

NURSAL ÜNSAL'IN ÜÇ VİYOLA TAKSİMİNİN ANALİZİ

Analysis of Nursal Ünsal's Three Viola *Taksims*

Nurdan GÜRTUNCA*

ÖZ

Nursal Ünsal, keman ve viyola icrâsında döneminin ender kadın virtüözlerden birini temsil etmektedir. Ünsal'ın, taksim icrâlarında çalgı hâkimiyeti, müzikal ifadelerinin tasarımı ve makam işleyişini keman/viyola teknik özellikleriyle harmanlaması dikkat çekicidir. Nursal Ünsal, yaşamış olduğu dönemin bilinen gelenek temsilcilerinden taltif görmüş; gerek keman/viyola icrâsı gerek ses icrâsı ile ulusal çapta tanınmıştır. Bu araştırmanın amacı, Nursal Ünsal'ın araştırma kapsamında belirlenen viyola taksimlerinin ele alınan boyutlar çerçevesinde incelenmesidir. Bu doğrultuda taksimlerin yapısal analizlerinin yapılması ve analiz doğrultusunda müzik cümlesi yapıları ile makamsal işleyiş özelliklerinin ve bu işleyişin kurgulanmasında hangi çalgı tekniklerinden faydalandığının ortaya konması hedeflenmektedir. Araştırmada, doküman incelemesi yöntemi kullanılmış, veriler; biçim özellikleri, ezgisel özellikler ve viyola icrâsında teknik özellikler çerçevesinde analiz edilmiştir. Analiz edilen taksimlerde, icrâcının makam kurgularının işitsel değişkenlerle (çeşniler) ve geleneğe bağlı kalınarak oluşturulduğu gözlenmiştir. Ayrıca Nursal Ünsal'ın teknik süsleme elemanlarını (glisando, trill, ters çarpma, kromatik yürüyüşler) kullanım şeklinin dengeli ve özgün bir şekilde kullandığı ortaya konmuştur. Bununla birlikte icrâcının bu uygulamaları geleneksel uslûba uygun ve sade bir inşa şekliyle yansıttığı gözlenmiştir. Araştırma sonuçlarına dayanarak, bu yaratma davranışlarının icrâcının müzik kimliğini ortaya koyduğu ve 21. asrın geleneksel uslûba sahip son temsilcileri arasında yer aldığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Nursal Ünsal, Viyola, Taksim, Viyola Taksimi, Analiz

ABSTRACT

Nursal Ünsal represents one of the rare female virtuosos of her period in the performance of violin and viola. It is noteworthy that Ünsal blends her instrument dominance, design of her musical expressions and *makams* with violin/viola's technical features in *taksim* performances. Ünsal was honored by the widely known tradition representatives of the period in which she lived, and was recognized nationally for both her violin/viola and vocal performance. This research is based on the analysis of Ünsal's viola *taksims*. The aim of the research is to analyze the determined *taksims* with a structural method and to reveal the sentence structures, modal functioning features and which techniques on the instrument are used in the construction of this process in line with the analysis results. In the research, the document review method was used, the analysis of the data; format features, melodic features and viola technical features were evaluated. With the analyzed *taksims*, it has been observed that the *makam* constructions of the performer are formed with auditory variables (flavors) and by adhering to the tradition. In addition, it has been revealed that Ünsal's use of technical ornamental elements were (glisando, trill, reverse acciaccatura, chromatic marches) in a balanced and original way. However, it has been observed that the performer reflects these practices with a simple construction in accordance with the traditional style. As a result, it has been determined that these creation behaviors reveal the musical identity of the performer and place her among the last representatives of the 21st century with a traditional style.

Keywords: Nursal Ünsal, Viola, Taksim, Viola taksim's, Analysis

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 26.10.2022 Kabul Tarihi/Accepted Date: 08.12.2022

* Sorumlu Yazar/Corresponding Author: Öğr. Gör., Ege Üniversitesi, nurdan.gurtunca@ege.edu.tr, ORCID: 0000-0002-5597-0050

Extended Abstract

Nursal Ünsal represents one of the rare female virtuosos of her period in the performance of violin and viola. It is noteworthy that Ünsal blends instrument dominance, the design of her musical expressions and *makams* with violin/viola's technical features in *taksim* performances. Ünsal was honored by the widely known tradition representatives of the period in which she lived, and was recognized nationally for her violin/viola performance and vocal performance. This research is based on the analysis of Ünsal's viola *taksims*. The aim of the research is to analyze the determined *taksims* with a structural method and to reveal the sentence structures, modal functioning features and which techniques on the instrument are used in the construction of this process in line with the analysis results. In the research, the document review method was used, and the analysis of the data; format features, melodic features and viola technical features were evaluated.

Improvisation; The technique of performance is based on the mastery of the artist, the use of technical decoration elements, the improvisation of the modal features and relations between modalities. When evaluated from this perspective, it can be said that the genre in which the artist's creative behavior, musical expression, dominance and originality of the instrument stand out. While performing this type, the technical features, positions and the use of ornamental elements come to the fore, depending on the type of instrument. The improvisations determined in this research have been examined specifically for Nursal Ünsal's viola *taksims*. Ünsal's *taksims*, which are examined within the scope of the research, are in the nature of the introduction. It is noteworthy that Ünsal, who plays the maqam with the technical features of the viola in *taksim* performances, skillfully associates these expressions with each other in the design of instrument dominance and her musical expressions.

Purpose

Nursal Ünsal represents one of the rare female virtuosos of her period. Ünsal has become a remarkable name in violin and viola performances due to her dominance in tonality, style and melodic creation. The aim of the research is to reveal detailed results by examining Nursal Ünsal's viola performance in terms of *taksim* type based on the aforementioned features.

Method

In line with the purpose of the research, the document analysis method was used in the qualitative context. The universe of the research is Nursal Ünsal's viola *taksims*. The research is limited to three *taksim* recordings performed by Nursal Ünsal in the *makams* of “*ferafezâ*”, “*nikriz*” and “*hicażkar*”. It is assumed that the three partition records included in the sample of the study provide sufficient data for the purpose of the research. This assumption is based on the idea that there will be no obvious changes in the creative behavior of the performer in the focus of the *taksim* genre, the viola performance technique and the editing of the technical decoration elements used.

While collecting the research data, the source scanning method was used, and it was determined by the random method among the *taksims* that Nursal Ünsal performed, which can be accessed on the internet, and notated. In this context, the *taksims* of Ünsal in the *makams* of “*ferafezâ*”, “*nikriz*” and “*hicażkar*” constitute the sample of the research. Structural analysis method was used to analyze the data.

While the *taksims* were notated, they were not specified in terms of the necessity of the use of the viola instrument and the connected sounds and ornamental elements that the performer frequently resorted to in order not to create confusion on the visuals, instead, they were verbally pointed and expressed while making sentence explanations.

In the analysis of the data, first of all, the sentences that make up the *taksim* and then the format of the *taksim* were determined. While the sentences are being written, the division is notated so that one clause corresponds to each line. Under each sentence image, first of all, the performance of the performer's *maqam* is described, then the elements that make the creation behavior of the composer clear and the relations between these elements are interpreted.

Discussion and Results and Suggestions

Nursal Ünsal represents one of the rare female virtuosos of her period in violin and viola artistry. It is remarkable that Ünsal plays the *maqam* with the technical features of the violin/viola in the *taksim* performances, and skillfully associates the motifs with each other in the design of instrument dominance and musical expressions. She was honored by the widely known tradition representatives of the period in which she lived, and was recognized nationally for both her violin/viola performance and her vocal performance. In addition, Ünsal played an important role in the transmission of tradition in İzmir and its surroundings, and played an active role in the training of many artists, academics and musicians by serving in amateur choirs, especially in the *Rakım Erkutlu Müsikî Dernek*.

Within the scope of the research, Ünsal's viola *taksims* registered in the *makams* of *ferahfezâ*, *nikrîz* and *hicazkar*; technical features, the use of technical ornamental elements and modal functioning are analyzed.

As a result of the *taksim* examination made in *ferahfezâ makam*; it has been determined that the artist designed her *makam* performance in accordance with tradition, and the connections between musical expressions were made skillfully. *Nikriz taksim* has been a design in which auditory variables are not used frequently, except for *segâh*, *müstear makams*, and the *nikriz* scale. Despite this use, it has been seen that the auditory effect is not monotonous due to the skillful use of viola bow techniques and finger stresses/touches. In *hicazkar taksim*, it is seen that the performer makes use of the patterns that are stereotyped in the tradition in the operation of the *makam* and the use of auditory variables. On the other hand, the connection motifs she used in sentence and clause transitions, altered voices, intervals containing arpeggio, and reverse impacts used in the transition of successive frets reveal the artist's characteristic melody creation behavior. It has been determined that the sentence constructions of the artist contain long expressions, and these expressions are played in conjunction with each other with long bows.

Taksim kelimesi Arapça kökenlidir, çalgı icrâcısı tarafından işitsel duyumu belirli bir makama koşullandırmak amacıyla irticalen ve belirli bir biçimsel bütünlük içinde yaratılan makamsal, usûlsüz türün adıdır. Taksim terimi; 13. asırda *nehavt eylemek*, 15. asırda *taksim*, *nehavt* ve *makam gösterme* olarak belirtilmiş, 17. asır sonrasında sanat müziği geleneğinde *taksim* adıyla yerleşmiş ve varlığını sürdürmüştür. (Akdoğu, 1989: 1-8) Klâsik fasıl geleneğinde ve Mevlevî âyini icrâsı başında yer alan taksime *baş taksim*, saz eserleri icrâlarının sonunda ve Mevlevî âyini sonunda yer alan taksime *son taksim* denilmektedir. Solo ve koro icrâların başında peşrev yerine icrâ edilen taksime *giriş taksimi*, makam değişikliği içermeyen, akışta sözlü eserlerin arasında yapılan taksime *ara taksim*, makam değişikliklerinde duyumu yeni makama adapte etmek amacı ile yapılan taksime *geçiş taksimi* denilmektedir. Saz eserleri, oyun havaları ve program sonlarında diğer çalgıların tempolu eşliğinde yapılan taksime *tempolu taksim/çiftetelli taksim*, birden fazla çalgı ile soru-cevap şeklinde icrâ edilen taksime *karişik taksim*, bir makamda başlayan ve çeşitli makamları icrâ ettikten sonra ana makama dönüş yapan taksime *fhrist taksim/küllî taksim* denilmektedir (Yavaşca, 2002: 105; Yahya Kaçar, 2012: 306).

Taksim; icrâ tekniği, icrâcının ustalığı, teknik süsleme elemanlarının kullanımı, makamsal özelliklerin ve makamlar arası ilişkilerin irticalen kurgulanmasına dayanmaktadır. Bu çerçeveden değerlendirildiğinde, icrâcının yaratma davranışının, müzikal ifadesinin, çalgı üzerindeki hâkimiyetinin ve özgünlüğünün öne çıktığı tür, taksim türüdür denilebilir. Bu tür icrâ edilirken çalgının türüne göre teknik özellikler, pozisyonlar, süsleme elemanlarının kullanılışı oldukça öne çıkmaktadır. Bu araştırmada belirlenen taksimler, Nursal Ünsal'ın viyola taksimleri özelinde incelenmiştir. Ünsal'ın araştırma kapsamında incelenen taksimleri, giriş taksimi niteliğindedir. Taksim icrâlarında makam işleyişini viyola teknik özellikleriyle harmanlayarak icrâ eden Ünsal'ın, çalgı hakimiyeti ve müzikal ifadelerinin tasarımında bu ifadelerin birbiri ile ustalıkla ilişkileştirilmesi dikkati çekmektedir.

Nursal Ünsal, keman ve viyola icrâsında kadın virtüöz olarak nitelendirilebilecek bir hâkimiyete sahiptir. Ünsal, çocuk yaşlarından itibaren müzik yeteneği ile dikkati çekmiş, sonraki yıllarda meslekî yaşamını bu doğrultuda inşa etmiştir. Ünsal'ın annesi Fatma Tekçiçek, Birinci Dünya Savaşı yıllarında (1914) hem öksüz, hem yetim kaldığından İstanbul'da varlıklı bir aileye evlatlık olarak verilmiştir. On beş yıl İstanbul'da bir konakta evlatlık olarak yaşayan Fatma Tekçiçek, dönemin ünlü keman sanatçılarından Hasan Kemânî ile evlenmiştir. Ünsal, 12 Mart 1939 yılında dört çocuklu bir ailenin ilk çocuğu olarak Erzurum'da dünyaya gelmiştir (Turgay & Şimşek, 2018: 16). Ünsal üç aylık bebekken babasının görevi dolayısıyla Aydın'a yerleşmişlerdir. Ünsal, bu vesile ile Aydın nüfusuna kayıtlanmıştır. Ünsal'ın babası Mustafa Kemal Atatürk'ün özel saz heyetinde keman icrâcılığı yaptığından, Atatürk tarafından kendisine "Kemânî" soyadı verilmiştir (Taşan, 2000: 179). Ünsal, keman eğitimini dokuz yaşındayken babası tarafından almaya başlamıştır. Dönemin siyasetçilerinden Adnan Menderes'in bulunduğu bir toplantıda icrâsından etkilenen Berrin Menderes tarafından keşfedilen Ünsal, harika çocuk olarak görülmüş ve 1954 yılında Ankara Radyosu'na kabul edilmiştir. (Turgay & Şimşek, 2018: 16). Ruşen Kam, Fahri Kopuz, Halil Bedii Yönetken, Mesut Cemil, Münir Nurettin Selçuk, gibi isimlerin jüri olduğu sınavda büyük başarı gösteren Ünsal, hem keman hem de ses sanatçısı olarak Ankara Radyosu'nda göreve başlamıştır. Bu süreçte Fahri Kopuz'un oğlu Fethi Kopuz'dan keman dersleri almak için bir süre Ankara Devlet Konservatuvarına misafir öğrenci olarak devam etmiş, bu kurumun temel eğitimi olan Batı tekniği ile keman eğitimi almıştır. Mesut Cemil'in ilk canlı yayın provasında Ünsal'a geçiş taksimi verilmiştir. Bu programın anonsundan önce Mesut Cemil, sanatçının soyadını değiştirerek "Ünsal" soyadını vermiştir. Ünsal, 1960 yılı itibari ile yaşamı boyunca bu soyadını kullanılmıştır (Şimşek, 2019: 74).

Ünsal, 1966 yılında TRT İzmir Radyosu'na girişinin ardından İzmir'in müzik kültürüne önemli hizmetlerde bulunacak pozisyona sahip olmuştur. İzmir'de ve çevre ilçelerde sayısız konserler vererek çok sayıda müzik gönüllüsüne repertuar edindirmiş, bu kapsamda amatör ve profesyonel müzisyenlerin yetişmesine katkıda bulunarak müzik geleneğinin aktarılmasında etkili olmuştur. Ünsal ayrıca, Kültür Bakanlığı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'nda 1986- 1990 yılları arasında baş keman sanatçısı olarak görev yapmıştır. Rakım Erkutlu Müsiki Derneği'ni yirmi beş yıl boyunca aralıksız çalıştırarak çeşitli konserler vermiştir. Bu korodan yetişen birçok koro üyesi, devlet korolarında, TRT kurumlarında sanatçı olarak hizmet vermekte, üniversitelerde ve devlet okullarında eğitmen olarak görev yapmaktadır. Ünsal'ın kaynak kişi olarak aktarıldığı T.R.T. Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı olan üç türkü bulunmaktadır. Bestecilik yönünden çok üretken olmayan Ünsal'ın güftesi ve bestesi kendisine ait "Aşka Doyum Olmaz" isimli şarkısı T.R.T. arşivinde TSM Repertuarı 624 numara ile kayıtlıdır. Ünsal, viyola ve keman sanatçılığının yanı sıra radyo programları, plak kaydı ve film müzikleri olmak üzere çeşitli mecralarda sesini de ustaca kullanmıştır (Turgay&Şimşek, 2018: 24-26). Sanatçı, 69 yaşında; 17.12.2009 tarihinde vefatına kadar İzmir ve civarında faal olarak hizmetlerine devam etmiştir.

Nursal Ünsal, yaşamış olduğu dönemin nadir kadın virtüözlerden birini temsil etmektedir. Ünsal, tonalite, üslup ve ezgisel yaratma davranışlarındaki hâkimiyeti itibari ile keman ve viyola icrâsında dikkati çeken bir isim olmuştur. Araştırmanın amacı, bahsi geçen özelliklerinden yola çıkılarak Nursal Ünsal'ın viyola icrâsının taksim türü özelinde incelenerek ayrıntılı sonuçların ortaya konmasıdır.

YÖNTEM

Araştırma, nitel kapsamda doküman incelemesi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar. Bu materyallerin analizi, belirli bir çerçevede birbiri ile ilişkilendirilerek ilgili kültüre ilişkin bütüncül bir resim elde etmeyi sağlamaktadır (Yıldırım&Şimşek, 2011: 187).

Bu araştırma, Nursal Ünsal'ın ferahfezâ, nîkrîz ve hicazkâr makamlarında icrâ etmiş olduğu üç taksim kaydı ile sınırlandırılmıştır. Araştırmaya dâhil edilen üç taksim kaydının, araştırmanın amacı doğrultusunda yeterli veri sayısını sağladığı varsayılmaktadır. Bu varsayım, icrâcının taksim türü odağındaki yaratma davranışında, viyola icrâ tekniği ve kullanılan teknik süsleme elemanlarının kurgulanmasında karakteristik ifadeleri olduğu düşüncesine dayanmaktadır.

Araştırma verileri toplanırken öncelikle ilgili literatüre ilişkin kaynak taraması yapılmış, ardından Nursal Ünsal'ın icrâ etmiş olduğu internet ortamında ulaşılabilen¹ taksimler ile Mahmut Bilki özel arşivinden ulaşılabilen kayıtlar arasından seçilen taksimler notaya alınmıştır. Bu bağlamda Ünsal'ın ferahfezâ, nîkrîz ve hicazkâr makamlarındaki taksimleri araştırma kapsamında ele alınan boyutlar çerçevesinde analiz edilmiştir. Verilerin çözümlenmesinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

Taksimler notaya alınırken viyola çalgısının kullanımı gereği ve icrâcının sıklıkla başvurduğu bağlı sesler ve süsleme elemanları görseller üzerinde karmaşa yaratmaması açısından belirtilmemiş, bunun yerine cümle

¹ https://www.facebook.com/watch/?extid=WA-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C&v=517426948294505, <https://www.youtube.com/watch?v=mpq1QDsXJ2c>. Erişim tarihi: 20. 02. 2022.

açıklamaları yapılırken sözel olarak işaret ve ifade edilmiştir. Verilerin analizinde öncelikle taksimi oluşturan cümleler belirlenerek taksimin biçim kurgusu belirtilmiştir. Cümleler yazılırken her satıra bir cümlecik denk gelecek şekilde taksim notaya alınmıştır. Her cümle görselinin altında öncelikle icrâcının makamı işleyişi tarif edilmiş, ardından bestecinin yaratma davranışını belirginleştiren unsurlar ve bu unsurların arasındaki ilişkiler yorumlanmıştır. Makamsal özellikler açıklandıktan sonra icrâcının çalgı özelliklerini nasıl kullandığı, taksimi oluşturan cümleler ve cümle/cümlecik aralarında bağlantıyı sağlayan ifadelerin hangi süsleme teknikleri ile oluşturduğu belirtilmiştir.

Süsleme elemanlarının açıklanmasında *glissando*, *trill*, *ters çarpma* ifadeleri kullanılmıştır. Viyola icrâ tekniği çerçevesinde *glissando*; perdeler arasındaki geçişi aynı tel üzerinde ve parmağı kaldırmadan yapılan icrâyâ dayanan kayma hareketini belirtmektedir. Ters çarpma, icrâ edilen notanın ardından gelen sese ardıl parmakla dokunarak çarpma hareketinin yapılmasına denilir. Tril, süslenecek perdenin bir kez hızlı olarak üst komşu perdeyle yer değiştirmesini ifade etmektedir, böylece vurgu (aksan) ilk seslendirilen perdede oluşur. Bu yolla belirtmek istenen perde ile komşu perde arasındaki hızlı gidiş geliş yoluyla asıl sesin belirginleşmesi amaçlanmaktadır (Pirgon, 2010: 122-123). Teknik açıklamalar yapılırken uzun yay ve uç yay ifadeleri kullanılmıştır. Uzun yay, bir müzik cümlesi icrâ edilirken yayın kesintisiz olarak baştan uca tamamının kullanılmasını ifade eder. Uç yay ise, yayın ortası ile ucuna kadar olan kısmının kullanılmasına denilir.

BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde, Ünsal'ın ferahfezâ, nikrîz ve hicazkâr makamlarında icrâ ettiği taksimler analiz edilmiştir. Bu taksimler, icrâcı tarafından viyola çalgısı kullanılarak yapılmıştır. Esasen keman icrâcısı olarak tanınan Ünsal'ın, sıklıkla viyola akordunu bir ses tizleştirerek keman üzerindeki parmak numaralarıyla örtüştürerek kullandığı, kayıt görselleriyle ve işitme yoluyla tespit edilmiştir.

Analiz edilen taksimlerde öncelikle taksimin notaya alınmış görseli yer almaktadır. Taksim görsellerinin altında biçim kurgusunun yer aldığı kısım bulunmaktadır. Taksimin cümleleri ayrı ayrı incelenirken, her cümle görseli de ayrı olarak sunulmuştur. Cümle görsellerinde her satırda bir cümlecik (soru/cevap) yer almaktadır. Her cümle görselinin altında öncelikle icrâcının makamı nasıl kurguladığı, işitsel etki değiştiricilerin makam işleyişine nasıl katkıda bulunduğu açıklanmıştır. Ardından icrâcının çalgı özelliklerini kullanışı, yay tekniği, hangi süsleme elemanlarına başvurulduğu belirlenmiştir.

Taksim notaya alınırken viyola çalgısının kullanımı gereği ve icrâcının sıklıkla başvurduğu bağlı sesler nota üzerinde karmaşa yaratmaması açısından belirtilmemiş, bunun yerine cümle açıklamaları yapılırken sözel olarak işaret ve ifade edilmiştir.

Tablo 1. *İncelenen Taksimler, Karar Perdeleri ve Süreleri.*

Makam	Karar Perdesi	Süre
Ferahfezâ	Dügâh	3'.03 sn.
Nikrîz	Yegâh	1'.59 sn.
Hicazkâr	Yegâh	1'.52 sn.

*Nursal Ünsal'ın ferahfezâ makamında yaptığı taksimi, dügâh perdesi karar perdesi alınarak icrâ edilmiştir, 3 dakika 3 saniye süresindedir. Nikrîz makamında yaptığı viyola taksimi, yegâh perdesi karar perdesi alınarak icrâ edilmiştir, 1 dakika 59 saniye süresindedir. Hicazkâr makamındaki viyola taksimi, yegâh perdesi karar perdesi alınarak icrâ edilmiştir, 1 dakika 52 saniye süresindedir.

Ferahfezâ Viyola Taksimi²

Görsel 1. Ferahfeza makamı Viyola taksimi

Biçim Kurgusu

Ferahfezâ taksim tek bölümlüdür ve dört cümleden oluşmaktadır.

A [a (1-2) + b (3-6) + c (7-9) + d (10-13)]

Cümle İçerikleri ve İcrâ Analizi

a cümlesi.



Görsel 2. Ferahfeza taksim a cümlesi

² <https://www.youtube.com/watch?v=mpq1QDsXJ2c>. Erişim tarihi: 20. 02. 2022.

Taksimın ilk cümlecğinde ferahfezâ makamı acem makamını içinde barındırdığından, nevâ ve acem perdesi üzerinde önemle durulmuştur. Cevap niteliği taşıyan ikinci cümlecikte; acem makamında acem perdesi birinci derece güçlü, nevâ perdesi ikinci derece güçlü olduğundan, nim hicaz perdesi ile yedenlenip düğâh perdesine kürdî perdesi ile düşülmüş, ardından acem perdesinde acemkürdî etkili kalış yapılmıştır. Dolayısıyla, taksimın ilk cümlesinde acem makamı vurgulanmıştır. Cümle girişindeki motifin varyantının cümle bitişinde kullanılmasıyla oluşan ezgi yaratma davranışında, simetrik bir duyum oluşturulmaktadır.

Bu cümlelerin icrâsında dikkati çeken husus, yay kullanım tekniği açısından uzun ve legato yayların kullanılmasıdır. Bununla birlikte acem perdesi üzerindeki kalışlarda, aynı yay üzerinde ikinci parmak kullanılırken, üç ve dördüncü parmaklarla yapılan dokunuşlar yoğunlaştırılmıştır.

b cümlesi.



Görsel 3. Ferahfeza taksim b cümlesi

Taksimın birinci cümlesinde acem ve acemkürdî makamlarının belirtilmesinden sonra ikinci cümlelerin ilk cümlecğinde, acemaşîrân makamını duyurmak amacıyla öncelikle çargâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. İkinci cümlecik, üçüncü cümlecikte yer alan acemaşîrân makamına kromatik kurgularla yapılan bağlantı ifadesi olarak görülmektedir. Üçüncü cümlecikte yer alan ters kromatik geçiş ve hüseyinî perdesine doğru yapılan çıkış, işitsel değişkenler olarak dikkati çekmektedir. Cümlecğin sonunda geleneksel seyre dayanan acemaşîrân makamı vurgulanmış, b cümlesinin son cümlecği olan dördüncü cümlecikte ise yegâh perdesindeki kalışlarla ferahfezâ makamına işitsel hazırlık yapılmıştır. İlk iki cümlecik sonunda belli belirsiz yapılan çarpmalar, ardından gelecek ezgilere bağlantı ifadesi olarak tasarlanmıştır. Bu bağlantı ifadesiyle bir sonraki ezgi vurgulanmış, böylece işitsel etki artırılmıştır.

Viyola tekniği çerçevesinde b cümlesinin ilk cümlecğindeki son figürde yapılan bağlantı ifadesinde, uç yay tekniği kullanılarak asma kalış yapılmıştır. Bu teknikte, yayın ucu kullanılarak yapılan çarpmalar *piyanosimmo* terimi ile ifade edilir. İkinci cümlecikte görülen kromatik perdelerin icrâsı, her notanın ardıl geçişleri esnasında parmakların bitişik tutularak *glissando* tekniği ile adeta teli ovarcasına ilerlemesine dayanmaktadır, bu parmak tekniği geleneksel icrâ tavrını ortaya koymaktadır. Üçüncü cümlecik, baştan sona uzun yay tekniğiyle icrâ edilmiştir. Dördüncü cümlecikte yoğun çarpmalar dikkati çekmektedir ve bu çarpmalar *tremola* tekniğinin uzun yay bağlantıları kurularak icrâsına dayanmaktadır.

c cümlesi.**Görsel 4.** Ferahfeza taksim c cümlesi

Taksim c cümlesinin ilk iki cümlecğinde öncelikle segâh perdesi vurgulanmış, ardından ikinci cümlecikte kürdî perdesi belirtilmiştir. Bu yaratma davranışında, öncelikle yerinde uşşak çeşni, ardından kürdî çeşni anımsatılarak acem ve acemkürdî makamlarının ferahfezâ makamındaki önemi pekiştirilmiştir. Son cümlecikte bir sonraki cümlede yer alacak olan ferahfezâ makamına işitsel hazırlık yapılmıştır. Bu inşa şekliyle, c cümlesinin son cümlecığının bağlantı ifadesi olarak tasarlandığı görülmektedir.

İcrâcî c cümlesi boyunca yapılan çıkış ezgilerinde *glissando* tekniğini, iniş ezgilerinin tamamında ise üçüncü ve dördüncü parmakların *piyano* dokunuşlarını kullanmıştır. Ünsal, taksim bu cümlesinde de uzun yay bağları ve cümlecik sonlarında uç yay tekniğinden faydalanmıştır.

d cümlesi.**Görsel 5.** Ferahfeza taksim d cümlesi

Taksim son cümlesinde yegâh perdesine doğru yapılan yürüyüş motifinde, ferahfezâ makamı vurgulanmaktadır. Ardından, uygulanan kromatik geçişlerle makam dizisindeki tırmanış, eviç perdesi ve nevâ perdesi üzerinde hicaz çeşniler ile çeşitlendirilmiştir. Son cümlecikte karara doğru giderken hisar perdesinin belirtilmesiyle yapılan acemkürdî dokunuş, acemaşîrân işitsel etki oluşturmuş ve bu dizileri içerisinde barındıran ferahfezâ makamının durak perdesi olan yegâh perdesinde taksim sonlandırılmıştır.

Taksimi oluşturan dört cümlelerin sırasıyla; iki, dört, üç ve dört cümlecikten oluşması asimetrik bir yaratma davranışını göstermektedir. Bununla birlikte cümle arası bağlantı motiflerinin ustaca kullanılmasıyla dengeli bir duyum ortaya çıkmıştır. Viyola tekniği çerçevesinde son cümle, icrâcının taksim boyunca uygulamış olduğu *glissando* tekniği ile ezgisel çıkışlar ve üçüncü/dördüncü parmaklar yardımı ile yapılan ezgisel inişler, uzun yay tekniği ile icrâ edilmiştir.

Sonuç olarak Ünsal, ferahfezâ taksimi boyunca makamın işleyişini çoğunlukla geleneksel davranışa uyumlanarak icrâ etmiştir. Diğer taraftan icrâcının özellikle bağlantı cümlelerinde kromatik geçişleri sıkça kullanması, özgün bir ifade şekli olarak görülebilir. İcracının taksimi oluşturan cümlelerinin anlaşılır ve kısa soluklu cümleciklerle tıpkı konuşur şekilde ifade ettiği, bununla birlikte cümleleri uzun yay tekniği kullanarak icrâ ettiği gözlemlenmiştir.

Nikrîz Viyola Taksimi³



Görsel 6. Nikriz makamı viyola taksimi

Biçim Kurgusu

Nikrîz taksim, tek bölümlüdür ve üç cümleden oluşmaktadır.

A [a (1) + b (2-3) + c (4-5)]

Cümle İçerikleri ve İcrâ Analizi

a cümlesi.



Görsel 7. Nikriz taksim a cümlesi

³ Mahmut Bilki özel arşivi.

Taksim, ilk cümlesine nikrîz makamı dizisiyle başlamıştır. İlk cümlede uzun yay bağlarıyla başlayan icrâ, aynı nota tekrarlarında sık çarpmalarla devam edip karar sesinde bağlı kesik yay tekniğiyle icrâ edilmiştir.

b cümlesi.



Görsel 8. Nikriz taksim b cümlesi

Taksimın ikinci cümlesinin ilk cümlecığı nikrîz makamı işlenerek devam etmiş, ikinci cümlecik sonunda önce segâh, ardından müstear çeşnili asma kalışla cümle sonlandırılmıştır. Bu cümlede de yine uzun yay bağları kullanılmış, çıkış ezgilerinde notalar ardışık olarak glissando ile ifade edilerek iniş ezgilerinde ters çarpmalarla bezemeler yapılmıştır.

c cümlesi.



Görsel 9. Nikriz taksim c cümlesi

Taksimın üçüncü cümlesinin ilk cümlecğinde nikrîz makamı gereği güçlü olan nevâ perdesi üzerindeki rast çeşni vurgulanarak gerdaniye perdesine çıkılmıştır. Bu perdede oktav akor kullanılarak işitsel etki artırılmıştır. Asıl ezgiye bir başka ses ya da seslerle yapılan eşlik taksimdeki devingenliği doruğa çıkarır (Akdoğu, 1989: 30), dolayısıyla kullanılan bu uygusal seslendirme, taksimde monotonluğun önüne geçip dinamizm unsuru oluşturmaktadır. İkinci cümlecik, karar perdesinin yedenle beslenerek vurgulanması ile başlamıştır. Ardından nikrîz dizi içerisinde segâh ve müstear çeşniler ile çeşitlendirilerek yine güçlü olan nevâ perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Uzun yay içerisinde kesik kesik yapılan çekme hareketi ile karar ve güçlü perdelerinde vurgu yapılmıştır.

d cümlesi.



Görsel 10. Nikriz taksim d cümlesi⁴

⁴ Taksimın d cümlesinin iki satır şeklinde görseli, tek bir cümleyi göstermektedir.

Taksimın son cümlesi nıkrîz makamı dizisi işlenerek sonlandırılmıştır. Nıkrîz makamının işlenişinde yer alan her perdenin üzerinde belirgin asma kalıplar yapılarak vurgulanması dikkat çekicidir. Güçlü ve karar perdeleri dışında gerçekleştirilen bu vurgulamanın yarattığı işitsel farklılık taksimde durağanlığın önüne geçmektedir. Karar perdesine yönelme bu kalıpların ardından yapılan sekilemelerle kurgulanmıştır. Bununla birlikte taksimın ilk cümlesinin daha kısa olmasına karşın, genel olarak cümlelerde zamansal eşitlik hakimiyeti de işitsel dengeyi sağlamaktadır.

Nıkrîz taksim, nıkrîz dizisi haricinde segâh ve müstear çeşniler haricinde işitsel değişkenlerin sık kullanılmadığı bir tasarım olmuştur. Bu işlenişe rağmen işitsel etkinin monoton olmayışı, viyola yay tekniklerinin ve parmak vurgularının/dokunuşlarının ustaca kullanılmasına bağlı olduğu söylenebilir.

Hicazkâr Viyola Taksimi⁵



Görsel 11. Hicazkar makamı viyola taksimi

Biçim Kurgusu

Nıkrîz taksim, tek bölümlüdür ve üç cümleden oluşmaktadır.

A [a (1-2) + b (3-4) + c (5-6)]

⁵ https://www.facebook.com/watch/?extid=WA-UNK-UNK-UNK-AN_GK0T-GK1C&v=517426948294505, Erişim tarihi: 20.02.2022.

Cümle İçerikleri ve İcrâ Analizi

a cümlesi.



Görsel 12. Hicazkar taksim a cümlesi

Taksim ilk cümlecğinde nevâ perdesindeki hûmayun dizi kullanılarak çargâh perdesinde nikrîz çeşnili asma kalış yapılmıştır. İkinci cümlecikte segâh perdesinde çeşnisiz, çargâh perdesinde nikrîz çeşnili, nim hisar perdesinde çeşnisiz, gerdaniye perdesinde hicaz çeşnili çıkış motifi yapılmıştır. Ardından gerdaniye perdesinde hicaz, eviç perdesinde çeşnisiz, nim hisar perdesinde çeşnisiz, nevâ perdesinde hicaz, çargâh perdesinde nikrîz, segâh perdesinde çeşnisiz, nim zirgüle perdesinde çeşnisiz asma kalışlar ve rast perdesinde hicaz çeşnili tam kalış yapılarak cümle sonlandırılmıştır. İcracı cümlelerin tamamında uzun yay bağları kullanmıştır. Ayrıca, ardıl seslerin tizleşirken glissando kullanılarak, pestleşirken ters çarpmalarla ifade edildiği görülmektedir. İcracı cümle sonunda karar perdesine doğru gelirken ağırlaşarak bitiş etkisi yaratmıştır. Bu etkiyi belirginleştirmek için şehnaz perdesinde, çekerek uzun yay üzerinde yapılan uzun süreli trillerden faydalanmıştır.

b cümlesi.



Görsel 13. Hicazkar taksim b cümlesi⁶

Hicazkâr makamının karakteristik özelliği olan nevâ perdesi üzerinde yer alan hûmayun dizisi gereğince, muhayyer perdesi vurgulanarak cümleye başlanmıştır. Başlangıçta kullanılan bu çeşni sonrasında bağlantı motiflerinden faydalandığı halde, alterasyon yapılarak kullanılan hüseyinî perdesi sürpriz etki yaratmıştır. Son cümlecikte dizinin ana seslerine dönülerek gerdaniye perdesinde yarım kalış yapılmıştır. Makam işleyişi sırasında kullanılan uzun yaylar dikkati çekmektedir. İkinci cümlecikte iniş ezgisinde kullanılan sekilemelerin uç yay tekniği yapıldıktan sonra uzun yaylarla cümlelerin sonlandırılması dikkat çekicidir.

c cümlesi.



Görsel 14. Hicazkar taksim c cümlesi

⁶ Taksim b cümlesinin iki satır şeklinde görseli, tek bir cümleyi göstermektedir.

Taksimın son cümlesine başka perde üzerinde tekrar eden arpej seslerle başlanmıştır. Ardından hicazkâr makamının karakteristik özelliği olarak nevâ perdesindeki hûmayun dizi vurgulanmış, üçlü aralıkların fark edilir kullanımı ile ana dizinin seslerine dönülerek cümle sonlandırılmıştır. Bunlara ek olarak, dizi seslerinde yapılan arpejli çıkışlar, sekilemelerdeki ters çarpmalar, çift ses tekrarları ve akor içeren ezgi kurguları, icrâcının karakteristik ezgi işleyişini ortaya koymaktadır.

Hicazkâr taksimde icrâcının makam işleyişinde ve işitsel değişkenlerin kullanımında gelenekte kalıplaşmış olan çeşnilerden faydalandığı görülmektedir. Diğer taraftan cümle ve cümlecik geçişlerinde kullanmış olduğu bağlantı motifleri; altere sesler, arpej içeren aralıklar ve ardıl perdelerin geçişinde kullanılan ters çarpmalar, icrâcının karakteristik icrâ/ezgi yaratma davranışını ortaya koyar niteliktedir. İcrâcının cümle kurgularının uzun ifadeler içerdiği, bu ifadelerin ise uzun yaylarla birbirine bağlı olarak icrâ edildiği belirlenmiştir. Bununla birlikte, taksimi oluşturan cümleler, cümlecik kurgularının simetrik oluşu bakımından dengeli bir biçimde vurgulanmıştır. Ayrıca başlangıç ve bitiş cümlelerinin benzeş ifadelerle çarpmalı/trilli son bulması bütünlüğü sağlayan unsurlar olarak yorumlanabilir.

SONUÇ

Nursal Ünsal, keman ve viyola icrâsında döneminin ender kadın virtüözlerden birini temsil ettiği düşünülmektedir. Ünsal'ın, taksim icrâlarında makam işleyişini keman/viyola teknik özellikleriyle harmanlaması, çalgı hakimiyeti ve müzikal ifadelerinin tasarımında motiflerin birbiri ile ustalıkla ilişkilendirmesi dikkat çekicidir. Yaşamış olduğu dönemin yaygın olarak bilinen gelenek temsilcileri tarafından taltif görmüş gerek keman/viyola icrâsı gerek ses icrâsı ile ulusal çapta tanınmıştır. Bununla birlikte Ünsal, geleneğin aktarımında İzmir ve çevresinde önemli bir rol üstlenmiş, başta Rakım Erkutlu Müsikî Derneği olmak üzere amatör korolarda hizmet vererek pek çok sanatçı, akademisyen ve müzisyen yetişmesinde etkin rol oynamıştır. Araştırma kapsamında Ünsal'ın ferahfezâ, nikrîz ve hicazkâr makamlarında kayıtlı bulunan viyola taksimleri; teknik özellikler, teknik süsleme elemanlarının kullanılması ve makamsal işleyiş çerçevelerinde analiz edilmiştir.

Araştırma sonucunda, incelenen taksimlerin viyola çalgısının bir ses tizleştirilerek icrâ edildiği tespit edilmiştir. Böylelikle tizleştirilen viyola üzerinde parmak baskıları, keman üzerinde yerinden icrâyaya denk gelmektedir. Ferahfezâ makamında yapılan taksim incelemesinin sonucunda; icrâcının makamsal işleyişini geleneğe bağlı olarak tasarladığı, müzikal ifadeler arasındaki bağlantıların ustaca yapıldığı belirlenmiştir. Bunlara ek olarak motiflerin vurgulanmasında bağlantı sağlayan kromatik geçişlerin sıkça kullanıldığı saptanmıştır. Ayrıca, glissando, trill ve çarpma ifadelerinin viyola teknik süsleme elemanlarının taksim boyunca dengeli biçimde serpiştirildiği gözlenmiştir.

Nikrîz taksiminde, nikrîz dizisine ek olarak sadece segâh ve müstear çeşnilerle işitsel değişkenlerin kullanıldığı bir tasarım oluşturulduğu belirlenmiştir. Bu sade işlenişe rağmen işitsel etkinin monoton olmayışı, viyola yay tekniklerinin ve parmak vurgularının/dokunuşlarının ustaca kullanılmasına bağlı olduğu görülmüştür. Güçlü ve karar perdeleri dışında gerçekleştirilen bu vurgulamanın yarattığı işitsel farklılık, taksimde durağanlığın önüne geçmektedir. Bununla birlikte taksimın ilk cümlesinin daha kısa olmasına karşın, genel olarak cümlelerde zamansal eşitlik hâkimiyeti de işitsel dengeyi sağlamaktadır.

Hicazkâr taksimde icrâcının makam işleyişinde ve işitsel değişkenlerin kullanımında gelenekte kalıplaşmış olan çeşnilerden faydalandığı görülmektedir. Diğer taraftan, cümle ve cümlecik geçişlerinde kullanmış olduğu bağlantı motifleri; altere sesler, arpej içeren aralıklar ve ardal perdelerin geçişinde kullanılan ters çarpmalar, icrâcının karakteristik icrâ/ezgi yaratma davranışını ortaya koyar niteliktedir. İcrâcının cümle kurgularının uzun ifadeler içerdiği, bu ifadelerin ise uzun yaylarla birbirine bağlı olarak icrâ edildiği belirlenmiştir. Bununla birlikte, taksimi oluşturan cümleler, cümlecik kurgularının simetrik oluşu bakımından dengeli bir biçimde kurgulanmıştır. Ayrıca başlangıç ve bitiş cümlelerinin benzeş ifadelerle çarpmalı/trilli son bulması bütünlüğü sağlayan unsurlar olarak yorumlanabilir.

Sonuç olarak, Ünsal'ın taksimleri genel olarak değerlendirildiğinde; makam kurgularının işitsel değişkenlerle (çeşniler) ve geleneğe bağlı kalınarak oluşturulduğu görülmektedir. Buradan yola çıkarak Ünsal'ın makam teorisi ve uygulaması hususunda oldukça donanımlı olduğu söylenebilir. Bununla birlikte icrâcının bu uygulamaları geleneksel uslûba uygun ve sade bir inşa şekliyle yansıttığı belirlenmiştir. Günümüz keman/viyola taksimlerinde sıkça kullanılan ajilite ifadelerinin aksine Ünsal, açık, sade ve konuşurcasına özgün bir yaratma davranışı sergilemiş olduğu gözlenmiştir. Ayrıca, Ünsal'ın uzun yay bağlarıyla müzik cümlelerini tamamlaması, bu esnada teknik süsleme elemanlarını (glisando, ters çarpma, trill, kromatik yürüyüş) uygulayış şekli, taksimlere dinamizm unsuru katmıştır. İncelenen taksimlerde, güçlü perdelerinin oktav akorlarla ve uzun yay bağlarının kullanımıyla vurgulanması, vakarlı bir işleyiş olarak görülebilir. Bu yaratma davranışı icracıya özgün olup, icrâcının müzik kimliğini ortaya koyar niteliktedir. Araştırmada elde edilen sonuçlara dayanarak, Nursal Ünsal, 21. asrın geleneksel uslûba sahip olan nadir örneklerinin son temsilcileri arasında gösterilebilir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akdoğu, O. (1989). *Taksim Nedir Nasıl Yapılır*. İzmir: İhlâs A.Ş. İzmir Tesisleri.
- Pirgon, Y. (2010). Süslemelerin Batı Müziğindeki Gelişim Süreci. *Journal of New World Sciences Academy*, 5(3). 114-127.
- Şimşek, F. (2019). *İzmirli Musikînasların Türk Makam Müziğine Katkıları*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Taşan, T. (2000). *Kadın Besteciler*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turgay, N. Ö., ve Şimşek, F. (2018). İzmir Makam Müziği'ne İz Bırakan Nursal Ünsal'ın Hayatı ve Sanatçı Kişiliği. *International Journal of Social Sciences*, 12-32.
- Yahya Kaçar, G. (2012). *Türk Müsîkisi Rehberi (2. Baskı)*. Ankara: Maya Akademi.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yıldırım, A., ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.