

KEMANİ SADİ İŞILAY’IN SAZ ESERİ İCRASININ TAHLİLİ

Haluk BÜKÜLMEZ¹

ÖZ

20. yüzyıl Türk müzik tarihinde hem bestekârlığı hem de keman icracılığı bakımından önemli bir yeri olan Sadi İşılay (1899-1969), icra tavrı ile kendinden sonraki keman icracılarını etkileyerek ekol olmuştur. Dönemin diğer keman üstatlarından makam anlayışı ve keman icrasında kullanmış olduğu teknikler açısından farklılık göstermektedir. Bu çalışmada, Sadi İşılay’ın saz eseri icrasındaki tavrı özellikleri tespit edilerek söz konusu farklılığın ortaya konulması amaçlanmaktadır. Bu doğrultuda, çalışmada tarama modeli kullanılmıştır. Sadi İşılay’ın icra etmiş olduğu saz eserlerden Nikolaki’nin Müstear peşrevi ve İrtical Dede’nin Müstear saz semaisi araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır. İki eser Sadi İşılay’ın icra etmiş olduğu biçimi ile notaya alınarak TRT repertuarındaki nüsha ile karşılaştırılmıştır. Sadi İşılay’ın icra özellikleri süsleme teknikleri, ilave notalar, tartım değişiklikleri, yay teknikleri ve müzikal ifade unsurları basamakları doğrultusunda tahlil edilmiştir. Sadi İşılay’ın icrasında en fazla çarpma süsleme tekniğini ve legato yay tekniğini kullanmış olduğu tespit edilmiştir. Buna göre, Türk müziği icrası için büyük öneme sahip tavrı kazanımının gerçekleştirilebilmesi için icracılar tarafından Sadi İşılay’ın sıklıkla dinlenilmesi önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Türk Müziği, Sadi İşılay, Keman, İcra Tahlili

Bükülmez, Haluk. "Kemani Sadi İşılay’ ın saz eseri icrasının tahlili". *idil* 6.30 (2017): 529-584.

Bükülmez, H. (2017). Kemani Sadi İşılay’ ın Saz Eseri İcrasının Tahlili. *idil*, 6 (30), s.529-584.

¹ Yüksek Liasans Öğrencisi.Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, halukbukulmez(at)gmail.com

ANALYSIS OF SAZ SEMAİ PERFORMANCE OF VIOLINIST SADI İŞILAY

ABSTRACT

Sadi İşıl原因 (1899-1969), who has an important role in terms of both composition and violin performance in 20th century Turkish music history, has become a school with his performance manner by affecting the violin performers following him. He shows difference from the other violin masters of the period in terms of understanding of makam and techniques that he used in playing violin. In this study, showing this pointed difference by determining Sadi İşıl原因's manner features in saz semai performance was aimed. Accordingly, screening model was conducted. Nikolaki's Müstear Peşrevi which is one of the works performed by Sadi İşıl原因 and Müstear Saz Semai of the İrtical Dede formed the sample of the study. Both of the works were compared with copies in TRT repertoire by notating the works with the form Sadi İşıl原因 performed. Sadi İşıl原因's performance characteristics were investigated with regard to decoration techniques, additional notes, rhythm differences, string techniques and steps of musical expression elements. It was determined that Sadi İşıl原因 used strike decoration techniques and legato string techniques the most in his performance. Therefore, it is suggested that Sadi İşıl原因 is to be often listened by performers in order to be able to be realized the manner acquisition which has crucial importance for the performance of Turkish music.

Keywords: Turkish Music, Sadi İşıl原因, Violin, Performance Analysis.

1. GİRİŞ

Türkler, tarihin en eski dönemlerinden beri kendilerine özgü bir müzik kültürü geliştirmişlerdir. Bu kültür; iklim, yeryüzü şekilleri, savaşlar vb. birçok etkenden dolayı yaşadıkları coğrafyaları terk edip yeni coğrafyalara göç ettikçe, yaşam tarzı değiştikçe ve diğer kültürlerle etkileşim haline geçtikçe değişerek gelişmiştir. “Türklerin kendilerine özgü kültür tarihi genel olarak ‘Altay Dönemi’ ile başlar.” (Budak, 2006: 13) “Altaylılar; Orhun kıyıları, Moğol bozkırları, İrtiş boylarına etkide bulunarak ve M.Ö. 2. binden itibaren ilk yurtlarından ayrılarak gelecekteki Orta Asya Türk müzik kültürünün temellerini hazırlamışlardır.” (Budak, 2006: 14)

Orta Asya’da değişik bölgelerde yapılan kazılarda ortaya çıkan bulgularda ve tespit edilen kaya resimlerinde; def gibi vurmali çalgılara, flüte, ney’e, zurnaya ve daha birçok müzik aletine rastlanmaktadır. (Budak, 2006: 14) Yapılmış olan bilimsel araştırmalara göre Türklerin kullandığı ilk Orta Asya yaylı sazı olan İkliğın (Okluğ), Orta Asya içlerinden Mısır, Endonezya, İran ve Anadolu’ya kadar birçok ülkenin ortak yaylı sazı olarak tarif edildiğini ve aynı zamanda adının birçok kaynaktan kemançe ve rebab olarak da geçtiğini görebiliyoruz. Kemançenin tarih boyunca yaylı çalgıları tarif eden bir terim olarak kullanıldığı bilinmektedir. Keman-çe kelimesi Farsça dil kuralına göre “Küçük Keman” anlamına gelmektedir. Keman kelimesi ise dilimize Farsçadan girmiştir. Bu dilde “Eğmek” anlamına gelen “Hemiden” fiilinden yapılmış, “Yay” veya “Kavis” demektir (Açın, 2004: 11). “Keman”ın ilk kez nerede yapıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, Orta Çağ Avrupası’nda İngiltere’de Fiddle, Almanya’da Fiedel İtalya’da Lira da Braci, Fransa’da Viel adlarıyla kullanılan yaylı çalgılar “keman”ın atası sayılır.

“Kemanın Osmanlı müziğinde kullanılma zamanına yönelik iki tespit bulunmaktadır. Bunlardan birincisi Gazimihal’in tespiti, ‘ XIII’üncü yüzyıldan beri Ceneviz ve Venedik mahallelerinin bulunduğu İstanbul, Trabzon gibi bir iki şehrin o zamanki levantenleri arasında Latin kemanlarının ve en eski viol şekillerinin kullanılmış olacağı muhakkaktır’ . İkincisi ise kemanın Osmanlı müziğine girişiyile ilgili olarak 1737- 1742 yılları arasında İstanbul ve İzmir’ de İsviçreli ressam Liotard’ın çizdiği ‘Keman Çalan Türk Musikiciler’ resmidir.” (akt. Hatipoğlu, 2016: 1). Kemanı üst düzey sınıf arasına sokan kişinin, Sultan I. Mahmut dönemi sanatkarlarından olan Corci olduğu ileri sürülür. O yıllarda “keman” a “ Viola d’ Amore” deniyordu ki, bu sazın benzeri yakın zamanlara kadar kullanılmış olan “Sine kemanı”dır. Yedi teli olan “Sine kemanı”nın sesi biraz boğukça olduğu ve Kemançe sesine benzediği için Türk müziği icracıları tarafından daha çok tercih ediliyordu ama zamanla “Sine kemanı” unutulmuştur. Kemanın da zaman içerisinde “Sine kemanı” gibi Türk müziği icrasında yerini kaybederek yok olacağına ve “Türk müziği üslubunun icrasına yakışmadığına

dair görüşlere rağmen keman Türk müziğinde icra edilen temel sazlar arasında yerini almıştır” (Hatipoğlu, 2016: 2).

Ülkemizde kendilerine has oluşturdukları tavır ve ekol olma özellikleri ile Türk müziği icracılığı bakımından her dönem çok güçlü icracılar yetişmiştir. Keman icracısı olarak bir döneme damgasını vuran bu sanatkârlardan bazıları şunlardır: 18. yüzyıl icracılarından Kemanî İsak, Kemanî Arif Ağa, Kemanî Hızır Ağa, Kemanî Osman Ağa, 19. yüzyıl icracılarından Kemanî Ali Ağa, Kemanî Edhem Ağa, Kemancı Gayto, Kemanî Memduh, Kemanî Sebu, Kemanî Arif Efendi, Bülbülü Salih Efendi. Cumhuriyet dönemi ve sonrasında ise Kevser Hanım, Reşat ERER, Haydar TATLIYAY, Sadi İŞILAY, Nubar TEKYAY, Hakkı DERMAN, Selahattin İNAL keman icracılığı bakımından seviye olarak yaşadıkları dönemin üstünde bir icra sergilemişler aynı zamanda da ekol olmuşlardır. Söz konusu keman icracılarından genelde Türk müziği tarihi özelde keman icracıları bakımından kendisinden sonraki kuşakları icra özellikleri ile etkileyip yol gösteren, okul olmuş isimlerden birisi Sadi İŞILAY’dır. Sadi İŞILAY, Türk müziğinin keman ile icrasında kendine has icrası ile sonrasında gelen keman icracılarını tavır özellikleri bakımından etkilemiştir. Sadi İŞILAY (1899 – 1969) İstanbul’da doğmuştur (Ak, 2009: 359). 7-8 yaşlarında keman çalmaya başlamıştır. 12 yaşına gelince Muallim İsmail Hakkı Bey’in kurduğu “Musiki-i Osmani” cemiyetine gitmeye başlamıştır. Daha sonra Şehzade Ziyaeddin Efendi’nin konağında olan musiki toplantılarına katılmış ve bu toplantılarda başta Tanburi Cemil Bey olmak üzere dönemin tanınmış sanatçıları dinleme olanağı bulmuştur(Ak, 2009: 359). Sadi İŞILAY aynı zamanda iyi bir bestekârdır. Sadi İşılay 1947 – 1948 yılı yerli filmler müsabakasında “Unutulan Sır” filmindeki “Nene Gerek” şarkısıyla en muvaffak olmuş bestekâr unvanını kazanmış.

Ut virtüözü ve Türk musikisindeki çalışmalarıyla Türk müziğinde önemli bir yere sahip olan Cinuçen TANRIKORUR, “Türk Müziği Kimliği” adlı kitabında Sadi İŞILAY’dan şöyle bahsediyor:

12 yaşındayken, Sultan Reşad' ın Rumeli gezisine katılan Musik-i Osmani Cemiyeti ile ilk defa sahneye çıktı. Keman icrasında, maalesef genç vefat eden çağdışı Nubar Tekyay (1905-1955) gibi bir Cemil Bey ekolü virtüözü olmamakla beraber, bu sazı Türk musikisine uygulamada bugüne dek erişilmemiş bir başarı göstermiş, teknik gösterisinden uzak, ama musikimize mahsus makam ve seyir özelliklerini adeta konuşur gibi anlattığı taksimleriyle, Türkiye sınırlarını dahi aşan bir üne kavuşmuştur. Muhayyerkürdi Saz semaisi ile Segah Saz semaisi gibi 12'si saz, 28' söz eseri olmak üzere 40 parçanın da bestekarı olan Sadi İşılay, keman icrasında çok önemli olan, yayın tamamını kullanma tekniğini -ciddi bir müzik eğitimi geçirmemiş olmasında rağmen- üstün kabiliyetiyle ilk defa başarıyla uygulamış, hatta aşağı ve

yukarı çekişlerde yayın eklenme yerini kaybetmeyi büyük ustalıkla başarması ve icra sırasında yayını hemen hiç kaldırmaması yüzünden, musiki çevrelerinde 'çenber yayla çalan kemancı' olarak ün yapmıştır. Bu çenber yayın çıkardığı sesler, bir ömür boyu arkadaşlık ettiği Yorgo Bacanos' un mızrabından çıkan sesler gibi son derece güçlü ve pürüzsüz, parmak baskıları ise o nispette müzikal ve musikimizin kendine özgü vibratolarına tam anlamıyla hâkimdir. (Tanrıkorur, 2044: 294-95-96)

1950 yılının sonlarında Sadi Işılai ile yapılan röportaj, Sadi Işılai'nin musikiye bakış açısını, o dönemde bahsi geçen musiki probleminden ve bu problem hakkında düşüncelerini bize aktaran önemli bir kaynaktır.

- Memleketimizdeki musiki münekkitletlerini nasıl buluyorsunuz?
- Türk musikisi münekkitletleri maalesef üzüntü ile karşılanacak durumda. Bilirsiniz ki, konservatuvar icra heyeti, her ayın muayyen günlerinde Komedi Tiyatrosu'nda konser verir. Bu konserlerde bazen ben de kemanla taksim yapıyorum. Fakat konseri dinleyen bazı münekkitletler, bu taksim sırasında yaptığım bazı pozisyonları fark etmeyerek tamamıyla yanlış hükümler veriyor. Meselâ bu taksimlerden birinde bir transpozisyon yaparak re perdesini lâ ittihaz etmiştim. Bu minval üzere icra ettiğim makamın mahiyetini anlayamayan bir münekkitlet, ertesi gün, gazetesinde bana hücum etti. Efkârı umumîye de bu zatın yazılarının tesiri altında kalarak bizim hakkımızda tabii yanlış bir kanaat sahibi oldu. Kariler bu zatın bir sürü musiki istilâhı kullandığını görerek, onu musiki âlimi, bizi de musiki cahili farz ederler. Eğer halkımızda esaslı bir surette musiki kültürü mevcut olsaydı, pek tabii bu işin mahiyeti de kolayca anlaşılacaktı. Bu sebeplen bertaraf etmek için sizce ne gibi tedbirler alınmalı?
- Yüksek kaliteli müzisyen yetiştirmek lazım. Bunun için de devletin muhakkak surette müzahir olması icap eder. Mesela, Türk musikisinin esas suretle tedris edilebilmesini temin zımmında bir mektep açmak lazım.”

(http://www.muziksoylesileri.net/cms/index.php?option=com_content&task=view&id=502&Itemid=45)

Sadi IŞILAY'ın ekol olarak görülmesinin sebepleri arasında Türk müziği üslûbunu iyi biçimde yansıtmamasının yanı sıra eser icrası esnasında yapmış olduğu kendine has süslemelerdir. “Diğer sanat dallarının bazılarında olduğu gibi, müzikte de, “dekoratif” amaçlarla ana ezgiye eklenen öğeye süsleme denir.”(Károlyi, 1999: 35). Türk müziği icrasında icracının, kendini ifade etme ve diğer icracılardan ayrılarak kişisel icrasını ortaya koyduğu en önemli unsur icra sırasında kullanmış olduğu süslemelerdir. En sık kullanılan süslemeler Çarpma, Yukarı Mordan, Aşağı Mordan, Glissando, Grupetto, Tril'dir. Türk müziğinde süslemeler, kabul edilmiş süsleme tekniklerinin yanı sıra icracının kendi duygusu doğrultusunda kullanmış olduğu ilave

notalar, tartım değışikliği ile yapılmaktadır. Keman icrasında müzikal bir cümleyi dahi iyi icra edebilmek için yay tekniklerinin de doğru kullanılması gerekmektedir. Keman icrasında kullanılan başlıca yay teknikleri Legato, Detache, Staccato, Martele, Spiccato, Sautille, Ricochet, Pizzicato'dur.

Sadi İŞILAY Türk müziği tavrı ile Türk müziğine keman icracılığına katkı sağlamıştır. Müzik eleştirmeni Doğan Hızlan, Nubar Tekyay ve Hakkı Derman ile birlikte Cumhuriyet döneminin en önemli kemânileri içerisinde yer aldığını belirtmiştir (Başar, 2006: 64). Sadi İşılay, müzik tarihimizde önemli keman icracıları arasında yer almış ve kendisinden sonra gelen kemânileri tavrı özelliği bakımından etkileyerek ekol olarak kabul edilmiştir. Müzik tarihimizde keman icracılığıyla önemli bir yerde olması ve icrasının ekol olarak kabul edilmesi Sadi İŞILAY'ın keman icrasındaki tavrının tahlilinin yapılmasını gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır. Bu çalışmada Sadi İŞILAY'ın saz eseri icrasını tespit etmek üzere Sadi İŞILAY tarafından icra edilen Nikolaki'nin Müstear peşrevi ve İrtical Dede'nin Müstear saz semaisinin tahlili yapılmıştır.

1.1. Amaç

Bu çalışmada, Sadi İŞILAY'ın icra tavrını oluşturan süsleme teknikleri, ilave notalar ile yapmış olduğu süslemeler, tartım değışiklikleri, kullanmış olduğu yay teknikleri ve icrasındaki müzikal ifade unsurlarının tahlili yapılarak saz eseri icra tavrının tespit edilmesi amaçlanmaktadır.

2. YÖNTEM

Bu bölümde, çalışmanın modeli, evren ve örnekleme, çalışmada kullanılan veri toplama araçları, verilerin toplanması, verilerin çözümlemesi ve çözümlemede kullanılan istatistiksel yöntemler açıklanmıştır.

2.1. Çalışmanın Modeli

Çalışmada, Sadi İŞILAY'ın saz eseri icra tavrının tespit edilmesi amaçlandığından, Tarama modeli kullanılmıştır.

Tarama modeli, geçmişte ya da şu anda mevcut bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan bir çalışma modelidir (Karasar, 2005: 77).

2.2. Evren ve Örneklem

Bu çalışmanın evrenini Sadi İŞILAY'ın keman ile icra etmiş olduğu saz eseri kayıtları oluşturmaktadır. Çalışmada evren “sonuçların genellenmek istendiği elemanlar bütünüdür. Bu bütün, ortak özellikleri olan canlı ya da cansız her türlü elemanı içerebilir. Çoklu elemanlardan oluşan bütünlük için kullanılan ‘evren’ terimi, tekli elemanlar (birimler) için ‘örnek olay’, küçük çokluklar için de ‘çalışma kümesi’ gibi

deyimlere bırakır yerini.” (Karasar, 2005: 109). Araştırmanın örneklemini ise Sadi İŞILAY’ın icra etmiş olduğu saz eseri kayıtlarından Nikolaki’nin Müstear peşrevi ve İrtical Dede’nin Müstear saz semaisi oluşturmaktadır.

2.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın temelini oluşturabilmek ve önceden belirlenen amaçlara ulaşabilmek amacıyla doküman inceleme, kaynak tarama, arşiv tarama teknikleri kullanılarak veriler elde edilmiştir.

2.4. Verilerin Analizi

Bu araştırmada doküman inceleme, kaynak tarama ve arşiv tarama sonucu elde edilen veriler, içerik analizi yönteminin kategorisel türü kullanılarak analiz edilmiştir.

Çalışmada Nikolaki’nin Müstear peşrevini ve İrtical Dede’nin Müstear saz semaisini icra etmiş olan Sadi Işıl原因’ın icrası notaya alınmış, bu icraların teknik açıdan tahlili yapılmıştır. Bu doğrultuda Sadi Işıl原因’ın usüllü eserlerdeki icrasının teknik analizinde,

- Süsleme teknikleri ile yapılan süslemeler,
- İlave nota kullanarak yapılan süslemeler,
- Tartım değişikliği oluşturarak yapılan süslemeler,
- İcrasındaki yay teknikleri,
- İcradaki müzikal ifade unsurları tespit edilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, Sadi Işıl原因’ın saz eseri icrasının teknik ve müzikal tahlili için belirlenmiş olan bulgular nota örnekleri verilerek incelenmiş ve yorumlanmıştır.

3.1. Sadi Işıl原因’ın İcrasında Kullandığı Süslemeler

3.2. Süsleme Tekniklerini Kullanarak Yaptığı Süslemeler

3.2.1. Çarpma

“Değerini asıl notadan önce veya sonra alan yay ya da parmak darbesi ile icra edilen kısa değerdeki notalardır. Çarpma genel olarak üzeri çizili küçük sekizlik nota ile gösterilmektedir” (Yahya Kaçar, 2012: 126). Sadi Işıl原因 Müstear peşrev icrasında 6. 7. 12. 13. 13. 15. 16. 21. 23. 31. 32. 33. 37. 39. 45. 47. 48. 49. 54. 55. ve 63. ölçülerde çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır.

Müstear saz semaisi icrasında ise 1. 2. 4. 6. 8. 9. 10. 14. 15. 16. 18. 21. 22. 41. 42. 44. 45. 46. 65. 66. 68. 69. ve 70. ölçülerde çarpma süsleme tekniğini kullanmıştır. Eser icrasındaki çarpma süsleme tekniğini kullanarak yaptığı süslemeleri; değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalar, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalar ve vurkaç çarpmaları olarak sınıflandırabiliriz.

3.2.1.1. Değerini Kendinden Önceki Notadan Alan Çarpma

Değerini kendinden önceki notadan alan çarpmalarda asıl nota kuvvetli zamana, çarpma notası ise zayıf zamana denk gelir. Çarpma kendinden önceki notaya bağ işareti ile bağlanmaktadır (Gürel, 2016: 97).

Sadi Işlay'ın Müstear peşrevi icrasında kullandığı, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma örnekleri ikili porte biçiminde yazılmıştır. Üst porte Sadi Işlay'ın icra biçimini, alt portede ise eserin asıl halini ifade etmektedir.





Örnek 4



Örnek 5



Örnek 6

Sadi Işılay'ın Müstear saz semaisi icrasındaki kullandığı, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma örnekleri:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3



Örnek 4



Örnek 5

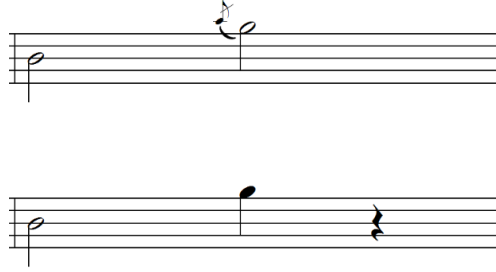
3.2.1.2. Değerini Kendinden Sonraki Notadan Alan Çarpma

Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpmalarda asıl nota; zayıf zamana, çarpma notası ise kuvvetli zamana denk gelir. Çarpma kendinden sonraki notaya bağ işareti ile bağlanmaktadır (Gürel, 2016: 98).

Sadi Işılâ'ın Müstear peşrevi icrasındaki kullanmış olduğu değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma örnekleri:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3

Sadi Işlay'ın Müstear saz semaisi icrasındaki kullandığı, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma örneği:



Örnek 1

3.2.1.3. Vurkaç Çarpma

Sıra ile inilen perdelerde, perdeden hemen sonra, icra edilen makam dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye yay ya da parmak darbesi ile çarpılarak duyurulan bir süsleme türüdür (Gönül, 2010: 41).

Sadi Işlay'ın Müstear peşrevi icrasındaki kullandığı vurkaç çarpma örnekleri:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3

Sadi Işlay'ın Müstear saz semaisi icrasındaki kullandığı vurkaç çarpma örnekleri:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3



Yukarıda yapılan tespitler doğrultusunda, Sadi Işlay'ın saz eseri icrasında “çarpma” süsleme tekniğine oldukça fazla yer verdiği görülmektedir. Değerini kendinden önce alan çarpma, değerini kendinden sonra alan çarpma ve vurkaç çarpma türlerini icrasında kullandığı ve söz konusu türlerden en sık değerini kendinden önce alan çarpma türünü kullandığı anlaşılmaktadır. Sadi Işlay kullandığı değerini

kendinden önce alan çarpma türünü genel olarak makamın durucu seslerinde, değerini kendinden sonra alan çarpma ve vurkaç çarpma türünü ise makamın hareketli seslerinde kullandığı anlaşılmaktadır. Sadi Işıl原因 kullanmış olduğu çarpma seslerinin tamamında icra ettiği Müstear makamı dizisindeki sesleri kullandığı tespit edilmiştir. Bununla birlikte Sadi Işıl原因, yan yana gelmiş iki aynı notanın arasına bir üst notayı çarpma olarak kullanarak Türk müziği geleneğinde var olan benzer notalar arasında bir üst ses ile çarpma üslubunu devam ettirdiği söylenebilir.

3.2.2. Tril

Notanın üstünde “tr” harfleriyle kısaltılan esas nota ile bir üst nota arasında gerçekleşen çok çabuk bir değişimdir ve bu değişimin süresi, üstünde bulunduğu notanın değerine eşittir (Feridunoğlu, 2004: 85). Tril tekniği bir parmak teldeki belirli bir sese basarken, ikinci bir parmağın da aynı tel üzerinde bulunan büyük ya da küçük ikili konumundaki üst sesi ana sesle dönüşümlü olarak hızla icra etme şeklinde uygulanır (Sevsay, 2005/2015: 36-37). Sadi Işıl原因 Müstear peşrevi icrasında 1. 3. 5. 15. 19. 22. ve 34. ölçülerde tril süsleme tekniğini kullanmıştır.

Sadi Işıl原因’ın Müstear peşrevi icrasında kullandığı tril süsleme tekniğinin örnekleri:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3

Sadi Işlay Müstear saz semaisi icrasında 1. 17. 18. 22. 26. 27. 41. 45. 46. 50. 51. 65. ve 66. ölçülerde tril süsleme tekniğini kullanmıştır.

Sadi Işlay'ın Müstear saz semai icrasında kullandığı tril süsleme tekniğinin örnekleri:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3



Örnek 4

Sadi Işıl原因 icrasında noktalı dörtlük, dörtlük, sekizlik ve onaltılık değerdeki notalarda tril süsleme tekniğini kullanmıştır. Sadi Işıl原因 genel itibariyle tril süsleme tekniğini makamın güçlü ve karar perdelerine geçerken kullanmıştır. Tril süsleme tekniğini kullandığı notanın değeri süresi dışına çıkmadan oldukça hızlı bir şekilde bir üst nota ile değişimi açıkça duyabiliyoruz. Sadi Işıl原因 tril süsleme tekniğini uygularken yayı bölmediği ve tek yay hareketi içerisinde tril süsleme tekniğini uyguladığı notanın süresini tamamladığı tespit edilmiştir.

3.2.3. Mordan

Mordan, üzerinde bulunduğu bir perdenin aşağısına doğru hızlıca sürçüp geri çıkma hareketidir. Uzanımı yukarıya doğru olan üstten hareketli ya da ters çevrilmiş “mordan”dan ayırt edilebilmesi için bu şekline “alttan hareketli mordan” da denilebilir (Griffiths, 2006: 521). Bir başka deyişle mordan “ana sesin bir üstteki veya alttaki komşu sese gidip gelmesi” şeklinde tanımlanabilir (Michels ve Vogel, 1977/2015: 75, 77). Sadi Işıl原因 Müstear peşrevi icrasında 2. 11. ve 14. ölçülerde mordan süsleme tekniğini kullanmıştır.

Sadi Işlay' ın Müstear peşrevi icrasında kullandığı mordan süsleme tekniğinin örnekleri:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3

Müstear saz semaisi icrasında ise 3. ve 11. ölçülerde mordan süsleme tekniği kullanılmıştır.

Sadi Işıl原因ın Müstear saz semaisi icrasında kullandığı mordan süsleme tekniğinin örnekleri:



Örnek 1



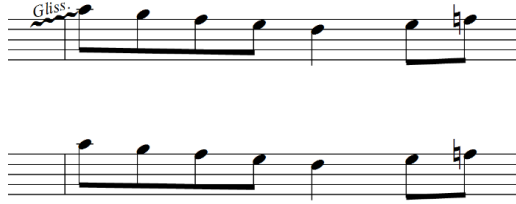
Örnek 2

Sadi Işıl原因 Müstear peşrev ve Müstear saz semaisi icrasında çok fazla mordan süsleme tekniğini kullanmamıştır. Bu iki eser icrasında kullandığı mordan türü ise yukarı mordan olup aşağı mordan türünü kullanmamıştır. Sadi Işıl原因 sadece 8'lik değerlerindeki notalarda mordan süsleme tekniğini kullanmıştır. Sadi Işıl原因 genel olarak mordan süsleme tekniğini inici melodi yapısındaki notalarda kullanmıştır. Kemandaki ajiliteli icraya ve yaya hâkimiyeti Türk musıkisi icracıları tarafından yüksek seviyede kabul edilen Işıl原因, mordan süsleme tekniğini uyguladığı notaların icrasını anlaşılır ve herhangi bir perdenin kaybolmasına olanak vermeyecek bir şekilde icra etmiştir.

3.2.4. Glissando/Kaydırma

Genel olarak tuşe üzerinde bir sestən diğər sese parmağı kaldırmadan icra etme şeklidir. Eserin hızına göre hızlı ve yavaş olabilir (Yahya, 2005: 147), keman icrasında ise, el ve kolun birlikte hareketiyle parmağın telde kaydırılması (Büyükaksoy, 1997: 18) olarak ifade edilebilir. Nota yazısında kısaltma şeklinde “*gliss.*” olarak gösterilir. Sadi Işlay Müstear peşrevi icrasında 9. 11. 13. 17. 18. 23. 25. 26. 27. 28. 29. 34. 37. 39. 41. 43. 44. 45. 53. 56. 57. ve 60. ölçülerde glissando/kaydırma süsleme tekniğini kullanmıştır.

Sadi Işlay'ın Müstear peşrevi icrasında kullandığı glissando/kaydırma süsleme tekniğinin örnekleri:



Örnek 1





Örnek 3



Örnek 4

Müstear saz semaisi icrasında ise 1. 3. 7. 15. 19. 29. 43. ve 67. ölçülerde glissando/kaydırma süsleme tekniğini kullanmıştır.

Sadi Işılay'ın Müstear saz semaisi icrasında kullandığı glissando/kaydırma süsleme tekniğinin örnekleri:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3

Sadi Işlay, eser icralarında genel olarak inici melodi yapısına sahip notaların geçişleri için glissando/kaydırma süsleme tekniğini kullanmıştır. Örneğin, Gerdaniye perdesinden Acem aşırın perdesine geçerken ya da Eviç perdesinden Dik Hisar perdesine geçerken glissando/kaydırma süsleme tekniğini kullanmıştır. Glissando süsleme tekniğinin kullanımında en sık karşılaşılan sorunlar ulaşmak istenilen perdenin doğru duyurulamaması ve glissando sonrasındaki seslerin icralarının hatasız bir şekilde icra edilememesidir. Sadi Işlay icrasında uygulamış olduğu glissando süsleme tekniğinde söz konusu sorunlardan uzak, nitelikli bir icra yapmıştır.

3.2.5. Vibrato

“Vibrato titreşim anlamına gelir. Basılı bulunan parmağın konumunu değiştirmeden ileri-geri salınım yapılmasıyla vibrato oluşur. Vibrato tekniğinde amaç basılan sesin frekansını değiştirmek değil, süsleme yapmaktır” (Oran, 2004: 134-135, akt. Gürel, 2016, s:100). Vibrato süsleme tekniği nota üzerinde “vib.” şeklinde gösterilmiştir.

Sadi Işlay Müstear peşrevi icrasında 2. 4. 9. 14. 16. 30. 32. 36. 44. 60. ve 64. ölçülerde vibrato süsleme tekniğini kullanmıştır.



Örnek 4

Müstear saz semaisi icrasında ise 2. 4. 7. 8. 9. 11. 12. 13. 14. 16. 18. 24. 31. 44. 48. ve 72. ölçülerde vibrato süsleme tekniğini kullanmıştır.

Sadi Işlay'ın Müstear peşrevi icrasında kullandığı vibrato süsleme tekniğinin örnekleri:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3



Örnek 4

Sadi Işıl原因 icrasında daha çok nota değeri uzun olan ve cümle sonlarını ifade eden notalarda vibrato süsleme tekniğini kullanmıştır. Işıl原因, vibrato türü olarak dar salınım olanı değil daha çok geniş salınım türünü icrasında tercih ederek kullanmıştır. İcra ettiğı vibratolu bölümler, Türk müziğı üslubuna uygun ve icra edilmek istenilen perdenin aslını ortaya koyacak niteliktedir.

3.3. İlave Notalar Kullanarak Yaptığı Süslemeler

İlave nota kullanarak yapılan süsleme; eserin usulünü bozmaksızın yapılan, asıl notanın önüne veya arkasına ilave edilen sekizlik, onaltılık, otuz ikilik değeriindeki notalardır. İlave notalar tek ya da daha fazla olabilir. İlave nota kullanarak yapılan süslemelerde ölçü sayısı değışmez. Sadi Işıl原因 Müstear peşrev icrasında 13. 29. 32. 45. 48. ve 61. ölçülerde ilave nota kullanarak süsleme yapmıştır.

Sadi Işıl原因'ın Müstear peşrevi icrasındaki ilave notalar kullanarak yaptığı süsleme örnekleri:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3

Müstear saz semai icrasında ise 2. 4. 6. 10. 12. 14. 16. 18. 22. 23. 42. ve 46. ölçülerde ilave nota kullanarak süsleme yapmıştır.

Sadi Işıl'ın Müstear saz semaisi icrasındaki ilave nota kullanarak yaptığı süsleme örnekleri:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3



Örnek 4



Örnek 5

Sadi Işıl'ın icrasında onaltılık değerindeki notaların sürelerini kısaltarak otuz ikilik değerindeki notaları ilave etmesi ve sekizlik değerindeki es'in süresini kısaltarak onaltılık değerinde nota ilave etmesine bakıldığında Sadi Işıl'ın içindeki melodik zenginlik açıkça görülmektedir. Sadi Işıl genel olarak ilave notaları esas notanın arkasına eklemiş ve esas notanın bitişik seslerini kullanarak oluşturduğu ilave notaları esas notaya bağlamıştır.

3.4. Tartım Değişikliği Oluşturarak Yaptığı Süslemeler

Tartım değişikliği oluşturarak yapılan süslemeler, eserin usulünün darplarına denk gelen tartımları oluşturan notaların dışında ilave nota kullanmadan eserdeki notaların sürelerini değiştirerek oluşan tartımlarının değiştirilmesiyle oluşur. Sadi Işıl Müstear peşrev icrasında 4. 6. 8. 12. 17. 28. 36. 55. 56. ve 64. ölçülerde tartım değişikliği oluşturarak süslemeler yapmıştır.

Sadi Işıl'ın Müstear peşrevi icrasında tartım değişikliği oluşturarak yaptığı süsleme örnekleri:



Örnek 1



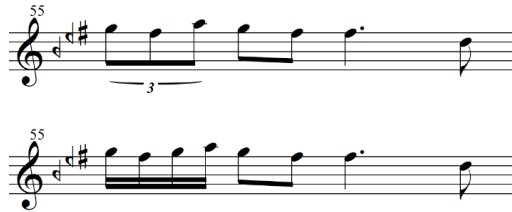
Örnek 2



Örnek 3



Örnek 4



Örnek 5



Örnek 6

Müstear saz semaisinde ise, 3. 8. 11. 12. 14. 15. 18. 19. 21. 22. 26. 28. 30. 31. 34. 36. 38. 42. 43. 44. 46. 47. 50. 54. 55. 62. 65. 67. ve 68. ölçülerde tartım değişikliği oluşturarak süslemeler yapmıştır.

Sadi Işlay'ın Müstear saz semaisi icrasında tartım değişikliği oluşturarak yaptığı süsleme örnekleri:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3



Örnek 4



Örnek 5



Örnek 6

Sadi Işlay tartım değişikliğini sıkça kullanmıştır. Dört tane onaltılık değerindeki notanın birleşmesinden oluşan tartımlarda ilk onaltılık değerindeki notayı noktalı, ikinci onaltılık değerindeki notayı da otuz ikilik değerinde icra etmiştir.

3.5. Sadi Işlay'ın İcrasında Kullandığı Yay Teknikleri

Sadi Işlay Müstear peşrevi ve Müstear saz semaisi icrasında usule uygun belirli bir düzende yay tekniğini kullanmamıştır. Kullandığı teknikler eserin melodik yapısındaki cümle ve cümleciklere göre değişiklik göstermektedir.

3.5.1. Legato

Bir veya birkaç sesin bir yayda kesintisiz olarak çalınmasına ve değiştirildiği belli olmayan yay kullanım şekline Legato denilmektedir (Büyükaksoy, 1997: 40). Sadi Işlay'ın Müstear peşrev eserinin icrası esnasında melodik yapının içerisindeki cümle ve cümleciklere göre tercih ettiği legato yay tekniği örneklerinden (5. 6. 7. 8. 17. 22. 32. 34. 50. 53. ölçüleri) bazıları şunlardır:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3



Örnek 4



Örnek 5



Örnek 6



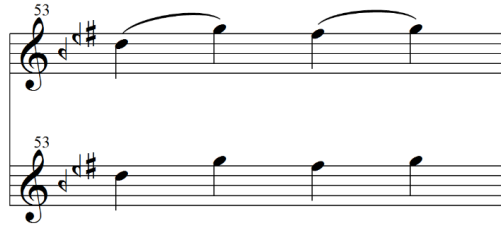
Örnek 7



Örnek 8



Örnek 9



Örnek 10

Sadi Işılay'ın Müstear saz semaisi eserinin icrası esnasında melodik yapının içerisindeki cümle ve cümleciklere göre tercih ettiği legato yay tekniği örneklerinden (1. 2. 3. 14. ölçüleri) bazıları şunlardır:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3



Örnek 4

Sadi Işlay, eser icralarında genel olarak legato yay tekniğini kullanmıştır. Legato yay tekniğini belirli bir düzen içerisinde değil melodik cümleleri oluşturan cümleciklerin ilk ve son notasına göre kullanmıştır.

3.5.2. Detache

Sözcük anlamı; “bölünmüş, kıyılmış, küçük parçalara ayrılmış, birbirlerine bağlı olmayan”dır. Yay tekniğinde ise, her ses için ayrı yay kullanılır (Büyükkaksoy, 1997: 42). Sadi Işlay'ın Müstear peşrevi icrasında detache yay tekniğini kullandığı örneklerden (1. 12. 16. 36. ölçüler) bazıları şunlardır:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3



Örnek 4

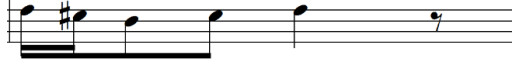
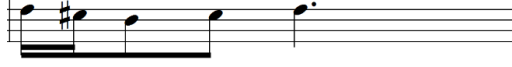
Sadi Işılay'ın Müstear saz semaisi icrasında detache yay tekniğini kullandığı örneklerden (25. 27. 28. 31. ölçüler) bazıları şunlardır:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3



Örnek 4

Sadi Işlay dördlük, sekizlik değerindeki notaların icrasında detache yay tekniğini kullanmıştır. Onaltılık, otuz ikilik değerindeki notaların icrasında detache yay tekniğini kullanmamıştır. Sadi Işlay'ın Müstear saz semaisinin yürük semai usulündeki dördüncü hanesinin icrasına bakılarak, metronom bakımından hızlı olan bölümleri daha vurgulu bir ifade ile icra edebilmek için detache yay tekniğini kullandığı söylenebilir. Sadi Işlay'ın detache yay tekniğini gerektiği gibi; yay sürüşünün akıcı ve pürüzsüz olduğu, sesler arasında duraksama olmadığı durumlarda kullandığı tespit edilmiştir.

3.5.3. Staccato

“Staccato terimi İtalyanca ‘ayırarak’ anlamına gelen staccato sözcüğünden gelir. Bu terimin kısaltılmış yazılışı “stacc.”tır. Staccato, kısa kısa, kesik kesik çalma demektir” (Uçan, 2005: 110). Staccato tekniği nota üzerinde nokta işareti (.) ile gösterilmektedir. Sadi Işlay Müstear peşrevi icrasında staccatto yay tekniğini kullanmamıştır.

Müstear saz semaisi icrasında kullandığı staccato yay tekniği örneklerinden (12. 17. 20. 41. 53. ölçüler) bazıları şunlardır:



Örnek 1



Örnek 2



Örnek 3



Örnek 4

Sadi Işıl'ın genel itibariyle staccato yay tekniğini eser içerisinde motif, cümle sonlarının olduğu bölümlerde kullandığı görülmektedir. Bu bulgu, eserde var

olan motif, cümle vb. yapıların ifadesini güçlendirmek ve bu bölümlerin sonlanıp yeni bir motif ya da cümlenin başladığını belirtmek amacıyla kullanılmış olabileceği şeklinde yorumlanabilir.

3.6. Sadi Işıl'ın İcrasındaki Müzikal İfade Unsurları

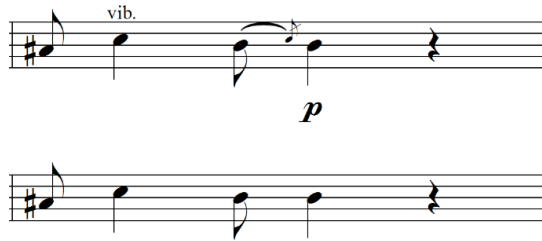
3.6.1. Gürlük ve Tını Farkları

Müzikte, müzikal ifade unsurları olarak tanımlanan; hafif, orta kuvvette, kuvvetli gibi terimler sesler arasındaki gürlük ve tını farklılıklarını içerir. Piyano, sesin gürlüğünün hafif olmasını ifade eder ve notada 'p' şeklinde gösterilir. Forte, sesin gürlüğünün kuvvetli olmasını ifade eder ve notada 'f' şeklinde gösterilirken mezzoforte, sesin gürlüğünün orta kuvvette (piyano ile forte arası) olmasını ifade eder ve notada 'mf' şeklinde gösterilir. Sadi Işıl'ın icrasındaki müzikal ifade unsurları bu üç öge kapsamında incelenmiştir.

Sadi Işıl'ın Müstear peşrev ve Müstear saz semaisi icrasında kullandığı müzikal ifade unsurlarının bazı örnekleri şunlardır:



Örnek 1



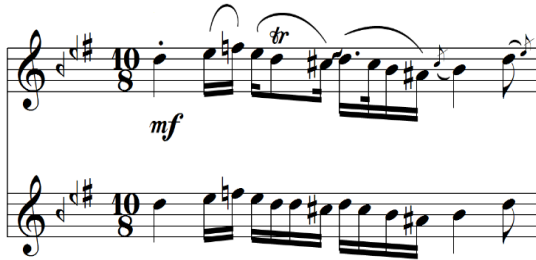
Örnek 2



Örnek 3



Örnek 4



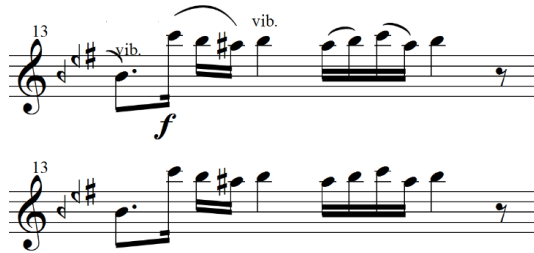
Örnek 5



Örnek 6



Örnek 7



Örnek 8



Örnek 9

Sadi Işılay'ın Mesut Cemil (çello) ve Cevdet Çağla (viola) ile birlikte icra ettiği Müstear peşrevi ve Müstear saz semaisi icrasında sazlar arasındaki uyum dengesini korumak için genel olarak mezzoforte çalımını kullanırken makam dizisinin tiz seslerinde forte, makam dizisinin pes seslerinde ve makamın karar perdesinde piyano çalımını kullanmıştır.

SONUÇ

Bu araştırmada, Sadi Işılay'ın icra sırasında süsleme tekniği ile yaptığı süslemeleri tespit edilmiştir. İlave nota kullanarak yapmış olduğu süslemelerde, iki nota arasında farklı notalar ile doldurma biçimini kullanarak yaptığı tespit edilmiştir. Sadi Işılay'ın icrasındaki, bir notanın değerinden alınıp diğer notaya ekleme işlemiyle oluşturulan tartım değişikliği ile yapılmış süslemeler tespit edilmiştir. Kemani Sadi Işılay'ın eserlerin icrasında kullandığı yay tekniklerinin Legato, Detache, Staccato olduğu tespit edilmiştir ve icrasındaki müzikal ifade unsurları “piyano, forte, mezzoforte” olarak üç öge kapsamında incelenmiştir. Sadi Işılay'ın icrası sırasında yaptığı süslemelerin daha iyi anlaşılması ve icra ile nota arasındaki farklılıkların ortaya konulabilmesi amacıyla verilen nota örneklerinde; üst porte Sadi Işılay'ın icrası, alt porte analiz edilen eserin orijinal notası şeklinde gösterilmiştir

Sadi Işılay'ın Müstear peşrev ve Müstear saz semaisi icrasında çarpma, mordan, glissando, tril, vibrato süsleme tekniklerini kullandığı tespit edilmiştir. Bu süsleme tekniklerinin kullanım sıklığı bakımından sıralanışı; çarpma, glissando, vibrato, tril, mordan şeklindedir.

Sadi Işılay icrasında, değerini kendinden önceki notadan alan çarpma, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma ve vurkaç çarpma türlerinden; değerini kendinden önceki notadan alan çarpma türünü daha sık kullanmıştır. Sadi Işılay, değerini kendinden önce alan çarpma türünü yan yana gelmiş iki aynı notanın arasına

bir üst nota ile sıklıkla kullanmıştır. Sadi Işıl原因 icrasında kullandığı süsleme teknikleri türlerinden çarpmadan sonra en sık kullandığı süsleme tekniğı glissando tekniğıdir. Glissando süsleme tekniğini genel olarak inici ezgilerde üst notadan alt notaya geçişlerde kullandığı görölmektedir. Türk müzğı keman icra üslubuna uygun ve icra edilmek istenilen notanın anlaşılmasını sağlayacak nitelikte glissandolar kullanmıştır. Sadi Işıl原因'ın vibrato tekniğini daha çok nota değeri uzun olan notalarda kullandığı saptanmıştır. Sadi Işıl原因 icrasında dar salınlı vibrato tekniğı yerine Türk müzğı üslubuna uygun olarak geniş salınlı vibrato tekniğini kullandığı görölmektedir. Sadi Işıl原因 icrasında noktalı dörtlük, dörtlük, sekizlik ve onaltılık değerdeki notalarda kullanmış olduğı tril süsleme tekniğini ezgisel olarak genellikle makamın güçlü ve karar perdelerine geçişlerde kullanmayı tercih ettiğı tespit edilmiştir. Sadi Işıl原因 icrasında süsleme teknikleri türlerinden en az kullandığı süsleme tekniğı mordandır. Mordan süsleme tekniğı türlerinden biri olan alt mordan biçimini hiç kullanmamıştır. Kullandığı üst mordan biçimini ise genel itibariyle sekizlik değerdeki notalarda ve inici ezgilerde kullanmayı tercih etmiştir.

Sadi Işıl原因'ın icrasında ilave notalar kullanarak yaptığı süslemelerde, onaltılık değerdeki notaların sürelerini kısaltıp, otuz ikilik değerdeki notaları ilave ederek oluşturduğu tespit edilmiştir. İlave nota kullanarak yapmış olduğı süslemelerdeki notaları, esas notaya bitişik seslerdeki notalardan oluşturduğu tespit edilmiştir. Tartım değışikliği oluşturarak yapmış olduğı süslemelerde ise genel itibariyle yan yana olan eşit nota değeriindeki iki notanın birincisini noktalı icra ederek birinci notanın değeri kendi değeriinin yarısı kadar uzattığı, ikinci notanın değeri de kendi değeriinin yarısı kadar kısaltarak icra ettiğı sonucuna ulaşılmıştır.

Sadi Işıl原因'ın icrasında yay teknikleri bakımından legato, detache ve staccato yay tekniklerini kullandığı saptanmıştır. Kullandığı bu üç yay tekniğinin kullanım sıklığı bakımından sıralaması şöyledir: legato, detache ve staccatodur. Sadi Işıl原因 icrasında kullandığı legato yay tekniğini belirli bir düzen içerisinde kullanmamış, eseri meydana getiren melodik cümlelerin ilk ve son notasını dikkate alarak bir yay kullanım tekniğı geliştirdiğı anlaşılmaktadır. Detache yay tekniğini ise; dörtlük, sekizlik değeriindeki notaların icralarında kullanıp, onaltılık, otuz ikilik değeriindeki notaların icralarında ise detache yay tekniğini kullanmamıştır. Sadi Işıl原因'ın icrasında genel itibariyle ezgileri oluşturan motif, cümlelerin sonlarında staccato yay tekniğini kullanması, cümle sonlarının anlaşılması ve yeni bir motif, cümlelerin başladığının daha belirgin olarak anlaşılması amacıyla staccato yay tekniğini kullanmayı tercih ettiğı şeklinde yorumlanabilir.

Sadi Işıl原因'ın tahlili yapılan icralarındaki müzikal ifade unsurları gürlük ve tını farkları bakımından incelenmiştir. Sadi Işıl原因'ın icrasının tahlili yapılan Müstear

peşrevi ve Müstear saz semaisi kayıtlarında Mesut Cemil çello ve Cevdet Çağla viola çalmaktadır. Bu sebeple Sadi Işılray icra esnasında sazların tını farklarından dolayı meydana gelecek icraların ses düzeyi olarak üstte veya aşağıda olması gibi sorunları önlemek amacıyla genel olarak ezgileri mezoforte şeklinde icra etmiştir. Eserin tiz seslerinde forte, pes seslerinde ve eserin sonlarında piyano icrayı tercih etmiş olduğu saptanmıştır.

Sadi Işılray icralarında teknik gösterisinden kaçınmış, Türk müziğine ait makamların perdelerini kusursuzca icra etmiştir. Sadi Işılray sahip olduğu yay hâkimiyetiyle icra sırasında hemen hemen hiç yayını kaldırmamaktadır. Sadi Işılray'ın icrasında kullandığı süsleme teknikleri, ilave notalar kullanarak yapmış olduğu süslemeler, tartım değişikliği oluşturarak yapmış olduğu süslemeler ile esas nota arasındaki farklılıklara bakıldığında Türk müziği icra geleneğinde notanın sadece eserleri hatırlatmak amacıyla bir araç olarak kullanıldığı ve Türk müziği icrasında asıl önemli olanın nota değil icradaki tavır ve üslup olduğu anlaşılmaktadır. Türk müziği keman icracılığında bahsedilen asıl önemdeki tavır ve üslubun kazanılması için Türk müziği icracılığında kabul görmüş ve ekol olmuş kişiler sıkça dinlenmelidir. Türk müziği keman icracılığında kabul edilmiş ve ekol olarak kendinden sonraki icracıları etkilemiş olan Sadi Işılray'ın tahlil edilen müstear peşrev ve müstear saz semai icraları nota yardımı ve meşk yöntemi ile icra edilmelidir. Bu yöntem Türk müziği icra tavrının kazanılmasında büyük önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- AÇIN, C. (2004). *Klasik Kemençe Yapım Sanatı*. İstanbul: Emek Basımevi
- AK, A.Ş. (2009). *Türk Müsîkîsi Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları
- BAŞAR, K. (2006). *Sanki Bir Roman Kahramanı*. Doğan Hızlan Kitabı Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- BUDAK, O.A. (2006). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Phoenix
- BÜYÜKAKSOY, F. (1997). *Keman Öğretiminde İlkeler ve Yöntemler*, Armoni Ltd. Şti. Ankara
- FERİDUNOĞLU, L. (2004). *Müziğe Giden Yol*, İnkılâp Kitabevi Baskı Tesisleri, İstanbul
- GÜREL, M. (2016). *Nubar Tekyay'a Ait Hüzzam Keman Taksim Analiz*. Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi, Kış (1)

GRİFFİTHS, P. (2006). *New Penguin Dictionary of Music*. (First published 2004). Cornwall: Penguin Books Ltd.

GÖNÜL, M. (2010). *Nevres Bey' in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitime Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması*, Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

HATİPOĞLU, V. (2016). *Türk Müziği Keman Öğretimine Yönelik Yeni Kaynak Hazırlamada “ Beylik Aranağmelerden “ Oluşturulan Çeşitlemelerin Yeri ve Öneminin Değerlendirilmesi*, Turkish Studies, Volume 11/19, p. 417-442

KARASAR, N. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık

KÂROLİYİ, O. (1999). *Müziğe Giriş*. İstanbul: Pan Yayıncılık

MİCHELS, U. , VOGEL, G. (2015). *Müzik Atlası*. (Çev. Semih UÇAR). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

SEVSAY, E. (2015). *Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*. (Çev. Ertuğrul SEVSAY). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları – 4305.

TANRIKORUR, C. (2004). *Türk Müziği Kimliği*. Dergah Yayınları, İstanbul

UÇAN, A. (2005). *Çevreden Evrene Keman Eğitimi I*, Evrensel Müzikevi-Önder Matbaa, Ankara

YAHYA, G. (2005). *Ud Metodu, Yurt Renkleri*, Ankara.

YAHYA KAÇAR, G. (2012). *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analizler ve Yorumlar)* Maya Akademi, Ankara.

YEDİĞ, S. “Sadi Işlay/ Yüzlerce film müziğini yazdım, buna rağmen bestekârlık iddiasında değilim “ (09 Ocak 1951) 15 Ekim 2016.

<http://www.muziksoylesileri.net/>

Ek – 1

MÜSTEAR PEŞREV

NİKOLAKİ

USÛL: MUHAMMES

I. HANE

SADİ İŞLAY İCRA

NOTA

The musical score for Müstear Peşrev is presented in two parts: Sadı İşlay's performance (SADİ İŞLAY İCRA) and the original notation (NOTA). The score is in 3/4 time, key of D major, and consists of 13 measures. The performance part includes various ornaments such as trills (tr) and vibrato (vib). The original notation part is a simplified version of the performance, showing the underlying melody and bass line. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-13. The notation is in staff notation with treble and bass clefs. The performance part includes various ornaments such as trills (tr) and vibrato (vib). The original notation part is a simplified version of the performance, showing the underlying melody and bass line. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system covers measures 1-4, the second system covers measures 5-8, and the third system covers measures 9-13.

Resim 1. Müstear Peşrevin esas notası ile Sadi İşlay' ın icrasının notası

2. HANE

mf

21

21

MÜLAZİME

25

25

29

29

vib.

vib.

gliss.

- 2 -

Resim 2

3. HANE

33 *f* *mf* *f* *mf* *vib.*

37 *f* *mf*

MÜLAZİME

41

45 *p* *mf*

- 3 -

Resim 3

4. HANE

49

53

57

61

MÜLAZİME

f *mf* *p* *mf* *vib.*

Ek – 2

MÜSTEAR SAZ SEMAİSİ

İRTİCAL DEDE

USÛL: AKSAK SEMAÂİ

1. HANE

SADİ İŞLAY İCRA

NOTA

mf

2. HANE

p mf

MÜLAZİME

p

Resim 1. Müstear Saz Semaîsinin esas notası ile Sadi İşlay' ın icrasının notası

3. HANE

13 *f* *vib.* *vib.* *p*

16 *mf* *f* *tr* *vib.* *tr* *vib.*

19 *mf* *MÜLAZİME*

22 *tr* *vib.*

25 4. HANE

25 28 31 34

vib. vib.

- 3 -

Resim 3

37

37

MÜLAZİME

40

40

43

43

46

46

- 4 -

Resim 4



- 5 -

Resim 5

The image displays a musical score for a Saz instrument, spanning measures 61 to 70. The score is written in two staves per system, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The section is labeled 'MÜLAZİME' above the staff. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system (measures 61-63) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second system (measures 64-66) features a more complex melodic line with trills and sixteenth notes. The third system (measures 67-69) continues the melodic development with trills and sixteenth notes. The fourth system (measures 70-70) concludes the section with a melodic line and a dynamic marking of 'p' (piano). The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp and a common time signature.