

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

**Sanatta Yeterlik Tezi**

**Kubilay GÜRBÜZ**

**Müzik Anasanat Dalı**

**Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Haziran 2022**

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

**Kubilay GÜRBÜZ**

**SANATTA YETERLİK TEZİ**

**Müzik Anasanat Dalı**

**Üfleme ve Vurma Çalgılar Sanat Dalı**

**Danışman: Prof. Ayşe Gülriz GERMEN**

**Eskişehir**

**Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**Haziran 2022**

## ÖZET

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

Kubilay GÜRBÜZ

Müzik Anasanat Dalı

Üfleme ve Vurma Çalgılar Sanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Prof. Ayşe Gülriz GERMEN

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

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

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

## ABSTRACT

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

Kubilay GÜRBÜZ

Anadolu University, Institute of Fine Arts, June 2022

Supervisor: Prof. Ayşe Gülriz GERMEN

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

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

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

28.06.2022

## **ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ**

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

Kubilay GÜRBÜZ

## **STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES**

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

Kubilay GÜRBÜZ

## ÖNSÖZ

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

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

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

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

Kubilay GÜRBÜZ

## İÇİNDEKİLER

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

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

## KISALTMALAR

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

## ŞEKİLLER DİZİNİ

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

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

## TABLÖLAR DİZİNİ

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

## GİRİŞ

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

## BİRİNCİ BÖLÜM KAVRAMSAL ÇERÇEVE

### 1.1. KLARNET'İN TANIMI

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

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

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



Şekil 1: Chalumeau (Şalümo)

## 1.2. KLARNET ÇEŞİTLERİ

### 1.2.1. Mi Bemol klarnet

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



Şekil 2: Mi Bemol Klarnet

### 1.2.2. Bass Klarnet:

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

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



**Şekil 3: Bas Klarnet**

### **1.2.3. La Klarnet**

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



Şekil 4: La Klarnet

#### 1.2.4. Sol Klarnet

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



Şekil 5: Sol Klarnet

### 1.2.5. Do Klarnet

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



Şekil 6: Do Klarnet

### 1.2.6. Si Bemol Klarnet

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



Şekil 7: Si Bemol Klarnet (Fransız-Alman)

### 1.2.7. Mi Bemol Alto Klarnet

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



Şekil 8: Alto Klarnet ve Basset Horn <sup>4</sup>

### 1.2.8. KontraBas Klarnet

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

---

<sup>4</sup> Alto Klarnet mi bemol, basset horn F.



Şekil 9: Kontra Bas Klarnet

### 1.3. TÜRK MÜZİĞİNDE KLARNET

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

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

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

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

#### **1.4. PROBLEM DURUMU**

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

##### **1.4.1. Alt Problem Soruları**

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

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

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

## **1.5. HİPOTEZLER**

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

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

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

## **1.6. METODOLOJİ**

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

## **1.7. EVREN ÖRNEKLEM**

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

Araştırmanın örneklem listesi aşağıdaki gibidir.

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

## 1.8. VARSAYIMLAR

Bu araştırmada;

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

## 1.9. SINIRLAMALAR

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

## 1.10. TERMİNOLOJİ

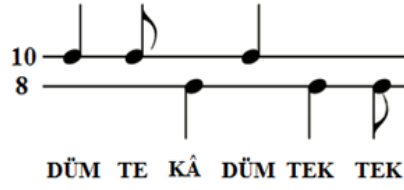
### 1.10.1. Saz Semâîsi Formu

Çalgısal bir tür olan Saz Semâîleri, Hane ve Teslim esasına göre bestelenmektedir. <sup>5</sup> Bu türün en önemli özelliği ise tüm Saz Semâîlerinin 1., 2., 3. Haneleri ile Teslim bölümlerinin Aksak Semai denilen 10 zamanlı sabit bir usul ile bestelenmeleridir (**Şekil 10**) (Akdoğu, 1995, s.285). Ancak saz semailerinin 4. Hanelerinin geleneksel anlayışa göre 6 zamanlı Yürük Semai usulü ile (**Şekil 11**) bestelenme zorunluğu 20. Yy'ın başlarından itibaren terkedilerek Yürüksemai usulünün yerine tüm küçük usuller <sup>6</sup> kullanılır olmuştur.

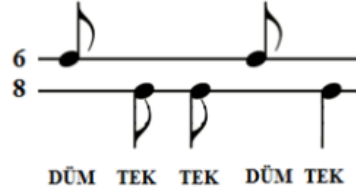
---

<sup>5</sup> Saz semailerini batı müziğindeki Rondo formuna benzetilebilir. Saz semailerinin biçim yapısı çoğunlukla A-B-C-B-D-B-E-B şeklinde B tekrarlı olacak şekilde bestelenirken, aynı yapı Rondo formunda A tekrarlı olacak şekildedir.

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



Şekil 10: Aksak Semai Usulü



Şekil 11: Yürük Semai Usulü

### 1.10.2. Bûselik Makâmı Dizisi <sup>7 8</sup>



Şekil 12: Bûselik Makâmı Dizisi

### 1.10.3. Şehnâz-Bûselik Makâmı Dizisi



Şekil 13: Şehnâz-Bûselik Makâmı Dizisi

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

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

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

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

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

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

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

#### 1.10.4. Nihâvend Makâmı Dizisi



Şekil 14: Nihâvend Makâmı Dizisi

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

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

Nihavend makâmının karar (tonik) sesi Rast (Sol) notasıdır. Yeden'i (sansıbl) ise Irak (Fa Diyez) notasıdır. Seyri İnici-Çıkıcı'dır. Donanımında Kürdî (Si Bemol) Nim-Hisar (Mi Bemol) işaretleri yazılır. (Aydemir, 2010, s.88) Bu makamı nazariyat kitapları genellikle Şed Makam<sup>10</sup> olarak nitelemektedir. Ancak bu makamın şed makam olmadığı hakkında itilaf bulunmaktadır (Kutluğ, 2000, s. 453)

### 1.10.5. Mahur Makamı



Şekil 15: Mâhûr Makâmı

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

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

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

### 1.10.6. Perde

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

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

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

---

<sup>11</sup> Arıza ifadesi hem Türk Müziği ile hem de Batı Müziği ile iştil edenler tarafından da sıklıkla kullanılmaktadır

<sup>12</sup> Bu işaretlerin neler olduğuna dair bilgi tüm Türk Müziği Nazariyat kitaplarında yer almaktadır.

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

## 1.11. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

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

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

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

- Metin Gülsün, *Alman Sistem Klarnetlerin Türk Müziğine Uygulanması*. <sup>15</sup>

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

---

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

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

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

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

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

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

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

- Ziad Melhem, *Çağlar Boyunca Klarnet Çalgısının Gelişimi.* <sup>18</sup>

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

- Caner Gizir, *Türkiye’de Klarnet Müziğinin Gelişimi ve Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinin Klarnet Repertuarına Katkısı.* <sup>19</sup>

---

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

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

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

<sup>19</sup> Gizir, C. (2021). Türkiye’de Klarnet Müziğinin Gelişimi ve Cumhuriyet Dönemi Bestecilerinin Klarnet Repertuarına Katkısı, Çukurova Üniversitesi, SBE.

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

- Elif Sındır, *Alman ve Fransız Klarinet Sistemlerinin Gelişim Süreci*.<sup>20</sup>

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

- İlkay Akkoca, *Klarnet Ailesi ve Repertuarı*.<sup>21</sup>

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

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

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

---

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

<sup>21</sup> Akkoca, İ. (2004). Klarnet Ailesi ve Repertuarı, Anadolu Üniversitesi. SBE.

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

- Mert Can Selçuk, *Tampere Olmayan Seslerin Klarnette İcrası, Bazı Basit ve Şed Türk Müziği Makamlarında Klarnet Alıştırmaları.*<sup>23</sup>

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

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

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

---

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

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

## İKİNCİ BÖLÜM BULGU VE YORUMLAR

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

### MEHMET REŞAT AYSU'NUN HAYATI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### **MEHMET REŞAT AYSU’NUN BESTECİLİK KİMLİĞİ**

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

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

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

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

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

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

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

Reşat Aysu'nun enstrümantal formlardan bestelemiş olduğu eserlerin listesi aşağıda verilmiştir.<sup>25</sup>

---

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

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

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

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

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

**Tablo 3: Reşat Aysu'nun Diğer Enstrümantal Besteleri**

No	Makamı
38	Sultaniyegâh Sirto
39	Bûselik-Cenaze Marşı

## 2.1. BULGU VE YORUMLAR

### 2.1.1. Birinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>27</sup> Türk müziği repertuarı içerisinde çok sesli uygulamalar bulunmakla birlikte bunların sayısı oldukça azdır.

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

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

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

## **2.1.2. İkinci Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar**

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

### **2.1.2.1. Nüans Terimleri**

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

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

**Tablo 4: Reşat Aysu Eserlerinde Kullanılan Nüans Terimleri**

<b>Buselik Saz Semaisi</b>	crescendo, decrescendo
<b>Şehnaz-Bûselik Saz Semaisi</b>	Kullanılmamış
<b>Nihavend Saz Semaisi</b>	p pp
<b>Mahur Saz Semaisi</b>	Kullanılmamış

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

### **2.1.2.2. Tempo Terimleri**

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

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

**Tablo 5: Reşat Aysu Eserlerinde Kullanılan Tempo Terimleri**

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

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

### **2.1.2.3. Diğer Çalım Talimatları**

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

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

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

**Tablo 6: Reşat Aysu Eserlerinde Kullanılan Diğer Çalım Talimatları**

<b>Buselik Saz Semaisi</b>	staccato
	çarpma
	tril
	flageolet
<b>Şehnaz-Büselik Saz Semaisi</b>	staccato
	çarpma
<b>Nihavend Saz Semaisi</b>	staccato
	çarpma
<b>Mahur Saz Semaisi</b>	staccato

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

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

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

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

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

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

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

### 2.1.3. Üçüncü Alt Probleme Yönelik Bulgu ve Yorumlar

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

### ***2.1.3.1. Makam Kullanımları***

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

#### ***2.1.3.1.1. Buselik Makamı***

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

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



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



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

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

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

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

### 2.1.3.1.2. Mahur Makamı

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



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



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

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

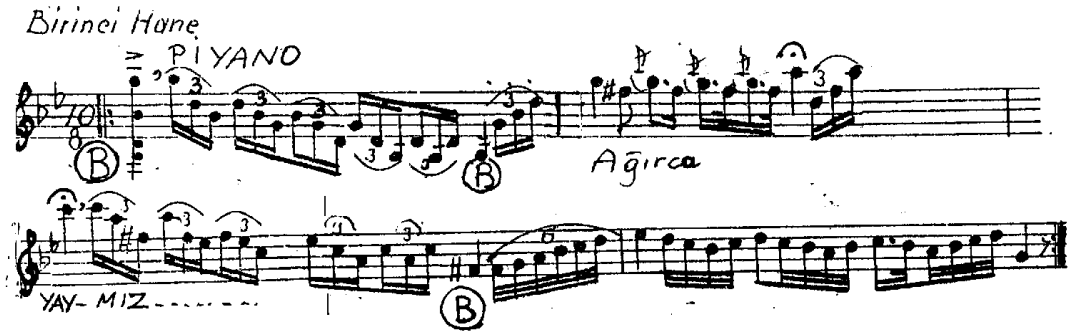
### 2.1.3.1.3. Nihavend Makamı

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

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



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



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

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

#### 2.1.3.1.4. Şehnaz-Buselik Makamı

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

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

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



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



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

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

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

### 2.1.3.2. Arpej Kullanımları

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



Şekil 24: Şehnâz-Buselik Saz Semaisi (arpej)



Şekil 25: Buselik Saz Semaisi (arpej)

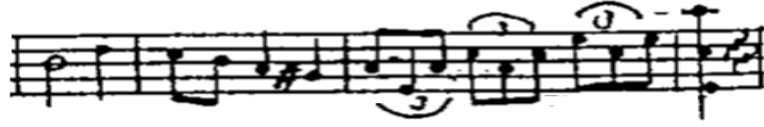


Şekil 26: Nihavend Saz Semaisi (arpej)

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

### 2.1.3.3. Akor ve Çift Ses Kullanımları

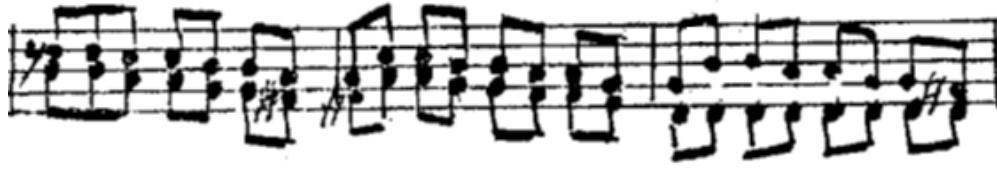
Bu kısımda incelemiş olduğumuz Saz Semailerinde kullanılan Akor yapıları ve Çift Seslere yönelik örneklere yer verilmiştir.



Şekil 27: Buselik Saz Semaisi (akor)



Şekil 28: Mahur Saz Semaisi (akor)



Şekil 29: Nihavend Saz Semaisi (çift ses)

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

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

#### 2.1.3.4. Çalım Talimatları

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



Şekil 30: Buselik Saz Semaisi (staccato)



Şekil 31: Nihavend Saz Semaisi (staccato)



Şekil 32: Nihavend Saz Semaisi (çarpma)

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

### 2.1.3.5. Tempo Terimleri

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



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

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



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

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

Genel olarak yapılacak bir değerlendirmede;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Türk Müziği Makamlarının Karar Sesleri

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Si b & Si b Bas' and contains nine notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, C5, and D5. The bottom staff contains the corresponding notes for the Si b and Si b Bas instruments: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, C5, and D5.

Reşat Aysu özelinde;

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

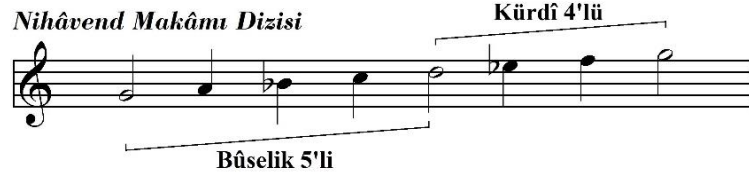
İncelemiş olduğumuz eserlerin makam dizilerine yönelik tespitler ve bu dizilerin Si Bemol ve Si Bemol Bas klarnet üzerindeki transpoze şekilleri aşağıdaki gibidir.

The image shows a single staff of musical notation. The notes are C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, C5, and D5. A bracket labeled 'Bûselik 5'li' spans the first five notes (C4 to G4). Another bracket labeled 'Kürdî 4'lü' spans the last four notes (A4 to D5).

The image shows a single staff of musical notation. The notes are C#4, D#4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, C5, and D5. This represents the transposition of the Bûselik Makâmı Dizisi for Si Bemol and Bas Klarnet.

The image shows a single staff of musical notation. The notes are C4, D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, C5, and D5. A bracket labeled 'Bûselik 5'li' spans the first five notes (C4 to G4). Another bracket labeled 'Hicaz 4'lü' spans the last four notes (A4 to D5).

The image shows a single staff of musical notation. The notes are C#4, D#4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, C5, and D5. This represents the transposition of the Şehnâz-Bûselik Makâmı Dizisi for Si Bemol and Bas Klarnet.



*Si Bemol ve Bas Klarnet için Transpozese*



*Mâhûr Makâmı Dizisi*



*Si Bemol ve Bas Klarnet için Transpozese*



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

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

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

## 2.1.3.6. Buselik Saz Semaisi

### **BÛSELİK SAZ SEMÂİSİ** (Bb Klarnet & Bb Bas Klarnet)

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

#### **BİRİNCİ HÂNE**



Aksaksemâî



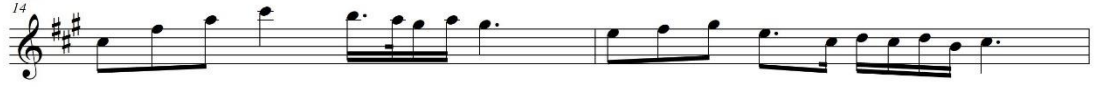
#### **TESLİM**



#### **İKİNCİ HÂNE**



#### **ÜÇÜNCÜ HÂNE**



**DÖRDÜNCÜ HÂNE**

18  
Semâî



Musical staff 18-25: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 3/4 time signature. The staff contains eight measures of music. The first measure is a whole note, followed by two measures of quarter notes, and the final two measures are eighth notes.

26



Musical staff 26-33: Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The staff contains eight measures of music. It begins with a whole note, followed by quarter notes, and ends with eighth notes.

34



Musical staff 34-41: Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The staff contains eight measures of music. It features a mix of quarter and eighth notes.

42



Musical staff 42-49: Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The staff contains eight measures of music, primarily consisting of quarter notes.

50



Musical staff 50-57: Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The staff contains eight measures of music, including quarter and eighth notes.

58



Musical staff 58-65: Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The staff contains eight measures of music. It includes a triplet of eighth notes in the final measure.

66



Musical staff 66-73: Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The staff contains eight measures of music. It features a trill (tr) over a whole note in the final measure.

74



Musical staff 74-81: Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The staff contains eight measures of music, including quarter and eighth notes.

82



Musical staff 82-89: Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The staff contains eight measures of music, featuring a more complex rhythmic pattern with eighth notes.

90



Musical staff 90-97: Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The staff contains eight measures of music, continuing the complex rhythmic pattern.

98



Musical staff 98-105: Treble clef, key signature of three sharps, 3/4 time signature. The staff contains eight measures of music, ending with a whole note.





2.1.3.7. Şehnaz-Buselik Saz Semaisi

**ŞEHNÂZ -BÛSELİK**  
**SAZ SEMÂÎSİ**  
(Bb Klarnet & Bb Bas Klarnet)

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

**BİRİNCİ HÂNE**



**TESLİM §**



**İKİNCİ HÂNE**



**ÜÇÜNCÜ HÂNE**



(A)  
**DÖRDÜNCÜ HÂNE**

Musical notation for section (A) in G major, 3/4 time. The first staff contains the initial melody. The second staff includes performance markings: "rit....." and "a tempo". The third staff includes the marking "rall....." and a triplet of eighth notes. The fourth staff concludes the section with a final cadence.

(B)

Musical notation for section (B) in G major, 3/4 time. It consists of four staves of rhythmic accompaniment, primarily using eighth and sixteenth notes.

(C)

Musical notation for section (C) in G major, 3/4 time. It consists of a single staff of rhythmic accompaniment.

The image displays a musical score for guitar, organized into several systems. The key signature is D major (two sharps: F# and C#). The score includes the following sections:

- System 1:** Two staves of music. The first staff contains a sequence of eighth-note patterns, and the second staff contains a sequence of quarter-note patterns.
- System 2:** A single staff of music with eighth-note patterns.
- System 3:** A single staff of music with eighth-note patterns.
- System 4:** A section labeled **(D)** containing two staves of music. Both staves feature complex patterns of eighth notes, many of which are grouped into triplets (indicated by a '3' above the notes).
- System 5:** A section labeled **(E)** containing two staves of music. Both staves feature complex patterns of eighth notes, many of which are grouped into triplets (indicated by a '3' above the notes).

(F)

(G) *andante*

rall...

a tempo

rall...

(H) a tempo

rall.....

a tempo

rit....

(I)

rall...

(J) sùr'atlice  
allegretto

The musical score consists of nine staves of music in A major. The first staff begins with a 'rall...' marking. The second staff starts with 'a tempo' and ends with 'rall...'. The third staff, labeled '(H)', is marked 'a tempo' and contains several triplet markings. The fourth staff continues with triplet markings. The fifth staff features a 'rall.....' marking. The sixth staff is marked 'a tempo' and ends with 'rit...'. The seventh staff, labeled '(I)', contains dotted rhythms. The eighth staff is marked 'rall...'. The final staff, labeled '(J)', is marked 'sùr'atlice allegretto' and features dotted rhythms.



git gide hızlanarak



yavaş yavaş hızlanarak



2.1.3.8. Mahur Saz Semaisi

**MAHUR SAZ SEMÂSİ**

(No:3)  
(Bb Klarnet & Bb Bas Klarnet)

Beste  
M. Reşat AYSU  
Alsancak/İZMİR  
22 Ocak 1983  
No: 309

**BİRİNCİ HÂNE**



§

**TESLİM**



*İKİNCİ HÂNE*



*ÜÇÜNCÜ HÂNE*



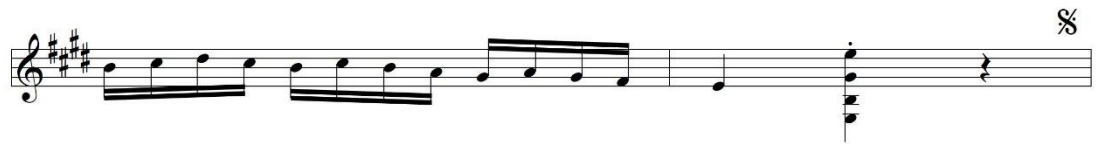
**DÖRDÜNCÜ HÂNE**



Semâî



rit. a tempo



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

REŞAT AYSU  
NİHAVENT SAZ SEMAİSİ

1. HANE

UD

B. CL.

UD

B. CL.

UD

B. CL.

UD

B. CL.

2  $\frac{2}{4}$

REŞAT AYSU  
NİHAVENT SAZ SEMAİSİ

TESLİM

5

UD

B. CL.

*legato*

6

UD

B. CL.

*legato*

7

UD

B. CL.

8

UD

B. CL.

9

UD

B. CL.

*legato*

REŞAT AYSU  
NİHAVENT SAZ SEMAİSİ

3

10

UD

B. CL.

*legato*

11

UD

B. CL.

12

UD

B. CL.

2. HANE

13

UD

B. CL.

14

UD

B. CL.

4

REŞAT AYSU  
NİHAVENT SAZ SEMAİSİ

15

UD

B. CL.

16

UD

B. CL.

3. HANE

17

UD

B. CL.

18

UD

B. CL.

19

UD

B. CL.

REŞAT AYSU  
NİHAVENT SAZ SEMAİSİ

5

20

UD

B. CL.

21

4. HANE

21

UD

B. CL.

23

UD

B. CL.

25

UD

B. CL.

27

UD

B. CL.

29

UD

B. CL.

31

UD

B. CL.

33

UD

B. CL.

35

UD

B. CL.

37

UD

B. CL.

REŞAT AYSU  
NİHAVENT SAZ SEMAİSİ

7

39

UD

B. CL.

41

UD

B. CL.

43

UD

B. CL.

45

UD

B. CL.

47

UD

B. CL.

REŞAT AYSU  
NİHAVENT SAZ SEMAİSİ

49

UD

B. CL.

51

UD

B. CL.

53

UD

B. CL.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM SONUÇLAR VE ÖNERİLER

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

### 3.1. 1.5.1. No'lu Hipotez ve Sonucu

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

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

### 3.2. 1.5.2. No'lu Hipotez ve Sonucu

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

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

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

### **3.3. 1.5.3. No'lu Hipotez ve Sonucu**

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

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

## ÖNERİLER

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

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

## KAYNAKÇA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**http-6:** [https://stringfixer.com/tr/mannheim\\_school](https://stringfixer.com/tr/mannheim_school) (Erişim tarihi: 31.05.2022)

# EKLER

## a) Reşat Aysu'nun Peşrevleri

### -1- Acemaşirân peşrevi

U Deste  
Z. y. Müh. M. Reşat Aysu  
Bornova - İzmir  
7. Şubat 1974  
NO. 268

Birinci hâne

20  
evri kebiri (\*)

26  
cello.  
pizz.

S. Teslim

28  
cello.

arc.

İkinci hâne

32  
32

Cüneyt KOSAL

*[Handwritten signature]*

*[Handwritten mark]*

# Büselik peşrevi

Beste  
2. y. Müh. M. Reşat Aysu  
Arşıncağ  
19. Haziran. 1981  
No. 306

Birinci hâne

The musical score is written in 2/4 time and consists of four hane sections. The first hane is labeled 'Birinci hâne' and includes a 'Teslim' section. The second hane is labeled 'İkinci hâne', the third 'Üçüncü hâne', and the fourth 'Dördüncü hâne'. The score is written in a single system with multiple staves.

Cüneyt KOSAL

Handwritten signature

# Çargah peşrevi

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

Birinci hâne

*Teslim* *Cresc.* *Dim.*

*İkinci hâne* *Cresc.* *Dim.*

*Üçüncü hâne* *Cresc.* *Dim.*

*Dördüncü hâne* *Dim.* *Cresc.*

*Dim.* *Cresc.* *Dim.*

# Ferahnak peşrevi

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

*Birinci hâne*

*3. Teslim*

*İkinci hâne*

*Üçüncü hâne*

*Dördüncü hâne*

# Hicaz pesrevi

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

Birinci hâne

roll. -----

Testim Dolo

İkinci hâne Dolo.

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Handwritten signature or initials.

Birinci hâne Kürdilhicazkâr pesrevi

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

The musical score is written on six staves. The first staff is the melody, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features various ornaments and a 'roll...' marking. The second staff is a piano accompaniment. The third staff is labeled 'İkinci hâne' and continues the melody. The fourth staff is labeled 'Üçüncü hâne' and continues the melody. The fifth staff is labeled 'Dördüncü hâne' and continues the melody. The sixth staff is a piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

Cüneyt KOSAL

Muhayyer kürdi  
pesrevi

Birinci hane

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

Handwritten musical score for Muhayyer kürdi pesrevi. The score consists of five staves of music, each labeled with a 'hane' (stanza). The first staff is labeled 'Birinci hane' and begins with a 'Taksim' (Taksim) symbol. The second staff is labeled 'İkinci hane', the third 'Üçüncü hane', and the fourth 'Dördüncü hane'. Each hane ends with a 'Taksim' symbol. The music is written in a single melodic line on a five-line staff.

Cüneyt KOSAL

Handwritten signature or mark.

Nihavend pesrevi

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

Dirinci hâne

Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Yener KOSAL

(Sol Majör) minik - Rast <sup>Beste</sup>  
Z. y. Müh. M. Resat Aysu  
peşevi Alsancak - İzmir  
26. Ocak 1980  
No. 299

İrinci hâne

İrinci hâne

Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

yavaş yavaş ağırlaşarak

Not: Türk müziği Enstrümanlarla çalındığında (Si koma bemolü- $\flat$  ile çalınmalıdır)

Sedd-i Arabân (Sedarabân) peşrevi

2. y. Müh. M. Resat Aysu  
olsuncak

26 Aralık 1979  
NO. 297

Birinci hâne

Devri kebir

Testim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Sultani yegâh peşrevi

Deste  
Z. y. Müh. M. Resat Aysu  
çalışarak  
18. Kasım 1930.  
No. 304

Birinci hâne

Ud

Testim

Kanun

İkinci hâne

Ud

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

Cüneyt KOSAL

b) Reşat Aysu'nun Saz Semaileri

Acem aşirân Saz Semâi (\*)

Beste  
M. Reşat Aysu  
Z. y. Mühendisi  
Ankara İpekpalas oteli  
12. Mayıs. 1953  
No. 205

Birinci hâne

Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

tr.

tr. Pizz.

tr.

) Bu Saz Semâi, Ankarada, İsmail Doha Süreksan meslektaşımın evinde Çakkereciyer çalınmıştı bir Seferinde musafiri olarak bulunan Şefik Kolaçlı, Münir Nazhar Kamsoy beyler de dinledi. Bilhas sa Şefik bey, iste biz böyle eseyler iştiyarız diyerek Teveccühlerini bildirmişti. Erolsayın ve Zekâi Süer beylerde eseri çaldılar. En Son İstanbul Tv. da Bul Arısı ağır armonikası ile çaldı.

# Acem kürdî saz semâi

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

Birinci hâne

♩. Teslim

İkinci hâne...

Üçüncü hâne

A) Dördüncü hâne  
4=165

The musical score is written on ten staves. The first staff is labeled 'Birinci hâne'. The second staff is labeled '♩. Teslim'. The third staff is labeled 'İkinci hâne...'. The fourth staff is labeled 'Üçüncü hâne'. The fifth staff is labeled 'A) Dördüncü hâne' and includes the tempo marking '4=165'. The score consists of a single melodic line with various rhythmic values and ornaments.

Acem Kürdi Saz Semâi'nin devamı

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

*Resat Aysu*

# Büselik saz semâî

Birinci hâne

Deste  
Z.y. Müh. M. Resat Aysu  
alsan cak  
2. Ekim 1977  
NO-289

The musical score is written in staff notation with various musical symbols and dynamics. It consists of four hâne sections:

- Birinci hâne:** The first section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes.
- İkinci hâne:** The second section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a dynamic marking of *f. Teslim* and a fermata over a note. It also features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes.
- Üçüncü hâne:** The third section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a dynamic marking of *f.* and a fermata over a note. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes.
- Dördüncü hâne:** The fourth section, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a dynamic marking of *f.* and a fermata over a note. It features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes.

- 2 -

Büselik Saz Semâi'nin devamı

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

The image displays a musical score for the piece "Büselik Saz Semâi'nin devamı". The score is written on multiple staves, including a vocal line at the top and several instrumental lines below. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. There are also some performance instructions like "tr..." and "tr..." written above the notes. The score is signed "Üneyt KOSAL" at the bottom right. The page number "11" is visible in the bottom right corner.

# Çargâh saz semâi

Beste...  
Z. y. Müh. M. Resat Aysu  
Orsancağ  
21. Şubat. 1939  
No. 296

Birinci hâne

teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

The musical score is written in 8/8 time and consists of four hâne sections. The first hâne is labeled 'Birinci hâne' and includes a 'teslim' (ritardando) marking. The second hâne is labeled 'İkinci hâne' and features a '-1-' marking. The third hâne is labeled 'Üçüncü hâne' and includes a '-2-' marking. The fourth hâne is labeled 'Dördüncü hâne'. The score is written in a single system with multiple staves, and it includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

-2-

Beste  
Z.y. Müh. M. Resat Aysu  
alsancak  
21. Şubat. 1979  
No. 236

Çargâh Saz Semâî'nin devamı

Dördüncü hânenin devamı

Cüneyt KOSAL.

Follu

-1-  
**Ferahfezâ Saz Semâi**

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

*Birinci hâne*

*Teslim*

*İkinci hâne*

*Uçuncü hâne*

*Dördüncü hâne*

A-



-2-  
**Ferahfezâ Saz Semâi**

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

The image shows a musical score for the piece "Ferahfezâ Saz Semâi". It consists of five staves of music. The first staff is the melody, written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second staff is the accompaniment, written in a bass clef. The third staff is another accompaniment line, also in a bass clef. The fourth staff is a continuation of the melody, and the fifth staff is the final accompaniment line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some performance instructions like "rall. ... a temp." and "f".

-1-  
**Ferahnak Suz Semâi**

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

Dirinci hâne

Testim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

-1- -2-

**Ferahnäk Jaz Semâi** (devami) Beste  
Z. y. Müh. M. Resqet Rysu  
Bor nova  
16. Mayıs. 1966  
NO. 235

Handwritten musical score for "Ferahnäk Jaz Semâi" (devami). The score is written on ten staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The second staff includes the instruction "animato" and a dynamic marking "B-". The score features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes first and second endings marked with "1-" and "2-". The piece concludes with a double bar line and a fermata symbol.

# Hicaz Saz Semâi

Beste  
Z. y. Müh. M. Rasat Rysu  
Ryvalık-Cunda-Ali beyadası  
30. Haziran 1965  
NO. 232

Birinci hâne

3. Testim

Cok hislenerek

ikinci hâne

Uçuncü hâne

Dördüncü hâne

Cok canlı - animato.

rall. a tempo

rall. sürotli

rall.

yavaş yavaş ağırlaşarak

yavaş yavaş

Cüneyt KOSAL

Handwritten signature

# Hicazkâr Saz Semâi

Deste  
z. y. Müh. M. Kesat Aysu  
olsuncağ  
27. Nisan, 1978  
NO. 292

Bitinci hâne

First system of musical notation, consisting of three staves. The first staff is the main melody, the second is a supporting line, and the third is a bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *tr.*

İkinci hâne

Second system of musical notation, consisting of two staves. The notation continues the melody and accompaniment from the first system.

Uçuncu hâne

Third system of musical notation, consisting of two staves. The notation continues the melody and accompaniment.

A) Dördüncü hâne...

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The notation continues the melody and accompaniment. It includes dynamic markings like *rit. a tempo* and *rit.*

Hicazkâr Saz Semâi'nin devamı

Deste.  
Z. y. Müh. M. Resat Aysu  
olsunak  
27. Nisan 1978  
No. 292

B) dördüncü kânenin devamı  
♩ = 136 Andante - Ağır

Dolce  
rall... ve sülâlice

Ağırca

sür'atlı

C) ♩ = 72 Ağır

sür'atlı yavaş yavaş hızlanarak

Cresc.

Cüneyt KOSAL.



- 1 -  
**Hisar Bûselik Saz Semâi** Deste...  
Z.y. Müh. M. Resat Aysu  
Dorneva  
26. Augustos. 1965  
No. 234

Birinci hâne

5. Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne  
= 180 1. kısım

The musical score is written in staff notation with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of four hâneler (first, second, third, and fourth) and a 180-measure section. The first hâne is marked with a '5. Teslim' (5th delivery) and features triplets. The second hâne is marked with a '4.' (4th). The third hâne is marked with a '3.' (3rd). The fourth hâne is marked with a '4.' (4th). The 180-measure section is marked with a '40# 40' and a '40# 40'.

Cüneyt KOSAL

-2-

Hisar Bûselik Saz Semâi'nin devamı

Deste  
Z.y. Müh. M. Resat Aysu  
Bornevo  
26. Ağustos 1965  
NO. 234

The musical score consists of eight staves of notation. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The sixth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The eighth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamics. A tempo marking of ♩ = 120 is present in the fifth staff. The score is written in a traditional style with a focus on melodic lines and rhythmic patterns.

Cüneyt KOSAL

Birinci hane

Karciyar Saz Semâ'i'si

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

Teslim

İkinci hane

Üçüncü hane

Dördüncü hane

cantli olarak  
Animato

3 2 1

rall...

pizz.

Cok süratli

Presto

rall...

3

Cünevî KOSAL

Deste  
Z. Y. Mäh. M. Resoñ Aysu  
Kürdili hicozkâr Saz Semai Cebelütanık-Barselona  
26. Nisan. 1952  
No. 211

Birinci hâne

5. Teslim

İkinci hâne

üçüncü hâne

Dördüncü hâne

♩ = 165

Cüneyt KOSAL

F. 99  
A. 111

kürdîlîhicazkâr Saz Semâi'nin devamı. <sup>OGUZE</sup> Z. y. Müh. H. Resat Aysu  
Cebelittirik - Barselona  
26. 4. 1952  
No. 2/1

pizz.  $\text{♩}$   
Diminendo - - - - -

**Mâhür Saz Semâisi** (NO.1)

Beste  
Resat Rısu  
B. r. noya  
28.11.1954  
op. No. 212

1. Hâne

10/8  
F#  
H. semâi  
F. Teslim

10/8  
F#  
2. Hâne

10/8  
F#  
3. Hâne

6/4  
F#  
4. Hâne - Tango temposunda

6/4  
F#  
5. Hâne

Cüneyt KOSAY

Aksak Semai  
Semai

MAHUR SAZ SEMAİSİ No 2

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

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 10/8 time signature. It consists of the following sections:

- 1. Hane:** The first section, starting with a treble clef and a 10/8 time signature. It features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.
- Teşim:** A section marked with a double bar line and a '§' symbol, indicating a change in the melodic or rhythmic structure.
- 2. Hane:** The second section, continuing the melodic and rhythmic development.
- 3. Hane:** The third and final section, also marked with a double bar line and a '§' symbol.

The score is presented on ten staves, with the first three staves corresponding to the first Hane, the next three to the second Hane, and the final four to the third Hane. The Teşim section is located between the first and second Hane sections.

4. Hane A1

42

43

44

45

46

*p.*

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of ten staves of music. The first staff starts with a measure marked 'A7'. The second staff continues the melody. The third staff starts with a measure marked 'A8'. The fourth staff continues the melody. The fifth staff starts with a measure marked 'A9'. The sixth staff starts with a measure marked 'B1' and contains a section marked 'Sema' with a dashed line above it. The seventh staff starts with a measure marked 'B2' and contains several triplet markings (3) and a section marked 'Hızlanarak'. The eighth staff starts with a measure marked 'B3'. The ninth staff continues the melody. The tenth staff ends with a double bar line and a fermata, with the text 'Reşat Aysu' written below it.

*Mahûr Soz Semâi*  
(No.3)

*Beste*  
z.y. Mah. M. Resol Ayzo  
Alsancağ T. Mat.  
22 Ocak 1983  
No. 309

*Birinci hâne*

*rall.*

*Teslim*

*İkinci hâne*

*rall.* *f*

*Üçüncü hâne*

*f*

*Dördüncü hâne*

*rll. a tempo*

*f*

-1-  
**Muhayyer Kürdî Saz Semâi**

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

Birinci hâne

Yestim

ikinci hâne

The first system contains the notation for the first hane, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system contains the notation for the second hane, marked with a '5' and a '3'.

Uçuncü hâne

The third system contains the notation for the third hane, marked with a '5'.

Dördüncü hâne

The fourth system contains the notation for the fourth hane, marked with a '5'.

rall.

çabuklaşarak

No. 237  
yavaş yavaş ağırlaşarak

The fifth system contains the notation for the fifth hane, marked with a '5'.

çok sür'atli

yavaş yavaş ağırlaşarak

altempo

The sixth system contains the notation for the sixth hane, marked with a '5'.

- 1 -  
Nihavend Saz Semâli

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

6.15"  
Birinci Hane

PIYANO

Agırca

YAY- MIZ

Teslim

YAY MIZ YAY MIZ

YAY MIZ YAY MIZ

2 İkinci Hane

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

3 Üçüncü Hane

KANUN KANUN

SOFYAN  
♩ = 112  
pizz.  
pizz.  
YAYLAR KANUN  
pizz.  
PIYANO  
yay...  
yavaş yavaş hızlanarak  
yavaş yavaş sürat kesilerek  
Aksak Semaî  
AĞIR PP.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "SOFYAN". The score is written on seven staves of music. The first staff is the vocal line, starting with a tempo marking of "♩ = 112" and a dynamic marking of "pizz.". The second staff is labeled "YAYLAR" and the third "KANUN". The fourth staff is labeled "PIYANO". The fifth staff has a "yay..." marking. The sixth staff has "yavaş yavaş hızlanarak" and "yavaş yavaş sürat kesilerek" markings. The seventh staff is labeled "Aksak Semaî" and "AĞIR PP.". A circled letter "B" is written below the seventh staff. The score is in 7/8 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

# Nikriz Suz Semâi'si

DASTE  
z.y. Müh. M. Reşat Ayyu  
olsaneak  
19. Mayıs 1977.  
No-287

...Düinci hâne

Testim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

A) Dördüncü hâne

The musical score is written on ten staves. The first staff is labeled 'Düinci hâne' and contains a melodic line with various ornaments and a '3' indicating a triplet. The second staff is labeled 'Testim' and continues the melody. The third staff is labeled 'İkinci hâne' and features a similar melodic line. The fourth staff is labeled 'Üçüncü hâne' and continues the piece. The fifth staff is labeled 'A) Dördüncü hâne' and shows a change in the melodic pattern. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, and is written in a style typical of traditional Turkish music notation.

Nikriz Saz Semâ'îsinin devamı

Z. y. Muh. M. Kesal Rysu  
Oluncak  
13. Mayıs. 1372  
NO. 267

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system is marked with a tempo of  $\text{♩} = 48$  and includes first and second endings. The second system is marked with a tempo of  $\text{♩} = 58$  and includes first and second endings. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as  $-1-$  and  $-2-$ .

*[Handwritten signature]*

Tanburi Etol Sayan  
beye ithaf edilmiştir

-1-

Nişaburek Saz Semâi  
NO.2

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

Birinci hane

İkinci hane

Üçüncü hane

90 Dördüncü hane  
variation «1» süratli çalınacak

Hızrplılar

yaylılar

variation, 2.

Nişaburek Saz Semâi'nin devamı  
No.2

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

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a vocal line with lyrics: "Ağırlaşarak Sana erecek... Sür'atli' çalınacak". The fourth system continues the piano accompaniment. The fifth system features a vocal line with lyrics: "yavaş... yavaş ağır... yavaş yavaş ağırlaşarak...". The score is written in a style typical of Turkish folk music, with a focus on melodic lines and rhythmic accompaniment.

Dirinci hâne **Rast** saz Semâi

Z. y. Müh. M. <sup>RSAT</sup> <sup>RSAT</sup> Hüsu  
Bartınova  
14.08.1965  
No. 233

The musical score is written on ten staves. The first staff is the main melody. The second staff is labeled "Teslim". The third staff is labeled "ikinci hâne". The fourth staff is labeled "Üçüncü hâne". The fifth staff is labeled "Dördüncü hâne" and includes the instruction "keman'lar". The sixth staff includes the instruction "mızrap". The seventh staff is labeled "Düdü'n saz'lar". The eighth staff is labeled "B. saz'lar". The ninth staff is labeled "kemi pişir". The tenth staff is labeled "Cüneyt KOSAL".

Cüneyt KOSAL

*[Handwritten signature]*

Sedd-i Araban (Sedaraban) Saz Semai

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

Birinci hâne

İ. Teslim

İkinci hâne

Üçüncü hâne

Dördüncü hâne

rall. D) = 144

rall.

Üneyr KOSAL

Sedd-i Araban (Şedaraban) saz semâi nin devamı Olsunak  
Beste  
Z. y. M. M. Resat Aysu  
20. Kasım 1979  
NO. 290

Dördüncü hâne'nin devamı

119  
a tempo  
rall.  
a tempo  
121  
rit. a tempo  
rit. a tempo  
rall.  
122  
tr. a tempo  
rall.  
124  
a tempo tr.  
126  
yavaş yavaş ağırlaşarak süratlenerek süratli  
128  
animato  
C. KOSAL

Cüneyt KOSAL

# Segâh Saz Semâisi

Beste  
Z. y. Müh. M. Resat Aysu  
alsancak  
26. Ekim 1976  
No-263

*Birinci hâne.*

*Teslim*

*İkinci hâne*

*Üçüncü hâne*

*A) Dördüncü hâne*

Segah Saz Semâi Sinin devamı

Beste  
z.y. Müh. M. Resat Aysu  
alsancak  
26. Ekim 1976  
NO. 283

The musical score is written on ten staves. The first three staves are labeled 'variation (1)', 'variation (2)', and 'variation (3)'. The fourth staff is marked with a 'B)' and 'variation (3)'. The fifth staff includes tempo markings: 'rall.', 'rit.', and 'o tempo'. The sixth staff has 'rall...' written above it. The seventh staff contains a 'trill' marking. The eighth staff has 'yavaş' written above it. The ninth staff contains the lyrics: 'yavaş hızla yürük ... ağır yürük ... dâhilde yavaş yavaş ağır yürük'. The tenth staff continues the musical notation. The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

Cüneyt KOSAL

Sayfa 1

Aksak Sema  
Sema

ŞEHNAZ SAZ SEMAİSİ

M. Reşat AYSU  
12 Ocak 1978 İstanbul  
No : 291

The musical score is written in 10/8 time and consists of three systems of two staves each. The first system is labeled "1. Hane" and features a complex melodic line with triplets and a Teşim section. The second system is labeled "2. Hane" and continues the melodic development. The third system is labeled "3. Hane" and concludes the piece with a final Teşim section. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

A) 4. Hane

B)

pizz a tempo arce

rit.

rit.

rit.

rit.

rit.

D)

E)

cresc

cresc

variasyon

yavaş yavaş kızılacak

Hayat

Şehnaz Büselik saz semâi si

2. y. Müh. M. Reşat Ayşu  
Deste  
Olşancak  
10. Ağustos 1977  
No. 288

Birinci hâne

The musical score is written on five systems of staves. The first system is labeled "Birinci hâne" and includes a treble clef, a 10/8 time signature, and a key signature of one flat. The second system is labeled "Teslim" and includes a 5/8 time signature. The third system is labeled "İkinci hâne" and includes a treble clef and a 10/8 time signature. The fourth system is labeled "Üçüncü hâne" and includes a treble clef and a 10/8 time signature. The fifth system is labeled "A) Dördüncü hâne" and includes a treble clef and a 10/8 time signature. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as "rit." and "a tempo".

Şehnaz Büselik'in devamı.

Beste  
z.y. Hüh. M. Resat Arsu  
alsancak  
10. Ağustos. 1977

The musical score consists of ten staves. The first staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The third staff is a piano accompaniment line with a treble clef. The fourth staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The fifth staff is a piano accompaniment line with a treble clef. The sixth staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The seventh staff is a piano accompaniment line with a treble clef. The eighth staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The ninth staff is a piano accompaniment line with a treble clef. The tenth staff is a piano accompaniment line with a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. Chord markings C, D, E, and G are placed above the staves. The word "Güçante" is written below the eighth staff. The number "10.258" is written in the top right corner of the score area.

Şehnaz Büselik Saz Semâi'sinin devamı

Daste  
Z. Y. Nuh. M. Kasat Rysu  
olsunca  
10. Ağustos 1977  
No. 288

rall... a tempo rall...  
a tempo  
rit...  
Subtilice Allegretto  
yavaş yavaş hallediyorduk

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

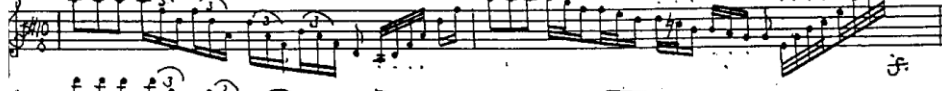
# Sultani yegâh Saz Semâisi

Dasze  
M. Rasol Pysu  
Dornova  
10. Ekim. 1967.  
No. 238

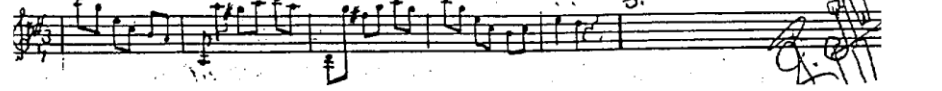
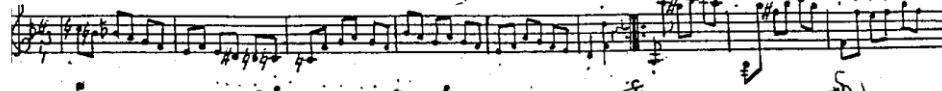
Birinci hâne



İkinci hâne



Dördüncü hâne



# Sûz-i Dil saz Semâi

Beste  
Z. y. Muh. Resat Aysu  
olsuncak  
12. Şubat 1979  
No. 294

*Derinci hâne*

*Teslim*

*İkinci hâne*

*Üçüncü hâne*

*A) Dördüncü hâne*

*pizz.*

*vit.*

Süz-i Dil Saz Semâ'nin devamı

Deste  
Z. y. Muh. M. Resat Aysu  
olsuncak  
12. Şubat. 1979.  
NO. 294

Dördüncü hânenin devamı

B)

C)

D)

E) *allegretto*

Söz. i. Dil. saz semâi'nin devamı...

Deste  
z-y. Müh. M. Kesat Aysu  
alsancak  
12. Şubat. 1939.  
NO. 239.

Dördüncü: hânenin devamı

F) üsûle bağlı olmadan  
Taksim

The musical score consists of seven staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The second staff features a trill (tr.) and a fermata. The third staff includes a fermata and a dynamic marking of 'f'. The fourth staff has a dynamic marking of 'f' and a tempo marking of 'animato'. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff includes a dynamic marking of 'f'. The seventh staff concludes with a fermata and a final chord.

Cüneyt KOSAL

Yegâh Saz Semâi

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

Birinci hâne

The musical score is written for a string instrument, likely a Saz, in a 3/4 time signature. It consists of four hâneler (sections) and a 'Teslim' section. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first hâne is labeled 'Birinci hâne', the second 'İkinci hâne', the third 'Üçüncü hâne', and the fourth 'Dördüncü hâne'. The 'Teslim' section is marked with a fermata. The score is written in a single system with multiple staves.



c) Reşat Aysu'nun Diğer Enstrümantal Eserleri

*♩ = 88*  
*Allegro*

*Sultâni yegâh Sirta* z.y. Müh. Beste  
M. Reşat Aysu  
Borçova  
25. Ocak. 1973  
No. 266

A)

*pp.*

*cresc.*

*Dim.*

*Dim.*

*tr.*

*kararlı*

*tr.*

*kararlı*

*son*

Marche Funèbre  
 Trauer Marsh  
 Funeral March  
 Cenaze Marşı (4)

Bâslik

Deste  
 z.y. Müh. M. Resat Aysu  
 Çalsancak  
 10. Şubat. 1980  
 No. 299

Trio

D.C.

9) Bu marşı kendim için besteledim. Hayatta, hakiki dostlarım varsa - Bilhassa  
 bestekâr dostlarım - beni, lütfen bu marşımınla yoleu etsinler.

Cüneyt KOSAL