
**GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE “GEÇİŞ TAKSİMİ” ÖRNEĞİNDE SADI İŞILAY’IN
MUHAYYERKÜRDİ KEMAN TAKSİMİ’NİN İNCELEMESİ**

**Review of Sadi İşılay's Muhayyerkürdi Keman Taksim as an Example of "Geçiş Taksim" in
Traditional Turkish Music**

Nurdan GÜRTUNCA *

ÖZ

Sadi İşılay, besteciliği ve keman icrası ile 20. yüzyıl Türk sanat müziği geleneğine iz bırakan isimlerden biri olmuştur. Özellikle bestelemiş olduğu saz eserleri bugün yaygın olarak seslendirilmekte, bununla birlikte çalgı eğitiminde ileri seviye teknikler çerçevesinde kullanılabilir. Bu araştırmada Sadi İşılay’ın geleneksel tavrı anlayışı ve ezgi yaratma davranışı örneğinde taksim icracılığına odaklanılmıştır. Taksim; icra tekniği, icracının ustalığı, teknik süsleme elemanlarının kullanımı, makamsal özelliklerin ve makamlar arası ilişkilerin irticalen kurgulanmasına dayanmaktadır ve icracının yaratma davranışının, müzikal ifadesinin, çalgı üzerindeki hâkimiyetinin ve özgünlüğünün öne çıktığı türdür. Bu bağlamda belirlenen segâh makamından muhayyerkürdi makamına geçiş taksimi; makamsal özellikler, keman icrasında teknik özellikler ve teknik süsleme elemanları çerçevesinde analiz edilmiştir. Araştırma kapsamında yapılan analiz yoluyla müzik cümlesi yapıları, makamsal işleyiş özellikleri ve bu işleyişin uygulanmasında hangi tekniklerden yararlandığının belirlenmesi amaçlanmıştır. Araştırmada, nitel kapsamda doküman incelemesi yönteminden faydalanılmıştır. Bu çerçevede veriler; biçim özellikleri, ezgisel özellikler ve keman teknikleri çerçevelerinde analiz edilmiştir. Analiz edilen taksimlerde, Sadi İşılay’ın geleneksel tavrı ve besteciliğinin karakteristik izleri taksim icra tekniklerinde gözlemlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sadi İşılay, Taksim, Keman, Taksim analizi, Keman taksimi.

ABSTRACT

Sadi İşılay became one of the names that left a mark on the 20th century Turkish classical music tradition with his composition and violin performance. Especially the instrumental works he composed are widely performed today, however, they can be used within the framework of advanced techniques in instrument training. This research focuses on the performance of *taksim* as an example of Sadi İşılay's traditional attitude and melody creation behavior. *Taksim* is based on the technique of performance, the mastery of the performer, the use of technical decoration elements, the improvisation of the modal features and the relations between the modalities and is the genre in which the performer's creative behavior, musical expression, dominance, and originality over the instrument come to the fore. In this context, the determined imaginative violin style has been analyzed within the framework of melodic features, technical features in violin performance and technical ornamental elements. In the research, it is aimed to determine the musical sentence structures of *taksims*, their modal functioning characteristics and which techniques are used in the application of this process. In the research, the document analysis method was used in the qualitative context. Data in the research; morphological features, melodic features and violin techniques were analyzed. In the analyzed *taksims*, the traditional attitude of Sadi İşılay and the characteristic traces of his composition have been observed in the *taksim* performance techniques.

Keywords: Sadi İşılay, Taksim, Violin, Taksim analysis, Violin taksim

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 26.09.2023 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 30.11.2023

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Ege Üniversitesi Devlet Türk Musiki Konservatuarı, nurdan.gurtunca@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5597-0050

EXTENDED ABSTRACT

Taksim is based on the technique of performance on the mastery of the performer, the use of technical ornamental elements, the improvisation of the *makam* characteristics and relations between modalities. When evaluated from this perspective, it can be said that the genre in which the performer's creative behavior, musical expression, dominance, and originality of the instrument stand out is called *taksim*. While performing this type, technical features, positions, and the use of ornamental elements come to the fore according to the type of instrument (Gürtunca, 2022: 70).

The word *taksim* is of Arabic origin, and it is the name of the modal/irregular genre created impromptu and in a certain formal integrity by the instrument performer to condition the auditory sensation to a certain *makam* (Akdoğan, 1989, in cited by Doğruöz, 2020: 8). In the definition of TDK (13.12.18), the word is defined as “music improvised by the performer at the beginning and in the middle of the chapter in Classical Turkish Music”. *Taksim* has the characteristics of a composition. In this composition, which consists of introduction-development-conclusion sections, it is aimed to perform the characteristics of the *makam* and there are connecting sentences that serve as a bridge between each section. In the introduction part of *taksim*, the characteristics of the *makam* are shown, in the *meyan* section, one or more different *makams* can be changed/flavored. During this instrumental course, the performer makes technical and melodic decorations to show his mastery (Kaçar, 2012, in cited by Doğruöz, 2020: 306).

Purpose

In this research, the *taksim* record in which Sadi Işlay transitioned from *segâh* to *muhayyerkürdi* was analyzed by notating it. The *taksim* record examined in the research was determined by considering that the performer has characteristic expressions in the creation behavior in the focus of the *taksim* and in the construction of violin performance techniques, and inferences were made in this direction. In *taksim* analysis, musical phrases were determined, besides, it was aimed to determine the flavors used among the *makams* and the functional characteristics of the *makams* and which techniques were used in the implementation of this process.

Method

The research was carried out with the document analysis method in a qualitative framework. Document review includes the analysis of written materials containing information about the phenomena that are intended to be investigated. The analysis of these materials provides a holistic picture of the relevant culture by associating them with each other in a certain framework (Yıldırım & Şimşek, 2011: 187).

In this research, the *taksim* record in which Sadi Işlay transitioned from *segâh* to *muhayyerkürdi* was analyzed by notating it. The *taksim* record examined in the research was determined by considering that the performer has characteristic expressions in the creation behavior in the focus of the *taksim* and in the construction of violin performance techniques, and inferences were made in this direction. In *taksim* analysis, musical phrases were determined, besides, it was aimed to determine the *çeşni* used between the *makams* and the functional characteristics of the *makams* and which techniques were used in the implementation of this *taksim*.

During the data collection process, the personal archives containing the *taksim* determined were scanned, the composer's record was reached within this framework, and the accessed record was written in the encore notation writing program and included in the research. The analyzes in the research were carried out based on this copy.

While analyzing the data, the sentences that make up the *taksim* were determined and the format of the partition was shown. The elements that reveal the musical identity of the performer are interpreted in the focus of *taksim*, by explaining the design of the *makams* and the transition motifs between the *makams* on the determined musical sentences. It is explained how and with which techniques the performer expresses these processes on the violin.

Discussion and Results and Suggestions

The duration of the *taksim* recording is 3 minutes and 34 seconds, and it is performed in a *bolahenk* tuning. *Taksim* consists of three long-term parts (A + B + C). The characteristic melody operation of the *segâh* is announced in the first musical part, which is processed for 54 seconds in the *geçiş taksim*. The second part that follows is diversified with successive compose for 1:15 minutes. In this part, first, the *gerdaniye* is strengthened to create a sound aural effect, and then the *nikriz çeşni* is announced, reminding the *zavil makam*. While emphasizing the *gerdaniye*, the high-pitched *kürdi*, which is frequently mentioned, facilitated the transition to *nikriz çeşni*. The final part is processed for 1:25 minutes and the *zavil makam* has been skillfully replaced by the *kürdi makam*, with motifs used quickly. In the same musical sentence, the *muhayyer* fret was strengthened and the effect of the *muhayyer* was created. The *kürdi çeşni* announced in the antecedent sentence created an auditory preparation for the transition to *muhayyerkürdi*, and the *taksim* was ended with the effect of this *makam*. Therefore, the *köprü çeşni* used in the *geçiş taksim* show that the composition which the composer formed between the *makams*, on the one hand, is based on tradition, and on the other hand, the auditory variables are masterfully designed. In addition to these, Sadi Işıl原因's way of working with these long *taksim* parts in his violin performance and his ability to form long-term musical sentences with high musicality. In addition, the use of a long and tied bow for each sentence reveals the musical identity of the performer and his unique performance technique. Therefore, Sadi Işıl原因 draws attention with his ability to embellish and make sense of many notes with lithe left hand finger figures in a single bow drawing period, and to form sentences with high musicality without announcing the possible clarity in pulling and pushing movements with the balanced and soft use of the right arm. In addition to his instrument dominance, Sadi Işıl原因 reveals his musical identity in line with his dominance over *makams* and his unique musical phrases as seen in his *taksims*.

Taksim; icra tekniği, icracının ustalığı, teknik süsleme elemanlarının kullanımı, makamsal özelliklerin ve makamlar arası ilişkilerin irticalen kurgulanmasına dayanmaktadır. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde, icracının yaratma davranışının, müzikal ifadesinin, çalgı üzerindeki hâkimiyetinin ve özgünlüğünün öne çıktığı tür, taksim türüdür denilebilir. Bu tür icra edilirken çalgının türüne göre teknik özellikler, pozisyonlar, süsleme elemanlarının kullanılışı öne çıkmaktadır (Gürtunca, 2022: 70).

Taksim kelimesi Arapça kökenlidir, çalgı icracısı tarafından işitsel duyumu belirli bir makama koşullandırmak amacıyla irticalen ve belirli bir biçimsel bütünlük içinde yaratılan makamsal/usûlsüz türün adıdır (Akdoğu, 1989, aktaran Doğruöz, 2020: 8). TDK (13.12.18) tarifinde kelime, “Klasik Türk müziğinde faslın başında ve ortasında çalgıcının doğaçlama yöntemiyle yaptığı müzik” olarak tanımlanmaktadır. Taksim bir kompozisyon niteliği taşır, giriş-gelişme-sonuç bölümlerinden oluşan bu kompozisyonda makamın özelliklerinin icra edilmesi amaçlanır ve her bölüm arasında köprü vazifesi bulunan bağlantı cümleleri yer almaktadır. Taksimin giriş bölümünde makamın özellikleri gösterilir, gelişme ya da meyan bölümünde farklı bir ya da birkaç makama geçki/çeşni yapılabilir, sonuç bölümünde ana makama dönülerek bitiş hissi uyandıran ezgilerle karara gidilir. Bu çalgısal seyir sırasında icracı ustalığını gösterecek teknik ve melodik süslemeler yapar (Kaçar, 2012 aktaran Doğruöz, 2020: 306).

Klasik fasıl geleneğinde en başta ve Mevlevi ayini icrası başında yer alan taksime *baş taksim*, saz eserleri icralarının sonunda ve Mevlevi ayini sonunda yer alan taksime *son taksim* denilmektedir. Solo ve koro icraların başında peşrev yerine icra edilen taksime *giriş taksimi*, makam değişikliği olmayan programda sözlü eserlerin arasında yapılan taksime *ara taksim* denilir. Saz eserleri, oyun havaları ve program sonlarında diğer çalgıların tempolu eşliğinde yapılan taksime *tempolu taksim* veya *çiftetelli taksim*, birden fazla çalgı ile soru-cevap şeklinde icra edilen taksime *karışık taksim*, bir makamda başlayan ve çeşitli makamları icra ettikten sonra ana makama dönüş yapan taksime *fihrist taksim* veya *küllî taksim* denilmektedir (Yavaşca, 2002; Kaçar, 2012, aktaran Doğruöz, 2020: 105 ve 306).

Geçiş taksimi, makam değişikliklerinde duyumu yeni makama ısındırmak amacı ile yapılan taksimdir. Bu taksim türü, icra edilecek repertuvarda, repertuarı oluşturan eserlerin değişik makamlardan seçilmiş olması durumunda, dinleyiciyi, bir sonraki eserin makamına ısındırmak amacıyla, asıl makamdan yeni makama yapılmış sürekli geçkiyi içeren ara taksimdir (Akdoğu, 1989: 33). Geçiş taksiminde icracının makamlar arası köprü bağlantılara hâkim olması, dolayısıyla makam nazariyatı hususunda donanımlı olması önemlidir. Bunun yanı sıra bağlantı motiflerinin ve kullanılan köprü bağlantılarının ustaca tasarlanması, işitsel olarak dinleyiciyi yeni makama hazırlamada önem taşımaktadır.

20. asırda yaşamış olan, besteleri Türk müziği mensupları tarafından yaygın olarak seslendirilen Sadi Işlay, bu çalışmada taksim türündeki yaratma davranışı ve keman sazındaki teknik özellikler çerçevelerinde incelenmiştir. Araştırmada incelenen taksim kaydı, geçiş taksimi niteliği taşımaktadır. Segâh makamından muhayyerkürdi makamına geçiş yapılan bu taksimde kullanılan köprü bağlantılar ve keman üzerinde yapılan ustaca motifler ve bağlantılar açılarından dikkati çekmiş ve araştırma kapsamında incelenmiştir. Sadi Işlay taksimlerinin dikkati çeken özelliği, uzun soluklu müzik cümleleri ile makamları işleyiş biçimidir. Bu araştırmanın amacı, makamların bu taksim üzerinde işleniş biçimlerinin incelenerek Işlay’ın müzikal kimliğinin belirlenmesinde gelenek mensubiyetinin ortaya konması, ayrıca taksim cümlelerinin seslendirilişinde keman icra tekniklerinin açıklanmasıdır. Bu doğrultuda Sadi Işlay’ın muhayyerkürdi makamındaki taksimi notaya alınarak

bölümler halinde incelenmiştir. İncelemede araştırmanın amacı doğrultusunda; müzik cümlelerinin belirlenmesi, makamsal olarak açıklanması ve keman icrasının teknik olarak incelenmesi hususlarına odaklanılmıştır.

Araştırma kapsamında incelenen, 20. yüzyıl Türk sanat müziği geleneğinin besteci ve icracı özellikleriyle önemli temsilcilerden biri olan Sadi Işıl, 1899 yılında İstanbul Laleli’de dünyaya gelmiştir (Ak, 2009: 359). Çocuk yaşta iken, babası İsmail Efendi’nin “meşkhane” ortamını sağladığı “Lütfipaşalılar” adını verdiği kıraathanesinde, Şekerci Cemil Bey, Hafız İsmail, Kemani Tatyos, Ahmed Rasim, Kanuni Şemsi Bey gibi dönemin ustaları arasında bulunmuştur. Böylece altı-yedi yaşlarında kendisine hediye edilen kemana babasının da yardımıyla çalışmaya başlamıştır (Özalp, 2000: 239). On iki yaşında Muallim İsmail Hakkı Bey’in Koska’da açmış olduğu “Musiki Osmani” adındaki cemiyete yazılmıştır (Rona, 1960: 302). Gülşen-i Maarif okulundan sonra Vefa Lisesi’ne devam etmiş, daha sonra haftada üç gün musiki toplantıları yapılan Şehzade Ziyaeddin Efendi’nin konağına giderek Tanbûri Cemil Bey’in bulunduğu toplantılara katılmıştır. Bestenigar Ziya Bey’den fasıllar geçen Işıl’ın (Öztuna, 1969: 111), ayrıca ud çaldığı ve sesinin de güzel olduğu bilinmektedir. Bahsi geçen yıllarda Sadi Işıl, “Udi Sadi Bey” olarak tanınmış ve bestelediği ilk eserlerinde bu sıfatı kullanmıştır (Ak, 2009: 359). Sazı ve sesi ile plaklar doldurmuştur (Özalp, 2000: 240).



Fotoğraf 1. Sadi Işıl (Ali Rıza Avni Fotoğraf Arşivi)

Sadi Işlay, 1922-1926 yılları arasında İzmir’de yaşamış, piyasada çalışarak ve müzik öğretmenliği yaparak geçimini sağlamıştır (Öztuna, 1969: 111). 1928 yılında Paris’e gitmiş, 1932 yılına kadar yaşadığı Paris’te konserler vermiş, çeşitli Avrupa şehirlerini dolaşmış, kısa metrajlı filmler çevirmiştir. Bu konserlerin bir bölümüne Saadettin Kaynak da katılmıştır. Bir mihracenin davetlisi olarak Münir Nureddin Selçuk’la 1932’de Hindistan’a, Perihan Sözeri ile İran’a gitmiştir. Mısır, Suriye, Irak, Kıbrıs gibi ülkelerde on kadar konser vermiştir (Özalp, 2000: 240).

İstanbul’a dönüşünden sonra Belediye Konservatuarı’na tayin edilen Sadi Işlay, on yedi yıl boyunca İlmi Kurul ve İcra Heyeti’nde çalışmıştır. 1950 yılından sonra İstanbul Radyosu’nda keman sanatçısı olarak görev yapmıştır. 11 Mart 1969 tarihinde vefat etmiş ve Zincirlikuyu Mezarlığı’na defnedilmiştir (Ak, 2009: 359). Yaşadığı dönemin tanınmış Türk müziği ses sanatçılarına eşlik eden Sadi Işlay, kemanı Türk müziğine uygulamadaki başarısı ile tanınmıştır. 12’si saz, 28’i söz eseri olmak üzere 40 eser bestelemiştir. Türk sinemasının geçiş çağı ile sinemacılar çağında birçok filmin fon müziğini yapmıştır (Tanrıkorur, 2004: 295).

Bu araştırmanın amacı, Sadi Işlay’ın yaratma davranışını keman taksimi odağında değerlendirerek belirlenen hususlarda incelemektir. Bu amaç doğrultusunda belirlenen geçiş taksimi; makamsal işleyiş, köprü motiflerin hangi çeşnilerle tasarlandığı ve bu tasarımda kullanılan ezgilerin bağlantısı kapsamında incelenmiştir. Bunlara ek olarak keman icrasında kullanılan teknik süsleme elemanlarının motiflerle nasıl harmanlandığı, yay teknikleri ve nüanslar açıklanmıştır. İnceleme yoluyla, Sadi Işlay’ın müzikal kimliğinin ve gelenek mensubiyetinin ortaya konması hedeflenmiştir.

YÖNTEM

Araştırma, nitel çerçevede doküman incelemesi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Doküman incelemesi, araştırılması amaçlanan olgulara dair bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsamaktadır. Bu materyallerin analizi, belirli bir çerçevede birbiri ile ilişkilendirilerek ilgili kültüre ilişkin bütüncül bir resim elde etmeyi sağlamaktadır (Yıldırım & Şimşek, 2011: 187).

Bu çalışmada, Sadi Işlay’ın segâh makamından muhayyerkürdî makamına geçiş yaptığı taksim kaydı¹, notaya alınarak incelenmiştir. Araştırmada incelenen taksim kaydı, icracının taksim türü odağındaki yaratma davranışında ve keman icra tekniklerinin kurgulanmasında karakteristik ifadeleri olduğu göz önüne alınarak belirlenmiş, bu doğrultuda çıkarımlarda bulunulmuştur. Taksim analizinde; müzik cümleleri belirlenmiş, ayrıca makamlar arasında kullanılan çeşniler ve makamların işleyiş özellikleri ve bu işleyişin uygulanmasında hangi tekniklerden yararlandığının belirlenmesi amaçlanmıştır.

Veri toplama sürecinde belirlenen taksimin yer aldığı kişisel arşivler taranmış, bu çerçevede bestecinin kaydına ulaşılmış, ulaşılan kayıt, Encore nota yazım programında yazılarak araştırmaya dâhil edilmiştir. Araştırmada yer alan analizler bu nüshaya dayanarak gerçekleştirilmiştir.

Verilerin analizi yapılırken taksimi oluşturan cümleler belirlenmiş ve taksimin biçim kurgusu gösterilmiştir. Belirlenen müzik cümleleri üzerinde makamsal işleyiş ve makamlar arası geçiş motiflerinin tasarımları açıklanarak icracının taksim türü odağında müzikal kimliğini ortaya koyan unsurlar yorumlanmıştır. Ayrıca icracının keman üzerinde bu işleyişleri nasıl ve hangi tekniklerle ifade ettiği açıklanmıştır.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=z9jri06d7FY&list=RDEMOSj9JdZHIWjABWwHiJ63jg&index=2>, Erişim tarihi: 20.07.2023.

BULGULAR

Araştırma kapsamında belirlenen segâh makamından muhayyerkürdî makamına geçiş taksimi, araştırmanın bu kısmında analiz edilmiştir. Taksim kaydının süresi, 3 dakika 34 saniyedir ve bolâhenk akort düzeninde icra edilmiştir. Taksim üç bölümlüdür, uzun soluklu bu üç bölüm aynı zamanda segâh makamından muhayyerkürdî makamına geçerken yapılan ara işitsel etki değiştiricilerin kurgulandığı kısımları ifade etmektedir. Araştırmanın bu kısmında analizin anlaşılır ve takip edilebilir olması amacıyla, her bir müzik bölümünün görsellerine ayrı ayrı yer verilmiş ve bu görsellerin altında belirlenen taksim bölümüne dair açıklamalar yapılmıştır.

Taksim Biçim Kurgusu: A + B + C

A Bölümü



Birinci cümle 54 saniye olup segâh makamı duyurmaktadır.

Segâh makamını duyuran ilk bölüm, makamın perdelerinden rast ile başlayıp segâh perdesinde geniş *vibratolarla* oldukça uzun süre kalınmış, yay çekme- itme hareketi belli belirsiz duyurulmuştur. Bu çekme-itme hareketinin vurgusuz yapılması, ezginin tek bir yöne doğru uzun yay ile icra ediliyor hissini vermektedir ki bu Sadi Işılâ'ın icrasında karakteristik bir duyum olarak görülür. İkinci parmak ile basılan segâh perdesinden üçüncü parmak ile basılan çargâh perdesine çıkılıp bir süre yine geniş vibrato ile bir kalış yapılmıştır. Ardından segâh makamının yedeni olarak adlandırılan ve birinci parmakla basılan kürdi perdesine, segâh perdesi duyurularak gelinmiştir ve kürdi perdesi önce geniş, ardından sıkça yapılan *vibrato* ile vurgulanmıştır. Böylece birinci, ikinci ve üçüncü parmaklar aynı telde yumuşak hareketlerle geçiş yapıp segâh makamı etkisi yaratmayı başarır. Cümle irak perdesine yine segâh çeşni duyurarak inmiş ve makam dizisinde bulunan perdeler ile irak ve neva perdeleri arasında sıralı şekilde inilip çıkılarak rast perdesine gelinmiştir. Bu esnada sol el konumu birinci pozisyonda kalacak şekilde birinci parmak desteğiyle ikinci parmağa ulaşıp iki tel arasındaki geçiş belirsizleştirilerek acem perdesinde kalınmıştır. Böylece eksik segâh makamı etkisi yaratılmıştır. Burada dikkat çeken durum, tek tel üzerinde *glissando* ile yapılabilecek olan bu geçişin iki tel arasında aynı pürüzsüzlükte yapılabilmesidir. Ayrıca makamın perdelerinin sıralı olarak duyurulması esnasında sol el parmaklarının esnek olarak teli ovarcasına hareket

ederken bir yandan da oldukça seri çarpmalar yapabilmesi teknik açıdan son derece dikkat çekici bir durum oluşturmaktadır. Söz konusu teknik özellik; sol el parmaklarının vakur hareket ederken aynı anda dinamik çarpmalar yapabilmesi ve sağ kolun dengeli bütün yay kullanımı ile bağlı yaylarla (legato) bunu destekleyebilmesidir.

B Bölümü

The musical score for the B section is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several instances of triplets (marked with a '3') and trills (marked with 'tr'). The score concludes with a fermata over the final note.

İkinci cümle 1 dakika 15 saniye uzunluğundadır, yaptığı yarım ve asma kalışlar ile farklı duyumlar yaratıp çargâh perdesinde nikriz etki ile soluklanmıştır.

İkinci bölümü oluşturan cümle, segâh perdesinden eviç perdesini basamak kullanıp gerdaniye perdesine geçiş ile başlamış ve bu perdede geniş *vibrato* ile uzunca kalınıp eviç perdesi desteğiyle yapılan çarpmalarla bu kalış sürdürülmüştür. Muhayyer ve tiz kürdi perdeleri duyurularak gerdaniye perdesindeki bu etki eviç perdesine doğru kıvrak çarpmalarla sürüklenmiş ve neva perdesine kadar inerek tekrar gerdaniye perdesine çeşitli süslemelerle

çıkıştır. Böylece mahur makamı etkisi ortaya çıkmıştır. İlk cümle tasarımında segâh etki içerisinde vurgulanmış olan rast perdesi sayesinde gerdaniye perdesine yapılan bu geçiş oldukça uyumlu bir etki yaratmıştır. Mahur makamı gereği gerdaniye ve neva perdeleri vurgulanırken seri şekilde yapılan çarpmalar arasında, eviç perdesindeki segâh çeşninin belli belirsiz duyurulması, taksim başında oluşturulan ilk segâh cümleye paralel bir etki yaratmıştır. Bu durum, müzikal bir simetri sağlamaktadır. Bütün bu müzikal uyum içerisinde yine belli belirsiz vurgulanan tiz kürdi perdesi sayesinde gerdaniye perdesinde yaratılan etkinin hızla çargâh perdesinde nikriz makamına dönüşmesi, beklenmedik bir durumdur ve oldukça sürpriz bir etki yaratmıştır. Daha önce mahur etki yaratan ve tiz durak perdesi olarak duyurulan gerdaniye perdesi, ustalıklı nikriz makamının güçlü perdesi konumuna getirilmiştir ve bu da *perde geçkisi* olarak adlandırılan geçki türüne örnek olarak gösterilebilir. Ortaya çıkan çargâh perdesi üzerindeki nikriz etki sayesinde gelenekte olduğu gibi birbirini tamamlayan segâh ve müstear çeşniler ardıl şekilde hüseyini perdesi üzerinde sıralanarak cümle renklendirilip uzatılmış ve tekrar çargâh perdesinde yaratılan nikriz etki ile son bularak taksim soluklanmıştır.

C Bölümü

The image displays a musical score for the C section of a Keman Taksim. The score is written on 12 staves, organized into three groups of four staves each. The music is in a single system and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as 'd' and 'f'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Taksimın son cümlesi 1 dakika 25 saniyedir ve belli perdeler üzerinde durularak kürdi etki yaratma ile başlamış, bu etki kıvrak parmak figürleri kullanılarak yapılan müzik cümlecikleri ile muhayyerkürdi etkiye dönüşerek son bulmuştur.

Taksimın son bölümüne, neva ve dügâh perdeleri vurgulanarak muhayyer makamını anımsatan ezgisel bir tırmanış ile girilmiştir. Muhayyer makamı perdeleri ile başlayan ezgi üçlü ve dörtlü sekilemelerle acem ve kürdi perdelerini diziye dahil edip kürdili bir etkiye dönüşmüştür. Muhayyer ve kürdi etkiler eviç, segâh, tiz segâh perdelerinin acem, kürdi ve tiz kürdi perdelerine dönüşmeleri sayesinde birleşerek muhayyerkürdi makamını yine uzun soluklu bir cümle olarak duyurmuştur. Bu uzun soluklu son cümle muhayyer ve neva perdelerinde yapılan yarım kalışların yanında hemen her perdede oluşturulan asma kalışlarla karara gelinerek doyunluğa ulaştırılmıştır. Cümle içindeki tiz acem perdesine *glissando* ile I. pozisyondan çıkılarak ulaştırılması, icracının taksim yaparken sık olmasa da pozisyon geçişi kullandığının göstergesidir.

Segâh makamı etkisi yaratarak başlayıp, muhayyerkürdi makamı etkisi ile son bulan bu taksimden de anlaşıldığı üzere, ilk oluşturulan makamın etkisi için diğerlerine oranla daha kısa süreli müzik cümlesi biçimlendirilmiş, en son kulakta bırakılmak istenen etkinin üzerinde ise en uzun süreyle durulmuştur. Fakat yine de doğaçlama sonucu ortaya çıkmış her cümle, tıpkı geleneksel sözel türlere örnek verilebilecek kâr, beste, ağır semâi, yürük semâi gibi türlerde kullanılan aruz vezni ile yazılmış sözlere karşılık gelen müzik cümleleri gibi oldukça uzun solukludur.

SONUÇ

Sadi Işıl, 20. asırda yaşamış olan, yaratıları Türk müziği mensupları tarafından yaygın olarak seslendirilen bir bestecidir. Bu çalışmada Sadi Işıl, taksim türündeki yaratma davranışı ve keman sazındaki teknik özellikler odağında incelenmiştir. Bestecinin taksimlerinde dikkati çeken özellik, uzun soluklu müzik cümleleri ile makamları işleyiş biçimidir. Araştırmanın hedefi, muhayyerkürdi makamının taksim türü çerçevesinde işleniş biçiminin incelenerek Işıl'ın müzikal kimliğinin belirlenmesinde gelenek mensubiyetinin ortaya konması, ayrıca taksim cümlelerinin seslendirilişinde keman icra tekniklerinin açıklanmasıdır. Araştırmada incelenen taksim kaydı, icracının taksim türü odağındaki yaratma davranışında ve keman icra tekniklerinin kurgulanmasında karakteristik ifadeleri olduğu göz önüne alınarak belirlenmiş, bu doğrultuda çıkarımlarda bulunulmuştur.

Geçiş taksimi, makam değişikliklerinde duyumu yeni makama ısındırmak amacı ile yapılan taksimdir. Geçiş taksiminde icracının makamlar arası köprü bağlantılara hâkim olması, dolayısıyla makam nazariyatı hususunda donanımlı olması taksimın niteliğini belirlemektedir. Ayrıca, bağlantı motiflerinin ve kullanılan köprü bağlantılarının nasıl tasarlandığı, işitsel olarak dinleyiciyi yeni makama hazırlamada önem taşımaktadır. Sadi Işıl'ın segâh makamında başlayarak muhayyerkürdi makamında sonlandırdığı taksimde köprü çeşnilerin kullanımı, bestecinin geleneğe bağlı bir tutum sergilediğini ortaya koymaktadır.

Taksim kaydının süresi, 3 dakika 34 saniyedir ve bolâhenk akort düzeninde icra edilmiştir. Taksim, uzun soluklu üç bölümden (A + B + C) oluşmaktadır. Geçiş taksiminde, 54 saniye süre boyunca işlenen ilk bölümde segâh makamının karakteristik ezgi işleyişi duyurulmaktadır. Ardından gelen ikinci bölüm, 1 dakika 15 saniye süresinde art arda yapılan çeşnilerle çeşitlendirilmiştir. Bu cümlede öncelikle gerdaniye perdesi güçlendirilerek mahur işitsel etki yaratılıp, ardından nikriz çeşni duyurularak zavil makamı anımsatılmıştır. Gerdaniye perdesi vurgulanırken sıkça belirtilen tiz dik kürdi perdesi, nikriz çeşniye geçişte kolaylık sağlamıştır. Üçüncü ve son

bölüm, 1 dakika 25 saniye süresince işlenmiştir. Bu cümlede zavil makamı, hızlı bir şekilde kullanılan motiflerle ustaca yerini kürdi makamına bırakmıştır. Aynı müzik cümlesi içerisinde muhayyer perdesi güçlendirilerek muhayyer makamı etkisi yaratılmıştır. Öncül bölümde duyurulan kürdi çeşni, muhayyerkürdi makamına geçişte işitsel bir hazırlık oluşturmuş, bu makamın etkisiyle taksim sona erdirilmiştir. Dolayısıyla, geçiş taksiminde kullanılan köprü çeşniler, bestecinin makamlar arasında olduğu kurgunun bir yandan geleneğe bağlı olarak yapıldığını, diğer yandan işitsel değişkenlerin ustaca tasarlandığını göstermektedir. Bunlara ek olarak Sadi Işlay’ın keman icrasında uzun soluklu bu taksim cümlelerini işleyiş şekli ve müzikalitesi yüksek uzun soluklu müzik cümleleri kurabilme yetisini ortaya koymuştur. Ayrıca, kurduğu her cümle için uzun ve bağlı yay kullanımı, icracının müzikal kimliğini ve kendine has icra tekniğini ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Sadi Işlay, bir yay çekiş süresi içerisinde çok fazla notayı, kıvrak sol el parmak figürleri ile süsleyip anlamlandırabilmesi ve sağ kolun dengeli ve yumuşak kullanımı ile çekme ve itme hareketlerindeki olası belirginliği duyurmadan müzikalitesi yüksek cümleler kurabilmesi ile dikkat çekmektedir. Sadi Işlay, çalgı hakimiyetinin yanı sıra taksimlerinde görüldüğü gibi makamlar üzerindeki hakimiyeti ve kendine has kurduğu müzik cümleleri doğrultusunda müzikal kimliğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Ak, A.Ş. (2009). Türk Müsîkîsi Tarihi II. Ankara: Akçağ Basım Yayım Pazarlama A.Ş.
- Akdoğan O. (1989). Taksim Nedir? Nasıl Yapılır?, İzmir: İhlas Yayınları.
- Doğruöz, M. D. (2020). Türk sanat müziği geleneğinde sirtolar (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Gürtunca, N. (2023). Nursal Ünsal’ın Üç Viyola Taksiminin Analizi. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (21), 67-81. <https://doi.org/10.31722/ejmd.1194905>.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk Müsîkîsi Rehberi (2. Baskı)*. Ankara: Maya Akademi.
- Özalp, N. (2000). Türk Müsîkîsi Tarihi II. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna Y. (1969). Türk Bestecileri Ansiklopedisi. İstanbul: Hayat Neşriyat A.Ş.
- Rona, M. (1960). 50 Yıllık Türk Musikisi. İstanbul: Türkiye Basımevi.
- Tanrıkorur, C. (2004). Türk Müziği Kimliği. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.