

## M. REŞAT AYSU'NUN HİCAZ SAZSEMAİ'SİNİN KEMAN İCRÂSI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

*Analysis of the Hicaz Sazsemai Composed by Mehmet Reşat Aysu  
Within the Framework of Violin*

DOI NO: 10.36442/AMADER.2023.86

Nurdan GÜRTUNCA<sup>1</sup>

Geliş Tarihi: 17.11.2022

Kabul Tarihi: 04.01.2023

### Özet

Geçtiğimiz asır, Türk müziği geleneğinde çalgı icrâ özelliği olan “refakat” ediminin yanı sıra, çalgıda ustalık içeren solistik performansların görülmeye başladığı bir dönem olmuştur. Bu etkinin bir yansıması, gelenek mensuplarının yaratılarında da gözlemlenmektedir. Mehmet Reşat Aysu, 20. asırda yaşamış olan, söz konusu yansımaların dikkat çekici bir örneğini temsil etmektedir. Mehmet Reşat Aysu'nun bestelerinden seçilen örnek eserler, genellikle teknik icrâ zorlukları içerdiğinden, sıklıkla çeşitli çalgıların ileri seviye eğitim müfredatlarında yer almaktadır. Bu noktadan hareketle bu araştırmada, Mehmet Reşat Aysu'nun bestelediği olduğu hicaz sazsemai, içerdiği ustalık gerektiren icrâ biçimleri sebebiyle, keman çalgısının teknik özellikleri odağında incelenmiştir. Nitel çerçevede doküman incelemesi kapsamında yapılmış bu araştırmada keman icrâ teknikleri odağında eser analizi yapılırken; parmak yerleşimleri, yay kullanım teknikleri ve nüansların uygulanması hususları ele alınmıştır. Bu araştırmanın amacı, Mehmet Reşat Aysu'nun belirlenen eserinin keman çalgısı üzerindeki uygulandığında, bahsi geçen teknik davranışları inceleyerek ortaya koymaktır. Eser icrâ analizleri sonucunda, eser boyunca kullanılması gereken pozisyonlar, yay teknikleri ve nüansların uygulanış şekilleri belirtilmiştir. Bunlara ek olarak bu tekniklerin ve eser içerisinde yer alan akorların uygulanmasında, 440 frekansın la sesini ifade ettiği akort düzeni olan “sol-re-la-mi” düzenini kullanma gereği belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Analiz, Hicaz Sazsemai, İcrâ, Keman, Mehmet Reşat Aysu.

### Abstract

The last century has been a period in which soloistic performances including mastery of the instrument began to be seen, as well as the act of "accompaniment", which is an instrument performance feature in the Turkish music tradition. A reflection of this influence is also observed in the creations of the members of the tradition. Mehmet Reşat Aysu, who lived in the 20th century, represents a remarkable example of these reflections. Sample pieces have been selected from Mehmet Reşat Aysu's compositions are often included in the advanced education curricula of various instruments, as they often involve

<sup>1</sup> Dr, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, İzmir, Türkiye, email: nurdan.gurtunca@ege.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-5597-0050

*technical performance difficulties. From this point of view, in this research, hicaz saz semaî, composed by Mehmet Reşat Aysu, has been examined in the focus of the technical characteristics of the violin instrument, due to the performance forms that require mastery. In this research, which was carried out within the scope of document review in a qualitative framework, discussed and analyzed the work with the focus of violin performance techniques; finger placements, bow usage techniques and the application of nuances. The aim of this research is to examine the technical behaviors mentioned in the application of Mehmet Reşat Aysu's determined work on the violin instrument. As a result of the performance analysis of the work, the positions that should be used throughout the work, the bow techniques and the way the nuances are applied have been revealed. In addition to these, in the application of these techniques and the chords in the piece, it has been determined that it is necessary to use the "G-D-A-E" pattern in which the 440 frequency expresses the A tune.*

**Keywords:** *Analysis, Hicaz Sazsemaî, Performance, Reşat Aysu, Violin.*

## GİRİŞ

Türk müziği geleneğinde çalgı icrâsı, soliste/diğer çalgılara refakat etme anlayışına dayalı olarak sistemleşmiş bir edimdir. Türk müziği geleneğinde süre gelen toplu icrâ düzeninin yanı sıra, solo icraların ve ustalık içeren performansların belirmeye başlaması, yakın bir geçmişe sahiptir. Geçtiğimiz asırda Tanburî Cemil Bey'in bu anlamda yaratmış olduğu etki, günümüzde çalgı icracılığının yönünü belirleyen fenomenlerden biri olmuştur. Bu doğrultuda gelenek yaratılarında da icrâ zorlukları ve virtüözite içeren pasajlar sıkça gözlemlenmeye başlamıştır. Bununla birlikte gelenek repertuvarında nadiren görülen çalgıya özel bestelerin sayısı artmaya başlamıştır. Türk müziği çalgılarının solo performanslarda kullanılmaya başlanması, beraberinde yeni/ileri icrâ tekniklerinin ortaya çıkmasında etkili olmaktadır.

M. Reşat Aysu, bahsi geçen etkileşimin 20. asırda yaşamış olan dikkat çekici örneklerinden birini temsil etmektedir. 1910 yılında İstanbul Hasköy'de dünyaya gelen Aysu, ilk müzik bilgilerini klarnet sanatçısı olan babası Halim Bey'den almıştır. Lisans öncesi eğitimini Darüşşafaka Lisesi'nde tamamlayan Aysu, bu yıllarda Zekâî Dedezâde Ahmet Irsoy'un öğrencisi olmuştur. Lise yıllarında öğrenim gördüğü kurumda tango orkestrası kurmuştur (Akdoğan, 1997: 39-40). 1931 yılında Darüşşafaka Lisesi'nden mezun olan Aysu, Ankara'da açılan Ziraat Fakültesi'ne girmek üzere Ankara Gazi Orman Çiftliği'nde on ay staj yapmıştır. Aysu, kendi kaleme aldığı otobiyografisinde; Ankara Gazi Orman Çiftliği'nde faaliyet gösteren Macar Zigan Orkestrası'nda Çigan vâri keman icrâ biçimini öğrendiğini belirtmektedir. Aysu, Ziraat

Fakültesinde öğrenim gördüğü yıllarda caz orkestrası kurmuş, bu orkestrayla birçok konser vermiştir. Yabancı keman virtüözlerini dinleyerek ve metotlarını çalışarak Batı tekniği ile keman icrâsını geliştirmiştir. Kendi çabalarıyla armoni ve kontrpuan öğrenmiş, bu konuda orkestra için eserler besteleyecek düzeye gelmiştir. Aysu, Rakım Erkutlu ile birlikte İzmir Türk Musiki Cemiyetini kurmuş ve 1948 yılına kadar bu cemiyette hocalık ve şeflik yapmıştır. İzmir’de Madam Amati yönetiminde kurulan senfoni orkestrasında birinci ve ikinci keman olarak görev alan Aysu, burada klâsik Batı müziği repertuvarının örneklerini seslendirmiştir. 1958 yılında Ege Üniversitesi’nde Türk Müziği Korosunu kurarak konserler vermiştir. 1988 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarında uzman olarak görev almış, bu süreçte bestekâr Haşim Bey’e ait Osmanlıca yazım diliyle yayımlanan kitabı Türkçe’ye çevirmiş ve Ege Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarına bağışlamıştır. Aysu’nun; *sazsemaî*, peşrev, sirto, tango, foxtrot, lied gibi çeşitli türlerde 380 bestesi bulunmaktadır. M. Reşat Aysu, 14 Ekim 1999 da vefat etmiştir (Akdoğan, 1997: 39-40; Helvacı, 2006: 31-32). Aysu’nun bestecilik kimliğini belirleyen yaratma davranışında çalgısal zorluk içeren pasajların yanı sıra arpejler, akorlar ve ajilite içeren motifler gibi yenilikçi ezgi inşaları görülmektedir. Aysu’nun eserleri genellikle teknik icrâ zorlukları içerdiğinden, sıklıkla çeşitli çalgıların ileri seviye eğitim müfredatlarında yer almaktadır. Bu araştırmanın amacı, Aysu’nun hicaz sazsemaî bestesinden yola çıkılarak keman çalgısı üzerinde teknik davranışları ortaya koymaktır.

## YÖNTEM

Araştırmanın amacı doğrultusunda nitel verilerin elde edilmesinde kaynak taraması yolu ile elde edilen hicaz sazsemaî, doküman incelemesi yöntemine dayanarak incelenmiştir.

Doküman incelemesi, araştırma kapsamında belirlenen olgu/olgulara dair bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 187).

Araştırmanın evrenini Mehmet Reşat Aysu’nun besteleri oluşturmaktadır. Araştırmada örnekleme yöntemi olarak amaçsal örnekleme çerçevesinde, ölçüt örnekleme yönteminden faydalanılmıştır. Amaçsal örnekleme, pek çok durumda olgu ve olayların keşfedilmesinde ve açıklanmasında yardımcı bir yöntemdir. Amaçsal örnekleme yöntemleri kapsamında yer alan ölçüt örnekleme yönteminde, temel anlayış önceden belirlenmiş bir dizi ölçütü karşılayan bütün durumların

çalışılması söz konusudur. Bu uygulamada, sözü edilen ölçüt veya ölçütler araştırmacı tarafından oluşturulabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2011: 107-112). Bu çerçevede araştırmacının örnekleme, keman icra tekniklerinin açıklamalarını yapmak üzere Mehmet Reşat Aysu'nun bestelemiş olduğu hicaz sazsemaî olarak belirlenmiştir.

Veri toplama sürecinde belirlenen eserin yer aldığı kişisel arşivler taranmış, bu çerçevede bestecinin el yazması olan nüshaya ulaşılmış, araştırmada yer alan analizler bu nüshaya dayanarak gerçekleştirilmiştir. Ulaşılan nüsha, *encore* nota yazım programında düzenlenerek araştırmaya dâhil edilmiştir.

Nitel çerçevede doküman incelemesi kapsamında analiz edilmiş olan eser; keman icrâ teknikleri (parmak yerleşimleri, yay kullanım teknikleri, nüansların uygulanması) kapsamlarında ele alınmıştır. Belirlenen tema doğrultusunda, eser içerisinde uygulanan keman icrâ özelliklerini açıklamak ve analiz etmek amacıyla, görseller oluşturulmuştur. Analizlerde öncelikle incelenecek olan hânenin görseli, ardından açıklanan ezgi motiflerinin olduğu görseller sunulmuştur.

### **Keman Teknik Açıklamalarında Faydalanılan Terimler**

Araştırmada eser analizinin yapıldığı kısımda keman icrâsına dayalı açıklamalar yapılırken, keman teknik özelliklerini ve nüansları belirten terimlerden faydalanılmıştır. Bu kapsamda analizlerde yer alan uzun yay hareketleri açıklanırken *detache* ve *legato* terimleri; kısa yay hareketleri açıklanırken *staccato* ve *spiccato* terimlerinden faydalanılmıştır.

*Detache*, her hamlede bir nota çalınması ile bir sonraki hamleye kadar sesin tınlatılması ve ardından gelen hamleyle kesintiye uğratılmaması ile uygulanan yay hareketinin tel üzerindeki aktivitesini belirtir (Ulucan, 2005: 20). *Detache*, sağ kolun akıcı bir biçimde yaptığı hareketlerle gerçekleştirilir ve sesler arasında, birbirinden ayrı olduklarını hissettiren kısacık aralıklar bulunur. Bahsi geçen sesler arasındaki aralıklar, boşluk yaratmaktan ziyade, seslerin birbirlerinden ayrı olduklarını duyuracak etkiyi yaratmak içindir. Her bir nota için ayrı bir yay alınır; yay düz olarak çekilir ve çekim süresince basınç farklı olmaz (Dalkıran, 2006: 127).

*Legato* uygulaması, birden fazla notanın tek bir hamle ile çalınabilmesini ifade eder. *Legato*nun özelliği yay süratinin yavaşça yakın olmasıdır. *Legato* hareketinde, farklı notalar birbirlerinden ayrılmadan

yumuşak bir hareketle çalınmalıdır. En az iki, en çok (yaklaşık) yüz nota, birbirine bu yay tekniğiyle bağlanabilir (Ulucan, 2005: 26).

Staccato kısa, birbirinden net olarak ayrıştırılmış bir grup notanın vurgularla tek yaya sığdırılmasıdır. Bu uygulamada grup içindeki her bir notadan sonra yay durdurularak, basınç aynı yönde hızla tekrarlanır ve sonraki noktaya aynı yay hamlesi içerisinde geçilir. Hareket, sağ el parmaklarının ve bileğin kombinasyonu ile yapılır. Staccato çekerek ve iterek yapılabilir (Ulucan, 2005: 33).

Spiccato (zıplatma), yayı hafif bir darbe ile kullanma eylemini tanımlar. Spiccatonun genel karakteristiği, yayın her notada telin üzerine düşüp kalkmasıdır. Spiccatonun doğru uygulanabilmesi, yayın düşüşü ve kalkışı sırasında devinimi yönlendiren birinci parmak (işaret), başparmak ve serçe parmaklar yardımı ile gerçekleşir. Yayın tel üzerindeki ağırlığı başparmak ile sağlanırken, serçe parmak sayesinde yukarı zıplayan yayın dengesi korunur (Ulucan, 2005: 41).

Yay bölgeleri hakkında yapılan açıklamalarda, bütün yay (b.y.), uç yay (u.y.) ve dip yay (d.y.) ifadelerinden faydalanılmıştır. Bütün yay; yayın tamamının kullanılmasını, uç yay; yayın en uç kısmından ortasına kadar olan bölgeyi, dip yay ise yayın en altından ortasına kadar olan bölgeyi tarif etmektedir.

Eserde yer alan tempo değişikliklerinde besteci tarafından alınan notlarda, *rallentando*

(*rall.*) ifadesi kullanılmıştır. Bu ifade, temponun aşamalı bir şekilde gittikçe yavaşlatılmasını belirtmektedir.

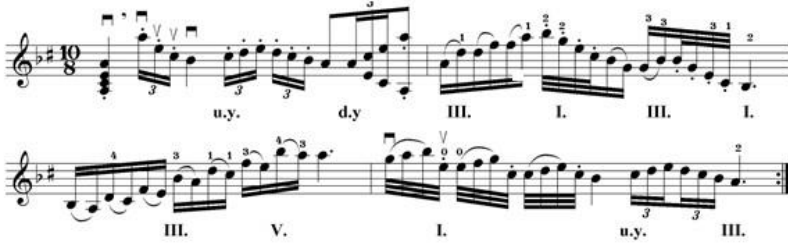
## BULGULAR

Araştırmamızın bu kısmında, M. Reşat Aysu'nun bestelemiş olduğu hicaz sazsema'nin inceleme sonucunda elde edilen çözümleme verileri, keman icrâ tekniği çerçevesinde sunulmuştur. İcrâ analizleri yapılırken öncelikli olarak incelenecek hânenin notasına, ardından betimlenen motiflerin notalarına yer verilmiştir. Bunun sebebi, incelemelerde işaret edilen kısımların kolaylıkla takip edilebilmesidir. Buna ek olarak, eserin her hânesi bir cümleden oluşmaktadır, cümleler simetrik biçimde soru ve cevap içeren ifadelerle kurgulanmıştır. Dolayısıyla açıklamalar yapılırken öncelikli olarak cümle görseline, ardından motif görsellerine yer verilmiştir. Bu görsellerin altında ilgili açıklamalar sunulmuştur. Eser icrâ analizleri yapılırken, Aysu'nun

kullanmış olduğu, 440 frekansın la sesini ifade ettiği akort düzeni<sup>1</sup> olan “sol-re-la-mi” düzenine göre açıklamalar yapılmıştır.

## Hicaz Sazsemâî'nin Birinci Hânesine İlişkin Analizler

### Şekil 1. I. Hâne



Eserin birinci hânesi; ikişer ölçüden oluşan, soru ve cevap ifadelerinin oluşturduğu, dört ölçülük, simetrik bir cümleden oluşmaktadır.

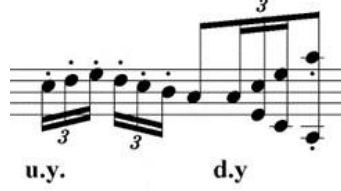
### Şekil 2. I.Motif



Eserin başlangıcında yer alan dörtlü akor; I. pozisyonda; ilk iki ses (la-mi) birinci parmakla, üçüncü ses (do#) ikinci parmakla ve dördüncü tel üzerindeki la sesi üçüncü parmakla çalınır. Bu akor, dip yay staccato ile yayı çekerek çalınır. Bu ifadeden sonra yer alan virgül ile yapılan nefes payıyla, yay tekrar dibe alınır ve böylelikle yeni figürün icrâsına hazırlık yapılmış olur. Ardından gelen üçlemeli arpej, yine I. pozisyonda aynı parmak numaralarıyla dip yay çekerek ve aynı yay üzerinde dip yay iterek ve iterek çalınır. Bu arpej üçlemede spiccato tekniği kullanılır. Bu arpej sonrasında si sesindeki kalış, bütün yay çekerek uyulanır.

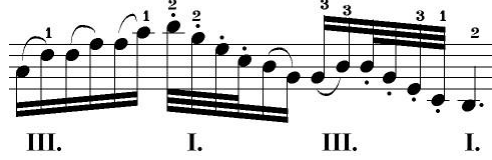
<sup>1</sup> R. Aysu (kişisel iletişim, 2 Kasım 1988).

**Şekil 3. 2. Motif**



I. pozisyonda çalınan bu motifte ilk iki üçleme uç yay kesik kesik (staccato) çalınır. Ardından sekizlik la notasıyla yayın hızlıca dibine gelinerek dip yayda detache tekniğiyle iterek ölçü bitirilir.

**Şekil 4. 3. Motif**



Şekil 4'ün başında görülen la-re geçişinde, birinci parmakla III. pozisyona legato yay kullanılarak geçilir. III. pozisyonda devam eden otuzikilik ve onaltılık altılı nota kümesi legato yay şekliyle ikili bağlı yaylarla çekerek, iterek ve çekerek çalınır. III. pozisyondan birinci pozisyona dönüş, otuzikilik dörtlü kümede ikinci parmakla ikinci parmağa geçişle yapılır. Aynı motifte uç yayda başlayan spiccato yay tekniğiyle yayın dibine gelinerek legato yay ile si-sol sesleri çekilir. Son figürdeki sol-si legato iterek ve dip yay spiccatoyla çalınır.

Motifin sonunda yer alan si sesinde, iterek bütün yay kullanılır.

**Şekil 5. 4. Motif**



İki oktav içerisinde kurgulanan bu motif, ikili legato yay tekniğiyle çalınır. Motif, her oktav geçişinde pozisyon değiştirir. Böylelikle ilk si sesi I. pozisyonda ve ikinci parmakta iken oktav si sesi III. pozisyonda üçüncü parmakta ve son oktavdaki si sesi V. pozisyonda dördüncü parmakla geçiş yapılarak çalınır. Bu esnada yay her ikili nota

kümesinde çekerek, iterek sırasal şekilde devam eder. Ardından V. pozisyonda la sesi iterek çalınarak motif sonlandırılır.

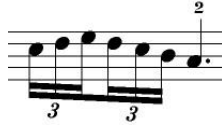
**Şekil 6. 5. Motif**



I.

Bu figür, yayın dibinden ortasına kadar üç otuzikilik notanın çekerek bağlanmasıyla başlar. Son otuzikilik notanın zıplatarak yayın dibine tek hamlede gelmesiyle sonlanır. Ard arda gelen üç motif de aynı şekilde icra edilir. Figürün son sesi olan si sesinde bütün yay çekilerek yayın dibinden ucuna kadar gelinir. V. pozisyonda başlayan bu ölçü, mi sesinde I. pozisyona dönüş yapar.

**Şekil 7. 6. Motif**



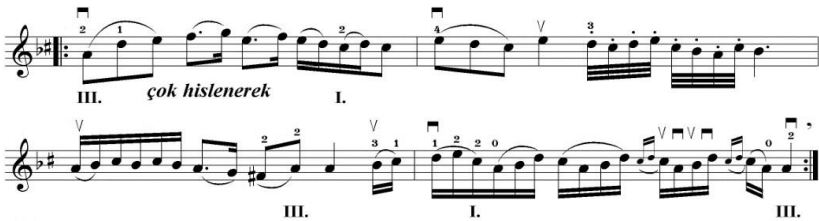
u.y.

III.

Hâne sonunda yer alan Şekil 7’de görülen bu motif, uç yayda iterek başlar. Sırasal olarak devam eder ve la notasında III. pozisyonda ikinci parmak geçişi ile son bulur.

**Hicaz SazSemâî’nin Mülâzime Hânesine İlişkin Analizler**

**Şekil 8. Mülâzime**



Eserin mülâzime hânesi; ikişer ölçüden oluşan, soru ve cevap ifadelerinin oluşturduğu, dört ölçülük, simetrik bir cümleden oluşmaktadır.



**Şekil 9. 1. Motif**



Mülâzime bölmesinin ilk motifinde Aysu'nun kendi ifadesiyle “çok hislenerek” çalınmasını istediği kısım, Türk müziği geleneğinde sıkça kullanılan vibrato ve çarpmalarla bezenerek ifade edilebilir. Bu motif, sazsemâî türünde kullanılan geleneksel yay uygulaması ile (3+2+2+3) çekerek, iterek ve çekerek başlar. Ardından son figürde geleneğin dışına çıkılarak sadece iterek değil; ikili legato ile iterek, çekerek ve iterek üç kısma bölünerek uç yayda çalınır. Figürün son sesi olan do sesinde bütün yay kullanılarak yayın dibine gelinir. III. pozisyonda başlayan bu motif, do sesinde ikinci parmakla I. pozisyona geçilerek son bulur.

**Şekil 10. 2. Motif**



Bu motifte I. pozisyonda geleneksel biçimde legato yayla üç sekizliğin bağlanmasıyla başlayan ölçü, staccato yaylarla devam eder. Bütün yay çekerek si sesinde son bulur.

Böylelikle alışılmışın dışında olarak bir sonraki ölçü iterek başlamış olur.

**Şekil 11. 3. Motif**



Şekil 11’de görülen legato yay ile iterek başlayan motif, sırasal devam eden dip yaylarla altılı nota kümesini sürdürür. Legato devam eden ikili sekizlik nota kümeleri arasında III. pozisyona ikimci parmakla geçiş yapılır. Motif, la sesinde yayı çekerek son bulsa da, aşağıda yer alan bir sonraki ifade, alışılmışın dışında olarak ölçü bitmeden iterek başlar.

**Şekil 12. 4. Motif**



III. pozisyonda başlayan bu ifadede, do sesinde ikinci parmakla I. pozisyona geçerek ve üçerli kümeler halinde legato yay şekli kullanılır. Ardından gelen dört onaltılık nota, bağlı yayla devam eder. Uç yayda sırasal itme ve çekme hareketiyle motif bağlanmadan sürdürülür. Ölçü sonunda do-la sesleri ikili bağlı yayla ve hâne sonlarında olduğu gibi III. pozisyonda ikinci parmakla la sesine geçilerek bağlanır. Bu motifte görülen ikili çarpmalar, ikinci ve üçüncü parmak dokunuşlarıyla yapılır.

**Hicaz Sazsemâî'nin İkinci Hânesine İlişkin Analizler**

**Şekil 13. II. Hâne**



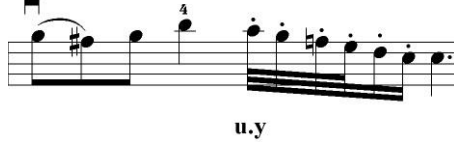
Eserin ikinci hânesi; birer ölçüden oluşan, soru ve cevap ifadelerinin oluşturduğu, dört ölçülük, simetrik bir cümleden oluşmaktadır.

**Şekil 14. 1. Motif**



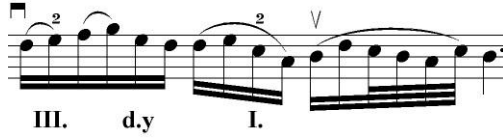
Çarpmalarla, III. pozisyonda, ikinci parmakla başlayan hâne, bütün yaylarla başlamasına karşın, legato yaylarla devam etmiştir. Ardından gelen otuzikilik motiflerden itibaren uç yayda staccato tekniği ile devam edilir. Bu esnada aynı yerde la sesinde I. pozisyona dönüş yapılır.

**Şekil 15. 2. Motif**



Çekerek legato başlayan bu motif, iterek ve çekerek sürdürüldüğünde, uç yayda staccato olarak devam eder. Böylece ilk ölçüde staccato uç yayda çıkan motif, aynı yay tekniğiyle inerek son bulur.

**Şekil 16. 3. Motif**



İlk altılı nota kümesi; bağlı yaylarla III. pozisyonda başlar, dip yayda bağısız, çekerek, iterek son bulur. Ardından gelen dörtlü ve altılı nota kümeleri, legato yay tekniğiyle çalınarak do sesinde ikinci parmakla I. pozisyona dönüş yapar. Ölçü, si sesinde bütün yayı çekerek son bulur. Bu nedenle aşağıda yer alan sonraki ölçü, alışılmışın dışında iterek başlar.

**Şekil 17. 4. Motif**



İterek bütün yay ile dip yayda sırsal çekme ve itme hareketleriyle altılı figür çalınır. Bağlı ve bağısız devam eden notalar, her hânedede olduğu gibi III. pozisyona ikinci parmakla geçiş yapılarak son bulur.

## Hicaz Sazsemâî'nin Üçüncü Hânesine İlişkin Analizler

### Şekil 18. III. Hâne



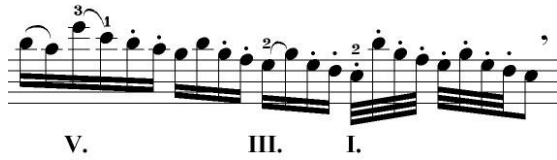
Eserin ikinci hânesi; birer ölçüden oluşan, soru ve cevap ifadelerinin oluşturduğu, dört ölçülük, simetrik bir cümleden oluşmaktadır.

### Şekil 19. 1. Motif



Çekerek bütün yay ile başlayan bu hâne, uç yayda staccato tekniği kullanılarak sırasal yay şekliyle devam eder. Ölçü içerisindeki sekizlik mi ve sol notaları detache yay tekniğiyle hızlıca yayın ucundan dibine ve dibinden ucuna gelinerek staccato devam eder. Figürün son sesi olan si sesine ikinci parmakla III. pozisyonda geçiş yapılır.

### Şekil 20. 2. Motif



III. pozisyonda başlayan ölçü, V. pozisyona üçüncü parmakla geçerek legato yay şekliyle devam eder. Bu ilk figürü oluşturan altılı nota kümesi, staccato tekniği kullanılarak son bulur. Sonrasında yer alan dörtlü nota kümesinde ilk iki ses (sol-si) detache, ardından gelen iki ses (sol-fa) staccato tekniği ile çalınır. Sonrasında görülen dörtlü nota kümesinde de aynı şekilde davranılır. Bağlı ve III. pozisyonda başlayan dördüncü küme, otuzikilik uç yay spiccato ile I. pozisyona geçerek devam eder. Ölçü sonundaki virgül, nefes payıyla yayı dibe alma boşluğunu yaratmaktadır.

**Şekil 21. 3. Motif**



Eksik beşli akoruyla başlayan bu ölçü, eş zamanlı olarak I. pozisyonda do# sesinin ikinci parmakla basılması, sol sesinin ise II. pozisyonda birinci parmakla basılmasıyla çalınır. Bu icrâ biçiminin sebebi, eksik beşli olan akorun aynı anda ikinci parmakla çalınamamasıdır. Detache yay tekniği ile si ve la sesleri iterek ve çekerek çalınır. Ardından uç yayda iterek başlayan otuzikilik nota kümeleri, staccato yay tekniği kullanılarak sırasal devam eder. Ölçü, iterek bütün yayda çalınan si sesi ile son bulur.

**Şekil 22. 4. Motif**



İkinci hânenin sonundaki figür ile aynı olan bu kısım, bir önceki figüre bağlı olarak çekerek başlar. Bütün yay ile dip yayda sırasal çekme ve itme hareketleriyle altılı figür çalınır. Bağlı şekilde devam eden notalar, her hânedeki olduğu gibi III. pozisyona ikinci parmakla geçişle son bulur.

## Hicaz Sazsemâ't'nin Dördüncü Hânesine İlişkin Analizler

### Şekil 23. IV. Hâne

*canlı canlı - animato-*

III. u.y. I. III.

V. d.y.

u.y. VII. V. d.y. III. u.y. d.y. I. u.y.

d.y. III. u.y. d.y. u.y. I. *rall.* *a tempo* d.y.

d.y. III. *rall.*

*süratli*

IV. I. III. IV. III. I. III.

I. III. *yavaş yavaş ağırlaşarak*

III. *rall.* I.

III. *yavaş*

**Şekil 24. 1. Dizek**



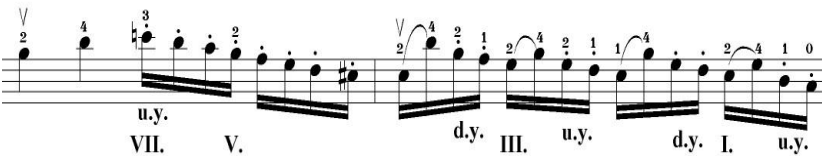
Dördüncü hânenin ilk dizeğinde, bütün yay detache tekniği ile başlayıp bütün yay spiccato yöntemi ile zıplatılarak yayın dibine gelinir ve dörtlü küme legato seslendirilerek mi sesinde ikinci parmakla III. pozisyona geçiş yapılır. Buna bağlı olarak III. pozisyonda devam eden cümle, re sesinde ve do# sesinde birinci parmak kullanarak seslendirilir. Legato yaylarla çekerek başlayan onaltılık notalar, uç yayda staccato tekniği kullanılarak devam eder. Bu kümede ikinci parmakta I. pozisyona fa sesinde geçiş yapılır, ardından gelen onaltılık küme tekrar legato yay tekniğiyle iterek devam eder. İkinci parmakla III. pozisyona geçiş, mi sesinde başlar. Aynı pozisyonda re sesi ile bütün yay çekerek cümle sonlandırılır. Buna bağlı olarak bir sonraki cümle iterek başlayacaktır.

**Şekil 25. 2. Dizek**



İterek ve çekerek detache yaylarla başlayan bu dizekte, iterek onaltılık kümelerde legato yay kullanılarak, V. pozisyona üçüncü parmakla la sesine geçiş yapılır. Sol sesinde çekerek bütün yay kullanılır. Bu nedenle bir sonraki ölçü iterek başlar. İterek başlayan notaları, dip yay staccato ile diğer onaltılık notalar takip eder. Son onaltılık küme, detache olarak çalınır. Sırasal giden detache yaylar, sol sesinde bütün yayla sonlanır.

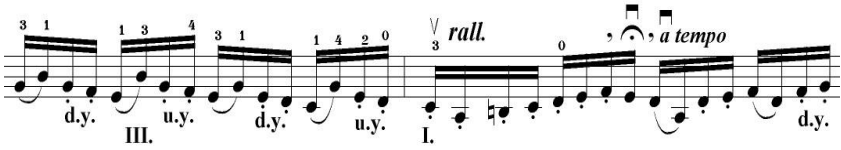
**Şekil 26. 3. Dizek**



Detache yaylarla iterek ve çekerek başlayan bu ölçü, uç yayda kullanılan staccato tekniği ile VII. pozisyona geçiş yaparak devam eder.

VII. pozisyonda başlayan ilk onaltılık küme, sonunda ikinci parmakla V. pozisyona geçerek diğer onaltılık dörtlü nota kümesine aynı yay şekli ile bağlanır. Bağlı-bağısız-bağlı-bağısız biçimde çalınan onaltılık nota kümeleri; iterek ikili legato, ardından ikili dip yay staccato döngüsüyle çalınır. Bu esnada ikinci onaltılık dörtlü nota kümesinde III. pozisyona geçilir. Dördüncü onaltılık kümenin sonunda ikinci parmakla I. pozisyona geçiş yapılır.

**Şekil 27. 4. Dizek**



Bu dizekteki kurgu ve yay tekniği, bir önceki ölçüdeki gibi bağlı-bağısız döngü ile devam eder. Bu nedenle her küme, dip yay veya uç yay staccato tekniğiyle son bulur. Bu dizeğin ilk ölçüsünde ikinci onaltılık nota kümesinde III. pozisyona üçüncü parmakla geçiş yapılır. Sonraki ölçü, üçüncü parmakla I. pozisyona geçiş yapılarak başlar. Bu ölçü rallentando (rall.) ile başladığından, metronomun ağırlaşması ile uç yayda başlayan staccatolar orta yaya doğru genişler. Fa notasında yer alan virgöl, küçük bir nefes payı yaratır ve böylece dip yay kullanılarak mi notasında puandorglu biçimde kalış yapılır. Ardından gelen a tempo kısım, yine virgöl kullanılarak nefes payı ile yay tekrar dibe alınarak başlatılır.

Ölçü sonuna kadar bağlı-bağısız çalınan döngü devam eder. Döngü dip yayda kaldığında sonraki dizek, dip yay staccato ile başlar.

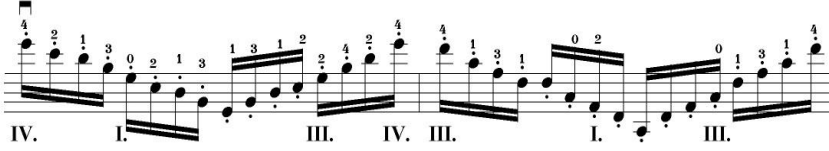
**Şekil 28. 5. Dizek**



Dip yay staccato tekniği ile başlayan bu dizek, detache yaylarla devam eder. Rallentando (rall.) sebebiyle detache yaylar giderek genişler. III. pozisyona geçiş, ikinci kümenin son notasında birinci parmakla uygulanır. Bu cümle, fa-re akoru ile III. pozisyonda üçüncü ve dördüncü parmak basarak çekerek ve puandorg uygulamasıyla çalınır. Virgöl ile yay tekrar dibe alınarak sus payında beklenilir.



**Şekil 29. 6. Dizek**



III. pozisyonda kalan, iki oktav içerisinde seyreden arpej kümelerinden oluşan bu ezgide, dip yayda spiccato yay tekniği kullanılarak, IV. pozisyona dördüncü parmakla geçilir. İlk kümede IV. pozisyondayken, ikinci küme mi telinde I. pozisyona geçilerek devam edilir.

Dördüncü kümeye III. pozisyonda ikinci parmakla başlanır, tıpkı dizek başında olduğu gibi IV. pozisyona dördüncü parmakla çıkılır. Sonraki ölçüde IV. pozisyondayken dördüncü parmak, III. pozisyondayken dördüncü parmağa kayar. Böylelikle birinci, üçüncü ve birinci parmaklar ard arda sırası ile yer değiştirilerek arpej sürdürülür. Arpejin ikinci kümesinde fa sesine I. pozisyona ikinci parmakla geçiş yapılır. Bu ölçüdeki arpejin dördüncü kümesinde III. pozisyona birinci parmakla geçiş yapılır. Son derece süratli şekilde çalınan iki ölçü, aynı süratle üçüncü ölçüye bağlanır.

**Şekil 30. 7. Dizek**



Süratli bir şekilde arpejle devam eden bu ölçüde, ilk nota kümesinde I. pozisyona ikinci parmakla geçiş yapılır. Ölçü sonunda mi sesinde III. pozisyona ikinci parmakla geçiş yapılır. Görseldeki ikinci ölçüde III. pozisyonda yavaş yavaş ağırlaşarak zıplattılan yay tekniği ile I. pozisyona ikinci parmakla fa sesinde geçiş yapılır.

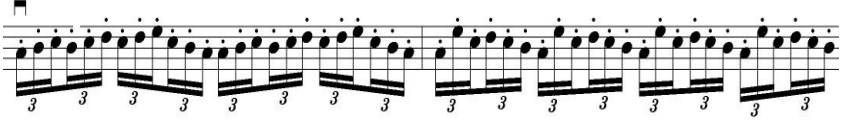
**Şekil 31. 8. Dizek**



III. pozisyonda başlayan bu arpejli kısım, detache yay tekniğiyle ve rallentando (rall.) olarak git gide ağırlaştığından, geniş yaylarla çalınır. Bütün yay ile si sesine I. pozisyonda ikinci parmakla dönüş

yapılır. Ardından gelen virgül sayesinde tekrar yay dibe alınarak beklenir.

### Şekil 32. 9. Dizek



Yavaş başlayan üçlemeler, spiccato yay tekniği ile çekerek başlayan bir döngünün tekrarlarıyla çalınır.

### Şekil 33. 10. Dizek



Dördüncü hânenin son iki ölçüsünde; öncelikle çekerek, ardından gelen oktav ses iterek çalınır. Son ölçüde yer alan arpej kümesi, çekerek, iterek ve mi-la akoru çekerek çalınır. Son ses olan la sesi, bitiş hissi yaratmak üzere çekerek çalınabilir.

## SONUÇ

Türk müziğinde yer alan sâzendelik geleneğinde toplu icrâya dayalı uygulamalara, geçtiğimiz asırdan itibaren solo icrâlar da eklenmeye başlamıştır. Bu değişimin en belirgin ve etkili karakterlerinden biri, Tanburî Cemil Bey olmuştur. Tanburî Cemil Bey'in kayıt altına alınan solo icrâları ve ustalık içeren performansları, bununla birlikte icrâ zorlukları içeren yaratıları, bu etkileşimlerin ilk örneklerinden olmuştur. Bu doğrultuda gelenek yaratılarında da icrâ zorlukları ve virtüözite içeren pasajlar sıkça gözlemlenmeye başlamıştır. M. Reşat Aysu, bahsi geçen değişimin 20. asırda yaşamış örneklerinden birini temsil etmektedir. Aysu'nun yaratma davranışında, çalgısal zorluk içeren pasajların yanı sıra arpejler, akorlar ve ajilite içeren motifler gibi ezgi inşaları sıklıkla görülmektedir. Bestecinin yaşamı boyunca Türk müziğinin yanı sıra farklı müzik türleri ile ilgilenerek kendisini geliştirmesi, sözü geçen yaratma davranışlarını açıklar niteliktedir. Reşat Aysu'nun bestelerini oluştururken keman çalgısını kullanmıyor oluşu, bestelerini ıslıkla yaptığı ifadelerinden yola çıkarak, eserlerini özellikle keman çalgısı özelinde bestelediği sonucuna ulaşılabilir. Bununla birlikte hicaz sazsemâî incelendiğinde gerek keman üzerindeki parmak

pozisyonlarının gerek yay tekniklerinin ve gerekse kullanılan akorların keman için oldukça uygun olduğu görülmektedir.

Eser icrâ analizleri sonucunda, Aysu'nun kullanmış olduğu, 440 frekansın la sesini ifade ettiği akort düzeni olan “sol-re-la-mi” düzenini kullanma gereği ortaya çıkmıştır. Bunun sebebi eser içerisinde yer alan akorların bu akort düzeninde uygulanabilir olmasıdır. Türk müziği keman icrâsında geleneksel olarak kullanılan “do-sol-re-la” ya da “fa-do-sol-re” akort düzeninde akorların teknik olarak icrâsının mümkün olmayışıdır. Bununla birlikte bu eser, geleneksel akort düzeninde icrâ edildiği takdirde iki oktav içerisinde yer alan pasajların oktav değiştirmeden çalınmasını imkânsız kılar. Bu akort sistemini kullanılması, Aysu'nun gelenek müziğinde reformist bir yaklaşımı olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu doğrultuda incelenen Aysu'nun hicaz sazsemâsinde hızlı çalınan pasajlarda pozisyon değişiklikleri, yay tekniklerinin süratli bir biçimde değişime uğrayarak kullanılması, arpej ve akorların sıklıkla ve hem eş zamanlı, bazen de hızlı bir biçimde kullanıldığı dikkati çekmiştir. Ayrıca, eserde kullanılan yay tekniklerinin sağ kolda dinamizm gerektirdiği belirlenmiştir. Özellikle ajilite gerektiren pasajların her motifinde farklı yay tekniklerinin kullanılma gereği, bu dinamizmi yaratmaktadır. Bunlara ek olarak, iki oktav boyunca kurgulanan motifleri icrâ edebilmek için gereken sol eldeki pozisyon geçişleri, sol elin dinamizmini de gerektirmektedir.

Sonuç olarak Aysu'nun yaratma davranışında dikkati çeken söz konusu özellikler, bestecinin keman çalgısının teknik özellikleri çerçevesindeki bilgisini ortaya koymaktadır. Diğer taraftan, bestecinin gelenek mensubiyetinin yanı sıra Batı kaynaklı müzik türlerinin teorik bilgilerine sahip oluşu, incelenen eserde belirlenen özgün yaratma davranışını açıklar niteliktedir.

## KAYNAKÇA

- Akdoğan, O. (1997). Ege'de Müzikçiler Ansiklopedisi. İzmir: Metro Matbaacılık.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2009). Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Pegem Yayınları.
- Dalkıran, E. (2006). Keman Eğitiminin Başlangıç Aşamasında “Detache ve Legato” Yay

- Tekniklerinin Keman Öğrencilerine Aktarımı. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 1(2), 125-142.
- Helvacı, O. (2006). 20. Yüzyıl Türk Müziğine Farklı Bir İz Bırakan M. Reşat Aysu' nun Hayatı ve Bestecilik Kimliği. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 3(2), 29-35.
- Ulucan, S. (2005). Yüksek Lisans Tezi . Kemanda Yay Tekniğinin Temel Bilgileri ve Gelişimi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2011). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.