



Reşat Aysu'nun Müzikal Yaşamı ve Hicaz Peşrev'in Keman Tekniği Açısından İncelenmesi

Reşat Aysu's Musical Life and Hicaz Peşrev's Analysis in Terms of Violin Technique

ÖZET

Geçen yüzyılla birlikte Klasik Türk Musikisi bestekarları, saz eserlerini sadece makamsal özellikleri göstermeye yönelik değil çalgının teknik zorluklarını da gösterecek düzeyde yazmaya başlamıştır. Mehmet Reşat Aysu da bir 20. yüzyıl bestecisi olarak bu akımın önde gelen isimlerindedir. Aysu, eserlerinde Klasik Türk Musikisi makamları ile batı müziğinin müzikal anlayışını ve nota üzerindeki müzikal ifade kullanımını harmanlamıştır. Bu çalışma Reşat Aysu'nun çok kültürlü kimliğinin ve geniş bakış açısının detaylıca incelenmesi amacıyla yapılmıştır. Bu bağlamda eser kemanda sağ el ve sol el teknikleri açısından incelenmiştir. Saz eserinde kullanılması gereken yay teknikleri, yay şekilleri, nüanslar ve pozisyonlar belirlenmiş ve açıklanmıştır. Kıymetli besteleri sadece hoş melodiler içeren saz eserleri ve sözlü eserler değil, aynı zamanda enstrümanı teknik olarak zorlayacak ve geliştirmeye fayda sağlayacak niteliktedir. Ben de yapmış olduğum bu çalışmada Aysu'nun saz eserinin makamsal ve form analizini yapmakla birlikte keman tekniği açısından da değerlendirmiş bulunmaktayım. Makalemin tüm meslektaşlarım için faydalı olmasını umarım.

Anahtar Kelimeler: Keman tekniği, Klasik Türk Musikisi

ABSTRACT

With the last century, composers of Classical Turkish Music began to write instrumental pieces not only to show the modal features but also to show the technical difficulties of the instrument. Mehmet Reşat Aysu, as a 20th century composer, is one of the leading names of this movement. In his works, Aysu blended the modes of Classical Turkish Music with the musical understanding of Western music and the use of musical expression on the notes. This study was conducted to examine in detail Reşat Aysu's multicultural identity and broad perspective. In this context, the work was examined in terms of right hand and left hand techniques in violin. The bow techniques, bow shapes, nuances and positions that should be used in saz pieces are determined and explained. His valuable compositions are not only instrumental and vocal works containing pleasant melodies, but also technically challenging and beneficial for the development of the instrument. In this study, I have analyzed Aysu's instrumental work in terms of mode and form, as well as evaluated it in terms of violin technique. I hope my article will be useful for all my colleagues.

Keywords: Violin technique, Classical Turkish Music

GİRİŞ

Ses aralığının geniş olması ve perdesiz bir enstrüman olmasından dolayı keman ile tüm müzik türleri icra edilebilir. Klasik batı müziğinde keman için yazılmış olan çok fazla eser ve metot bulunmaktadır. Bu eserlerin bazıları solo keman için, bazıları piyano eşlikli, bazıları ise çeşitli sayıdaki topluluklar içindir. Bu eserler solo keman için de olsa, bir topluluk içinde yer alan keman enstrümanı için de olsa notasyonda tüm sağ ve sol el teknikleri belirtilmektedir. Metot açısından değerlendirildiğinde de yazılmış olan pek çok farklı metot bulunduğu görülmektedir. Klasik batı müziği anlayışında ve keman icrasında çok fazla teknik olmasından dolayı bunların öğretilmesi metotlar yazılması gerekmiştir. Öz müziğimiz olan Klasik Türk Musikisi de keman sazına oldukça kıymet vermesine rağmen metot yazımı konusuna yoğunlaşmamıştır. Bunun en önemli sebebi ise geleneksel müziğimizin uzunca bir zaman meşk sistemi ile gelecek kuşaklara aktarılmasıdır. Meşk sistemi ile enstrüman öğretiminde teknik gelişimden ziyade repertuar oluşturma amacı güdülmüştür. Notasyonun gelişmesi ve yazılı eserler üzerinden çalışılmaya oldukça uzun zaman önce başlanmasına rağmen metot konusu günümüzde bile hala büyük bir eksiklik barındırmaktadır. Klasik Türk Musikisi'nin saz müziğinde eserler tek bir enstrüman için değil bütün enstrümanların icra edebileceği düşünülerek yazılır. Bu da beraberinde enstrümana özgü ses aralığının, tel ve parmak konumlarının, yay tekniğinin dikkate alınmamasını ve müzikal ifadelerin notasyonda barınmamasını getirir. 19. yy ile başlayan süreçte eserlerinde bazı batı müziği teknikleri kullanan bestecilerimiz bulunmaktadır ve Reşat Aysu da bu bestecilerin başında gelmektedir. Aynı zamanda kemancı olması ve eserlerinin keman tekniğini geliştirecek seviyede olması açısından da incelenme sebebidir.

Eren Cemre Erden¹

How to Cite This Article

Erden, E. C. (2024). "Reşat Aysu'nun Müzikal Yaşamı ve Hicaz Peşrev'in Keman Tekniği Açısından İncelenmesi" International Social Sciences Studies Journal, (e-ISSN:2587-1587) Vol:10, Issue:5; pp:826-834. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.11371783>

Arrival: 08 April 2024
Published: 28 May 2024

Social Sciences Studies Journal is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

¹ İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Fakültesi, Performans Anasanat Dalı, Çalgı-Ses Bölümü, İstanbul, Türkiye. ORCID: 0009-0004-9458-0583

REŞAT AYSU VE MÜZİKAL KİMLİĞİ

Klasik Türk Musikisi ve Klasik Batı Müziği keman icracısı, besteci, ziraat mühendisi ve entomoloji müteahhisi Mehmet Reşat Aysu, 1910 yılında Tekirdağ'da doğmuştur. Altı çocuklu müzisyen bir ailenin beşinci çocuğudur. Müzisyen bir aileye mensup olan Reşat Aysu'nun babası, zamanında Tekirdağ Belediye Bandosu'nun şefidir. Bir ağabeyinin trombon, birinin klarnet, diğerinin bateri, ablasının ud, kız kardeşinin de keman çaldığı müzikal bir ortama doğmuştur. Henüz dört yaşında anne ve babasını kaybeden Aysu, akrabaları ile birlikte İstanbul'a yerleşmiş ve ilk, orta, lise seviyelerindeki eğitimini Darüşşafaka'da görmüştür. Müziğe karşı hep ilgisi olan Aysu'nun bu konudaki yeteneğini Darüşşafaka'daki müzik öğretmeni, Zekâi Dede'nin de oğlu olan Ahmet Irsoy farketmiştir. Aysu'yu kendi korosuna davet etmiştir. Reşat Aysu hem kemani hem de sesi ile yaklaşık yedi yıl kadar katıldığı bu koroda Klasik Türk Musikisi'nin kıymetli bestekarlarının birçok makamda ve formda bestelenmiş eserlerini geçmiştir.

Geniş bir bakış açısına sahip olan Reşat Aysu, sadece Türk musikisi sınırları içinde kalmak istememiştir. Kendini kemanda daha fazla geliştirmek istediği için klasik batı müziği metotlarını da çalışmış ve bu müziği icra eden virtüözlerin plaklarını dinlemiştir. Aynı zamanda armoni ve kontrpuanı da orkestra için eserler besteleyecek seviyede öğrenmiştir. Böylece iki türün de çalış tekniklerini ve müzikal özelliklerini benimsemiş, aynı zamanda da geniş bir repertuvara sahip olmuştur. Enstrüman çalışmalarında ilerlediği kadar beste çalışmalarına da önem göstermiş, hatta ilerleyen süreçte besteci kimliğiyle tanınmaya başlamıştır. Sesi ve icrasının tavrı Münir Nurettin Selçuk'a benzetilen Aysu güçlü bir tenordur. Gençliğinde çeşitli opera ve operetlerin liedlerini de okumuştur. Reşat Aysu eserlerinde kemanın kullanılabilecek olan ses sahasını ve pozisyonları kullanmış; aldığı batı müziği eğitiminin de bir sonucu olarak akor, çift ses ve arpejler içeren, staccato, glisando, tremolo gibi teknikler barındıran eserler bestelemiştir. Yapılacak olan teknikleri ve süslemeleri notada göstermesiyle de kendinden önceki bestekarlardan farkını da ortaya koymuştur.

Liseden mezun olduktan sonra Gazi Orman Çiftliği'nde on ay staj yapmıştır. Buradaki Macar Çıgan Orkestrası'ndan çok etkilenmiştir ve çıgan usulü keman çalmayı öğrenmiştir. Ardından Ankara'daki Ziraat Fakültesi'ni kazanmıştır. Buradaki eğitimi boyunca orkestraya kemani ve sesi ile eşlik etmiştir. Okuduğu fakültede bir tango orkestrası kurmuş ve birçok konser vermiştir. Reşat Aysu keman çalmayı kendi kendine öğrenmiştir. Çeşitli orkestralarda kemani ile yer almış ve solo olarak da birçok klasik müzik bestecisinin eserlerini çalmıştır.

Rakım Elkutlu ile birlikte kurduğu İzmir Türk Mûsikî Cemiyeti'nde üç yıl boyunca tek başına hocalık ve koro şefliği yapmıştır, her ay konserler vermiştir. Bu cemiyet 1949 yılında İzmir Radyosu'na dönüştürülmüştür.

Reşat Aysu iyi bir kemancı olmasının yanı sıra çok da iyi bir bestekardır. Beste yapmaya dokuz yaşında küçük bir çocukken başlamıştır. İlk eseri Rahatülervah makamındaki "Ağla sevdiceğim gül ruhlarından" isimli şarkıdır. Eserlerinin çoğunluğu saz eseri olsa da sözlü yapıtları da vardır ve büyük kısmının güftesi de kendisine aittir. En bilinen besteleri Saz Semâileri ve Peşrevleridir. Bestelerinin tamamı Klasik Türk Musikisi makamlarında ve formlarında olmasına rağmen, müzikal yaşamı boyunca üstünde durduğu Türk ve batı musikilerinin sentezidir.

"Kendine özgü geniş yapılı melodiler, hızlı icrâ edilmesi gereken motifler, özellikle dördüncü hânelerde Türk Müziği mensuplarının ilk kez bu eserlerde rastlanan güç fakat güzel varyasyonlar eserlerinin genel karakterini belirlemektedir." (Helvacı, 2006).

"Gerek bilinen melodilerden bir tek motif bile taşımamaları, gerekse özellikle, dördüncü hânelerinde bestekarın tavrını tam olarak aksettiren saz semâileri, Türk Mûsikisinde ait oldukları makamlardan bestelenmişlerin içerisinde en kıymetlileridir. ..Mesleği ile ilgili gezileri sırasında, Almanya da iken yaptığı Nihavend'i ve İspanya'da bestelediği Kürdi'li-hicazkâr bunların en tanınmışlarıdır ve orkestra ile çalınabilecek yapıdadırlar." (Bardakçı, 1983).

Atlamalı ve dinamik eserler besteleyen Reşat Aysu, ana melodiden ayrılmadan melodiyi çeşitlendirmiş, pozisyon kullanımına, akor ve arpej kullanımına sıklıkla yer vererek çoksesli olarak icra edilebilecek seviyede eserler ortaya koymuştur. Saz Semâisi, Peşrev, Şarkı, Sirto, Cenaze Marşı, Oyun Havası türündeki bestelerinin yanı sıra; Tango, Fokstrot, Lied, Marş gibi türler de dahil olmak üzere toplamda 340 eseri vardır. İlk yazmış olduğu saz eseri 1932 tarihinde bestelediği "Oyun Havası" iken, son yazdığı saz eseri ise 1988 tarihli "Nihavend Saz Semâisi No.2"dir. Bestelediği eser sayısına bakıldığında verimli bir besteci olduğu da görülmektedir.

HİCAZ PEŞREV'İN ANALİZİ

Form Analizi

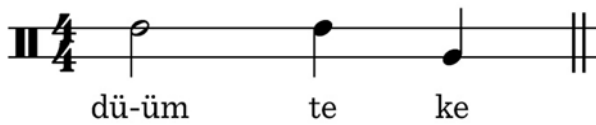
Farsça "önden giden" anlamına gelen Peşrev, klasik fasıllarda icra edilen ilk eser olması sebebiyle bu adı almıştır. Hangi makamda bestelenmiş ise o makamın adı ile anılır.

Analizi yapılmakta olunan Hicaz Peşrev'in yapısı, her bir hanenin ardından mülazimenin tekrar edilmesi şeklindedir.

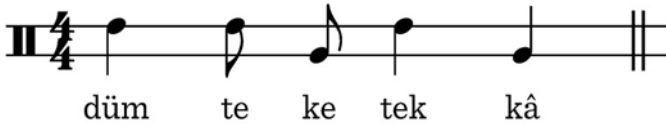
Hanelerden sonra icra edilen, tekrarlanması gereken bölüm "Mülazime" olarak adlandırılır. Kimi zaman Mülazime ile karıştırılan "Teslim" ise, hanelerin son bir veya birkaç ölçüsünü barındıran ve her hanede tekrar eden cümlelerdir. Bu peşrevde bir, iki ve dört numaralı hanelerin sonlarındaki dört ölçü aynıdır. Dolayısıyla bu da bize bu hanelerin Teslim cümleleri olduğunu gösterir.

Bir fasılda, o makamın özellikleri ve kuralları ilk olarak başlangıç eseri olan Peşrev ile gösterilir. Bu durumda da Peşrev'in ilk hanesi ve Mülazimesi'nde makamın genel bir tarifi yapılır. Klasik usluhta bestelenmiş olan Peşrevlerde başka bir makama geçki yapmak için ikinci hane beklenir. Geçki yapılacak olan ilk makamlar yakın makamlardan seçilir. Tiz seslere üçüncü hanede çıkılır. Dördüncü hanede ise bitişe hazırlanılır ve daha pest seslere geçiş yapılır. Bu açılardan bakıldığında Aysu'nun Hicaz Peşrev'i de bu özellikler göz önüne alınarak klasik usluhta yazılmıştır.

Eserin tamamı Sofyan usulünde yazılmıştır. Dört zamanlı bir usul olan Sofyan'ın düzümü aşağıdaki gibidir:



Sofyan usulünün velvelesi aşağıdaki gibidir:



Eser boyunca Sofyan usulü şu şekilde kullanılmıştır:



Makamsal Analiz:

Eser Hicaz makamında yazılmıştır. Hicaz makamının dizisi aşağıda gösterilmiştir.

Yerinde Hicaz Makamı Dizisi

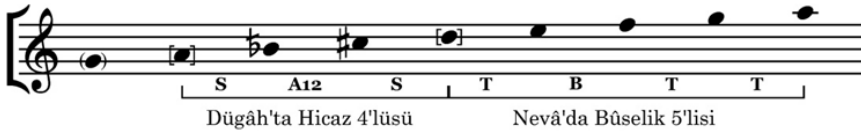


Şekil 4: Hicaz makamı dizisi

Eserde karar sesi olan düğâh civarından başlanmıştır. İkinci hanede yerinde Hicaz 4'lüsü, dördüncü hanede ise yerinde Hicaz 5'lisi gösterilmiştir. Eserin neredeyse tamamında güçlü üzerinde Buselik çeşni, dolayısıyla Acem perdesi kullanılmıştır. Yani kullanılan dizi "Hicaz humayun dizisi"dir. Birinci hanenin son ölçüsünde yerinde hicaz çeşni ile kalış yapılmıştır.

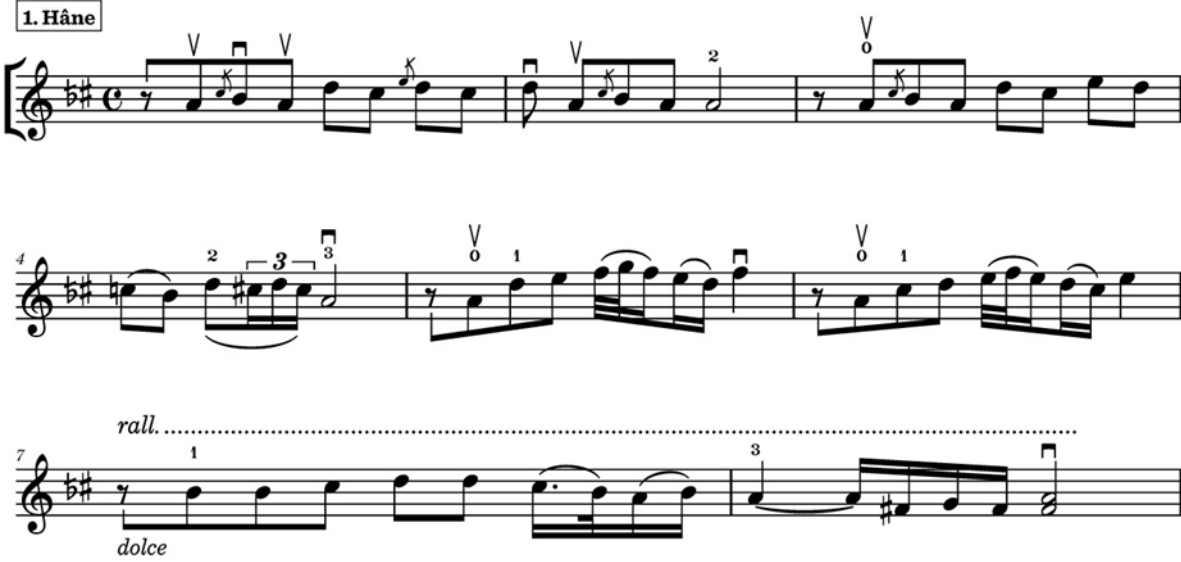
Humayun dizisi şu şekildedir:

Yerinde Hicaz Hümâyûn Makamı Dizisi



Şekil 5: Hicaz Humayun makamı dizisi

[1910-1999]



Şekil 6: Eserin ilk hanesi

Mülazime yine yerinde Hicaz ile başlamış, ardından Nevada Buselik ile devam etmiştir. Hüseyinde Kürdi ve Nevada buselik çeşnilerinin gösterilmesinin ardından Dik Kürdi'de çenisiz bir kalış yapılmış ve yerinde Hicaz ile sonlanmıştır.



Şekil 7:

İkinci hane yerinde Kürdi ile başlamış, Nim hicazda çenisiz ve sırasıyla Acem ve Hüseyinde kalışlar yaparak son ölçüde yerinde Hicaz ile bitirmiştir.

2. Hâne

Şekil 8:

Üçüncü haneye Muhayyer civarından başlanmış ve tiz tarafa doğru Buselikli genişleyerek Tiz çargah sesi kullanılmıştır. Dügah üzerinde Rast dizisi gösterilerek Dik kürdi yerine Buselik perdesi kullanılmıştır. Hanenin devamında ise iniş çıkış cazibesi ile Eviç ve Acem perdeleri arasında gidip gelinmiştir.

3. Hâne

Şekil 9:

Eserin son hanesinde tiz sesler terk edilerek güçlü civarından başlanmış, ardından ise Nim hicaz'da ve Dik kürdi'de çeşnısiz, yerinde Hicazlı kalıplar yapılmıştır.



Şekil 10:

Bu analizin sonunda anlaşılmıştır ki eser her ne kadar Peşrev formuna uygun olarak bestelenmiş de olsa Hicaz makamının seyir örneğini tamamıyla yansıtan bir eser değildir. Ana hatlarıyla Hicaz makamı sesleri kullanılıyor olsa da güçlü Neva üzerinde çoğunlukla Buselik beşlisinin kullanılıyor olması Humayun makamının baz alındığını gösterir. Yarım karar, asma kararlar ve makam genişlemesi bakımından değerlendirildiğinde makam özelliklerini tanıtmamanın hedeflenmediği görülmektedir. Bu sebeple bu peşrevin, istenildiği takdirde batı müziği dörtlü ve beşlileri ile de açıklamaya uygun olduğu tespit edilmiştir.

Keman Tekniği Açısından İncelenmesi

Hicaz Peşrev; kemanda sağ el ve sol el teknikleri bakımından incelenmiş, tarafımdan eklenen yay şekilleri ve pozisyonlar ile birlikte açıklanmıştır. Arşenin tutulduğu el sağ el olduğu için, yay şekilleri ve teknikleri "sağ el tekniği" olarak ifade edilir. Bu tekniklerin içine yay bağları, detaşe (ayrı yayda), legato (bağlı), spiccato (kısa kısa zıplatarak çalınması) gibi ifadeler ve yayın hangi bölgesinin kullanılacağına belirlenmesi gibi durumlar girmektedir. Sağ el tekniği olarak belirtilen durumlar ise pozisyon kullanımı, vibrato, tril gibi ifadeleri içermektedir.

İncelemesi yapılan Hicaz Peşrev'de Kaba Dügah ve Tiz Neva aralığındaki sesler kullanılmıştır. Bu yüzden keman icrasındaki akord düzeninin "sol re la mi" olması uygun görülmüştür. Süslemeler, nüanslar gibi batı icrasında notada belirtilmesi gereken durumlar belirtilmiş olmasına karşın eser özellikle keman için yazılmadığından, bağ şekilleri ve yay teknikleri keman icrası esnasında daha uygun olacağını öngördüğüm şekilde düzenlenmiştir.

İlk hane birinci pozisyonda boş tel la ile başlamıştır. Boş tel parmak basılmadan yayı tele sürtmeyi ifade eder. Sekizlik esle esere giriş yapıldıktan sonra, yine sekizlik notalar ile devam etmektedir. Burada arşenin orta kısımları kullanılmalıdır. Sonraki ölçüde bulunan iki vuruşluk la sesi vibrato yapılabilmesi için pozisyonda alınmalıdır ve bunun için üçüncü pozisyon uygundur. Yeniden boş tel ile başlayan üçüncü ölçünün ardından dördüncü ölçüdeki re sesinde ikinci pozisyona geçilir. Üçüncü ölçüde usulün üçüncü vuruşunda başlayan notalar ikişer sekizlik olarak bağlanmıştır. Dördüncü ölçüdeki sekizlik nota ve ardından gelen üçlemenin aynı yayda çalınması keman icrası için daha uygundur.

1. Hâne

Şekil 11:

Mülazime'nin başındaki ilk üç ölçü de birinci bölüm ile aynı şekildedir. Üçüncü ölçüde başlayan crescendo ile birlikte arşenin baskısı artmalı, aynı zamanda da gittikçe genişlemelidir. Devamındaki ölçüde de usulün ilk iki vuruşundaki sekizlikler ikişerli olarak, son vuruştaki on altılık notalar dörtlü şekilde bağlanmıştır. Beşinci ölçüye gelindiğinde forteye varılmış olunmalı ve mülazimenin son ölçüsüne kadar devam etmelidir. Sonraki iki ölçüdeki ilk dört sekizlik ayrı yaylarda çalındıktan sonra on altılık notalar bağlanmış ve son vuruş bestecinin notasyonundaki gibi bırakılmıştır. Bağlı olan iki on altılık nota ve ardından gelen staccatolu notalar yayın orta ve kök arasındaki bölümünde çalınmalıdır. Sekizliğin ardından gelen iki on altılık bağlanmış, sonrasındaki dört adet on altılık ayrı ayrı çalmaya uygun görülmüştür. Son ölçüdeki ilk iki on altılık aynı şekilde bağlanmış, sonrasındaki on altılıklar da ikişerli olarak bağlanmıştır. Dolce olarak belirtilen terim unutulmamalı, tatlı ve yumuşak bir ifadeyle çalınmalıdır. Mülazime'nin tamamı birinci pozisyonda çalınarak yalnızca son ses olan la sesinde üçüncü pozisyonda ikinci parmak kullanılır.

Teslim %

Şekil 12:

İkinci hanenin ikinci ölçüsünden itibaren üç ölçü boyunca aşağıda gösterildiği gibi aynı bağ şekilleri kullanılmıştır. Sonraki iki ölçünün ilk yarısı önceki ölçülerle aynı şekilde detaşé, diğer yarısı ise bir sekizlik ayrı, iki on altılık bağlanacak şekilde ayarlanmıştır. Son iki ölçü ise zaten teslim olduğundan diğer bölümlerin sonu ile aynıdır. Birinci pozisyonda başlayan ikinci hanede, neva sesine gelindiğinde üçüncü pozisyona geçilir. Üçüncü ölçüde birinci pozisyona geri dönlür. Dördüncü ölçünün hüseyini perdesinde üçüncü pozisyona geçilir. Altıncı ölçü, Nim hicaz (do diyez) perdesi için ikinci pozisyonda birinci parmak ile başlar. Ardından teslimin ilk ölçüsünde birinci pozisyon ve hanenin son ölçüsünde ikinci pozisyonda çalınarak bölüm sonlanır.

2. Hâne

Şekil 13:

Üçüncü pozisyonda başlayan üçüncü hane, detaşe olarak başlamıştır. Üçüncü ve dördüncü vuruşlar ise ayrı ayrı legato yazılmıştır. İkinci ölçüdeki nim hicaz perdesinde birinci pozisyona dönülür. Birinci pozisyonda devam ettikten sonra dördüncü ölçüdeki Muhayyer perdesinde ikinci parmak ile ikinci pozisyona geçilir. İkinci ölçüde bütün bir vuruşa denk gelen notalar kendi aralarında legato yazılmıştır. Üçüncü ölçü sekizlik esin ardından çekerek başlamış ve yine bir vuruşlar legato olarak ilerlemiştir. Beşinci ve altıncı ölçü yine sekizlik es ardından iterek başlamış ve sonrasında birer vuruşlar legato devam ettirilmiştir. Sonraki ölçüde ilk iki sekizlik detaşe, kalanı birer vuruşluk bağlanmıştır ve son ölçü teslimdir.

3. Hâne

Şekil 14:

Dördüncü hanenin başındaki sekizlik ve on altılık notalar birinci pozisyonda detaşe şekilde ve yayın kök kısmında çalınacaktır. Ardından gelen ölçüde sekizlik esin ardından sekizlikler birbirine bağlanmıştır. Sonraki iki ölçü de ilk iki ölçü ile aynı şekildedir. Beş ve altıncı ölçüler yine sekizlik esin ardından gelen itme hareketiyle başlamaktadır ve üç sekizlik boyunca detaşe devam etmektedir. Sonraki fügür sekizlik halinde ikiye bölünerek bağlı çalınması uygun görülmüştür. Beşinci ölçüde neva perdesinde üçüncü pozisyona, altıncı ölçüde nim hicaz perdesinde ikinci pozisyona geçilmelidir. Son iki ölçü teslimdir. Yedinci ölçü ile birlikte birinci pozisyona dönülmeli ve o şekilde bitirilmelidir.



Şekil 15:

SONUÇ

Bu çalışmaya konu olan Hicaz Peşrev, kemanda "sol re la mi" akorduna göre incelenmiştir. Bu şekilde notada yazılmış olan bütün seslerin icra edilebilmesi amaçlanmıştır. Bilinmektedir ki Klasik Türk Musikisi'nde eserler farklı akordlardan da icra edilebilmektedir. Bu durum eserin makamına, bir takımın içinde icra edilip edilmeyeceğine ve tel pozisyonlarının uygunluğuna göre ayarlanmaktadır. İstenildiği takdirde bu eser "Sol – re – la – mi" akord düzeni dışında Bolahenk, Süpürde, Kız Neyi ve Mansur akordlarında da icra edilebilir. Bu düzenlerde icra edildiği zaman gereken durumlarda pest sesler bir oktav üstten çalınabilir. Bu akordların icrasında da çalışmada düzenlenilmiş olan sağ el teknikleri kullanılabilir.

Reşat Aysu hem kemancılığıyla hem de besteciliğiyle sanatını icra etmiştir. Müzisyen bir aileden gelmesi ve kardeşlerinin de farklı enstrümanlar çalması sebebiyle hem Klasik Türk Musikisi'ne hem de Klasik Batı Müziği'ne aşina olarak büyümüş, bunun sonucunda da iki müziği icra etmeyi öğrenmiş ve bu türlerin iç içe geçtiği besteler yapmıştır. Araştırmalarım sonucunda görmekteyim ki Reşat Aysu Klasik Türk Musikisi makamlarında yazdığı eserlerde batı müziği disiplini kullanmış, icra esnasında çalınmasını istediği bütün teknikleri ve süslemeleri notada belirtmiştir. Bunun yanı sıra tempo ve nüans terimleri kullanmış; sıklıkla tercih ettiği akor, çift ses ve atlamalı motiflerle melodilerini zenginleştirmiştir. Batı müziğinin dinamik yapısı ve çok sesliliği ile müziğimizi harmanlamıştır.

Bestekarın icra esnasında yapılması gereken her şeyi notasyonda göstermesi oldukça önemli bir husustur. Her icrada oluşabilecek farklılığın önüne geçmekle birlikte duymak istediği müziği tam anlamıyla ifade ettiğini gösterir. Bu da icracıyı bestekara, bestekarın notasına sadık olma durumunda bırakır. Klasik Türk Musikisi'nde pek de alışık olunmayan bu durum, Aysu'nun açık fikirliliğinin ve cesaretinin bir örneğidir.

Müziğinde ve notasyonunda iki müzik türünün ve müzikal ifadeleri harmanlamayı harikulade bir şekilde gösteren Aysu, bazı eserlerinde hangi kısımda hangi çalgının icra edeceğini yazmış da olsa direkt bir çalgıya yönelik eser bestelememiştir. Bu da karşımıza yazmış olduğu saz eserlerinin keman icrasında oluşabilecek zorluk ve problemleri çıkarır. Ben de bu çalışmada eserin keman icrasında sağ ve sol el tekniklerinin nasıl kullanılacağını, kullanılması gereken yay teknikleri ve pozisyonları detaylıca açıklamış bulunmaktayım. Bu şekilde eserin icrası hem kolaylaşmış, hem de kemanın yapısına ve çalış biçimlerine uygun hale gelmiştir.

KAYNAKÇA

- Akışlı, E. (2016). Reşat Aysu'nun Saz Semailerinin İncelenmesi, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Kaya, F. (2005). Reşat Aysu'nun Eserlerinin İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Gürbüz, K. (2022). Reşat Aysu'nun Saz Eserlerinin Si Bemol ve Bas Klarnet İcra Tekniklerinde ve Eğitiminde Kullanılabilirliği Üzerine Araştırma, Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul.
- Helvacı, O. (2006). 20. Yüzyıl Türk Müziğine Farklı Bir İz Bırakan M. Reşat Aysu' nun Hayatı ve Bestecilik Kimliği, GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, Cilt 26, Sayı 3: 29-35.
- Kahyaoglu, Y. (2015). Klasik Türk Müziği'nde Saz Müziğinin Yeri ve Önemi, İnönü University Journal of Culture and Art Cilt/Vol. 1 Sayı/No.1: 57-60.