

YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

<https://dergipark.org.tr/en/pub/ymd>

e-ISSN: 2792-0178

Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article
Geliş Tarihi / Date Received : 18.06.2025
Kabul Tarihi / Date Accepted : 07.08.2025
Yayın Tarihi / Date Published : 30.09.2025
DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1722712>
e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

NURSAL ÜNSAL'A AİT HİCAZKÂR MAKAMINDAKİ KEMAN TAKSİMİNİN ANALİZİ

OKAN, Soner¹

ÖZ

Taksim, icracının notaya bağlı kalmadan anlık duygu ve düşüncelerini belirli kurallar dâhilinde çalgısıyla ifade ettiği bir icra biçimidir. Belirli icracıların yaptığı taksimler, nazari ve teknik açıdan oldukça öğretici ve sanatsal değere sahip yapıtlardır. Dolayısıyla bu tür taksimler incelemeye ve analiz edilmeye değer görülmektedir. Bu araştırmada Türk müziği geleneğinin sürekliliğinde önemli bir köprü görevi üstlenen ve hakkında sınırlı sayıda araştırma bulunan Nursal Ünsal'ın Hicazkâr makamında icra ettiği keman taksimi ele alınmaktadır. Araştırma nitel araştırma yöntemiyle yürütülmüştür. Taksim, makamsal ve teknik özellikler açısından analiz edilmiştir. İncelenen taksim, Ünsal'ın makam bilgisine hâkimiyetini ortaya koyarken, icra tekniklerinin uygulanması açısından yüksek düzeyde olduğunu göstermektedir. Özellikle Kürdilihicazkâr, Hüzam ve Hicazkâr makamları arasında yapılan geçkiler, icracının Türk müziği icra geleneğine bağlı olduğunu ve bu geleneği estetik bir biçimde sürdürdüğünü göstermektedir. Öte yandan

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü, sonerokan@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-6749-8163>

detache, *legato*, *spiccato*, *bağlı staccato* ve *pizzicato* gibi teknikler ile *vibrato*, *trill*, çarpma, *mordan* ve *glissando* gibi süsleme tekniklerini uygulayışı ve bunları Türk müziği üslubuna uygun şekilde seslendirmesi, icracının yüksek düzeyde çalgı hâkimiyeti sergilediğini göstermektedir. Ünsal ile ilgili gelecekte yapılacak çalışmaların, sanatçının diğer taksimlerine, beste çalışmalarına ve öğreticilik yönüne odaklanılarak yürütülmesi önerilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Nursal Ünsal, Türk müziği, taksim, makamsal analiz, teknik analiz.

ANALYSIS OF NURSAL ÜNSAL'S VIOLIN IMPROVISATION IN HİCAZKÂR MAKAM

ABSTRACT

Improvisation in Turkish music is a form of performance in which the performer expresses her immediate feelings and thoughts through his/her instrument, within certain rules, without adhering to notes. Improvisations performed by certain performers are works that are highly instructive and artistic from a theoretical and technical point of view. Therefore, such taksims are deemed worthy of examination and analysis. This study examines Nursal Ünsal's violin improvisation in the Hicazkâr makam, which plays an important role as a bridge in the continuity of Turkish music tradition and about which there is limited research. The study was conducted using qualitative research methods. The improvisation was analysed in terms of its makam and technical characteristics. The improvisation examined reveals Ünsal's mastery of makam knowledge and demonstrates a high level of playing technique. Particularly, the transitions made between the Kürdilihicazkâr, Hüzam and Hicazkâr makams show that the performer is committed to the tradition of Turkish music performance and continues this tradition in an aesthetic way. On the other hand, her use of techniques such as *detache*, *legato*, *spiccato*, *up-bow staccato* and *pizzicato*, as well as ornamentation techniques such as *vibrato*, *trill*, *appoggiatura*, *mordant* and *glissando*, and her ability to perform them in a manner appropriate to the Turkish musical style, demonstrate the performer's high level of mastery of the instrument. It is recommended that future studies on Ünsal focus on the artist's other improvisations, compositions, and teaching activities.

Keywords: Nursal Ünsal, Turkish music, improvisation, makam analysis, technical analysis.

GİRİŞ

Türk müziği, yüzyıllar boyunca zengin bir kültürel miras biriktirmiştir. Bu mirasın günümüze ulaşmasında ve gelecek nesillere doğru bir biçimde aktarılmasında kilit rol oynayanlar, bu müziğe gönül vermiş, onu icra etmiş, öğretmiş ve araştırmış olan kişilerdir. Bu kişiler sadece notaları, makamları, usûlleri değil, aynı zamanda müziğin ruhunu, icra geleneğini ve kültürel kodlarını da yaşatmış ve aktarmışlardır.

Bir müzik geleneğinin yaşatılması, sadece yazılı belgeler ile değil, usta-çırak ilişkisiyle, konserlerle ve bestelerle de sağlanır. İcracılar, besteciler, eğitimciler ve araştırmacılar, her biri kendi alanında çalışmalar yaparak, müziği yeniden yorumlar, geliştirir ve sonraki nesillere aktarırlar. Türk müziği icra geleneğinin önemli temsilcilerinden biri, Türk müziğine farklı kimliklerle hizmet etmiş olan Nursal Ünsal'dır. “Keman eğitimine 9 yaşında babası ile başlamış olan Ünsal ilerleyen yıllarda Fethi Kopuz ile çalışmalarına devam etmiştir” (Apaydın, 2000: 7). “Başta Fahri Kopuz olmak üzere Ruşen Ferit Kam, Cevdet Çağla, Cevdet Kozanoğlu ve Hayri Tümer gibi müzisyenlerden bilgiler edinmiştir. Ünsal, 1959 yılından itibaren TRT Ankara Radyosunda keman sanatçısı olarak görev almıştır. Ünsal hem ses hem keman sanatçılığı sınavını birlikte kazanmıştır” (Turgay ve Şimşek, 2018: 17). Ünsal sadece keman sanatçısı değil, aynı zamanda eğitimci ve koro şefi kimliklerine de sahiptir. “Rakım Elkutlu Mûsiki Derneği korosu ile uzun yıllar çalışmış ve konserler vermiştir. Bu koroda pek çok sanatçı ve eğitimci yetişmiştir” (Turgay ve Şimşek, 2018: 24). Ünsal, TRT Türk Halk müziği repertuvarına kayıtlı olan Aydın türküleri Çine Çayı ve Bir Gemim Var adlı eserler ile Muğla yöresine ait olan Adem Gardaş Dedim adlı türkülere kaynaklık etmiştir (Turgay ve Şimşek, 2018: 25). Bu yönüyle Ünsal kaynak kişi olma kimliğine sahiptir. Tüm bu kimliklerinin yanı sıra Ünsal’ın besteci kimliği de bulunmaktadır. “Aşka Doyum Olmaz adlı Kürdîlihiczâr makamında bir şarkı ve Mâhur Medhal adlı saz eserini bestelemiştir” (Turgay ve Şimşek, 2018: 26). Ses sanatçısı, koro şefi, eğitimci, viyola ve viyolonsel icracısı, kaynak kişi ve besteci gibi nitelikleriyle birlikte Türk müziği alanında önemli bir yere sahip olan Ünsal, bu çalışmada keman icracısı yönüyle ele alınmaktadır.

Türk Müziğinde Kemanın Önemli Temsilcileri

Fonton (1987) kemanın Doğu’ya Kör Yorgi tarafından getirildiğini iddia etmektedir (Akt: Kurtaslan, 2009: 411). Kemani Miron, Kemani İbrâhim Ağa, Kemani İsak, Kemani Ârif Ağa, Kemani İsmail Ağa, Kemani Hızır Ağa, Kemani Osman Mir, Kemani Sadık Ağa, Kemani Yusuf

Ağa, Kemani Ali Ağa ve Kemani Osman Ağa Osmanlı Sarayı'nda on sekizinci yüzyılda görülen ilk keman sanatçılarıdır (Uzunçarşılı, 1977'den akt: Hatipoğlu, 2016: 422). On dokuzuncu yüzyıl ve sonrasında ise Musahib İsmail Ağa, Kemani Mustafa Ağa, Kemani Edhem, Çavuş İzzet Ağa, Kemani Ali Bey, Kemani Arif Efendi, Vondra Bey, Kemancı Gayto, Kemancı Boris, Kemancı Romano, Kemancı Samuel, Kemancı Zeki Bey, Kemani Sebuğ ve Dürrinigar Kalfa adlı kemancılar yetişmiştir (Gazimihal, 1955; Soydaş ve Beşiroğlu, 2009: 7; Hatipoğlu, 2016: 422). Bu isimlere Üsküdarlı Rıza Efendi, Denizoğlu Ali, Kemani Tatyos, Nikoğos Ağa ve Sinekemani Kapril (Berker, 1985: 160; Aksoy, 2000'den akt: Tebiş, 2002: 12) eklenmiştir. Hatipoğlu (2016: 423), Cumhuriyet döneminde Leon Hancıyan, Abdülkadir Töre, Kevser Hanım, Mustafa Sunar, Mildan Niyazi Ayomak, Reşad Erer, Haydar Tatlıyay Sadi Işılay, Cevdet Çağla, Nubar Tekyay, Hakkı Derman, Emin Ongan ve Selahattin İnal gibi önemli keman sanatçılarından olduğunu kaydetmiştir. Bu sanatçılardan bir tanesi de Türk müziği'ne pek çok farklı kimlikle hizmet etmiş olan Nursal Ünsal'dır.

Taksim

Taksim, on üçüncü yüzyılda nehavt eylemek, on beşinci yüzyılda nehavt ve makam gösterme, on yedinci yüzyıl sonrasında taksim adıyla anılmaya başlanmıştır (Akdoğu, 1989: 8). “Taksim, bir icracının belirli bir makamın seyrini yetkinlikle aktarabilme becerisinin yanı sıra, tamamen özgün müzikal düşünceler oluşturma becerisini de sergilediği irticali bir eserdir. Bu özellik göz önüne alındığında taksim, bestecilik becerisini gerektirir” (Tanrıkörür, 2016: 169). Taksim, icracının duygusal derinliğini ve yaratıcılığını yansıtan müzikal bir ifadedir. Taksim çeşitli açılardan Türk müziğinde çok önemli bir yere sahiptir. Taksimin önemi, işlevsel özellikleri göz önüne alınarak aşağıda açıklanmaya çalışılmıştır:

- Taksimin ana işlevlerinden biri, icra edilecek makamı dinleyiciye tanıtmaktır. Bir esere başlamadan önce yapılan taksim, o eserin makamına özgü seyri duyurarak dinleyiciyi o makamın havasına hazırlar.
- Taksim, icracının nazari ve teknik ustalığını ve yaratıcılığını gösteren önemli bir icra biçimidir. İcracı taksim icrası ile makam bilgisini, doğaçlama yeteneğini, çalgı hâkimiyetini ve estetik anlayışını bir bütün olarak ortaya koyar. İcracı, ezberlenmiş kalıpların dışına çıkarak, o anki ilhamıyla özgün müzikal cümleler kurar. Bu nedenle taksim, icracı için bir besteci kimliği sağlar.

- Türk müziği, irtical geleneğine sahiptir. Taksim, bu geleneğin günümüze kadar taşınmasında ve yaşatılmasında çok önemli bir rol oynar. Her icra benzersiz ve tekrarlanamaz özelliktedir. Bu özellik müziğin canlılığını ve dinamizmini korur.
- Taksim, sözsüz bir ifade biçimi olarak icracının iç dünyasını, o anki ruh halini ve hislerini yansıtabilmesini sağlar. Dinleyici, taksim aracılığıyla icracının farklı duygusal durumlarına ortak olabilir. Bu yönüyle taksim, sadece teknik bir gösterim değil, aynı zamanda bir duygusal iletişim aracıdır.
- Taksim, Türk müziğinin nazari özelliklerini ve makam yapısını belli kurallar çerçevesinde sergilemeyi sağlar. Serbest bir müzikal ifade alanı olsa da makamın özünden, seyrinden ve çeşitli özelliklerinden sapmaz. Bu özellik müziğin kökleriyle bağını korumasını ve sonraki kuşaklara doğru bir biçimde aktarılmasına katkıda bulunur.

Taksimler icra edildikleri yere ve amacına göre çeşitli isimler almaktadır. “Baş taksim ya da giriş taksimi, belirli bir makamdaki eserlerin icrasından önce o makamı çalgı yoluyla açıklayarak, söyleyenleri ve dinleyenleri makamın havasına bürümek için ya da bir ruh halinin çalgı kullanarak ifadesi olarak faslın (ayinin, gazelin) başında yapılır (Tanrıkörur, 2016: 170-171). “Gösteri taksimi, bir eserden önce o eserin makamında yapılan kısa taksimlerdir. Ara taksim, bir faslın ortasında yapılan taksimlerdir. Geçiş taksimi ise bir makamdan başlayarak başka bir makamda karar eden taksimlerdir. Yukarıda bahsedilen taksimlere ek olarak müşterek taksim, cevap taksimi veya konser taksimi gibi taksim çeşitleri bulunmaktadır. Eğer taksimde bir makamdan başlanıp pek çok makam dolaşıyorsa buna fihrist taksim adı verilir” Özkan (2006: 97) Yavaşca (2002: 105) ise taksimlerini baş taksim, giriş taksimi, son taksim, ara taksim, fihrist taksim, çiftetelli taksim ve karşılıklı taksim şeklinde sınıflandırmıştır. Tanrıkörur (2016: 170-171), Türkler’in bir taksim icrasını çeşitli ölçütlere göre değerlendirdiğini ifade etmiştir. Bu ölçütler şöyle sıralanabilir:

- İcracının ezberlenmiş kalıplardan ziyade, anlık ve özgün müzikal düşünceler üretebilmesi esastır.
- Ezberlenmiş veya kopyalanmış taksimlerden, motif ve cümle tekrarlarından kaçınmak, taksimin doğaçlama ruhuna uygunluğunu gösterir.
- Taksimin ağır veya baygın değil, diri, canlı ve hareketli ama telaşsız bir üslupla icra edilmesi beklenir. Süslenmelerin (bezeme) kullanımında hassas davranmak, aşırıya kaçmamak önemlidir.

- Konser esnasında icra edilen taksimin süresini iyi ayarlamak, dinleyicinin ilgisini canlı tutmak açısından kritik bir unsurdur.

Amaç ve Önem

Bu araştırmanın amacı, Nursal Ünsal'ın Hicazkâr makamında icra ettiği keman taksiminin makamsal yapısını ve sanatçının kullandığı teknikleri ortaya koymaktır. Ünsal'ın birden fazla çalgı çaldığı, ses sanatçılığı, besteciliği, koro şefliği gibi niteliklerinin bulunduğu ve Türk müziğindeki yeri ve önemi göz önüne alındığında sanatçı ile ilgili araştırmaların azlığından söz etmek mümkündür. Bu araştırma sanatçının, Türk müziği keman icrasında makam ve geçki anlayışıyla birlikte keman tekniklerini nasıl kullandığı gösterme noktasında önem kazanmaktadır.

Taksimler, çalgı müziğinde bilgi ve beceri düzeyini gösterebilmek açısından önemli yer tutmaktadır. Belli başlı icracılar tarafından yapılmış olan taksimlerin bilgilendirici, öğretici yönleri bulunmaktadır. Taksimlerde bir ya da daha fazla makamın nasıl işlendiği, geçkilerin nasıl yapıldığı, çalgıda hangi tekniklerin kullanıldığı açıkça görülebilmektedir. İrticalen yapılan icralar olduğu için taksimler, çoğunlukla notaya alınmamıştır. Önemli keman sanatçılarının yaptığı taksimlerin notasına ya da kaydına ulaşamadığı durumlarda, o taksimlere ait özellikler, farklılıklar, tekniklerin ne şekilde kullanıldığı gibi eğitici-öğretici yönü de olabilecek ve icra geleneğine ışık tutabilecek bazı bilgiler kaybolup gidebilmektedir. Dolayısıyla taksimler ile ilgili yapılan çalışmalar büyük önem taşımaktadır. Nursal Ünsal'ın Türk müziği keman icrasında önemli icracılardan birisi olması sebebiyle, sanatçının taksimleri keman icrası ve keman eğitimi açısından önemli görülmektedir. Nursal Ünsal'ın Hicazkâr makamındaki keman taksiminde yer alan makamsal geçkilerin, çeşnilerin çeşitliliği ve özelliklerinin yanı sıra, kullanılan tekniklerin uygulama biçimlerinin keman icracılarına, eğitimcilerine ve öğrencilere örnek ve ilham olabileceği düşüncesiyle araştırmaya konu edilmiştir.

Problem Cümlesi

Nursal Ünsal'a ait Hicazkâr keman taksiminin makamsal ve teknik açıdan özellikleri nelerdir?

Alt Problemler

1. Nursal Ünsal'a ait Hicazkâr keman taksiminin makamsal açıdan özellikleri nelerdir?
2. Nursal Ünsal'ın Hicazkâr keman taksiminde kullanmış olduğu teknikler nelerdir?

Sınırlılıklar

Bu araştırma Nursal Ünsal'ın icra etmiş olduğu Hicazkâr makamındaki taksim ve sanatçı hakkında ulaşılabilen kaynaklarla sınırlıdır.

Tanımlar

Detache

Temel yay tekniklerinden biri olan *detache* notaları ayrı yaylarda çekme ve itme hareketiyle icra etmek anlamına gelmektedir. Bu tekniği uygularken “sesler arasında duraksama olmaması, her yay sürüşünün bir sonraki ses devreye girinceye kadar devam etmesi gerekir. Bu şekilde yapılan uygulama basit *detache* olarak nitelendirilir.” (Büyükkaksoy, 1997: 42).

Legato: Bir eserde ya da müzik cümlesinde notaların kesintisiz olarak bağlanması (Auge ve Auge, 1949: 574) olarak tanımlanan *legato* terimi için Flesch (1928: 46-47) “seslerin aralıksız olarak bağlanmaları, *legato* çalmada, yayın ödevi olarak ortaya çıkar” demektedir (Akt: Uçan ve Günay, 1975: 21).

Spiccato

Spiccato tekniği yayı tel üzerinde zıplatarak uygulanır. Bu teknik uygulanırken dikkat edilmesi gereken bazı püf noktaları vardır. “Başarılı bir uygulama için yayın çok rahat, esnek ve yumuşak tutulması gerekir. Özellikle serçe parmak vasıtası ile yayın kendi ağırlığı hissedilmeli ve yay dengelenmelidir (Öksüz ve Öksüz, 2021: 114). “Bu tekniğin uygulanışına yayın orta kısmından başlanmalı ve gerekli tını alınana kadar tempo kontrol edilebilir olmalıdır. *Spiccato* tekniğinin uygulanmasında dikkat edilmesi gereken önemli bir nokta yay hareketinin sağ el bilek hareketiyle birlikte olmasıdır. Ön kol ve omuz hareketin içine dahil edilmez (Flesch, 1929'dan akt: Akpınar: 2023: 39).

Bağlı Staccato

Bağlı *staccato* tekniği uygulanırken sesler aynı yayda bağlı bir biçimde ancak kesik kesik seslendirilir. “Bu teknik, yay her notada tele ısırtılarak ve kesik kesik sesler oluşturularak gerçekleştirilir. Yayı sürtme davranışı bilekten gerçekleştirilmelidir” (Kapçak ve Çilden, 2012: 274).

Pizzicato

Bu teknikte sesler yay ile değil sağ elin işaret parmağı ile tuşeye yakın bir yerde telin çekilmesiyle çalınır. Bu şekilde çalma sağ el *pizzicatosu* olarak adlandırılır. İlgili notanın altına “*pizz.*” yazılarak ifade edilir. “Hareketin hızına ve teli çekme açısına göre farklı efektler elde edilebilir” (Çuhadar, 2009: 128).

Sol El Pizzicatosu

Bu teknik keman telinin sol elin parmakları ile çekilmesiyle elde edilen *pizzicato* şeklidir. İlgili notanın üstüne “+” işareti konularak simgelenir.

Tremolo

“Hem geleneksel hem de modern keman teknikleri arasında kendine yer bulan *tremolo* temelde, bir sesin hızlı bir şekilde tekrarlanması sonucunda elde edilen bir çalım tekniğidir” (Yürümez, 2024: 1940). *Tremolo* çalma tekniği, notanın sapına çapraz çizgiler eklenerek gösterilir. *Tremolo* tekniği uygulanan bir nota süresi içerisinde, hızlı bir biçimde kısa yaylarla sürekli tekrar edilerek seslendirilir.

Vibrato

Keman çalarken müzikal zenginlik sağlamak için en fazla kullanılan sol el tekniklerinden biri *vibrato*dur. “*Vibrato*, önkol kullanılarak avuç içi, kol, el ve parmaklarda bir salınım hareketi oluşturarak yapılır” (Weber, 1995’ten akt: Çelenk, 2011: 50). “El, kol ve bileğin kullanımına göre üç tip *vibrato* karşımıza çıkmaktadır. Bunlar; kol *vibratosu*, bilek/el *vibratosu* ve parmak *vibratosudur*” (Büyükaksoy 1997; Uçan ve Günay 1975). *Vibratonun* salınım düzeyi açısından düşük, orta ve yüksek salınımlı olmak üzere yine üç tip *vibrato* karşımıza çıkmaktadır.

Trill

Trill tekniğinde bir ana ses ve ona bağlı yarım ya da tam perde uzaklıkta süslediği bir ses vardır. Bu teknik diğer parmağın bu sese birçok defa belirli bir hız ve eşit sürelerde düşürülmesi şeklinde gerçekleştirilir (Büyükaksoy, 1997:16). Böylece iki ses arasında süratli bir gidiş geliş söz konusu olur. *Trill* tekniği, notanın üstüne “*tr*” yazılarak ifade edilir.

Mordan

Mordan, ana sesin bir üst ya da bir alt komşu sesine hızlıca gidip tekrar ana sese dönülmesi şekline yapılan bir süslemedir. Çok çeşitli şekillerde *mordan* örnekleriyle karşılaşılmakla beraber iki ana şekli vardır. “Üst komşu ses yardımıyla yapılan *mordana* üst *mordan*, alt komşu sesle yapılan türüne ise alt *mordan* adı verilir” (Özçelik, 2002: 83).

Çarpma

Çarpmalar en fazla kullanılan süsleme tekniklerinden biridir. “Değerini asıl notadan önce veya sonra alan yay ya da parmak darbesi ile icra edilen kısa süreli notalardır. Çarpma genel olarak üzeri çizili küçük sekizlik nota ile gösterilir” (Yahya Kaçar, 2012: 126). “Zamanlama açısından iki cins çarpma vardır. Birincisi, değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma, ikincisi ise değerini kendinden önceki notadan alan çarpmadır” (Torun, 2000: 282-283). Ayrıca ana sestten önce gelen ve iki sestten oluşan süslemeler de mevcuttur (Hacıev, 1999:168) ve bu tür çarpmaya çift çarpma adı verilir. Üç sestten oluşan çarpmalar da bulunmaktadır.

Glissando

Gazimihal (1961: 122) *glissando* terimini Türkçe’de kaydırma, kaydırarak terimleriyle ifade etmektedir. Bu teknik bir sestten diğerine parmağı kaydırarak gitme şeklinde uygulanır. Kırık bir çizgi ya da ilgili notaların altına “gliss.” yazılarak gösterilir.

Grupetto

Grupetto tekniği ana notanın bir alt veya bir üst notasından başlanarak uygulanan üç ya da dört notalı süsleme tekniğidir” (Gazimihal,1961: 104).

İlgili Araştırmalar

Denk (2024) araştırmasında, Nursal Ünsal’ın viyola taksimlerini incelemiş ve icra tavrını çözümlemeyi amaçlamıştır. Ünsal’ın icrasını teknik, estetik ve makam bilgisi boyutlarıyla ele almıştır. Çalışmanın sonucunda, Ünsal’ın viyola taksimlerinde teknik amaçla gerçekleştirdiği uygulamaların pozisyon kullanımı, yay kullanımı ve süsleme kullanımı; estetik amaçla gerçekleştirdiği uygulamaların pozisyon kullanımı, yay kullanımı, süsleme kullanımı ve müzikal ifade unsuru kullanımı; cümle ve makamsal açıdan gerçekleştirdiği uygulamaların ise yay kullanımı, süsleme kullanımı ile cümle ve makam işleyişi olduğu belirlenmiştir.

Gürtunca (2022), viyola taksimlerini incelediği Ünsal'ın taksim icralarında makam işleyişini keman/viyola teknikleriyle harmanladığını, motiflerin kurgulanmasında bağlantı sağlayan kromatik geçişlerin sıkça kullanıldığını, glissando, trill ve çarpma gibi süslemelerin taksim boyunca dengeli biçimde uyguladığını tespit etmiştir. Ünsal'ın çalgı hâkimiyeti ile birlikte müzikal ifadelerin tasarımı motiflerin birbiri ile ustalıkla ilişkileştirmesini dikkat çekici bulmuştur. Ayrıca Ünsal'ın taksimleri genel olarak değerlendirildiğinde makam kurgularının geleneğe bağlı kalınarak oluşturulduğu ifade edilmiştir.

Turgay ve Şimşek (2018), Nursal Ünsal'ın kimliğini keman sanatçısı, ses sanatçısı, koro şefi, eğitimci, kaynak kişi ve besteci gibi yönleriyle ele almışlardır. Çalışmanın sonucunda, İzmir ve Türk müziği denilince Rakım Elkutlu'dan sonra akla gelen en önemli isimlerden biri olarak değerlendirilen Ünsal'ın Ege yöresine ait üç türkünün repertuara girmesine kaynak olduğu, kendinden sonra önemli sanatçılar yetiştirerek Türk müziği eğitime önemli katkılarda bulunduğu ifade edilmiştir. Yukarıda sıralanan araştırmaların dışında Dal (2019), Apaydın (2000) ve Taşan (2000) Nursal Ünsal ile ilgili biyografik çalışmalar gerçekleştirmişlerdir.

YÖNTEM

Bu araştırmada, Nursal Ünsal'a ait keman taksiminin makamsal ve teknik açıdan detaylı bir analizini yapmak amacıyla nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Keman taksiminin makamsal yapı unsurları ve kullanımı ile teknik özelliklerini derinlemesine anlamak için bir durum çalışması yaklaşımı kullanılmıştır. Araştırma, seçilen keman taksiminin kendine özgü bağlamını ve icra özelliklerini kapsamlı bir şekilde incelemeyi hedeflemektedir. Bu yaklaşım, Creswell ve Clark'ın (2007) nitel araştırma desenleri arasındaki durum çalışması tanımıyla uyumludur.

Araştırmanın ilk aşamasında, keman taksimleri ve Nursal Ünsal hakkındaki mevcut dokümanlar incelenmiştir. Bu kapsamda, konu ile ilgili kaynaklar, keman icra teknikleri, süslemeler ve taksimler üzerine yapılmış olan çalışmalar taranmıştır. “Doküman incelemesi, bir araştırma konusuna ilişkin yazılı veya görsel materyallerin toplanması, değerlendirilmesi ve analiz edilmesi sürecidir. Amacı, ilgili konuya dair kapsamlı bir bakış açısı sunmak ve araştırmanın odak noktasını netleştirmektir” (Büyüköztürk, vd.: 2014). Doküman incelemesi, taksimin genel yapısını, makamsal özelliklerini ve keman icrasındaki teknik çeşitliliği anlamak için bir temel oluşturmuştur.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Taksimın sanatsal değeri, icracının tanınmışlığı ve icra kalitesi gibi kriterler göz önüne alınarak Nursal Ünsal'ın 3 Nisan 2006 tarihinde Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Amfisi'nde gerçekleşen konserde yaptığı keman taksimi kaydı seçilmiştir. Seçilen taksim, ilgili kayıt üzerinden dinlenmiş ve notaya alınmıştır. Transkripsiyonun ardından, makamsal ve teknik açıdan analiz safhasına geçilmiştir. Verilerin derinlemesine anlaşılması açısından Patton'ın (2002) nitel veri analizi ilkeleri göz önüne alınmıştır. Bu araştırma kapsamında ele alınan Nursal Ünsal'a ait taksim, makam unsurları ve kullanımı ile teknik özellikleri açısından analiz edilerek bulgulara ulaşılmıştır. Taksim, Arel-Ezgi-Uzdilek makam anlayışı çerçevesinde analiz edilmiştir. Makamsal analiz kısmında taksimın makamsal seyir özellikleri (iniş, çıkış, asma kalışlar, güçlüler), geçkilerin özellikleri ve çeşniler analiz edilmiştir. Teknik analiz kısmında ise taksimın içerdiği yay teknikleri ve süslemeler incelenmiştir.

BULGULAR

Analiz edilen verilerden elde edilen bulgular bu başlık altında sıralanmıştır. Bulgular iki alt problem başlığı altında sunulmuştur.

1. “Nursal Ünsal’a ait Hicazkâr keman taksimının makamsal açıdan özellikleri nelerdir?” Alt Problemine İlişkin Bulgular

İncelenen keman taksimi tek bir makamdan değil, Udi Nevres Bey’e ait Hüzzam Saz Semaisi’nin tesliminden nağmelerin de örneklendiği bir taksimdir.



Nota 1. Gerdaniye perdesinde çeşnisiz kalış.

Taksimın başında çargâh perdesinden gerdâniye perdesine Bûselik beşlisi ile çıkış yapılmış ardından gerdâniye perdesinden rast perdesine Kürdi makamı dizisi sesleri ile inilerek şed Kürdilihicazkâr makamı dizisi duyurulmuştur. Makamın tiz durağı olan gerdâniye perdesinde çeşnisiz olarak kalış yapılmıştır.



Nota 2. Acemaşîran perdesinde çeşnisiz kalış.

Gerdâniye perdesi üzerinde Kürdî beşlisi seslerinde gezinildikten sonra, Şed Kürdilihicazkâr makamı dizisi duyurulmaya devam etmiştir. Ardından acemaşîran perdesine inilerek burada çeşnisiz bir kalış yapılmıştır.



Nota 3. Gerdâniye perdesinde çeşnisiz kalış.

Tiz çargâh perdesi üzerinde Buselik beşlisinin ilk üç derecesi duyurulduktan sonra yine Kürdilihicazkâr makamının birinci derece güçlüsü olan gerdâniye perdesinde Kürdî beşlisi kullanılmış, Evç perdesi yeden olmak üzere bileşik Kürdilihicazkâr diziye bir atıfta bulunulmuş ve gerdâniye perdesinde kalış yapılmıştır.



Nota 4. Acem perdesinde çeşnisiz kalış.

Önce nevâ perdesi üzerinde Kürdî sonra çargâh perdesinde Bûselik beşlisi sesleri duyurulduktan sonra acem perdesinde çeşnisiz bir kalış yapılmıştır.



Nota 5. Çargâh perdesinde Çargâh'lı ve kürdî perdesinde Şevkefzâ'lı kalış.

Çargâh perdesinde Çargâh'lı kalış (buradaki Çargâh'lı ifadesi ile eski Çargâh makamı kastedilmektedir) yapıldıktan sonra kürdî perdesinde yapılan Nikriz'li kalış ile Şevkefzâ makamı benzeri bir çeşni kullanılmıştır. Keman taksiminde yer alan en pest perde kaba çargâh perdesidir. Bu ses Çargâh çeşnisi içerisinde duyulmaktadır.



Nota 6. Gerdâniye perdesinde Bûselik'li kalış.

Şevkefza çeşnisinin ardından tekrar gerdâniye perdesinden rast perdesine, Kürdî makamı dizisi ile yapılan inişle Şed Kürdilihicazkâr makamı dizisi duyurulmuş daha sonra makamın tiz durak perdesi olan gerdâniye perdesi üzerinde Kürdî beşlisi kullanılarak makamın genişlemesi örneklenmiş, nevâ perdesinde Hicâz ve devamında çargâh perdesi üzerinde Nikriz seslerinde dolaşarak oluşturulan Hicazkâr çeşni ile bileşik Kürdilihicazkâr dizi kullanılmış ve tiz durak gerdâniye perdesinde Bûselik'li kalış yapılmıştır.



Nota 7. Segâh perdesinde Hüzzam makamına geçki.

Gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik dörtlüsü sesleriyle yapılan dolaşımın ardından nevâ perdesi üzerinde Hicâz ve bir tam perde altında bulunan çargâh perdesi üzerinde Nikriz kalışları ile birlikte kürdi perdesine inilmiştir. Bu perde yeden sesi olarak kullanılarak segâh perdesinde Hüzzam makamına geçki yapılmıştır.





Nota 8. Segâh perdesinde Hüzam'lı kalış.

Segâh perdesinden oktavına yani tiz segâh perdesine geçilerek burada Segâh dörtlüsü duyurulmuş, daha sonra gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik, nevâ perdesi üzerinde Hicaz, çargâh perdesi üzerinde Nikriz kullanılmış, ardından yeniden segâh perdesinde Hüzam'lı kalış yapılmıştır.



Nota 9. Evç'te Segâh, tiz segâh'ta Müstear, evçte Hicaz, hüseyinde Nikriz ve buselikte Zirgüleli Hicaz.

Hüzam makamının çeşni ve asma kalışları olan evç perdesi üzerinde Segâh, tiz segâh perdesi üzerinde Müstear, evç perdesi üzerinde Hicaz çeşnileri duyurulduktan sonra evç perdesinin bir tam perde altında hüseyinî perdesinde Nikriz ve bûselik perdesinde Zirgüleli Hicâz makamı dizisi kullanılmış ve yine Zirgüleli Hicâz makamı dizisi ile tiz segâh perdesine çıkılmıştır. Taksimde yer alan en tiz perde ise tiz hüseyini perdesidir ve tiz segâh perdesi üzerindeki Müstear çeşnisi içerisinde yer almaktadır.



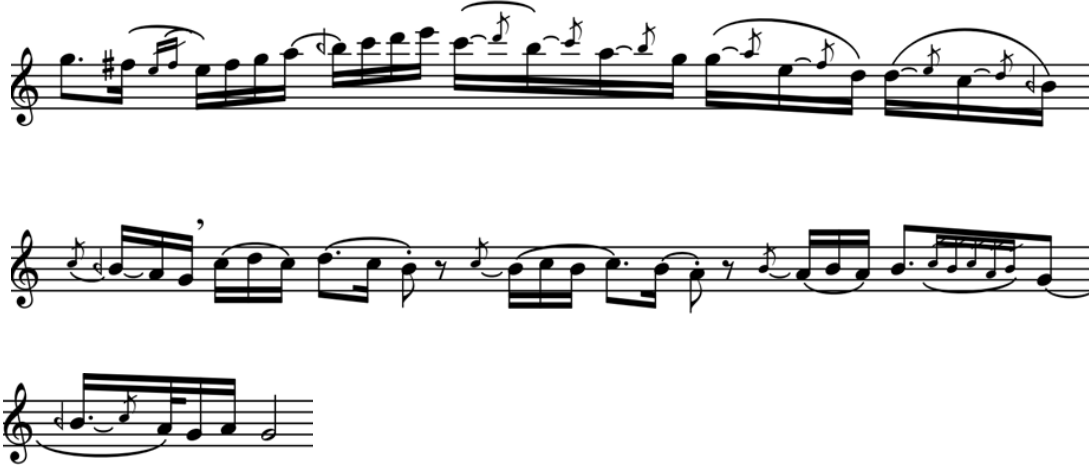
Nota 10. Hicazkâr makamına geçki.

Evç perdesinde gösterilen Hicaz beşlisinden sonra nevâ perdesinde Hicâz, çargâh perdesinde Nikriz ve rast perdesinde tekrar Hicâz ile Hicazkâr makamına geçki yapılmıştır.



Nota 11. Hüzam Saz Semâisi'nden bir kesit ve Basit Suznâk Makamı dizisi ile kalış.

Hicazkâr makamından sonra gerdâniye perdesi üzerinde Bûselik ve neva perdesi üzerinde Hicâz ile yerinde Hüzam makamına geçilmiştir ve burada Udî Nevres Bey'in Hüzam Saz Semâisi'nden bir kesit örneklenmiş ve rast perdesinde Basit Suznâk makamı seyriyle kalış yapılmıştır.



Nota 12. Rast makamı dizisinin gösterilişi.

Gerdâniye, nevâ ve rast perdeleri üzerinde Rast beşlileriyle Rast makamı dizisi gösterilmiştir.



Nota 13. Hicâzkar makamında karar.

Gerdâniye perdesi üzerinde Hicâz ve nevâ perdesi üzerinde Hicâz seslerinde yapılan seyirden sonra rast perdesinde Hicâz çeşnisiyle kalınarak Hicâzkâr makamında karar edilmiştir.

2. “Nursal Ünsal’ın Hicazkâr keman taksiminde kullanmış olduğu teknikler nelerdir?”

Alt Problemine İlişkin Bulgular

Nursal Ünsal’a ait taksim yay teknikleri ile birlikte süslemeleri içermektedir.



Nota 14. Detache tekniğinin kullanımı.

Ünsal *detache* tekniğini taksimin genelinde kullansa da *legato* tekniğine göre daha az kullanmıştır. Ünsal’ın *detache* tekniği incelendiğinde taksimin her yerinde stilin hemen hemen aynı olduğu ve tekniğin yaklaşım olarak farklılaşmadığı söylenebilir. Nota 14’deki örnekte taksimin girişinde yer

alan *detache* tekniği görülmektedir. Ünsal'ın *detache* tekniğini girişteki nağmeyi vurgulamak ve müzikal ifadeyi güçlendirmek için kullanıldığı düşünülmektedir.



Nota 15. Legato tekniğinin kullanımı.

Keman taksiminde yer alan *legato* tekniğinde iki, üç, dört, altı, sekiz hatta on ve on iki notanın bağlandığı örneklerle karşılaşılacaktır. *Legato* tekniğinin kullanıldığı durumlarda çoğunlukla bütün yay kullanıldığı bazen de çok küçük bir yay aralığında notaların bağlandığı göze çarpmaktadır. *Legato* tekniği ile ilgili bulgular, Ünsal'ın *legato* tekniğini müzikal cümleleri akıcı bir biçimde icra etmek ve birbirine bağlı müzikal ifadeleri bir bütün halinde sunabilmek amacıyla tercih ettiği şeklinde yorumlanmıştır.



Nota 16. Spiccato tekniğinin kullanımı.

Ünsal'ın keman taksimi içerisinde *spiccato* tekniği ile Nota 16'da görülen yerde karşılaşılacaktır. Burada Udi Nevres Bey'in Hüzzam Saz Semai'sinin teslim bölümü örneklenmiştir. Teslim bölümüne başlarken kullanılan *spiccato*, taksimin bu kısmını dikkat çekici bir havaya bürümüştür. Ayrıca *spiccato* tekniğiyle kısa kısa seslendirilen nağme, müzikal cümlenin devamı olan nağmelerin tremolo tekniği de kullanılarak daha dikkat çekici olmasını sağlayan hazırlayıcı bir özellik kazanmıştır.



Nota 17. Bağlı staccato tekniğinin kullanımı.

Ünsal'ın keman tekniklerine olan hâkimiyetini gösteren tekniklerden biri bağlı *staccato* örneğidir. Ünsal küçük yaşlarda keman çalmaya başlamış hem Türk hem de Batı müziği ile donatılmıştır. Aldığı eğitimin bir yansıması olarak, Batı müziğinde sıkça karşımıza çıkabilen ancak Türk müziği keman icrasında nadiren karşılaşılabilen bir teknik olan bağlı *staccato* tekniğinin, taksimin dokusunu ve Türk müziği üslubunu zedelemeyen icra edilişi, icracının kemana ve Türk müziği

bilgisine hâkimiyetini göstermekle birlikte, icracının tavrını ortaya koyması bakımından önemli bir örnek olarak görülmektedir. Ünsal'ın bu tekniği kullanarak, sesleri birbirinden ayırırken aynı zamanda Türk müziğinin dokusuna uygun olarak akıcı bir şekilde duyulmasını sağladığı düşünülmektedir.



Nota 18. Pizzicato tekniğinin kullanımı.

Ünsal keman taksiminde *pizzicato* tekniğini nağmeleri seslendirmek amacıyla değil taksime bir renk katan süsleme ögesi olarak eserin sonunda kullanmıştır. Nota 18'de görülen *pizzicato* taksimin sonuna konulan bir noktayı ve taksimin sona erişini ifade etmektedir.



Nota 19. Sol el pizzicatosu tekniğinin kullanımı.

Sol el *pizzicatosunun* kullanımına bakıldığında, sağ el *pizzicatosu* örneğinde olduğu gibi sadece bir notada kullanıldığı görülmektedir. Nota 19'da görülen sol el *pizzicatosunun* kullanımının amacı gerdaniye perdesindeki kalışın rast perdesi ile pekiştirilmesi olarak açıklanabilir.



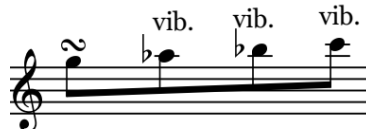
Nota 20. Tremolo tekniğinin kullanımı.

Tremolo tekniği Udi Nevres Bey'e ait Hüzzam Saz Semaisi'nin tesliminden bir kesit örneklenirken kullanılmıştır. Bu eserin icrasında ilgili yerde mızraplı çalgılar zaten sıklıkla *tremolo* yapmakta ve genellikle yaylı çalgılar da yine *tremolo* tekniği ile eşlik etmektedirler. Ünsal bu kesiti, her bir notayı geniş yaylarda süresi içerisinde uzatmak yerine tıpkı mızraplı bir çalgı gibi *tremolo* tekniği kullanarak icra etmiş ve neredeyse gelenekselleşmiş olan bu çeşit bir icrayı tercih etmiştir.



Nota 21. Vibrato tekniğinin kullanımı.

Nota 21’de yer alan *vibrato* örneğinde çargâh perdesindeki *vibrato* orta salınımlı, gerdaniye perdesindeki ilk vibrato düşük salınımlı, ikinci vibrato ise gittikçe yüksek salınımına doğru uzayan bir şekilde icra edilmiştir. İlk *vibratonun* orta salınımlı, ikinci *vibratonun* düşük salınımlı olması taksime yumuşak bir girişin ifadesidir. Salınımın gittikçe hızlanması gerdaniye perdesinin üzerindeki vurgunun arttırılması şeklinde yorumlanabilir.



Nota 22. Yüksek salınımlı vibratonun kullanımı.

Nota 22’de yer alan örnekte kısa seslerde yapılan *vibrato* örneği görülmektedir. Burada pestten tize doğru giden seslerde yüksek salınımlı *vibrato* kullanılmıştır. Burada amaç, tize çıkıldıkça tansiyonun arttırılması ve böylece nağmenin daha etkileyici hale getirilmesi olabilir.



Nota 23. Orta salınımlı vibratonun kullanımı.

Taksim içerisinde müzikal cümlelerin sonunda yapılan puandorglu kalıflarda orta salınımlı *vibrato* yapılmıştır. Nota 23’te orta salınımlı *vibratonun* müzikal cümlelerin sonunda kullanımı görülmektedir. Kalıfların daha yumuşak ifade edilmesi amacıyla bu tür bir *vibratonun* kullanıldığı ifade edilebilir.



Nota 24. Trill tekniğinin kullanımı.

Nota 24’te *trill* tekniğinin kullanımı gösterilmektedir. İncelenen taksimde *trill* örneklerine bakıldığında notaların net bir şekilde ve her notanın değeri ölçüsünde seslendirildiği görülmektedir. Ünsal’ın *trill* tekniğini bu şekilde kullanarak, nağmeler arasında ve müzikal cümle içerisinde bütünlüğü korumakta ve herhangi bir kesintiye meydan verilmesinin önüne geçmektedir.



Nota 25. Mordan tekniğinin kullanımı.

Mordan tekniği keman taksiminde sadece bir yerde, Nota 25'te yer alan kesitte örneklenmiştir. Teknik üst komşu ses yardımıyla uygulanmıştır. Ünsal, icrayı daha etkili hale getirmek amacıyla *mordan* tekniğinden değil daha çok çarpmalardan faydalanmıştır.



Nota 26. Değerini kendinden önceki notadan alan çarpma.



Nota 27. Değerini kendinden sonraki notadan alan çarpma.



Nota 28. Çift çarpma.



Nota 29. Üçlü çarpma.

Keman taksiminde çarpmanın farklı şekillerde uygulanışı yukarıdaki notalarda gösterilmektedir (Nota 26-29). Ünsal keman taksiminde, açıklamada yer alan çarpma çeşitlerinin hepsini uygulamıştır. Ünsal çarpmaları net ve belirgin şekilde uygulamakta, böylece duygusal ifade olarak daha etkili bir taksim ortaya çıkmaktadır. Hatta Ünsal çarpma yaparken yay baskısını hiç azaltmamakta, çarpmaların özellikle duyulmasını sağlamaktadır. Dolayısıyla çarpmalar Ünsal'ın icra tavrını ortaya koyan önemli örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.



Nota 30. Glissando.

Glissando, Türk müziği üslubunu ve icracının tavrını göstermek açısından önemli bir yere sahiptir. Hatta iniş ve çıkış cazibelerini göstererek üslubu derinleştirmek açısından da önemlidir. Çünkü iniş ve çıkış cazibelerinde sestense bir kayma söz konusudur. *Glissando*, karakterine göre icrayı bozabilir veya nitelik katabilir. Hatta bazen tamamen Türk müziği üslubundan çıkmaya sebep olabilir. Ünsal, bu tekniği şehnaz perdesinden gerdâniye perdesine doğru kullanmıştır.



Nota 31. Grupetto.

Keman taksiminde kullanılan süsleme tekniğinin sonuncusu *grupetto* tekniğidir. Bu tekniğin kullanımına ait örnek Nota 31’de verilmiştir. *Grupetto* tekniği taksim içerisinde icracının tavrını ortaya koyan bir özellikte, dalgalanmadan ve ifadeyi bozabilecek bir vurgudan kaçınarak sade bir biçimde seslendirilmiştir. *Grupetto* tekniği müzikal cümlelerin başında kullanılarak güçlü bir ifadeyle başlangıcı temsil etmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışmada Nursal Ünsal’a ait Hicazkâr keman taksimi, makamsal yapı ve teknik icra unsurları açısından incelenmiştir. Elde edilen bulgular, Ünsal’ın icra etmiş olduğu taksimde hem geleneksel icra özelliklerine bağlı kaldığını hem de teknik düzeyinin yüksekliğini yansıtan bir icra gerçekleştirdiğini göstermektedir.

Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Taksim, Ünsal’ın makam bilgisine hâkimiyetini ortaya koyarken, özellikle Kürdilihicazkâr, Hüzam, Hicazkâr ve Şevkefzâ gibi makamlar arasında kurduğu geçkiler, Türk müziği geleneğini estetik bir biçimde sürdürdüğünü göstermektedir. Birleşik (Hicazkâr’lı) Kürdilihicazkâr makamından sonra Hüzam makamına yapılan geçki bu sırada Evç perdesinde Hicaz, Hüseyini perdesinde Nikriz ve Buselik perdesinde yapılan Zirgüleli Hicaz kalıpları icracının makam nazariyatına olan hâkimiyetini ve üstün bestekârlık yeteneğini açık şekilde göstermektedir.

Hicazkâr makamına yapılan geçkinin ardından tekrar Hüzam makamına geçilerek Udi Nevres Bey'in Hüzam Saz Semaisi'nden teslimine ait bir kesitin örneklenmesi icracının taksim anında hayâl gücünü de kullanıyor olmasının yanı sıra dinleyicinin dikkatini toplamak ve taksimi monotonluktan kurtarmak adına yapılmış bir seçim olarak nitelendirilmektedir. Bu seçim aynı zamanda sanatçının müzikle duygusal ve kültürel bir bağ kurma çabası içerisinde olduğu görüşünü desteklemektedir. Bu örnek Türk müziğinde hafıza ve miras kavramlarının icrada nasıl canlı tutulduğunu göstermektedir. Tanrıkorur (2016) ve Özkan'ın (2006) vurguladığı gibi, taksimler yalnızca teknik gösteriler değil, aynı zamanda müzikal anlatımın zirve noktalarıdır. Taksimde, klasik seyir yapılarının özenle uygulandığı tespit edilmiştir

İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuçlar

Taksimde kullanılan *detache*, *legato*, *spiccato*, bağlı *staccato* ve *pizzicato* gibi teknikler ile *vibrato*, *trill*, çarpma, *mordan* ve *glissando* gibi süsleme tekniklerini uygulayışı ve bunları Türk müziği icra üslubuna uygun şekilde seslendirmesi, icracının yüksek düzeyde çalgı hâkimiyeti sergilediğini göstermektedir. Ayrıca bağlı *staccato* ve *spiccato* gibi tekniklerin Türk müziği dokusunu zedelemekten ustaca uygulanmış olması, Ünsal'ın teknik birikimini icrasına nasıl entegre ettiğini ortaya koymaktadır. Çalışmanın bu noktadaki bulguları Denk (2024) ve Gürtunca (2022) tarafından yapılan analizlerle örtüşmektedir. Özellikle Ünsal'ın icrasında teknik beceriler ile estetik ifade arasındaki denge, O'nun yüksek sanat anlayışına sahip bir yorumcu olduğunu göstermektedir. Teknik olarak zengin bir performans sergileyen Ünsal, farklı yay ve süsleme tekniklerini hem estetik hem de kontrollü biçimde kullanmıştır. Çarpmalar, Ünsal'ın icra tavrının önemli belirleyicisi olarak karşımıza çıkmaktadır. *Grupetto* tekniği müzikal cümlelere güçlü bir başlangıç yapmak amacıyla bilinçli olarak kullanılmaktadır. Cümle sonlarındaki orta salınımlı *vibrato*ların yumuşak bir şekilde kalış sağlamak amacıyla tercih edildiği düşünülmektedir. Ünsal *detache*, *mordan* ve *glissando* tekniklerini birer defa kullanmayı tercih etmiş, müzikal ifadelerdeki bütünlüğü sağlamak amacıyla *legato* tekniğini daha çok kullanmıştır. Ayrıca *trill* tekniğini kusursuz şekilde uygulayarak, müzikal bütünlüğün bozulmasını önlemiş ve daha akıcı bir icra elde etmiştir. Araştırmanın sonuçları ışığında aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir.

- Türk müziği eğitim programlarında, nitelikli taksim örneklerinin icra temelli derslerde kullanılması önerilmektedir.

- Nursal Ünsal gibi çok yönlü sanatçıların icralarının analiz edilerek repertuvarlara kazandırılması, öğrencilerin makam bilgisi ve teknik beceri gelişimlerine katkı sağlayacaktır.
- Gelecekte yapılacak olan çalışmalarda, Ünsal'ın diğer taksimlerine, beste çalışmalarına ve öğreticilik yönüne de odaklanılarak çok boyutlu bir sanatçı profili ortaya konulabilir.

KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (1989). *Taksim nedir nasıl yapılır*. İzmir: İhlâs A.Ş. İzmir Tesisleri.
- Apaydın, Z. (2000). *Nursal Ünsal Birtek'in hayatı ve icracı kişiliği*. (Yayımlanmamış bitirme tezi). Ege Devlet Türk Müziği Konservatuvarı, İzmir.
- Berker, E. (1985). Türk musikisinde dönemler. *Erdem*, 1(1), 147-168.
- Büyükkaksoy, F. (1997). *Keman öğretiminde ilkeler ve yöntemler*. Ankara: Armoni.
- Çelenk, K. (2011). Keman öğretiminde vibrato becerisinin geliştirilmesine yönelik bir çalışma. *Sanat Dergisi*, (19), 49-64.
- Çuhadar, H. (2009). Kemanda çalma teknikleri. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 18(1). 121-132.
- Dal, B. (2019). Yaşamı ve sanatçı kişiliği ile Nursal Ünsal Birtek. Ü. İmîk, S. Haşhaş (Ed.), *Türk Müziğinde İz Bırakanlar* içinde (211-226 ss.). Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Denk, H. (2024). *Nursal Ünsal'ın viyola taksimlerindeki icrâ tavrının çözümlenmesi*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacı Bayram Veli Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Ankara.
- Fonton, C. (1987). 18. yüzyılda Türk müziği-essai sur la musique orientale comparée a la musique européenne. (Çev. C. Behar), İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Gazimihal, M. R. (1961). *Musiki sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Hacıev, P. (1999). *Temel müzik teorisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Hatipoğlu, V. (2016). Türk müziği keman öğretimine yönelik yeni kaynak hazırlamada beylik aranağmelerden oluşturulan çeşitlemelerin yeri ve öneminin değerlendirilmesi. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 11(19), 417-442. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.11228>
- Kurtaslan, Z. (2009). Türk keman okulunun oluşum süreci ve temsilcileri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 26, 409-429.

- Özkan, İ. H. (2006). *Türk musikisi nazariyatı ve usulleri-kudüm velveleleri* (18. Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Soydaş, M. E. ve Beşiroğlu, Ş. Ş. (2009). Osmanlı saray müziğinde yaylı çalgılar. *İTÜ Dergisi* 4(1), 3-12.
- Şimşek, F. ve Turgay, N. Ö. (2018). İzmir makam müziğine iz bırakan Nursal Ünsal'ın hayatı ve sanatçı kimliği. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi*, 2(2), 12-32.
- Taşan, T. (2000). *Kadın besteciler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Tanrıkörur, C. (2016). *Osmanlı dönemi Türk musikisi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Torun, M. (2000). *Ud metodu gelenekle geleceğe*. İstanbul: Çağlar Yayıncılık.
- Uçan, A. ve Günay, E. (1975). *Mektupla yükseköğretim keman* (Cilt VII). Ankara: Mektupla Öğretim Merkezi.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı. *Bellekten*, 41(161), 79-128.
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk mûsikîsi üzerine görüşler (Analizler ve yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk mûsikîsinde kompozisyon ve beste biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Weber, M. J. (1995). *An investigation of selected muscle potential activity in violin/viola vibrato*. (Yayımlanmamış doktora tezi). University of North Texas, Denton, ABD.

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

Improvisation is defined as a performance form in which the performer reflects his/her current feelings and thoughts through the instrument, without being dependent on the notes. In terms of both the makam structure and the instrument performed, improvisations performed by some master performers have great instructive and artistic value in terms of theory and technique. For this reason, it is thought that a detailed examination of such improvisations will make significant contributions to the understanding of the performance tradition. In this context, the violin improvisation performed by our important artist, Nursal Ünsal, who acts as a bridge in the continuity of the Classical Turkish music tradition, but about whom there is limited academic study, in the Hicazkâr makam, constitutes the focus of this research.

The aim of this research is to subject Nursal Ünsal's violin improvisation performed in Hicazkâr makam to a comprehensive analysis, including the technical features of violin performance, together with the makam elements and the use of these elements in the performance. In this way, it is aimed to reach scientific data about Ünsal's unique performance style, makam mastery, and virtuosity on the violin. Another aim is to shed light on both future performers and researchers by revealing the artistic and pedagogical value of this improvisation by Ünsal. Providing an original and in-depth contribution to the literature of Classical Turkish music by examining the work of an artist about whom sufficient academic studies cannot be found has been an important source of motivation for the researcher to conduct this research.

METHOD

This research was conducted using the qualitative research method. The qualitative research approach focuses on examining phenomena in their natural environment in order to provide an in-depth understanding and interpretation. In the research, the violin improvisation performed by Nursal Ünsal in the Hicazkâr makam was examined within the framework of predetermined analysis criteria. These criteria included theoretical elements such as the makam scale, course, strong and hanging stops, and transitions. In addition, the technical features of the violin, namely, the use of the bow, finger positions, vibrato, glissando, and ornamentation-oriented elements were also analyzed in detail. The audio recording of the improvisation was used as the data collection tool.

FINDINGS

At the beginning of the improvisation, an ascent is made from çargâh to gerdâniye with the Bûselik quintet, then descending from gerdâniye to rast with the sounds of the Kürdi makam scale, the Compound Kürdilihicazkâr makam scale is played, and a rest is made on the gerdâniye pitch, which is the high stop of the makam. After the sounds of the Kürdi quintet on the gerdâniye pitch, the Compound Kürdilihicazkâr makam scale is continued to be announced. Then, descending to acemaşîran and a rest is made without flavor here. After the first three degrees of the Buselik quintet were announced on the tiz çargâh, the Kürdî quintet was used on the gerdâniye, which is the first degree of the Kürdilihicazkâr makam scale. A reference was made to the compound Kürdilihicazkâr scale, with the evç being the seventh, and a stay was made on the gerdâniye. After the notes of Kürdî on the nevâ pitch and the Buselik quintet on the çargâh pitch were heard, a cadenza was

made on the acem pitch. After the cadenza with Çargâh was made on the Çargâh pitch, the cadenza with Nikriz was made on the kürdi pitch, and the Şevkefzâ-like makam was used. The lowest sound in the violin improvisation is the kaba çargâh pitch. This sound is heard within the Old Çargâh flavor. After the Şevkefza-like flavor, the Şed Kürdilihicazkâr makam scale was played with the descent made from the gerdâniye to the rast with the Kürdî makam scale, then the expansion of the makam was exemplified by using the Kürdî pentachord on the gerdâniye pitch, which is the high stop pitch of the makam, the compound Kürdilihicazkâr scale was used with the Hicazkâr flavor formed by wandering through the Hicâz on the nevâ pitch and then the Nikriz notes on the çargâh pitch, and a stay with Bûselik was made on the high stop gerdâniye pitch. After the melodies made with the notes of the Buselik tetrachord on the gerdâniye pitch, the Hicaz on the nevâ pitch and the Nikriz cadence on the çargâh pitch, which is one whole pitch below, were used together with the kürdi pitch. This pitch was used as the sansible note and a transition was made to the Hüz zam makam on the segâh pitch. The segâh pitch was passed to its octave, that is, the tiz segâh pitch, and the Segâh tetrachord was heard here, then the Buselik on the gerdâniye pitch, the Hicaz on the nevâ pitch, the Nikriz on the çargâh pitch were used, and then the Hüz zam cadence was made again on the segâh pitch. After the flavors and suspensions of the Hüz zam makam, Segâh on the evç pitch, Müstear on the tiz segâh pitch, and Hicaz on the evç pitch, are announced, the Zîrgüleli Hicâz makam sequence is used in the Nikriz and bûselik pitches in the hüseyinî pitch, one whole pitch below the evç pitch, and the tiz segâh pitch is reached with the Zîrgüleli Hicâz makam sequence again. The highest voice in the improvisation is the tiz hüseyinî pitch and it is located in the Müstear flavor on the tiz segâh pitch. After the Hicaz quintet shown on the evç pitch, there was a transition to the Hicaz on the nevâ pitch, Nikriz on the çargâh pitch and again to the Hicaz on the rast pitch and to the Hicazkâr makam. After the Hicazkâr makam, there was a transition to the Buselik on the gerdâniye pitch and to the Hüz zam makam on the nevâ pitch and here a section from the Udî Nevres Bey's Hüz zam Saz Semaîsi was sampled, and a stay was made with the simple Suznâk makam scale on the Rast pitch. The Rast makam scale was shown on the gerdâniye and nevâ pitches and the Rast quintet on the Rast pitch. After the excursion made in the notes of Hicâz on the gerdâniye pitch and Hicâz on the nevâ pitch, it was decided to stay with the Hicâz flavor on the rast pitch and to the Hicâzkâr makam. The improvisation made by Nursal Ünsal technically includes right-hand and left-hand techniques along with ornamentations. Ünsal used the detache technique throughout the improvisation. When Ünsal's detache technique is examined, it can be said that the style is

almost the same everywhere in the improvisation and the *detache* techniques do not differ in terms of approach. About the *legato* technique in the violin improvisation, we come across examples where two, three, four, six, eight, and even ten and twelve notes are connected. In cases where the *legato* technique is used, it is noticeable that the whole bow is mostly used and sometimes the notes are performed with the *legato* technique in a very small bow range. In Ünsal's violin improvisation, the *spiccato* technique is encountered only in one place. Here, the surrender section of Udi Nevres Bey's Hüzam Saz Semai is also exemplified. The *spiccato* used to start the surrender section has brought this part of the improvisation to a remarkable atmosphere. One of the techniques that shows Ünsal's mastery of violin techniques is the connected *staccato* example. As a reflection of the education he received, Ünsal's performance of the bound *staccato*, a technique frequently encountered in Western music but rarely encountered in Turkish violin performance, without damaging the texture of the improvisation and the style of Turkish music, is seen as an important example in terms of demonstrating the performer's mastery of the instrument and the relevant musical genre, as well as revealing her attitude. About the *legato* technique in the violin improvisation, we come across examples where two, three, four, six, eight, and even ten and twelve notes are slurred. In cases where the *legato* technique is used, it is noticeable that the whole bow is mostly used, and sometimes the notes are performed with the *legato* technique in a very small bow range. In Ünsal's violin improvisation, the *spiccato* technique is encountered only in one place. Here, the “Teslim” movement of Udi Nevres Bey's Hüzam Saz Semai is also exemplified. The *spiccato* used to start the “Teslim” movement has brought this part of the improvisation to a remarkable atmosphere. One of the techniques that shows Ünsal's mastery of violin techniques is the upbow *staccato* example. As a reflection of the education she received, Ünsal's performance of the up-bow *staccato*, a technique frequently encountered in Western Classical music but rarely encountered in Turkish violin performance, without damaging the texture of the improvisation and the style of Turkish music, is seen as an important example in terms of demonstrating the performer's mastery of the instrument and the relevant musical genre, as well as revealing her attitude. Ünsal used the *pizzicato* technique in the violin improvisation only in one place. When looking at the use of the *left-hand pizzicato*, it is seen that it is used in only one note, as in the example of the *right-hand pizzicato*. The purpose of the use here can be explained as the reinforcement of the concluding in the gerdaniye pitch with the rast pitch. The *tremolo* technique was used while sampling a section from the delivery of the Hüzam Saz Semai of Udi Nevres Bey.

In the performance of this “saz semai”, the plectrum instruments already frequently make *tremolo* in the relevant place. Ünsal also performed this movement using the *tremolo* technique, just like a plectrum instrument, instead of extending each note in wide bows within its duration. When the *trill* examples in the examined improvisation are examined, it is seen that the notes are voiced clearly and in proportion to the value of each note. The *mordant* technique was implemented with the help of the upper neighboring note. The *mordant* technique was implemented with the help of the upper neighboring note in the violin improvisation. Ünsal played all the types of *appoggiatura* in the violin improvisation. Because there is also a shift in the descent and ascent attractions. Ünsal used the *glissando* technique in very few places and in a balanced way. The last of the ornamentation techniques used in the violin improvisation is the *grupetto*. The *grupetto*, which provides information about the period of the work according to its application in Western classical music, is voiced in a simpler way, avoiding fluctuations and the emphasis in Western classical music performance, as a feature that reveals the attitude of the performer within the improvisation.

CONCLUSION AND RECOMMENDATIONS

It was concluded that classical performance structures were meticulously applied in improvisation, and that the performer was well-versed in makam theory and the classical repertoire. Ünsal, who displayed a technically rich performance, used different bow techniques and ornamentation methods in both an aesthetic and controlled manner. In addition, Ünsal's inclusion of a section from Hüzam Saz Semai in improvisation supports the view that he was trying to establish not only a technical but also an emotional and cultural bond. Such references show how the concepts of memory and heritage are kept alive in performance in Turkish music. In light of the results of the study, some suggestions have been developed. It is recommended that qualified improvisation examples be used in performance-based lessons in Turkish music education programs. Analyzing the performances of versatile artists such as Nursal Ünsal and adding them to the repertoire will contribute to the development of students' theoretical knowledge and technical skills. In future studies, a multidimensional artist profile can be presented by focusing on Ünsal's other improvisations, compositions, and teaching aspects.

EK

Hicazkâr Keman Taksimi

Nursal Ünsal

The musical score for "Hicazkâr Keman Taksimi" by Nursal Ünsal is presented across seven staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score includes various musical symbols and performance instructions:

- Staff 1:** Starts with a whole note B-flat, followed by eighth notes, and includes "vib." (vibrato) markings.
- Staff 2:** Continues with eighth notes and includes "vib." markings.
- Staff 3:** Features a triplet of eighth notes, a "vib." marking, and a "gliss." (glissando) instruction.
- Staff 4:** Includes "vib." markings and a "tr" (trill) instruction.
- Staff 5:** Contains a "tr" instruction and a "vib." marking.
- Staff 6:** Includes a "tr" instruction and a "vib." marking.
- Staff 7:** Continues with eighth notes and includes a "vib." marking.

The image displays a musical score for a Keman (Violin) Taksimi in the Hicazkar Makam. The score is written on eight staves, numbered 8 through 15. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and slurs. Measure 11 features a 'vib.' (vibrato) marking. Measure 14 contains a triplet of eighth notes. Measure 15 includes a triplet of eighth notes and a final cadence.

8

9

10

11

12

13

14

15

3 3

vib.

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

pizz.

Detailed description: This image shows a musical score for a single melodic line, spanning measures 16 to 25. The notation is in treble clef. Measure 16 begins with a trill (tr) on a quarter note. Measures 17 and 18 feature eighth-note patterns with various accidentals. Measure 19 continues with eighth notes and a trill. Measure 20 includes triplet markings (3) over eighth notes. Measure 21 shows a sequence of eighth notes followed by a series of chords. Measure 22 features a triplet of eighth notes. Measure 23 contains eighth-note patterns with trills. Measure 24 shows eighth-note patterns with trills. Measure 25 concludes with eighth notes, a trill, and a final chord marked 'pizz.' (pizzicato).