2 + d_2$)+(c' $_2 + d'_2$)

(2.H.) C. ($e_2 + f_2$)

(T) B. ($c_2 + d_2$)+(c' $_2 + d'_2$)

(3.H.) D. ($g_2 + h_2$)

(T) B. ($c_2 + d_2$)+(c' $_2 + d'_2$)

3/4 (4.H.) E. ($i_8 + j_8 + j_8$)+(k $_8 + l_8$)+(m $_8 + n_8 + n'_8$)+(o $_8 + p_8 + r'_8$)

10/8 (T) B. ($c_2 + d_2$)+(c' $_2 + d'_2$)

3.2.2. Melodi

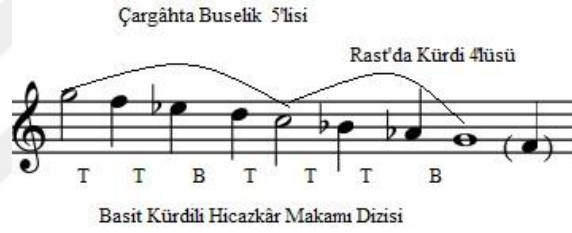
Kürdilihicazkâr Makamı hakkında tarifler:

Kürdilihicazkâr makamı bir şed, bir de bileşik olarak iki şekilde görülmektedir. Çünkü Kürdilihicazkâr Makamı hem Kürdi dizisinin Rast perdesinde şed olarak, hem de yine rast perdesi üzerinde Kürdi dizisi ön planda tutularak başka dizi ve çeşnileri kullanarak bileşik olarak kullanılır. Bu makamı Hacı Arif Bey bulmuştur. İlk zamanlarda Hicazkâr-ı Kürdi olarak anılan makam son yarım yüz yılda isim değiştirerek Kürdilihicazkâr şeklini almıştır. Reşat Aysu makamın basit halini kullanmıştır

Durağı: Rast perdesidir.

Seyri: İnicidir.

Dizisi: Çargâhta Buselik 5'lisine, Rast 'da Kürdi 4'lüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir.



Şekil 3.15: Basit Kürdilihicazkâr Makamı dizisi (Rastta Kürdi)

Seyri: Tiz durak Gerdaniye civarından seyre başlanır. Bu perdenin iki tarafındaki çeşnilerde karışık gezildikten sonra Gerdaniye perdesinde Kürdi Çeşnisiyle yarım karar yapılır. Sonra bütün dizide gerekli asma kararlar da gösterilerek, karışık gezildikten sonra Rast perdesinde Kürdi çeşnisiyle ekseriyetle yedenli tam karar yapılır. (Özkan, 2007:249)

Kürdilihicazkâr saz semâisinde Sol sesi üzerinde Kürdî dediğimiz frijyen dizisini kullanmıştır. Repertuarımızdaki Kürdilihicazkâr eserlerin çoğu, bileşik makam olarak kullanılan iki cinsidir:

1) Hicazkâr gibi girip Rast perdesinde Kürdî dizisi ile bitirmek. İkinci derece Kürdî dizisindeki (la^b) den daha diktir.

2) (Arazbarlı da denilen) Gerdâniyede ve Nevâda Uşşak, Çargâhta Rast, (Bazen Nevâda Karcığâr ve Kürdide Nikriz çeşnilerinin bulunduğu seyirde; sona geldiğinde Rast perdesindeki Kürdî dizisindeki (la^b: nim zirgüle) değil, zirgüle perdesi ile karara gidilir. Uygulamada, bu la bemol sesi daha dik basılır. Hatta bazı eserler dinlendiğinde Muhayyer makamı intibasını verir. Bu iki tarifdeki çeşnilerin hiç kullanılmadığı Reşat Aysu'nun Kürdilihicazkâr Saz Semâisindeki sesler, Sol

üzerinde düz bir Kürdî (friyjen) dizisinden ibarettir. (Torun, M., Kişisel Görüşme 18.06.2016)

Eser incelenmesi:

- Bestekâr, Kürdilihicazkâr makamını bu eserde basit şekliyle (inici bir Kürdî) phrigian modu benzeri diziyi) kullanmıştır.
- Reşat Aysu, bu eserde kürdilihicazkâr makamını inici olması nedeniyle, tiz durak bölgesini göstererek esere başlamıştır.
- Geleneksel seyir esnasında neva üzerinde kullanılan hicaz, uşşak, arazbarlı çeşniler görülmemektedir.
- Bestekâr neva üzerinde, kürdi çeşnisini kullanmıştır.
- Eserde kullandığı akorlar:
 - Do minör: 1. (Girişte akor olarak), 2., (usul sonu) 13. Usul
 - Re minör eksik beşli (ölçü başında akor olarak) 3. usul
 - Si eksik yedili (si7 dim.) (ölçü başında arpej olarak) 4. usul
 - Sol minör (arada lab geçit notası var) (ölçü sonu) 7. Usul, Ölçü başında 11. ve 12. Usul.
 - Fa minör: 14. Usul sonu
 - Sol Majör: 15., 39. Usul
- Bu eserde, Majör, minör, eksik beşli, eksik yedili (7. dim.) akorları kullanılmıştır.

Reşat Aysu Kürdilihicazkâr Saz Semâisini bir İspanyol kızından esinlenerek yazmıştır. Kalan müziğin arşivinden aldığımız CD kitapçığında bu olaydan şöyle bahsedilmiştir.

Kürdi'li Hicazkâr saz semâisi: 1952'de Ankara'da Türk-Amerikan birliğindeki İngilizce kurslarından, Amerika'ya gitmek üzere mezun oldum. Benim gibi veterineri orman ve ziraat mühendisi 45 arkadaş Amerika'ya gitmek üzere İtalya, İspanyaya uğradık. Ne oldu ise İspanya'nın Barselona liman şehrinde oldu. Transatlantiğimiz iki saat Barselona'da kaldı. Şehri gezmeye çıktık. Ne var ki o gün onların milli bayramları varmış, o güne rastladık. Barselona'nın çok geniş caddelerinin her köşesinde bir bando veya orkestra İspanyol havaları çalıyordu. Hemen herkes milli kostümlerini giymiş bilhassa bayanlar geniş etekli elbiselerle sokaklarda dans ediyorlardı. Herkes çoluk çocuktan tutunuz da en ihtiyara kadar sarhoştü. Biz 45 arkadaş bu manzaranın tesiriyle oracıkta halkalanarak onları seyrediyorduk. Bir an karşıma iri ve yeşil gözlü, kara kirpikli, boyanmış, ellerinde kastanyetlerle dans ederek bir İspanyol aşüftesi geldi. Tipik mimikli hareketlerle karşımda kıvrırdı durdu. Onun bu hareketleri ve müzik çılgınlığı içinde bende hemen ilham kaynağı oluştu. Bu eserin bugünkü hali bütünleşmiş oldu. Kısacası: Kürdili Hicazkâr saz semâisi bir İspanyol güzelinden esinlenerek meydana gelmiştir. (Kalan M. 2000:)

- Bestekâr bu eserde bölme (hane) sonlarını, Kürdilihicazkâr'ın 1. Derece güçlüsü olan gerdaniye veya dizinin 2. Derece güçlüsü olan Çargâh yerine çoğunlukla karar perdesi olan Rast perdesiyle sonlandırmıştır.

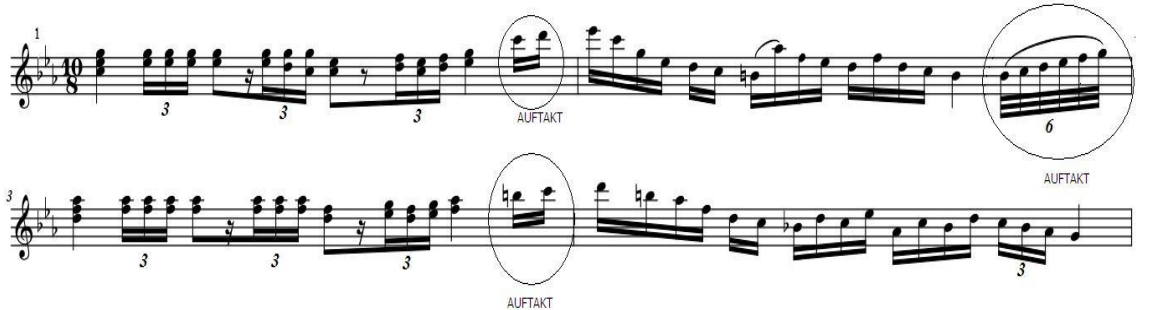
3.2.3. Ritim

- Eser Aksak Semâi usulünde yazılmıştır.
- Eserin seyri esnasında 32lik, 16lık, 8lik ve 4lük nota değerleri kullanılmıştır.
- Eser içindeki cümle parçaları zaman zaman birbirlerine "auftakt" oluşturan notalarla bağlanmıştır.
- Ölçüleri birbirine bağlayan köprü kullanımı vardır. Beşleme ve altılama kullanılmıştır.
- Eserin ilk 3 hanesi ve teslim bölümünde genel hatları ile 16lık ve 32lik notalar baskın durumdadır. Hatta bestekârın teslim hanesine dönülerek çalındığı için neredeyse tamamen 32liklerden oluştuğu söylenebilir.
- 3. Hanede ilk üç ölçü sonunda bir arpej kullanılmıştır.

3.2.4. Esere Yakından Bakış

1. HANE:

- Birinci hane, ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor. Birinci hane içerisindeki cümle parçaları birbirlerine her seferinde auftakt'lı 2 adet 16'lık notalarla bağlanmıştır.



Şekil 3.16: Auftakt ve altılama kullanımı

- Birinci ve ikinci ölçü, üçüncü ve dördüncü ölçü aynı temaların farklı perdelerden gelmesidir.

- Esere gerdaniye üzerinde Kürdi çeşnisi ile başlanıyor. Rast perdesinde Kürdi çeşnisi ile son buluyor.
- Birinci hane ilk ölçüde kullanılan tiz durak perdesinin ısrarı ve kullanılan tartım, esere canlı ve kuvvetli bir giriş hissi veriyor.
- Birinci ve üçüncü cümle parçalarında ritim, ikinci ve dördüncü cümle parçalarında melodi ön plana çıkıyor.
- Birinci hane başında 1.ve 3.ölçülerde kullanılan akor, triole ve ses tekrarları ya da kullanılan seslerin aynı anda 3'lüsünün çalınması ritmik yapıyı öne çıkarmakta ve ritme canlılık vermektedir.



Şekil 3.17: Çift ses kullanımı

- Çift ses olarak genellikle üçlüleri kullanan Reşat Aysu, 1. usulün ortasında, Gerdaniye sesleri devam ederken, (mi^b-re-do) inici çizgisini kullanmıştır. Bu, kontrpuanda çok yapılan bir uygulamadır. (Kalacıoğlu'ndaki notada, bu hareket yerine mi^bler paralel üçlüler halinde devam etmiştir.)



Şekil 3.18: Kontrpuan üslubu örneği

- Aynı şekilde, elimizdeki kendi yazısı olan notada, teslimin son ölçüsünde, (Sol-la^b-do) notalarının altında, (sol-fa-mi^b) var. Bu da kontrpuan yöntemini kullandığını gösteriyor. (Kalacıoğlu'ndaki notada, pestteki bu sesler yoktur.)



Şekil 3.19: Kontrpuan üslubu örneği

- Bestekâr, birinci hane sonundaki 8'liği usule göre 2 ye böleceği yerde 3 e bölüp aksak semai evferi'ne çevirerek esere hareketlilik katmıştır.



Şekil 3.20: Aksak Semâi Evferi

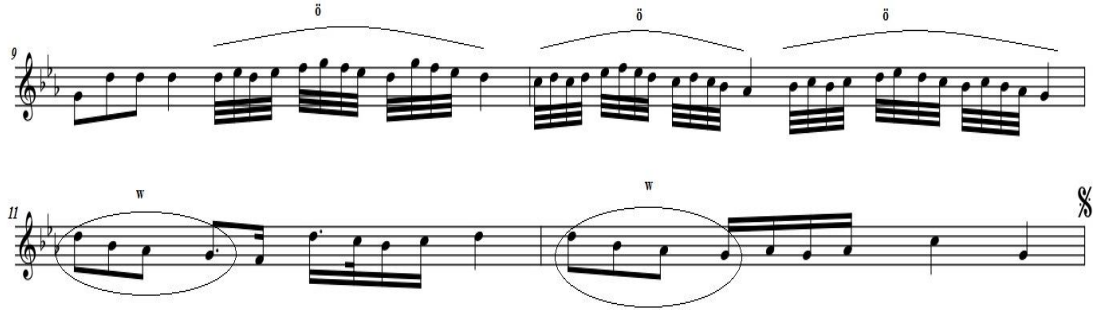
- Hanenin ikinci ölçüsü sonunda bir altılama bulunuyor.
- Hane içinde staccato kullanımı var.

TESLİM:

- Teslim, ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- Hanenin ilk cümlesi ikiz motiften oluşuyor.
- Teslim genelinde Rast perdesinde inici Kürdi dizisi kullanılmıştır.
- Teslimde karara gidilirken kullanılan Nim Hicaz (re^b) sesi, Hicazkârda kullanımının dışında, Acem Kürdi makamı seyri sırasında çok rastlanılan Nim Hisar perdesi gibi kullanılmıştır. (Bemol 5'li)
- Hane içinde arpej ve ayrık sesler hane sonu haricinde kullanılmamış daha çok bitişik seslere yer verilmiştir.
- Hane içinde staccato kullanımı var.

2. HANE:

- İkinci hane, ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- Hane içinde birinci ölçü sonu ve ikinci ölçüde, üç ve dördüncü ölçü başlarında birbirini tekrarlayan motifler bulunuyor. Bu ölçülerde bulunan "ö" motifi melodiyi sekileme (sekvens) ile gerçekleştiriyor.
- 11. Ve 12. Ölçü başlarındaki üç adet sekizlikten oluşan figür (w), 11.de neyaya, 12.de durağa ulaşıyor. İkiz motif gibi başladığı halde, farklı iki cümle parçası oluşuyor.



Şekil 3.21: Sekileme ve tekrar gelen figür

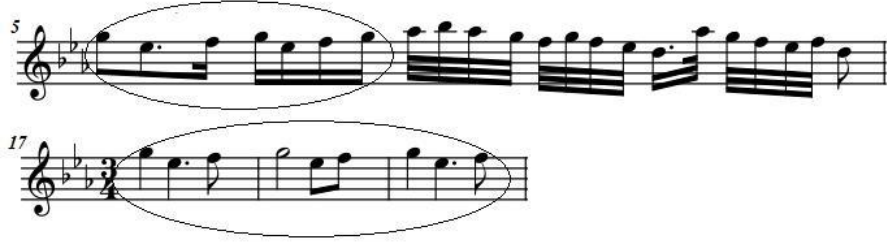
- Rast perdesi üzerinde inici kürdi dizisi dışında herhangi bir geçki bulunmuyor.
- Hanenin üçüncü ve dördüncü ölçüsünde La^b geçit sesiyle gizlenmiş Sol minör arpej bulunuyor.
- ve 3. ölçülerde 32'lik notalar çoğunlukla kullanılmıştır.

3. HANE:

- Üçüncü hane, ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- İlk üç ölçü yapı bakımından benzerlik gösteriyor. Bir ve ikinci ölçü başlangıç kısımları aynı motifi kullanıyor.
- Dördüncü ölçü ise diğer ölçülere göre farklı bir yapıya sahip.
- Ölçü sonlarında arpejler var: İlk ölçüde Do minör, ikinci ölçüde Fa minör, üçüncü ölçüde Sol Majör arpejleri bulunuyor.
- Üçüncü ölçü sonunda ise neva perdesinde duraklama yapılarak, 4. ölçüde rast perdesi üzerinde kürdi geçkisiyle karar verilmiştir.
- Üçüncü hane içinde triole ve son ölçünün sonunda beşleme kullanımı bulunuyor.
- Hane içinde staccato kullanımı var.
- Hanenin ölçü başlarında kullanılan tartım ve trioleler haneye ritmik bir karakter veriyor.

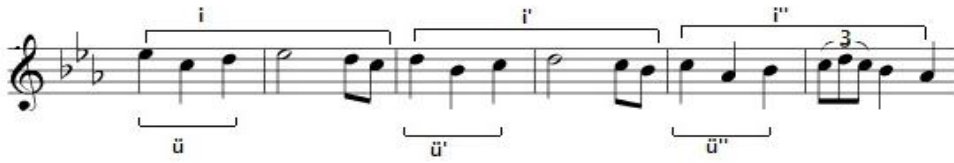
4. HANE:

- 116 ölçüden oluşan 4. Hanede üç ve iki cümlelik 4 peroddan oluşan 11 cümle bulunuyor.
- Teslim hanesinin 1. cümle parçasında usulün başında 'düm' hecesine denk gelen sol mi^b fa seslerinin oluşturduğu motif çekirdeğine, 4. hanenin yine başında (1. ve 3. ölçü) de rastlanıyor.



Şekil 3.22: Aynı motifin ileride kullanılması

- Dördüncü hane içinde birbirini sekilemeyle tekrarlayan motifler bulunmaktadır.



Şekil 3.23: Birbirini tekrarlayan motifler

- 4. Hane, 2 farklı renkte yazılmıştır. 4. hanenin ilk ve ikinci bölmelerinde her 8 ölçüde simetrik olarak 1 cümle bulunuyor.
- 4. hanenin ilk periyodunda cümle parçaları arasında bağlantı yine aukt adı verilen köprüler ile sağlanmıştır, ikinci ve üçüncü cümle, cümlelerin aukt bağlantı noktaları hariç birbirinin aynıdır.

3.2.5. Eserde Bulunan Özellikler

- Diğer Saz Semâileri gibi, 4.hane ve teslimden oluşuyor, 4. Hane dışındakiler Aksak Semâi usulünde, 4.hane Sofyan usulünde yazılmıştır.
- Kürdilihicazkâr Saz Semâisi 1.,2.,3., haneler ve teslim dörder usulden oluşuyor. Hepsi de simetrik olan ikişer cümlelik periodlardır. Cümle parçaları da birbirine eşittir.
- Bu eser Reşat Aysu'nun 4. Haneleri uzun olan eserlerinden biridir.
- İkiz motif ve ikiz cümle kullanımları bulunuyor.
- Eserin giriş kısmında ritim ve melodinin sırası ile öne çıktığı görülüyor.
- Eser içinde arpejler, 2 şekilde kendini göstermektedir.
 - Cümle içerisinde melodiye dahil olan cümleden ayrı düşünüldüğünde, bir akoru eksiksiz meydana getirebilecek olan arpej (2. hane 3. ölçü "re si^b la^b sol" sol minör Akoru)

– Kendi başına akor olan arpej (3. hane 1.ölçü sonu "do sol mi^b sol do"
do minör akoru

- Bu eserde, Majör, minör, eksik beşli, eksik yedili (7.dim.) akorları kullanılmıştır.
- Eser bitişik sesler, ayrı sesler, arpejler ve birkaç yerde ana sesin 3'lüsünü kullanarak yazılmıştır.
- Eserin en başında, akor kullanarak giriş yapılması esere ritim açısından canlılık kazandırarak kuvvetli bir giriş sağlamıştır.
- Eserin bazı bölümlerinde ses tekrarları kullanılarak yine eserin ritmine canlılık katmıştır.
- Eserde bazı bölümlerinde cümle parçaları birbirine auftakt ile bağlanmıştır.
- Batı müziğinde bestecilerin notada belirttiği staccato, pizzicato, arco, diminuendo gibi öğeleri Reşat Aysu da notalarında kullanmıştır.
- Reşat Aysu bu eserin dördüncü hanesinin sonunda, kanun, tambur ve viyolanın beraber, çellonun ana melodiyi seslendirdiği eski saz eserlerimizde daha sık rastlanan karabatak peşrevlerine benzeyen kısa bir bölüm yazmıştır.

Yılmaz Öztuna, Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisinde Karabataktan şöyle bahsetmiştir:

"Türk Musikisi'nde saz eserlerinin husûsî bir şekline asırlardan beri verilmiş isim Karabatak bir Peşrev veya Saz Semâisi, bütün sazların bir arada değil, belirli yerlerinin belirli sazlarca çalındığı saz eserleridir." (Öztuna, 1990)

HİCAZ SAZ SEMAİSİ

[Güfteci]

M.REŞAT AYSU
30 HAZİRAN 1965
Ayvalık-Cunda-Ali bey adası

1.HANE (A)



TESLİM (B)



2.HANE (C)



3.HANE (D)



4.HANE (E)



3.3. Hicaz Saz Semaisi

3.3.1. Form

- Eser 4 hane 1 teslimden oluşmaktadır.
- Diğer Saz Semâileri gibi,1.,2.,3. haneler ve teslim dörder usulden oluşuyor. Hepsisi de simetrik ola ikişer cümlelik periodlardır. Cümle parçaları da birbirine eşittir.
- Hicaz Saz Semâisi, bestekârın dördüncü hanesi çok uzun olan saz semâilerinden değildir.

Eserin yapı ve biçim bakımından şemaları aşağıdaki gibidir.

YAPI ve BİÇİM:

- | | | |
|-----------|----|---|
| (1.H.) | A. | (a ₂ + b ₂) |
| (T) | B. | (c ₂ + d ₂) |
| (2.H.) | C. | (e ₂ + f ₂) |
| (T) | B. | (c ₂ + d ₂) |
| (3.H) | D. | (g ₂ + h ₂) |
| (T) | B. | (c ₂ + d ₂) |
| 4/4 (4.H) | E. | (i ₄ +j ₆)+(k ₆ +l ₆) |
| 10/8 (T) | B. | (c ₂ + d ₂) |

3.3.2. Melodi

Hicaz Makamı hakkında tarifler:

Durağı: Dügâh perdesidir.

Güçlüsü: Neva perdesidir.

Dizisi: Yerinde Hicaz dörtlüsüne Neva'da Rast beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. (Hicaz dörtlüsü+ 4.derece Rast beşlisi)



Şekil 3.24: Hicaz Makamı dizisi

Seyri: İnci-çıkıcı, bazen de çıkıcı olarak kullanılmıştır. Durak veya güçlü civarından seyre başlanır. Diziyi meydana getiren çeşnilerde karışık gezildikten sonra güçlü Neva perdesinde Rast çeşniyle yarım karar yapılır. Bu arada gerekli yerlerde gereken asma kararlar ve geçkiler gösterilir. Nihayet yine bütün dizide ve istenirse genişlemiş kısımda da dolaşıldıktan sonra Dügâh perdesinde Hicaz dizisiyle tam karar yapılır. (Özkan 2007:164)

- Makamın kendine ait nevada rast, nevada buselik dışında uzal, zirgüleli hicaz ailesine ait bir geçiş bulunmamaktadır.
- Eserde kullandığı akor ve arpejler:
 - La Majör: (1 ölçü, girişte, sonda), (8. ve 11 usulde si^b – re sesleri ile değişimli olarak.), (34. usul, 're-do[#]-si^b' sesleriyle dönüşümlü olarak.)
 - Do # dim.(1.usul), (4. 8 likten ölçü sonuna kadar), (12. Usul başı (27., 29., 30, 31. usul)
 - Re minör: (2.usul girişte), (18. Usul), (24 usulün ikinci yarısında geçit notalarıyla), (25.usul başından 26.usul sonuna kadar), (28., 30. usul)
 - Sol minör: (20.usul)

Reşat Aysu, Hicaz Saz Semâisinde, Majör, minör ve eksik yedili (7dim) akorları kullanmıştır.

- Eser Hicaz makamında bestelenmişse de makama ait belirgin özelliklerin kullanılmayıp, geniş alana yapılan arpejler bu eserin Batı Müziği mantığı ile yazıldığı hissi uyandırıyor.

3.3.3. Ritim

- Bu eser de kuvvetli bir giriş hissi veren akor ile yazılmaya başlanmış.
- Eserin dördüncü hanesi saz semailerini klasik üslupta yazılmasında pek de alışılmadık sofyan usulünde yazılmıştır.
- Eserde Rallentando, animato, a tempo ifadelerin yanı sıra yavaş yavaş, çok canlı, yavaş yavaş ağırlaşarak gibi dördüncü hanenin giderini belirleyen ifadeler bulunuyor.
- Eserde staccato kullanımı var.
- Eserde triole kullanımı bulunuyor.

3.3.4. Esere Yakından Bakış

1. HANE:

- Birinci hane ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- Birinci hanede her ölçü kendi içinde aynı tartımı, motif çekirdeklerinin tekrarını barındırıyor.
- Hane içinde Hicaz Makamı dizisi dışında bir geçki bulunmuyor.
- Hanenin seyrini düğâh üzerinde hicaz çeşnisi oluşturuyor.
- Hane içinde staccato bulunuyor.
- Birinci hanenin başında bulunan La majör akoru ve triole kullanımı, ikinci ve dördüncü ölçüde kullanılan 32'lik notalar esere kuvvetli bir giriş sağlamıştır.

TESLİM:

- Teslim ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- Teslimin ikinci ölçüsünde kullanılan motifler iki üçüncü hanelerde ufak değişiklikler dışında aynı şekilde yer almıştır.



Şekil 3.25: Birbirini tekrarlayan motifler

- Hicaz Saz Semâisi teslimi, Acemaşîrân ve Kürdilihicazkâr Saz Semâisi teslimlerindeki gibi sekileme vb. motif geliştirmesiyle oluşan bir kuruluştadır değil. Ancak, cümle parçalarının soru-cevap şeklinde düzenlendiği net olarak görülüyor.
- Teslimin son ölçüsündeki 16'lık nota grupları iki farklı türde ele alınabilir:
 - Altındaki grupta çıkıcı daha sonra inici ("q" figürü)
 - Üstteki grupta inici daha sonra çıkıcı bir hareket



Şekil 3.26: Farklı grupta ve vurgulamalar

"Bazı besteciler bu çeşit oyunları seviyor. Yorumda da farklı vurgular kullanılabilir. Mesela, Mesud Cemil Bey 'in Nihavend Saz Semâisinde teslimin 4. Ölçüsünde bu tür bir oyun yer almakta." (Torun, M., Kişisel Görüşme 10.05.2016)

- Teslimin 4. Ölçüsünde 26. Şekilde, üstteki gruplama ile (yeniden, 27. şekilde yaptığımız 16'lıktan oluşan dörder adet nota grupları) dörtlükleri oluşturan zaman gurupları olarak düşünüldüğünde, ardı ardına dörtlüklerin sıralanması gibi usulün düzenine uymayan senkoplu yerleşim oluşturuyor.



Şekil 3.27: Senkoplu yerleşim

- Teslim hanesi eser içinde bitişik seslerin kullanıldığı T.M saz eserleri yazım üslubuna en çok uyan hanedir.
- Hane içinde Hicaz Makamı dizisi dışında bir geçki bulunmuyor.
- Hane içinde staccato kullanımı var.

2. HANE:

- İkinci hane ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- ve 2. ölçü ikiz motiften oluşuyor. Küçük farklılıklar dışında, 2. Ölçü 1. Ölçünün ters çevrilmiş halidir.
- İkinci ölçü sonrasında diğer hanelerde kullanılan ortak motiflerle hane son buluyor.



Şekil 3.28: Üç hanede kullanılan ortak motifler

- Hane içinde staccato kullanımı var.

3. HANE:

- Üçüncü hane, ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- Üçüncü hanenin ikinci ölçüsünde görülen "q" figürü

3.hane



Şekil 3.29: "Q" motifi

- Hane içinde neva da buselik ve yegâhta rast çeşnileri kullanılmış.
- Birinci ölçüde sekans kullanımı var.



Şekil 3.30: Sekans kullanımı

4. HANE:

- Dördüncü hane 21 ölçüden oluşuyor.
- Dördüncü hanesi çok uzun olmayan saz semailerinden biridir.
- Hanenin ilk iki ölçüsündeki motif, 3 ve 4. ölçüde tekrarlanıyor.



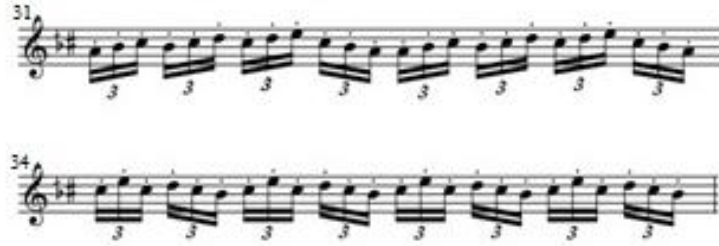
Şekil 3.31: Birbirini tekrarlayan motifler

- Hanenin ilk iki ölçüsünde nevada buselik geçkisi bulunuyor. Eserin Batı müziği mantığı ile yazıldığını varsayarsak Re minör tonuna geçiş yaptığı söylenebilir. Daha sonraki iki ölçüye aynı zihniyetle bakıldığında sol minör tonuna geçiş yapıldığı söylenebilir.
- Hanenin 27-33. Ölçüleri arasında yalnız arpejlerden oluşan pasajlar bulunmaktadır.



Şekil 3.32: Arpejlerden oluşan cümle parçaları

- Hanenin sonunda karar perdesine düğâh üzerinde hicaz geçkisi ile ısrarlı bir kalış bulunuyor.
- Hanenin 33 ve 34. Ölçülerinin tamamı triole kullanımı ile yazılmıştır. 33.ölçüde kullanılan 3x 16'lık notalardan oluşan figür ölçü içinde 3 kez çıkıcı bir kez ters çevrilerek inici halde tekrar etmiştir.6 X 16lık figür ise 34. ölçüdeki figür ise 4 defa tekrar ederek kullanılmıştır.



Şekil 3.33: Yalnız triole kullanımıyla yazılan cümle parçaları

- Hane baştan sona sofyan usulünde yazılmıştır.

3.3.5. Eserde Bulunan Özellikler

- Diğer Saz Semâileri gibi, 4.hane ve teslimden oluşuyor, 4. Hane dışındakiler Aksak Semâi usulünde, 4.hane Sofyan usulünde yazılmıştır.
- Hicaz Saz Semâisi 1.,2.,3., haneler ve teslim dörder usulden oluşuyor. Hepsi de simetrik olan ikişer cümlelik periodlardır. Cümle parçaları da birbirine eşittir.
- Dördüncü hanesi çok uzun olmayan saz semailerinden biridir.

- Eser içinde, "q" figürü ve "w" motifi birkaç kez farklı yerlerde kullanılması söz konusu. Dördüncü hanede aynı motif çekirdekleri çokça kullanılmış.
- İkiz motif kullanımı bulunuyor.
- Eserde sekilemeler kullanılmıştır. Fakat teslimin kuruluşunda sekileme yoktur.
- Reşat Aysu eser içinde bazı nota gruplamalarını, değişik yorumlara açık olacak, farklı vurgulamalarla çalınabilecek şekilde yapmıştır. (Teslim, 4.ölçü.)
- Hicaz Saz Semâisi bestekârın Kürdili Hicazkâr Saz Semâisi gibi akor ile başlayan saz semâilerinden biridir.
- Yalnız arpejlerden oluşan cümle parçaları bulunuyor. Arpejler eser içinde akorları duyuracak şekilde kullanılmış.
- Reşat Aysu, Hicaz Saz Semâisinde, Majör, minör ve eksik yedili (7dim.) akorları kullanmıştır.
- Reşat Aysu Hicaz Saz Semâisi'nde makama ait geçkileri çoğunlukla kullanmıyor. Türk Müziği gözünden bakıldığında, eser içinde Hicaz ve Hümayun dizileri dışında herhangi bir geçki ve çeşni bulunmuyor.
- Eserin dördüncü hanesi saz semailerini klasik üslupta yazılmasında pek de alışılmadık sofyan usulünde yazılmıştır.
- Eserde "Rallentando", "a tempo", "animato" gibi eserin temposunu değiştirecek Batı müziği yazılarında çok kullanılan unsurların yanı sıra Reşat Aysu, eser içinde nüans ve temposunda değişiklik yapılması adına; "çok hislenerek", "çok canlı", "yavaş yavaş ağırlaşarak" ve "yavaş yavaş" gibi sözcükleri de notaya yazmıştır.
- Eser içinde staccato var.

MUHAYYER KÜRDİ Saz Semâisi

M. REŞAT AYSU
20. TEMMUZ 1967
BORNOVA

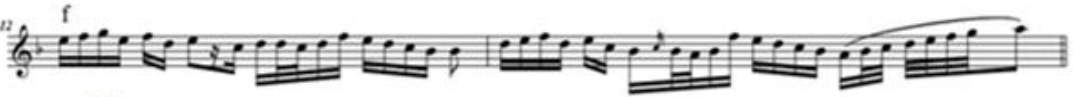
1.HANE (A)



TESLİM (B)



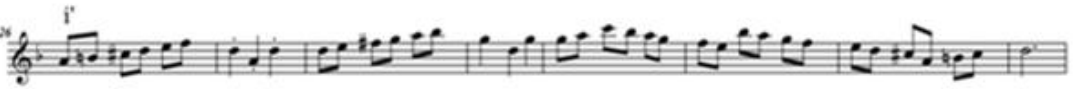
2.HANE (C)



3.HANE (D)



4.HANE (E)



41 *rall.....*
k *rall.* *çabuklaşarak*

46 *yavaş yavaş ağırlaşarak.....*

50 *çok süratli*
1 3 3 3 3 3 3 3

54 *yavaş yavaş ağırlaşarak* *a tempo*
i

59 i'

67

3.4. Muhayyer Kürdi Saz Semaisi

3.4.1. Form

- Eser 4 hane ve 1 teslimden oluşmaktadır.
- Eserin 4. Hanesi Lied formuna benzerlik gösteriyor.
- Eserin teslimine giden her cümle sonunda düğâh ile muhayyer arasında bir köprü bulunuyor.
- Eserin yapı ve biçim bakımından şemaları aşağıdaki gibidir.

YAPI ve BİÇİM:

- (1.H.) A. (a₂ + b₂)
(T) B. (c₂ + d₂) + (c₂ + d₂)
(2.H.) C. (e₂ + f₂)
(T) B. (c₂ + d₂) + (c₂ + d₂)
(3.H) D. (g₂ + h₂)
(T) B. (c₂ + d₂) + (c₂ + d₂)
(4.H) 3/4 E. (i₈ + i'₈ + j₂) + 4/4. (k₈ + l₈) + 3/4. (i₈ + i'₈)
(T) B. (c₂ + d₂) + (c₂ + d₂)

3.4.2. Melodi

Muhayyerkürdi Makamı hakkında tarifler:

Muhayyerkürdi Makamı, genel olarak, sonuna kürdî dizisi eklenen makamlar arasında, Muhayyer seyri sonunda kürdî olarak tarif edilir.

Dügâh perdesinde duran Birleşik makamlardandır.

İki yüzyıldan beri bilinmektedir.

Dizisi, Muhayyer makamı dizisine Kürdi dörtlüsünün katılmasıyla elde olunmuştur



Şekil 3.34: Muhayyerkürdî Makamı dizisi

Asıl yeri, durağı Dügâh / La perdesidir.

Güçlüsü beşinci derece Hüseyni / mi perdesidir.

Notası yazılırken donanıma \flat si, \sharp fa işaretleri konur. Kürdi dörtlüsü için \flat si değişikliği nota içinde gösterilir.

Seyri: Makam İnici seyirdedir. Tiz durak ya da çevresindeki perdelerden başlar, dizinin tiz tarafındaki seslerde gezinir, Muhayyer dizisiyle iner, Kürdi dörtlüsünün seslerini göstererek Dügâh perdesinde karara varır.

Arada başka geçici geçkiler yapılmasında engel yoktur. (Teymur, 1983)

Muhayyer-Sünbüle +Kürdî şeklindeki eski çeşidinin III.Selim Ekolü'nde terkib edildiği, Muhayyer+ Kürdî şeklinde yaygın şeklininse 1880 sıralarında Rif'at Bey tarafından kullanılmaya başlandığı tahmin edilebilir. Bugünkü piyasa bestekârları ise âdetâ inici bir Kürdî makamı gibi kullanmakta ve Muhayyer'le başlangıç yok olmaktadır. (Öztuna, 1990)

Muhayyer Kürdi makamı, Lale devrinden gelen bir makam olarak görülüyor. Hızır Ağa İle Ebubekir Ağa'nın musiki risalelerinde Muhayyer Kürdiyi buluyoruz. Bu iki bestekârdan tahminen yüz sene evvel gelen Hafız Post'un kendi el yazısı ile yazdığı güfte mecmuasında Muhayyer Kürdi kaydı yoktur.

Arel, Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri kitabında Muhayyer Kürdi nin seyri sırasında ayrılık gösterdiğini, bir kısmının Sünbüle perdesi almadan doğrudan doğruya Muhayyer başladığını bir kısmının Sünbüle perdesi olarak Muhayyer Sünbüle seyrim içinde devam edip Kürdi takısı ile karar verdiğini yazmaktadır. (Kutluğ, 2000: 489)

Dügâh perdesinde karar eden mürekkebe makamlar arasında iki gurup vardır. Bunlardan bir gurubun sonuna yerinde Buselik öteki gurubun sonuna da yerinde Kürdi dizisi veya en azından bu çeşnilerin beşlileri eklenmek şartıyla o makamlar meydana gelir. (Özkan, 2007: 229)

"Kürdîliler zümresinden Muhayyer Kürdî makamının iki çeşidi vardır; bir türüsü Muhayyer ve Kürdî makamlarından, diğer türüsü Muhayyer Sünbüle ve Kürdî makamlarından teşekkül eder." (Arel, 1991:282)

- Bestekâr bu eserde makamı aynı Kürdilihicazkâr'da olduğu gibi yalın bir şekilde kullanmıştır. Burada makamın dizisi Muhayyer + Kürdi makamları dizileri değil, inici bir Kürdi makamı dizisi olarak kullanılmıştır.
- Eserde kullandığı akor ve arpejler:
 - La7b9 akorunun arpeji 50.,51.,52., 53., 55., 56. ölçülerde pestten tize ve tizden peste köprü olarak kullanılmıştır. Bu sesler art arda geldiği için, ayrı ayrı La Majör ve Do[#] dim. akorları olarak kabul edebiliriz.
 - Eserde ilk bakışta başka arpej görünmüyorsa da, 4. Hanede
 - ✓ 18. ölçü La (re dominantı fonksiyonlu pasaj), 19. ölçü. Re minör,
 - ✓ 19. ölçü Re (sol dominantı fonksiyonlu pasaj), 29. ölçü Sol minör,
 - ✓ 26. ölçüden itibaren bir oktav tizden aynı şeyler.
 - ✓ 34. ölçü Re (sol dominantı fonksiyonlu pasaj), 35. ölçü Sol minör,
 - ✓ 36. ölçü Do (Fa dominantı fonksiyonlu pasaj), 37. ölçü Fa Majör
 - ✓ 40. ölçü La (re dominantı fonksiyonlu pasaj), 41 mi geçit notası içeren Re minör arpeji gibi tonal müzik düşündüren kısımlar vardır.
- Majör ve eksik yedili (7dim.) akorları kullanılmıştır.

3.4.3. Ritim

- Muhayyer Kürdi saz semaisi aksak semai usulünde usule uygun olarak yazılmıştır.
- Dördüncü hane içinde ilk 24 ölçü semai, 24-41. ölçüler arasında sofyan, 41-56. ölçüler arasında tekrar semai usulü kullanılmıştır.
- Dördüncü hane 8'er ölçülük soru-cevap şeklinde yazılmıştır.

3.4.4. Esere Yakından Bakış

1. HANE:

- 1.hane ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor
- 3. ve 4. Ölçü ikiz motif üzerine kurulmuştur.



Şekil 3.35: İkiz Motif: Aynı motif üzerine Kurulmuş Cümle Parçaları

- 4. Ölçünün sonunda düğâh perdesinden teslim'in ilk sesi olan muhayyer perdesine ulaşan bir köprü bulunuyor. Bu köprü 4. Hane hariç her hanenin sonunda kullanılmış.
- Seyrin inici olması sebebiyle tiz durak civarında dolaşması beklenirken ilk ölçüde muhayyer perdesinde başlayıp dizinin karar sesi olan düğâh perdesine ulaşıyor.
- 1.hane tamamen inici bir kürdi dizisini göstermektedir.
- Düğâh ve Hüseyinî'de yaptığı küçük duraksamalar haricinde birinci hanenin tamamı 16 ve 32'lik akıcı notalar halinde yazılmıştır.
- Birinci hane içinde ilk iki ölçü sekans kullanımı ile oluşturulmuş.
- İlk ölçüdeki "ü" gruplanmaları dörtlüklerden oluşan bir senkoplu yerleşim oluşturuyor.



Şekil 3.36: Sekvenslerden oluşan cümle

- İlk ölçüdeki sekvenslerle oluşan senkoplu yerleşim var. Usul aksak semâi olduğu halde, 5/4'lük gibi bir nota grupları yerleşimi bulunmaktadır.



Şekil 3.37: Senkoplu yerleşim

- 3 ve 4. Ölçülerde staccato kullanımı var. Staccato ve akıcı kısa süreli seslerin karışık kullanımı ritmi bu ölçülerde öne çıkarmış.

TESLİM:

- Teslim ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- Ölçü ve 2. Ölçü aynı motif çekirdeği üzerine kurulmuş.

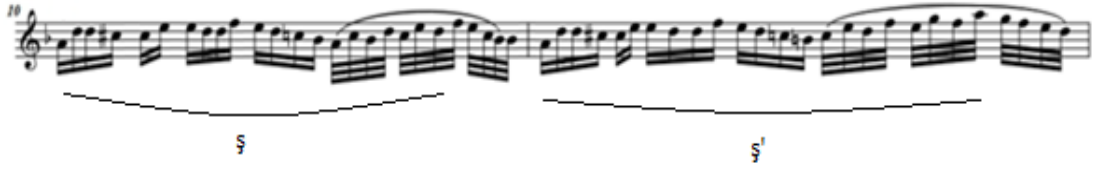


Şekil 3.38: Aynı motif çekirdeğinin geliştirilmiş hali

- Teslimde karar haricinde, si^b (sümbüle) sesinde çokça duraksama yapılmıştır.
- Birinci ölçüsünde inici ikinci ve dördüncü ölçünün birinci dolabında çıkıcı gam şeklinde ölçüleri birbirlerine bağlayan köprüler bulunmaktadır.
- Teslimin ikinci ve dördüncü ölçüsünde 16'lık triole kullanılmıştır.
- Hane içinde kullanılan gamlardaki 32'lik gruplar ve hanede kullanılan trioleler ritme hareket katmaktadır.

2. HANE:

- İkinci hane ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- Birinci ve ikinci ölçü ile üçüncü ve dördüncü ölçüler yapı olarak birbirinin tekrarıdır. Birinci ve ikinci ölçüde Tekrar eden yapı içinde kendini tekrar eden bir de motif bulunmaktadır.



Şekil 3.39: Birbirini tekrarlayan motifler

- 11 ve 12. Ölçülerde başlangıçlar ikili petten devam eden sekvens şeklindedir.



Şekil 3.40: Birbirini tekrarlayan motifler

- İlk ölçüde do# sesini kullanarak teoride düğâh üzerinde bir hicaz geçkisi varmış gibi görünse de do diyez sesi kullandığı süre boyunca si bemol olmadığından hicaz gibi duyulmuyor. Girişte la-re atlaması ile başlayan nevada buselik çeşnisi var. Reşat Aysu'nun çoğu eserinde kullandığı geçkilere benzerlik gösteren altere ses kullanımına giriyor.
- İkinci ölçüde do# sesinin tekrar kullanımı devamında si bekar sesi ile çargâhta çargâh çeşnisi kullanımı var.



Şekil 3.41: Çargâhta Çargâh

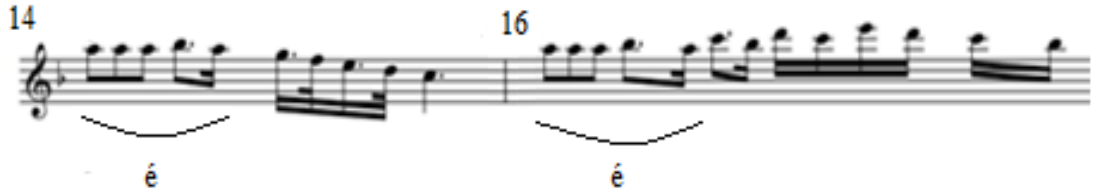
- Reşat Aysu'nun eserlerinde az sayıda kullandığı çarpma kullanımı var. İkinci cümlede iki kez kullanılmış.
- Dördüncü ölçü sonunda karar sesinden tiz durak perdesine uzanan gam şeklinde bir köprü kullanılmış.
- İkinci hanede ritmik açıdan melodik ilerleyişi canlandıran bir kez kullanılmış 16'lık sus ve 16'lık notaların içinde çarpma ile kullanılmış 32'lik kümeler bulunuyor. Bu durum ritme canlılık katıyor.



Şekil 3.42: Çarpma kullanımıyla beraber "es" ve 32'lik notaların kullanımı

3. HANE:

- 3. Hane ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- Birinci ve ikinci cümleler aynı şekilde başlıyor. Baş ve sondaki benzerlikler ikiz cümle olarak değerlendirmeye yol açıyor.



Şekil 3.43: Birbirini tekrarlayan motifler

- 3.hanenin 4. Usulünde;
 - Yukarıda olan gruplar, "q" figürüdür. (ikincisinin son sesleri ikili olmuştur)
 - Alttan olan gruplar (q') ise figürün ters çevrilmesi ile oluşmuştur.
 - (q) veya (q') figürlerinin esas alınması, farklı yorum (nüans ve vurgu) doğuracaktır.



Reşat Aysu, eserlerinde bazı cümleleri ölçü dışına taşarak bitiriyor. Ancak burada dikkati çeken ölçü dışına çıkan son sesin bir sonraki cümlelerin ilk notası olmasıdır. Hanenin Üçüncü ölçüsünde cümle parçasının sonu dördüncü ölçüye taşmış.



Şekil 3.45: Ölçü taşması

- İkinci ölçüdeki mi^b (bemol 5) kürdi çeşnisinde, özellikle Acemkürdi'de çok kullanılan Mi^b 5. Derecenin pestleşmesi olarak görülüyor.

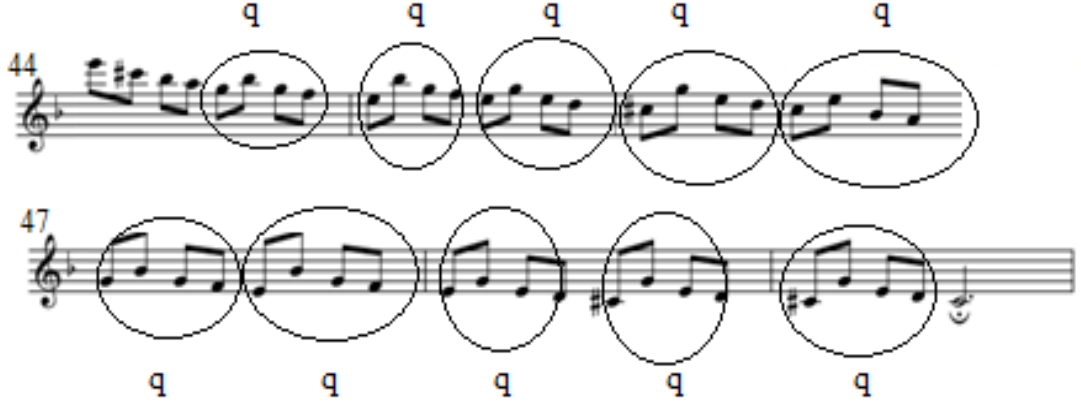


Şekil 3.46: Acem Kürdi dizisi seyrinde çok kullanılan mib

- İkinci ve Dördüncü ölçü sonunda düğah sesinden tiz durak sesi olan muhayyer perdesine gam şeklinde giden bir köprü bulunuyor.

4. HANE:

- 18-19, 20,21. Ölçüler aynı motif üzerine kurulmuştur.
- Dördüncü hane form açısından (ilk kısma dönen yapısıyla) A+B+A şeklindeki Lied formu yapısına benzerlik gösteriyor. $3/4 (i_8+i'_8+ j_2) + 4/4. (k_8+l_8) + 3/4. (i_8+ i'_8)$
- (i') cümlesi, (i) cümlesinin bir oktav tizinden geliyor. Devamındaki (j) cümlesi de benzer motifleri kullanıyor. (i'') harfi verilebilirdi. Bu (j) cümlesi, (k+l) perioduna geçiş sağlayan köprü görevinde. Hane sonundaki yenden gelişte sadece (i+i') kullanıyor.
- 4. hanenin 44. ve 49. Ölçüler arasında Reşat Aysu'nun eserlerinde sık rastlanılan "q" figürüne rastlanıyor. Burada ardı ardına sekileme halinde kullanılmıştır.



Şekil 3.47: "q" figürü

- Hanedeki Semai bölümleri karara varış cümlesi hariç birbirinin aynı yazılmış
- Nevâda Bûselik çeşnisi kullanılmıştır.
- Staccato ve ayırık ses kullanımı var.
- 22-23-24. Ölçülerde kırık çizgi kullanımı vardır.



Şekil 3.48: Kırık çizgi kullanımı

- 40. ölçüden 41. ölçüye geçerken usulün değişmesine rağmen herhangi bir duraksama bulunmuyor.
- 4. Hanenin ilk 24 ölçüsü semâi 24. ve 41. ölçüler arası sofyan, 41. ve 57. semâi usulünde yazılmıştır.
- Rallentando kullanımı bulunuyor.
- Triole kullanımı bulunuyor.

3.4.5. Eserde Bulunan Özellikler

- Diğer Saz Semâileri gibi, 4.hane ve teslimden oluşuyor, 4. Hane dışındakiler Aksak Semâi usulünde, 4.hane Sofyan usulünde yazılmıştır.
- Muhayyerkürdi Saz Semâisi 1.,2.,3., haneler ve teslim dörder usulden oluşuyor. Hepsisi de simetrik olan ikişer cümlelik periodlardır. Cümle parçaları da birbirine eşittir.

- Dördüncü hane form açısından A+B+A şeklinde Lied formu yapısına benzerlik gösteriyor.
- Eser içinde, 1. 2. ve 3. hanelerde ikiz motif kullanımı var.
- 1.hanenin sonunda düğâh perdesinden teslim'in ilk sesi olan muhayyer perdesine ulaşan bir köprü bulunuyor. Bu köprü 4. Hane hariç her hanenin sonunda kullanılmış.
- Reşat Aysu, eserlerinde bazı cümleleri ölçü dışına taşarak bitiriyor. Ancak burada dikkati çeken ölçü dışına çıkan son sesin bir sonraki cümlenin ilk notası olmasıdır.
- Bestekâr bu eseri aynı Kürdili Hicazkâr da olduğu gibi yalın bir şekilde kullanmıştır. Burada makamın dizisi Muhayyer + Kürdi makamları dizileri değil, inici bir Kürdi makamı dizisi olarak kullanılmıştır.
- Eser içinde si^b sesi üzerinde kalışlar bulunuyor. Esere batı müziği mantığı ile yaklaşıldığında dizi la phrygian (frijyen) olarak görülüyor.

"Kürdi ve kürdiye benzeyen çeşnilerde örneğin Flamenko'da 2.derece, yeden gibi kullanılıyor. Si^b sesi yazım esnasında karar perdesine gitmeyi kolaylaştırıyor." (Torun, M. Kişisel Görüşme 03.11.2015)

- İlk ölçüde do[#] sesini kullanarak teoride düğâh üzerinde bir hicaz geçkisi varmış gibi gözükse de do diyez sesi kullandığı süre boyunca si bemol olmadığından hicaz gibi duyulmuyor, Ayrıca la-re atlaması ile kendini gösteren nevada buselik çeşnisi var. Reşat Aysu'nun çoğu eserinde kullandığı geçkilere benzerlik gösteren altere ses kullanımına giriyor.
- Reşat Aysu özellikle dördüncü hane içinde eserin giderini belirlemek amacıyla "Rallentando", "A tempo" gibi Batı Müziği öğelerini eser üzerine yazmış, bununla beraber, kendi yazısıyla "çok süratli", "yavaş yavaş ağırlaşarak", "çabuklaşarak" gibi ifadeleri de nota üzerine not etmiştir.

KARCIĞAR SAZ SEMÂİSİ

[Güfteci]

M. REŞAT AYSU

27 NİSAN 1977

ALSANCAK

E.No. 285

1.HANE (A)

TESLİM (B)

2.HANE (C)

3.HANE D

4.HANE (E)

canlı olarak animato

41. *1.* *2.* *1.* *rall.....*

48. *k'* *a tempo*
pizz.

54. *1.* *2.* *m*

63. *n* *çok süratli*
presto

70. *1.* *2.* *rall.....* $\text{\$}$

3.5. Karcıgar Saz Semaisi

3.5.1. Form

- Eser diğer saz semaisi gibi 4 hane 1 teslimden oluşuyor.
- Dördüncü hane hariç haneler, ikişer usullük 4 cümle parçasından oluşmaktadır.
- Yine dördüncü haneye kadar iki cümle, dört ölçüde bir periyot'u meydana getirmektedir.
- Haneler, cümleler, cümle parçaları hep simetriktir. (Soru ve cevaplar aynı uzunluktadır.)
- Eserin dördüncü hanesi 79 ölçüden oluşuyor.
- Eserin yapı ve biçim bakımında şemaları aşağıdaki gibidir.

YAPI ve BİÇİM:

- (1.H.) **A.** (a₂ + b₂)
- (T) **B.** (c₂ + d₂) + (c₂ + d₂)
- (2.H.) **C.** (e₂ + f₂)
- (T) **B.** (c₂ + d₂) + (c₂ + d₂)
- (3.H.) **D.** (g₂ + b'₂)
- (T) **B.** (c₂ + d₂) + (c₂ + d₂)

(4.H) E. $(i_8 + j_8) + (k_8 + k_8 + l_8) + (k'_8 + k'_8) + (m_8 + n_8 + n_8)$

(T) B. $(c_2 + d_2) + (c_2 + d_2)$

Not: Bestekârın el yazısı olan notada,47. Ölçü sonundaki röprizin nereye döneceği belli değil. 43. Ölçü sonuna dönmesi gerektiği düşünüldü. " 1 " cümlesi röprizle 8 ölçüye çıkmış oldu.

3.5.2. Melodi

Karcığâr Makamı hakkında tarifler:

Durağı: Dügâh perdesidir.

Dizisi: Yerinde Uşşâk dörtlüsüne Neva perdesinde Hicaz Beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir. (Uşşâk dörtlüsü +4.derece Hicaz beşlisi)



Şekil 3.49: Karcığâr Makamı dizisi

Seyri: İnici- çıkıcıdır. Seyre güçlüsü olan Neva perdesi civarında başlanır. Alt seslerden başlayan seyirlerde hemen orta seslere geçilir. Dizinin muhtelif seslerinde dolaşarak güçlü olan Neva perdesinde asma kalış yapılır. Ancak Karcığâr makamının karakteristik asma kalış perdesi Çargâh perdesidir. Bu nedenle güçlü perdesinde kalış her zaman gösterilmez. Çargâh perdesinde güçlü bir kalış gösterilir. Bu şekilde Çargâh perdesindeki kalış Nikriz beşlisi adını alır. Dizinin seslerinde dolaşarak Uşşak dörtlüsünün sesleri kullanılarak Dügâh perdesinde karar verilir. (Özkan, 2007:199)

Eserin incelenmesi:

- Eserin tamamında bestekâr, Karcığâr makamı dizisinden çok uzaklaşmamıştır.
- Saz semailerinin hane sonlarında, güçlü üzerinde yarım karar verilerek teslim sonunda tam karara ulaşılması klasik üslupta yazılan eserlerde görülen unsurlardan biridir. Ancak, Reşat Aysu bu eserin ikinci ve dördüncü hanesinin sonlarında tam karar göstermiştir.
- Eserde kullanılan arpejler:
 - Re Majör 35., 39. ölçü

- Sol minör 36.ölçü
- Fa[#] eksik 7'li (F[#] dim.) 37.ölçü
- Bu üç arpej, 48, 49, 50, 51. ölçülerde tekrarlanıyor, Re Majör, başka bir çevrimi ile 52 de geliyor,
- Do minör 53.ölçü
- Akor cinsi olarak: Majör, minör ve eksik 7'li akorları kullanılmıştır.
- Bestekâr, bu eserde diğer eserlerine kıyasla kendi yazım karakterine uymayan bir eser yazmıştır. (4. hane hariç) Bu durumu şöyle açıklayabiliriz.

Bestekâr eserlerini yazdığı makamları, Türk Müziği birikiminin yanı sıra Batı Müziği bilgisiyle yazmıştır. Ancak, bazı Türk Müziği makamlarının karakterleri ve kullanılan ses aralıkları Batı Müziği kullanımında bulunmamaktadır. Karcıgar makamı gibi tamamında tampere sisteme oturtulamayan bir makamda saz semâisi yazarken, makamın genel hatlarını bozmamak amacıyla eser üzerinde kendi fikrimce yazım karakterine ait belli başlı bazı özelliklerini uygulamamıştır.

3.5.3. Ritim

- Eserin ilk üç hanesi Aksak semâi, dördüncü hanesi semâi usulünde bestelenmiştir.
- Dördüncü hane içinde kullanılan Rallentando, animato, a tempo, presto gibi tempo değişiklikleri eserin son hanesine canlılık katmıştır.

3.5.4. Esere Yakından Bakış

1. HANE:

- Birinci hane ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- Karcıgar makamı seyrinin inici-çıkıcı olması sebebiyle güçlü civarından seyre başlanılmış.
- Acemaşîran, Hicaz, Muhayyerkürdi Saz Semâilerinde olduğu gibi daha ilk ölçüden karar sesi olan düğâh perdesine ulaşıyor.
- Birinci hanenin iki cümlesi de neva perdesinde son buluyor.
- Hane içinde makamın yapısında bulunan nevada hicaz geçkisi kullanılmış.

- Hane içinde triole kullanımı bulunuyor.

TESLİM:

- Teslim, ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- Teslimin ilk ölçüsünde nevada hicaz devam ediyor.
- Devamında çargâh üzerinde nikrizli bir kalış yapılmış.



Şekil 3.50: Çargâhta Nikriz çeşnisi

- Üçüncü ölçü başında neva perdesi üzerinde buselikli bir geçiş bulunuyor. Karcıgar makamının önemli bir özelliği olan Hüseyini perdesinin Hisar perdesine geçişinin vurgulanması için kullanıldığı söylenilebilir.



Şekil 3.51: Nevâda Bûselik çeşnisi

- Neva üzerinde tekrar hicaz çeşnisi kullanılıp uşşaklı karara gidilmiş.
- Hane içinde triole ve senkop kullanımı bulunuyor.
- Teslim başına dönüşü hazırlayan, son ölçüde ise Dügâhtan Muhayyer perdesine giden 32'lik notaların oluşturduğu bir köprü bulunuyor. Teslim girişi neva olduğu halde, köprü muhayyere kadar çıkıyor. Bestecinin daha etkili bir bağlantı kurmayı tercih ettiği düşünülebilir.

2. HANE:

- 2.hane ikişer ölçülük iki cümleden oluşuyor.
- ve 2. Ölçü de ikiz motif kullanımı vardır.
- Aynı birinci hanedeki nevada hicaz geçkisinin kullanıldığı yapıya sahip. Ancak bu sefer makamın karar sesi olan dügâh perdesi üzerinde Hüseyini-Uşşak geçkisiyle tam karar gösteriliyor. Burada, teslim hanesine bir bağlantı yapılması beklenirken, teslime geçişte yeni bir başlangıç hissi veriyor.



Şekil 3.52: Yerinde Uşşak çeşnisi

- Eser içinde ikinci hane 32'lik notaları en çok bir arada içinde bulunduran ritim açısından zengin bir hanedir.
- 1. 2. ve 3. ölçüde farklı seslerde kullanılan şeklindeki motif ritme heyecan katmaktadır.



Şekil 3.53: Ritme heyecan katan motif

- Hane içinde yine triole kullanımı bulunuyor.

3. HANE:

- Üçüncü hane iki cümle ve 4 ölçüden oluşuyor.
- Hanenin ikinci cümlesi, 1. hanenin 2. cümlesi ile cümlelerin sonundaki birkaç farklılık dışında aynı.



Şekil 3.54: Aynı cümle parçalarının farklı yerlerde kullanımı

Hane içinde ikinci ölçüde, tiz durak perdesi üzerinde bir Kürdi geçkisi bulunuyor.

Bu, Nevâda'uki hicazın "Hümâyun" cinsine dönüşmesinden olmaktadır. Pek çok Karcıgar eserde, Nevâ ile ilişki olduğunda Sünbüle perdesi kullanılır. Donanımdaki ses olan tiz segâh sesine daha az rastlanır. Eksenin Muhayyere geçmesi ve Muhayyerde uşşak olması sonucudur. (Torun, M. Kişisel Görüşme 18.06.2016)

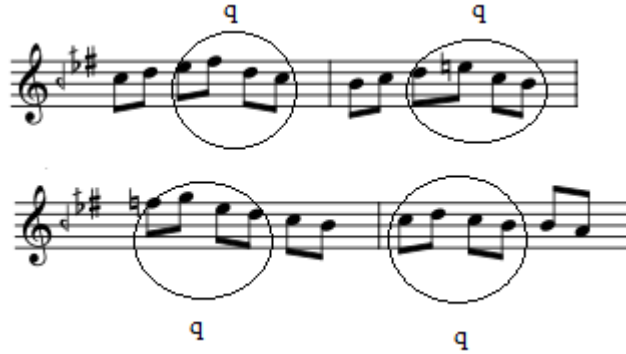


Şekil 3.55: Muhayyer perdesinde Kürdî çeşnisi

- Daha sonrasında neva üzerindeki hicaz geçkisinin üçüncü derecesi olan evç perdesinde kısa bir duraksama ile neva üzerinde hicazlı olarak hane tamamlanıyor.
- Hane içinde triole kullanımı var.

4. HANE:

- Dördüncü hane, 79 ölçüden oluşuyor. İki ve üçer cümleden oluşan 4 cümle bulunuyor. Period oluşturan cümlelerin üçe çıkma sebebi, tekrarlanmalarıdır.
- Hane içinde 8 ölçülük soru cümlelerine karşılık 8 ölçülük cevap cümleleri bulunuyor.
- Dördüncü hane form açısından simetrik ve net cümlelerle yazılmış.
- "i" cümlesi ikiz motif.
- 31., 32., 45., 46. Ölçülerde "q" figürü var. Ancak, baştaki çıkış ve sondaki iniş ikili aralıkla yapılmış.



Şekil 3.56: "q" figürü

- 35., 36., 37. Ölçülerde sekileme var. Sekilemenin model figürü, "k" cümlesinde 48. Ölçüden başlayarak gündeme geliyor, bu sefer 6 ölçü boyunca sürüyor.



Şekil 3.57: Sekileme

- "n" cümlesinin, ilk iki ölçüsünün oluşturduğu model figür, ikişer ölçülük sekileme ile 6 ölçü boyunca devam ediyor.



Şekil 3.58: İki ölçünün oluşturduğu sekileme

- Dördüncü hane başında, karar perdesi üzerinde uşşak dizisi kullanılarak başlıyor. Daha sonra neva üzerindeki hicaz geçkisi, devamında ise yerinde karcığâr makamı dizisi gösterilerek period sonunda tam karar gösteriliyor.
- Dördüncü hane içinde çoğunlukla 3'lü aralıklar göze çarpıyor.
- 27.ölçüde kırık çizgi var.



Şekil 3.59: Kırık çizgi

- 28. ve 29. ölçülerde senkoplu yerleşim bulunuyor.



Şekil 3.60: Senkoplu yerleşim

- Hane semâi usulünde bestelenmiştir.
- Hane içinde eserin gideri belirleyecek, "Rallentando", "animato", "a tempo", "presto", gibi ibareler kullanmasının yanı sıra nüansı belirtmek amacıyla "pizzicato" gibi Batı Müziği terimlerini yazılı olarak nota üzerinde göstermiştir.

3.5.5. Eserde Bulunan Özellikler

- Diğer Saz Semâileri gibi, 4.hane ve teslimden oluşuyor, 4. Hane dışındakiler Aksak Semâi usulünde, 4.hane Sofyan usulünde yazılmıştır.
- Karcıgar Saz Semâisi 1.,2.,3., haneler ve teslim dörder usulden oluşuyor.
- Haneler, cümleler, cümle parçaları hep simetriktir. (Soru ve cevaplar aynı uzunluktadır). İkiz motif ve motif tekrarı, bazı figürlerin tekrar kullanılması, sekvens kullanımına bu eserde de rastlanıyor.
- 4. Hanede kırık çizgi kullanımına rastlanıyor.
- Karcıgar Saz Semâisinin 4. Hanesinde akor cinsi olarak: Majör, minör ve eksik 7'li akorları kullanılmıştır.
- Senkoplu yerleşime rastlanıyor.
- "Rallentando", "animato", "a tempo", "presto", gibi tempo değişikliklerinin kullanımı ritme canlılık katmıştır.

3.6. Bölüm Sonucu

M. Reşat Aysu'nun analizi yapılan 5 saz semâisinde form, melodi ve ritim açısından aşağıdaki yazım özelliklerine rastlamıştır.

- Reşat Aysu'nun, saz semâilerinin yazımında form açısından klasik üsluba aykırı herhangi bir bulguya rastlanmamıştır. Eserlerin içinde kullanılan motif, ölçü, cümle parçaları ve cümleler simetrik, eşit ve usule uygun yazılmıştır.
- Bestekâr bazı eserlerinde hanenin sonunda bir gamı oluşturacak seslerden köprüler kullanıyor. Kullanılan köprüler genelde 4. Hane hariç her hanenin sonunda teslim ulaşmak için kullanılıyor.
- Saz Semâilerinin içinde İkiz motif ve ikiz cümle kullanımları bulunuyor. Ayrıca bestekâr, eser içinde motif ve cümle parçalarının farklı yerlerde ya da farklı seslerde tekrarlarını sık sık kullanmaktadır.
- Bazı periodlarda cümlenin sonu devamındaki ölçüye taşıyor. Cümlenin son sesi diğer cümlenin ilk sesi oluyor.
- Eserlerin genelinde "q" adını verdiğimiz inici-çıkıcı harekette bulunan figür karşımıza çıkıyor.

- Bestekârın eserlerinin genelinde, melodik açıdan makamları, klâsik üslupları dışında kullandığı söylenebilir. Türk Müziği gözünden bakıldığında, Reşat Aysu saz semâilerinde, makamlara dizileri ve makamlara ait geçkileri yüzeysel olarak kullanıyor, makamların seyir özelliklerine göre değil tonal özelliklerine göre eserlerini yazmıştır. Ancak, TM.ne ait özel sesleri barındıran eserlerinde yazım karakterine ait belli başlı bazı özelliklerini uygulamamıştır.
- Bestekârın bazı saz semâilerinde hane sonlarında makamın tiz durak perdesinde bir kalış göstermesi beklenirken, 1. 2. ve 3. haneleri karar perdesiyle tamamlıyor oluşu, teslimde yeniden başlangıç duygusu veriyor.
- Auftakt'lı bağlantılar bulunuyor.
- Eserlerde genellikle Majör, minör, eksik beşli, eksik yedili (7.dim.) akorları kullanılmıştır.
- RA eserlerinde, arpejlere iki şekilde rastlanıyor:
 - Melodiye dahil olan arpejler
 - Genellikle hane, cümle ve ölçü sonlarında rastlanan uzun ses sırasında, bu sese ait olan akorun seslerinden oluşan arpejler.
- Yalnız arpejlerden oluşan cümle parçaları da bulunuyor.
- Reşat Aysu'nun eserlerinde Yegâh perdesinin pestine inen tiz ve tiz Nevâ'nın epeyce tizine çıkan kısımlar bulunuyor.

Klasik eserlerimizde belki de insan sesine tâbi olduğumuz için kaba yegâh ve tiz neva sesleri arası 2 oktavlık alan kullanılmıştır. Saz eserlerinde klasik eserlerde bunun dışına çıktığı nadir görülür. Reşat Aysu'nun çoğu eserlerinde ise Yegâhtan daha peste inilmiştir. Pek çok eserinde kemandaki en pest ses olan sol yani kaba rast perdesine kadar olan sesleri kullanır. Tiz tarafta da çok daha tiz perdelere kadar çıkıyor. (Torun, M. Kişisel Görüşme 18.06.2016)

- Kırık çizgi kullanımı bulunuyor.
- Eserlerinde bitişik sesler, ayrık sesler, arpejler ve akorları kullanan bestekâr eserlerinin bazılarında ana sesin pest 3'lüsünü kullanarak yazılmış kısımlar bulunmaktadır. Bu paralel üçlüler bazen uzun zaman da devam etmiş olabiliyor.
- Eserde sekilemeler çokça kullanılmıştır.
- Eserlerde senkoplu yerleşimler bulunuyor.

- Reşat Aysu eser içinde bazı nota gruplamalarını, değişik yorumlara açık olacak, farklı vurgulamalarla çalınabilecek şekilde yapmıştır.
- Reşat Aysu B.M.de bestecilerin notada belirttiği "staccato", "pizzicato", "arco", "diminuendo" gibi artikülasyon ve nüans öğeleri de notalarında yazmıştır.
- Bestekâr özellikle dördüncü haneler içinde eserlerin giderini belirlemek amacıyla "Rallentando", "A tempo" gibi Batı Müziği öğelerini eser üzerine yazmış, bununla beraber, kendi yazısıyla "çok süratli", "yavaş yavaş ağırlaşarak", "çabuklaşarak" gibi ifadeleri de nota üzerine not etmiştir.
- İki eserinin başında, akor kullanarak giriş yapılması esere ritim açısından canlılık kazandırarak kuvvetli bir giriş sağlamıştır.
- Eserin bazı bölümlerinde ses tekrarları kullanılarak yine eserin ritmine canlılık katmıştır.
- Reşat Aysu bazı eserlerinin dördüncü hanelerinde, enstrümanlara ayrı ayrı ya da birlikte görevler veren partiyon yazımını andıran bölümler yazmıştır.
- Reşat Aysu'nun bazı saz semâilerinde 4. Hanelerde usul değişikliklerine rastlanmaktadır.
- Bestekârın saz semâilerinde 4. haneler genelde uzundur.

3.7. Bulguların Diğer 22 Saz Semâisinde Kullanımına Örnekler

M. Reşat Aysu'nun analizi yapılan saz semâilerinde bulunan belli başlı unsurlar, bestekârın saz eseri yazım karakterini ortaya çıkan tespitlerdir. Bunlar:

1) Akor ve arpej kullanımı:

Reşat Aysu eserlerinde akor ve arpejler kullanmıştır. Bu durum bestekâr hakkında en çok bilinen, eserlerinin batı müziği mantığı ile yazıldığı hissini veren en belirgin özelliğidir. Ancak, burada bilinmesi gereken bestekârın, bu unsurları birkaç şekilde kullandığıdır.

a) Akor kullanımı:

Reşat Aysu eserlerinin başlarında ritme canlılık veren ve eserlere kuvvetli bir giriş sağlanması adına akor kullanımları gerçekleştirmiştir. Çargâh, Hisar Buselik,

Nihavend, Nikriz, Kürdili Hicazkâr, Mahur No.1, Mahur No. 3 ve Hicaz saz semâilerinin başlangıçlarında akor kullanımı bulunuyor.

Nihavend Saz Semâisinin 4 hanesinde, yaylılar ve mızraplıların birlikte çalacağı kısımlarda, uzun süren 3 ses duyumu, akorların birbirini takip etmesi, bağlanmaları amacıyla yazılmamıştır. Çoğu yerde paralel giden bu seslerin yaylılarda paralel üçlüler halinde gittikleri, mızraplılardaki farklı sesleri ise, kontrpuan oluşturduğu görülür. Kanaatimce Reşat Aysu, armoni uygulamak niyetiyle değil, yarattığı bitişik ve ayrık seslerden (bazen de arpejlerden) oluşan melodiyi desteklemek amacıyla çoksesliliği kullanmıştır. (Torun, M., Kişisel görüşme 16.06.2016)

b) Arpej kullanımı:

Bestekâr saz semâilerinde arpejleri çokça kullanmıştır. Arpej kullanımı 2 şekilde gerçekleşmiştir.

- Melodi teşkilinde kullanılan arpejler. Burada arpej aslında kurulan cümlenin kendisinde vardır.



Şekil 3.61: Nihavend Saz Semâisi 1. hane



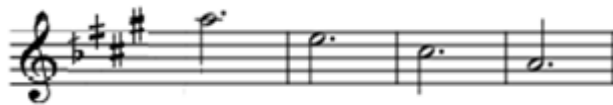
Şekil 3.62: Acemaşîrân Saz Semâisi 1. ölçü



Şekil 3.63: Acemaşîrân Saz Semâisi 13 ve 14. ölçüler



Şekil 3.64: Acemaşîrân 4. hane ilk 3 ölçü



Şekil 3.65: Şehnaz Bûselik Saz Semâisi 4. hane 1-4. ölçüler



Şekil 3.66: Mahur no.3 Saz Semâisi teslim 2. ölçü

- Melodi içinde kullanılan gizli arpejler:

Arpej aslında kurulan cümlelerin kendisinde vardır. Araya başka sesler girmiştir. Örneğin:

"Gördüğüm kadarıyla Reşat Aysu eserlerinde sade bir melodi var. Reşat Aysu bu ana melodiyi geliştirerek, süsleyerek ve ana melodiden ayrılmadan, teknik açıdan zor bir hale getiriyor." (Deran, E., Kişisel Görüşme, 10.05.2016)

Bu şekilde kullandığı arpejler, Saz semâilerinin seyri sırasında ilk bakışta anlaşılacak türdendir.



Şekil 3.67: Muhayyer Kürdi Saz Semâisi 1. hane



Şekil 3.68: Nikriz Saz Semâisi 1. hane



Şekil 3.69: Ferahfezâ Saz Semâisi 2. hane

Kullanılan gizli arpejlere başka bir bakış açısı da şu şekildedir:

Bestekâr motifler içinde arpeji oluşturan seslerden birini tizleştirerek ya da petleştirerek kullanıyor, arpeji oluşturacak sesler arasına arpejde bulunmayan sesler ekliyor ya da arpeji oluşturan seslerin en sonuncusunu diğer ölçünün ilk notası olarak kullanıyor. Örneğin:



Şekil 3.70: Sultani Yegâh Saz Semâisi 3.hane 3-4. ölçüler



Şekil 3.71: Kürdilihicazkâr Saz Semâisi 4. hane 27-28. ölçüler

- Melodi dışında kullanılan arpejler:

Melodi yapısına ait olmayan, genelde karar perdesine ya da teslime bir köprü olarak kullanılan, cümleden ayrıldığında cümlenin anlattığı fikri bozmayacak türden olan arpejlerdir. Genellikle ölçü, cümle, hane sonlarındaki uzaması gereken seslerin veya o sesle beraber kullanılmıştır. Bazen de bu sondaki ses, bir oktav pest veya tize gider. Reşat Aysu bu şekli çok kullanmıştır. Örneğin:



Şekil 3.72: Acemaşîran Saz Semâisi 3. hane 4. ölçü



Şekil 3.73: Şedaraban Saz Semâisi 1. hane 2. ölçü

2) Cümlelerin Sonraki Ölçü Başına Taşması:

Reşat Aysu'nun saz semâileri içinde kullandığı yazım unsurlarından biridir. Bir ya da birkaç ölçülük bir fikrin bitiminde bulunması gereken son ses, sonraki kısma uzamakta diğer fikrin başlangıcında yer almaktadır. Örneğin:



Şekil 3.74: Şedaraban Saz Semâisi 4. hane 32-33. ölçüler



Şekil 3.75: Mahur Saz Semâisi 1. hane 2-3. ölçüler



Şekil 3.76: Hicazkâr Saz Semâisi 4. hane 85-86. ölçüler

3) Dördüncü haneler:

Reşat Aysu'nun saz semâilerindeki 4. Haneler, besteciliğinin en önemli kısımlardandır. Bestekâr, eser yazımındaki karakteristik özelliklerinin büyük bir kısmını bu hanelerde belli ediyor. Saz semâilerinin 4. Hanelerini 2 kısımda ele alabiliriz.

Hanelerin uzunluğu: Reşat Aysu'ya ait saz semâilerinin neredeyse tamamı klasik üslupta yazılmış saz semâilerine göre çok daha uzundur. Hatta öyle ki bazı zamanlarda bu haneler bestekâr tarafından bölümlere ayrılmıştır. Örneğin: segâh, şehnâz, ferahnâk, şehnâz buselik, şedaraban, nikriz, Ferahfezâ ve Acem kürdi saz semâilerinde 4. Haneleri A,B,C,D şeklinde bölümlere ayırmıştır.

Hanelerde yapılan usul değişiklikleri: Yine klasik üslup ile yazılmış saz semâileri ile karşılaştırıldığında, klasik üslup ile yazılmış 4. hanelerin daha sade bir yapıda olduğunu görebiliriz. Sadece saz semâilerine bakarak bestekârın 4.hanelerde kendini ne kadar özgür hissettiği bestekârlığı bakımından karakteristik özelliklerini ortaya çıkarmak mümkündür.

Reşat Aysu, saz semâilerinin 4.hanelerini çoğunlukla semâi usulünde yazmış olsa da, bazı saz semâilerinde usul değişiklikleri yapmıştır. Eserlerinde sofyan, yürük semâi nim sofyan gibi usuller kullanarak, klasik üslupta yazılmış 4.hanelerden farklı 4.haneler bestelemiştir. En uzun 4. Hane, hane içinde tekrarlarıyla birlikte 210 ölçüsü bulunan Ferahnâk Saz Semâisidir. En kısa 4.hanesi ise 16 ölçülük No.3 Mahur Saz Semâisidir.

4) Hızlı pasajlar:

Reşat Aysu'nun yazım karakterince saz semâilerinde hızlı bölümleri çokça kullanmıştır. Genelde eserlerin girişinde olmak üzere çoğunun 16'lık ve 32'lik kümelerden oluştuğu göz önüne alınarak, bu bölümlerin bestekârın eserin seyri

esnasında melodi yürüyüşüyle hızlandırmak ve esere canlılık katmak amacıyla yazmış olduğu söylenebilir. Örneğin:



Şekil 3.77: Muhayyer Kürdi Saz Semâisi 1-2. ölçüler



Şekil 3.78: Nişâburek Saz Semâisi 1. ölçü



Şekil 3.79: Hicazkâr Saz Semâisi 1-2. ölçüler

5) Batı Müziği nüans ve tempo unsurları:

Reşat Aysu, saz semâilerinin özellikle 4. Hanelerin neredeyse tamamında eserlerin seyri esnasında, "pizzicato", "arco", "diminuendo" gibi nüans, "a tempo", "animato", "presto", "Rallentando" gibi tempo değişikliklerini eserlerin üzerine bazen batı müziğinde kullanıldığı dilde bazen de, "çok süratli", "yavaş yavaş ağırlaşarak", "çabuklaşarak" gibi ifadeleri Türkçe olarak yazmıştır.

6) Çift ses kullanımı:

Bestekâr, eserlerinin seyri esnasında çift sesli yazılmış motiflere bazı eserlerinde yer vermiştir. Genellikle üçlülerin ve nadiren de altılıların paralel gidişi halindedir. Örneğin:



Şekil 3.80: Acem Kürdi Saz Semâisi teslim 1-2. ölçüler



Şekil 3.81: Mahur Saz Semâisi no.2, 4. hane 32-35. ölçüler arası

7) "Q" figürü:

- Bu figüre Reşat Aysu'nun eserlerinde sık rastlanmaktadır. Figür, eserin seyri sırasında tek başına veya ardı ardına kullanılmaktadır. Bestekârın eserleri içinde sık rastlanan "q" figürü 2 çeşit harekette bulunuyor:

- 3'lü çıkış
- 3'lü iniş
- 3'lü veya 2'li çıkış
- Bu hareketlerin yönü değişmiyor.

Örneğin:



Şekil 3.82: Acemaşîran ve Kürdilihicazkâr Saz Semâileri 8 ve 2. ölçüler

- İlk kısımlar bağlı, ikinci kısımlar staccato: Hicaz Saz Semâisi 14. Ölçü ve Kürdilihicazkâr Saz Semâisi 2. ölçüler



Şekil 3.83: İki adet figür ardı ardına

- Hicaz Saz Semâisi 22 ve 23. Ölçüleri



Şekil 3.84: Çok sayıda "q" figürünün sekileme halinde kullanımı

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

1. Reşat Aysu, T.M.'nde yaşadığı dönemin en seçkin bestekârlarından biridir. Özellikle saz eserlerinde bulunan belli bölümler eseri icra etmenin dışında etüt olarak çalışılabilir. Genelde eserlerin yazımında kullanılan tartım ve melodiler alışılmışın dışındadır. Saz eserlerinin yapısında hızlı icra edilmesi gereken, kendine has kullandığı uzun cümleleri, Eserlerinde kullandığı bu kendine özgü melodi ve tartım kalıplarını çoğu zaman kendi aralarında değiştirerek, kanaatimizce eserlerinde karşılaşılabilecek monotonluğu ortadan kaldırmıştır.
2. M. Reşat Aysu'nun saz eserleri dinamik bir yapıya sahiptir. Örneğin; saz semâilerinin hemen başlarında ve 4.hanelerinin neredeyse tamamında, akorlu, arpejli ya da trioleli ilk bakışta göze çarpan dikkat çekici motifler bulunur ya da makamların genel özellikleri içinde, kısa süreli kromatik işlemler yazmayı dinamik eser besteleme yönünden kullanmaktadır.
3. Reşat Aysu aldığı B.M ve T.M disiplinini birbiriyle harmanlamıştır. B.M'nde kullanılan teknik öğeleri T.M ye uygulamak düşüncesini bestelediği saz semâileri ile tek sesli ve çok sesli olarak sevdirmiştir.
4. Reşat Aysu'nun T.M makamlarına yaklaşımı yalın bir biçimde olmuştur. Eserlerini bestelerken kullandığı makamlarda B.M tonal dizi anlayışını ön planda tutarak makamsal geçkiler ve modülasyonlar içinde bulunmamıştır.
5. Bestekâr eserlerini yazdığı makamları, T.M birikiminin yanı sıra B.M bilgisiyle yazmıştır. Ancak, bazı T.M makamlarının karakterleri ve kullanılan ses aralıkları B.M kullanımında bulunmamaktadır. Karcığâr makamı gibi tampere sisteme oturtulamayan bir makamda saz semâisi yazarken, makamın genel hatlarını bozmamak amacıyla Karcığâr saz semâisi üzerinde kanaatimizce kendi yazım karakterini uygulamamıştır.
6. Reşat Aysu eserleri üzerinde daha önceleri yazılmayan ve icracının yorumuna bırakılan cümle sonlarındaki uzun notaların altını doldurma

gibi yapılan nağmeleri nota üzerinde yazmıştır. Bu, günümüz bestekârlarına örnek olabilir.

7. Analizini yaptığımız beş adet saz semâisinin ilk üç hanesi aksak semâi usulünde yazılmıştır. Dördüncü hanelerinde ise, iki adedi yalnız semâi, bir adedi yalnız sofyan ve iki adedinde de semâi ile sofyan usulleri arasında geçişler bulunuyor.
8. Reşat Aysu eserlerinde akor ve arpejler kullanmıştır. Bu durum bestekâr hakkında en çok bilinen, eserlerinin batı müziği tesiri ile yazıldığı hissini veren en belirgin özelliğidir.
9. Saz semâilerini yazarken kullandığı cümleler genelde, ritmik daha sonra akıcı seslerin bir araya gelmesinden oluşuyor.
10. Eserlerin ritmik yapısında, temposunda ve giderinde gerçekleşen değişiklikler bestekâr tarafından notaların üzerine yazılmıştır.
11. Reşat Aysu saz semâilerinin bazılarında iki ayrı enstrüman için, bazılarında iki ayrı grup oluşturarak partiler yazmıştır. Bu durum Nişâburek ve Nihavend Saz Semâilerinde yaylılar ve mızraplılar olarak eserin tamamı için geçerlidir.

5. KAYNAKLAR

Arel, H. S. (1991). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Helvacı, O. (2006). 20. Yüzyıl Türk Müziğine Farklı Bir İz Bırakan M. Reşat Aysu'nun Hayatı ve Bestecilik Kimliği. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Ankara.

Kalaycıoğlu, R. (1962). *Türk Mûsikîsi Külliyyatı*. Türk Musikisi Bestekârları Yayınevi, İstanbul.

Kantemiroğlu, D. (1976). *Kitab-ı ilm'ül Musiki 'ala Vech-i Hurufat*. Tura yayınları, İstanbul.

Kaya, F. (2005). *Reşat Aysu'nun Eserlerinin İncelenmesi*. İ.T.Ü.T.M. D. K. Temel Bilimler Bölümü, İstanbul.

Kutluğ, F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. Y.K.Y, İstanbul

Özkan, İ. H. (2007). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.

Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*. Başbakanlık Basımevi, Ankara.

Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. (2. Baskı). Dergah Yayınları. İstanbul.

Teymur, A. S. (1983). *Türk Musikisi*, (2. Baskı) Özkan Ofset Matbaacılık. İstanbul.

Torun, M. (1993). *Ud Metodu*, Çağlar Yayıncılık, İstanbul.

Torun, M. (2014). *İÜ OMAR konuşması*, İstanbul.

Torun, M. *Türk Müziği Formlarına Analitik Yaklaşım*. Yayınlanmamış Ders Notları. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Uluç, M. Ö. (2006). *Müzik Sözlüğü*. Yurt Renkleri Yayınevi, Ankara.

6. EKLER

Ek 1: Prof. Erol Deran ile 10.05.2016 tarihli yapılan görüşme

— Hocam Reşat Aysu ile ilgili görüşlerinizi aktarabilir misiniz?

— Reşat Aysu ile şahsen tanışmışlığım yoktur. Ancak eserlerinden tanıyoruz. T.M.de ajiliteyi yerleştirmiş bir sanatçı ve T.M'nin özünden ayrılmadığını görüyorum. Her zaman görülmeyen zor bir tekniği ortaya koymuş ve senelerce çalınmaya cesaret edilmemiştir, çalınmamıştır. Gördüğüm kadarıyla Reşat Aysu eserlerinde sade bir melodi var. Reşat Aysu bu ana melodiyi geliştirerek, süsleyerek ve ana melodiden ayrılmadan, teknik açıdan zor bir hale getiriyor. Yazdığı eserlerde çok sesliliğe rahatça gidilebilecek eserler ortaya koymuştur. Burada düşünülen B.M ya da T.M değil. Bir değişiklik yapmak olsun diye yapılan işlerin yanında olmadığımı herkesçe malumdur. Ancak bu konuda bağnaz bir düşünceye de sahip değilim. Bir klasik müzik örneğinin Dede Efendi'de süslemeyi bile çok görürüm. Çünkü amacına ulaşmış cümlelerden oluşmuştur. Reşat Aysu'nun da eserleri böyledir. Yanı sıra eserlerini icra ederken nüans da yapılabilir. Reşat Aysu eserlerini bir marifet olsun diye icra edenler var. Halbuki Reşat Aysu çok duygusal melodilere imza atmış bir bestekârdır. Onun notada yazan tekniği gereği hızlanman gerekiyorsa çalışacaksınız. Ancak müziği kaybederek değil. Reşat Aysu'nun açtığı, bir ufuktur. Allah rahmet eylesin büyük hizmetleri olmuştur.

Ek 2: Tanburi Sadun Aksüt ile 10.05.2016 tarihli yapılan görüşme

— Hocam Reşat Aysu ile ilgili görüşlerinizi aktarabilir misiniz?

— Reşat bey'in eserlerindeki oluşum ve atmosfer batıya yakın. Çok teknik kullanımı var enstrümanlar için çalımını zor eserlere sahip. Eserlerinde ajiliteye fazla heves görüyorum. Öte yandan ne kadar zor olursa olsun güzel eserleri bulunuyor. Ancak yinede bana öyle geliyor ki eserleri bizim atmosferimize yakın eserler değil. Reşat Beyle İzmir'de tanıştım. Beraber çalışma şansım oldu. Çok mütevazi bir kişiliğe sahip tam bir beyefendidir. Ayrıca çok usta bir sazdedir. Yazdığı eserler etüt olarak çalışılabilir.



Ek 3: Prof. Mutlu Torun ile 17.06.2016 tarihli yapılan görüşme

Bazı makamlarımızda tarifler içinde netlik vardır. Mesela, Hisarbuselik makamı aynı Suzidil gibi önce Hüseyini üzerinde Zirgüleli Hicaz yapar. Sonrasında Hisar perdesinin kullanır. Daha sonra Hüseyini makamıyla karara gider bu Hisar makamıdır. Klasik eserlerimizde Hisar makamı biter, daha sonra arkasına Buselik eklenir, yani burada üç adet çeşni ardi ardına gelmiş olur. Buna da Hisarbûselik adı verilir. Fakat zamanımıza doğru geldikçe eser boyları da kısaldıkça besteciler sadece Zirgüleli Hicazı kullanıp aradaki Hüseyini'yi hiç kullanmadan buselikli karara gidebiliyorlar. Böylece Hüseyini üzerindeki çeşni ile daha yakın olduğu için buselik makamı yeni bir Hisarbuselik makamı doğmuş oluyor. Bunun gibi Acemaşîran makamında da daha eski eserlerde Acem makamında ki durum görülüyor. Yani acem aşîran perdesi üzerinde ki Nigâr ya da Çargâh yapıldıktan sonra Nigâr üzerindeki Uşşak çeşnisine geçiliyor. Burada illaki uşşak kararına gidilmesi gerekmez ve ondan sonrada tekrar Acemaşîrân'a dönüp acemaşîran üzerindeki Çargâhla seyir bitiyor. İşte Reşat Aysu 'da Acemaşîrân'da klasik olan Bayati veya Uşşak çeşnisini hiç göstermeden tamamen Fa majör'e benzeyen diziyi kullanmış. Acemaşîrân perdesi üzerinde Çargâh 5'lisi Çargâh perdesi üzerinde Çargâh 4'lüsünden oluşan bir diziyi kullanıyor. Mesela Kürdîlihiczakâr saz semâisinde de böyle bir durum var. Sol sesi üzerinde frijyen dediğimiz Kürdi dizisini kullanmıştır. Hicazkardan girip Kürdîlihiczakar dizisi ya da Arazbarlı Uşşak, Karcığar ve Nikriz çeşnilerinin bulunduğu sona geldiğinde Rast perdesinde tam Kürdiyle değil dik Kürdiyle karar verilmesi tariflerine uymuyor. Onun kullandığı sol üzerinde düz bir kürdi dizisinin kullanımınıdır.

Ek 4: Reşat Aysu'nun Osman Nuri Özpekel'e Yazdığı Mektup

Sayın kardeşim Osman Nuri,

Mektubumu uzatmadan hemen sadede giriyorum. Selam ve hürmetler. Mâlumunuz olup olmadığını bilmiyorum ama peşrev, saz semâisi, sirto ve cenaze marşı olmak üzere 48 adet saz eserim var. Bunlardan, hemen her fırsatta çalınan şunlardır: Kürdi'lihiczakâr, Nihavend, Acemaşîrân, Hicaz, Muhayyer Kürdi, Ferahnâk ve ara sırada 2 No.lu Nişaburek saz semaisi. Bunların hemen hepsinin az da olsa bir bestelenme hikâyesi var.

Kürdi'li Hicazkâr saz semâisi: 1952'de Ankara'da Türk-Amerikan birliğindeki İngilizce kurslarından, Amerika'ya gitmek üzere mezun oldum. Benim gibi veterineri orman ve ziraat mühendisi 45 arkadaş Amerika'ya gitmek üzere İtalya, İspanyaya uğradık. Ne oldu ise İspanya'nın Barselona liman şehrinde oldu. Transatlantiğimiz iki saat Barselona'da kaldı. Şehri gezmeye çıktık. Ne var ki o gün onların milli bayramları varmış, o güne rastladık. Barselona'nın çok geniş caddelerinin her köşesinde bir bando veya orkestra İspanyol havaları çalıyordu. Hemen herkes milli kostümlerini giymiş bilhassa bayanlar geniş etekli elbiselerle sokaklarda dans ediyorlardı. Herkes çoluk çocuktan tutunuz da en ihtiyara kadar sarhoştur. Biz 45 arkadaş bu manzaranın tesiriyle oracıkta halkalanarak onları seyrediyorduk. Bir an karşıma iri ve yeşil gözlü, kara kirpikli, boyanmış, ellerinde kastanyetlerle dans ederek bir İspanyol aşüftesi geldi. Tipik mimikli hareketlerle karşımda kıvrıldı durdu. Onun bu hareketleri ve müzik çılgınlığı içinde bende hemen ilham kaynağı oluştu. Bu eserin bugünkü hali bütünleşmiş oldu. Kısacası: Kürdili Hicazkâr saz semaisi bir İspanyol güzelinden esinlenerek meydana gelmiştir.

Nihavend Saz Semaisi: Malumun olduğu üzere: ben y.z. mühendisi ve entomoloji mütehassısı. 2.10.1953 yılında Bayer ilaç firması mesleki bir toplantı için beni Almanyaya davet etti, SAS uçaklarıyla gittim. İskandinav ülkesinin iki sarışın güzel hostesi beni her bakımdan ağırladılar. O güzeller, bu saz semâisinin doğuşunun ilham kaynağı oldular. Hayatımda en çok sevdiğim iki şey vardır. 1. Vatanım (önce vatan), 2. Tabii güzellikleri. Çocukluğum hep kırlarda, bahçelerde geçmiştir. Instrumental eserlerimim hep doğadan, onun çeşitli güzelliklerinden yarattım. Nihavendin 4. Hanesi doğanın bir lütfudur bana.

2 NO.lu Nişaburek 'e gelince: bu saz semai: Bence, tamburda çok zor eserleri gayet kolaylıkla, kendine göre buluşu pozisyonlardan faydalanarak ajiliteler yarattığı

için Erol Sayan'ı çok severim. Onu 27 Mart 1967'de Ankara 'da, meslektaşım İsmail Baha Sürelsan'ın Tunalı Hilmi sokağındaki veya kocatepedeki evinde tanıdım. Kanunda İsmail Baha, tamburda Erol Sayan ve arkadaşları topluluğu benim Nihavend Semaimi çaldılar. Semainin 4. Hanesini bir fırtına gibi çaldı, geldi geçti. O günden beri ona hayranım 27.03.1967 gecesi ben otele, Ulusta'ki İpek palas'a döndüğümde evvela teslimi yazdım. Bilahare eserin teknik taraflarını tamamladım ve eseri Erol'a ithaf ettim. Eseri bir kanuni arkadaşla kasede kaydetmişler ama kanun çalanı beğenmedim. 4.hanenin son kısmını çok ağır çalınmış. Eseri öldürmüş kanun.

Hürmetlerimi sunar gözlerinden öperim.

Neticeden malumat verirsen memnun olurum.(Kalan M. 2000:)



Ek 5: Erol Sayandan bir hatıra

Yıl 1962, aylardan Aralık, günlerden Cumartesi. Hocam İsmail Baha Süreksan'ın evlerindeki musiki toplantısından birinde çalışma bitmiş ve serbest saat başlamıştı. Arkadaşlar çeşitli bestecilerden eserleri solo olarak okudular. Daha sonra, saz çalan arkadaşlarımız bir saz eseri çalmak istediler. Hocamız 'REŞAT AYSU' Beyefendinin Acem Aşiran Saz Semaisini çalalım dediler.

Notalar önümüze kondu. Herkes çaldı, fakat ben tanburla bir hayli güçlük çektim. Daha sonra notayı alarak eve gittiğimde orta tel vasıtasıyla çeşitli pozisyonlar bularak kolaylıkla icra eyledim.

Ertesi hafta yine serbest saatte, solo sazı eseri çalmak istediğimi söyledim ve aynı saz eserini(tanbur için oldukça zordur) çaldım.

İşte o günden beri, REŞAT AYSU'nun saz eserlerini tanburla icra etmek için çeşitli pozisyonlar bulmak hevesi doğdu.

1963 yılı sonlarında yine hocamızın evinde, söz REŞAT AYSU Beyefendiden açıldığı zaman, diğer saz eserlerinin notalarını görebilme imkânının olup olmadığını sordum. Memnuniyetle NİHAVEND saz semaisini verdiler. Notayı aldım, evde hayli çalıştım ve ezberledim.

Daha sonra, Nihavend saz semaisini radyoda icra etme imkânları aradım 1964 yılı Nisan ayının başlarında, bir gün Muzaffer İlkar Bey, eseri kendi yönettikleri bir programda icra edebileceğimizi söyledikleri zaman, bir hayli sevindim.

Viyolonsel üstad sayın HÜSNÜ ÖZEREN'e eseri birlikte icra etmemizi teklif ettiğimde, olumlu sonuç aldım. Kendileri uzun seneler orkestrada Batı Musikisi icra etmişlerdi. Buna dayanarak, ayrı partiyon yazdım.

İki gün çalışarak, FA anahtarı ile birlikte nüans işaretleri de olan notayı sayın HÜSNÜ ÖZEREN 'e verdim.

3-4 kere çalıştık ve olduğuna kanaat getirerek, stüdyo günü çok sıkışık bir saatte banda tespit ettik yayınlandı.

Daha sonra, Dr Zekâi Süer'le yine REŞAT AYSU Beyin Kürdilihicazkâr Saz Semaisi'ni 20 gün devamlı çalışmak sureti ile banda tespit ettik. Her iki eserde çok beğenildi.

6 Haziran 1970 günü, Ortadoğu Teknik Üniversitesi Korosu AMATÖR Saz Grubu ile, Dil Tarih Coğrafya Fakültesi konser salonunda yine Sayın REŞAT AYSU

Beyefendinin FERAHNAK saz semaisini son derece güzel icra edildi. Dinleyiciler defalarca alkışladılar.

Ben, bizden sonra heveslenen genç tanburilerin bu tip çalışmaya gönül vermelerini beklemiştim. Bir-iki kardeşimiz dışında zor eserleri yenme ve icra tutkusunda kimseyi göremedim, dinleyemedim.

Saz semaileri bestelenmekte gerçekten çağının çok ilerisinde olan Sayın REŞAT AYSU'ya bir sözüm var. Eserleriniz ileri tarihlerde gerçek değerini mutlaka bulacak ve gönülleri bir şelâle gibi doldurarak çoşturacaktır. Yeni tanburilerin hedefi, sizin eserleriniz olmaktadır.

Kendilerine bol ilhamlar diler, o sihirli ellerinden kalemi ve dudaklarından eserlerini bestelemek için kullandıkları ıslığı bırakmamalarını dilerim. (Kalaycıoğlu, 1962)

Ek 6: Murat Bardakçı'nın Reşat Aysu'nun vefatının ardından yazdığı yazı

Türk Müziği geçen hafta çok önemli bir üstadını, saz eserleri besteciliğinin son büyük ismi Reşat Aysu'yu kaybetti. Ben Reşat Aysu'nun ciddi ve gerçek Türk Müziği'nde açtığı çağır ve verdiği eserlerle bu dünyadan alacaklı gittiğine eminim.

İzmir'de geçen hafta sessiz sedasız bir cenaze kalktı. Reşat Aysu'nun cenazesi...

Reşat Aysu'nun kim olduğunu bugün sadece 70'ini geride bırakmış olan ziraat mühendisleri ve Türk Müziği mensuplarının sadece bir kesimi bilir. 1910'da İstanbul'da doğmuştu, ilk ziraat mühendislerimizden ve bir zamanların meşhur DDT'sini Türkiye'ye getirip ilk uygulayanlardandı. Ama mühendisliğinden çok daha önemli bir konumu vardı Reşat Bey'in: Türk müziğinin önde gelen bestecilerindendi ve özellikle son dönem saz eseri besteciliğinin en seçkin ismiydi. Uzun ve ciddi çalışmalarından sonra çalınabilen çok zor ama çok güzel eserler vermiş ve kendine mahsus bir ekol kurmuştu: Refik Talât Alpman, Şerif Muhiddin Targan ve Refik Fersan gibi bestecilerden sonra teknik ve çağdaş saz eseri dendiğinde akla ilk gelen isim Reşat Aysu'ydu.

Ben Reşat Bey'in kendisinden önce eserleriyle ve Erol Sayan vasıtasıyla tanıştım. 1970'lerin başında liseye gittiğim sıralardı... Erol Bey Ankara Küçükkesat'taki minareyi andıran apartmanın tepesindeki evinde bir gece "Reşat Aysu'yu bilir misin?" deyip tanburla Nihavend'den ama beylik nağmelerin tamamen dışında bir saz semaisi çalıp notasını vermiş ve sonraki senelerde Türk Müziği'nin en meşhur parçalarından biri olan Nihavend'i birkaç ayda ve zar-zor çıkartabilmişim. Reşat Bey'i Nihavend'ini, Acemaşiran'ını, Kürdili'si, Ferahnâk'ı ve diğerleri takip etmiş ama tanburumla her nerede çalacak olsam mutlaka ve mutlaka Ne biçim eser bu sözüyle ve istihzalı dudak bükmelemlerle karşılaşmışım.

Derken aradan seneler geçti, Reşat Aysu'nun eskiden dudak bükülen o bestelerinin her biri zamanla imtihan parçası oldu. Radyo ve konservatuvar imtihanlarının jürileri Reşat Bey'in besteleri geçen 1970'lerde "Bunlar da eser mi?" diyenlerle doluydu, o eserleri hâlâ çalmamış veya çalamamışlardı ama öğrencilerine "Reşat Aysu'dan ne hazırladın?" demekte beis görmüyorlardı.

Hayata geçen hafta İzmir'de veda eden Reşat Aysu, hocası Zekâi Dedeade Ahmet Irsoy'la ve bütün eserlerinin notaya aldığı Rakım Elkutlu'yla beraber şimdi ne besteler dokuyor, ne nağmeler süzüyor, onlara kemanyıyla yahut emsalsiz ıslığıyla

nasıl refakat ediyordur, kim bilir... Kendisi için bestelediği ama hiç çalınmayan cenaze marşını belki de orada icra ediyorlardır... (Kalan, 2000)



Ek 7: Reşat Aysu'nun Eserlerinin Listesi

Tablo A.1: Reşat Aysu'nun Eserlerinin Listesi

Form	Makam	Usûl	Güftenin ilk dizesi	Rep.No.
Marş (cenaze)	Bûselik	Sofyan	-	
Peşrev	Acemaşîran	Devr-i Kebîr	-	
Peşrev	Bûselik	Sofyan	-	
Peşrev	Çargâh	Sofyan	-	
Peşrev	Ferahnâk	Sofyan	-	
Peşrev	Hicaz	Sofyan	-	
Peşrev	Kürdilihicazkâr	Sofyan	-	
Peşrev	Muhayyerkürdî	Sofyan	-	
Peşrev	Nihâvend	Sofyan	-	
Peşrev	Rast	Sofyan	-	
Peşrev	Sultânîyegâh	Sofyan	-	
Peşrev	Şedaraban	Devr-i Kebîr	-	
Saz Semâisi	Acemaşîran	Aksak Semâi	-	E0084
Saz Semâisi	Acemkürdî	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Bûselik	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Çargâh	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Ferahfezâ	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Ferahnâk	Aksak Semâi	-	E0730
Saz Semâisi	Hicaz	Aksak Semâi	-	E0955
Saz Semâisi	Hicaz	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Hisarbûselik	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Karcıgar	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Kürdilihicazkâr	Aksak Semâi	-	E1666
Saz Semâisi	Mâhur	Aksak Semâi	No:1	
Saz Semâisi	Mâhur	Aksak Semâi	No:2	
Saz Semâisi	Mâhur	Aksak Semâi	No:3	
Saz Semâisi	Muhayyerkürdî	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Nihâvend	Aksak Semâi	-	E2215
Saz Semâisi	Nikriz	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Nişâburek	Aksak Semâi	-	E2361
Saz Semâisi	Rast	Aksak Semâi	-	E2575
Saz Semâisi	Segâh	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Sultânîyegâh	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Sûzidil	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Şedaraban	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Şedaraban	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Şehnaz	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Şehnazbûselik	Aksak Semâi	-	
Saz Semâisi	Yegâh	Aksak Semâi	-	
Sirto	Sultânîyegâh	Sofyan	-	E2938
Şarkı	Bayâtî	Düyek	Kader böyle yazılmış değişmez silemezsin	6841
Şarkı	Hicaz	Aksak	Senin aşkınla açar sevgili gönlümde bahar	9591

Form	Makam	Usûl	Güftenin ilk dizesi	Rep.No.
Şarkı	Hicaz	Düyek	Bu şarkı senin için gönülden kopup geldi	12580
Şarkı	Hicaz	Düyek	Seviyorsan sevgilim "seviyorum" de bana	9969
Şarkı	Hicaz	Düyek	Uzat bana ellerini	
Şarkı	Hicaz	Düyek	Yıldızlar saçılmış inciler gibi	11352
Şarkı	Hüseyinî	Ağır Aksak	Hiç revâ mı inlesin aşkınla hep solsun gönül	12769
Şarkı	Hüseyinî	Devrihindî	Ömrün bu hazan mevsimi hep ah ile geçti	
Şarkı	Hüseyinî	Düyek	Doğru mu sözlerin arıyor musun?	12768
Şarkı	Hüzzam	Aksak	Aklımı başımdan aldın da güzel	246
Şarkı	Hüzzam	Düyek	Döktüğün gözyaşı ne bu hıçkırıklar için	
Şarkı	Hüzzam	Düyek	El ele göz göze	12582
Şarkı	Hüzzam	Semâî	İsmi bilmezdim fakat tanırdım	
Şarkı	Hüzzam	Semâî	Sana nasıl bağlıyım ben	
Şarkı	Kürdilihicazkâr	Düyek	Sevdim diyemem yalan söylerim	9842
Şarkı	Kürdilihicazkâr	Düyek	Yıllar sonra belki pişmanlık duyacaksın	11366
Şarkı	Kürdilihicazkâr	Semâî	Tükenmez dertler açtım garip dertsiz başıma	11897
Şarkı	Mahûr	Düyek	Kalbenden kalbime akan bir sestî	
Şarkı	Muhayyer	Sofyan	İnce boynunu bükerken	
Şarkı	Muhayyerkürdi	Semâî	Bir aşk şarkısıdır dolaşır dilden dile	
Şarkı	Nihâvend	Düyek	Geceleri kaleden İzmir'in ışıkları körfeze aksediyor.	12584
Şarkı	Nihâvend	Semâî	Gönlümle oturdum da hüznümlendim yerde	
Şarkı	Nihâvend	Semâî	Öyle alıştım ki sevgilim sana	8652
Şarkı	Nihâvend	Sofyan	Sarışının bir başka esmerin doymaz aşka	9232
Şarkı	Nihâvend	Türk Aksağı	Sevdâmı yeşil gözlerinin nûru yarattı	
Şarkı	Nişâburek	Aksak	Onu çılgın gibi sevdim	8524
Şarkı	Nişâburek	Düyek	Elin dert görmesin	12958
Şarkı	Nişâburek	Düyek	Sevilmek okşanmak istemiyorsun	12700
Şarkı	Nişâburek	Düyek	Yosun gözlüm dön bana gül yüzünü saklama	11561
Şarkı	Nişâburek	Sofyan	O ateşli göğsünü eser rüzgâra ver de	
Şarkı	Rast	Aksak	Senin aşkınla açar sevgili gönlümde bahar	
Şarkı	Rast	Düyek	Elvedâ deme sakın	12790
Şarkı	Rast	Semâî	Benim güzel bülbülüm bir tanecik şengülüm	1442

Form	Makam	Usûl	Güftenin ilk dizesi	Rep.No.
Şarkı	Segâh	Düyek	Ne şekerde ne balda ne çiçek açmış dalda	8068
Şarkı	Segâh	Semâî	Anlat bana gül goncesi gördün mü gül dikensiz	
Şarkı	Sultaniyegâh	Semâî	Enginlere kotrayla açılmış pupa yelken	
Şarkı	Sûznâk	Aksak	Seviyordum onu rûhumda kanarken yaralar	
Şarkı	Uşşak	Düyek	Aşkı bende tanıyan kalbi veren	12963
Şarkı	Uşşak	Düyek	Gurub vakti Çeşme'de sevgililer göz göze	5563
Şarkı	Makamsız	Semâî	Kaç geceler yanımsım ben beni bilmeden	
Şarkı	Makamsız	Semâî	O taptığım gözlerde beni bulamıyorum	
Şarkı	Nihâvend	Nim Sofyan	Her akşam güneş batarken	
Şarkı	Nihâvend	Sofyan	Bir sonbahar akşamı sahillerdeyim	

Ek 8: Acemaşîran Saz Semâisi

Deste
M. Nesat Rısu
Z. y. Mühendisi
Ankara İpek palas oteli
12. Mayıs. 1953
NO. 205

Acem aşîrân Saz Semâi (*)

Dirinci hâne

Testim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

tr... tr... tr...

tr... Pizz.

f

*) Bu söz semâi, Ankara'da, İsmail Doha Süreşan meslektaşımın evinde çokkereler çalınmıştır. Bir seferinde musafir olarak bulunan Şefik Kocaylı, Münir Nazharkamsay beyler de dinledi. Bilhassa Şefik bey, işte biz böyle esvâler işliyoruz diyerek Teveccühlerini bildirmişti. Erulsoyan ve Zekai Süer beylerde esvâri çaldılar. En son İstanbul Tv. da Bal Arısı ağız armonikası ile çaldı.

Ek 9: Kürdili Hicazkâr Saz Semâisi

Düste
Z. Y. Mah. M. Resat Aysu
Cebelûtanık - Barselona
26. Nisan. 1952
No. 211

Birinci hâne

Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne
♩ = 166

The musical score is written in staff notation with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 10/8. It consists of four hâne sections: Birinci hâne, İkinci hâne, Üçüncü hâne, and Dördüncü hâne. The score includes various musical symbols such as triplets, slurs, and dynamics like 'p' and 'f'. The tempo is marked as ♩ = 166.

Cüneyt KOSAL

[Handwritten signature]

kürdilihicazkâr Saz Semâi'nin devamı. ^{Dezice} 2-y. Müh. H. Reşat Rısu
Cebelittanık-Parselone 26.4.1952
No. 211

arco pizz. arco
konu tanb. viola beraber pizz.
Cello. arco yavaş yavaş açılarak - - - - -
pizz. Diminmendo

Cüneyt KOSAL.

Ek 10: Hicaz Saz Semâisi

Hicaz Saz Semâi

Z. y. Müh. M. Resat Aysu
Ayvalık-Cunda-Âli beyadaşı
30. Haziran: 1965
No. 232

Birinci hâne

5. Teslimi

Cok hislenerek

ikinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Cok canlı - animato.

rall. a tempo

rall. Süratli

rall.

yavaş yavaş ağırlaşarak

yavaş yavaş

Cüneyt KOSAL

Resat Aysu

Ek 11: Muhayyer Kürdi Saz Semâisi

Muhayyer Kürdi Saz Semâi - 7. y. Muh. M. Reşat Aysu
Barnova
20 Temmuz 1969
No. 237

Birinci hâne

Testim

İkinci hâne

Uçuncu hâne

Dördüncü hâne

rall.

Çabuklaşarak

çok süratli

yavaş yavaş ağır olarak

atempo

No. 237

The musical score is written for a string instrument, likely a saz, and is divided into four hâneler (sections). The first hâne is marked 'Birinci hâne' and the second 'İkinci hâne'. The third hâne is marked 'Uçuncu hâne' and the fourth 'Dördüncü hâne'. The score includes various performance instructions such as 'rall.' (rallentando), 'Çabuklaşarak' (accelerando), 'çok süratli' (very fast), and 'atempo' (ad libitum). The score also includes the number 'No. 237' and the name 'Muhayyer Kürdi Saz Semâi'.

Ek 12: Karcıgar Saz Semâisi

Birinci hâne

Karcıgar Saz Semâisi

Z. y. Muh. M. Reşat Rısu 27. Nisan. 1977
olsuncak No-265

Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Canlı olarak çalınacak

Cok süratli

Presto

Cüneyt KOSAL

7. ÖZGEÇMİŞ

29 Şubat 1988 yılında İstanbul'da doğdu. İlköğrenimini Büyükada Şehit Murat Yüksel ilkokulunda, Büyükada ortaokulunda, orta öğrenimini Zeytinburnu Mensucat Santral Lisesinde yaptı.2006 yılında Haliç Üniversitesi Türk Müziği Konservatuvarına girdi. Prof. Dr. Alaettin Yavaşca'dan Repertuar, Yard. Doç. Enver Mete Aslan'dan Ud, Yard. Doç Çetin Körükçü'den Nazariyat dersleri almıştır. 2010 yılında mezun olduktan sonra aynı okulda, eser Prof. Mutlu Torun'dan eser analizi ve sazda ileri icra teknikleri, yine Yard. Doç. Çetin Körükçü'den makam analizi konularında yüksek lisans eğitimi aldı. Çeşitli özel konser ve etkinliklerde sazende olarak görev yaptı. 2011-2014 yılları arasında Milli Eğitim Bakanlığına bağlı özel Burç Eğitim kurumlarında müzik öğretmenliği yaptı.

Ud ve konservatuara hazırlık konularında özel ders vermekte, özel etkinlik ve müzik çalışmalarına devam etmektedir.