



Makale Türü/Article Type: Araştırma Makalesi/Research Article (Bu makale Tübitak-2209-A Üniversite Öğrencileri Araştırma Projeleri Desteği Programı Kapsamında 1919B012401231 Numaralı Araştırma Projesinden Türetilmiştir)

Doi: 10.36442/AMADER.2026.123

REŞAT AYSU'NUN ŞEHNAZ BUSELİK SAZ SEMAİSİNİN UD POZİSYON EĞİTİMİNDE KULLANILABİLİRLİĞİ

Berk Tuna FİLİZ¹

Emre ÜSTGÜL²

Received/Makale Geliş: 19.09.2025

Published/Yayınlanma: 12.01.2026

Atf/Citation: Filiz, B. T. ve Üstgöl, E. (2026). Reşat Aysu'nun Şehnaz Buselik Saz Semaisinin Ud Pozisyon Eğitiminde Kullanılabilirliği, Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi, 23, 2026, ss.92-104. Doi: 10.36442/AMADER.2026.123

Öz

Geleneksel Türk sanat müziği icrasında öne çıkan çalgılardan olan ud, hemen her dönemde fiziksel ve teknik değişimini sürdürerek günümüze ulaşmıştır. Günümüzde pek çok öğretim kurumundaki ud eğitiminde, başta Mutlu Torun, Onur Akdoğu ve Gülçin Yahya Kaçar gibi araştırmacı ud icracılarının metotlarındaki eğitim materyalleri ve etütlerin yanı sıra, çalgısal eser eserlere de yer verilmektedir. Geleneksel Türk sanat müziği çalgısal türleri içerisinde yer alan saz semai türü, yirminci yüzyılın son çeyreğinde Tanburi Cemil Bey başta olmak üzere Udi Nevres Bey, Refik Talat Alpman ve Refik Fersan gibi kendilerinden öncekilere göre daha solistik özellikli besteciler ve icracılar tarafından ön plana çıkarılmıştır. Bu dönem bestecilerinin bir besteleme davranışı olarak teknik açıdan ileri seviyedeki dinamik ezgi yapılarını yaygın olarak kullandıkları görülür. Bu üslubun Cumhuriyet döneminde de Mesut Cemil, Necdet Yaşar, Cinuçen Tanrıkorur ve Göksel Baktagir gibi bestecilerin de etkisiyle giderek yayıldığı söylenebilir. Araştırmaya konu olan keman virtüözü Reşat Aysu (1910-1999), bu akımın önde gelen isimlerinden biri olarak teknik bakımdan icracıları zorlayıcı nitelikte yirmi yedi saz semai bestelemiştir. Bu eserlerden biri olan Şehnaz Buselik makamındaki eseri, özellikle son hanesindeki geçitler (geçiş pasajları) dolayısıyla ön plana çıkar. Reşat Aysu'nun kendi el yazısıyla kaleme aldığı nota edisyonunda, son haneyi “özellikle yaylı ve mızraplı çalgılar bakımından bir çalışma metodu özelliği taşımaktadır” olarak tanımlaması araştırmaya ilham olmuş, bu hanenin ud çalgısının pozisyon eğitiminde kullanılabilirliği araştırılmaya değer görülmüştür.

Literatür taraması ile başlayan çalışmanın ilk bölümünde Reşat Aysu'nun hayatı ve müzisyen olarak yetiştiği çevre tarihsel ve betimlemeci bir yaklaşımla açıklanmıştır. İkinci bölümde sanatçının bestelediği saz semailerin, ritimsel, ezgisel ve biçimsel parametreler bağlamında yapısal müzik analizleri gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın son bölümünde, Aysu'nun Şehnaz Buselik makamındaki saz semaisinin son hanesinin her bir bölmesi ezgi çözümleyici bir yaklaşımla analiz edilmiş, ud çalgısındaki pozisyonların tespiti yapılmış ve pozisyonların birbirine geçiş yoğunluğu istatistiksel olarak belirlenmiştir. Bu bulgulardan hareketle, ayrı ayrı olmak üzere her bölmenin ud çalgısının pozisyon eğitimindeki kullanılabilirliği açıklanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Reşat Aysu, Saz Semai, Şehnaz Buselik Makamı, Ud Eğitimi.

“The Usability of Reşat Aysu's Şehnaz Buselik Saz Semai in Oud Position Education”

Berk Tuna FİLİZ³

Emre ÜSTGÜL⁴

¹ Lisans 4 Öğrencisi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü, Aydın, Türkiye, udiberktuna@gmail.com, ORCID ID: 0009-0001-8204-0780

² Dr. Öğretim Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Geleneksel Türk Müziği Bölümü, Aydın, Türkiye, eustgul@adu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-0453-2755

³ 4th Grade Student, Aydın Adnan Menderes University State Conservatory, Department of Traditional Turkish Music, Aydın, Türkiye, udiberktuna@gmail.com, ORCID ID: 0009-0001-8204-0780

⁴ Assistant Professor, Aydın Adnan Menderes University State Conservatory, Department of Traditional Turkish Music, Aydın, Türkiye, eustgul@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-0453-2755

Abstract

The oud, a prominent instrument in traditional Turkish art music, has survived through physical and technical evolution throughout almost every period, reaching the present day. Today, oud training in many educational institutions includes instrumental works alongside etudes developed by research-based oud players such as Mutlu Torun, Onur Akdoğu, and Gülçin Yahya Kaçar. The saz semai genre, a genre within the traditional Turkish art music genre, was brought to the forefront in the last quarter of the twentieth century by composers and performers with a more solitary character than their predecessors, such as Tanburi Cemil Bey, Udi Nevres Bey, Refik Talat Alpman, and Refik Fersan. It can be observed that the composers of this period widely employed technically advanced dynamic melodic structures as a composing practice. It can be said that this style gradually spread during the Republican era, influenced by composers such as Mesut Cemil, Necdet Yaşar, Cinuçen Tanrıkorur, and Göksel Baktagir. The violin virtuoso Reşat Aysu (1910-1999), the subject of this study, was a leading figure in this movement and composed twenty-seven technically challenging saz semais. One of these pieces, a piece in the Şehnaz Buselik makam, stands out particularly for its final section (transitional passages). Reşat Aysu's description of the final section in his own handwritten score as "a practice method, particularly for stringed and plectrum instruments," inspired the study. The applicability of this section to position training on the oud was deemed worthy of investigation.

In the first part of the study, which begins with a literature review, Reşat Aysu's life and the environment in which he grew up as a musician are explained with a historical and descriptive approach. The second part provides structural musical analyses of the saz semais composed by the artist, in terms of rhythmic, melodic, and formal parameters. In the final section of the study, each section of the final section of Aysu's saz semai in the Şehnaz Buselik makam was analyzed using a melodic approach. Based on the findings, the applicability of each section in position training on the oud was explained.

Keywords: Reşat Aysu, Saz Semai, Maqam of Şehnaz Buselik, Oud Education.

GİRİŞ

Müzik, hangi türde olursa olsun yaratıldığı dönemin kültür ortamından ve bu ortamı oluşturan insanların sanatsal yönelimlerinden etkilenir. Osmanlı'nın devlet yönetimi ve kültür politikaları bağlamında değişim dönemi olarak tanımlanan ve yaklaşık otuz yedi yıl süren Tanzimat döneminde, geleneksel Türk sanat müziği yapısal anlamda pek çok değişime uğramıştır. 1826 yılında II. Mahmut'un Yeniçeri Ocağını kapatması ve yerine Muzika-yı Hümayun'u kurmasıyla sarayın yabancı müzik unsurlarıyla olan etkileşimi artmış, Batı müziği çalgıları bu dönemde geleneksel Türk sanat müziğinde daha yaygın hale gelmiştir. Başta keman, klarnet ve piyano olmak üzere, gelenek mensupları tarafından kabul edilen ve giderek yayılan bu çalgılar daha çok icracının dikkatini çekmiştir. Araştırmaya konu olan Mehmet Reşat Aysu(1910-1999), Cumhuriyet döneminde keman icracılığı ve bestecilik kimliğiyle öne çıkan bir sanatçıdır. Tarihsel süreçte Kemani Hızır Ağa, Kemani Hasan, Kemani Ahmed, Kemani Corci, Kemani Salih, Kemani Tatyos, Kemani Salih gibi isimler, Enderun başta olmak üzere, İstanbul müzik icra ortamlarında keman çalgısının yayılmasında önemli rol almışlardır. Cumhuriyet döneminde Nubar Tekyay, Cevdet Çağla, Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl原因 gibi isimlerle devam eden keman ekolünde Reşat Aysu üst düzey teknik becerileriyle dikkat çeker. Özellikle saz semai türünde bestelediği eserlerinde Türk müziği unsurlarını (makam, usul ve tür bağlamında) kullanmasının yanı sıra, Batı müziği tarzını da yansıtan sanatçı, kendinden yaklaşık çeyrek asır önce Tanburi Cemil Bey ile başlayan ve Şerif Muhittin Targan, Udi Nevres Bey, Refik Talat Alpman, Refik Fersan gibi isimlerle devam eden değişim dönemi temsilcilerinden biri olarak kodlanır. Saz semailerinin son bölümlerinde dinamik geçit⁵ bölmelere sıklıkla yer veren Aysu, kendi el yazısı notalarının bir kısmında

⁵ Geniş bir ses alanı içinde, esere dinamizm ve teknik zorluk kazandırma amacıyla küçük sürelerle yapılmış ezgi ya da ezgiler bütünü (Akdoğu, 2003).

belirttiği gibi etüt niteliğinde eserler bestelemiştir⁶. Sanatçının etüt olarak nitelendirdiği bölmeler, bu araştırmaya ilham olmuş, ud çalgısının pozisyon eğitiminde kullanılabilirliği araştırılmanın çıkış noktası olmuştur.

1910 yılında Tekirdağ'da doğan Aysu, müzisyen bir ailenin beşinci çocuğudur. Tekirdağ Belediye Badosu'nun şefi olan babasının yanı sıra, büyük ağabeyi'nin trombon, ortanca kardeşinin klarnet, küçük kardeşinin bateri, ablasının ud ve kız kardeşinin de keman çaldığı bilinir (Kaya, 2005). İlkokuldan liseye kadar öğrenimini Darüşşafaka'da tamamlayan Aysu, müzik merakının burada başladığını ve otodidakt olarak notayı ve keman çalmayı öğrendiğini şöyle ifade etmiştir:

“Notayı Darüşşafaka'da iken Bimen Şen'in Çamlar altında uzattı desti nazik bir peri güfteli saba şarkısını birçok kereler tek başıma tekrar ederek öğrenmiştim. Kemana da kimseden ders almadan öğrendim. Boş zamanlarımda okuldaki sıraların üzerine iki çivi çakarak, bunların birine bir çelik tel bağlar ve bir ucunu da elimle idare ederek, öğrendiğimiz marşları çıkarmaya çalışırdım. (Kalaycıoğlu, 1962, s. 44)

Ortaokul yıllarında Darüşşafaka'da müzik öğretmenliği yapan Zekaizade Ahmet Irsoy'dan müzik dersleri alan Aysu, bu yıllarda Irsoy'un korosuna da devam ederek Türk müziği üzerine çalışmalarını sürdürmüştür. 1931 yılında Darüşşafaka'dan mezun olduktan sonra Ankara'da yeni açılan Ziraat Fakültesine girmek için Ankara Gazi Osman Çiftliğinde staja başlamış, burada müzik grubu olarak çalışan Macar Çigan Orkestrasından kişisel gelişimi noktasında faydalanmıştır (Kaya, 2005, s. 6). Aynı yıllarda Batı'nın tanınmış keman sanatçılarından plaklarını elde eden ve keman metotlarını çalışmak suretiyle Batı tekniğini öğrenen Aysu, yalnızca Türk müziği sınırları içinde kalmak istememiştir (Bardakçı, 1983, s. 2). 1941 yılında İzmir-Bornova Zirai Mücadele Enstitüsü'ne tayin olan sanatçı, 1945 yılında besteci Rakım Elkutlu ile tanışmış ve birlikte İzmir Musiki Cemiyetini kurmuşlardır (Rona, 1970, s. 562). Elkutlu'nun nota bilgisinin yeterli olmaması sebebiyle seksene yakın eserini düzenleyerek notaya alan Aysu, 1948 yılına kadar bu cemiyetin hocalığını yürütmüş ve 1949 yılında İzmir Radyosu'nda keman sanatçısı olarak göreve başlamıştır. Aynı yıllarda Madam Amati ve Şehir Badosu şefi Fuat Türkoğlu'nun kurduğu senfonik orkestrada birinci keman olarak görev almış ve Batı müziği notasyonu, türleri ve repertuarı alanlarında gelişimini sürdürmüştür. İzmir Radyosu'ndaki görevi dolayısıyla 1952'de Amerika Birleşik Devletleri'ne, 1953'de Almanya'ya, 1955'de Yunanistan'a, 1957'de Kıbrıs, İsviçre ve Belçika'ya, 1960'da İsrail'e giderek Türk müziğinin tanıtılmasında aktif rol almıştır (Özden, 1999, s. 2).

Doktor ve Şair Cemalettin Alptekin ile 1984 yılında kurulan “Dergah” isimli şairler ve besteciler topluluğunda yolları kesişen Aysu, bu vesileyle Alptekin'in yirmiye yakın güftesini çeşitli makamlarda besteleyerek çalgısal eser besteciliğinin yanı sıra sözlü eser besteciliğinde de yeteneğini göstermiştir (Helvacı, 2006, s. 32). 1988 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı'nda görev alan besteci Osmanlıcadan Türkçeye yaptığı çevirilerle dikkat çekmiştir. Haşim Bey'in 93 sayfalık kitabının yanı sıra, Dârülelhan külliyyatında yer alan 120 eseri Türkçeye çevirmiş ve bunları konservatuvara hediye etmiştir (Özden, 1999, s. 1). 1942 yılında evlenen ve üç çocuğu olan Aysu, 13 Ekim 1999 yılında vefat ederek İzmir'de toprağa verilmiştir.

Görüldüğü üzere; küçük yaşlarda başladığı keman çalgısıyla birçok farklı icra ortamında sayısız müzisyen ile etkileşimde bulunan Aysu, gerek Türk gerek Batı müziğinin yapısal ve icrasal özellikleri hakkında bilgi sahibi olmuş ve sanatsal gelişimini bu doğrultuda

⁶ Araştırmaya konu olan Şehnaz Buselik saz semai'nin, Reşat Aysu tarafından el yazısı ve imzasıyla yazılan notasında “...bu saz semai'nin bilhassa dördüncü hanesi yaylı ve mızraplı sazlar için bir çalışma metodu mahiyeti taşımaktadır” ibaresi bulunur.

sürdürmüştür. Tarihsel ve kültürel kökleri bakımından Batı müziği çalgısı olan kemanı, Türk müziği tavrıyla icra etmesinin yanı sıra Batı tarzı icra tekniklerini de öğrenen sanatçı bu bağlamda bir sentez oluşturmuştur. Aysu’yu “geleneğe sahip çıkan ama ruhu geleceğe dönük” bir sanatçı olarak tanımlayan Akdoğu, Aysu’nun saz semai türünde bestelediği eserlerin bu sentezin somut örnekleri olduğunu ve kendisi tarafından “köprüsel Türk müziği” adını verdiği türün en önemli örnekleri olduğunu belirtir (1999, s. 8). Son yıllarda Reşat Aysu’nun saz semaileriyle ilgili yapılan akademik çalışmaların sayısı artarak devam etmektedir. Bu çalışmanın ilgili literatüre katkı sağlaması ve ilerleyen yıllarda Aysu’nun eserleri ve bestecilik kimliği hakkında yapılacak çalışmalara yol göstermesi hedeflenmektedir.

YÖNTEM

“Reşat Aysu’nun Şehnaz Buselik saz semaisinin son hanesi ud pozisyon eğitiminde kullanılabilir mi?” sorusu, bu makalenin çekirdeğini oluşturan problem cümlesidir. Ayrıca bu makalede zengin ve derin bilgiye ulaşabilmek için amaçlanan konuda temsil kabiliyeti yüksek olan ve nitel araştırmaların temel örneklem yöntemi olarak öne çıkan amaçlı örneklem (Sığırı, 2023) tercih edilmiş, yorumsamacı özelliğe sahip olan ve öznelliğe önem veren nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır.

Üç bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde Reşat Aysu’nun icracı olarak yetişme dönemi ve profesyonel müzik yaşamı, literatür tarama ve belge incelemesi yöntemleriyle metin merkezli olarak ele alınmıştır. İkinci bölümde, bestecinin saz semai türünde bestelediği eserler tablo olarak sunulmuş, bestecinin eserlerini bestelediği konular ve bestecilikte en verimli olduğu yıllar belirlenerek, konunun merkezine alınan Şehnaz Buselik saz semai ile karşılaştırmalı bir inceleme yapılmıştır. Bunun yanında bestecinin saz semailerinin usul ve makam parametreleri bağlamında istatistiksel dökümü oluşturularak, besteleme davranışları bağlamında tespitler oluşturulmuştur.

Bir müzik eserinde yeni bir bölümün ya da bölmenin oluşabilmesi için, ritmik ya da makamsal değişimin süreklilik gösterdiği yeni bir ezgisel ya da ritimsel boyutun başlaması gerekmektedir (Akdoğu, 2003, s. 57). Ritimsel boyuttaki değişim usul geçkisi sebebiyle oluşabileceği gibi tempodaki değişiklikler sebebiyle de gerçekleşebilir. Bu bağlam koşuluyla makalenin son bölümünde sanatçının Şehnaz Buselik makamındaki saz semaisinin son hanesi bölmelere ayrılarak her bölme için cümle ve cümlecik ölçeğinde çözümlemeler gerçekleştirilmiş ve ud çalgısındaki pozisyonlar saptanmıştır. Bölmelerdeki pozisyon dağılımı istatistiksel olarak belirlenerek veriler bulgulara çevrilmiştir. Bulgular doğrultusunda araştırmanın merkezindeki Şehnaz Buselik saz semainin son hanesinin ud pozisyon eğitimindeki kullanılabilirliği tartışılmıştır.

BULGULAR VE YORUMLAR

Geleneksel Türk sanat müziğinde saz semailer bu adı öteden beri aksak semai, sengin semai, yürük semai gibi adında semai geçen usullerle bestelenmiş olmaları dolayısıyla almıştır (Özkan, 2009, s. 220). Beş bölümlü çalgısal bir tür olarak öne çıkan saz semai, hane teslim anlayışı içerisinde, genellikle aksak semai usulünde bestelenmektedir (Akdoğu, 2003, s. 306). Son hanelerinde usul geçkisi yapılması gelenek haline gelen saz semailerin bilinen ilk örneği Sultan Veled’e aittir (Yavaşca, 2002, s. 65). Özellikle geç Osmanlı erken Cumhuriyet dönemiyle birlikte değişim dönemi bestecileri tarafından dinamik geçit ezgiler ve teknik icra becerileri içeren bölümlerin daha sık kullanılmaya başlanması, saz semailerin farklı bir kimlik kazanmasına ve etüt niteliği taşıyan virtüözlük seviyesinde eserlerin artmasına sebep olmuştur.

Tango’dan lied’e, şarkı’dan saz semai’ne gerek Türk gerek Batı müziği türlerinde birçok eser besteleyen ve bir değişim/dönüşüm dönemi bestecisi olarak kodlanan Aysu’nun

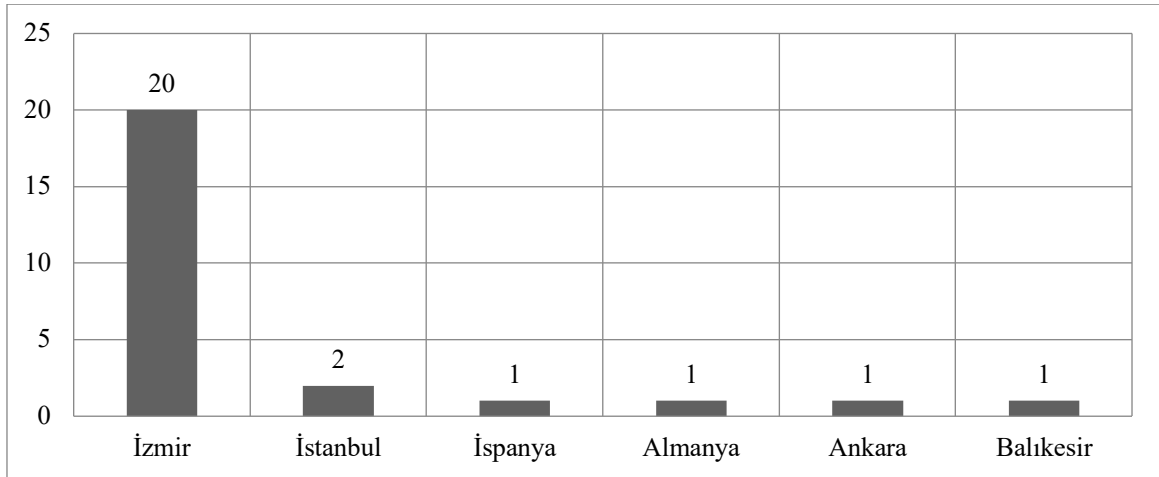
esas ün kazandığı eserleri saz semaileridir. Aysu'nun saz semailerinin sayısı konusunda kaynak yazarlarının ihtilafly görüşler belirttiği görülür. Bardakçı'ya göre (1983, s. 17) yirmi dört, Gürbüz'e göre (2022, s. 25) yirmi altı, Kaya'ya göre (2005, s. 65) yirmi yedi olan saz semai sayısı, Akışlı'ya göre (2016, s. 7) yirmi sekizdir. Literatür tarama yöntemi kullanılarak yapılan araştırmada, tarafımızca Reşat Aysu'nun saz semailerinin sayısı yirmi yedi olarak tespit edilmiştir:

Tablo 1. Reşat Aysu'nun Saz Semailerini

Sayı	Makam	Usul	Yer	Tarih	Sayı	Makam	Usul	Yer	Tarih
1	Acemaşıran	Aksak Semai + Semai	Ankara	1953	2	Acem Kürdi	Aksak Semai + Semai	Alsancak	1978
3	Buselik	Aksak Semai + Semai	Alsancak	1997	4	Çargah	Aksak Semai + Yürük Semai	Alsancak	1979
5	Ferahfeza	Aksak Semai + Semai	Bornova	1970	6	Ferahnak	Aksak Semai + Semai	Bornova	1966
7	Hicaz	Aksak Semai + Sofyan	Ayvalık	1965	8	Hicazkar	Aksak Semai + Semai	Alsancak	1978
9	Hisar Buselik	Aksak Semai + Semai	Bornova	1965	10	Karcığar	Aksak Semai + Semai	Alsancak	1977
11	Kürdi'li Hicazkar	Aksak Semai + Semai	Barselona	1952	12	Mahur (No:1)	Aksak Semai + Semai	Bornova	1954
13	Mahur (No:2)	Aksak Semai + Semai	Bornova	1977	14	Mahur (No:2)	Aksak Semai + Semai	Bornova	1977
15	Muhayyer Kürdi	Aksak Semai + Semai + Sofyan	Bornova	1967	16	Nihavend	Aksak Semai + Sofyan	Köln	1953
17	Nikriz	Aksak Semai + Semai	Alsancak	1977	18	Nişaburek	Aksak Semai + Sofyan + Yürük Semai	Bornova	1967
19	Rast	Aksak Semai + Semai	Bornova	1965	20	Segah	Aksak Semai + Semai	Alsancak	1976
21	Sultan-ı Yegah	Aksak Semai + Semai	Bornova	1967	22	Suzidil	Aksak Semai + Semai	Alsancak	1979
23	şedaraban (No:1)	Aksak Semai +	-	-	24	şedaraban	Aksak Semai +	Alsancak	1979

		Semai				(No:2)	Semai		
25	Şehnaz	Aksak Semai + Semai	İstanbul	1978	26	Şehnaz Buselik	Aksak Semai + Semai + Sofyan	Alsancak	1977
27	Yegah	Aksak Semai + Semai	İstanbul	1977					

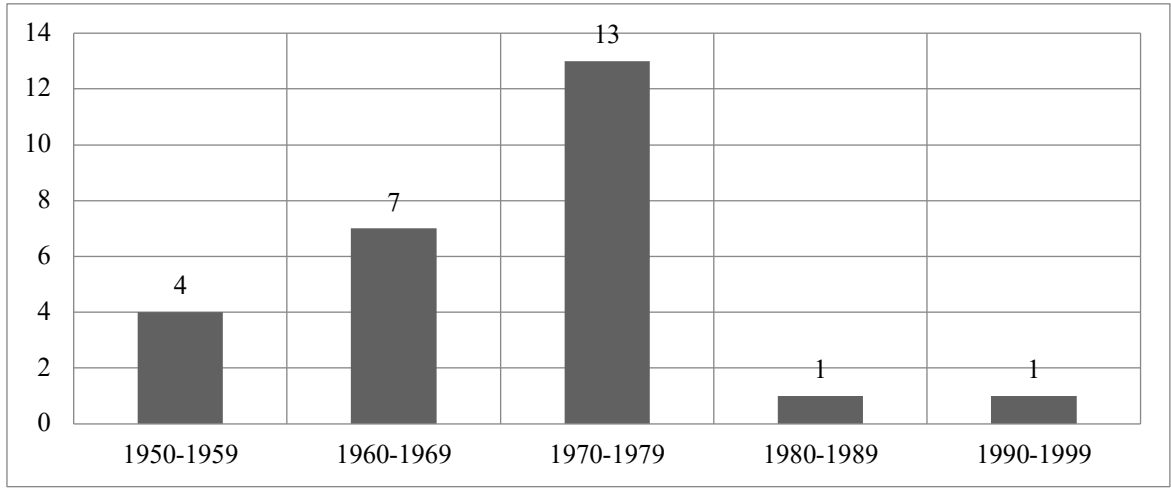
Eserlerinin tamamını kendi el yazısıyla notaya alan, hepsine bestelendiği yer ve tarih bilgilerini eksiksiz yazan Aysu'nun, araştırma kapsamında belirlenen yirmi yedi saz semaisinin yirmi altısının imzalı ilk nüshalarına ulaşılmıştır.⁷ Türk sanat müziği bestecilerinde yaygın olmayan bu davranış, Aysu'nun Batı müziği kültürüne olan aidiyetiyle açıklanabileceği gibi, bu kültürün Türk sanat müziği geleneğinde de yayılması için öncü isim olma çabası olarak görülebilir. Otuz bir yaşındayken işi dolayısıyla İzmir'e tayin olan ve vefatına kadar burada yaşayan sanatçının, Tutu'nun (2017, s. 97) da belirttiği gibi, İzmir'de halihazırda mevcut olan müzik icra ortamlarından ve geleneğin ağlarından faydalanmış olması muhtemeldir. Eserlerin bestelendikleri yere göre tasnifi yapıldığında, yirmi eserin İzmir'de bestelenmiş olması bu fikri desteklemektedir. (Grafik-1)



Grafik 1. Reşat Aysu'nun Saz Semailerini Bestelediği Yerler

Grafik 2, Reşat Aysu'nun saz semai formunda bestelediği eserlerin 1950-1999 yılları arasındaki kronolojik dağılımını yansıtmaktadır. Bestecilerin hayatlarının bazı dönemlerinde müzik yaratılarında bilinç seviyelerinin daha yüksek olduğu ve müzikal yaratımlarında verimlilik bakımından zirveye ulaştığı bilinir (Üstgöl, 2023, s. 60). Eser künyeleri incelendiğinde; Aysu'nun saz semai türündeki ilk eserini 1952 yılında (42 yaşında), son eserini ise 1997 yılında (87 yaşında) bestelediği görülür. Veriler, söz konusu dönemde Aysu'nun üretiminin 1970-1979 yılları arasında yoğunlaştığını göstermektedir. Bu on yıllık süreçte 13 saz semai besteleyen Aysu, 1960-1969 yılları arasında 7, 1950-1959 döneminde ise 4 eser bestelemiştir. Buna karşılık 1980 ve sonrasında belirgin bir düşüş gözlenmektedir, 1980-1989 ve 1990-1999 dönemlerinin her birinde yalnızca birer eser üretmiştir. Bu dağılım, Aysu'nun saz semai türüne yönelik ilgisinin 1970'li yıllarda zirveye ulaştığını ve sonrasında önemli ölçüde azaldığını ortaya koymaktadır.

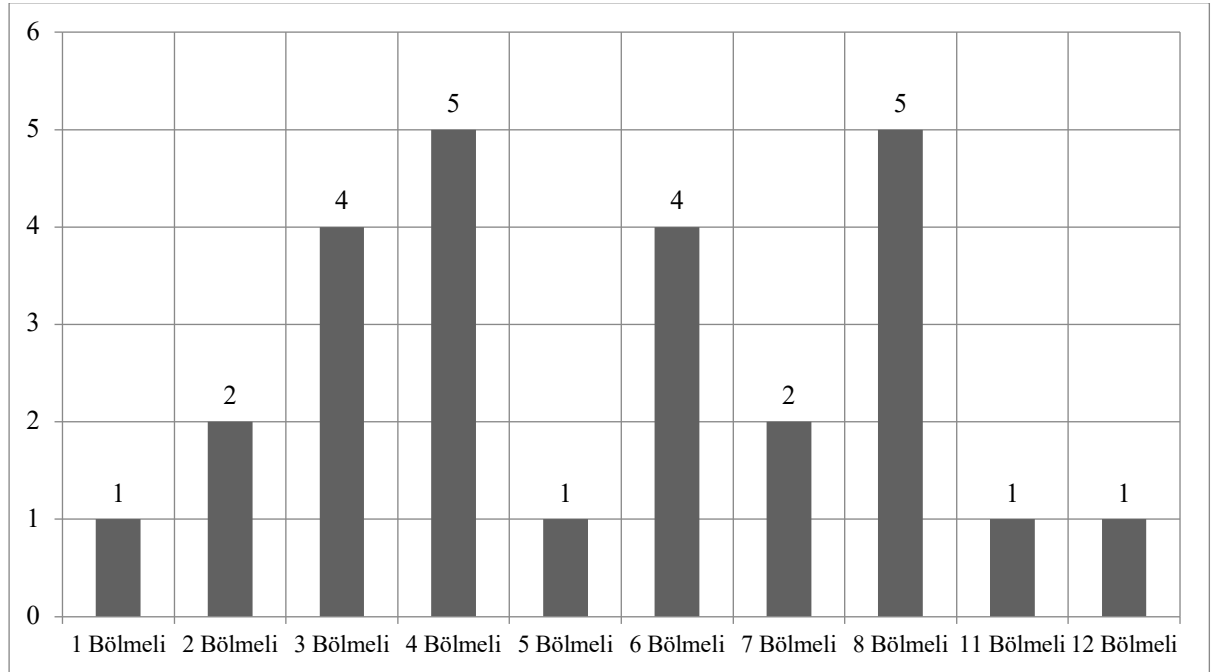
⁷ Araştırma kapsamında Şedaraban(No:1) saz semaisinin orijinal notasına ulaşılammış, bu sebeple eser tasnif dışı tutulmuştur.



Grafik 2. Reşat Aysu'nun Saz Semailerinin Kronolojik Dağılımı

Yaygın olarak saz semailerıyla tanınan Aysu'nun, yirmi altı eserde yirmi dört farklı makam kullandığı görülür. Bu tutum, Aysu'nun makam nazariyatı konusundaki yüksek bilgi seviyesini göstermesinin yanı sıra, besteleme davranışında bilinçli bir çeşitlilik arayışı içinde olduğunu ve müzikal ifade zenginliğini önemseydiği işaret eder. Bu bağlamda, sanatçının saz semai besteciliği yalnız biçimsel ve niceliksel üretkenlikle değil, yapısal ve niteliksel zenginlikle de dikkat çeker.

Aysu'nun saz semailerinin ortak özelliklerinden biri de; son hanelerinin geleneksel saz semai türünün örneklerine kıyasla yapısal olarak ölçü sayıları bağlamında uzun bölümler olmasıdır.



Grafik 3. Reşat Aysu'nun Saz Semailerinin Son Hanelerindeki Bölme Sayıları

Araştırmaya konu olan ve Aysu'nun özellikle son hanesinin yaylı ve mızraplı çalgılar için etüt niteliğinde olduğunu belirttiği Şehnaz Buselik saz semainin son hanesi on bir

bölmelidir. Araştırmanın bu bölümünde her bir bölmenin temel ud pozisyon eğitimindeki kullanılabilirliği ezgi çözümleyici bir yaklaşımla analiz edilerek incelenmiştir.

Şehnaz Buselik Saz Semai ve Ud Pozisyon Eğitimine Dair Tespitler

Araştırmanın bu noktasına kadar Aysu'nun, hayatı, müzik kimliği ve saz semailerinin genel özellikleri gibi konular açıklanmıştır. Bu bölümde Şehnaz Buselik saz semainin son bölümü bölmelere ayrılarak, her bölmenin temel ud eğitimindeki pozisyon icraları ve parmak numaraları belirlenmiştir. Bu verilerden hareketle, bölmelerde kullanılan pozisyonlar çubuk grafik olarak işlenerek somutlaştırılmış, ud eğitiminde kullanılabilirliği tartışılmıştır. Bunun yanında pozisyonların birbirine geçiş sayıları belirlenerek bu noktadaki yığılma tespit edilmiş ve eserin hangi pozisyon eğitiminde kullanılacağı üzerine görüş bildirilmiştir.⁸

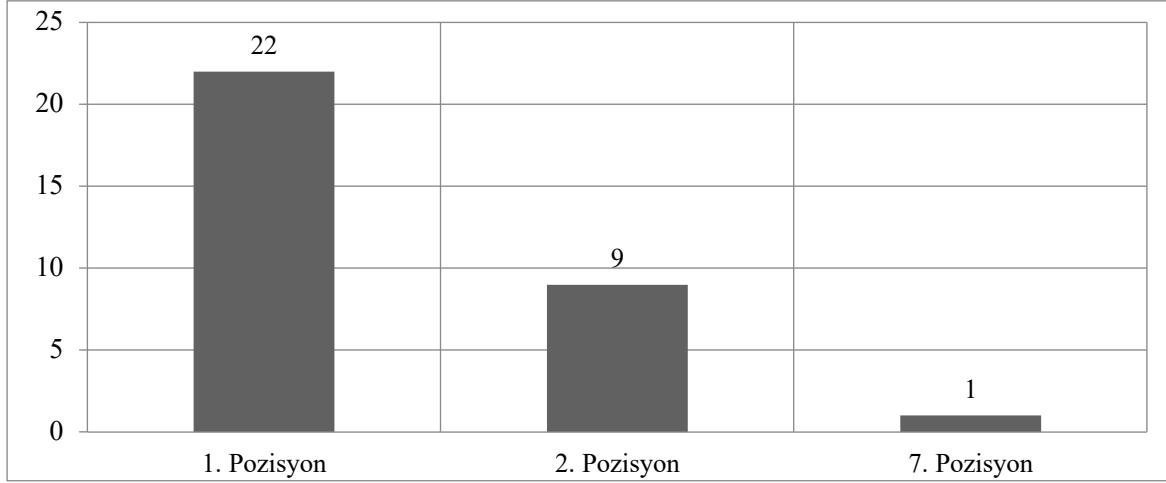
A)

The musical notation is presented in four staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff features a key signature of one sharp (F#) and includes tempo markings 'rit.' and 'a tempo'. The third staff contains a 'rall' marking and a triplet of eighth notes. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

Nota 1. Şehnaz Buselik Saz Semainin 4. Hanesinin A Bölmesi

Şehnaz Buselik saz semainin 4. hanesinin A bölümü, 2. pozisyonda başlar ve dokuzuncu ölçüye kadar bu pozisyonda icra edilir. Dokuzuncu ölçüden itibaren 1. pozisyona geçilerek Nim Şehnaz, Muhayyer, Tiz Buselik perdeleri sırasıyla bir, iki ve dört numaralı parmaklarla çalınır. Onuncu ölçüde üç dörtlük değerdeki Tiz Neva perdesi birinci parmak kullanılarak 7. pozisyonda icra edildikten sonra on birinci ölçüde 2. pozisyona geçilerek Tiz Çargah, Tiz Buselik ve Muhayyer perdeleri sırasıyla dört, üç ve bir numaralı parmaklarla icra edilir. On ikinci ölçüdeki Nim Şehnaz perdesi sebebiyle 1. pozisyon geçilir ve bu ölçüden A bölümünün sonuna kadar 1. pozisyon kullanılabilir.

⁸ Bu bölümde pozisyonlar açıklanırken, pek çok çalgıda uluslararası ölçekte kabul edilen, sol elin işaret parmağından küçük parmağa kadar 1'den 4'e sıralı kodlama sistemi kullanılmıştır.



Grafik 4. A Bölmesinde Kullanılan Pozisyon/Ölçü Sayısı Grafiği

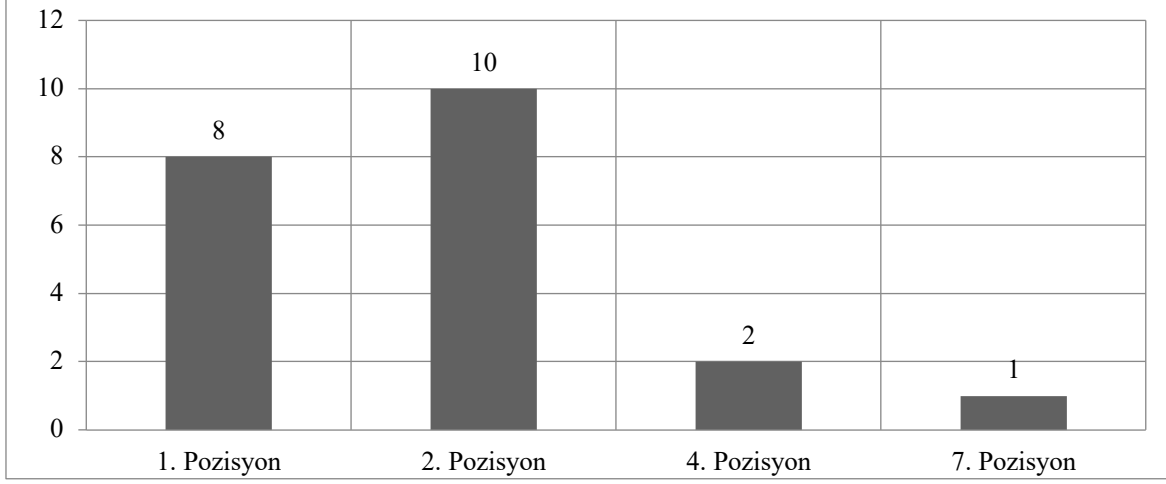
A bölümünde %68,75 oranında 1. pozisyon, %28,125 oranında 2. pozisyon, %3,125 oranında ise 7. pozisyon kullanılmıştır. Bu bölümde 1. pozisyondan 7. pozisyona ve 7. pozisyondan 2. pozisyona birer kez, 2. pozisyondan 1. pozisyona iki kez geçiş yapılmıştır.

B)



Nota 2. Şehnaz Buselik Saz Semaini 4. Hanesinin B Bölmesi

Şehnaz Buselik saz semaini 4. hanesinin B bölümü, 1. pozisyonda başlar. İkinci ölçüde Şehnaz perdesinde birinci, Tiz Buselik perdesinde üçüncü parmak kullanılarak 2. pozisyona geçilir ve dokuzuncu ölçüye kadar 2. pozisyonda icra edilir. Dokuz ile on ikinci ölçüler arasındaki kısım, sırasıyla bir, iki, üç ve dördüncü ölçülerle aynı pozisyonlarda ve parmak numaralarıyla icra edilir. On üçüncü ölçüdeki Tiz Neva perdesine kadar 1. pozisyon kullanılabilir. Tiz Neva perdesi dördüncü parmakla 4. pozisyonda icra edilir ve on dördüncü ölçüdeki Tiz Acem perdesine kadar bu pozisyonda devam eder. Tiz Acem perdesine gelindiğinde 7. pozisyonda dördüncü parmak kullanılır. On dördüncü ölçüdeki pest bölgeye yönelen ezgi sebebiyle Tiz Buselik perdesi 1. pozisyon dördüncü parmakla icra edilir. Bu ölçüden B bölümünün sonuna kadar 1. pozisyonda icra kullanılır.



Grafik 5. B Bölmesinde Kullanılan Pozisyon/Ölçü Sayısı Grafiği

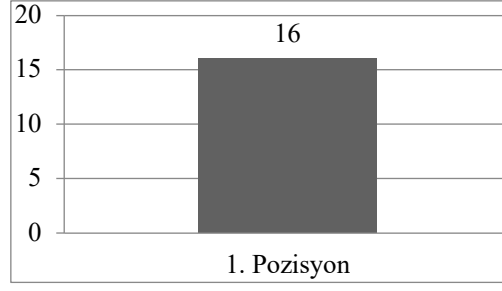
B bölümünde %50 oranında 1. pozisyon, %62,5 oranında 2. pozisyon, %12,5 oranında 4. pozisyon ve %6,25 oranında ise 7. pozisyon kullanılmıştır.⁹ Bu bölümde 1. pozisyonundan 2. pozisyona ve 2. pozisyondan 1. pozisyona ikişer kez, 1. pozisyonundan 4. pozisyona, 4. pozisyonundan 7. pozisyona ve 7. pozisyondan 1. pozisyona birer kez geçiş yapılmıştır.

C)

Nota 3. Şehnaz Buselik Saz Semainin 4. Hanesinin C Bölmesi

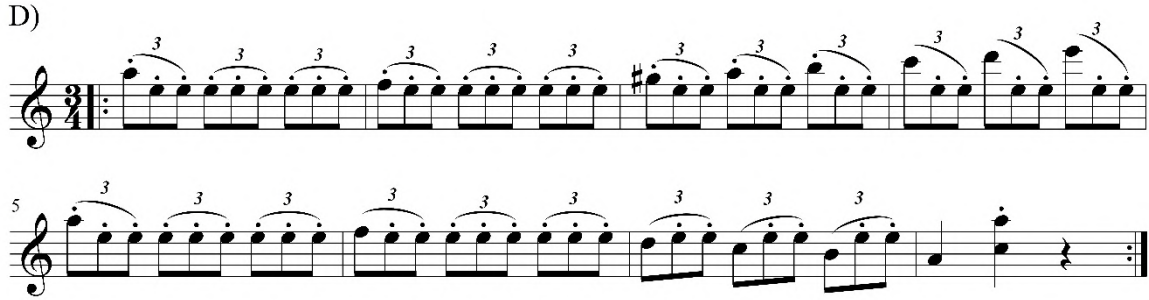
Şehnaz Buselik saz semainin 4. hanesinin C bölümü, baştan sona kadar 1. pozisyonda icra edilebilir.

⁹ B bölümünde beş ölçüde birden fazla pozisyon kullanıldığı için toplam oran %100'ün üzerindedir. Bu istatistiğin verilme amacı, eserdeki pozisyon geçirgenliğinin somut verilerle gösterilmesidir. Böylece eserin ud çalgısındaki temel pozisyon eğitiminde kullanılabilirliği noktasında veri elde edilmesi amaçlanmıştır.



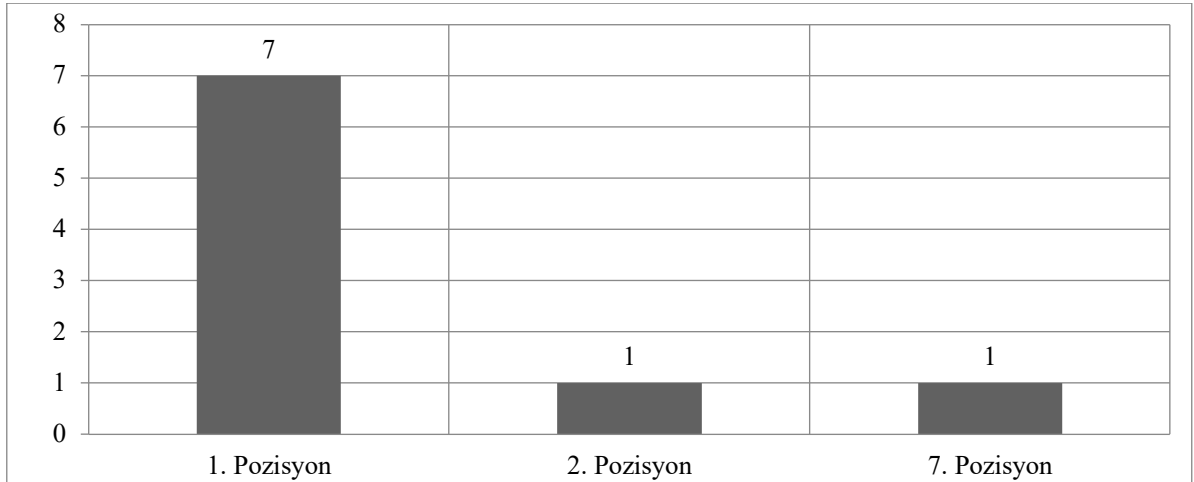
Grafik 6. C Bölmesinde Kullanılan Pozisyon/Ölçü Sayısı Grafiği

C bölümünde %100 oranında 1. pozisyon kullanılmaktadır ve pozisyon değişikliği görülmemektedir.



Nota 4. Şehnaz Buselik Saz Semainin 4. Hanesinin D Bölmesi

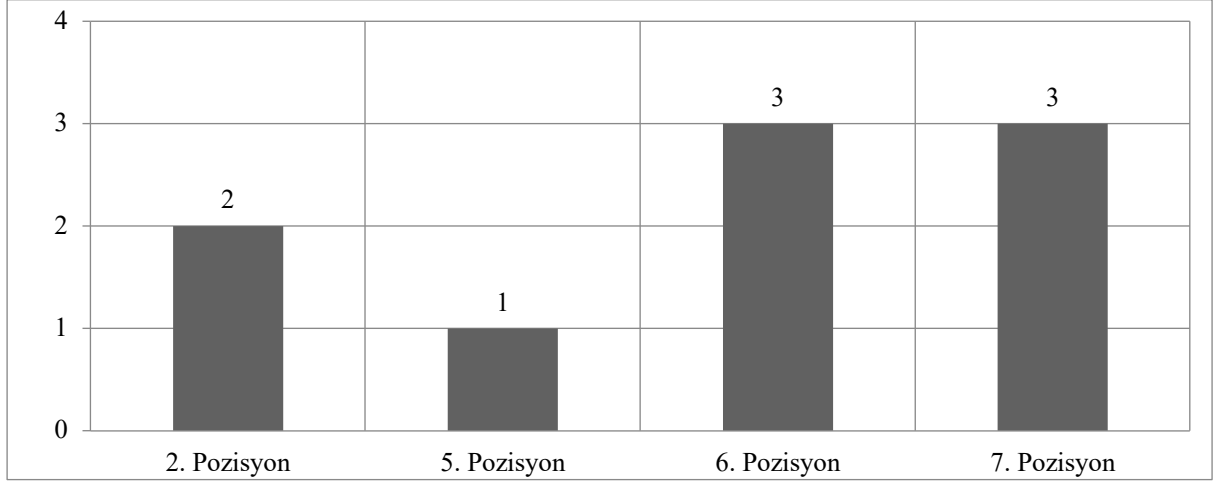
Şehnaz Buselik saz semainin 4. hanesinin D bölümünde icra tekniği bakımından iki farklı pozisyon alternatifi kullanılabilir. Birinci alternatif, 1. pozisyonda başlar ve dördüncü ölçüde 2. pozisyona geçer. Dördüncü ölçüdeki Tiz Neva perdesinde 7. pozisyona geçilerek bir sonraki ölçüde tekrar 1. pozisyona dönülerek D bölümünün bitimine kadar 1. pozisyonda icra kullanılabilir.



Grafik 7. D Bölmesinde Kullanılan Pozisyon/Ölçü Sayı Grafiği (1. Alternatif)

Bu seçenekte %87,5 oranında 1. pozisyon, %12,5 oranında ise 2. ve 7. pozisyonlar kullanılırken, 1. pozisyondan 2. pozisyona, 2. pozisyondan 7. pozisyona ve 7. pozisyondan 1. pozisyona birer kez geçiş yapılır.

İkinci alternatifte D bölümüne 6. pozisyonda başlanır ve dördüncü ölçüye kadar aynı pozisyonda icra edilir. Dördüncü ölçüdeki Tiz Çargah perdesinde dördüncü parmak kullanılarak 7. pozisyonda geçilir ve yedinci ölçüye kadar aynı pozisyonda devam edilir. Yedinci ölçüdeki Neva perdesinde 5. pozisyonda birinci parmak ve Çargah perdesinde 2. pozisyonda ikinci parmak kullanılarak D bölümünün sonuna kadar aynı pozisyonda devam edilir.



Grafik 8. D Bölmesinde Kullanılan Pozisyon/ Ölçü Sayısı Grafiği (2. Alternatif)

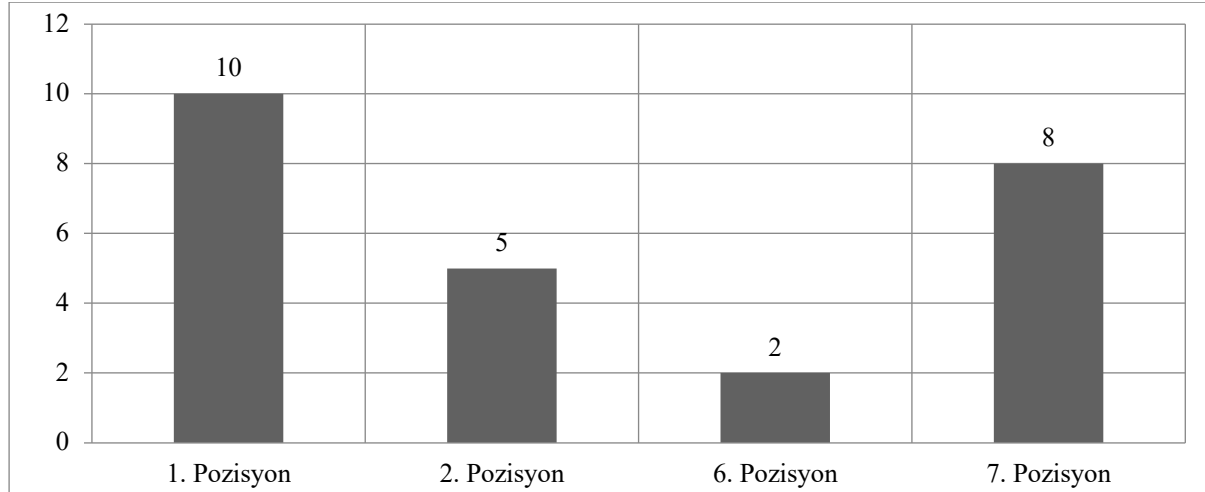
Bu seçenekte %25 oranında 2. pozisyon, %12,5 oranında 5. pozisyon, %37,5'er oranında 6. ve 7. pozisyonlar kullanılırken, 5. pozisyondan 2. pozisyona, 6. pozisyondan 7. pozisyona ve 7. pozisyondan 5. pozisyona birer kez geçiş yapılmıştır.

E)

Nota 5. Şehnaz Buselik Saz Semainin 4. Hanesinin E Bölmesi

Eserin 4. hanesinin E bölümünde, icra tekniği bakımından farklı pozisyon alternatifleri kullanılabilir. Birinci alternatifte 2. pozisyonda başlanır ve ikinci ölçüyle birlikte Tiz Hüseyini perdesinde üçüncü parmak kullanılarak 7. pozisyona geçilir. Üçüncü ölçüdeki Gerdaniye

perdesinde boş tel kullanarak 1. pozisyona geçilir ve yedinci ölçüye kadar bu pozisyon kullanılır. Yedinci ölçüdeki Tiz Neva perdesinde birinci parmak kullanılarak 7. pozisyona geçilir ve aynı ölçü içindeki Nim Şehnaz perdesine gelindiğinde birinci parmak kullanılarak 6. pozisyona geçilir. Sekizinci ölçüde Neva perdesinde boş tel kullanılarak 2. pozisyona geçilir. Dokuz, on, on bir ve on ikinci ölçüler bir, iki, üç ve dördüncü ölçülerle özdeş olmaları dolayısıyla aynı pozisyonlar kullanılır. On üçüncü ölçüde Tiz Neva perdesinde birinci parmak kullanılarak 7. pozisyona geçilir. On dördüncü ölçüye 1. pozisyonla başlanır ve Tiz Neva perdesinde 7. pozisyona geçilir. On beşinci ölçüde Dügah perdesi boş tel kullanılarak 1. pozisyona geçilir ve E bölmesi sonuna kadar 1. pozisyon kullanılır.

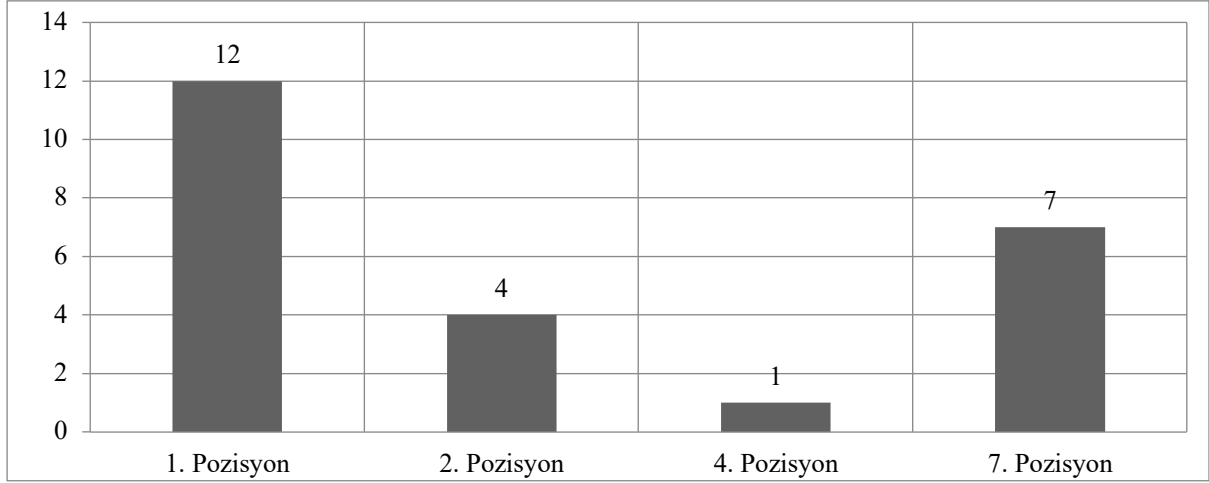


Grafik 9. E Bölmesinde Kullanılan Pozisyon /Ölçü Sayısı Grafiği (1. Alternatif)

E bölümünün ilk alternatifinde %62,5 oranında 1. pozisyon, %31,25 oranında 2. pozisyon, %12,5 oranında 6. pozisyon ve %50 oranında 7. pozisyon kullanılmaktadır.¹⁰ Bu bölümde 1. pozisyondan 7. pozisyona üç kez, 2. pozisyondan 7. pozisyona iki kez, 6. pozisyondan 2. pozisyona ve 7. pozisyondan 6. pozisyona birer kez ve 7. pozisyondan 1. pozisyona dört kez geçiş yapılmıştır.

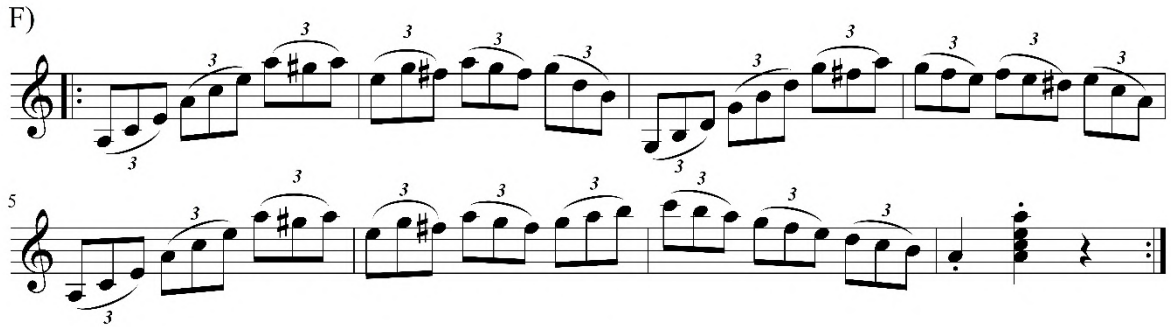
İkinci alternatifte E bölümüne 2. pozisyonda başlanır. İkinci ölçüdeki Tiz Hüseyini perdesinde 7. pozisyona geçilir. Üçüncü ölçüdeki Gerdaniye perdesinde boş tel kullanarak 1. pozisyona geçilir ve yedinci ölçüye kadar aynı pozisyon kullanılır. Yedinci ölçüde Tiz Neva perdesinde 4. pozisyona dördüncü parmakla geçilir ve aynı ölçüdeki diğer Tiz buselik perdesinde dördüncü parmak kullanılarak 1. pozisyona geçilir. Dokuzuncu ölçüde Dügah perdesinde boş tel kullanılarak 2. pozisyon geçilir ve dokuz, on, on bir ve on ikinci ölçüler bir, iki, üç ve dördüncü ölçülerle özdeş olmaları dolayısıyla aynı pozisyonlar kullanılır. On üçüncü ölçüdeki Tiz Neva perdesinde birinci parmak kullanılarak 7. pozisyona geçilir. On dördüncü ölçüye 1. pozisyon başlanır ve Tiz Neva perdesinde 7. pozisyona geçilir. On beşinci ölçüde Dügah perdesi boş tel kullanılarak 1. pozisyona geçilir ve E bölümünün sonuna kadar 1. pozisyon kullanılır.

¹⁰ E bölümünde tespit edilen birinci alternatif icrada dokuz ölçüde birden fazla pozisyon kullanıldığı için toplam oran %100'ün üzerindedir.



Grafik 10. E Bölmesinde Kullanılan Pozisyon/Ölçü Sayısı Grafiği (2. Alternatif)

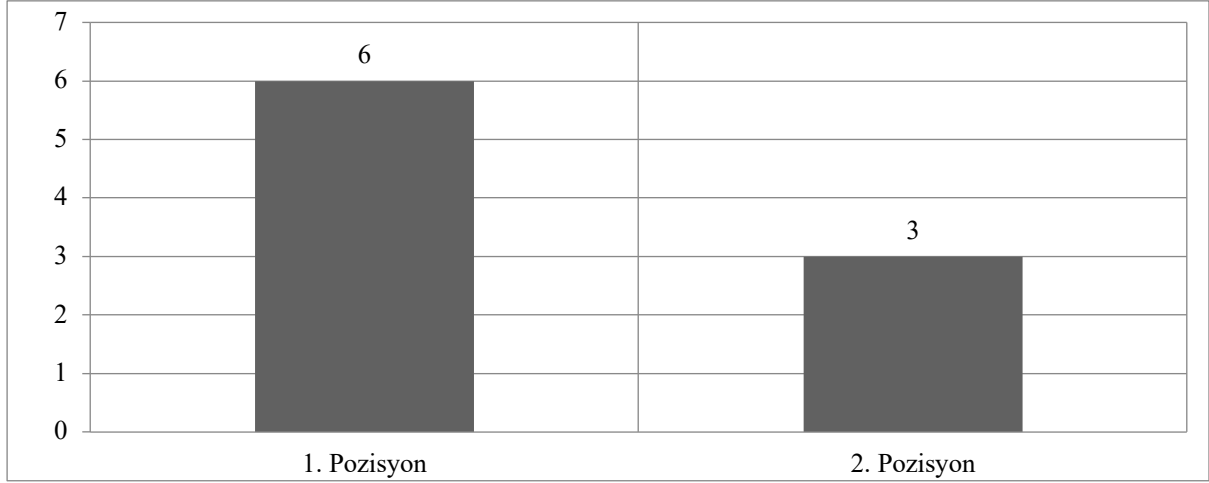
Bu seçenekte %75 oranında 1. pozisyon, %25 oranında 2. pozisyon, %6,25 oranında 4. pozisyon ve %43,75 oranında 7. pozisyon kullanılmaktadır.¹¹ Bu bölmede 1. pozisyondan 2. pozisyona, 1. pozisyondan 4. pozisyona ve 4. pozisyondan 1. pozisyona birer kez, 1. pozisyondan 7. pozisyona ve 2. pozisyondan 7. pozisyona ikişer kez, 7. pozisyondan 1. pozisyona dört kez geçiş yapılmıştır.



Nota 6. Şehnaz Buselik Saz Semainin 4. Hanesinin F Bölmesi

Eserin 4. hanesini F bölümü, 1. pozisyonda başlar ve altıncı ölçüye kadar 1. pozisyonda icra edilir. Altıncı ölçüdeki Muhayyer perdesinde birinci parmakla ikinci pozisyona geçilir ve F bölümü sonuna kadar 2. pozisyonda icra edilir.

¹¹ E bölümünde tespit edilen ikinci alternatif icrada sekiz ölçüde birden fazla pozisyon kullanıldığı için toplam oran %100'ün üzerindedir.



Grafik 11. F Bölmesinde Kullanılan Pozisyon/Ölçü Sayı Grafiği

F bölümü %75 oranında 1. pozisyon ve %37,5 oranında 2. pozisyon kullanılır. Bu bölümde 1. pozisyondan 2. pozisyona 1 kez geçiş yapılmıştır.¹²

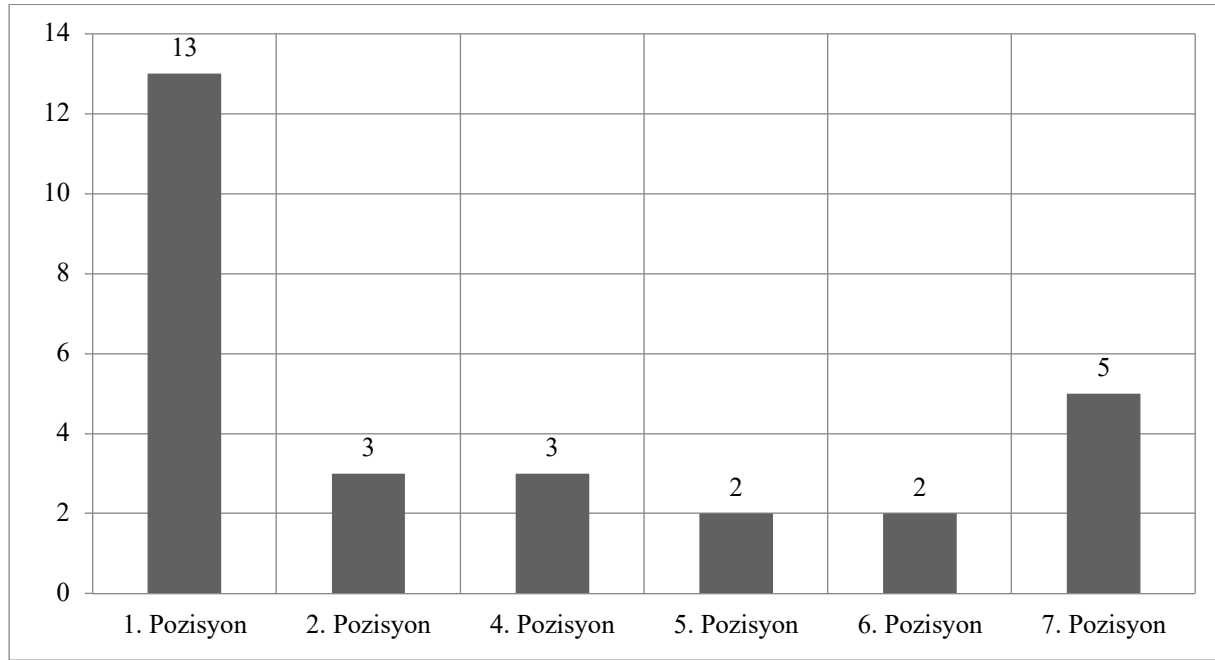
G)

Nota 7. Şehnaz Buselik Saz Semainin 4. Hanesinin G Bölmesi

Şehnaz Buselik saz semainin 4. hanesinin G bölümü 1. pozisyonda başlar ve birinci ölçüdeki Tiz Buselik perdesinde üçüncü parmakla 2. pozisyona, Tiz Çargah perdesinde ikinci parmakla 4. pozisyona geçer. İkinci ölçüdeki Tiz Neva perdesinde ikinci parmak kullanılarak

¹² F bölümünde bir ölçüde birden fazla pozisyon kullanıldığı için toplam oran %100'ün üzerindedir.

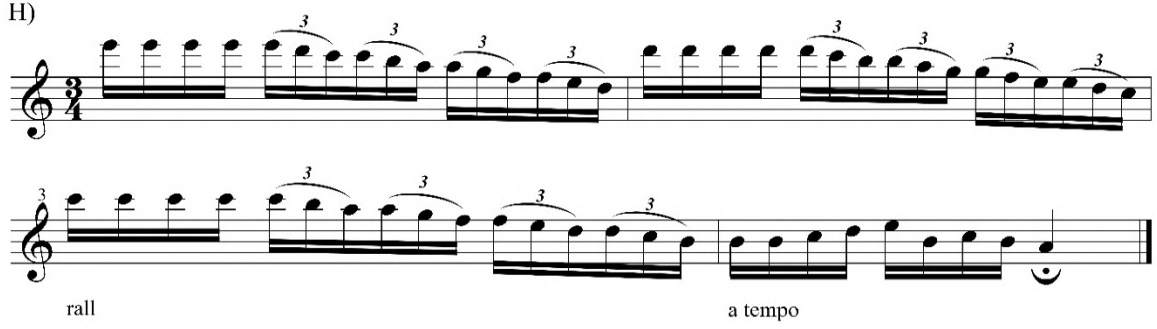
5. pozisyona, Tiz Hüseyini perdesinde üçüncü parmak kullanılarak 7. pozisyona geçer ve dördüncü ölçüye kadar 7. pozisyon kullanılır. Dördüncü ölçüdeki Nim Şehnaz perdesinde birinci parmakla 6. pozisyona geçilir ve ardından gelen Gerdaniye perdesinde boş tel kullanılarak 1. pozisyona dönülür. Dördüncü ölçüden dokuzuncu ölçüye kadar 1. pozisyon kullanıldıktan sonra, dokuzuncu ölçüdeki ilk Muhayyer perdesinde birinci parmak kullanılarak 2. pozisyona geçilir. Onuncu ölçü 4. pozisyon ile başlar ve ikinci Tiz Çargah perdesinde 5. pozisyona, ardından gelen ikinci Tiz Neva perdesinde 7. pozisyona geçerek on ikinci ölçüye kadar 7. pozisyon kullanılır. On ikinci ölçüdeki Tiz Buselik perdesinde dördüncü parmakla 6. pozisyona, ardından gelen Muhayyer perdesinde 1. pozisyona geçilir ve on dördüncü ölçüye kadar 1. pozisyon kullanılır. On dördüncü ölçü 2. pozisyonla başlar ve Nim Şehnaz perdesinde birinci parmakla 1. pozisyona geçilir. On beşinci ölçüdeki Tiz Buselik perdesinde birinci parmakla 4. pozisyona, Nim Şehnaz perdesinde birinci parmakla 1. pozisyona geçilerek G bölmesinin sonuna kadar 1. pozisyon kullanılır.



Grafik 12. G Bölmesinde Kullanılan Pozisyon /Ölçü Sayısı Grafiği

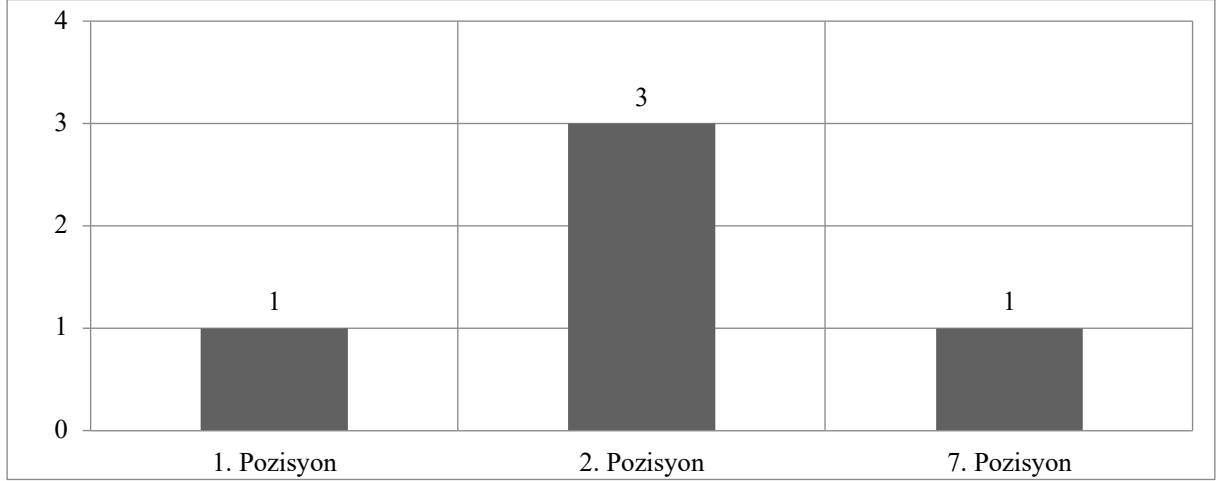
Eserin G bölümünde %72,2 oranında 1. pozisyon %16,6 oranında 2. ve 4. pozisyon, %11,1 oranında 5. ve 6. pozisyon ve %27,7 oranında 7. pozisyon kullanılmıştır.¹³ Bu bölümde 1. pozisyondan 2. pozisyona üç, 1. pozisyondan 4. pozisyona, 2. pozisyondan 1. pozisyona ve 4. pozisyondan 1. pozisyona birer kez geçiş yapılmıştır. 2. pozisyondan 4. pozisyona, 4. pozisyondan 5. pozisyona, 5. pozisyondan 7. pozisyona, 6. pozisyondan 1. pozisyona ve 7. pozisyondan 6. pozisyona ikişer kez geçiş yapılmıştır.

¹³ G bölümünde on ölçüde birden fazla pozisyon kullanıldığı için toplam oran %100'ün üzerindedir.



Nota 8. Şehnaz Buselik Saz Semainin 4. Hanesinin H Bölmesi

Şehnaz Buselik saz semainin 4. hanesinin H bölümünde icra tekniği bakımından iki farklı pozisyon alternatifi kullanılabilir. Birinci alternatif 7. pozisyonda başlar ve ilk ölçüdeki Gerdaniye perdesi boş tel kullanılarak 1. pozisyona geçilir. İkinci ölçüdeki Tiz Neva perdesinde birinci parmak kullanılarak 7. pozisyona geçilir ve Gerdaniye perdesi boş tel kullanılarak 2. pozisyona geçilerek H bölümünün sonuna kadar bu pozisyon kullanılır.

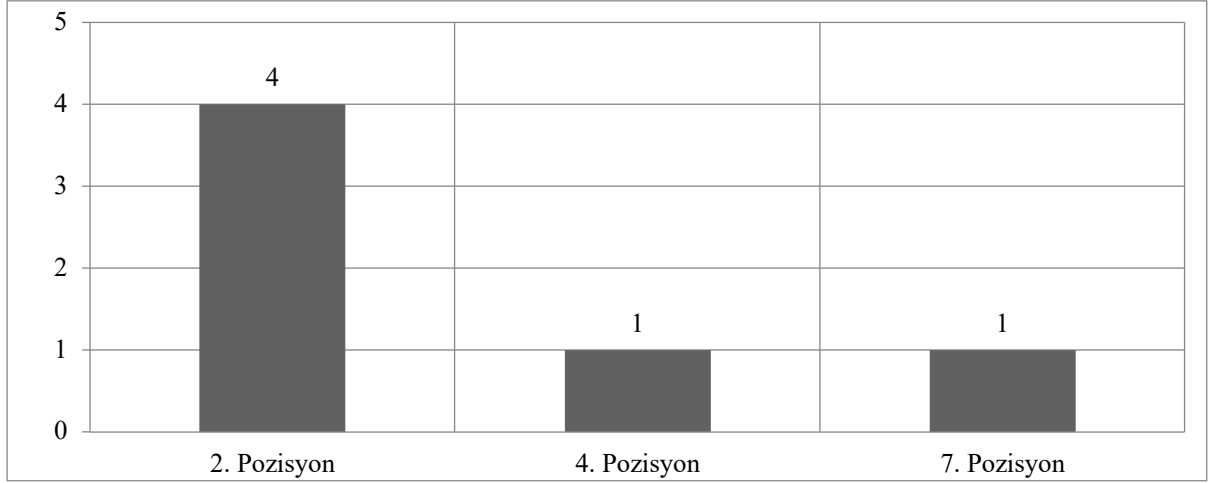


Grafik 13. H Bölmesinde Kullanılan Pozisyon/Ölçü Sayısı Grafiği (1. Alternatif)

Bu alternatifte %25 oranında 1. pozisyon, %75 oranında 2. pozisyon ve %50 oranında 7. pozisyon kullanılırken¹⁴ 1. pozisyondan 7. pozisyona, 7. Pozisyondan 1. Pozisyona ve 7. Pozisyondan 2. pozisyona birer kez geçiş yapılmıştır.

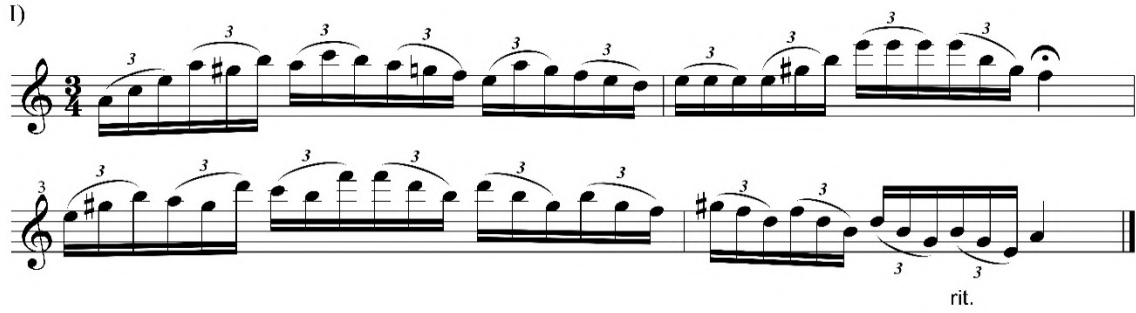
İkinci alternatifte H bölümüne 7. pozisyonda başlanır ilk ölçüdeki Tiz Çargah perdesinde dördüncü parmakla 2. pozisyona geçilir. İkinci ölçü 4. pozisyonla başlar ve Muhayyer perdesinde birinci parmak kullanılarak 2. pozisyona geçilir ve bölmenin sonuna kadar bu pozisyon kullanılır.

¹⁴ H bölümünde tespit edilen birinci alternatif icrada bir ölçüde birden fazla pozisyon kullanıldığı için toplam oran %100'ün üzerindedir.



Grafik 14. H Bölmesinde Kullanılan Pozisyon/Ölçü Sayısı Grafiği (2. Alternatif)

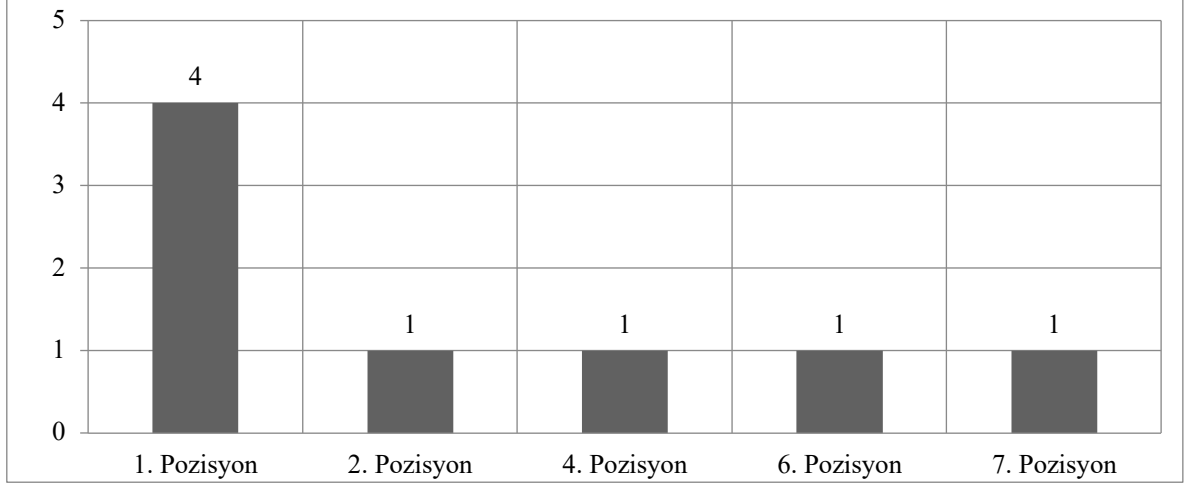
Eserin H bölümü pozisyon alternatiflerinden ikincisi kullanılarak icra edildiğinde %100 oranında 2. pozisyon, %25 oranında 4. ve 7. pozisyonlar kullanılır.¹⁵ Bu bölümde 2. pozisyondan 4. pozisyona, 4. pozisyondan 2. pozisyona ve 7. pozisyondan 2. pozisyona birer kez geçişi yapılmıştır.



Nota 9. Şehnaz Buselik Saz Semainin 4. Hanesinin I Bölmesi

Eserin 4. hanesinin I bölümünde icra tekniği bakımından iki farklı pozisyon alternatifi kullanılabilir. Birinci alternatif 1. pozisyonda başlar ve ilk ölçünün ikinci Muhayyer perdesinde 2. pozisyona geçilir. İkinci ölçü 1. pozisyonda başlar ve Tiz Hüseyini perdesinde dördüncü parmak kullanılarak 6. pozisyona geçilir. Üçüncü ölçü 1. pozisyonda başlar Tiz Neva perdesinde 4. pozisyona, ardından gelen Tiz Acem perdesinde dördüncü parmak kullanılarak 7. pozisyona, Tiz Buselik perdesinde tekrardan 4. pozisyona ve Nim Şehnaz perdesinde 1. pozisyona geçilerek I bölümünün sonuna kadar 1. pozisyon kullanılır.

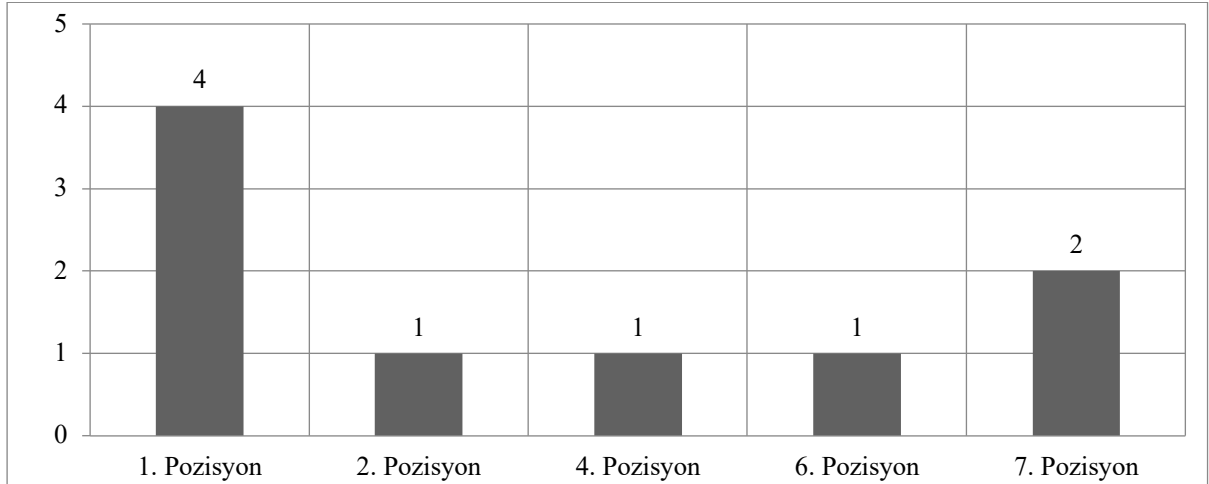
¹⁵ H bölümünde tespit edilen ikinci alternatif icrada iki ölçüde birden fazla pozisyon kullanıldığı için toplam oran %100'ün üzerindedir.



Grafik 15. I Bölmesinde Kullanılan Pozisyon/Ölçü Sayısı Grafiği (1. Alternatif)

Eserin I bölümü pozisyon alternatiflerinin ilki kullanılarak icra edildiğinde %100 oranında 1. pozisyon, %25 oranında 2, 4, 6 ve 7. pozisyonlar kullanılır.¹⁶ Bu bölmede 1. pozisyondan 2. pozisyona, 1. pozisyondan 4. pozisyona, 1. pozisyondan 6. pozisyona, 2. pozisyondan 1. pozisyona, 4. pozisyondan 1. pozisyona, 4. pozisyondan 7. pozisyona ve 7. pozisyondan 4. pozisyona birer kez geçiş yapılmıştır.

İkinci seçenek 1. pozisyonda başlar ve ilk ölçünün ikinci Muhayyer perdesinde 2. pozisyona geçer. İkinci ölçü yeniden pozisyonda başlar ve Tiz Hüseyini perdesinde üçüncü parmak kullanılarak 7. pozisyona, Nim Şehnaz perdesinde birinci parmak kullanılarak 6. pozisyona geçer. Üçüncü ölçü 1. pozisyonda başlar Tiz Neva perdesinde 4. pozisyona, Tiz Acem perdesinde 7. pozisyona, Tiz Buselik perdesinde 4. pozisyona ve Nim Şehnaz perdesinde 1. pozisyona geçilerek bölme sonuna kadar aynı pozisyon kullanılır.



Grafik 16. I Bölmesinde Kullanılan Pozisyon/Ölçü Sayısı Grafiği (2. Alternatif)

Eserin I bölümünde pozisyon alternatiflerinden ikincisi tercih edildiğinde %100 oranında 1. pozisyon, %25 oranında 2, 4 ve 6. pozisyonlar ve %50 oranında 7. pozisyon

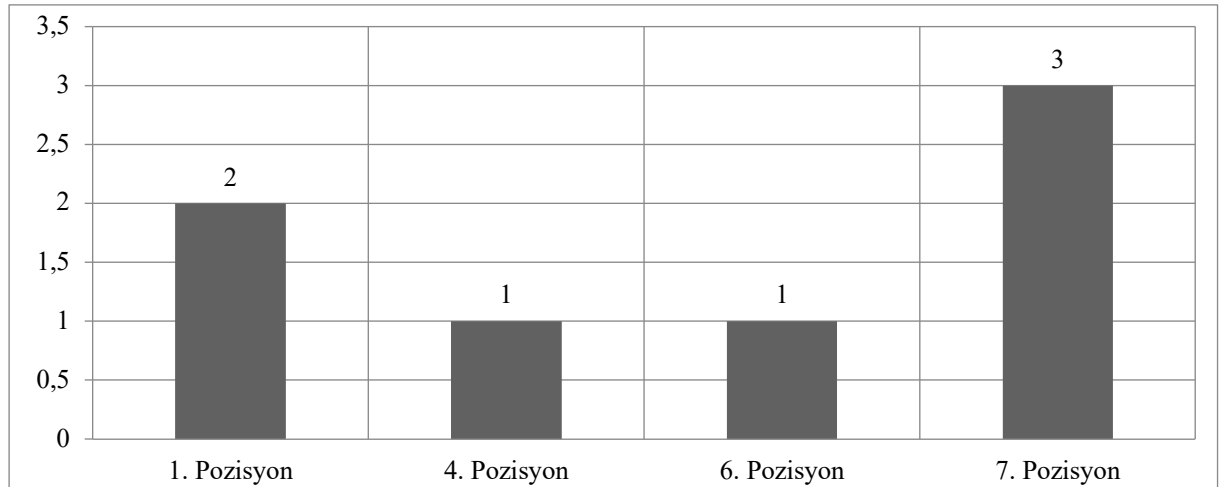
¹⁶ I bölümünde tespit edilen birinci alternatif icrada dört ölçüde birden fazla pozisyon kullanıldığı için toplam oran %100'ün üzerindedir.

kullanılır.¹⁷ Bu bölmede 1. pozisyondan 2. pozisyona, 1. pozisyondan 4. pozisyona, 1. pozisyondan 7. pozisyona, 2. pozisyondan 1. pozisyona, 4. pozisyondan 1. pozisyona, 4. pozisyondan 7. pozisyona, 6. pozisyondan 1. pozisyona, 7. pozisyondan 4. pozisyona ve 7. pozisyondan 6. pozisyona birer kez geçiş yapılmıştır.



Nota 10. Şehnaz Buselik Saz Semainin 4. Hanesinin J Bölmesi

Şehnaz Buselik saz semainin 4. hanesinin J bölümü, 7. pozisyonda başlar ve üçüncü ölçüye kadar bu pozisyonda icra edilir. Üçüncü ölçüdeki Nim Şehnaz perdesinde 6. pozisyona geçilir ve Nim Şehnaz perdesinden sonra gelen Muhayyer perdesinde tekrar 7. pozisyona geçilir. Dördüncü ölçü bir müzik ifadesinin iki kez aynen tekrarlanmasıyla oluşur. Bu ifadeye Nim Şehnaz perdesinde 1. pozisyonda başlanır ve Tiz Neva perdesinde dördüncü parmakla 4. pozisyona geçilir. Daha sonra Muhayyer perdesinde tekrar 1. pozisyona dönülür ve bölümün sonuna kadar aynı pozisyonda devam edilir.



Grafik 17. J Bölmesinde Kullanılan Pozisyon/Ölçü Sayısı Grafiği

Eserin J bölümünde %50 oranında 1. pozisyon, %25 oranında 4. ve 6. pozisyonlar, %75 oranında 7. pozisyon kullanılmıştır.¹⁸ Bu bölmede 1. pozisyondan 4. pozisyona ve 4. pozisyondan 1. pozisyona ikişer kez, 6. pozisyondan 7. pozisyona, 7. pozisyondan 1. pozisyona ve 7. pozisyondan 6. pozisyona birer kez geçiş yapılmıştır.

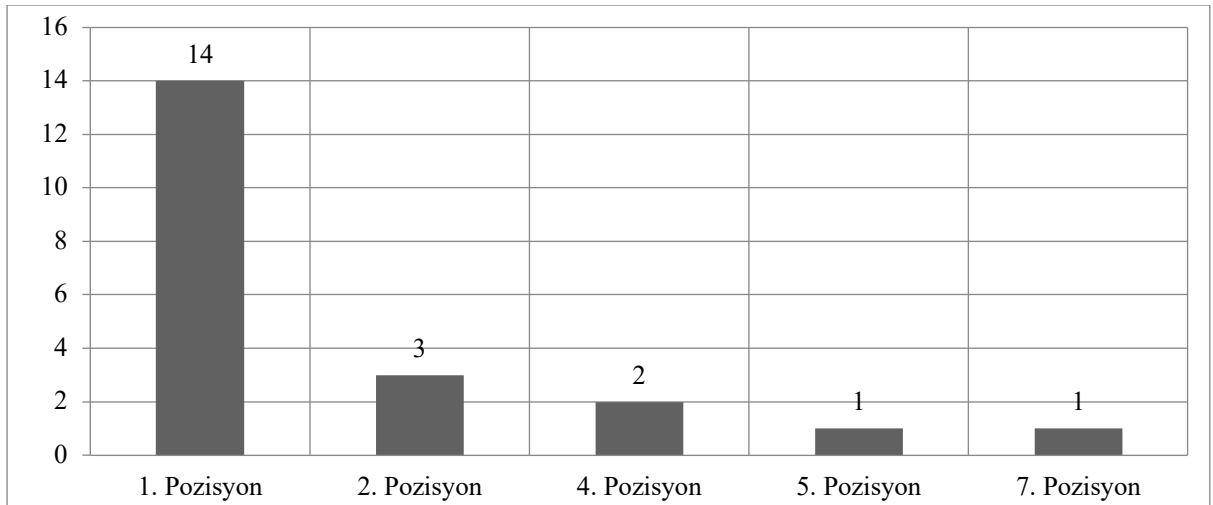
¹⁷ I bölümünde tespit edilen ikinci alternatif icrada beş ölçüde birden fazla pozisyon kullanıldığı için toplam oran %100'ün üzerindedir.

¹⁸ J bölümünde üç ölçüde birden fazla pozisyon kullanıldığı için toplam oran %100'ün üzerindedir.



Nota 11. Şehnaz Buselik Saz Semainin 4. Hanesinin K Bölmesi

Eserin 4. hanesinin K bölümü 1. pozisyonda başlar ve ikinci ölçüdeki Tiz Buselik perdesinde üçüncü parmak kullanılarak 2. pozisyona geçilir. Üçüncü ölçüdeki Tiz Çargah perdesinde ikinci parmakla 4. pozisyona, Tiz Neva perdesinde üçüncü parmakla 5. pozisyonda icra kullanılır. Dördüncü ölçüdeki Tiz Hüseyini perdesinde 7. pozisyona geçildikten sonra, beşinci ölçüdeki Tiz Buselik perdesinde birinci parmakla 4. pozisyona, ikinci Tiz Buselik perdesinde dördüncü parmakla 1. pozisyona, Tiz Neva perdesinde dördüncü parmakla 4. pozisyona ve Nim Şehnaz perdesinde birinci parmak kullanılarak 1. pozisyona geçilir. Altıncı, yedinci, sekizinci ve dokuzuncu ölçüler 1. pozisyon kullanılarak icra edilir. Onuncu ve on birinci ölçüler bir müzik ifadesinin iki kez aynen tekrarlanmasıyla oluşur. Bu ifadenin Muhayyer ve Tiz Çargah perdelerinden oluşan kısımlarında 2. pozisyon, Nim Şehnaz, Tiz Buselik ve Nim Şehnaz perdelerinden oluşan kısımlarında 1. pozisyon kullanılır. On birinci ölçünün sonundan K bölümünün sonuna kadar 1. pozisyon kullanılarak eserin son hanesi tamamlanır.

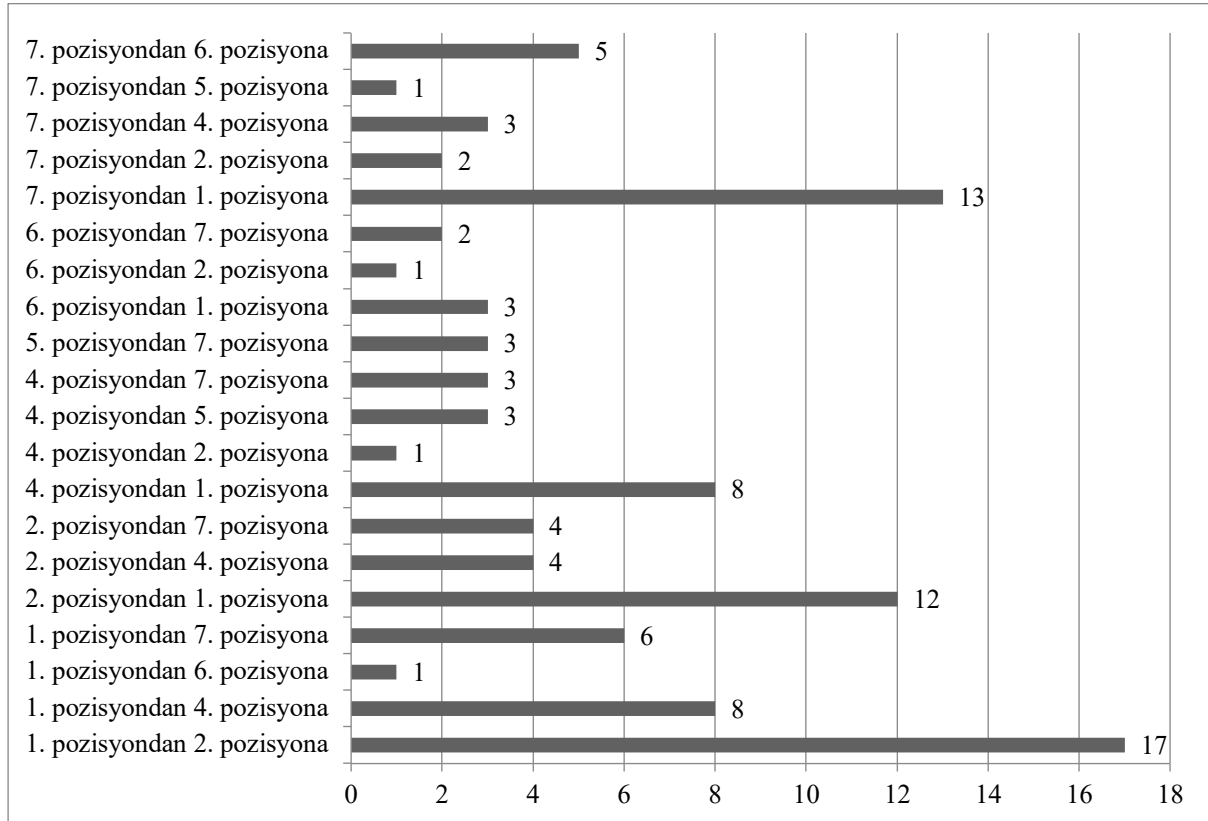


Grafik 18. K Bölmesi Kullanılan Pozisyon/Ölçü Sayısı Grafiği

Eserin K bölümünde %82,3 oranında 1. pozisyon, %17,6 oranında 2. pozisyon, %11,7 oranında 4. pozisyon ve %5,8 oranında 5. ve 7. pozisyonlar kullanılmıştır.¹⁹ Bu bölümde 1. pozisyondan 2.pozisyona beş, 2. pozisyondan 1. pozisyona dört ve 4. pozisyondan 1. pozisyona iki geçiş yapılmıştır. 1. pozisyondan 4. pozisyona, 2. pozisyondan 4. pozisyona, 4. pozisyondan 5. pozisyona, 5. pozisyondan 7. pozisyona ve 7. pozisyondan 4. pozisyona birer geçiş yapılmıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu makalede, Reşat Aysu'nun Şehnaz Buselik saz semaisi için söylediği “bu saz semainin bilhassa dördüncü hanesi yaylı ve mızraplı sazlar için bir çalışma metodu mahiyeti taşımaktadır” sözüne odaklanılmış, bu doğrultuda dördüncü hanenin temel ud pozisyon eğitiminde kullanılabilirliğinin tespiti noktasında çeşitli analizler kullanılarak veriler elde edilmiş ve istatistiksel olarak sunulmuştur. Geleneksel Türk sanat müziğinde değişim dönemi bestecisi olarak tanımlanan ve farklı türlerde birçok eser besteleyen Aysu, özellikle saz semai türüne ayrı bir ilgi duymuş ve bu alanda farklılaşmayı başarmıştır. Makalede görüldüğü üzere, ölçü sayıları bakımından uzun sayılabilecek son haneler besteleyen sanatçı, bu hanelere yüklediği teknik anlamlarla da dikkat çekmiş, birçok icracının “sazını yenmek”²⁰ için başvurduğu önemli bir referans olmuştur. Makaleye konu olan Şehnaz Buselik saz semainin son hanesi, 144 ölçü 11 bölme olarak kurgulanmış, yapılan incelemeler neticesinde, bu bölümün ud çalgısında 1., 2., 4., 5., 6. ve 7. pozisyonlar kullanılarak icra edilebileceği tespit edilmiştir. Ud'da pozisyon eğitimi düşünülerek pozisyonların geçirgenliği üzerine yapılan incelemeler sonucunda, hangi geçişin sayısal olarak kaç kez tekrar edildiğini gösteren grafik aşağıdaki gibidir:



Grafik 19. Şehnaz Buselik Saz Semainin Son Hanesindeki Pozisyon Geçişleri Sayısı Grafiği

¹⁹ K bölümünde dört ölçüde birden fazla pozisyon kullanıldığı için toplam oran %100'ün üzerindedir.

²⁰ Müzisyen jargonunda herhangi bir çalgının yapısının getirdiği teknik güçlüklerin asgarisinin üstesinden gelmeye verilen isimdir (Behar, 2016, s. 40).

Grafik 19, Şehnaz Buselik saz semainin son hanesinde gerçekleştirilen pozisyon geçişlerinin sayısal dağılımını ve sıklığını ortaya koymaktadır. Veriler incelendiğinde, en yoğun geçişlerin 1. pozisyondan 2. pozisyona (17 kez) ve 7. pozisyondan 1. pozisyona (13 kez) gerçekleştiği görülmektedir. Bu iki geçişin diğer geçişlere oranla belirgin şekilde öne çıkması, eserin icrasında özellikle bu pozisyonlar arasında baskın bir kullanım olduğuna dikkat çeker. Bununla birlikte 2. pozisyondan 1. pozisyona (12 kez), 4. pozisyondan 1. pozisyona ve 1. pozisyondan 4. pozisyona (8 kez) yapılan geçişlerin de öne çıkan icra özellikleri olduğu görülmektedir. Bu durum, eserde 1. pozisyonun odak pozisyon olma özelliği üstlendiğini, çeşitli pozisyonlardan bu bölgeye sıkça pozisyon geçişlerinin yapıldığını göstermektedir. Diğer bir deyişle, özellikle 1. pozisyonun geçişlerin odağı konumunda olduğu ve 1. pozisyondan adı geçen pozisyonlara geçiş eğitimi için bu eserin kullanılabilir olduğu söylenebilir. Öte yandan, 7. pozisyondan 5. pozisyona, 6. pozisyondan 2. pozisyona, 4. pozisyondan 2. pozisyona ve 1. pozisyondan 6. pozisyona yapılan geçişlerin yalnızca birer kez gerçekleştiği görülür. Bu sınırlı kullanım, genel yapıya çeşitlilik katsa da, icranın temel iskeletini oluşturmamakta ve eserin bu pozisyonların öğrenimi noktasında kullanılabilir olmadığını göstermektedir. Buna karşın 1. pozisyondan 7. pozisyona (6 kez), 7. pozisyondan 6. pozisyona (5 kez), 2. pozisyondan 7. pozisyona (4 kez) ve 2. pozisyondan 4. pozisyona (4 kez) yapılan geçişler, yoğunluk bakımından öne çıkan diğer geçişler kadar belirgin olmasa da eserin pozisyon geçişleri anlamında çeşitlilik kazanmasını sağlamış ve eserin eğitimde kullanılabilirliğini arttırmıştır.

Sonuç olarak, eserin son hanesinin özellikle lisans ve lisansüstü seviyede eğitim veren kurumlarda temel ud pozisyon eğitimde kullanılabilmesi, ilgili kişilere teknik beceri kazandırılması noktasında fayda sağlayabileceği ve yeni yetişen icracılarda farklı bir bilinç alanı oluşturabileceği söylenebilir. Bunun yanında Aysu'nun mızraplı çalgılar için bir etüt olarak nitelediği eserinin, iddia edilen bu özellikleri gerçekten taşıdığı istatistiksel olarak doğrulanmıştır. Bu ve benzeri çalışmaların artması, geleneksel Türk sanat müziği çalgısal eser repertuarındaki eserlerin, teknik kazanım çıktılarına göre tasnifini sağlamasının yanında, öğrencilerin seviye farklılıklarına göre hangi eserlerin uygulanabileceğini göstermesi bakımından da önemlidir.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (1999, Ekim). Ay Gibi Parlak Su Gibi Yaşam Dolu Besteleri Kaldı Yadigar. *Ulusal M¼zikoloji Dergisi*(10), s. 8.
- Akdoğu, O. (2003). *T¼rk M¼ziđi'nde T¼rler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Akışlı, E. (2016). Reşat Aysu'nun Saz Semailerinin İncelenmesi. *Y¼ksek Lisans Tezi*. İstanbul: T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstit¼s¼ T¼rk Musikisi Anabilim Dalı T¼rk Musikisi Programı.
- Bardakçı, M. (1983). Reşat Aysu'nun Hayat Hikayesi. R. Kalaycıoğlu içinde, *T¼rk Musikisi Bestekarları K¼llyatı*. İstanbul: T¼rk Musikisi Bestekarları K¼llyatı Yayınları.
- Behar, C. (2016). *Aşk Olmayınca Meşk Olmaz Geleneksel Osmanlı/T¼rk M¼ziđinde Öğretim ve İntikal*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- G¼rb¼z, K. (2022, Haziran). Reşat Aysu'nun Saz Eserlerinin Si Bemol ve Bas Klarnet İcra Tekniklerinde ve Eğitiminde Kullanılabilirliği Üzerine Araştırma. *Sanatta Yeterlilik Tezi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi G¼zel Sanatlar Enstit¼s¼.
- Helvacı, O. (2006). 20. Y¼zyıl T¼rk M¼ziđine Farklı Bir İz Bırakan M. Reşat Aysu'nun Hayatı ve Bestecilik Kimliği. *Gazi Üniversitesi Eğitim Fakiltesi Dergisi*, 29-35.
- Kalaycıoğlu, R. (1962). *T¼rk M¼sikisi K¼llyatı*. İstanbul: T¼rk Musikisi Bestekarları Yayınevi.
- Kaya, F. (2005). Reşat Aysu'nun Eserlerinin İncelenmesi. *İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstit¼s¼ Y¼ksek Lisans Tezi*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Özden, D. (1999). M. Reşat Aysu ve Sazsemaileri. *Lisans Bitirme Tezi*. İzmir: Ege Üniversitesi Devlet T¼rk Musikisi Konservatuvarı.
- Özkan, İ. H. (2009). Saz Semai. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 36, s. 220-221). içinde İstanbul: T¼rkiye Diyanet Vakfı Yayın ve Matbaacılık Ticaret.
- Rona, M. (1970). *50 Yıllık T¼rk Musikisi*. İstanbul: T¼rkiye Yayınevi.
- Sevengil, A. R. (1959). *T¼rk Tiyatrosu Tarihi II-Opera Sanatı İle İlk Temaslarımız*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Sığrı, Ü. (2023). Nitel Araştırma Y¼ntemleri. *Sosyal Bilimlerde Araştırma Y¼ntemleri: Yeni Perspektifler* (s. 471-516). içinde Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Tutu, S. B. (2017). Bir Besteci Üç Kent: Tanburi Ali Efendi. *Ege Üniversitesi T¼rk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 85-92.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlı Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı. *Bellekten*, 79-114.
- ¼stg¼l, E. (2023). Haydar Tatlıyay ve Besteleme Davranışları. *T¼rk M¼ziđi Anabilim Dalı Doktora Tezi*. İzmir: T.C. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstit¼s¼.
- Yavaca, A. (2002). *T¼rk M¼sikisi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: T¼rk K¼lt¼r¼ne Hizmet Vakfı.