

**T.C.  
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TEMEL BİLİMLER ANASANAT DALI**

**SADİ İŞILAY'IN KEMAN TAKSİM İCRÂLARININ  
MÜZİKAL ANALİZİ**

**Halis Murat ÖRSEL**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Danışman: Doç. Dr. Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU**

**EYLÜL - 2023**

**T.C.**  
**SAKARYA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SADİ İŞİLAY'IN KEMAN TAKSİM İCRÂLARININ**  
**MÜZİKAL ANALİZİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Halis Murat ÖRSEL**

**Enstitü Anabilim Dalı: Temel Bilimler**  
**Enstitü Bilim Dalı : Müzik Bilimleri**

**“Bu tez 04/09/2023 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”**

<b>JÜRİ ÜYESİ</b>	<b>KANAATI</b>
Prof. Dr. Nilgün SAZAK	Başarılı
Doç. Dr. Gülşen ERDAL	Başarılı
Doç. Dr. Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU	Başarılı

## ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

**Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?**

**Evet**

**Hayır**

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütölen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmaları.)

**Halis Murat ÖRSEL**

**04/09/2023**

## ÖN SÖZ

Klasik Türk Müziği; kökeni 9. yy. a dayanan köklü bir geçmişi olan, makam yapısı ve söz ögesinin aruz kalıbından oluşan yapısıyla karmaşık olduğu kadar, etkili bir duyumu sağlayan özelliğiyle de kültürel bir önem taşıyan müzik türüdür.

Türk müziğinde taksim ise; saz sanatkârlarının sazları ile makamsal diziler doğrultusunda duygularını, düşüncelerini ve nazari bilgileri ile serbest bir şekilde icrâ edilen bir formdur. Bu formların Türk müziğinde önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Taksim formunda icrâcının duygu ve düşüncelerini iyi bir şekilde aktarmasında sanatkârın nazari bilgisi ve de sazındaki hakimiyeti tecrübesi önemli yer taşımaktadır. Klasik Türk müziğinin öğrenme aşamalarında önümüze çıkan ilk basamak usta çırak ilişkisidir ve bu da büyük önem taşımaktadır. Meşk sistemi ile devam edilen bu öğrenme basamağında ses ve saz icrâcıları, hocalarından aldıkları çalım, seslendirme tarzı ve tavırlarını benimseyip taklit etme yöntemiyle bir müddet sonra hocalarının öğretme yöntemlerinden de faydalanarak kendi tavırlarını buldukları görülmüştür.

Yapılan bu çalışmada Klasik Türk müziğinde keman sazını geleneksel üslupta icrâ eden ve birçok Türk müziği alanına katkısı olan hocalarla da meşk eden ve sonrasında kendi tavrını oluşturan Bestekâr Keman Sanatçısı Sadi Işılay'ın keman sazındaki beş taksimindeki tavrı ile icrâ teknikleri ortaya çıkartılmıştır.

Yüksek lisans tez çalışmamın her aşamasında akademik bilgi ve deneyimlerini benden esirgemeyen Prof. Dr. Nilgün SAZAK'a ve Öğretim Görevlisi Hamdi İTİL'e; tez çalışmamın planlanmasında, yürütülmesinde ve oluşumunda bilgi ve tecrübelerinden yararlandığım, çalışmamı bilimsel temeller ışığında şekillendiren sayın danışman hocam Doç. Dr. Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU 'ya sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

**Halis Murat ÖRSEL**

**04/09/2023**

## İÇİNDEKİLER

<b>KISALTMALAR</b> .....	<b>iii</b>
<b>TABLO LİSTESİ</b> .....	<b>iv</b>
<b>ŞEKİL LİSTESİ</b> .....	<b>v</b>
<b>GÖRSEL LİSTESİ</b> .....	<b>vi</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>vii</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>viii</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>BÖLÜM 1: MUSİKİ, MAKAM, TAKSİM, TAKSİM ANALİZİ</b> .....	<b>7</b>
1.1. Musîki.....	7
1.2. Makam.....	7
1.3. Taksim .....	9
1.4. Taksim Analizi .....	11
<b>BÖLÜM 2: SADİ İŞILAY’IN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ</b> .....	<b>13</b>
2.1. Sadi Işıl原因 Hayatı .....	13
2.2. Sadi Işıl原因 Sanat Hayatı .....	13
2.3. Sadi Işıl原因 Eserleri .....	17
2.4.Sadi Işıl原因 Saz Eserleri.....	18
<b>BÖLÜM 3: SADİ İŞILAY’IN 5 FARKLI KEMAN TAKSİMİNİN MAKAMSAL VE TEKNİK ANALİZİ</b> .....	<b>19</b>
3.1. Kürdilihicazkâr Makamı.....	19
3.1.1. Kürdilihicazkâr Taksimi .....	20
3.1.2. Kürdilihicazkâr Taksimnin Makamsal Analizi.....	21
3.1.3. Kürdilihicazkâr Taksimnin İcrâ Analizi .....	22
3.2. Segâh Makamı .....	25
3.2.1. Sadi Işıl原因 Segâh Taksimi .....	26
3.2.2. Segâh Taksimnin Makamsal Analizi .....	27
3.2.3. Segâh Taksimnin İcrâ Analizi.....	27
3.3. Acemâşiran Makamı.....	30
3.3.1. Sadi Işıl原因 Acemâşiran Taksimi .....	31
3.3.2. Acemâşiran Taksimnin Makamsal Analizi.....	34

3.3.3. Acemâşiran Taksimîni İcrâ Analizi .....	34
3.4. Hicazkâr Makamı .....	39
3.4.1. Sadi Işlay'ın Hicazkâr Taksimi .....	40
3.4.2. Hicazkâr Taksimîni Makamsal Analizi .....	43
3.4.3. Hicazkâr Taksimîni İcrâ Analizi .....	43
3.5. Nihâvend Makamı .....	48
3.5.1. Sadi Işlay'ın Hicazkâr Makamından Nihâvend Makamına Geçiş Taksimi.	49
3.5.2. Hicazkâr Makamından Nihâvend Makamına Geçiş Taksimîni Makamsal Analizi .....	51
3.5.3. Hicazkâr Makamından Nihâvend Makamına Geçiş Taksimîni İcrâ Analizi .....	52
<b>SONUÇ</b> .....	<b>56</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>58</b>
<b>EK</b> .....	<b>60</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ</b> .....	<b>65</b>

## KISALTMALAR

<b>Prof.</b>	: Proföser
<b>Dr.</b>	: Doktor
<b>Doç.</b>	: Doçent
<b>Öğr. Gör.</b>	: Öğretim Görevlisi
<b>T.D.K.</b>	: Türk Dil Kurumu
<b>T.S.M.</b>	: Türk Sanat Müziği

## TABLO LİSTESİ

<b>Tablo 1:</b> Sadi Işıl原因ın Eserleri.....	17
<b>Tablo 2:</b> Sadi Işıl原因ın Saz Eserleri .....	18



## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1: Kürdilihicazkâr Makamı .....	19
Şekil 2: Kürdilihicazkâr Taksim Notası .....	20
Şekil 3: Segâh Makamı .....	25
Şekil 4: Segâh Taksim Notası .....	26
Şekil 5: Acemâşiran Makamı .....	30
Şekil 6: Acemâşiran Taksim Notası .....	31
Şekil 7: Hicazkâr Makamı .....	39
Şekil 8: Hicazkâr Taksim Notası .....	40
Şekil 9: Nihâvend Makamı .....	47
Şekil 10: Hicazkâr Makamından Nihâvend Makamı Taksim Notası.....	48

## GÖRSEL LİSTESİ

<b>Görsel 1:</b> Sadi Işılay ve Eşi Eftalya Hanım.....	15
<b>Görsel 2:</b> Sadi Işılay'ın Dergi Röportajı .....	16

## ÖZET

**Başlık:** Sadi Işlay'ın Keman Taksim İcrâlarının Müzikal Analizi

**Yazar:** Halis Murat ÖRSEL

**Danışman:** Doç. Dr. Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU

**Kabul Tarihi:** 04/09/2023

**Sayfa Sayısı:** viii (ön kısım) + 59 (ana kısım) + 5 (ek)

Yapılan çalışmada, Klasik Türk müziğinin önemli keman icrâcılarında olan Sadi Işlay'ın beş farklı makamda yapmış olduğu taksimler ele alınarak tavrı makamsal analizi değerlendirilmiştir. Bu çalışma betimsel tarama modeli kullanılarak yapılmıştır. Işlay'ın keman icrâ ederken tekniğini kullanım biçimi ve uygulamış olduğu süslemeleri de ayrıca ele alınarak değerlendirilip taksimler analiz edilmiştir. Işlay'ın icrâ etmiş olduğu taksimlerde uygulamış olduğu nüans ve süslemeler genellikle çarpma, glissando, vibrato gibi Türk müziğine özgü teknikleri kendi icrâ tavrına has bir biçimde kullandığı duyulmaktadır. Yapılan taksimlerde öncelikli olarak taksimler notaya alınmış, taksimlerin makamsal analizi yapılmış, son olarak da icrâ tekniği analizi gerçekleştirilmiştir. Sadi Işlay'ın sosyal medya ortamlarında da bulunan keman ile farklı makamlarda yapmış olduğu taksim icrâları notaya alınarak müzikal analizi yapılmıştır. Araştırmada Sadi Işlay'ın 4 adet (Acem Aşîrân, Segâh, Kürdîlihiczâkâr, Hicazkâr makamlarında) giriş taksimi ve 1 adet (Hicazkâr makamından Nihâvend makamına) geçiş keman taksim icrâsının müzikal olarak incelenmesi gerçekleştirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Keman, Taksim, Taksim Analizi, Makam, Makamsal Analiz

## ABSTRACT

**Title of Thesis:** Musical Analysis of Sadi Işılây's Violin Taksim Performances

**Author of Thesis:** Halis Murat ÖRSEL

**Supervisor:** Assoc. Prof. Dilek CANTEKİN ELYAĞUTU

**Accepted Date:** 04/09/2023

**Number of Pages:** viii (pre text) + 59 (main body) + 5 (add)

In the study, Sadi Işılây, who is one of the important violin players of Classical Turkish Music, evaluated the maqam analysis of his attitude by considering the improvisations he made in five different maqams. This study was conducted using the descriptive survey model. The way Işılây used his technique while playing the violin and the decorations he applied were also evaluated and analyzed, and the taksims were analyzed. It is heard that the nuances and embellishments that Işılây has applied in the improvisations he has performed, generally use techniques specific to Turkish music such as percussion, glissando, vibrato, in a way specific to his performance style. In the improvisations, firstly, the improvisations were notated, the modal analysis of the taksims was made, and finally, the analysis of the execution technique was carried out. The musical analysis of Sadi Işılây's performances of the violin, which is also found in social media environments, and the taksim performances he made in different maqams were notated. In the research, the musical examination of Sadi Işılây's 4 (Acem Aşîrân, Segâh, Kürdîlihiczâkâr, Hiczâkâr maqams) entrance taksim and 1 (Hiczâkâr makam to Nihâvend makam) transitional violin taksim performance was carried out.

**Keywords:** Violin, Taksim, Taksim Analysis, Tone, Makam Analysis

## GİRİŞ

Keman köken olarak Avrupa'da ortaya çıkarak bilinmekte olup Türk müziğinde ise 18. Yüzyılda yaylı çalgı olarak giriş yapmıştır. Keman sazı Türk müziğine girmeden önce ise Türk müziğinde yaylı çalgıları olarak kullanılan ıklığ, yaylı kopuz, rebab, sinekeman ve kemençe olarak bilinmektedir. III. Selim döneminde ise keman sazı ön plana çıktığı görülmekte olup, bu dönemde Rum asıllı III: Selim'in sevdiği bestekâr Kemanî Corci, III. Selim döneminde Enderun'a girmiş olan Kemani Üsküdarlı Rıza Efendi önemli icrâcılardır. Keman Osmanlı zamanında birçok eğlence ortamlarında görülmüş ve daha sonra saray müziğinde yer almıştır. Klasik Türk müziği ses ve saz sanatkârlarının icrâlarında kendilerine özgü çalma ve söyleme tavırları bulunmaktadır. Klasik Türk müziğinde iyi bir icrâcı olmak için tavır önemli yer tutmakla birlikte, bu tavırları oluştururken icrâcıların Klasik Türk müziğine ve sazlarında iyi derecede hâkim oldukları görülmektedir. Türk müziği icrâlarında tavır kavramı büyük önem oluştururken ekol olmuş sanatkârların icrâları ise bizlere yol göstermekte olup usta çırak ilişkisi olarak da bilinen meşk sistemi ile de yeni nesillere aktarılmaktadır. Lügat 'ta ise tavır kelime anlamı olarak; “hal, edâ, gidiş, davranış mûsikîde ise tutulan şahsi ve üstâdâne tarz” olarak görülmektedir (Devellioğlu, 1964, s. 1245). Tavır kavramının farklı sözlüklerdeki kelime anlamları baktığımızda, Klasik Türk müziğinde eserlerin seslendirme ve saz icrâcılarının kendine özgü oluşturdukları icrâ şekilleri diyebiliriz.

Türk müziğinde usta çırak ilişkisi ile Şekerci Cemil Bey, Hafız İsmail, Kemani Tatyos, Ahmed Rasim, Kanuni Şemsi Bey gibi dönemin ustaları meşk ortamında yetişmiş olan Işılav icrâ teknikleri nazari bilgisi ve de becerinin eklenmesiyle ekol olmuş gerek saz eserleri, taksimleri eski zamanlardaki keman icrâ tavrını ortaya koymaktadır. Klasik Türk müziğinde meşk önemli bir yere sahip olurken Devellioğlu'na göre kelime anlamı “alışmak, öğrenmek” olarak karşımıza çıkmakta olup, meşk ortamındaki sisteme kurallarına zamanla uyum sağlayıp, eğitim ile yeni kazanımlar elde edilme sistemidir. (Devellioğlu, 1964, s. 754). Türk müziği meşk sisteminde eserlerin mûsikîsi nazariyat ve saz icraları ile alanında uzman hocalar eşliğinde tekrar yoluyla taklit edilerek eserlerin usta çırak ilişkisinin yoğun olarak görüldüğü çalışmalardır. Usta çırak ilişkisinde ise yazılı kaynaklarda bulunan ya da dinleme yoluyla ezberlenerek, eserlerin icra kısmındaki söyleme ya da saz ile icra edilmesindeki tavırların ustalardan çıraklara

tekrar ve taklit yoluyla aktarılmasıdır. Meşk sisteminde de sözlü eserler dışında saz eserleri içinde aynı şekilde usta çırak ilişkisiyle tekrar ve taklit edilerek yapılmaktadır. Bu çalışmalarda alanda yeni yetişenler hocalarının ya da taklit ettiği üstadın tavrını almaktadır. Bu meşk çalışmaları ortamlarına ise meşkhâne denilmektedir.

Meşkhâne ortamında yetişmiş olan Sadi Işıl原因 babasından ilk keman dersi alarak daha sonra meşk ortamlarında ise üstâdlarından Türk müziği icrâ hususunda kendini geliştirmiş ve tavrını oluşturduğu görülmektedir. Sadi Işıl原因ın taksim, saz eserleri ve icrâ teknikleri ilgili Türk müziği alanında çalışmalar yapılmıştır. Literatürde Sadi Işıl原因ın icrâ tavrı ile ilgili yapılmış çalışmaları araştırdığımızda ise; Hakan Bükülmez'in (2017) yüksek lisan tezinde; Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl原因ın Keman İcralarının Tahlili, Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl原因ın bestelenmiş eser icrâlarındaki tavrılarını oluşturan süsleme teknikleri, yay kullanım teknikleri incelenerek Tatlıya ve Işıl原因ın bu eser icrâlarındaki tavrı farklılıkları ortaya çıkarılmıştır.

İsmail Kabacı'nın (2020) yüksek lisans tezinde; 20. Yüzyıl Türk Müziği Keman İcrâ Üslûbunun Taksim İcrâları Üzerinden Tespiti ve Tahlili, bu çalışmada Sadi Işıl原因ın keman ile icrâ ettiği Bayâti Hüzzam ve Karcıġâr taksimlerinin notaya alınması, bu notaların kategorisel içerik analizi yapılmıştır. Bu analizler haricinde araştırmada Cevdet Çaġla'nın Hicaz, Hüzzam, Karcıġâr ve Rast taksim icrâları, Hakkı Derman'ın Bayâti, Hüzzam ve Sûzinak taksim icrâları, Haydar Tatlıyay'ın Hicaz, Rast ve Uşşak taksim icrâları, Nubar Tekyay'ın Karcıġâr, Sabâ ve Şevk-Efzâ taksim icrâları ve Sadi Işıl原因ın Bayâti, Hüzzam ve Karcıġâr taksim icrâlarıda aynı şekilde incelenmiştir. Çalışmanın sonunda ise keman icrâcılarının süsleme ve yay tekniklerinden en çok hangilerini kullandıkları, taksimlerinde makamsal yapıları nasıl işledikleri konularında tespitlerde bulunulmuştur.

Emre Merallı'nın (2020) yüksek lisans tezinde; Sadi Işıl原因ın taksimlerinin müzikal analizinde adlı çalışmasında Işıl原因ın Hicaz, Karcıġâr, Muhayyerkürdi, Bayâtiden Sabâ'ya geçiş Muhayyerkürdi 'den Şevkefzâ makamına geçiş taksimleri notaya alınmış makamsal analizleri yapılarak cümle yapıları süsleme teknikleri (çarpma, vibrato vb.) incelenerek tespit edilmiştir.

Atalay Durmaz'ın (2022) doktora tezinde; Türk müziği icrasında örtük bilgilerin tespiti üzerine bir inceleme ve eğitim içerikli uygulamalar başlıklı çalışmasında icra edilmiş

eser notalarının üzerinde süsleme tekniklerinin yazılı halde olmadığı için eseri icra eden icra sırasında kullandığı bu teknikleri usta çırak ilişkisinde ya da sesli kayıtlar üzerinde dinleyip bu tekniklerin uygulandığından bahsedilmektedir. Türk müziğinde ekol olmuş Nubar Tekyay, Sadî Işılâ ve Cevdet Çağla'nın icra ettiği yirmi dört eserin ses kayıtları doğrultusunda icracıların eserlerdeki süsleme teknikleri tespit edilmiştir.

Bu araştırmada ise Türk müziği alanında icrâları ile ekol hale gelen Sadi Işılâ ile ilgili yapılan çalışmalar dışında Işılâ'nın keman ile yapmış olduğu Acem Aşîrân, Hicazkâr, Kürdîlihiczakâr, Segâh ve icrâ ettiği Hicazkârdan Nihâvend makamına geçiş taksimlerinin müzikal analizi yapılmadığı görülmektedir. Bu makamlarda başka ekol olmuş üstadların icrâları bulunmakta ve incelenmiş olup Sadi Işılâ'nın bu çalışmada belirtilen taksimlerindeki icrâ teknikleri, taksimlerinde makamsal cümleleri, süsleme ve yay tekniklerini nasıl kullandığı kısmında çalışma yapılmamıştır. Tezin ilk aşamasında Sadi Işılâ'nın hayatı, sanat hayatı ve eserleri yer almaktadır. Devamında ise taksim, taksim analizi, mûsikî ve makam kavramlarından bahsedilmektedir. Son bölümünde ise Sadi Işılâ'nın icrâda bulunduğu taksimlerin makam tarifleri, taksimlerin notaya alınmış hali, taksimlerin makamsal analiz ve icra analizlerinin yorumlanmasıyla tamamlanmıştır.

### **Araştırmanın Problemi**

Bu araştırmada ana problem olarak Sadi Işılâ'nın Acem Aşîrân, Hicazkâr, Kürdîlihiczakâr, Segâh ve icrâ ettiği Hicazkârdan Nihâvend makamına geçiş taksimlerinde makamsal cümleleri ve icrâ teknikleri nasıl kullandığı hususunda çalışma yapılmamasıdır. Araştırmada bu problemi aydınlatmak ve çözüme ulaşmak için bilimsel araştırma yollarına başvurulmuştur.

### **Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmada amaç, Kemanî Sadi Işılâ'nın keman ile icrâ etmiş olduğu taksimlerin ve süsleme teknikleri, kullandığı tartım çeşitleri, makamsal analizleri incelenmesidir. Bu araştırmanın sonucunda Türk müziği keman eğitimlerinde, lisans ve lisansüstü eğitim veren kurumlarının Türk müziği keman taksim icrâlarında analizler sonucunda nazari ve icrâ tekniklerinin ortaya konulmasında yardımcı olacaktır.

Bu amaca ulaşmak için aşağıdaki sorulara cevap aranacaktır;

Sadi Işıl原因'ın keman taksimlerinde kullandığı süsleme teknikleri nelerdir?

Sadi Işıl原因'ın keman taksimlerinde kullandığı makamsal cümle yapıları nelerdir?

Sadi Işıl原因'ın keman taksimlerinde kullandığı yay teknikleri nelerdir?

### **Araştırmanın Önemi**

Bu araştırmanın önemi, Kemanî Sadi Işıl原因'ın keman ile icrâ etmiş olduğu Acem Aşırân, Hicazkâr, Kürdîlihicazkâr, Segâh ve ise Hicazkârdan Nihâvend makamında icrâ ettiği geçiş taksiminde kullandığı tekniklerin ve icrâsında kullanıldığı motiflerin yeni nesillere örnek olması, açısından başta önem taşıırken;

Türk Müziğinin önemli icracılarından olan Şekerci Cemil Bey, Hafız İsmail, Kemani Tatyos, Ahmed Rasim, Kanuni Şemsi Bey müzikal eğitim alan Sadi Işıl原因 yurtiçi ve yurtdışı sanatsal faaliyetleri ve İstanbul Radyo Keman sanatçısı olarak görev yapmış iyi bir keman icrâcısı ve iyi bir bestekâr olması,

İcracılığı sırasında keman ile yapmış olduğu taksimlerinde temiz yay tekniği, sağlam baskılarıyla kullandığı süsleme teknikleri olması,

Sadi Işıl原因'ın keman ile icrâ etmiş olduğu giriş Acem Aşırân, Hicazkâr, Kürdîlihicazkâr, Segâh makamlarında ve geçiş taksimi olarak Hicazkârdan Nihâvend'e eski icrâ geleneği ile kullandığı tekniklerin ve motiflerin yeni nesillerin keman icrâsında örnek olması açısından,

Sadi Işıl原因'ın taksimlerindeki makamların nazari özelliklerini en ince noktasına kadar seyirlerinde belirtmesi açısından,

Sadi Işıl原因'ın taksim analizlerinin Türk müziği alanında keman eğitmenleri ve öğrencilerine taksim çalışmalarında faydalı iyi bir kaynak olacağı düşünüldüğünden, bu araştırma önemli görülmektedir.

### **Araştırmanın Konusu**

Bu araştırmanın konusu, Kemanî Sadi Işıl原因'ın Klasik Türk Müziği makamlarından Acem Aşırân, Hicazkâr, Kürdîlihicazkâr, Segâh ve Hicazkâr makamından Nihâvend



makamına geçiş taksimi icrâlarının tavrı ve makamsal analizleri ele alınarak değerlendirilmiştir.

### **Araştırmanın Modeli**

Araştırılacak olan bu tez çalışmasında Sadi Işılay'ın keman ile icrâ ettiği taksim icrâlarının müzikal analizi olduğundan nitel araştırma türündedir. Nitel araştırma Yıldırım ve Őimřek'e göre (2005:39) "gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir."

### **Araştırmanın Yöntemi**

Araştırmada elde edilen verilerin analizinde, doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. Doküman analizi belgelere ve dokümana dayalı araştırmalardandır ve programlar, yönetmelikler, kitaplar, gazeteler, raporlar gibi farklı yazılı ya da elektronik ortamdaki verilerin analizini kapsar (Büyüköztürk, Kılıç akmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2012:12).

Araştırılacak olan bu tez çalışmasında Sadi Işılay'ın keman ile icrâ ettiği taksim icrâlarının müzikal analizi olduğundan dolayısıyla tarama modeli kullanılmıştır. Araştırmada veri toplanmasında ise Sadi Işılay'ın hayatı, müzikal olarak incelenecek yorumlanacak taksimlerdeki makamların nazari tanımlamaları için kaynak taraması yapılmıştır.

Sadi Işılay'ın keman ile plaklara kayıta alınmış olan taksim kayıtları yavaşlatılarak notaya alınması ve notaya alınan kayıtların makam özelliklerine göre analizi yapılmıştır. Kemanî Sadi Işılay'ın TRT arşivinde ve sosyal medya (youtube)'da bulunan Klasik Türk Müziği makamlarından Acem Aşırân, Hicazkâr, Krdlihicazkâr, Segâh makamlarında ve geçiş taksimi olarak Hicazkârdan Nihâvend'e keman ile icrâ ettiği taksim kayıtları yavaşlatılarak notaya alınması, taksimler sırasında kullandığı süsleme teknikleri, tartım eşitleri, asma kararlarının icrâ analizi yapılmasıdır. Taksimler Mus2 3.0 nota yazma programında tezi hazırlayan Halis Murat rsel notaya alınmıştır. Taksim sırasında Sadi Işılay'ın makamla ilgili kullandığı müzikal cümlelerin yorumlamaları ve kullandığı süsleme tekniklerinin belirlenip araştırma tamamlanmıştır.

## **Sayıtlar**

Sadi Işılay'ın keman ile icrâ etmiş olduğu Acem Aşîrân, Hicazkâr, Kürdîlihiczakâr, Segâh ve ise Hicazkârdan Nihâvend makamında icrâ ettiği geçiş taksimlerinin Türk müziği özelliklerini yansıtmıştır. Günümüzde de çalışmada kullanılan beş makamın Türk Müziğinde sözlü ve sözsüz eserler sıkça halen kullanılmakta olup, bu makamlar ile keman taksimleri yapılmaktadır. Çalışmada ekol olan Sadi Işılay'ın keman taksimlerindeki tavrı Türk Müziği özelliklerini yansıtmıştır.

## **Araştırmanın Evren ve Örnekleme**

Araştırmanın evreni ise Sadi Işılay'ın keman ile icrâ etmiş olduğu taksim kayıtlarından oluşmakta olup, örnekleme ise Sadi Işılay'ın yapmış olduğu 5 adet Acem Aşîrân, Hicazkâr, Kürdîlihiczakâr, Segâh makamlarında ve geçiş taksimi olarak Hicazkârdan Nihâvend'e keman taksimleridir.

# **BÖLÜM 1: MUSİKİ, MAKAM, TAKSİM, TAKSİM ANALİZİ**

## **1.1. Musîki**

Türk müziğinde musîki kelimesinin kökenini araştırdığımızda karşımıza aslında mûsikî kelimesini tarihinin köklü bir geçmişi olduğu başta görülmektedir. Bu kökene baktığımızda Latincece musica, eski Yunan tarihinde mousikê (mousa) kelimesinin kökeni ise müz olarak bilinmektedir.

Klasik Türk müziğinde musîki kavramını açıklar iken farklı tanımlamalarda görebilmekteyiz. Özkan'a göre musîki tanımı; bir duygu, bir düşünce ve fikri veya doğal olayı anlatmak gayesiyle, ölçülü ve ahenkli seslerin belli bir sanat anlayışı içerisinde, ritimli veya ritimsiz olarak estetik bir şekilde bir araya getirilme sanatıdır. Mûsikînin iki ana unsurdan biri ses, diğeri ritimdir (Özkan, 2010, s. 35). Bu tanıma göre müzikal sesler ile duygularımıza bağlı olarak bir konuyu anlatırken seslerin birbirine uyumlu bir şekilde ritimli veya ritimsiz olarak ifade edilmesi olarak da tanımlayabiliriz.

Tura' ya göre musîkinin tanımı; çıkardığımız seslerin ölçülü bir zamanda, bir usûlün düzenine uyarak hareket edip, belirli bir yerde karar kılıp durması ve işitme gücümüze zevk vermesidir (Tura, 2001, s. 36). Bu farklı tanımda ise saz ve sözlü olarak çıkardığımız seslerin gerek ritimli gerek ritimsiz olarak düzenli bir şekilde cümleler ile ifade ederken belirli seste bitmesinden oluşan bir oluşum olduğunu söyleyebiliriz.

## **1.2. Makam**

Türk müziğinde makam denildiğinde nazariyat alanında önemi değeri yüksek bir kavramdır. Durak sesi üzerine dörtlü beşli dizilerin birbirine eklenmesiyle gelmektedir. Bu dizilerde makamın karar perdesi, güçlüsü, yedeni, belli perdelerde asma kalışları ve aldığı perde arızaları makamların kendine has özelliklerindedir. Devellioğlu'na göre makamı bir durak ile güçlünün etrafında onlara bağlı olarak toplanmış seslerin umumi heyeti, Nihâvend makamı, Hicaz makamı gibi (Devellioğlu, 1964, s. 685).

Salgar'a göre Türk müziğinde makam; Türk musîkisinde, makam dizileri çeşitli dörtlü ve beşlilerin birbirine eklenmesiyle oluşmuştur. Bu makamsal dizilerde durak, güçlü, asma karar, genişleme gibi temel kavramları, belirli kurallar dâhilinde cümleler halinde işlemesiyle makam oluşumunu tarif etmiştir. (Salgar, 2012, s; 26).

Kutluğ'a göre makam kelimesinin kökeni ve halk dili ile Klasik Türk müziğinde makam kelimesinin tarihsel olarak şu şekilde bahsetmiştir; Arapça kıyâm kelimesinden gelen makam, halk dilinde ve genelde 'bulunan yer, ayrıcalıklı oturma yeri, diğer bir deyişle, herhangi bir yerden özelliği itibariyle ayrılan bir mekân' anlamını taşır (Kutluğ, 2000, s. 73). Klasik Türk müziğinde Abdülkadir Merâgi dönemine kadar makam yerine bazen 'şed' bazen 'devir' sözcüklerinin kullanmış olduklarını belirtmektedir.

M. Ekrem Karadeniz'e göre Türk musîkisinde makam kelimesi; "Türk mûsikîsinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülâyim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan mûsikî cümlelerin meydana getirdiği çeşniye denir" (Karadeniz, 1965, s. 64) olarak tarif etmiştir. Karadeniz tanımına göre tanımladığımızda ise; dörtlü ve beşli dizilerin birbirine eklenmesiyle belirli aralıklardan birbirine uyumlu ve belirli seyir kurallarına uyarak müzik cümlelerinden meydana gelen oluşumlara makam diyebiliriz. Türk müziğinde makamlar üçe ayrılmaktadır;

1. Basit makamlar
2. Şed makamlar
3. Mürekkep makamlar

Türk makam müziği tarihi köklü bir geçmişe ve büyük bir coğrafyaya sahiptir. Bu köklü tarih yüzyıllar boyunca Türk makam müziği usta çırak ilişki, yazılı kaynaklar ile günümüze ulaşmış halen faydalanılmaktadır. Köklü Türk müziği tarihi alanında birçok katkısı olan ekol olmuş tecrübeli nazari hocaları ile ses ve saz sanatkârları yetiştirmiştir. Bu konuyla ilgili İrden Türk Müziği alanında katkısı olanları şu şekilde anlatmaktadır;

"Türk makam müziği Anadolu ve onun çevre coğrafyalarını da içine alan bölgelerde var olmuş, yaşamış ve yaşayan bir kavramdır. El Kindî, Farâbi, İbn Sina gibi düşünürlerle başlayan müzik teorisi geleneği Safiyüddin Urmevî, Maragalı Abdülkâdir gibi isimlerle temellendirilmiştir. Daha sonra Bedri Dilşâd, Hızır Bin Abdullah, Yusûf Bin Nizâmeddin Kırşehrî, Fethullah Şirvâni, Lâdikli Mehmed Çelebi, Alişâh Bin Hacı Büke, Seydî, Kadızâde Tirevî, Ali Ufkî, Kantemiroğlu, Kutbî Nâyî Osman Dede, Tanbûrî Küçük Artin, Hızır Ağa, Abdülbâkî Nâsır Dede gibi isimler müzik teorisi alanına önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bu çalışmalara en son Rauf Yekta Bey, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi ve Ekrem Karadeniz'inde eklendiği bilinmektedir." (İrden, 2005, s. 12).

Türk müziğinde tarihsel olarak uzun yüzyıllardan oluşan kökenden oluşmaktadır. Kutluğ'a göre; mûsikî tarihimiz boyunca, metodoloji kurallara uyularak, Türk Musîkisinde bilimsel bir şekilde bize tanınan üç nazari sistem görüyoruz. Bu sistemlerşunlardır (Kutluğ, 2000, s. 25);

1. Sistemci Okul (Urmevî- Meragi Sistemi)

2. Rauf Yekta Bey Okulu

3. Arel-Dr. Suphi Ezgi Okulu

Bu tez çalışmasında Türk mûsikîsinde kullanılan Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi, Salih Murat Uzdilek' ses sistemine göre Sadi Işılâ'ın icrâ ettiği keman taksimleri notaya alınmış ve makamsal analizler yorumlanmıştır. Bunların haricinde Ekrem Karadeniz'i Abdülkadir Töre 'de Türk müziği nazariyat alanında çalışmaları bulunmaktadır.

### **1.3. Taksim**

Taksim kelime anlamı olarak iki şekilde görülmektedir. Parçalara bölme, bölüştürme ve de Klasik Türk müziğinde fasılların başları ve ortalarında saz sanatkârları tarafından makamın teknik ve seyir özelliklerine uyarak icrâcının duygu düşüncelerini ifade ettiği doğaçlama yapılan çalışmalardır. Taksim çalışmalarında icracının sazında olan hakimiyetinin önemli bir rol oynadığı bilinmektedir. İyi bir taksim icrası yapabilmek için önce sazında temiz baskılar ve makamsal yapıların birleşenlerini özelliklerine hâkim olmalıdır.

Klasik Türk müziğinde taksim tariflerinde birçok tanım bulunmakta olduğu görülmek olup Türk mûsikîsi nazariyatı alanında İsmail Hakkı Özkan taksimi şu şekilde açıklamıştır; “Herhangi bir saz tarafından, herhangi bir veya birkaç makama geçkili olarak yapılan, makamın bütün özelliklerini gösteren, önceden hazırlanmayıp icrâcının o andaki ilhâmiyle yapılan, usûle bağlı olmayan saz mûsikîsidir” (Özkan, 2010, s:97). Özkan'ın bu tanımında makamların oluşumları ve seyirlerindeki gidişatı oluştururken makamsal özellikleri iyi derece bilmemiz gerekmektedir. Bunun dışında geçkili taksimlerde ise bir makamdan bir başka makama geçiş perdelerini ya da kullanacağımız makamsal cümleleri oluştururken yine icracının nazariyat bilgisinin iyi derecede olmalıdır.

Ekrem Karadeniz taksimi tarif ederken taksimlerin notaya alınması hususunda ise; taksimin “makam seyirlerini çok iyi bilen kudretli saz sanatkârları tarafından güfte ve usûlden bağımsız olarak icrâ edilen bestelerdir” olarak tarif etmiştir (Karadeniz, 1965, s. 158). Taksimlerde Kutluğ’un tarifinde makamın seyir özelliklerini, asma kararlarını çeşnilerini, makamın genişlemesini ve de icracının sazına hâkim olması gerekmektedir. Taksimlerin kayıtlara alınma hususunda ise; ‘bazı değerli üstadların saz taksimlerinin notaya alınmış ve meşkedilmek istenmişse de bunun başarısında bizim şüphemiz vardır. Çünkü taksim sanatkârın icrâ esnasında ruh hâletine ve fikir gücünün genişliğine bağlı bir sanat eseridir’ düşüncelerini paylaşmıştır (Karadeniz, 1965, s. 159).

Bu durumda taksimlerde önemli olan icrâcının taksim esnasında oluşturmuş olduğu tavrı nasıl ifade ettiğini, kullandığı makamsal yapılara göre cümleleri notasyona dökümleriz. Lakin notasyon üzerine süsleme teknikleri (çarpma, vibrato, glissando vb.) dikkatli bir şekilde analiz edilip yazıldığı zaman taksim icracısının hem taksimine yakınlaşmış ve de icracının tavrını ortaya çıkarmış oluruz. Taksim kayıtlarının dinlenerek ve notasyona geçirdiğimiz taksimleri takip edip icracının tavrını da daha net görüp tavrı uygulamaya geçmiş oluruz.

Taksimler çeşitli başlıklarla kendi aralarında ayrılmaktadırlar. Bu taksimler şunlardır;

**Giriş Taksimi:** Bir fasılın başında fasılda okunacak eserlerin makamına kulakları alıştırmak için yapılan taksimlerdir.

**Ara Taksim:** Türk müziği programında fasıl ortalarında bir saz sanatkarı tarafından yapılan ve fasılın makamından başlayıp birkaç makam dolaşıp sonra fasıl makamına dönülerek karar kısmına dönülen taksimlerdir. Bir başka açıdan baktığımızda ise taksim icrâ eden sazendenin diğer saz ve ses sanatkârlarının dinlenmesi açısından faydası olmaktadır.

**Geçiş Taksimi:** Birbirinde farklı makamlar olan eser geçişlerindeki yapılan taksim türüdür.

**Konser Taksimi:** Bir konserin belli bir bölümünde bir saz tarafından yapılan ve icrâcının istediği makamdan başlayarak istediği kadar makamda gezindiği taksim türüdür ve süresi icrâcıya bağlıdır.

**Fihrist Taksimi:** Bir çeşit sözsüz “kar-ı natık” olup bir makamdan genellikle rast

başlanılarak yakın-uzak bilinen pek çok makama geçildikten sonra yine ilk makama dönülmek sureti ile yapılan taksimdir.

Sualli-cevaplı taksim: Klasik taksim tarifine uymayan bu tür taksimlerde iki veya daha çok sazın sualli- cevaplı taksim yapması söz konusudur.

#### **1.4. Taksim Analizi**

Taksim analizlerinde ilk olarak taksimlerin notaya tartımlar ile geçirilerek yazı haline getirilmesidir. Bu notasyonda ise ölçülü olmadığı için makam dizisindeki ya da donanımdaki seslerin değişimleri halinde nota üzerine yazılmakta ve makamın ana dizilerine dönüldüğünde tekrar belirtilmelidir. Belirtilmediği halde değiştirme işareti konulan ses aynı şekilde devam etmekte olacaktır. Makamsal analizlerde makamı oluşturan nazari bilgilere ölçüsünde icrâcının kullandığı cümlelerin yapısı makamın karakteristik durumuna göre yorumlanmaktadır. Taksimlerde icrânın kendi tavrını ortaya koyduğunu gösteren ise taksimlerinde kullandığı süsleme teknikleridir. Bu çalışmada icrâ sırasında kullanılan teknikler şunlardır;

Vibrato: Yaylı çalgılarda parmak ucunu tel üzerinde basılı tutarak parmağın uç kısmını hafif hareketler bulunduğu noktadan ileri ve geri hareket ettirilmesidir. Müzik sözlüğünde ise tanımı; ‘salınım, sesi zenginleştirmek, yumuşatmak, yoğunlaştırmak amacıyla, vokal müzikte, üflemeli çalgılarda, telli ve yaylı çalgılarda seslendiriciler tarafından uygulanan titreşim (salınım) tekniği’ olarak görülmektedir (Say, 2005, s.562).

Çarpma: Temel ses önünde kısa zamanlı vurup kaçarak uygulanan bir tekniktir. Çarpmayı müzik sözlüğünde tanım olarak; ‘iki notadan oluşan bir süsleme biçimi. Birinci ses çarpıp kaçır, böylece asıl ses vurgulanmış olur’ (Say, 2005, s. 126).

Trill: Bir notanın yanındaki sese artarda hızlı bir şekilde uygulanan bir tekniktir. Kısaltılması ise ‘‘tr’’ olarak yazılmaktadır. Türk müziği sözlüğünde ise; Çalgı icrâsı sırasında bir sesin alt ya da üstündeki perdelere parmaklar ile hızlı/seri bir şekilde dokunarak sağlanan hareketi olarak açıklanmıştır. Müzik sözlüğünde Say trill tanımı; ‘titreşim, süsleme biçimlerinden biri, ana ses ile komşu ses arasında çok hızlı gidip gelerek uygulanan ve uzunca süren seslendirme’ olarak kelime anlamı açıklanmıştır (Say, 2005, s. 528).

Glissando: Perdesiz sazlarda parmağı tel üzerinden kaldırmadan bir başka notaya kaydırarak geçişi uygulanmasına denir. Türk müziği sözlüğünde çalgının telleri ya da klavyesi üzerinde parmağın kaydırılması sureti ile inici veya çıkıcı bir hareketin sonunda istenilen sese varılması olarak tanılandırılmıştır. Müzik sözlüğünde anlam karşılığı; ‘kaydırmak, sesleri birbiri ardı sıra üretme’ olarak görülmektedir (Say, 2005, s.225).

Ajilite: Saz sanatkârlarının parmaklarını hızlandırmak için parmak hareketleri dengeli bir biçimde hızlandırmasıdır. Ajiliteli bir çalım için saz icrasının sazına olan hakimiyeti ve becerisi bu tekniği uygularken önemli yer tutmaktadır.

Puandorg: Üzerine konulan notanın süresini icrâcının istediği kadar uzatmasıdır. Müzik sözlüğünde ise ‘bir eserde ses hareketinin bir süre askıya alınmasını gösteren işaret, uzatma’ anlamında tanımı yapılmıştır (Say, 2005, s. 440).

Legato: Notaların birbirine bağlı olarak çalınmasıdır. Kemanda da icra sırasında ayrı yaylar kullanılmadan bağlı yapılan icralardır.

Detache: Legatoya göre tam tersi olan notaların ayrı bir biçimde çalınmasıdır.



## **BÖLÜM 2: SADI IŞILAY'IN HAYATI, SANATI VE ESERLERİ**

### **2.1. Sadi Işıl原因'ın Hayatı**

Türk müziğinin önemli besteci ve kemancısı olan Sadi Işıl原因 Sadi Işıl原因 5 Kasım 1899 tarihinde Laleli'de doğmuştur. Işıl原因'ın babası Türk müziğini seven ve keman icracısı olan perukar İsmail Efendi, Rumeli'den göç ederek İstanbul'a yerleşmiş ve Laleli'de oturmuştur. Laleli Türbesi'nin karşısında kahve olarak çalıştırmış ve dükkânın arkasını da meşkhâne haline getirip 'Lütfipaşalılar' adını vermiştir. Adı geçen meşkhânedeki Şekerci Cemil Bey, Hafız İsmail, Kemani Tatyos, Ahmed Rasim, Kanuni Şemsi Bey gibi dönemin ustaları toplanarak meşklerde bulunurlarmış. Sadi Işıl原因 bu sanatkarların arasında ilk mûsikî ve meşk ortamına dahil olmuştur. Çocuktaki yaşlarındaki Işıl原因'ın yeteneği fark eden bu sanatkârlar ona bir keman hediye etmişler ve altı yedi yaşlarında pratik olarak keman çalmaya başlamıştır. Kemandan başka ud da çalan Sadi Işıl原因'ın sesi de güzel olduğu söylenmektedir. O yıllarda 'Udi Sadi Bey' olarak tanınmıştır. Bestelediği ilk eserlerinde bu sıfatı kullanmış ve plaklarda sazı ve sesi kendini duyurmuştur.

Askerlik görevini Kurtuluş Savaşı yıllarında yapmış olan Işıl原因, Savaşın bitiminden sonra 1922-1926 yılları arasında İzmir'de çeşitli okullarda müzik öğretmenliği yapmıştır. Daha sonra İstanbul'a yerleşen Işıl原因, o yılları tanınmış ses sanatkarı 'Deniz Kızı Eftalya' ile evlenmiştir. Eftalya'dan sonra ses sanatkârı Mualla Gökçay'la evlenmiş, son evliliğini Nezihe Hanım'la yapmış, bu evlilikten üç çocuğu dünyaya gelmiştir (Özalp, 2000).

1960 yılında bir ameliyat geçirmiş ve 1967 yılında kısmi felç olmuştur. 11 Mart 1969 tarihinde vefat ederek Zincirlikuyu Mezarlığı'na defnedilmiştir.

### **2.2. Sadi Işıl原因'ın Sanat Hayatı**

İsmail Hakkı Bey'in Koska'da açmış olduğu 'Mûsikî Osmani' adındaki cemiyete yazılan Işıl原因, burada kısa sürede sanatını geliştirerek cemiyetle birlikte Sultan Reşad'ın Selanik gezisine katılmıştır. 1911 yılında küçük yaşta ilk kez sanatkâr olarak sahneye çıkmış ve büyük beğeni toplayan Işıl原因, İstanbul basınında bu başarısını duyurmuştur. Gülşen-i Maarif okulundan sonra Vefa İdadisi'ne eğitimine devam etmiştir. Meşk ortamlarına katılan Işıl原因 haftada üç gün mûsikî toplantıları düzenlenen Şehzade

Ziyeeddin Efendi'nin konağına gitmiştir. Tanburi Cemil Bey'in bulunduğu toplantılara katılmış, Cemil Bey'in tecrübe ve bilgilerinden yararlanmışır.

Şehzade Dr. Ziyaddin Efendi'den birebir dersler alarak, Tamburi Cemil Bey'den ve Bestenigar Ziya Bey'den fasıl müziğindeki nazari ve icrâ deneyimlerinden yararlanmışır.

Paris'e 1928 yılında eşi ile giden Işıl原因 1932 yılına kadar yaşadığı Paris'te birçok konser vermiştir. Bu konserlerin bir bölümüne Sadeddin Kaynak da katılmış olup, bir mihracenin davetlisi olarak Münir Nureddin Selçuk'la 1932'de Hindistan'a, Perihan Sözeri ile İran'a gitmiştir. Mısır, Suriye, Irak, Kıbrıs gibi çeşitli ülkelerde konser vermiştir. Işıl原因 tekrar İstanbul'a dönüşünden sonra Belediye Konservatuvarı'na Reşat Erer'den boşalan kadroya tayin edilmiş ve kurumda göreve başlamıştır. On yedi yıl süre ile İlmi Kurul ve İcrâ Heyetinde çalışan Işıl原因, 1950'den sonra İstanbul Radyosu'nda keman sanatçısı olarak yapılan yayınlara katılmışır. Birçok filmin müziklerini besteleyen Işıl原因, 1948'de yönetmen Şakir Sırmalı'nın 'Unutulmayan Sır' adlı filmdeki 'Nene Gerek' adlı bestesiyle o yıl en başarılı besteci seçilmiştir.

Klasik Türk müziği keman icralarında temiz yay tekniği, sağlam baskıları, iyi bir refakatçi oluşuyla keman icrâsını iyi derecede bilen bir sanatkâr olan bilinen Işıl原因, taksimlerinde eski icrâ geleneğini devam ettiren ve o dönemin tanınmış ses sanatkârlarının çoğunun kayıtlarda okumuş olduğu plaklara keman icrâsı ile katılmışır. Sadi Işıl原因 keman icrası dışında Türk müziğine saz ve söz eserleri kazandırmış olup 1928'de segâh makamındaki 'Ruhunda ölen nağmede sevda sesi var mı?' güfteli şarkısını besteleyerek başlamıştır. Otuz iki adet sözlü eseri olan Işıl原因 saz ve sözlü eser olarak başarılı örnekler vermiştir. Bir gazete röportajında eserlerinin sayısının altmışı geçtiğini söylemiş olmasına rağmen bilinen eserleri bir peşrev, iki saz semaisi, iki medhal, iki sirto, bir oyun havası, otuz iki şarkıdan oluşmaktadır. Taksim ve oyun havaları plağı yapmış olan Işıl原因, film sektörüne de müzikler bestelemiştir (Özalp, 2000).

Nevzad Atlığ Sadi Işıl原因 ile anısını şöyle anlatmaktadır; Sadi Işıl原因, topluluğun maestrosu, bunun yanı sıra icra heyetinin şef yardımcısı olarak görev yaptığı belirtirken çalışmalarında yaşanan bazı olumsuzluk durumları karşısında Işıl原因'ın Atlığ'a şu cümleleri kurduğu Atlığ tarafından bizlere ulaşmaktadır; "Nevzad Bey, bugüne kadarki

provalarımızda, bu eserin şurasını şöyle çalışmıştık. Ama siz nasıl emredersiniz, hemen o şekilde değiştirerek icrâ etmeye hazırız” Nevzad Atlıg bu sözlerle bana karşı sevgi ve itimadını açıkça göstererek, heyetin biraz sonrası için belki de tepkiye dönüşebilecek olan şaşkınlığı gidermeye çalıştığını ve bunda başarılı da olduğunu belirtirken, bu yaşanan anı ile başlayan dostluklarının Işılaiy’ın vefatına kadar devam ettiğini belirtmiştir. (Güntekin,2012). Nevzad Atlıg bu sözleri ile Sadi Işılaiy’ın kendisine karşı sevgisi ve saygısını belirterek uzun yıllar sürecek dostluğundan ve de sanat açısından alanında iyi bir derece sanatkâr olduğunu ifade etmiştir.



**Görsel 1:** Sadi Işılaiy ve Eşi Eftalya Hanım

**Kaynak:** Sadi Işılaiy ve eşi meşhur Denizkızı Eftalya Hanım’dan Nevzad Bey’e hatıra fotoğrafı. (Güntekin, 2012, s. 48). Erişim Tarihi: 04/12/2022.

# Sadi Işılay

«Merhum Hâzında da aynı merak vardı» — On sene sonra açılacak musiki mektebi — Gelecek sene tamamlanacak kırkinci yıl — Eftalya ile seyahat — Eski bestekârlar ayarında üç bestekâr — Binlerce bestesine rağmen bestekâr olmıyan sanatkâr

Alaturka kremen çalanların başıda kıymetli sanatkâr Sadi Işılay ile radyoevinde buluştuk. Onu musiki kadar bağıyan ikinci bir şey daha varmış; o da yemek pişirmek!

— Buna çok meraklıyım. Habsettili sanatkâr Hâzım çocukluk arkadaşım. Onun da aynı şeye merakı vardı. Onun ve benim evlerimizde en itina ettigimiz yer musiktir. Benim müftâğımda bulunan İzzetimin bir çok lokantalarda olmasında şüpheleniyordum. Bütün bunlara rağmen ben çok meraklıyım. Merakım, yapıp yedirtmektedir.

— İçki içen misiniz?  
— Eski den çok içerdim. Bu yüzden şifirimeyim mucera, yapmadığım birşeyin kabarmıştır. Artık içmiyorum, dokunuyor da.

— Kumar?  
— Onu hiç oynamadım diyebilirim.

**Hayatı ve yetişmesi**  
— Ben çalınmış bir adamım. Bu meslekte benim kadar para kazanan olmamıştır. Fakat tutkumun bilmedim. Hayatla ilgili bir çok furtunlar geçti, fakat hepsi oldu, şimdiki bir arsa aldım. Bu yapıp çözüme çözüme için çalışıyorum. On sene sonra da Ali Aza beyi başımızın Güneşe oturarak evimde bir musiki mektebi kurmaktan başka taavvurum yok, diyor Sadi Işılay hayatını ve yetişmesini şöyle anlatır:

— 1315 te Akaraya doğdum. Babamın İsmiyle Baba İzzetli kardeşimdir. Kırkaltı yaşında vardı. Kırkaltı yaşında bir zamanda babamın, arkasında da Lütfü Paşalılar denilen bir musiki meşhurları vardı. Devlet memuru olan musiki münevverleri — ki şerhinde Şevki bey merhum, Kanunî Hacı Arif bey, kremenî Tatyos, Hafız İsmail efendi, meşhur okuyucu Prens Nedim bey de vardı — buraya devam ederlerdi. Babam İsmail efendi de musikiyatında.

O vakit ufak olmama rağmen bende kabiliyet ve istidat görerek 2 yaşında İken sünmesi bir kremen tubularları ve onların arasında yetişmeye çalıştım. İlk defa sahneye çıkıp 12 yaşındadır ve Musiki Cemiyeti Cemiyetinin başkanlığına vardım. On sene sonra 40 inci yıl tamamlanacaktır. İsmail beyin müftâğına çalıştım.

Mektebinin ve buradaki büyük sanatkarların İsmail beyin tahdidi yardımıyla hayati musiki ile kazanmaya karar verdim ve o yaşta İzzetimin çalmasına başladım.

## Konuşan: SADEDDİN GÖKÇEPİNAR



Sadi Işılay

rinde doluştuktan sonra Şehzade Babahadid Efendinin hatırladığı iki gün köşkünde yapılan umumî toplantılarına devam ettim. Orada kızı Tamburi Cemil bey olmak üzere hocamın meşhur bestekâr Ziya bey de görüyorduk. Bundan 33 sene önceki arkadaşlarımın İzzetimin memleketinde kendim piyano sahnelerinde İzzetimin 528 de Deniz kızı Eftalya ile evlendim ve Avrupaya gittim. Pale strakıyla yaptığım angajman münevverleriyle 2,5 sene Avrupa ve Arabistan taraflarında seyahat ettim ve her gittiğim yerde de musikiyi tanıtmaya gayret ettim. Çok rağbet ve ilaka gördük. 1932 de avdet ederek tekrar Eftalya ile piyano sahnelerinde çalınmaya başladık. 528 de Eftalyanın vefatından sonra Konservatuvaya İzzetimin memleketine dönerek devam ediyordum.

— Tekrar evlendiniz mi?  
— Evet, iki de küçük oğlum var.

## Alaturka musikinin istikbali

— Alaturka musiki gelecekle nasıl olacak dersiniz?  
— Gençler bu musikiye büyük ilaka gösteriyorlar. Bu musikinin mektebi olmadıktan sonra gençler ileride sazlarıyla kapı döşenerek hoca arıyorlar. Bu musikinin iyi hale gelmesi için kasatimesi yapılmam lazım olan şey evvelî hükümetin müdahalesidir. İstanbul Konservatuvasında Batı musiki tecrübesiyle öğretildiği halde Türk musiki nazariyatı hakkında bir saat tedris ediliyor. Bu hal mu-

bep olacaktır. Bizim aramızda yalnız İstanbul konservatuvamızda değil. Ankara konservatuvamızda da, Batı musikininde olduğu gibi bizim musikininde de instruman ve ses dersleri verilmelidir. Bu dersler için elerinde metod yok diycekler çıkacaktır. Bunlara, bu fırsat verilse her şeyimiz hazır olarak karıştırmaya çalışmamız lazımdır.

Gelecekteki Türk musiki, yeni yapılacak ve bu musikininden alınacak metodları grup tekniğine aydurlamak suretiyle vücuda getirilmelidir. Bu da kıymetli musikiyatçılarla grup tekniğine vakıf âlimlerin bir araya gelmesiyle mümkün olabilir. Yoksa yalnız Türk musikiyatçıları Batı musikinine, Batı musikiyatçıları da Türk musikinine müdahale edemezler. İki taraf birleşmeli ve bir araya gelecek sanatkarların hayatlarına huzur vererek çalıştırılmalıdır.

## Yeni bestekârlar

— Alaturka musikide eski bestekârlar ayarında yeni bestekârlar yetişiyor mu?  
— Eski bestekârlarımızın âbideleri gibi buraktıkları eserlerin yapılmaması âlık o devrin bolluğudur. Huzur, refah ve saadet içinde yaşayan bu bestekârların ruhani emelini müstakim yücelterek eserler hediye etmekli. Bugünkü bestekârlarımız arasında eski devirde yetişenler kadar kabiliyetli bulduğum bir kaç şahsiyet vardır. Fakat bunlar mamama uyumak ve yetişebilecek gayretle eser yaptıklarından asıl kabiliyetleri gösteremiyorlar.

Musikide bestekârlık karakter yaratmaktır. Kopya suretiyle eser yazanların hakikî rahibi değildirler. Bahsettiğim bestekârlarımız tesir altında kalıyorken doğrudan doğruya hissiyatlarına, karakter yaratarak eser haline getirmişlerdir ki asıl bestekârlar da bunlardır. Bu kıymetli bestekârlarımız Sadeddin Kaymak, merhum Lemîl Ahi ve Salihaddin Panar'dır.

— Kemandan başka şey çalar mısınız?  
— Biraz da od çalırım.

## Eserleri

— Besteleriniz var mı?  
— Ben bestekâr değilim. Örneğin bütün gayem çaldığım eser iyi bir şekilde ifade edilebilir. Fâmil ben yalnız çalıyorum. En klasik eserimden en basit olanına kadar çaldığım bütün dinleyicilerine onun dinlenebilecek emeliyle çalıyorum ve iyi kâş bu hale gel-

— Maalesef değildir. Sebete de bu musikiyi programlayacak bir kimsenin bulunmamasıdır. Neşriyatın iyi olabilmesi için bence İzzetimin olan şeyler şunlardır: Evvelî Türk musiki münevverleri İzzetimin emelinde olacak bir şey olmalıdır. Yanında da bir piyano çalınan ve çalanları iyi bilen, diğeri de klasik musikinin okuyan ve çalanları tanıyan birer münevverlerin programları tanımlanacak üçüncü bir yardımcı bulunmalıdır. Ayrıca dışarıda çalınan arkadaşlarımız neşriyatın evvel sınırlarını programlayacak bir kimsenin bulunmamasıdır. Şu vaziyet gösteriyor ki radyo idaresi hiç olmama 15 kişilik bir kadro yapmadan bu işleri yürütemez. Bugün yarım saatlik bir prova ve dışardaki işlerine yetişebilecek hayranları ile çalıp mikrofon başına geçtirse

Bestekârlığına gelince; gündüze kadar üç yün kadar film müftâğı yazdım. Herhalde en az 5-6 parça ve bir çok da ara müftâğı, jenerik ve final müftâğı vardır. Bunları yekâne ederken bir yere eser yazdığım meydan çıkar. Bununla beraber ben bestekâr değilim. Bunlar, filmim hakkında göre yazılmış ve filmle beraber çıkıp onunla kaybolmuşlardır. Yalnız kendi sevdim için ve hiçbir endişeye kapılmadım huzur içinde besteledim bir kaç şarkım da vardır.

## İstanbul radyosu

— İstanbul radyosundaki alaturka musiki neşriyatı mü-

Görsel 2: Sadi Işılay'ın Dergi Röportajı

### Kaynak:

[https://core.ac.uk/display/84784435?utm\\_source=pdf&utm\\_medium=banner&utm\\_campaign=pdf-decoration-v1](https://core.ac.uk/display/84784435?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1) , Taha Toros Arşivi, Dosya No: 374-Sadi Işılay ve Deniz Kızı Eftalya. Not: Gazetenin "Kimleri Dinliyoruz" köşesinde yayımlanmıştır. Erişim Tarihi: 06/02/2023.

### 2.3. Sadi Işlay'ın Eserleri

**Tablo 1:** Sadi Işlay'ın Eserleri

<b>Makam</b>	<b>Eser Adı</b>	<b>Uslü</b>
Acem Kürdi	Sevdam Siyah Gözlerinin Nûru Yarattı	Sengin Semai
Bayati Araban	Geçecek Sanma Bu Kalbimdeki Hicrân Yarası	Aksak
Bayati Araban	Diyemem Derdimi Asla İçimi Çağlayamam	Aksak
Beyâti	Bir Saat Sonra Dedim Bir Saat Önce Dedim	Yürük Semâi
Dügâh	Gel Son Nefesten Evvel Hastana Derman Getir	Sofyan
Eviç	Vâ'd Et Bana Artık Bu Benim Son Çilem Olsun	Aksak
Hicaz	Şu Yollar Uzar Gider	Düyek
Hicaz	Bende Hicrân Yarısından Da Derin Bir Yara Var	Düyek
Hicazkâr	Benden Kaçarak Kol Kola Bir Yaz Günü Erken	Müsemmen
Hicazkâr	Yolları Gurbete Bağlayan Dağlar	Düyek
Hüseyni	Allah'ı Unuttum Sana Yalnız Sana Taptım	Türk Aksağı
Hüzzâm	Manâda Güzel Rûhta Güzel Tende Güzelsin	Aksak
Hüzzâm	Ömrüm Bu Hazan Mevsimi Hep O Âh İle Geçti	Düyek
Hüzzâm	Hülyâmı Saran Hareli Bir Çift Göze Daldım	Sengin Semai
Hüzzâm	Her Taraf Karanlık Görmüyor Gözüm	Düyek
Kürdîlihicazkâr	Anlat Bana Dikensiz Gül Bahçesi Gördüm Mü Dikensiz	Sengin Semai
Mahur	Ateşin Gözlerini Ruha Kemend Etme Sakın	Vals
Muhâyyer	Güle Gül Demişler Bülbüle Bakmış	Aksak
Muhâyyer Sünbüle	Gitti O Güzel Yâdıma Bir Handesi Kaldı	Sengin Semai
Neveser	Acıyor Elleme Kalbimde Yarandır Kanayan	Aksak
Nihâvend	Bir Kır Çiçeğinden Daha Tazesin	Düyek

<b>Makam</b>	<b>Eser Adı</b>	<b>Usulü</b>
Nihâvend	Çılgınca Geçen Demlerimiz Şimdi Hayâl Oldu	Aksak
Nihâvend	Git Sen Dönme Sakın Bahtı Karalı	Düyek
Nihâvend	Son Çiçekler De Soldu Çorak Bozkır İçinde	Curcuna
Segâh	Ruhunda Ölen Gül Nağmede Sevda Var Mı	Sengin Semai
Segâh	Peteğe Bal Veren Arılar Gibi	Düyek
Sûz-Nak	Ömrüm Bu Hâzan Mevsimi Hep Âh İle Geçti	Düyek
Sûz-Nâk	Bir Zamanlar Bu Gönül Aşkına İnanmıştı	Yürük Semâi
Sûz-Nâk	Ne Bülbülde O Figan Ne Gülde Sitem	Curcuna
Sûz-Nâk	Ne Gönül Bir Aşk Arar Ne De Sevilmek İster	Curcuna
Uşşak	En Güzel Demde Gönül Bir Şeye Yanmış Gibisin	Aksak
Uzzâl	Geçtiğin Yollarda Bekler Hasretim Hiç Durmadan	Devri Hindi

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

#### 2.4. Sadi Işılâ'ın Saz Eserleri

**Tablo 2:** Sadi Işılâ'ın Saz Eserleri

Hicazkâr	Sirto
Hüzzâm	Medhâl
Muhâyyer Kürdi	Saz Semaisi
Segâh	Saz Semaisi
Sultâni-Yegâh	Longa
Sûz-Nâk	Oyun Havası

**Kaynak:** Yazar tarafından oluşturulmuştur.

## BÖLÜM 3: SADİ İŞILAY'IN 5 FARKLI KEMAN TAKSİMİNİN MAKAMSAL VE TEKNİK ANALİZİ

### 3.1. Kürdilihicazkâr Makamı



Şekil 1: Kürdilihicazkâr Makamı Dizisi

Kürdî makamının rast perdesindeki inici şeddi olup rast perdesindeki kürdî dörtlüsüne, çargâh perdesinde bûselik beşlisinin eklenmesinden meydana gelmiştir (Ergöz, 2007, s. 284). Gerdaniye perdesinde kürdi dörtlüsü eklenmesi makamın genişlemesi görülmektedir. Kürdilihicazkâr makamı hicazkârlı nevâ perdesinde zirgüleli hicaz dizisi ve arazbarlı nevâ perdesinde bir uşşak – bayâti dizisi eklenerek kullanılmış olduğu literatürde görülmektedir.

Karar Perdesi: Rast perdesidir.

Seyir Özelliği: Güçlü Gerdaniye perdesi civarında seyre başlar.

Güçlüsü: Tiz durak Gerdaniye perdesidir.

Donanımı: Si, mi ve la için küçük mücennep bemolü donanıma yazılır.

Yedeni: Acemâşiran perdesidir.

### 3.1.1. Kürdilihicazkâr Taksimi

#### Kürdilihicazkâr Keman Taksimi

Süre; 1 dk. 49 sn.

Kemanî Sadi İŞILAY

The musical score is presented in a single system with seven staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and features several triplet markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.





Şekil 2: Sadi Işılay'ın Kürdilihicazkâr Makamı Taksim Notası



### 3.1.2. Kürdilihicazkâr Taksimnin Makamsal Analizi

Sadi Işılay'ın keman ile icrâ etmiş olduğu taksimi bir dakika kırk dokuz saniyeden oluşmaktadır. Kürdilihicazkâr taksiminde makam ilk olarak tiz durağı ve civarında taksime başladığı duyulmaktadır. Gerdaniye perdesinden rast perdesine kadar Rastta inici kürdi dizisini göstermiştir. Nim şehnaz perdesinden seyre devam ederek Nevâ perdesinde uşşaklı geçiş göstererek tekrar tiz durağı olan gerdaniye perdesinde kalış yapmıştır. Gerdaniye perdesine yine makamın dizisini iniş göstermiştir. Yine gerdaniye perdesinden alıp çargâh perdesinde buselik beşlisi göstererek ardışık cümleler ile çargâh perdesinde asma kalışlar yapmıştır. Segâh perdesini kullanarak genellikle kürdilihicazkâr makamında çok sık rastlanan arazbarlı kalışlar göstererek seyre pes taraftaki kaba çargâh perdesine kadar ardışık cümleler ile indiği görülmektedir. Taksimnin devamında tekrar kürdi perdesi ile makamın ana dizisini koruyarak karar

perdesi olan rast perdesine gelip gerdaniye perdesinden inici olarak çargâhta buselik beşlisini duyurmuştur. Tekrar gerdaniye perdesinden inici olarak rastta kürdi dörtlüsünü gösterip taksimi sonlandırmıştır.

### 3.1.3. Kürdilihicazkâr Taksimın İcrâ Analizi

Sadi Işılâ'ın keman ile icrâ etmiş olduğu Kürdilihicazkâr taksimi bir dakika 49 saniyeden oluşmaktadır. Taksimi bir ses (Süpürde Ney akordu) Acemâşiran perdesi üzerinde icrâ edildiği görülmektedir. Işılâ bu taksimi kemanda birinci pozisyon üzerinde icrâ etmiştir. Keman sazının akordu Batı müziğinde en kalın boş teli en ince boş teli sırasıyla Sol, Re, La, Mi olarak Türk Müziğinde ise Do, Sol, Re, La ya da icrâcıların kendi kolaylıkları için Do, Sol, Re, Sol olarak akortlarını yaptıkları görülmektedir. Taksimın seyir esnasında en pes sesi olarak kaba çargâha kadar inildiği görülmekte olup lakin bir ses akortta icrâ edildiğinde teknik olarak kaba çargâh sesine ulaşmamız mümkün olmadığı görülmektedir. Bir ses Kürdilihicazkâr taksiminde ise kaba çargâh ulaşmak için normal akorttan tam bir ses aşağı akordu çekilmiş olup kaba çargâh sesine ulaşıldığı görülmektedir. Işılâ taksime gerdaniye perdesinde birbirine bağlı legato tekniği ile gerdaniye sesinde vibrato tekniği (0.05 sn.) uygulayarak giriş yapmıştır. Gerdaniye perdesinden nevâ perdesine detâşe tekniği ile (ayrı yay) yavaş bir şekilde inerek makamın güçlüsü nevâ perdesin gelip ve acemâşiran sesinden çarpma tekniği uygulayarak makamın karar sesi olan rast perdesine (0.17 sn.) iniş yapmıştır. Rast perdesinde bağlı yay ile gerdaniye perdesine çıkmıştır. Gerdaniye ve nim şehnaz perdelerinde vibrato tekniği uygulamış daha sonra ise acemâşiran perdesinden birbirine benzer tartımlarda ajiliteli legato tekniği kullanarak yine acemâşiran perdesine (0.22 sn.) çarpma yapmış olup gerdaniye sesinde ise vibratolu ve puandorglu kalış (0.24 sn.) yapmıştır.



Sünbüle perdesinde vibratolu olarak perdeyi göstermiş ve buradan çarpma yaparak nim şehnaz perdesine gerdaniye ve de acemâşiran sesine bağlı yaylar ile (0.34 sn.) iniş yapmıştır. Acemâşiran perdesinden inici olarak ajiliteli olarak birbirine benzer kalıplar ile rast perdesine (0.41 sn.) kadar inmiştir. İniş yaptığı rast perdesinde bağlı olarak gerdaniye perdesine çıkmış ve buradan ise birbirine benzer kalıplar ile kürdi perdesine kadar gelip devamında nevâ perdesinde çarpma yapıp çargâh perdesine (0.50 sn.) ulaşmıştır. Çargâh perdesinde iken çift tel tekniği uygulayarak bir üst tel kaba çargâh perdesini uzun bir süre (1,14 saniye ye kadar) duyurmuştur.



Uzun ve birbirine bağlı yay tekniği ile çargâh perdesinden kaba çargâh perdesine kadar üçleme tekniği kullanarak ve benzer tartım kalıpları ile (1. 14 sn.) iniş yapmıştır.



Daha sonra legatolu bir şekilde nevâ perdesine çıkmış ve çargâh perdesinde yine çift tel tekniği ile kaba çargâh perdesini (1. 20 sn.) kısa süreli duyurmuştur.



Devamında ise nim zirgüle perdesinde (1. 24 sn.) trill yaparak, acemâşiran perdesi ile çarpma yapıp rast perdesine gelip vibrato tekniği uygulamış yine çift tel tekniği ile kaba çargâh perdesini kısa süreli dokunup gerdaniye perdesine bağlı yay tekniği ile çıkıp nim şehnaz perdesinden birbirine bağlı cümleler ile nevâ perdesine kadar gelmiştir.



Devamında ise gerdaniye perdesinden kürdi perdesine kadar çarpmalar yaparak inmiş uzun yaylar ile ajiliteli olarak (1. 41 sn.) nim hisardan kürdi perdesine kadar iniş yapmıştır. Sona doğru nim zîrgüleli ve rast perdelerine çarpma yaparak inip rast perdesinde karar gelmiş ve kısa süreli bu perdede çift tel kullanarak rast perdesinde karar vermiştir.





### 3.2.1. Sadi Işılây'ın Segâh Taksimî

#### Segâh Keman Taksimî

Süre; 1 dk. 52 sn.

Kemanî Sadi IŞILAY

The musical score is presented in eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in 4/4 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are three triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in the first, sixth, and eighth staves. The piece ends with a double bar line.

Şekil 4: Sadi Işılây'ın Segâh Makamı Taksim Notası



### 3.2.2. Segâh Taksimın Makamsal Analizi

Sadi Işılâ'ın kemânı ile icrâ etmiş olduğu segâh taksimi bir dakika elli iki saniyeden oluşmaktadır. Taksimi Türk müziği akordu ile yerinden diye tabir ettiğimiz bol ahenk akordu ile icrâ etmiştir. Sadi Işılâ, segâh makamındaki bu taksimi ile eksik segâh beşlisini kullanmaksızın segâh perdesinde ısrar ederek taksime başlamıştır. Başlangıçta genel olarak kürdi perdesini çok vurgulamıştır. Yerinde eksik segâh dördlüsünü vurgulayarak rast perdesi ile destekleyici inişler göstermiştir. Seyir çargâh perdesinden kaba çargâh perdesine kadar pes tarafta genişleme gösterdikten sonra yine segâh perdesinde ısrarlı asma kalışlar göstermiştir. Seyre devam ederken yegâh perdesinde rast dördlüsü kullanarak nevâ perdesinde uşak dördlüsü gösterdikten sonra yerinde rast beşlisi ile seyre devam etmiştir. Rast perdesi ile seyre devam ederken nevâ perdesinde nim hicazlı asma kalış göstererek tekrar nevâda eksik segâh dördlüsü ile karar vermiştir.

### 3.2.3. Segâh Taksimın İcrâ Analizi

Sadi Işılâ'ın icrâ etmiş olduğu segâh taksimi bir dakika 51 saniyeden oluşmaktadır. Taksimi yerinden diye tabir ettiğimiz (bol âhenk ney akordu) segâh perdesi üzerinde icrâ edildiği tespit edilmiştir. Taksimi kemanda birinci pozisyon üzerinde icrâ etmiştir. Taksim girişinde segâh perdesinde vibratolu ve birbirine bağlı legatolu yay tekniği ile (0.06 sn.) icrâya başlamıştır. Devamında çargâh ve bakiye diyezli kürdi perdelerin legato yay tekniği ile göstermiş, çargâh perdesinde (0.11 sn.) vibratolu kalış yapmıştır. Segâh perdesine çargâh perdesinde çarpma yaparak bakiye diyezli kürdi perdesine gelip çargâh perdesinde inici olarak üçleme yapmış olup (0.20 sn.) rast perdesine inmiştir.



Taksim devamında bağlı yaylar ile bakiye diyezli kürdi perdesinden nevâ perdesine çıkış yaparak ardından ise segâh perdesine çargâh perdesi ile çarpma yaparak iniş yapmıştır. Segâh perdesinde legatolu bir biçimde ve kemanda birinci pozisyonda nevâ perdesini dördüncü parmak ile alarak tekrarlı tartımlar ile bakiye diyezli kürdi perdesinde çarpma yaparak rast perdesine gelip yine bağlı yaylar ile nevâ perdesinde

çarpmalar yaparak çargâh perdesini güçlendirip (0.31 sn.) vibratolu puandorg teknikleri uygulayıp kalış yapmıştır. Bu uzun kalışta kemanda çargâh perdesi üçüncü telde üçüncü parmak ile yapılmakta olup taksiminde ise çargâh perdesindeki kalışında bir üsteki kaba çargâh perdesine çift tel tekniği ile kısa bir sürelik duyurmuştur.



Daha sonra çargâh perdesinde sıralı sesler iler kaba çargâh perdesine kadar bağlı yaylar ile inip (0.50 sn.) nevâ perdesini gösterip benzer tartım kalıpları ile (0.53 sn.) segâh perdesine gelişmiştir.



Devamında ayrı yaylar ile detaşe tekniği ile segâh perdesinde nevâ perdesine çıkış yapıp oradan segâh perdesinde çarpma yapıp (0.58 sn.) düğah perdesinde vibratolu kalış yapmıştır.



Taksiminde devamında (1. 05 sn.) bağlı yay tekniği kullanarak yegâh perdesine inmiş tekrar eden tartımlar ile aralıklı sesler ile çargâh perdesine çıkıp rast perdesine ulaşmıştır.



Buradan ise neva perdesine gelip ajilite ve üçleme yaparak (1. 25 sn.) rast perdesinde kalış yapmıştır.





Devamında neva perdesinden nim hicaz perdesini güçlendirmiş ve üçleme guruplarını ayrı yaylar ile yaparak (1. 36 sn.) segâh perdesini güçlendirmiştir. Taksimün sonuna doğru segâh perdesinden acem perdesine çıkıcı ilerleme yaparak neva perdesinden segâh perdesine üçleme yapıp bakiye diyezli kürdi perdesini gösterip taksimi segâh perdesinde sonlandırmıştır.



### 3.3. Acemâşiran Makamı



Şekil 5: Acemâşiran Makamı Dizisi

Acemâşiran makamı çargâh dizisinin Acemâşiran perdesindeki inici şeddi olup, Acemâşiranda çargâh beşlisine çargâhta çargâh dörtlüsünün eklenmesiyle oluşur.

Karar Perdesi: Acemâşiran perdesidir.

Seyir Özelliği: İnici karakterde olup güçlüsü acem perdesi civarından başlayıp çargahta asma karar yapıp daha sonra acemâşiran perdesinde karar vermektedir.

Güçlüsü: 1. derece güçlüsü Acem perdesidir. 2.derece güçlüsü Çargâh perdesidir.

Donanımı: Si için küçük mücenneb bemolü donanıma yazılır.

Yedeni: Hüseyini Âşiran perdesidir.

### 3.3.1. Sadi Işılây'ın Acemâşiran Taksimi

#### Acemâşiran Keman Taksimi

Süre; 3 dk. 54. sn.

Kemanî Sadi IŞILAY

The musical score for "Acemâşiran Keman Taksimi" is presented in seven staves of notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The third staff includes a trill (indicated by a wavy line) and a fermata (indicated by a semi-circle with a vertical line). The fourth staff shows a sequence of eighth notes followed by a trill. The fifth staff contains a series of eighth notes with a trill. The sixth staff is a continuous sequence of eighth notes. The seventh staff concludes with two triplets (indicated by the number '3' below the notes) and a final trill.





3

Şekil 6: Sadi Işıllyay'ın Acemâşiran Makamı Taksim Notası



### 3.3.2. Acemâşiran Taksimın Makamsal Analizi

Sadi Işılâ'ın keman ile icrâ etmiş olduğu acemâşiran taksimi üç dakika elli dört saniyeden oluşmaktadır. Taksime giriş kısmında acem perdesi civarında başlamış olup çargâhta çargâh dörtlüsünü göstermiştir. Gerdaniye perdesinde çargâh dörtlüsü ile genişleme yaparak seyre devam etmiştir. Bu genişleme devamında ise rast perdesine kadar inerek seyri pes bölgeye doğru genişletmiştir. Daha sonra ise muhayyer perdesi ve tiz durak civarında acemli kalışlarla ısrar ederek tiz nevâ perdesinde ardışık cümleler kullanarak nevâ perdesine kadar inmiştir. Yine muhayyer perdesinde acelite göstererek devam ederken gerdaniye perdesinde segâhlı küçük bir kalış yapmıştır. Seyre yine acem perdesini vurgulayarak edip gerdaniye perdesinden segâhta asma kalış göstermiştir. Birbirine benzer cümleler ile segâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Gerdaniye perdesinde çargâh dörtlüsünü gösterip tiz nim hicaz perdesinde makamın karakteristik özelliklerini vurgulayacak nitelikte genişletilmiş bir sabâ geçkisini göstermiştir. Tiz acem perdesi ile sabâ geçkisinden çıkılarak tiz çargahta kalış göstermiş olup ardışık cümleler ile inici bir şekilde rast perdesine kadar gelmiştir. Taksimın sonuna doğru gelirken çargahta çargâh dörtlüsü ile seyir edip düğâh perdesinde kalış yapıp daha sonra acemâşirân perdesine inmeden acem perdesinde karar verdiği görülmektedir.

### 3.3.3. Acemâşiran Taksimın İcrâ Analizi

Sadi Işılâ'ın icrâ etmiş olduğu acemâşiran taksimi üç dakika 54 saniyeden oluşmaktadır. Taksimi dört ses diye tabir ettiğimiz (kız ney akordu) kaba çargâh perdesi üzerinde icrâ edildiği tespit edilmiştir. Taksimi kemanda birinci pozisyon üzerinde icrâ etmiştir.

Işılâ acemâşiran taksimine girişinde hüseyini aşiran perdesinden Glissando yapıp makamın güçlü perdesi olan acem perdesinde (0.06 sn.) vibratolu uzun yay kullanımı ile puandorg kullanarak giriş yapmaktadır. Ardından gerdaniye perdesinden yine birbirine bağlı yaylar ile çarpma tekniği kullanarak (0.13 sn.) çargâh perdesine iniş yapmıştır. Bu iniş ile çargâh perdesi civarından bağlı yaylar ile tiz çargâh perdesinde sıralı ve ardışık cümlelerle acemâşiran perdesinde (0.28 sn.) puandorglu kalış yapmıştır.



Acemâşiran perdesinde puandorglu kalış yaptıktan sonra bağlı yaylar kullanıp ajiliteli şekilde rast perdesine inip, nevâ perdesinden inici ve sıralı perdeler ile rast perdesine gelmiştir. Yine rast perdesinden ajiliteli bir şekilde acem perdesini güçlendirerek kalış yapmıştır. Kalış sonunda kısa süreli duraksama yapmıştır. Kemanda birinci pozisyonda kız ney akorduna göre acemâşiran makamı dizisinde gerdaniye perdesi boş tele denk gelmekte olup lakin taksimde acem perdesinden kaydırma yapıp gerdaniye perdesini (0.48 sn.) dördüncü parmak ile alıp vibratolu uzun yay ile kullanmıştır. Taksim devamında ise birbirine bağlı yaylar ile muhayyer perdesine gelmiş muhayyer perdesinde uzun kalış yapmıştır. Bu kalış sonunda ise muhayyer perdesi kemandaki konumu birinci parmağa denk gelmekte olup bir üst teldeki aynı konumda olan neva perdesine denk gelmektedir. Işlay (0.58 sn.) muhayyer perdesinde iken çift tel tekniği kullanarak bir üst teldeki neva perdesini bir parmak ile çift perdeyi de duyurmuştur.



Daha sonra tiz buselik perdesi ile çarpma yaparak tiz çargâh perdesine gelip ardından çargâh perdesi civarında (1. 10 sn.) birbirine benzer tartım kalıpları kullanmıştır. Yine aynı bölgede tiz çargâh perdesinden acem perdesine gelirken gerdaniye perdesinde çarpma tekniği uygulamıştır. Taksim devamında yine bağlı ve uzun yaylar ile acem perdesine gelip tiz neva perdesi etrafında benzer tartımlarla gelip segâh perdesi ile

çarpma yapıp (1. 21 sn.) muhayyer perdesinde vibrato uygulamıştır. Işılây taksime devam ederken kürdi perdesine gelip bu perdede vibrato uygulayarak ajiliteli bir biçimde tiz neva perdesinden gerdaniye perdesine iniş yapmış, bu inişte üçleme yaparak (1. 30 sn.) gerdaniye perdesinde kalış yapmıştır.



Kalış sonrasında ise muhayyer perdesinde Glissando yapıp tiz çargâh perdesine ulaşmış ve vibratolu birbirine bağlı yaylar ile tiz çargâh perdesini güçlendirmiştir. Ardından yine (1. 37 sn.) üçleme yaparak ve birbirine bağlı ardışık cümleler ile dik hisar perdesinde (1. 52 sn.) kalış yapmıştır. Muhayyer perdesinde (1. 56 sn.) vibrato uygulamış devamında ajiliteli olarak (1. 59 sn.) birbirine bağlı uzun yaylar ile rast perdesinden tiz neva perdesine, oradan gerdaniye perdesine inici bir şekilde ulaşmıştır. Bu iniş sonunda yine üçleme yapıp (2. 05 sn.) muhayyer perdesinde atlamalı olarak detache ayrı yay tekniği ile neva perdesine iniş yapmıştır. Devamında ajiliteli bir biçimde (2. 10 sn.) segâh perdesine ulaşmıştır.



Musical score for measures 8-12. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 8 starts with a triplet of eighth notes. Measure 9 continues with a similar rhythmic pattern. Measure 10 features a triplet of eighth notes. Measure 11 and 12 show a continuation of the melodic line with various rhythmic values and accidentals.

Birbirine benzer ardışık cümleler ile segâh perdesinde (2. 15 sn.) vibratolu kalış yapmıştır. Taksim devamında gerdaniye perdesinde vibratolu (2. 27 sn.) ve birbirine bağlı yaylar (2. 29 sn.) tiz segâh perdesini göstermiştir.

Musical score for measures 13-14. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 13 features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Measure 14 continues with a similar rhythmic pattern, showing a transition in the melodic line.

Tiz segâh perdesinden tiz neva perdesine uzun yayalar ile tiz neva perdesini (3. 00 sn.) duyurarak bağlı yaylar tiz perde bölgelerinde birbirine benzer tartım kalıplarıyla ajiliteli olarak seyretmiştir. Ajiliteli cümlelerden sonra tiz gerdaniye perdesinden Glissando tekniği ile kemanda üçüncü pozisyon kullanarak (3. 04sn.) tiz neva perdesine inmiştir. Taksim devamında yine bağlı yaylar ile (3. 23 sn.) muhayyer perdesine kadar birbirine benzer kalıplar kullanarak inmiştir.

Ardından tiz neva perdesinde kesik yaylar kullanarak (3. 23 sn.) gardaniye perdesine inip üçleme yaparak birbirine bağlı yaylar ile çargâh perdesine (3. 29 sn.) gelip,

15

Glissando

16

3

17

bağlı yaylar ile ardışık cümleler ile makamın karar sesine inerken makamın yedeni olan hüseyini aşırıan perdesini kız ney akordu ile icrâ edildiği için kemanda o perdeye ulaşamadığından bir oktav yukarıda acem perdesinde yedenli taksimini sonlandırmıştır.

18

19

20

### 3. 4. Hicazkâr Makamı



**Şekil 7:** Hicazkâr Makamı Dizisi

Zîrgûleli Hicaz makamı dizisini rast perdesindeki inici şeddidir. Rast perdesinde Hicaz beşlisine Nevâ perdesinde hicaz dörtlüsünün eklenmesinden oluşmaktadır.

Karar Perdesi: Rast perdesidir.

Seyir Özelliği: Gerdaniye perdesi civarında seyre başlayıp yine Gerdaniye perdesi civarında Hicaz ve Bûselik çeşnileri ile yarım kararda kalıp rast perdesinde Zîrgûleli Hicaz karar yapılır.

Güçlüsü: Birinci olarak Gerdaniye perdesi, ikinci olarak ise Nevâ perdesidir.

Donanımı: Si koma bemolü, mi ve la için bakiye bemolü, fa için bakiye diyezi donanıma yazılır.

Yedeni: Bakiye diyezli fa Irak perdesidir.

### 3.4.1. Sadi Işılây'ın Hicazkâr Taksimi

#### Hicazkâr Keman Taksimi

Süre: 3 dk. 15 sn.

Kemâni Sadi IŞILAY

The musical score consists of seven staves of notation. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a single line. The second staff is marked with a '2' and contains a triplet of eighth notes. The third staff is marked with a '3' and contains two triplet markings. The fourth staff is marked with a '4' and contains a triplet of eighth notes. The fifth staff is marked with a '5' and contains a triplet of eighth notes and a trill (tr). The sixth staff is marked with a '6' and contains a triplet of eighth notes. The seventh staff is marked with a '7' and contains a triplet of eighth notes. The score is written in a single line of notation.



The image displays four staves of musical notation for Sadı İşılay's Hicazkâr Makamı Taksim Notası, measures 16 through 19. The notation is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. Measure 16 begins with a quarter note G4, followed by a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Measure 17 starts with a quarter note D4, followed by eighth notes: E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Measure 18 begins with a quarter note C4, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Measure 19 starts with a quarter note C4, followed by eighth notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, and ends with a double bar line.

Şekil 8: Sadı İşılay'ın Hicazkâr Makamı Taksim Notası



### 3.4.2. Hicazkâr Taksimın Makamsal Analizi

Sadi Işılâ'ın icrâ etmiş olduğu hicazkar taksim seyrine başlarken tiz durak perdesi olan gerdaniye perdesini vurgulayarak başlamıştır. Bu perde ve civarında şehnaz makamı geçkisi göstererek seyre devam etmiştir. Devamında nim şehnaz perdesini göstererek makamın kendi mertebesinde seyre devam ettiği anlaşılmaktadır. İnici ve çıkıcı şekilde gerdaniye perdesinde ısrarlı kalışlar icrâ ettiği duyulmaktadır. Daha sonra tiz çargâh perdesinden sıralı cümleler ile çargahta buselik geçkisi kullanarak nim hicaz dizisini çıkıcı ve incici olarak rast perdesine kadar işlemiştir. Taksim devamında gerdaniye perdesiyle tiz muhayyer perdesine çıkarak geniş bir aralık gösterdiği aşikârdır. Hicazkar dizisini koruyarak kaba çargâh perdesine inip, gerdaniye perdesiyle seyre devam ettiği tespit edilmiştir. Daha sonra tiz durak civarında karcıgarlı bir geçiş göstererek nim hicaz perdesinde asma karar perdelerini makamın seyrini bozmaksızın incici bir şekilde icra etmeye devam etmiştir. Nevâ ve çargâh perdelerinde ısrarlı kalışlarıyla taksimi sonlandırmıştır.

### 3.4.3. Hicazkâr Taksimın İcrâ Analizi

Sadi Işılâ'ın icrâ etmiş olduğu hicazkâr taksimi üç dakika 15 saniyeden oluşmaktadır. Taksimi yarım ses diye tabir ettiğimiz (bolahenk mabeyni akordu) acemaşiran perdesi üzerinde icrâ edildiği tespit edilmiştir. Lakin yarım ses akorda hicazkar makamı icra edilir iken taksimde en pes perde olan kaba çargâh perdesi duyulmakta olup, keman akordunu Do, Sol, Re, La olduğunda kaba çargâh perdesine ulaşmamız imkansızdır. Bunun için kayıttan anlaşılan keman akordunun yarım ses düşürüldüğünde kaba çargâh sesine ulaşıldığı tespit edilmiştir. Taksimi kemanda birinci pozisyon üzerinde icrâ etmiştir. Işılâ taksim girişinde birbirine bağlı uzun yaylar ile makamın güçlüsü olan (0.03 sn.) gerdaniye perdesinde vibratolu giriş yapmıştır. Ajiliteli bir biçimde bağlı legato yay stili ile tiz çargâh perdesinde trill yapıp gerdaniye perdesinde yine uzun yaylar ile (0.10 sn.) gerdaniye perdesinde vibratolu kalış yapmıştır. Taksim devamında hisar perdesini kısa yaylar ile gösterip (0.16 sn.), vibratolu olarak şehnaz perdesinde uzun yay ile şehnaz perdesini güçlendirmiştir. Gerdaniye perdesinden inişinde hisar perdesinde çarpmalar yapıp detache olarak bilinen kesik ayrı yaylar ile birbirine bağlı benzer tartımlar kullanmıştır. Taksim devamında (0.30 sn) nim hicaz perdesinden başlayıp gerdaniye perdesinde üçlemeleri ayrı yaylar da duyurmuştur. Taksime bağlı yaylar ile

devam ederken eviç perdesinden tiz çargâh perdesine gelip atlamalı sesler ile (0. 40 sn.) çargâh perdesine gelmiştir.



Tekrar rast perdesinde (0. 42 sn.) çıkıcı şekilde bağlı uzun yaylar ile eviç perdesine gelip oradan rast perdesine sıralı ve aynı tartımlarda cümleler kurmuştur. Rast perdesinde tekrar bağlı yaylar ile eviç perdesine gerdaniye perdesi ile çarpma yaparak (0.46 sn), gerdaniye perdesinde vibratolu bağlı yaylar ile kalış yapmıştır. Gerdaniye perdesinde ayrılıp hisar perdesine eviç perdesi ile (0. 57 sn.) trill yaparak güçlendirip, yine gerdaniye perdesi civarında dolaşıp (0. 59 sn.) bu perdede vibratolu olarak makamın güçlü perdesini duyurmuştur. Tiz çargâh perdesinden (1.01 sn.) inici olarak bağlı yaylarda çarpma yaparak gerdaniye perdesine inmiş bu perdeden tiz çargâh perdesine ulaşip tartım kalıplarını ayrı yaylar ile duyurup çargâh sesine kadar (1. 26 sn) çarpma yaparak iniş yapmıştır.



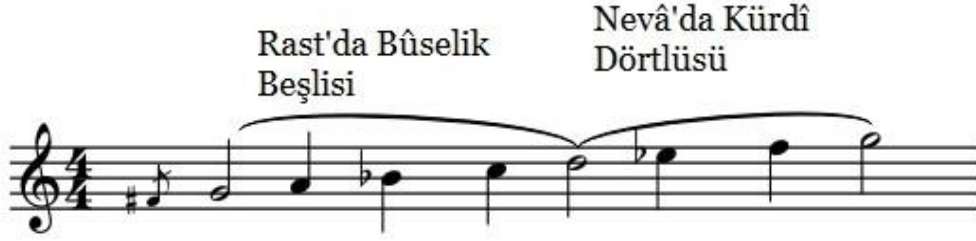


Taksimın devamında legatolu yaylar ile eviç perdesinde inici ve çıkıcı olarak (1. 34 sn.) zirgüle perdesine kadar inerek hicaz perdesini vibratolu olarak duyurmuştur. Zirgüle perdesinden ayrı yaylarda üçleme yapıp rast perdesine zirgüle perdesinde çarpma yapark makamın karar perdesinde (1. 40 sn.) vibratolu olarak kalışı duyurmuştur. Birbirine bağlı yaylar ile rast perdesinden eviç perdesine ve oradan da rast perdesine çıkıcı ve inici olarak sıralı perdeler ile gelmiş, ayrı yaylar ile çargâh ve segâh perdelerini güçlendirdikten sonra vibratolu olarak (1.54 sn.) rast perdesine inmiştir. Tekrar makamın güçlüsü olan gerdaniye perdesine çıkış yaparak tiz çargâh perdesinde (2.00 sn.) tiz neva perdesi ile trill yapmıştır. Trill yaptıktan sonra ise tiz şehnaz perdesinde Glissando (2. 01sn.) yaparak ajiliteli bir şekilde eviç perdesinden tiz şehnaz perdesine gelmiştir.

Üçlemeli cümleler kullanıp bağlı yaylar ile (2.18 sn.) kaba çargâh perdesine ulaşmıştır. Yine güçlü perde civarında taksime devam ederken şehnaz perdesinde (2. 21 sn.) vibratolu olarak durmuş, tiz çargâh perdesinden dik hisar perdesine uzun bağlı yaylar ile gelip, (2. 25 sn.) tiz dik hisar perdesini güçlendirmiştir. Dik hisar perdesi civarından sıralı perdeler ile bağlı yaylar kullanarak inici ve çıkıcı şekilde dolaşmaya devam etmiştir. Tiz neva perdesinden neva perdesine Glissando ile iniş yaparak daha sonra üçlemeli tartımlar ile kesik yaylar kullanarak (2. 37 sn.) rast perdesine ulaşmaktadır.

Taksim devamında birbirine benzer cümleler kullanıp bu cümleleri icra ederken kesik ve bağlı yaylar kullanıldığı duyulmaktadır. Taksim sonuna doğru rast perdesi ve gerdaniye perdesi civarında (2. 50 sn.) bağlı yaylar ile dolaşıp, (3. 03 sn.) rast perdesini vibratolu olarak duyurmuştur. Yine bağlı ve uzun yaylar ile hisar perdesinden rast perdesine inip, son olarak gerdaniye perdesinden ajiliteli olarak rast perdesine inip neva perdesinden inici olarak rast perdesine zirgüle perdesi ile çarpma yaparak uzun yay ile rast perdesinde karar vererek taksimini sonlandırmıştır.

### 3.5. Nihâvend Makamı



**Şekil 9:** Nihâvend Makamı Dizisi

Rast perdesinde Bûselik beşlisine Nevâ perdesinde Kürdi ve Hicaz dörtlüsünün eklenmesiyle oluşmaktadır.

Karar Perdesi: Rast perdesidir.

Seyir Özelliği: İnici ve çıkıcı olan makam tiz ve pest taraflarda genişleme göstermektedir.

Güçlüsü: Nevâ perdesidir.

Donanımı: Si ve mi küçük mücenneb bemolü donanıma yazılır.

Yedeni: Bakiye diyezli fa Irak perdesidir.

### 3.5.1. Sadi Işılây'ın Hicazkâr Makamından Nihâvend Makamına Geçiş Taksimi

#### Hicazkâr Makamından Nihâvend Makamına Geçiş Taksimi

Süre: 4 dk. 20 sn.

Kemâni Sadi IŞILAY

The musical score consists of seven staves of music in 2/4 time, written in the key of D major (one sharp). The score is a single melodic line. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note D4, followed by a quarter note E4, and then a quarter note F#4. The next two notes are G4 and A4, each marked with a '3' below them, indicating a triplet. The melody continues with B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, and B5. The second staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note C5, followed by a quarter note B5, and then a quarter note A5. The next two notes are G5 and F#5, each marked with a '3' below them, indicating a triplet. The melody continues with E5, D5, C5, B5, A5, G5, F#5, and E5. The third staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, and then a quarter note F#5. The next two notes are G5 and A5, each marked with a '3' below them, indicating a triplet. The melody continues with B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, and B6. The fourth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note C6, followed by a quarter note B6, and then a quarter note A6. The next two notes are G6 and F#6, each marked with a '3' below them, indicating a triplet. The melody continues with E6, D6, C6, B6, A6, G6, F#6, and E6. The fifth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note D6, followed by a quarter note E6, and then a quarter note F#6. The next two notes are G6 and A6, each marked with a '3' below them, indicating a triplet. The melody continues with B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, and B7. The sixth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note C7, followed by a quarter note B7, and then a quarter note A7. The next two notes are G7 and F#7, each marked with a '3' below them, indicating a triplet. The melody continues with E7, D7, C7, B7, A7, G7, F#7, and E7. The seventh staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note D7, followed by a quarter note E7, and then a quarter note F#7. The next two notes are G7 and A7, each marked with a '3' below them, indicating a triplet. The melody continues with B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, and B8.

8 

9 

10 

11 

12 

13 

14 

15 



**Şekil 10:** Sadi Işıl'ın Hicazkâr Makamından Nihâvend Makamına Geçiş Taksimi Notası



### 3.5.2. Hicazkâr Makamından Nihâvend Makamına Geçiş Taksiminin Makamsal Analizi

Işıl'ın hicazkar makamından nihâvend makamına geçiş taksimini icra ederken öncelikle tiz durak ve civarından başlamıştır. Neva perdesinde hicaz dörtlüsü ve rast perdesinde hicaz beşlisini göstererek seyre devam ettiği duyulmaktadır. Makamın genişlemesini olabildiğince genişleterek tiz muhayyer perdesine kadar işlemiştir. Geçiş taksimi sebebiyle makâmı inici olarak icra ederken yegâh perdesinde kadar uşşaklı baskılarıyla hicazkar makamının genel seyrinden farklı bir ayrılış hissiyatı vermiştir. Taksimin devamında kaba çargâh perdesini kullanarak pest tarafta nihâvend makamına geçiş cümlelerini oluşturan sıralı sesler ile yegâh perdesi üzerinde asma karar perdelerini

göstermiş olduğu duyulmaktadır. Muhayyer perdesinden itibaren inici şekilde seyredirken hicazkar makamı dizinde ayrılıp nihâvend makamı donanımını rast perdesinde buselik beşlisi ve nevada kürdi dörtlüsünü kullanarak etkili bir şekilde geçiş taksimini sonlandırmıştır.

### **3.5.3. Hicazkâr Makamından Nihâvend Makamına Geçiş Taksiminin İcrâ Analizi**

Sadi Işılâ'ın icrâ etmiş olduğu hicazkâr makamından nihavende geçiş taksimi dört dakika 20 saniyeden oluşmaktadır. Taksimi yarım ses diye tabir ettiğimiz (bolahenk mabeyni akordu) acemaşiran perdesi üzerinde icrâ edildiği tespit edilmiştir. Lakin yarım ses akorda hicazkar makamı icra edilir iken taksimde en pes perde olan kaba çargâh perdesi duyulmakta olup, keman akordunu Do Sol Re La olduğunda kaba çargâh perdesine ulaşmamız bir önceki hicazkar makamı taksiminde olduğu gibi imkansızdır. Bunun için kayıtta anlaşılan keman akordunun yarım ses düşürüldüğünde kaba çargâh sesine ulaşıldığı tespit edilmiştir. Taksim sırasında kemanda birinci ve üçüncü pozisyonlar kullanılmıştır.

Sadi Işılâ geçiş taksimi girişinde eviç perdesinde kaydırma yapıp, gerdaniye perdesini vibratolu uzun birbirine bağlı yaylar ile giriş yapmıştır. Bağlı yaylar ile üçleme yapıp şehnaz perdesinden segâh perdesine kadar inici bir şekilde (0,16 sn.) çarpmalar yapıp inmiştir. Ajiliteli bir şekilde (0. 22 sn.) kara perdesinden inici ve çıkıcı olarak uzun bağlı yaylar ile sıralı cümleler kullanmıştır. Bu cümleler sonunda gerdaniye perdesinde uzun bağlı yay ile (0. 43 sn.) vibratolu kalış yapmış, şehnaz ve tiz segâh perdelerine bir üst perdedeki sesler ile (0. 46 sn.) çarpma yapmıştır. Tiz neva perdesi civarında inici olarak (1. 08 sn.) üçlemeli tartımlar kullanırken tiz çargâh perdelerinde vibrato tekniği kullanmıştır. Tiz hisar perdesi civarında bağlı ve uzun yaylar (1. 13 sn.) ile birbirine benzer tartımlar ile ajiliteli cümleler kullanmıştır. Taksim devamında tiz zirgüle perdesinde (1. 21 sn.) kemanda üçüncü pozisyondan Glissando yaparak tiz çargâh perdesine kadar inmiştir.





karar perdesi olan (2. 23 sn) rast perdesinden acem perdesine çıkıp oradan yegâh perdesine inerken bağlı yay ve ajilite tekniği kullanmıştır.



Kaba çargâh perdesi civarından (2. 31 sn.) birbirine benzer tartım cümlelerini uzun yaylar ile kullanıp çargâh perdesine çıktığı görülmektedir. Çargâh perdesinden üçlemeler yaparak bağlı yaylar ile yegâh perdesine gelmeden önce trill yaparak yegâh perdesinde vibratolu (3. 06 sn.) kalış yapmıştır. Taksim devamında pes olan perdeler civarından ayrılıp, rast perdesinden (3. 07 sn.) bağlı yaylar ile ardışık olarak muhayyer perdesine gelip, gerdaniye perdesinde vibratolu olarak duyurmuş olup,



acem perdesinden çarpma yaparak gerdaniye perdesinde üçleme yaparak ne perdesinde

(3. 19 sn.) vibratolu kalış yapmıştır. Hisar perdesinde (3. 20 sn.) uzun yaylar ile vibrato tekniği uygulayarak, muhayyer perdesinde yine vibratolu şekilde duyurup bu civarda ajiliteli tartım kullanmıştır.



Geçiş taksimının bu bölümünde (3. 34 sn.) artık nihâvend makamı arızaları olan hisar ve kürdi perdelerini inici olarak bağlı yaylar ile duyurmuştur. Tekrar bu dizi üzerinde tiz çargâh perdesinden (3. 38 sn.) sıralı bağlı uzun yaylar ile düğah perdesine inmiştir. Muhayyer perdesi civarında çargâh perdesine bağlı yay ile iniş yapmış, tekrar muhayyer perdesi civarından düğah perdesine inerken üçlemeler yatığı tespit edilmiştir. Taksimde sona gelirken neva perdesinden bağlı yaylar ile sıralı perdeleri gösterip nihâvend makamının rastta buselik beşlisi perdelerini sırasıyla uzun birbirine bağlı yaylar ile duyurmuştur. Sona geldiğimizde rast perdesine düğah perdesi ile çarpma yapıp rast perdesini vibratolu bir şekilde duyurup taksimini sonlandırmıştır.



## SONUÇ

Sadi Işıl原因 müzik hayatına küçük yaşından itibaren başlamış olup, bu yaşlarda babasının da desteği ile Klasik Türk müziği saz icrâsında ve nazariyat alanında ekol olmuş üstadların yanında yetişmiştir. Bu süreçte keman icrâsında usta çırak ilişkisi ile meşk sistemi ile kendini hem musiki alanında hem de keman icrâsı alanında geliştirip kendi tavrını oluşturmuştur. Klasik Türk müziğine hem sözlü ve sözsüz eserler kazandırmış olup keman icrasındaki tavrı ile ekol olmuş sanatkarlarımızdandır. Halen bu eserler gerek konservatuvar gibi eğitim kurumlarında gerekse müzikal platformlarda icrâ edilmektedir. Bunların dışında Işıl原因'ın günümüze kayıtlar ile ulaşan taksimleri icrâ sırasındaki tavrını ortaya koymaktadır. Işıl原因 yurt içi ve yurt dışında Türk müziği alanında birçok ses ve saz icralarında kendini geliştirmiş ekol olmuş sanatçılar ile çalışmış, konserler vermiştir. Devlet kurumlarında da emekli olana kadar görev almıştır. Bunun haricinde birçok film sektöründe müziklerini yapmıştır. Yaptığı konserler, çalışmalar, eserleri, keman icraları ile Türk müziği camiasında tecrübesi ve eserleriyle tanınan bir sanatçıdır.

Sadi Işıl原因'ın keman ile icra ettiği beş farklı makamda olan Acem Aşırân, Hicazkâr, Kürdîlihiczakâr, Segâh ve Hicazkârdan Nihâvend makamına geçiş taksimlerinin makamsal analizi ve icra analizi yapılmıştır. Taksimleri yazı haline getirirken kullanmış olduğumuz birlik, ikilik, dördlük, sekizlik, on altılık, otuz ikilik, üçleme tartım uzatma noktaları ve sus değerleri kullanılmıştır. Sadi Işıl原因'ın bu çalışmada icra ettiği belirtilen makamların (Acem Aşırân, Hicazkâr, Kürdîlihiczakâr, Segâh ve Hicazkârdan Nihâvend makamına geçiş taksimi) oluşumları ve makam ve seyir özellikleri analizlerden önce tanıtılmıştır.

İcra analizlerinde taksimlerin süreleri ve hangi akorda oldukları belirtilmiş ve taksimlerinde keman akordunun bir ses ve yarım düşürülüp icra edildiği tespitlerde belirtilmiştir. Bu keman akordu düşürülme tanısına taksimlerdeki bir ses ya da yarım ses akortlarda en kaba seslerin kemanda tam akort sisteminde elde edemeyeceğimiz için akort düşürüldüğünde pes olan bazı seslere ulaştığımız ortaya çıkarmaktadır. Sadi Işıl原因 bu çalışmada analizi yapılmış olan Kürdîlihiczakâr makamındaki taksimini süpürde ney, Segâh makamındaki taksimini bolahenk, Acem Aşırân makamındaki taksimini kız ney, Hicazkâr makamındaki taksimini bolahenk mabeyni ve Hicazkârdan Nihâvend

makamına geçiş taksimlerini bolahenk akortlarında icra etmiştir.

Işıl原因'ın bu çalışmada analiz edilen icrâ etmiş olduğu keman taksimlerinde sadelikten yana olup, bu sadelik yanı sıra bazı müzikal cümlelerinde ajiliteli ve üçlemeler ile makamsal yapıları duyururken, bir metot tekniğinde taksimlerinde makamların özelliklerini iyi bir şekilde işlediği görölmektedir. Genel olarak taksimlerinde çarpma, vibrato, trill, glissando gibi süsleme tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir. Bu süsleme tekniklerinde daha fazla sıklıkta çarpma, vibrato kullandığı görölmektedir. Taksimlerinde yay kullanımında legato bağlı yaylar, ayrı yaylarda detache, tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir. Genel olarak süsleme ve yay tekniklerini değerlendirdiğimizde çarpma, vibrato ve legato bağlı yaylar kullanıldığı tespit edilmiştir.

Taksimlerinde kendine özgü farklı cümleler motifler ile süsleme tekniklerini kullanarak icralarını dahada zenginleştirmiş tavrını ve keman sazına hakimiyetini ortaya koymuştur. Beş farklı makamdaki taksimlerinde nazariyat bilgisinin iyi derece olduğu görölmekte ve makamları kemanda tüm özellikleri ile anlatmaktadır. Analizlerini yapmış olduğumuz beş ayrı makamdaki taksimlerinde genellikle kemanda birinci pozisyonu kullandığı nadir olarak tiz perdelerde üçüncü pozisyonu kullandığı tespit edilmiştir. Literatürde yapılan çalışmalarda Sadi Işıl原因'ın sade net baskıları olduğu belirlenirken, bu çalışmadaki taksimlerinde yine temiz baskıları ve net cümleleri duyulmaktadır.

Bu alışmada Sadi Işıl原因'ın keman ile yapmış olduğu taksimlerinde yay teknikleri, sağlam baskılarıyla kullandığı cümle ve motifler, süsleme teknikleri ve kullanımı açısından eski gelenekteki keman taksimlerinin yeni nesillerin keman icrâcılarına örnek olması açısından Türk müziği konservatuvarları, Türk Müziği keman eğitimlerinde, kemanda taksim çalışmalarında, kişisel tavır oluşturma hususunda faydalı bir kaynak olacağı düşünölmekteyim.

## KAYNAKÇA

- Bükülmez, H. (2017) *Haydar Tatlıyay ve Sadi Işıl原因ın Keman İcralarının Tahlili*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, 534 s.
- Devellioğlu, F. (1964) *Osmanlıca-Türkçe Okul ve yazışma sözlüğü*, Doğuş matbaacılık, Ankara.
- Durmaz, A. (2022) *Türk Müziği Keman İcrasında Örtük Bilgilerin Tespiti Üzerine Bir İnceleme ve Eğitim İçerikli Uygulamalar*, Yüksek Lisan Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, 182 s.
- Ergöz, H. S. (2007) *Türk Müziği Nazariyatı ve Solfeji Uygulama Kitabı I*, Değişim Yayınları, 2. Basım, İstanbul.
- Güntekin, M. (2012) *Tanıklarıyla Türkiye 'de Mûsikînin Yakın Tarihi -I Nevzad Atlığ'ın Tanıklığında*, 21. Asır Yayınevi, İstanbul.
- İrden, S. (2005) *Türk Mûsikisinde Makam Uygulamaları*, Aybil Yayınevi, Konya.
- Kabacı İ. (2020) *20. Yüzyıl Türk Müziği Keman İcrâ Uslûbunun Taksim İcrâları Üzerinde Tespiti ve Tahlili*, Yüksek Lisans Tezi, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, 257 s.
- Karadeniz, M.E. (1965) *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Kutluğ Y. F. (2000) *Türk Mûsikisinde Makamlar*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Merallı E. (2020) *Sadi Işıl原因ın Taksimlerinin Müzikal Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, 67s.
- Özalp, N. (2000) *Türk Mûsikî Tarihi*, MEB Yayınları, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (2010) *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*, Ötüken Yayınları, 10.Basım, İstanbul.
- Salgar, M. F. (2012) *Türk Müziğinde Makamlar Usûller ve Seyir Örnekleri*, Üstün Eserler Basım Yayın Ltd., İstanbul.
- Say, A. (2005) *Müzik Sözlüğü*, Müzik Ansiklopedileri Yayınları, 2. Basım, Ankara.
- Tura Y. (2001) *Kitâbu 'İlmi' l-Mûsiki 'alâ vechi'l-Hurûfat Mûsikiyi Harflerle Tesbit ve İcrâ İlminin Kitabı*, Yapı Kredi Yayınları, 1. Basım, İstanbul.
- Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*, TDK.

## İnternet Kaynakları

Işıl S. Biyografisi; (<http://www.eksd.org.tr/sadi-isilay/>) E.T. 20/03/202.

Keman Taksimi. (2022). *Zeki Müren'den Seçmeler TRT Arşivi Sadi Işıl Kürdilihicazkâr Keman taksimi.* [Video] Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=yG97w\\_jXbuw](https://www.youtube.com/watch?v=yG97w_jXbuw). E.T. 19/02/2022.

Klasik Müsikî. (2022). *Sadi Işıl Segâh Keman taksimi.* [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SW21jF-LnBQ&list=PL4-hgqLB96NAWSeRz99l2W2TA5PY7Jr59&index=2> E.T. 19/02/2022.

Keman Taksimi. (2022). *Reşit Çağın Arşivi 12 -Sadi Işıl: AcemâşiranTaksimi.* [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=W-ENc2uwxTM> E.T. 20/02/2022.

Keman Taksimi. (2022). *Reşit Çağın Arşivi 1008- Kemâni Sâdi Işıl : Hicazkâr Taksimi.* [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=NWmTBodxTyo> E.T. 21/02/2023.

Keman Taksimi. (2022). *Reşit Çağın Arşivi 328 -Kemânî Sâdi Işıl: Hicazkâr' dan Nihâvend' e Geçiş Taksimi.* [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3XdWZhamqJ8> E.T. 22/02/2022.

Türk Müzik Sözlüğü, (2023), <http://www.turkishmusicportal.org/tr> E.T. 23/03/2023.

TDV, (2023), *Türkiye İslam Ansiklopedisi*, <https://islamansiklopedisi.org.tr/> E.T. 15/04/2023.

## EK

### Ek 1: Sadi Işlay Fotoğrafi



**Kaynak:**<https://www.gidahatti.com/haber/11525604/sadi-isilay-kimdir-sadi-isilay-hayati> Erişim tarihi: 05/01/2023



Ek 2: Sadi Işlay Fotoğrafi

**TEPEBAŞI Belediye BAHÇESİ**  
Bu akşamdan itibaren fevkalâde bir gala ile açılıyor.



**MUZEYYEN Senar**      **SADI Işlay**      **MUALLA Gökçay**

1 HAZİRANDAN itibaren  
ammanlara başlayacaktır

1 HAZİRANDAN itibaren  
ammanlara başlayacaktır

*Büyük san'athâr Sadi Işlay sahnemizde*  
Yüksek kıyafet san'ekânı SADI IŞLAY'ı sıradaki kâğıtın kâğıtını san'ekânından itibaren  
16 kişilik büyük bir heyeti musikiye ile birlikte dâniyeceksiniz.  
Okuyucu Bayanlar: İZMİRLİ MELAHAT - SÜZAN GÜVEN - NEVZAT  
Zenginlikten ve Yarıya, İnançlı ve Anadolü ağırlık katılır, Pk yakında büyük sâhne. Tel: 4500

**Kaynak:** <https://www.facebook.com/birzamanlarturkiye/posts/2206642449383446/> Erişim tarihi:  
05/01/2023

**Ek 3: Sadi Işlay Zeki Müren ile Fotoğrafi**



**Kaynak:** <https://www.bitmezat.com/urun/5249951/zeki-muren-sadi-isilay-sukru-tunar-ve-saz-ustadlari-foto-sebat-eskisehir-damg>\_ Erişim tarihi: 05/01/2023

**Ek 4: Sadi Işlay Zeki Müren ile Fotoğrafi**



**Kaynak:** <https://m.facebook.com/182561498423834/posts/1746032008743434/> Erişim tarihi: 05/01/2023

**Ek 5: Sadi Işlay Refik Fersan ile Fotoğrafi**



**Kaynak:** <https://www.oguztopoglu.com/2013/09/deniz-kz-efteya-sadi-hanmn-sahibinin.html> Erişim tarihi: 05/01/2023

## ÖZ GEÇMİŞ

<b>Ad Soyad: Halis Murat ÖRSEL</b>	
<b>Eğitim Bilgileri</b>	
<b>Lisans</b>	
<b>Üniversite</b>	Sakarya Üniversitesi
<b>Fakülte</b>	Devlet Konservatuvarı
<b>Bölümü</b>	Türk Müziği
<b>Makale ve Bildiriler</b>	
<p><b>1. Örsel, H.M., &amp; Sazak, N. (2021). Türkiye’de klasik Türk Müziği’nin popüler müziğe göre dinlenme durumu: Sakarya ili örneğinde yaşa bağlı inceleme.</b> Türk Müziği, Aralık 2022 2(2), 111-127, e-ISSN: 2822-3195 <a href="http://ywacademia.com/index.php/turkmuzigi">http://ywacademia.com/index.php/turkmuzigi</a></p>	