MESUD CEMİL'İN RAST MAKAMINDAKİ VİYOLONSEL TAKSİMİNİN ANALİZİ

Koray İLGAR [1]

ÖZ

Mesud Cemil, XX. yüzyıl Türk müziğinin Tanbûrî Cemil Bey'den sonra gelen en önemli viyolonsel icracılarından birisidir. Mesud Cemil'in Rast makamındaki viyolonsel taksiminin pozisyonlar, yay teknikleri, süsleme teknikleri, ritmik kalıplar, müzik cümleleri, form yapısı, müziksel ifade unsurları ve makamsal seyir özellikleri kategorileri doğrultusundaki analizi, bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır. Çalışmada betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Mesud Cemil'in biyografisi, sanatçı kimliği ve viyolonsel icracılığına yönelik yazılı kaynaklara ulaşmak için literatür taraması, sanatçının viyolonsel taksimlerine ulaşmak içinse arşiv taraması yapılmıştır. Mesud Cemil'in Rast viyolonsel taksimine ilişkin veriler, notaya aktarma, doküman inceleme ve kategorisel içerik analizi yoluyla bulgulara dönüştürülmüştür. Mesud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icra tavrını ortaya koyan teknik ve müziksel unsurların neler olduğu, sanatçının söz konusu Rast viyolonsel taksim kaydı örneğinden elde edilen bulguların yorumlanmasıyla açıklanmıştır. Çalışma doğrultusunda, gerek viyolonselde uyguladığı icra teknikleri, gerekse oluşturduğu form anlayışıyla Mesud Cemil'in, içerik analizi yapılan Rast taksiminde özgün bir viyolonsel icra tavrı ortaya koyduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte Mesud Cemil'in, Batı müziği eğitimli bir viyolonsel sanatçısı olmasına rağmen, Rast taksimde viyolonseli Türk müziğinin icra geleneğine ve üslûbuna uygun bir tavırla icra ettiği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mesud Cemil, viyolonsel, Türk müziği, taksim, saz icracılığı

İlgar, Koray. "Mesud Cemil'in Rast Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Analizi". *idil* 6.30 (2017): 757-807.

İlgar, K. (2017). Mesud Cemil'in Rast Makamındaki Viyolonsel Taksiminin Analizi. *idil*, 6 (30), s.757-807.

[1] Arş.Gör., Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Türk Müziği Anabilim Dalı, koray.ilgar(at)gazi.edu.tr

THE ANALYSIS OF MESUD CEMİL'S VIOLONCELLO TAQSIM IN THE MAQAM RAST

ABSTRACT

Mesud Cemil is one of the most important cellists who succeeded Tanbûrî Cemil Bey in the XXth century Turkish music. The analysis of Mesud Cemil's violoncello taqsim in the maqam Rast towards the categories of positions, bowing techniques, ornamentation techniques, rhythmic patterns, musical sentences, formal structure, musical expression elements and characteristics of maqamic progression, constitutes the purpose of the study. The descriptive scanning model was used in the study. In order to reach the written sources for the biography, artist identity and violoncello performances of Mesud Cemil, the literature search was made and in order to reach the violoncello taqsims of the artist, archive scaning was made. The data related to Mesud Cemil's Rast taqsim were transformed into findings through the notation, document review and categorical content analysis. What the technical and musical elements of Mesud Cemil's violoncello performance in the Turkish music are, were explained by the interpretation of the findings obtained from the artist's example of Rast taqsim in question. In the direction of the study, both with the performing techniques he applied in the violoncello and the formal understanding he created, it was reached the conclusion that Mesud Cemil revealed an original performing style of violoncello in his Rast taqsim on which a content analysis was made. Despite the fact that Mesud Cemil was a Western music educated cellist, it was reached the conclusion that he performed the violoncello with a proper style which is accordance with the performance tradition and the style of the Turkish music.

Keywords: Mesud Cemil, violoncello, Turkish music, taqsim, instrumental performance

1. Giriş

Geçmişi Ortaçağ'ın sonuna kadar giden keman ile keman ailesine mensup diğer yaylı sazların Doğu ve Batı dünyasına ait birçok müzik kültürü kapsamında icra edildikleri, günümüz müzik çevreleri tarafından da bilinen bir gerçektir. Bununla birlikte, bir Avrupa sazı olan kemanın Türk müzisyenler tarafından da ciddi bir rağbetle icra edilmesi, bu sazın Türk müziğinde sahip olduğu değere ve öneme yönelik bir tür gösterge niteliğindedir. Kemanın Türk müziğinde ilk kez kullanılmaya başlanması ise Osmanlı Devleti dönemine denk gelmiştir.

Batı kökenli bir saz olan kemanın Osmanlı müziğine girmesinden önce Türk coğrafyasında yaylı kopuz, kılkobız, giccak, ıklığ, kemançe ve rebap gibi çeşitli adlar verilen yaylı sazlar icra edilmiştir (Hatipoğlu, 2016: 422). Batı kemanının Türk müziğine girişiyle ilgili olarak XVIII. yüzyılda yaşamış Fransız şarkiyatçı Charles Fonton, bu sazın Osmanlı sarayına Rum Yorgi adlı bir müzisyen tarafından getirildiği bilgisini vermiştir (Fonton, 1987: 89).

Batı kemanının Osmanlı sarayı ile müziğine girişinin tarihlendirilmesine ilişkin yapılmış bazı tespitler mevcuttur. Bu tespitlerden birincisi Mahmut Ragıp Gazimihal'e aittir. Gazimihal'e göre, "XIII'üncü yüzyıldan beri Ceneviz ve Venedik mahallelerinin bulunduğu İstanbul, Trabzon gibi bir iki şehrin o zamanki Levantenleri arasında Latin kemanlarının ve en eski viol şekillerinin kullanılmış olacağı muhakkaktır" (Gazimihal, 1939: 80'den akt. Hatipoğlu, 2016: 422).

Konuyla ilgili ikinci tespit ise Bülent Aksoy'undur. Aksoy, Batı kemanının Osmanlı müziğine girişine yönelik şu bilgileri vermektedir:

> Batı kemanının Osmanlı musıkisine ne zaman girdiği sorusunun cevabı henüz kesin olarak verilememiştir. Kemanın Osmanlı musıkisine girişiyle ilgili olarak, Fonton ile Blainville'in kitaplarından daha eski bir belge, 1737-1742 yılları arasında Istanbul ve İzmir'de bulunan İsviçreli ressam Liotard'ın çizdiği 'Keman Çalan Türk Musıkiciler' adlı resmidir. (…) Elimizde, Fonton ile Blainville'i yalanlayabilecek, Liotard'ın resminden de eski, şimdilik tek kaynak vardır. Perrault'nun *Paralleles des Anciens et des Modernes* (1697) adlı kitabında, (…) Fransa'nın Istanbul elçisinin evinde İran asıllı bir Türk musıkicinin keman çaldığından söz edilir (Aksoy, 2003: 106).

Konuyla ilgili verilen bu bilgilerin ışığında, Batı kemanının Osmanlı ülkesine XVIII. yüzyılda girmiş olduğuna ilişkin bir yorumda bulunmak mümkündür. Bununla birlikte, Batı kemanının Osmanlı'ya girişinin ve dönemin Türk icracıları tarafından kullanılmaya başlanmasının, bir sonraki yüzyılda kendisiyle aynı aileye mensup bir diğer yaylı Batı sazı olan viyolonselin de Türk müziğine girişine bir bakıma zemin hazırlamış olduğu söylenebilir.

Viyolonsel, XIX. yüzyılın ilk yarısında bando ve orkestralarda icra edilmek üzere Avrupa'dan ithal edilmiştir (Öztürk ve Beşiroğlu, 2009). Yelda Özgen Öztürk'ün verdiği bilgilere göre viyolonsel, Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı disiplinli çoksesli müzik icra etmek amacıyla ilk defa orkestralarda ve bandolarda çalınmıştır. Yeniçeri Ocakları'nın kapatılmasından sonra, Sultan II. Mahmud'un batılılaşma hareketiyle paralel yönetimi altında, *Muzika-yı Hümâyûn* adlı ilk bando ve müzik okulu, Mehter takımının yerine kurulmuştur. Mehter takımlarında yetişmiş olan yetenekli müzisyenler, yeni kurulan bando için kiralanmıştır. Bandodaki müzisyenlere öğretilmek üzere Avrupa'dan yeni sazlar getirtilmiştir. Muzika-yı Hümâyûn ile birlikte, Harem'deki kadınlar da bandolarda çalmak üzere bir araya gelmişlerdir. Bu orkestralarda kemanın dışında viyolonsel ve kontrbas da icra edildiği bilinmektedir (Özgen Öztürk, 2009: 18-19).

Bahadır Tutu'nun verdiği bilgiler ışığında, her ne kadar viyolonselle daha önceden Türk müziği icra edilmiş olabileceği ihtimali kesin olarak yadsınamazsa da mevcut bilgilere göre bu sazın ilk kez Fasl-ı Cedid'de kullanıldığı söylenebilir (Tutu, 2001: 24). Özgen Öztürk'ün ifadesiyle, o dönemde Türk makam müziğinde bas tınıya sahip bir sazın bulunmayışı ve viyolonselin Türk müziğinin makamsal yapısı bünyesindeki mikrotonal perdeleri icra etmeye elverişli olması, bu sazın fasıl topluluklarında yer almasını sağlamıştır (Özgen Öztürk, 2009: xv). Bülent Aksoy'un verdiği bilgilere göre ise, Türk müziği icrasındaki pest sesli saz eksikliğinin farkında olan Tanbûrî Cemil Bey, viyolonsel ve yaylı tanburu Türk müziğinde ilk kez kullanan sanatçı olmuştur (Aksoy, 2006: 1'den akt., Değirmencioğlu, 2006: 7).

Özgür Özgüler'in (2007) ifadesiyle viyolonsel, Türk müziğine geç girmiş olmasına karşın çabuk benimsenmiştir. Viyolonsel, Türk müziğinde yüzyıllardan beri bas tını gereksinimini karşılayan uda karşı alternatif bir saz olmuştur. Yay aracılığıyla icra edilmesi, bu sazdan çıkartılan uzun sesler sayesinde bas tını gereksiniminin sağlanması bakımından önemli bir avantaj sağlamıştır. Hareketli eserlerde, parmak tekniğiyle de (pizzicato) icra edilebilmesi, Türk müziğine ritmik anlamda bir canlılık ve zenginlik katmıştır. Özgüler'e göre viyolonsel, bu özellikleri sayesinde Türk müziğinde önemli bir yere sahip olmuştur (2007: 1).

Viyolonselin Türk müziğindeki icra anlayışının ve örneklerinin ilk olarak XX. yüzyılın başında Tanbûrî Cemil Bey tarafından ortaya koyulduğu ve kendisinden sonra da oğlu Mesud Cemil tarafından daha farklı bir tavır anlayışı doğrultusunda sürdürüldüğü ifade edilebilir. Türk müziği viyolonsel icracılığına babası Tanbûrî Cemil Bey'in yaptığı başlangıçtan sonra dâhil olan Mesud Cemil, iyi bir Batı müziği eğitimi almış yetenekli ve yenilikçi bir viyolonselci olarak bugüne dek adından ve sanatından söz ettirmeyi başarmıştır. Mesud Cemil'in bu anlamdaki bir özelliği de viyolonseli Batı müziği icra anlayışı ve tekniğiyle öğrenmiş ilk Türk müziği viyolonsel icracısı

olmasıdır. Sanatçının viyolonsel taksimlerinde hissedilen Batı müziği icra etkileri de bundandır.

Geleneksel Türk müziği sazları açısından önemli ve belirleyici bir işleve sahip olan tavır kavramı, bu müziğin icra alanına sonradan katılmış bir saz olmasına karşın aynı şekilde viyolonsel için de geçerlidir. Bu durum, Türk müziğinde Batı müziğine göre daha farklı bir anlayış ve tavırla icra edilen viyolonselin icra biçimini de doğal olarak etkilemektedir. Mesud Cemil'in viyolonseli Türk müziğindeki icra ediş biçiminin, başka bir değişle sanatçının Türk müziğindeki viyolonsel icra tavrı anlamına gelmesi nedeniyle, tavır kavramı bir anlamda bu çalışmanın kapsamına girmektedir. Türk müziği saz ve ses icracılığı için sıkça kullanılan tavır kavramının genel anlamı ile Türk müziği icrasına yönelik anlamlarının açığa kavuşturulması ve daha iyi anlaşılması adına, bunlarla ilgili olarak yapılmış çeşitli tanım ve açıklamalara yer verilmiştir.

TDK Türkçe Sözlük'e göre *tavır* sözcüğünün "1- durum, davranış, vaziyet, hal" anlamlarına geldiği belirtilmektedir (T.D.K., 2005: 1921).

İlhan Ayverdi'ye göre, Türkiye Türkçesi'nde Arapça kökenli "*Tavr*"dan gelen tavır ve üslûp kavramları genellikle eşanlamlı olarak değerlendirilmekte ve yol, yordam, yöntem, öbek, tarz, biçem ve ekol gibi kavramlarla birlikte anılmaktadır (Ayverdi, 2005: 3055'den akt. Eroğlu, 2014: 236).

Zeynep Rona'ya göre tavır;

> Bir sanat ürününün belli bir sanatçıya, gruba, akıma, okula, döneme ya da yöreye özgü özellikleri barındırması. Bu özellikler renk, biçim ve konu olabileceği gibi ortak bir tavır, program ya da öğreti de olabilir. Tüm sanat dalları için geçerli bir terimdir (Rona, 1997: III-1857'den akt. Tan, 2008: 19).

Ahmet Say'ın tanımına göre tavır;

"Geleneksel sanat müziğimizde seslendirme inceliklerini belirleyen üslûp özellikleri. Tavır, genel bir yaklaşımı değil, öznel bir üslubu içerir" (Say, 2010: 451).

Yılmaz Öztuna'nın tanımına göre ise tavır;

> Türk musikisinde okuyuş (teganni) üslûp ve usûlü"dür. Büyük hânendelerin kendilerine mahsus tavırları vardır ki, peyrevleri tarafından taklîd edilir. Sâzendeler için de bu terim kullanılır (Öztuna, 2006, II: 382).

Yukarıda tavır terimine yönelik yapılan çeşitli tanımlar da dikkate alındığında, Mesud Cemil'in viyolonsel icra biçimi için "tavır" teriminin kullanılmasının, hem viyolonselle yapılan icra tarzı/biçimi/yordamı gibi anlamları karşılaması, hem de bu terimin Türk müziği geleneğinde ses ve saz icracılığı için sıkça kullanılması nedeniyle

çalışma için de uygun bir kavram olacağı düşünülmüştür. Bununla birlikte, çalışmada "tavır" teriminin, daha ziyade sözlükteki kelime anlamından hareketle, "Mesud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icracılığını ortaya koyan teknik ve müziksel davranışlarının bütünü" anlamında kullanılmasının, araştırma konusu açısından uygun bir yaklaşım olduğu fikrine varılmıştır. Dolayısıyla da sanatçının viyolonsel icracılığını oluşturan müziksel unsurların bütünlüğünü nitelemek amacıyla "tavır" terimi kullanılmıştır.

Taksim türü, geleneksel Türk müziğinde bir saz sanatçısının icra tavrını tüm özellikleriyle ortaya koyan en güzel icra biçimlerinden birisi olarak görülmektedir.

Taksim, geleneksel Türk müziğinin zengin makamsal yapısı bünyesinde ve makam kurallara uymak suretiyle gerek ezgisel, gerekse teknik gücün gösterilmesiyle doğaçlama şeklinde yapılan makamsal bir seyir olarak tanımlanabilir (Yahya Kaçar, 2009: 19). Bu özellikleri dolayısıyla da taksimin, Mesud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icra tavrının doğru bir şekilde anlaşılması ve birçok yönüyle tespit edilmesi amacıyla başvurulabilecek en güvenilir icra biçimi olduğunu söylemek mümkündür.

Mesud Cemil'in sergilediği icra tavrına yönelik bir özelliği de Rast viyolonsel taksim icrasında kullanmış olduğu süsleme tekniklerdir. Süsleme tekniklerinin Mesud Cemil'in Rast taksim icrasındaki viyolonsel tavrında belirleyici bir müziksel unsur olması nedeniyle çalışmada süsleme konusunda da kısaca açıklama yapma gerekliliği duyulmuştur.

Süslemenin tanımını genel anlamda şu şekilde yapmak mümkündür;

> Eserin usulünü bozmaksızın yapılan, küçük nota yazımları ile gösterilen ve değeri kendinden önceki ya da sonraki notadan alan çok kısa değerlikli olup, çarpma, mordan, tril, grupetto, tremolo adı verilen notalardır (Yahya Kaçar, 2005: 217).

"Müziği güzelleştiren, süsleyen notalardır. İcracılar tarafından irticalen yapılabilir. Ya nota yazısı ile ya da özel işaretlerle gösterilir" (Feldstein, 1998: 30'dan akt. Yahya Kaçar, 2005: 217).

Bu çalışmada; Mesud Cemil'in Rast taksimindeki viyolonsel icra tavrının nasıl olduğunun ortaya koyulması, konunun problem durumunu oluşturmaktadır.

Yukarıda yapılan tespitler doğrultusunda çalışmanın problem cümlesi: "Mesud Cemil'in Rast taksim icrasındaki tavır özellikleri nelerdir?" şeklinde belirlenmiştir.

Çalışmaya yönelik belirlenen problem cümlesinden yola çıkılarak 7 adet alt problem oluşturulmuştur. Rast taksim örneği üzerinden Mesud Cemil'in Türk

müziğindeki viyolonsel icra tavrı özelliklerinin belirlenmesi amacıyla aşağıda verilen alt problemlere yanıt aranmıştır.

1- Mesud Cemil'in Rast viyolonsel taksiminde kullandığı pozisyonlar nelerdir?

2- Mesud Cemil'in Rast viyolonsel taksiminde kullandığı yay teknikleri nelerdir?

3- Mesud Cemil'in Rast viyolonsel taksiminde kullandığı süsleme teknikleri nelerdir?

4- Mesud Cemil'in Rast viyolonsel taksimindeki müzik cümleleri nasıldır?

5- Mesud Cemil'in Rast viyolonsel taksiminde kullandığı ritmik kalıplar nelerdir?

6- Mesud Cemil'in Rast viyolonsel taksiminde kullandığı müziksel ifade unsurları nelerdir?

7- Mesud Cemil'in Rast viyolonsel taksimindeki makamsal seyir özellikleri nasıldır?

Bu çalışmanın amacı, Mesud Cemil'in viyolonseli Türk müziğinde nasıl bir tavırla icra ettiğini Rast taksimini analiz ederek ortaya koymak ve sanatçının viyolonselin Türk müziğindeki icracılığına nasıl bir katkı sağladığını göstermektir.

Buna ek olarak çalışma;

- Mesud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icracılığını oluşturan özelliklerin neler olduğunu ortaya koyması,
- Mesud Cemil'in viyolonselin Batı müziği icrasında kullanılan bir takım icra tekniklerini, geleneksel Türk müziğinin icra anlayışıyla birleştirerek kendisine özgü yeni, farklı, ancak icra geleneğine de bağlı kalan bir tavır sergilemesi,
- Mesud Cemil'in Rast taksimine yönelik kendi icra örneği üzerinden viyolonselin Türk müziğinde bir solo saz olarak nasıl kullanıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

1.1. Mesud Cemil'in Biyografisi

Mesud Cemil 1902 yılında İstanbul'da doğdu. Çocukluğu babası Tanbûrî Cemil Bey'in sanat çevresi içinde geçti. Ancak birkaç ders dışında müziği babasından öğrenmedi (Güntekin, 2010: 134). 13 yaşındayken Daniel Fitzinger'den Batı müziği üslûbunda keman dersleri almaya başladı. Babasının en iyi öğrencileri arasında olan Kadı Fuad Efendi ve Refik Fersan'la tanbur çalıştı. Aynı yıllarda Hamparsum notasını da öğrendi. 17 yaşındayken tanbur dersleri vermeye başladı. İstanbul Sultanisi'nde

okuduğu dönemde şehirdeki en tanınmış tanburilerden birisi oldu (Güntekin, 2010: 134).

Ali Rifat Çağatay yönetimindeki Şark Mûsikîsi Cemiyeti konserleriyle sahne yaşamına başladı. Abdülbâki Baykara'nın şeyhliğini yaptığı Yenikapı Mevlevîhânesi'ne devam etti. Burada neyzenbaşı olan Rauf Yekta Bey ve kudümzenbaşı olan Ahmed Irsoy ile tanışan Mesud Cemil, Galata Mevlevîhânesine de devam etti (Öztuna, 2006, I: 183-184).

Tanbûrî Cemil Bey'in dostu ve hayranı olan Damat Mecid Bey'den keman dersleri almaya başladı. (?, 1963: 247). Daha sonra Karl Berger'den de keman dersleri aldı (Öztuna, 2006, I: 183). Ancak Mecid Bey'in kardeşi Şerif Muhiddin Bey (Targan) ile tanıştıktan sonra kemanı bırakarak viyolonsele başladı. Hüseyin Sadettin Bey'den (Arel) de teşvik ve ilgi gören Mesud Cemil, ikinci sınıfında okuduğu İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesini yarıda bırakarak Berlin'e gitti ve yine Şerif Muhiddin'in öneri ve yönlendirmesiyle dönemin Berlin Müzik Akademisi'nde viyolonsel hocası olan üstad Hugo Becker'in viyolonsel öğrencisi oldu (?, 1963: 247).

Annesinin hastalığı ve yaşamsal zorluklar nedeniyle Berlin'deki öğrenimini yarıda bırakarak 1924 yılında İstanbul'a döndü. Fazıl Cüneyd tarafından 1925-1927 yılları arasında düzenlenen Union Française konserlerine Cemal Reşit, Ekrem Reşit ve Muhiddin Sadak gibi akranı olan arkadaşlarıyla birlikte katıldı (?, 1963: 247).

1926 yılında kurulan İstanbul Radyosu'nda spiker, yönetici, tanbur ve viyolonsel icracısı olarak görev yaptı. 1932'de Kahire'de düzenlenen Şark Musikisi Kongresi'ne Rauf Yekta ile birlikte katıldı (Güntekin, 2010: 135). 1937'de ilk Türk müziği korosu olan Erkekler Korosu'nu kurdu ve ünlü klasik eserlerden oluşan plaklarını yayınladı. 1938'de Türk müziği yayınları şefi göreviyle Ankara Radyosu'na tayin edildi (Öztuna, 2006, I: 183). 1938 yılında Ankara Gazi Terbiye Enstitüsü'nde, 1944 yılında da Ankara Devlet Konservatuvarı'nda viyolonsel hocalığı yaptı (Özcan, 2011, C.40: 393).

1938'den itibaren Ankara Radyosu'nda, 1951'den sonra da İstanbul Radyosu'nda müdürlüğe kadar yükselerek çeşitli idari görevlerde bulundu (Cemil, 2012: 21). 1940'da Ankara Radyosu müdürü, sonrasında ise Türk ve Batı müzikleri yayın şefi oldu. (Öztuna, 2006, I: 183).

1951'de İstanbul Belediye Konservatuvarı'nda müzik folkloru dersleri vermeye başladı. 1955 yılında Irak hükümetinin daveti üzerine Cevdet Çağla ile birlikte İstanbul Radyosu'ndan ayrılarak Bağdat'a gitti. Bağdat Güzel Sanatlar Akademisi'nde 4 yıl süreyle Şark musikisi bölüm başkanlığı ve hocalık yaptı (Özalp, 2000, II: 276).

1959'da başmüşavir unvanıyla İstanbul Radyosu'ndaki görevine geri döndü. 1960 yılında Unesco'nun Çağdaş Bestekârlar Festivali'nde Türkiye'yi temsil etti. 31 Ekim 1963'de yakalandığı kan kanseri hastalığı nedeniyle 61 yaşında öldü (Öztuna, 2006, I: 183).

1.2. Mesud Cemil'in Sanatçı Kimliği

Mesud Cemil öncelikle büyük bir saz sanatçısıydı. Eline aldığı her sazı çalabilen üstün yetenekli bir müzisyendi. Kemençe, lavta, ud, keman, viyola, viyolonsel, bağlama ailesi ve diğer Türk halk çalgıları onun ustalıkla icra ettiği sazlardı (Aksoy, 2004, Mesud Cemil CD Albümü Notları, Kalan Müzik).

Bülent Aksoy, Mesud Cemil'in özellikle tanburda usta olduğunu ve bu sazın icrasına yönelik olarak sürekli bir arayış içinde bulunduğunu belirtmektedir. Aksoy'un ifadesiyle, Mesud Cemil'in tanburla yaptığı ilk taksimler babası Tanbûrî Cemil Bey'in etkisi altındadır. Babasının tanbur icra tavrını onun öğrencisi olan Kadı Fuad Efendi'den öğrenmiştir. Ancak Suphi Ezgi'den eski tanbur icra tavrını öğrendikten sonra babasının etkisinden sıyrılmış ve giderek kendi tavrını oluşturmaya başlamıştır. Eski ve yeni tavrı sentezleyerek kendisine özgü bir icra tavrı geliştirmiştir (Aksoy, 2004).

Mehmet Nazmi Özalp'e göre, Mesud Cemil'in asıl sazı tanburdu. Mesud Cemil tanburu babasının açtığı çığır ekseninde onu aratmayacak bir üslûpla icra etmiştir. Bu sazı kendi icra anlayışının kalıpları içerisinde kullanmış ve babasının ulaştığı zirveye yaklaşmıştır. Cevad Memduh Altar'ın söylemiyle, Türk müziği Mesud Cemil ile birlikte yeni bir ifade asaletine ulaşmanın önemini taşımaktadır (Özalp, 2000, II: 281).

Özalp'e göre Mesud Cemil, Klasik Türk müziği eserlerini yeni bir anlayış ve dinamizmle icra etmek düşüncesiyle Klasik Koro'yu kurmuştur. Mesud Cemil'in icra ettiği veya ettirdiği bir eseri bizzat yaşayarak yorumlaması, onun müzikal anlamda da bir duygu insanı olduğunu göstermek açısından önemlidir. Bu nedenle de onun koro yönetimi ve icrası konusundaki başarısına kimse ulaşamamıştır (Özalp, 2000, II: 282). Mesud Cemil yönetimindeki koroların verdikleri koro konserleri Türkiye'de geniş yankılar uyandırarak gerek o dönemin, gerekse daha sonraki kuşağın müzisyenlerini derinden etkilemiştir (Aksoy, 2004).

Yılmaz Öztuna'nın verdiği bilgilere göre Mesud Cemil'in, bütünüyle yozlaşmış olan Türk müziği icrasına çağdaş, ciddi ve oldukça müziksel bir anlayış getirmesi, eski üslûp mensupları ile piyasa müzisyenleri tarafından büyük tepkiyle karşılanmıştır. Öztuna'ya göre, çok iyi bir koro şefi olan ve müzikte benimsediği yolun

doğruluğuna inanan Mesud Cemil, gösterilen tepkileri dikkate almamıştır. Sanatçı, böylelikle Türk müziğine en büyük ve her zaman için yaşayıp sürecek olan tek hizmetini yapmıştır. (Öztuna, 2006, I: 183).

Cinuçen Tanrıkorur'a göre Mesud Cemil, sahip olduğu büyük sanatçı sezgisi sayesinde kendi müziğini çok iyi anlamış ve onu anladığından daha güzel bir şekilde anlatmıştır. Bununla birlikte nüans, ritm ve yorum bakımından Mesud Cemil'in koro icrası, Türk müziğinin "en estetik izahlarından biri" haline gelmiştir. Yine Tanrıkorur'un ifadesiyle Mesud Cemil, babasının halk müziği tutkusunun etkisi altında folklorcu Muzaffer Sarısözen ile birlikte çalışmış, klasik müzik-halk müziği ayrımcılığı yapmamış, yönettiği koroya hem şarkı hem de türkü icra ettirmiş ve "Bir Türkü Öğreniyoruz" adlı program dizisi sayesinde, halk müziği sevgisinin şehir insanlarında da yeşermesine katkıda bulunmuştur (Tanrıkorur, 2004: 278-279).

Mehmet Nazmi Özalp, Mesud Cemil'in Türk müziğine verdiği en önemli hizmetinin, bu müziğin icrasına getirmiş olduğu disiplin ve temiz icra tekniği olduğuna dikkat çekmektedir. Özalp'e göre sanatçı, Türk saz ve söz müziğinde bu anlayışı ciddiyet ve titizlikle uygulamış, eserlerin asıllarına bağlı kalınması ile bu eserlerin sürekliliğini sağlamıştır. Mesud Cemil'in idaresindeyken Ankara Radyosu bir tür konservatuvar niteliği kazanmıştır. (Özalp, 2000, II: 281-282).

Ercüment Aksoy, Mesud Cemil'in sanatçı kişiliğini, Türk müziğindeki yerini ve bu müziği yaptığı önemli hizmetlerini şu ifadelerle dile getirmiştir:

> O döneme kadar Türk musikisine karşı geliştirilmiş olumsuz politikasıyla tanınan Devlet radyoları, Mesut Cemil'in dikkatli yönetimi altında yetenekli müzisyenler yetiştirilmesi, halk ve geleneksel musikinin kitlelerce dinlenip yayılmasını sağlamıştır. Mesut Cemil'in batı musikisi eğitimi almasının ve batı musikisini de çok iyi bilmesinin Türk musikisine karşı oluşan önyargıların giderilmesinde yararı olmuştur. (…) Mesut Cemil diğer müzisyenleri çok etkilemiştir. Mesut Cemil Bey tarafından beğenilmek ya da azarlanmak bir anlam ifade ederdi. Onun beğenisini kazanmak için müzisyenler iyi hazırlanır, güzel giriş ve ara taksimleri yapmaya uğraşırlardı. (…) O dönemlerde standartları Mesut Cemil Bey koymuş ya da bir başka deyişle kendisi standart olmuştur. Müzisyenler bu standarda ulaşabilmek için çok çalışmıştır. Özetle, ince zevkiyle, müzikal ve mesleki otoritesiyle (Radyo Müdürü) Mesut Cemil Bey güzel musiki için bir atmosfer oluşturmuştur. Müzisyenlere bir çerçeve ("context") vermiş ve ölümüyle bıraktığı boşluk doldurulamamıştır (E. Aksoy, http://www.goldenhorn.com, Erişim Tarihi: 23.01.2017).

Mesud Cemil, yalnızca yaratıcı sanatçı yönüyle değil, müzik dünyası içindeki kimliği, bilgisi, otoritesi ve zengin sanat kültürüyle kalıcı izler bırakmıştır. Bu nitelikleriyle kendi dönemindeki ve kendinden sonraki birçok sanatçıyı derinden etkilemiştir. Türk müziğinin yakın tarihine damgasını vuran müzisyenler arasında özel bir yere sahiptir. (Aksoy, 2004).

1.3. Mesud Cemil'in Viyolonsel İcracılığı

Özgen Öztürk'ün ifadesiyle, üstün yeteneğe ve hünere sahip bir sanatçı olarak Mesud Cemil'in virtüözlük derecesindeki tanbur icrasında neredeyse babasıyla aynı düzeyde olduğu görülür. Mesud Cemil'in bu yönü, benzer şekilde viyolonsel icrası için de söz konusudur. (Öztürk, 2009: 27). Viyolonselde kendisine özgü bir icra tekniği ve tavrı olan Mesud Cemil'in bu sazın Türk müziği genelindeki tanınmasında büyük rolü olmuştur (Özgüler, 2007: 18).

Nuri Özcan'ın ifadesiyle Mesud Cemil, viyolonsele Yenikapı Mevlevîhânesi'ne devam ettiği sırada tanıştığı Şerif Muhiddin Bey (Targan) sayesinde başlamış ve ömrü boyunca elinden bırakamayacağı bu heybetli saza da vakıf olarak onunla bütünleşmiştir (Özcan, 2011, C.40: 392). Hakkı Derman'a göre Şerif Muhiddin Targan, zeki ve yetenekli bir öğrenci olan Mesud Cemil'e viyolonsel icrasına yönelik bildiği her şeyi öğretmiştir (Cemil, 2011: 21).

Özalp'e göre, Mesud Cemil viyolonseli hem Türk, hem de Batı müziğinde büyük bir ustalıkla icra ederdi (Özalp, 2000, II: 281). Bununla birlikte, bir saz icracısı olarak çalışmalarının büyük bir bölümünü viyolonsele ayırmıştır. Mesud Cemil'in viyolonsel taksimleri oldukça kaliteli ve niteliklidir. Kendi yaşadığı dönemde çok az icracının çaldığı viyolonselin Türk müziğinde nasıl kullanılması gerektiğini çok güzel örnekler vererek göstermiştir (Aksoy, 2004).

İhsan Özgen, Mesud Cemil'in viyolonsel icracılığı hakkındaki görüşlerini şu açıklamalarla dile getirmiştir:

> Bilindiği gibi Mesud Cemil Bey'in babası Tanbûrî Cemil Bey de aynı zamanda iyi bir violonsel ustasıydı. Bu sebeple daha temelden Mesud Cemil, babasının stilinden etkilendi ve ondan edindiği izlenimler kendi stilini oluşturdu. Yurt dışında çok iyi bir Batı Müziği ve violonsel eğitimi aldı. Oda Müziği Toplulukları'nda çalabilecek seviyede iyi bir Çellist oldu. (…) Özellikle sonoritesi (çıkardığı ses tınısının güzelliği, güçlülüğü, parlaklığı) açısından eşsiz bir müzisyendir. Bu özellik onun Batı Müziği çevrelerinde de kabul edilen bir yönüydü. (Doç. İhsan Özgen ile yapılan kişisel görüşmeden akt: Yücebıyık, 1992: 50-51).

Yine Aksoy'un aktarımıyla Mesud Cemil, viyolonsel icrasına yeni bir bakış açısı kazandırmış ve ona derinlik katmıştır. İkili, üçlü, dörtlü ve daha fazla sayıdaki sazendenin birlikte çaldıkları saz takımlarında Türk müziğine viyolonselle kattığı güzel müziksel unsurlar oldukça belirgindir. Aksoy'a göre Mesud Cemil, viyolonselde makamların karar perdelerinin uzun seslerle gösterildiği "dem sesleri" sıkça kullanırdı. Sanatçının viyolonselde ürettiği dem sesler, seslendirdiği eserlerin icrasına bir gerilim kazandırmış ve ezgiyi yeni türlü ahenklerle zenginleştirmiştir. Bununla birlikte, makamların kaba oktavdaki pest seslerini viyolonselde sıklıkla kullanmıştır. Mesud

Cemil'in viyolonselle yaptığı taksimleri; icra tekniği, makamları işleyişi ve kendisine özgü yeni nağmeler üretmesi nedeniyle Türk müziğinde taksim adı verilen doğaçlama müzik biçiminin oldukça üstün nitelikli örnekleri arasındadır. Mesud Cemil'in viyolonsel taksimleri, bu sazı ne kadar iyi icra ettiğinin yanı sıra, nağme oluşturma becerisini göstermesi açısından da önemlidir (Aksoy, 2004).

2. Yöntem

Bu bölümde, çalışmanın modeli açıklanmış, çalışma konusuna yönelik verilerin toplanması ve çözümlenmesinde uygulanan yöntem ve teknikler hakkında da ilgili alt başlıklarda ayrıntılı şekilde bilgi verilmiştir.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden olan betimsel tarama modeli kullanılmıştır.

2.2. Veri Toplama Teknikleri

Çalışmaya yönelik verilerin toplanmasında literatür taraması, doküman incelemesi ve arşiv taraması tekniklerine başvurulmuştur. Birinci olarak Mesud Cemil'in Rast viyolonsel taksiminin ses kaydı, ikinci olarak da sanatçının biyografisi, sanatçı kimliği ile viyolonsel icracılığına yönelik kaleme alınmış çeşitli yazılı kaynaklar, bu çalışmada kullanılan temel dokümanları oluşturmaktadır.

Bu çalışmada Mesud Cemil'in Türk müziğindeki viyolonsel icracılığının doğru bir şekilde tespit edilebilmesi amacıyla sanatçının viyolonsel taksim icra kayıtları tercih edilmiştir. Mesud Cemil'in söz konusu taksim kayıtları, Türkiye Radyo-Televizyon Kurumu (TRT) Müzik Daire Başkanlığı tarafından 2011 yılında çıkarılan *Mesud Cemil: Tanbur ve Viyolonsel Taksimleri / Saz Eserleri I* ile Kalan Müzik tarafından 2004 yılında hazırlanan *Mesut Cemil: Tanbur ve Viyolonsel Taksimleri, Saz Eserleri, Koro Eserleri ve 1932 Şark Musikisi Kongresi Kayıtları* adlı iki CD albümünden temin edilmiştir.

Mesud Cemil'in Türk müziği viyolonsel icrasında kullandığı pozisyonları, yay ve süsleme tekniklerini, form yapısını, ritmik kalıpları, müzik cümlelerini, müziksel ifade unsurlarını ve makamsal seyir özelliklerini özlü ve belirgin bir şekilde sergilemesi nedeniyle sanatçının 2011 tarihli CD albümünde yer alan Rast taksimi tercih edilmiştir.

2.3. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Çalışmada, Mesud Cemil'in Türk müziği viyolonsel icracılığının teknik ve müziksel özelliklerinin belirlenebilmesi amacıyla, sanatçının Rast viyolonsel taksim kaydı notaya aktarılmıştır. Notaya aktarma işleminden sonra, taksim üzerinde kategorisel olarak içerik analizi yapılmıştır.

Analizin birinci aşamasında, adı geçen Rast viyolonsel taksimi, dörtlük birim zaman temel alınarak ses kayıt örneği üzerinden notaya aktarılmıştır. Taksimin her ne kadar usûlsüz, yani belirli ve sabit bir ritmik tartım kullanılmaksızın serbest şekilde icra edilmesine rağmen, taksimdeki motiflerin, ezginin, müzik cümlelerinin, uzun seslerin, süsleme tekniklerinin, makamsal unsurların ve kalışlar ile nefeslerin daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla, sanki belirli bir usûl kalıbına bağlıymış gibi, kendi serbest icra yapısı içerisinde bir ritmik kalıba indirgenmeye çalışılmıştır.

Analizin ikinci aşamasında ise, notaya aktarılan Rast viyolonsel taksimine belirlenen kategoriler doğrultusunda içerik analizi yapılmıştır. Taksim notasıyla birlikte elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle bulgulara dönüştürülmüş ve ortaya çıkan bu bulgular Mesud Cemil'in adı geçen taksimdeki viyolonsel icracılığını ortaya koymak amacıyla yorumlanmıştır.

Analizin üçüncü aşamasında ise sonuç niteliğindeki bulgular, Mesud Cemil'in Rast taksimdeki viyolonsel icra tavrını ortaya koymak amacıyla çalışmanın "Sonuç" bölümü kapsamında yeniden yorumlanmıştır.

Taksimin analizinde izlenilen yollar aşağıda ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

Viyolonselin Batı müziğindeki nota yazımının standart olarak Fa anahtarıyla gösterilmesine karşın, Rast taksimin bir Türk müziği saz eseri formu olması nedeniyle, icra edilen ezgisi de Türk müziği sisteminde kullanılan Sol anahtarıyla yazılmıştır. Bununla birlikte, taksim notasyon olarak Türk müziği sistemi gereği yerinden icra düzenine göre yazılmış olmasına karşın, ses kaydında Mesud Cemil tarafından Mansûr âhengiyle icra edilmiştir. Bu nedenle de viyolonselin nota üzerinde gösterilen icra pozisyonları, parmak ve tel numaraları da Bolâhenk icra düzeninden daha farklı olması nedeniyle Mansûr âhengi dikkate alınarak yazılmıştır. Taksimin yazımında Sibelius v.8.1 adlı nota yazım programı kullanılmıştır.

Taksim kaydının notası üzerinde yuvarlak içinde 1, 2, 3 gibi rakamlarla gösterilen işaretler viyolonsel icrasında kullanılan pozisyonları, notanın her bir satırının altına I, II, III gibi Roma rakamlarıyla yazılan sayılar ise taksim süresince viyolonselin hangi tellerinin kullanıldığını ifade etmektedir. Alt taraftaki tel numaraları,

viyolonselde kullanılan pozisyonların nota üzerindeki takibine yardımcı olmaları amacıyla ayrıca yazılmıştır. Gerek pozisyon, gerekse tel numaralarından sonra uzatılan çizgiler, ilgili pozisyonun ve telin ezgi bünyesinde kullanıldığı kısmı göstermesi amacıyla konulmuştur. Taksimde belirtilen pozisyonların daha iyi anlaşılabilmesi adına, ilgili pozisyonların başladığı perdelerin (notaların) üzerine parmak numaraları ilave edilmiştir. Viyolonselin açık (boş) konumdaki telleri olan II. ve III. telleri nota örneğinde sıfır (0) rakamıyla gösterilmiştir. Kapalı pozisyon kullanılarak basılan perdeler için parmak numaraları 1, 2, 3, 4 rakamlarıyla gösterilmiştir.

Mansur âhengindeki Rast makamı perdelerinin viyolonsel icrasında notada yazıldığı gibi duyulması nedeniyle, Sol anahtarlı porteye ek olarak taksim perdelerinin, viyolonselin Batı müziği icrasında kullanılan Fa anahtarıyla yazılmış biçimi de örnek olarak gösterilmiş ve böylece aradaki yazılış ve duyuluş benzerliğinin daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır.

Taksim notasında, viyolonselde legato yay tekniğinin kullanıldığı motif ve cümlelere bağ işareti konulmuş, detaché yay tekniğinin kullanıldığı sesler ise üzerine herhangi bir bağ işareti konulmaksızın düz şekilde bırakılmıştır. Yine taksim notasında, üzerinde nokta ile yazılmış perdeler "kısa süreli ses" anlamında olup, *staccato (keserek)* ya da *spiccato (zıplatarak)* yay tekniği anlamında kullanılmamıştır.

Taksim ezgisindeki bağlı yaylar gösterilirken üzerlerine çekerek ya da iterek anlamına gelen hareket işaretleri yazılmamıştır. Taksime başlanılan ve bitirilen yay hareketlerinin Mesud Cemil'in viyolonsel icra tavrı adına belirleyici bir etkisinin olmadığı düşünülerek nota üzerindeki bağlara yay işareti yazılmasına gerek görülmemiştir.

Taksimde, viyolonsel tarafından yapılan grupetto tekniği daha net anlaşılması bakımından hem kendi özel süsleme işaretiyle hem de notalarla gösterilmiştir. Bununla birlikte, taksim notasında yerine göre sekizlik, dörtlük ve ikilik nota değerleriyle yazılan uzun sesleri ve kalışları göstermek amacıyla ilgili notaların üzerine puandorg (point d'orgue) işareti konulmuştur.

Taksimin müzik cümlelerini oluşturulan motifler temel ve türemiş olmak üzere 2'ye ayrılmış ve yapılan bu sınıflandırmaya göre numaralandırılmışlardır. Örneğin, taksimin müzik cümlelerini oluşturan her 5 temel motife m1, m2, m3 vd. şeklinde numara verilmiş, bu temel motiflerden türetilen ve birbirlerinin ardılı oldukları belirlenen diğer türemiş motifler ise m1a, m1a[1] vb. şeklinde numaralandırılarak birbirleriyle ilişkili ve bağlantılı oldukları belirtilmiştir.

Taksimin transkripsiyonunda, her müzik cümlesinin başlangıç noktasına taksimin kaçıncı cümle olduğunu belirten parantez içerisinde (1), (2), (3) şeklinde numaralar eklenmiştir. Bununla birlikte, numara verilen her bir müzik cümlesi taksim formu içerisindeki birer periyod, yani bölme olarak da ele alınmış ve bunlar A, B gibi harflerle birer bölme olarak nota üzerinde ayrıca gösterilmiştir. Böylelikle müzik cümlelerinin incelendiği ilgili başlık kapsamında, taksimin küçük çaplı bir de form analizi yapılmıştır. Taksimin form yapısı müzik cümlelerinin özellikleri doğrultusunda tespit edildiği için, müzik cümlelerinin incelendiği başlık alt başlık bünyesinde incelenmiştir.

Nota örneğinde, viyolonselin vibrato yaptığı perdelerin üzerine kısaltılmış şekilde (vib.) yazılmıştır. Taksim seyri sırasında, viyolonselin sustuğu yerler dörtlük değerdeki es işaretleriyle gösterilmiştir. Ezgi içerisinde, yavaş yapılan çarpmalar sekizlik değerdeki notalarla, hızlı yapılan çarpmalar ise onaltılık ve otuzikilik değerdeki notalarla gösterilmiştir.

Taksim notasında, viyolonselle sert şekilde vurgulanan seslerin altına aksan işareti, yumuşak şekilde vurgu yapılan seslerin altına ise tenuto (düz çizgi) işareti konulmuştur. Ayrıca, viyolonselin müzik cümleleri içinde çok kısa fasılalarla nefes aldığı yerler, üstten konulan virgül işaretiyle nota üzerinde belirtilmiştir.

Taksim ezgisi kapsamında yapılan müziksel dinamikleri belirtmek amacıyla Batı müziği icrasına özgü standart nüans işaretleri kullanılmıştır. Türk müziği icra üslûbuna özgü perde kaydırmaları Batı müziğindeki glissando işaretiyle gösterilmiştir. Bununla birlikte, taksim icrasında yapılmış olan mordent, grupetto ve trill gibi süsleme teknikleri için de Batı müziğindeki standart işaretler kullanılmıştır.

Taksimdeki cümlelerin ve makamsal seyir özelliklerinin incelendiği başlıklarda, bu unsurların ezgi üzerinde daha açık ve rahat anlaşılabilmesi amacıyla, viyolonsel icrasına ait pozisyon, tel ve parmak numaraları ile bağ ve artikülasyon işaretleri söz konusu başlıklar kapsamındaki nota örneklerine dahil edilmemiştir.

Taksimin makamsal seyir özelliklerinin incelenmesinde geleneksel anlatım biçimi tercih edilmiştir. Taksimde ezginin yalın bir üslûpla işlenmesi nedeniyle, Rast makamına yönelik seyir özelliklerinin daha açık ve anlaşılır bir şekilde ifade yorumlanabilmesi amacıyla geleneksel anlatımın uygun olacağı düşünülmüştür.

3. Bulgular ve Yorumlar

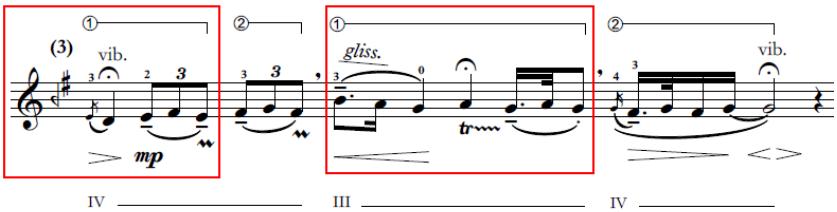
Bu bölümde, Mesud Cemil'in Rast viyolonsel taksiminin teknik, müziksel ve makamsal analizi için belirlenmiş olan 7 adet alt probleme yönelik elde edilen bulgular, nota örneği desteğiyle birlikte alt başlıklar halinde incelenerek yorumlanmıştır.

3.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu başlıkta, Rast taksimde viyolonselin hangi pozisyonlarının ve tellerinin kullanıldığı tespit edilerek incelenmiştir. Yapılan analiz sonucunda, taksimde viyolonselin yalnızca 1. ve 2. pozisyonlarının kullanıldığı tespit edilmiş, diğer pozisyonların kullanımına ise rastlanmamıştır. Bununla birlikte, kullanılan pozisyonlar dâhilinde viyolonselin II, III ve IV. tellerinin kullanıldığı saptanmış, I. telinin ise hiç kullanılmadığı görülmüştür.

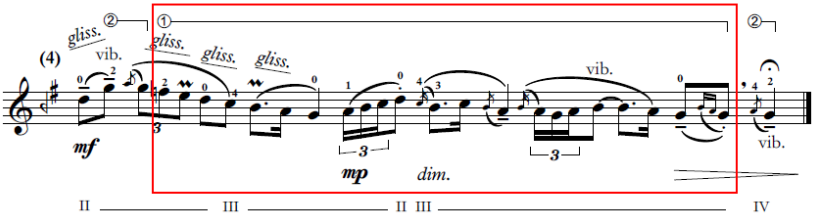
3.1.1. Birinci pozisyon kullanımı

Birinci pozisyon, bu taksim içinde Mesud Cemil'in viyolonselde en çok kullandığı konumdur. Tüm taksim boyunca yedi kere birinci pozisyon kullanmıştır. Sanatçının Rast makamını Mansur âhenginde icra etmesi nedeniyle makamın karar perdesi (rast) viyolonselin açık konumdaki III. Sol (G2) teline, pest bölgedeki kalış perdesi (yegâh) ise kapalı konumdaki IV. Do (C2) teline denk gelmektedir. Gerek açık konumda bulunan Sol ve Do tellerinin viyolonselde dolgun ve rezonanslı tınlaması ve gerekse bu tellerin üzerinden birinci pozisyonun kullanılması, Mansur âhengiyle seslendirilen Rast makamının viyolonseldeki icrasına kolaylık sağlamaktadır.



Şekil 3.1. Birinci pozisyon kullanımı (IV. ve III. tellerde)

Şekil 3.1.'e göre Mesud Cemil, taksimin 3. cümlesinin başında yegâh perdesinden yukarı doğru tam perdelerle çıkarken (IV. telde) ve rast perdesi üzerinde Rast yaparken (III. telde) viyolonselin birinci pozisyonunu kullanmıştır. Birinci pozisyon aracılığıyla IV. telden III. tele geçişler de rahat bir şekilde yapılabilmektedir.

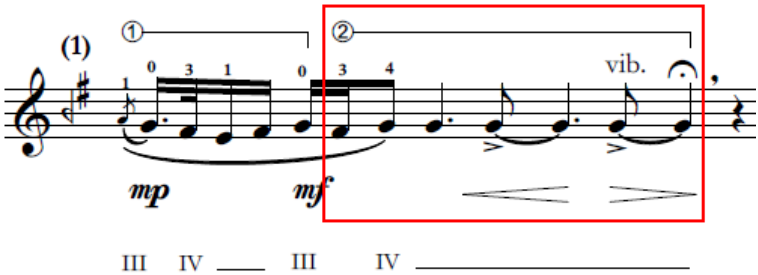


Şekil 3.2. Birinci pozisyon kullanımı (II. ve III. tellerde)

Şekil 3.2.'de ise Mesud Cemil, taksimin 4. cümlesini icra ederken çoğunlukla 1. pozisyonu kullanmıştır. Sanatçının, taksiminin bu son cümlesinde, nevâ ve rast perdelerini açık telde seslendirmek istemesi nedeniyle buna en uygun olan birinci pozisyonu tercih ettiği düşünülebilir. Mansûr âhengindeki Rast icrasında, viyolonselin rast (III. tel) ve nevâ (II. tel) perdeleri arasında kolaylıkla geçiş yapılabilmektedir.

3.1.2. İkinci pozisyon kullanımı

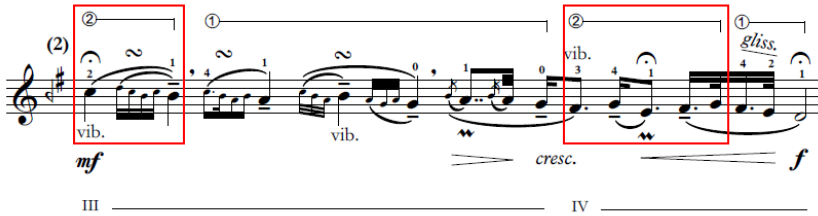
Mesud Cemil'in bu taksiminde kullandığı diğer pozisyon da ikinci pozisyondur. Mesud Cemil, Rast taksiminde ikinci pozisyonu birinciye göre daha az kullanmıştır. Sanatçı, makamın karar perdesi olan rast'ı viyolonselin IV. Do teli üzerinde vibratolu olarak seslendirmek, yine aynı Do teli üzerinde hüseynî aşîrân perdesinde kalış yapmak ve III. Sol teli üzerinde segâh'ta Segâh çeşnisi göstermek amacıyla ikinci pozisyonu kullanmıştır.



Şekil 3.3. İkinci pozisyon kullanımı (IV. telde)

Şekil 3.3.'e göre Mesud Cemil, rast perdesi civarından başladığı seyrinde, rast perdesi üzerinde uzun bir kalış göstermek istediği için ilgili şekildeki Sol sesini en sonda vibrato ile destekleyerek vurgulamak istemiş olabilir. Bu nedenle de sanatçının, 1.

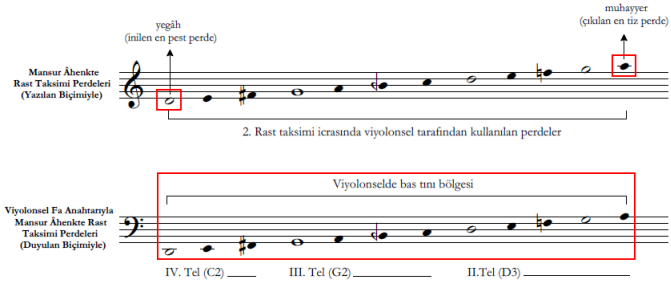
cümlede kalış yaptığı rast perdesini viyolonselin ikinci pozisyonunda kapalı olarak seslendirme yoluna gittiği ifade edilebilir.



Şekil 3.4. İkinci pozisyon kullanımı (III. ve IV. tellerde)

Şekil 3.4.'te görüldüğü üzere, Mesud Cemil'in taksim notasının 2. cümlesinin başlangıcında, çargâh perdesini vibratolu olarak seslendirmeye başlaması ve grupetto içindeki nevâ perdesinin daha iyi tınlaması amacıyla da bu perdeyi kapalı şekilde duyurmayı tercih ederek segâh'taki Segâh'lı kalışı III. Sol teli üzerinde, ikinci pozisyonla göstermek istemiştir. Yine aynı şekilde, hüseynî aşîrân perdesi üzerinde çok kısa bir kalış göstermek ve rast perdesini 4. parmakla kapalı olarak seslendirmek istediği için, hüseynî aşîrân perdesini viyolonselin IV. Do teli üzerindeki ikinci pozisyonu kullanarak basmıştır.

Viyolonselde Mansur âhenginin temel alınmasıyla icra edilen Rast makamındaki bir taksimin veya herhangi bir başka eserin karar perdesi, Türk müziği viyolonsel icracıları tarafından çoğunlukla viyolonselin açık konumdaki III. Sol (G2) teli üzerinden seslendirilmektedir. Mesud Cemil de Rast makamındaki taksimini burada sözü edilen düzene göre icra etmiştir. Mansûr âhengi, viyolonselcilere Rast makamı icrasında pozisyon kullanımı açısından kolaylık sağlamaktadır.



Şekil 3.5. Mansur âhengine göre taksimde kullanılan perdelerin viyolonsel icrasında duyulan biçimi

Şekil 3.5.'te de görüldüğü gibi, Mesud Cemil tarafından Mansur âhengine göre icra edilen Rast taksiminde, viyolonselin indiği en pest perdenin yegâh (D2), çıktığı en tiz perdenin ise muhayyer (A3) olduğu tespit edilmiştir. Kullanılan düzen nedeniyle de bu taksim, viyolonselin Fa anahtarıyla gösterilen bas tını bölgesindeki perdelerle icra edilmiştir. Viyolonselin bas tını bölgesindeki en pest perde kaba çargâh'tır. Ancak Mesud Cemil, Rast taksimde en fazla yegâh perdesine kadar indiği için ilgili şekildeki kaba çargâh (C2) perdesi porte üzerinde gösterilmemiştir.

Rast taksimin icrası, yegâh ve muhayyer perdeleri arasında viyolonselin bir buçuk oktav genişliğindeki pest icra bölgesi üzerinden yapılmıştır. Türk müziği icrası açısından değerlendirildiğinde ise bu icra bölgesi viyolonselin yalnızca 1. ve 2. pozisyonlarını kullanmayı yeterli kılmaktadır. Mansûr âhengi, Rast makamı icrasında viyolonseldeki tel ve pozisyon geçişlerinin daha rahat ve seri bir biçimde yapılabilmesine olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla da Mansûr'un viyolonselde Rast makamı icrası için ideal ve kullanışlı bir akord düzeni olduğu ifade edilebilir.

Mesud Cemil Taksim icrasında, açık konumdaki keskin ve metalik tınısından dolayı viyolonselin I. La (Nevâ / A3) telini hiç kullanılmamış olup, yalnızca II. Re (Rast / D2), III. Sol (Kaba Çargâh / G2) ve IV. Do (Kaba Acem Aşîrân / C2) tellerini kullanmıştır.

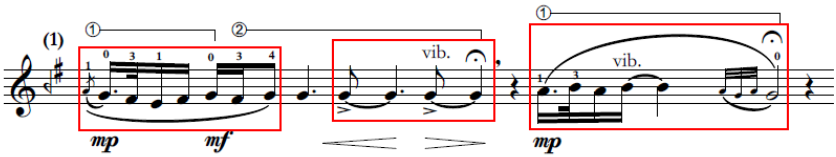
3.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta Rast taksimin icrasında viyolonselde hangi yay tekniklerinin kullandığı tespit edilerek incelenmiştir. Yapılan analiz sonucunda, taksimde ağırlıklı olarak *legato*, yani bağlı yay tekniğini kullanıldığı tespit edilmiştir. Taksimde yalnızca birkaç perde üzerinde ise *detaché*, yani ayrı yay tekniği kullanılmıştır.

3.2.1. Legato (bağlı) yay kullanımı

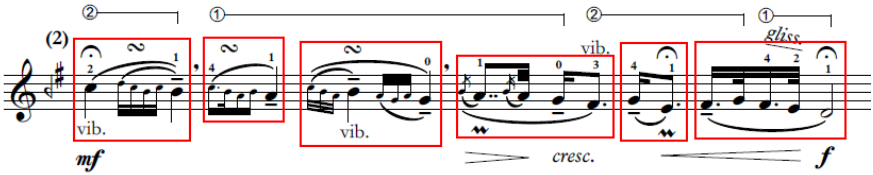
Mesud Cemil, bu taksimi icra ederken birkaç perdenin dışında çok büyük oranda bağlı (legato) yay tekniğini kullanmayı tercih etmiştir. Bunun nedeni de Türk müziğinin karakterinin ve icra tavrının bir gereği olarak yaylı sazların genellikle bağlı yay kullanılarak çalınmaları şeklinde açıklanabilir. Bu düşünceden hareketle, Mesud Cemil'in de bu taksimi icra ederken viyolonselde daha ziyade legato yay tekniğini tercih etmiş olabileceği söylemek mümkündür. Sanatçı, taksimdeki müzik cümlelerini bağlı yay kullanarak icra etmenin Türk müziği icra üslûbuna daha uygun olacağını düşünmüş olabilir. Bir diğer neden olarak Türk müziğinde bir taksim icrasında, ilgili makamın perdeleri ve müzik cümleleri uzun seslerle icra edildiği için, yaylı sazlara yeterli ifade alanı sağlamasından ötürü bağlı yay tekniğinin bu müziksel ifade adına daha uygun ve kullanışlı olduğu düşüncesi ileri sürülebilir. Dolayısıyla bu durum, Mesud Cemil'in

Rast makamındaki bu taksimin icrasında viyolonsele yönelik buna benzer bir düşünceyle hareket ettiği şeklinde yorumlanabilir.



Şekil 3.6. Bağlı (legato) yay kullanımı (1. cümlede)

Şekil 3.6.'da, taksim notasının birinci cümlesinde Rast makamına giriş yapılan iki motifte, rast perdesi üzerinde senkopla gösterilen uzun kalışta ve rast'ta Rast yapılan son iki motifte viyolonsel bağlı yay tekniğiyle icra edilmiştir.



Şekil 3.7. Bağlı yay kullanımı (2. cümlede)

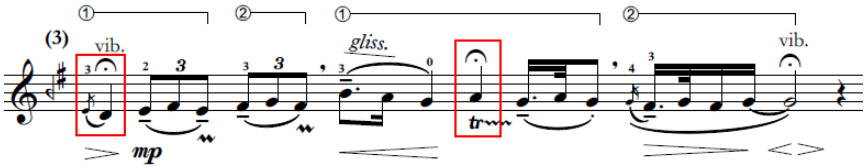
Şekil 3.7.'de ise, taksimin 2. cümlesinin tamamı, viyolonselle bağlı yay tekniği kullanılarak icra edilmiştir. Mesud Cemil'in bu cümlede legato şeklinde de olsa çok uzun yaylar kullanmadığı anlaşılmaktadır.

Bütün taksim genelinde ezginin, belirli perdelerde yapılan kalışların hissinin ve cümle bağlantılarının daha bütünleyici şekildeki ifadesi adına özellikle bağlı yayların kullanılmış olduğu söylenebilir. Bu durum, taksim türünün doğaçlamaya dayalı olmasından ötürü uzun seslerle icra edilme geleneği etkisinin de söz konusu olduğu şeklinde yorumlanabilir.

3.2.2. Detaché (ayrı) yay kullanımı

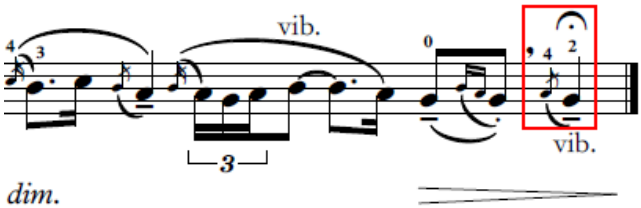
Mesud Cemil, Rast taksimi boyunca yalnızca dört perdeyi detaché yay tekniğini kullanarak icra etmiştir. Türk müziği icrasında detaché yayın Batı müziğindeki gibi ağırlıklı olarak bir kullanım durumu yoktur. Türk müziğinde yaylı sazlarda, daha ziyade icra edilen esere ilişkin müziksel karakterin gerektirdiği cümle ve pasajlarda ayrı yay kullanılır. Dolayısıyla da Mesud Cemil'in bu taksimdeki detaché yay kullanım oranının legato yayınkine kıyasla çok az olmasının nedeninin bu durumla ilişkili olduğu

da söylenebilir. Sanatçı, taksimin birinci cümlesindeki dörtlük değerle gösterilen rast perdesini, 3. cümlenin başındaki kalış yapılan dörtlük değerdeki yegâh perdesi ile ortasındaki dügâh perdesini ve 4. cümlenin en sonunda yine dörtlük değerle gösterilen ve tam karar perdesi olan rast'ı detaché yay tekniğiyle icra etmiştir.



Şekil 3.8. Detaché (ayrı) yay kullanımı (3. cümlede)

Şekil 3.8.'de gösterilen nota örneğinde, 3. cümle başındaki yegâh ile tril yapılan dügâh perdesinin ayrı yayla icra edildiği görülmektedir. Her iki perdede de kalış yapılması nedeniyle diğer perdelerden daha uzun süreli seslendirildikleri ve doğal olarak da detaché yay tekniğiyle icra edildikleri söylenebilir.



Şekil 3.9. Detaché yay kullanımı (4. cümlede)

Şekil 3.9.'da, taksimin 4. cümlesinin son sesi olan tam karar perdesinin de ayrı yayla icra edildiği görülmektedir. Esasen kendisine bir bağ işaretiyle bağlanmış çarpma şeklindeki dügâh perdesiyle birlikte seslendirilmesine karşın, dügâh perdesinin yalnızca süsleyici bir unsur olarak karar perdesine eklenmesi nedeniyle bu durum bağlı yay kullanımı şeklinde değerlendirilmemelidir. Burada, tam karar sesi olan rast perdesinin, taksimin tamamlandığı hissini vermekle yükümlü olması nedeniyle kendisine yeterli alanı sağlayacak uzun bir yayla ayrı şekilde icra edilmiş olduğunu söylemek mümkündür.

3.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu başlık kapsamında, Rast taksim icrasında hangi süsleme tekniklerinin kullanıldığı incelenmiştir. Yapılan analiz sonucunda, taksimdeki viyolonsel icrasında

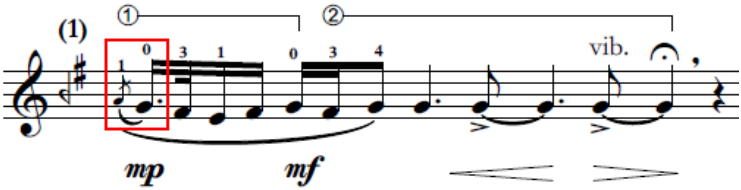
çarpma, *mordent*, *grupetto*, *trill*, *glissando* ve *vibrato* süsleme tekniklerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.3.1. Rast taksimde çarpma kullanımı

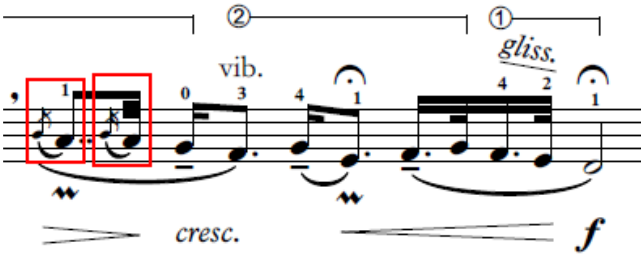
Bu alt başlık kapsamında, Rast taksimdeki viyolonsel icrasında kullanılan çarpma süsleme tekniği incelenmiştir. Taksimde yalnızca *değerini kendisinden sonra alan çarpma*, *çift çarpma* ve *üçlü çarpma* türlerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

3.3.1.1. Değerini kendisinden sonra alan çarpma kullanımı

Mesud Cemil, Rast taksiminin hemen başlangıcında, 1. cümlede, makama giriş perdesi olan rast'ı nitelemek ve süslemek amacıyla dügâh perdesi üzerinde değerini kendisinden önce alan vurgulu bir çarpma örneği göstermiştir. Bu çarpma, Şekil 3.10.'da verilen nota örneği üzerinde, taksimin 1. cümlesinin hemen başında görülmektedir.



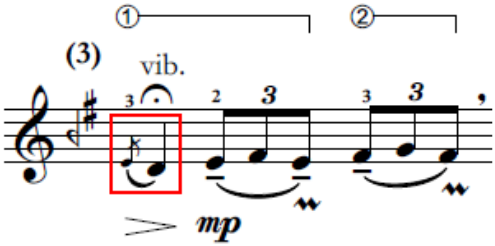
Şekil 3.10. Çarpma kullanımı (dügâh perdesinde)



Şekil 3.11. Çarpma kullanımı (segâh perdesinde)

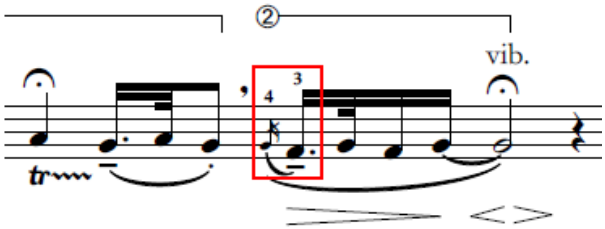
Şekil 3.11.'e göre, 2. cümlenin ortasında, çift noktalı sekizlik ve otuzikilik notalarla gösterilen dügâh perdesinden önce çarpma kullanılmıştır. Burada dügâh perdesini süslemek amacıyla segâh perdesi üzerinden ardışık olarak kullanılan sekizlik ve onaltılık değerdeki vurgulu iki çarpma örneği sergilenmiştir. Bunda Türk müziği

icrasında art arda gelen aynı iki perdenin arasına çarpma ekleme geleneğinin de etkisi söz konusudur.



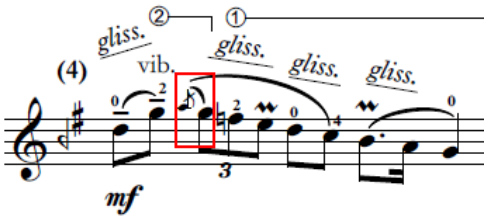
Şekil 3.12. Çarpma kullanımı (hüseynî aşîrân perdesinde)

Şekil 3.12.'ye göre, 3. cümlenin başında, dörtlük notayla gösterilen yegâh perdesinde ikinci bir kalış daha yapılmış ve bu kalış, hüseynî aşîrân perdesi üzerindeki sekizlik değerdeki yavaş, ancak vurgulu bir çarpmayla desteklenmiştir. Bununla birlikte, 2. cümlenin bitiminde yegâh'taki uzun kalışın ardından gösterilen bu ikincisinin tekdüze olmaması adına çarpmayla süslenmek istendiği de söylenebilir.



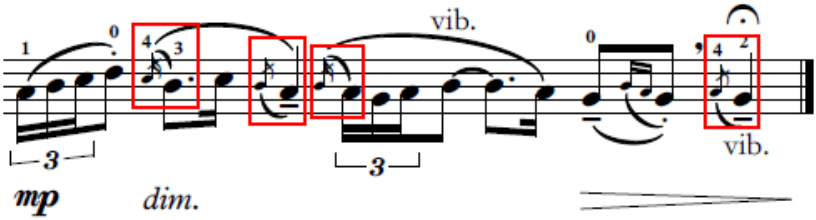
Şekil 3.13. Çarpma kullanımı (rast perdesinde)

Şekil 3.13.'te, 3. cümlenin ikinci yarısında Rast'lı kalışa doğru giderken ilk ırak perdesinden önce yapılan onaltılık değerdeki vurgulu çarpmanın, kendisinden sonraki ırak perdesini yeden olarak kuvvetlendirmek amacıyla yapılmış olduğu düşünülebilir.



Şekil 3.14. Çarpma kullanımı (muhayyer perdesinde)

Şekil 3.14.'te gösterilen nota örneğinde, 4. cümlede, glissando (kaydırma) ile duyurulan nevâ ile gerdâniye perdelerinden sonra, ikinci gerdâniye perdesini vurgulamak amacıyla muhayyer (lâ) perdesi üzerinde sekizlik değerde bir çarpma yapılmıştır. Bunun diğer bir nedeni de Türk müziği icrasında peş peşe gelen aynı iki perdenin arasına çarpma ekleme geleneği şeklinde yorumlanabilir.

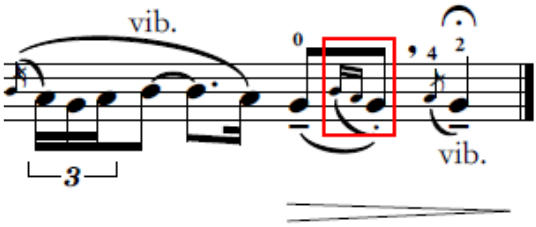


Şekil 3.15. Çarpma kullanımı (çargâh, segâh ve dügâh perdelerinde)

Şekil 3.15.'e göre, 4. cümlenin ikinci yarısında, ikisi onaltılık ve ikisi de sekizlik olmak üzere değerini kendisinden önce alan dört adet çarpma kullanılmıştır. Çargâh, segâh ve dügâh perdeleri üzerinde kullanılan bu çarpmalardan birincisi segâh'ı, ikincisiyle üçüncüsü dügâh'ı, dördüncüsü de taksimin tam karar perdesi olarak gösterilen rast'ı süslemek amacıyla kullanılmıştır.

3.3.1.2. Çift çarpma kullanımı

İkili (çift) çarpma türü bu taksimde bir kez kullanılmıştır. Gerek aynı iki perde arasını süslemek, gerekse tam karar esnasında Rast makamı hissiyatını vurgulamak adına Mesud Cemil'in, ikili çarpma tekniğine başvurduğunu söylemek mümkündür.

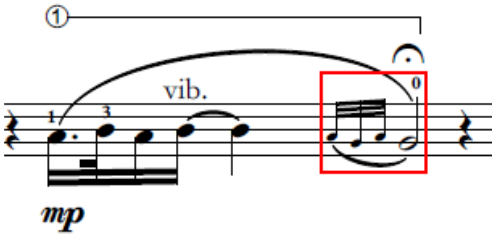


Şekil 3.16. İkili çarpma kullanımı (segâh ve dügâh perdelerinde)

Şekil 3.16.'ya göre, taksimin 4. cümlesindeki tam karar perdesinden bir önceki rast perdesinin önünde, onaltılık değerdeki segâh ve dügâh perdeleri üzerinde, *segâh-dügâh* ikilisi şeklinde duyurulmuştur.

3.3.1.3. Üçlü çarpma kullanımı

Mesud Cemil, üçlü çarpma türünü Rast taksiminin yalnızca iki yerinde kullanmıştır. İlkini 1. cümlenin bitimindeki rast perdesinden önce, 2. cümlenin ilk yarısının sonunda yer alan rast perdesinden hemen önce kullanmıştır.



Şekil 3.17. Üçlü çarpma kullanımı (dügâh ve rast perdelerinde)

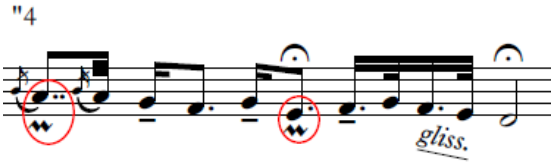
Her ikisi de otuzikilik değerde olan ve *dügâh-rast-dügâh* şeklindeki bir üçlemeyle icra edilen üçlü çarpma Şekil 3.17.'de görüldüğü gibi kullanılmıştır.

3.3.2 Mordent Kullanımı

Bu alt başlık kapsamında Rast taksimde kullanılan mordent (mordan) tekniği incelenmiştir. Yapılan analiz sonucunda, taksimdeki viyolonsel icrasında yalnızca *üst hareketli mordent* türünün kullandığı tespit edilmiştir.

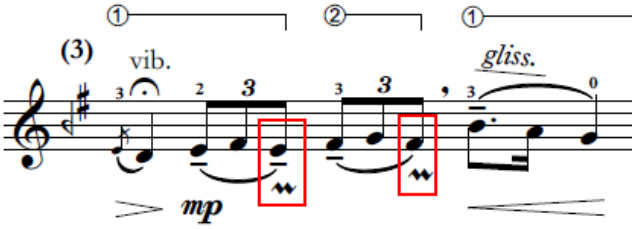
3.3.2.1. Üst hareketli mordent

Mordent, Mesud Cemil'in Rast taksiminde sıklıkla kullanmış olduğu bir süsleme tekniğidir. Sanatçı mordent tekniğini bu taksimin 4, 5 ve 6. cümleleri içerisinde kullanmıştır. Mesud Cemil'in bu taksimde gösterdiği mordent süslemelerinin tümü, bulunduğu perdenin bir basamak yukarındaki perdeye sürçecek şekilde yapılmıştır.



Şekil 3.18. Mordent kullanımı (dügâh ve hüseynî aşîrân perdelerinde)

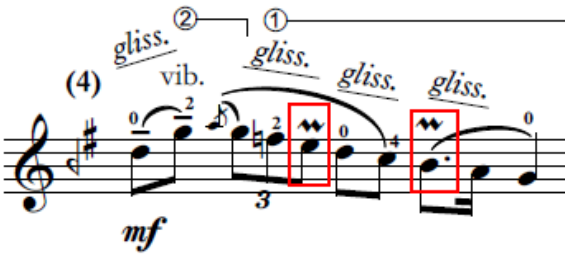
Şekil 3.18.'e göre, taksimin 2. cümlesinin ikinci yarısının ilk perdesi olan dügâh'ta, segâh perdesindeki çarpmayla birlikte ve sonra da kısa süreli bir asma kalışın yapıldığı hüseynî aşîrân perdesinde mordent süslemesi kullanılmıştır. Yukarıdaki şekilde gösterilen her iki mordent'ın da bulundukları perdeleri süslemek ve önemlendirmek amacıyla yapıldığı ifade edilebilir. Bu süsleme tekniğinin kullanıldığı diğer kısım ise taksimin 3. cümlesidir.



Şekil 3.19. Mordent kullanımı (hüseynî aşîrân ve ırak perdelerinde)

Şekil 3.19.'dan görüldüğü üzere, 3. cümlenin başındaki yegâh perdesinden rast perdesine doğru olan çıkıcı ezgi hareketi içerisinde hüseynî aşîrân ve ırak perdeleri üzerinde üst hareketli mordent kullanılmıştır. Her ikisi de birer üçleme ritmik kalıbı içerisinde bulunan söz konusu bu perdelerin, üçlemelerin oluşturduğu sekvens kalıbına ve ezgisel yürüyüşe renk ve hareketlilik kazandırmak amacıyla mordent ile süslenmek istenmiş olabilecekleri ihtimal dâhilindedir.

Mordent tekniğinin bu taksimde uygulandığı bir diğer kısım da 4. cümledir.



Şekil 3.20. Mordent kullanımı (hüseynî ve segâh perdelerinde)

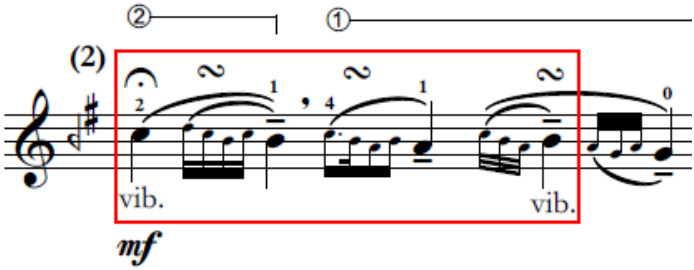
Şekil 3.20'de de görüldüğü gibi, 4. cümlenin başlangıcındaki inici ezgi üzerinde hüseynî ve segâh perdelerinde glissando tekniğiyle birlikte üstten hareketli mordent süslemesi kullanılmıştır. Burada da adı geçen perdelerde mordent'ın inici hareket dâhilinde ezgiyi süslemek üzere kullanıldığı söylenebilir. Bununla birlikte Mesud Cemil, 4. cümle başındaki ilgili motiflerde mordent tekniğini kullanarak hüseynî ve segâh perdelerini önemlendirmek istemiş olabilir.

3.3.3. Grupetto Kullanımı

Bu alt başlık kapsamında, Rast taksimde kullanılan grupetto süsleme tekniği incelenmiştir. Yapılan analiz sonucunda, taksimdeki viyolonsel icrasında yalnızca *üst hareketli grupetto* türünün kullandığı tespit edilmiştir.

3.3.3.1. Üst hareketli grupetto kullanımı

Mesud Cemil grupetto süsleme tekniğini Rast taksiminin 2. cümlesinde kullanmıştır. Sanatçının grupettoya gerek renkli bir süsleme tekniği oluşu ve gerekse Batı müziği etkisini yansıtması nedeniyle taksiminde yer vermiş olduğu tahmin edilebilir. Mesud Cemil'in bu taksimde viyolonselle yaptığı her üç grupetto da üstten hareketlidir. Alttan hareketli olan grupetto türünü ise burada kullanmamıştır.

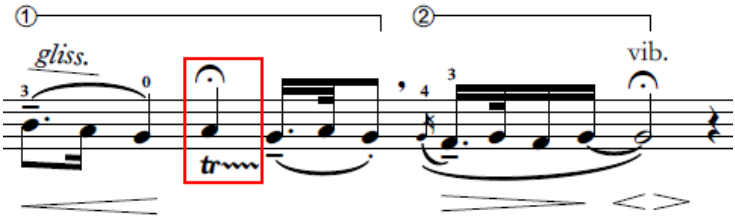


Şekil 3.21. Grupetto kullanımı (2. cümlede)

Şekil 3.21.'e göre 2. cümlede, sırasıyla segâh, dügâh ve yine segâh perdelerinden önce, otuzikilik ve onaltılık dörtleme ve üçleme tartımları içerisinde grupetto kullanılmıştır. Mesud Cemil'in hızlı şekilde yaptığı grupettolar otuzikilik, daha yavaş olanları ise onaltılık notalarla gösterilmiştir. 2. cümlenin başındaki çargâh perdesindeki kalışın ardından sırasıyla segâh, dügâh, tekrar segâh perdesi üzerindeki kalışları vurgulamak amacıyla sanatçının grupetto süslemesine başvurduğu söylenebilir. Bununla birlikte Mesud Cemil'in, viyolonselin Türk müziğindeki icrasını grupetto süslemeleriyle renklendirip zenginleştirmek istediği düşüncesi de ihtimal dâhilindedir.

3.3.4. Trill Kullanımı

Mesud Cemil, Rast makamındaki bu taksiminde tek bir perde üzerinde tril yapmıştır. Taksim notasının 3. cümlesinin ikinci yarısında, üzerinde kalış yapılan ve dörtlük notayla gösterilen dügâh perdesinde, alttan hareketli ve hızlı bir tril örneği sergilemiştir.



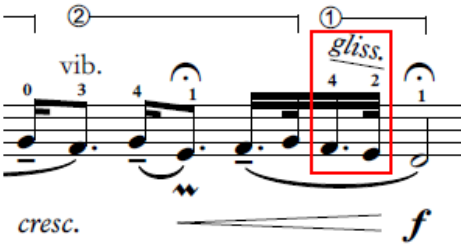
Şekil 3.22. Trill kullanımı (dügâh perdesinde)

Şekil 3.22.'den de görüldüğü üzere göre, taksimde yapılan trilin başlangıç perdesi dügâh olup, dügâh ve segâh perdelerinin arasında uygulanmıştır. Sanatçının rast

perdesindeki Rast'lı kalışa doğru giderken vurguladığı dügâh perdesinde hem teknik göstermek hem de viyolonselin icrasına renk katmak amacıyla tril yaptığı söylenebilir. Viyolonselin Batı müziğindeki icrasında da çok kullanılan bir süsleme tekniği olan trilin, bu taksimde Batı müziği etkisiyle de uygulanmış olabileceği düşünülebilir

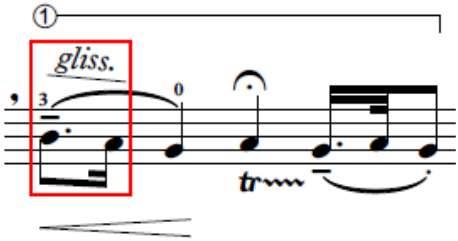
3.3.5. Glissando Kullanımı

Glissando süsleme tekniği, Mesud Cemil'in bu taksim kaydında viyolonselde görece daha sık uyguladığı bir tekniktir. Sanatçı bu taksiminde viyolonselle glissando'yu beş farklı yerde kullanmıştır.



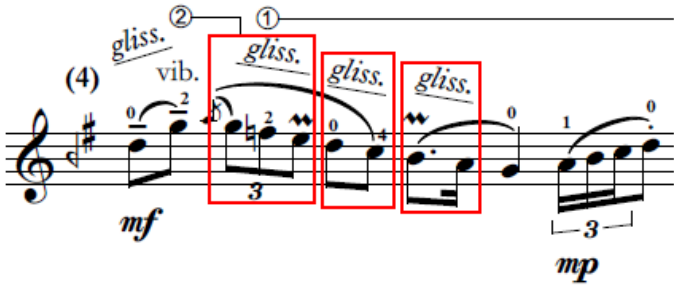
Şekil 3.23. Glissando kullanımı (ırak ve hüseynî aşîrân perdeleri arasında)

Şekil 3.23.'e göre Mesud Cemil, ilk glissandoyu taksimin 2. cümlesinin sonunda, ikincisini 3. cümlede, diğerlerini de 4. cümlenin başlangıcında ardışık olarak göstermiştir. Sanatçı ilk glissandoyu 2. cümlenin sonunda, yegâh perdesine doğru giderken ırak ve hüseynî aşîrân perdeleri arasında kısa bir şekilde yapmıştır.



Şekil 3.24. Glissando kullanımı (segâh ve dügâh perdeleri arasında)

Şekil 3.24.'te Mesud Cemil'in, 3. cümledeki ikinci glissando'yu Rast'lı kalışa doğru, ilkinden biraz daha uzun tutarak segâh ve dügâh perdeleri arasında yaptığı görülmektedir.

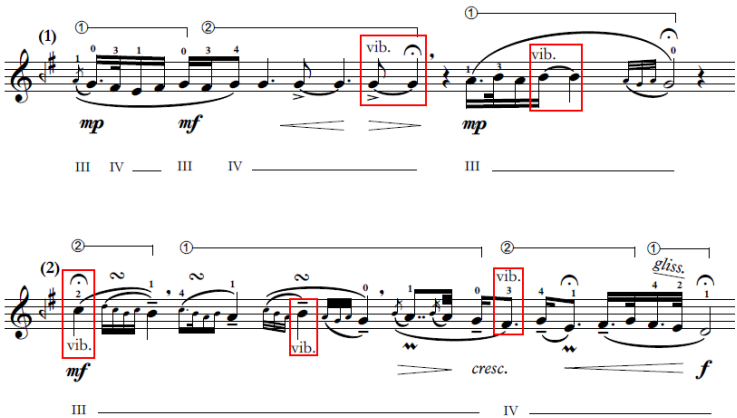


Şekil 3.25. Glissando kullanımı (4. cümlede)

Şekil 3.25.'e göre de diğer üç glissando uygulaması taksimin 4. cümlesinin başlangıcındaki inici ezgi hattı üzerinde yapılmıştır. Rast taksim kaydında yapılan en uzun glissando zinciri 4. cümlenin başındaki glissandolardır. Türk müziğindeki sözlü ve enstrümantal eserlerde inici seyir sırasında icra tavrı gereği sıkça uygulanan glissando tekniği, burada viyolonsel üzerinde de uzun ve belirgin şekilde yapılmıştır.

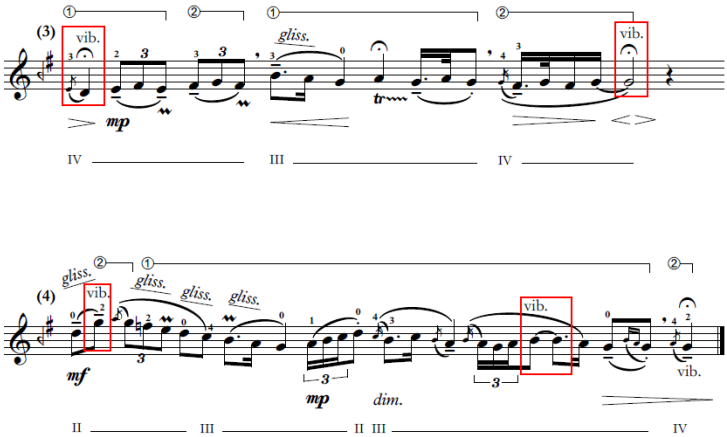
3.3.6. Vibrato Kullanımı

Mesud Cemil, vibrato tekniğini Rast taksimde kalış gösterdiği perdeler ile bunların dışındaki uzun sesler üzerinde kullanmıştır. Sanatçı taksim boyunca yegâh, hüseynî aşîrân, ırak, rast, dügâh, segâh ve çargâh perdeleri üzerinde vibrato yapmıştır. Mesud Cemil'in bu taksimde uyguladığı vibratolar az salınımlı, yavaş ve hafiftir.



Şekil 3.26. Vibrato kullanımı (1. ve 2. cümlelerde)

Yukarıda, Şekil 3.26.'daki nota örneğinde görüldüğü gibi, kalış gösterilen perdelerde ve uzun seslerde, viyolonsel icrasının tekdüze olmaması ve renk kazanması amacıyla vibrato tekniği kullanılmıştır.



Şekil 3.27. Vibrato kullanımı (3. ve 4. cümlelerde)

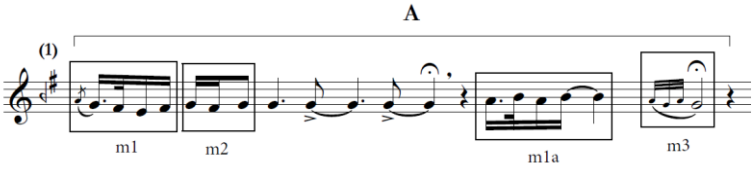
Şekil 3.27.'de ise 3. cümlenin başındaki yegâh ile sonundaki rast perdesinde, yapılan kalışları daha iyi vurgulamak düşüncesiyle vibrato tekniğine başvurulduğu görülmektedir. Mesud Cemil, 4. cümlenin başındaki gerdâniye perdesinde yaptığı küçük bir vibratonun ardından, tam karara giderken segâh perdesinde ve en sonda da rast perdesinde vibrato yapmıştır. 4. cümlenin sonundaki rast perdesinin durak noktası, yani tam karar yeri olması nedeniyle Mesud Cemil'in, salınım açısından en yoğun viyolonsel vibratosunu bu perde üzerinde yaptığı düşünülebilir.

3.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlık kapsamında, Mesud Cemil'in Rast taksimi müzik cümleleri, motifleriyle belirlenerek incelenmiştir. Yapılan analiz sonucunda, Mesud Cemil'in bu taksimde 5 temel motif kullandığı ve bu 5 motiften türettiği 13 adet alt motif oluşturduğu tespit edilmiştir. Sanatçının taksim genelinde kullandığı motiflerin toplamının 18 olduğu görülmüştür. Buna ek olarak, kullanılan motiflerle birlikte Mesud Cemil'in taksimde toplam 4 müzik cümlesi oluşturduğu tespit edilmiştir. Taksimin müzik cümleleri içerdikleri motiflere, perdelere ve kalışlara göre incelenmiştir.

3.4.1. Rast Taksimdeki Müzik Cümleleri

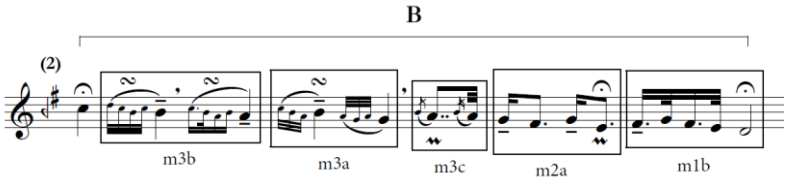
Taksime giriş niteliğindeki 1. cümle, 3 temel ve 1 de alt motiften oluşmaktadır. Bu cümlede belirlenen motifler sırasıyla m1, m2, m1a ve m3 olarak numaralandırılmıştır. 1. cümlenin ikinci yarısındaki m1a, m1'den türetilmiştir ve onun daha farklı bir biçimidir. Cümlenin ortasındaki senkop ritmik kalıbıyla gösterilen rast perde silsilesi ise destekleyici unsur olması nedeniyle bir motif olarak değerlendirilmemiştir.



Şekil 3.28. Taksimin 1. cümlesini oluşturan motifler

Şekil 3.28.'de de görüldüğü üzere, taksimin bu ilk cümlesi rast civarındaki tam perdelerle seyre başlamıştır. Bütünüyle Rast gösterilen 1. cümlede, pestten tize doğru sırasıyla hüseynî aşîrân, ırak, rast, dügâh ve segâh perdeleri kullanılmıştır. Cümlenin sonunda rast perdesi üzerinde Rast'lı bir kalış yapılmıştır. Taksimin bu ilk cümlesi, form açısından bakıldığında bir periyod olarak düşünülebilir. Bu nedenle, 1. cümlenin taksimin A bölmesi olduğunu söylemek mümkündür.

Mesud Cemil, Rast taksimde kurduğu her cümlenin sonundaki kalış yapılan perdeleri puandorg kullanarak uzatmıştır. Sanatçının, müzik cümlelerinin sonundaki bitiş hissini vurgulamak amacıyla da puandorg kullandığı düşünülebilir. Şekil 3.28.'e göre, Mesud Cemil'in 1. cümlede kalış yaptığı rast perdeleri üzerinde hem uzun ses tutmak hem de kalış hissiyatını pekiştirmek adına puandorg kullandığı ifade edilebilir. Bununla birlikte sanatçının, cümle sonlarındaki kalış yapılan perdelerin yanı sıra, cümle başlangıcında ya da ortasında yer alan perdelerin süre değerini uzatmak ve onları vurgulamak amacıyla da puandorg kullanımına başvurduğunu söylemek mümkündür.

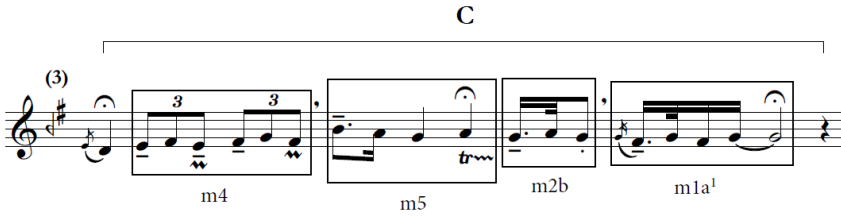


Şekil 3.29. Taksimin 2. cümlesini oluşturan motifler

Şekil 3.29.'dan da anlaşıldığı üzere, taksimin 2. cümlesi, 1. cümledeki m1, m2 ve m3'ün türevleri şeklindeki toplam 5 alt motiften oluşturulmuştur. 2. cümlede belirlenen motifler sırasıyla m3b, m3a, m3c, m2a ve m1b şeklinde numaralandırılmıştır. 2. cümledeki ilk üç motif, m3'ten türetilmiştir. Cümledeki son iki motifin ise 1. cümledeki m2 ile m1'den türetildikleri tespit edilmiştir. 2. cümlede ezgiyi oluşturan motiflerin, temel motiflerin malzemesinden türetildikleri de ilgili şekilden anlaşılmaktadır. 2. cümlede, 1. cümledeki temel motiflerden yola çıkılarak ezginin geliştirilmeye başlandığı söylenebilir. 2. cümlenin oluşturulmasında, nevâ'dan yegâh'a kadar olan tam perdeler kullanılmıştır. Bu cümlede Rast makamı 1. cümleye göre daha belirgin şekilde gösterilmiştir. Cümlenin sonunda, yegâh perdesi üzerinde yarım karar olarak da ifade edilebilecek geçici bir kalış yapılmıştır. Yegâh perdesindeki bu kalışa Rast perde düzenindeki tam perdeler kullanılarak inildiği için, yegâh'a da Rast'la gelindiği söylenebilir.

Taksimin yalnızca 2. ve 3. cümleleri içinde sekvens kullanılmıştır. İlk sekvens 2. cümlenin başında, m3b olarak gösterilen grupetto süslemeleriyle birlikte Segâh ve Uşşak'lı kısa kalışların gösterildiği yerde yapılmıştır. Şekil 3.29.'da, otuzikilik değerdeki nevâ, çargâh, segâh perdeleriyle oluşturulan ilk grupetto ve ardından gelen dörtlük değerdeki segâh perdesi ile onaltılık değerdeki çargâh, segâh, dügâh perdeleri ve ardından gelen dörtlük değerdeki dügâh perdesiyle oluşturulan ikinci grupettonun aynı inici basamak mantığıyla kullanılması burada bir sekvens oluşturmuştur. Mesud Cemil'in, 2. cümlede rast perdesindeki kalışa doğru gidişte ezgi oluşumu adına kullanışlı olduğu için ve kendi müziksel duyuşu gereği bu noktada sekvense başvurduğu ifade edilebilir.

Form açısından bakıldığında, taksimin 2. cümlesinin B bölmesi olarak adlandırılması uygundur. Çünkü her ne kadar 1. cümlenin motif malzemesiyle kurulmuş olsa da ritmik ve ezgisel olarak A bölmesinden farklılık göstermektedir. Dolayısıyla bu durumda, 2. cümlenin ayrı bir periyod olarak değerlendirilmesi yanlış olmayacaktır.

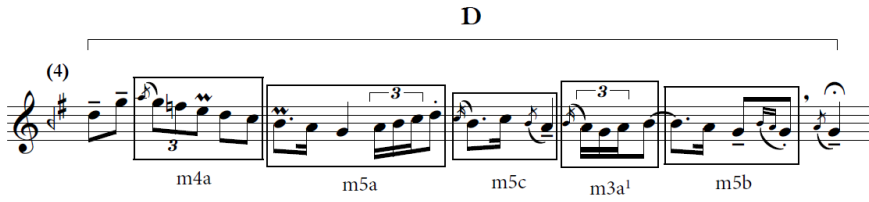


Şekil 3.30. Taksimin 3. cümlesini oluşturan motifler

Şekil 3.30.'a göre, taksimin 3. cümlesi ikisi temel ve ikisi de türemiş olmak üzere toplam 4 motiften oluşturulmuştur. 3. cümlede belirlenen motifler sırasıyla m4, m5, m2b ve m1a şeklinde numaralandırılmıştır. Bu cümlenin sonuna doğru kullanılan m2b ve m1a[1], m2 ile ve m1a adlı motiflerin malzemesinden türetilmiştir. 3. cümlede ezgi 6 perdenin kullanılmasıyla meydana gelmiştir. Cümledeki en pest perde ikinci kez kalış yapılan yegâh, en tiz perde ise segâh'tır. Yegâh ile segâh arasındaki bu tam perdeler pestten tize doğru yegâh, hüseynî aşîrân, ırak, rast, dügâh, segâh ve çargâh'tır. Tam perdelerin kullanımıyla işlenen 3. cümlede de bitişte Rast gösterilmiştir.

Taksimdeki ikinci sekvens ise 3. cümlenin başında, m4 olarak belirtilen motifte yer almaktadır. Çıkıcı olarak yapılan bu sekvens, hüseynî aşîrân, ırak, rast perdeleriyle ve sekizlik değerdeki üçlemeler biçiminde oluşturulmuştur. Şekil 3.30.'daki birbirinin aynı üçleme tartımlarıyla oluşturulan sekvens, cümlede çıkıcı bir basamak göreviyle kullanılmıştır. Her üçlemenin son sesine mordent süslemesinin de eklenmesi, sekvensin müziksel açıdan daha renkli bir şekilde icra edilmek istendiğinin bir işareti olarak yorumlanabilir. Mesud Cemil'in rast perdesindeki kalışa doğru gidişte çıkıcı-inici tarzda bir yol izlemesi nedeniyle üçlemeler halinde kurguladığı bu sekvensi, hem ezgiye ritmik bir çeşitlilik kazandırmak hem de müzik cümlesinin dinamizmini yükseltmek amacıyla kullandığını söylemek mümkündür.

Form olarak 3. cümleyi C bölmesi şeklinde adlandırmak mümkündür. Ezgi oluşumu nedeniyle A bölmesiyle kısmen benzerlik göstermesine karşın, ritmik yapısı ve motif kullanımı nedeniyle ondan farklıdır. Bu nedenle 3. cümle taksim formu içinde ayrı bir bölme olarak değerlendirilmelidir.



Şekil 3.31. Taksimin 4. cümlesini oluşturan motifler

Şekil 3.31'deki nota örneğine göre, taksimin 4. ve son cümlesi toplam 5 adet türemiş motiften oluşturulmuştur. 4. cümlede belirlenen motifler sırasıyla m4a, m5a, m5c, m3a[1] ve m5b şeklinde numaralandırılmıştır. Bu cümlenin sonuna doğru kullanılan m2b ve m1a[1], m2 ile ve m1a adlı motiflerin malzemesinden türetilmiştir. 4. cümlede ezgi 9 perdenin kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Cümledeki en pest perde tam karar verilen rast, en tiz perde ise çarpma şeklinde kullanılan muhayyer'dir. Muhayyer ile rast

arasındaki bu perdeler tizden peste doğru muhayyer, gerdaniye, acem, hüseynî, nevâ, çargâh, segâh, dügâh ve rast'tır. Cümleye inici bir seyirle başlanması nedeniyle Rast makamının iniş cazibesi gereği eviç perdesi yerine acem perdesi açılmıştır. 4. cümlenin ezgisinde Rast makamının klasik bir kullanım örneği sergilenmiştir. Cümle, rast perdesindeki Rast'lı kalışla tamamlanmıştır.

4. cümle, taksim formu içerisinde D bölmesi olarak değerlendirilebilir. Her ne kadar bu taksimde tespit edilen temel motiflerin malzemesiyle oluşturulmuş olsa da perde hareketleri, ezgisi ve ritmik yapısı nedeniyle kendisinden önceki müzik cümlelerinden farklı bir konumdadır. Taksimdeki tüm cümleler kendi içlerinde özgün olduklarından 4. ve son cümleye de periyod olarak D demek bu anlamda yerinde olacaktır.

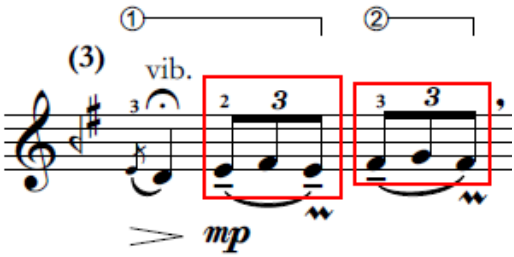
Taksimdeki cümleler çoğunlukla birbirlerinin türevi olan motiflerden oluşturulmuşlarsa da birbirini küçük değişikliklerle aynı ezgiyi kullanarak yineleyen herhangi bir cümleye rastlanmamıştır. Bu nedenle de taksimi oluşturan 4 müzik cümlesi de birbirinden farklı olarak değerlendirilmiş ve biçimsel olarak da A, B, C ve D şeklindeki bölmelere ayrılmıştır.

3.5. Beşinci Alt Probleme Yönelik Bulgular ve Yorumlar

Bu başlıkta, Rast taksimde kullanılan ritmik kalıpların neler olduğu incelenmiştir. Yapılan içerik analizi sonucunda, taksimdeki viyolonsel icrasında yalnızca üçleme ve senkop türündeki ritmik kalıplara başvurulduğu tespit edilmiştir.

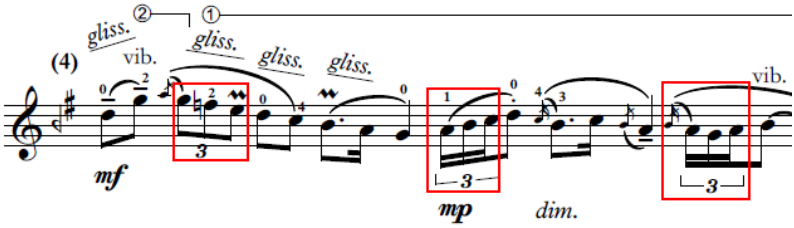
3.5.1. Üçleme kalıbı kullanımı

Mesud Cemil, üçleme ritmik kalıbını Rast taksiminin yalnızca 3. ve 4. cümleleri içerisinde sekizlik ve onaltılık süre değerleriyle kullanmıştır.



Şekil 3.32. Üçleme kalıbı kullanımı (3. cümlede)

Şekil 3.32'de, 3. cümlenin başında puandorgla tutulan yegâh perdesinin ardından çıkıcı şekilde kullanılan sekizlik değerdeki iki adet üçleme ritmik kalıbı görülmektedir. Hüseynî aşîrân, ırak ve rast perdeleriyle oluşturulan her iki üçleme kalıbının, ezgi bünyesinde hem ritmik çeşitlilik yaratmak hem de cümle sonundaki rast perdesindeki kalışa doğru gidişte çıkıcı bir basamak oluşturmak amacıyla kullanıldıkları söylenebilir.

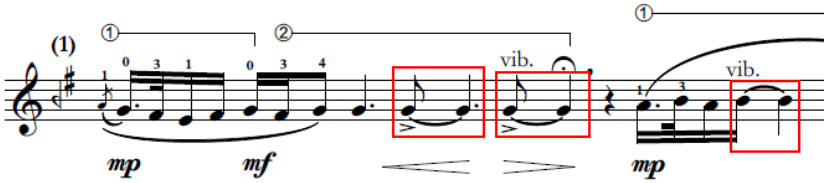


Şekil 3.33. Üçleme kalıbı kullanımı (4. cümlede)

Şekil 3.33'de ise, 4. cümle içerisinde biri sekizlik, diğer ikisi de onaltılık değerdeki toplam üç adet üçleme kalıbının kullanıldığı görülmektedir. Cümlenin başında, muhayyer çarpmayla birlikte gerdâniye, acem ve hüseynî perdeleriyle oluşturulan üçleme, glissando süsleme tekniğiyle birlikte kullanılmıştır. Yine aynı cümlenin ortasında, rast perdesinde yapılan ilk kalıştan hemen sonra, nevâ perdesine çıkmak amacıyla sırasıyla dügâh, segâh ve çargâh perdeleriyle oluşturulan ve bir tür merdiven işlevine sahip olan onaltılık değerdeki çıkıcı üçleme kalıbı gelmektedir. Nevâ perdesinin gösterilmesinin ardından, tam karara doğru seyri sonlandırmaya başlayan Mesud Cemil, onaltılık değerdeki segâh çarpmayla birlikte yine aynı süre değerine sahip olan dügâh ve rast perdeleriyle oluşturduğu inici-çıkıcı nitelikteki son üçleme kalıbını duyurmuştur. Mesud Cemil'in bu son üçleme kalıbını, iniş cazibesi ve ritmik bir süsleme unsuru olarak kullandığını düşünmek mümkündür.

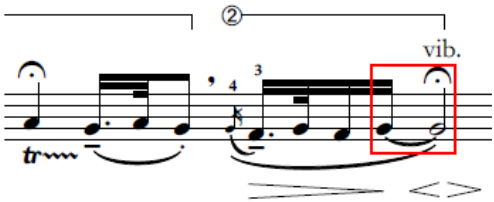
3.5.2. Senkop kalıbı kullanımı

Senkop ritmik kalıbı, bu taksimin birinci, üçüncü ve dördüncü cümleleri içerisinde kullanılmıştır. Senkop, taksimde daha çok belirli bir ritmik kalıp içindeki son sesin kendisinden sonra gelen başka bir ritmik kalıba veya perdeye bağlanması şeklinde uygulanmıştır.



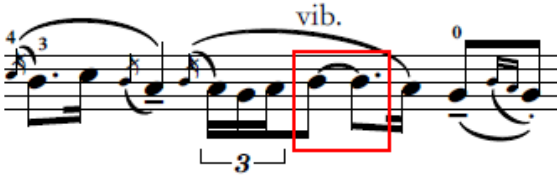
Şekil 3.34. Senkop kalıbı kullanımı (rast ve segâh perdelerinde)

Şekil 3.34'e göre, senkop kalıbının taksimin 1. cümlesinin ilk motifinde rast, ikinci motifinde ise segâh perdesi üzerinde, uzun ses elde etmek amacıyla kullanıldığı anlaşılmaktadır. Her iki cümledeki senkop da başladığı sesten sonra gelen yeni bir ritmik kalıba ya da sese bağlanacak şekilde oluşturulmuştur. Bununla birlikte, taksimin 1. cümlesindeki bu senkoplar, bulundukları ritmik kalıbın son sesleri olan rast ve segâh perdelerinin güçlü zamana denk gelecek şekilde duyurulmalarını sağlamıştır. Mesud Cemil, uzun yay kullanımı içinde yaptığı senkoplarla rast ve segâh perdelerinin süre değerlerini uzatarak cümle sonundaki kalış hissini desteklemeyi amaçlamıştır.



Şekil 3.35. Senkop kalıbı kullanımı (3. cümlede, rast perdesinde)

Şekil 3.35'te, 3. satırdaki 3. cümlenin sonunda da bir senkop kalıbının kullanıldığı görülmektedir. Dörtleme kalıbının son sesi olan onaltılık değerdeki rast perdesi, puandorgla birlikte uzatılan ikilik değerdeki ikinci bir rast perdesine bağlanmıştır. Böylelikle senkopla birlikte söz konusu rast perdesinin süre değeri uzatılmış ve cümle sonundaki kalış hissi güçlendirilmiştir.



Şekil 3.36. Senkop kalıbı kullanımı (4. cümlede, segâh perdesinde)

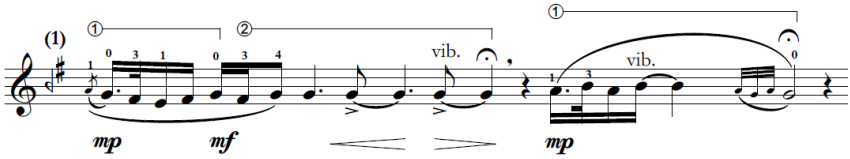
Şekil 3.36'da, 4. cümlenin bitimine doğru rast perdesindeki tam karara gidişte, onaltılık değerdeki üçleme kalıbının son sesi olan sekizlik segâh perdesi, notada noktalı sekizlikle gösterilen bir sonraki segâh perdesine bağlanmıştır. Her iki ritmik kalıbın sonundaki ve başındaki segâh seslerini senkoplayarak uzatan Mesud Cemil, Rast'lı tam karara giderken segâh perdesini vurgulayarak önemini belirtmek istemiş olduğu düşünülebilir.

3.6. Altıncı Alt probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

Bu alt başlıkta, Rast taksimde kullanılan müziksel ifade unsurlarının neler olduğu incelenmiştir. Yapılan analiz soncunda, taksimde müziksel ifade unsuru olarak nüans, puandorg ve sekvens kullanıldığı tespit edilmiştir.

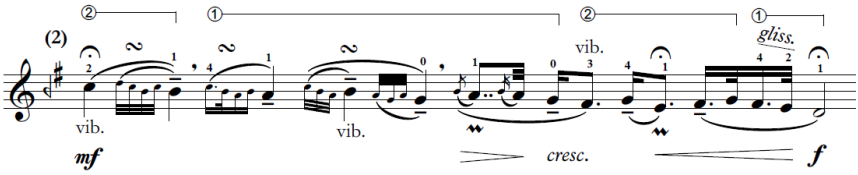
3.6.1. Rast taksimde kullanılan nüanslar

Mesud Cemil, Rast makamındaki bu taksiminin ezgisel özellikleri doğrultusunda belirli bir müziksel dinamizm oluşturmuş ve bunu da ortaya koyacak şekilde bir takım nüans unsurlarını viyolonsel aracıyla yansıtmıştır. Tüm taksim genelinde *mezzo forte (mf), mezzo piano (mp), crescendo (cresc./<)* ve *diminuendo (dim.)* olarak adlandırılan nüans terimlerini ezgi üzerinde uygulamıştır. Mesud Cemil'in taksimde viyolonselle oluşturduğu müzikal dinamizme en uygun ifade karşılıkları olarak Batı müziği icrasında kullanılan bu nüans terimleri tespit edilmiştir.



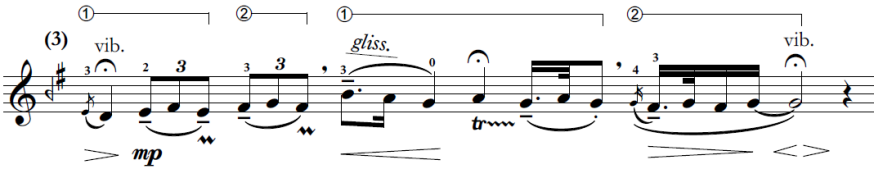
Şekil 3.37. Nüans kullanımı (1. cümlede)

Şekil 3.37'de, 1. cümledeki taksim ezgisinin mezzo piano, mezzo forte, crescendo ve decrescendo gibi nüans terimlerinin kullanılmasıyla icra edildiği görülmektedir. Birinci cümlede, taksim seyrine orta hafiflikte başlayan (*mp*) viyolonsel, rast perdesindeki ilk kalışa doğru gürlüğünü orta kuvvetliye (*mf*) doğru yükseltmiş, devamında sesini biraz daha yükselttikten sonra tekrar düşürmüştür. Birinci cümlede viyolonsel, senkopla desteklenen uzun rast perdesi vurgusunu tınısını dalgalandırarak göstermiştir. 1. cümlenin 2. motifine orta hafiflikte başlayan viyolonsel, cümlenin bitimine kadar bu nüansı sürdürmüştür. Mesud Cemil'in, müzikal dinamizm açısından bir karşıtlık unsuru yaratmak amacıyla da 1. cümledeki 2. motifi orta hafif nüansla icra etmek istediği söylenebilir.



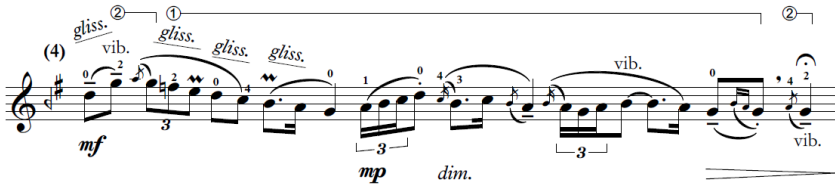
Şekil 3.38. Nüans kullanımı (2. cümlede)

Şekil 3.38'e göre, 2. cümleye çargâh perdesini tutarak başlayan viyolonsel, ezgiye bu kez orta kuvvette (*mf*) girmiş ve cümlenin ilk yarısının sonundaki Rast'la gelinen kalışa dek bu nüansı korumuştur. Aynı cümlenin ikinci yarısından itibaren tını olarak biraz düştükten (*decresc.*) sonra, kademeli olarak tekrar yükselişe (*cresc.*) geçen viyolonsel, kısa bir kalış gösterdiği hüseynî aşîrân perdesinden itibaren gürlüğünü belirgin bir şekilde arttırmış ve cümle sonunda Rast'la gelerek kalış yaptığı yegâh perdesini kuvvetli (*f*) nüansla icra etmiştir. Rast'taki Rast'tan yegâh'a kadar olan ezgi bünyesinde viyolonseldeki tınısının gürlüğünü arttıran Mesud Cemil, yegâh perdesindeki kalışı müziksel açıdan daha dinamik bir ifadeyle göstermek istediği söylenebilir. Diğer yandan, sanatçının taksim seyrindeki müziksel anlatım gücünü arttırmak adına da bu uygulamaya başvurduğunu ifade etmek mümkündür.



Şekil 3.39. Nüans kullanımı (3. cümlede)

Şekil 3.39.'a göre, 3. cümlenin başında yegâh perdesini tutan viyolonsel, bu perdeden itibaren gürlüğünü azaltarak orta hafif nüansa düşmüştür. Bu nüansı glissando yapmaya başladığı segâh perdesine kadar sürdürmüş ve segâh'tan itibaren sesini tril yaptığı dügâh perdesinden önceki rast perdesine dek biraz arttırmıştır. Burada orta hafif ve orta kuvvetli arası bir nüans uygulamıştır. 3. cümle sonundaki yedenle birlikte yapılan Rast'lı kalışa kadar bu nüansla seyrettikten sonra, ırak perdesinden itibaren gürlüğünü senkop yaptığı onaltılık değerdeki rast perdesine dek düşürmüştür. Uzunca bir kalış yaptığı ikilik değerdeki puandorglu rast perdesi üzerinde küçük bir crescendo-decrescendo (< >) dalgalanması göstererek cümleyi tamamlamıştır. Mesud Cemil, 3. cümlede taksimin sonuna yaklaşmaya başladığı için viyolonselin müziksel dinamiğini de kademeli olarak düşürmeye başlamıştır.



Şekil 3.40. Nüans kullanımı (4. cümlede)

Şekil 3.40'ta görüldüğü gibi, taksimin 4. ve son cümlesine orta kuvvetli nüansla başlayan viyolonsel, dörtlük notayla gösterilen ilk rast perdesine kadar aynı nüansı sürdürmüştür. Onaltılık değerdeki dügâh-segâh-çargâh üçlemesinden itibaren orta hafif (*mp*) nüansa inmiş ve hemen devamında da kademeli olarak tınısını düşürmeye başlamıştır. 4. cümlenin bitiminde bulunan son üç rast perdesinin ilkinden itibaren decrescendo (>) ile sesini biraz daha alçaltmış ve tam karar verdiği rast perdesiyle birlikte tınısı giderek kaybolmuştur.

Taksimin tam kararla birlikte sona erdiği hissini müziksel dinamiği tamamen düşürerek vermeye çalışan Mesud Cemil, viyolonsel icrasıyla dengeli bir nüans kullanımı gerçekleştirmiştir. Sanatçı, taksimin müziksel dinamiğini çoğunlukla hafif nüanslar kullanarak oluşturmuştur. Bu taksiminde, viyolonsel icrasının kuru ve tekdüze olmamasına mümkün olduğunca özen gösteren Mesud Cemil, Türk müziğinin karakterine de uygun bir nüans kullanımı sergilemiştir.

Viyolonsel icrasındaki nüans farklılıklarına ek olarak, taksim genelinde nispeten hafif ve yumuşak karakterli bir tını kullanan sanatçının, viyolonselle ürettiği tınıyı müziksel dinamiklerle uyumlu ve dengeli bir şekilde kullandığını belirtmek mümkündür.

Mesud Cemil'in nüans kullanımının bir diğer özelliği de onun entonasyon konusundaki başarısı olarak ifade edilebilir. İyi bir Türk müziği viyolonsel icracısı olduğu kendisi hakkında yazılmış çeşitli kaynaklar tarafından da ifade edilen Mesud Cemil'in, viyolonselle seslendirdiği bu Rast taksiminde perde baskısı açısından temiz ve nitelikli bir entonasyon kullanımı sergilediği tespit edilmiştir.

Viyolonseldeki perde baskılarını Türk müziğinin icra anlayışına uygun şekilde duyuran Mesud Cemil'in, Rast makamı perdelerini de bu taksiminde iyi bir entonasyonla seslendirdiği tespit edilmiştir. Özellikle de Rast makamının önemli ârızî perdelerinden olan segâh ile ırak'ı, seyrin iniş ve çıkış cazibesini de dikkate alarak gösterdiği kalışlara göre, glissandolar yardımıyla da dikleştirip pestleştirerek icra ettiği

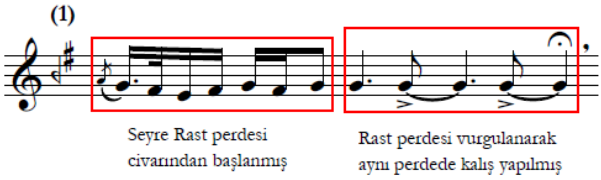
görülmüştür. Bununla birlikte Mesud Cemil, Rast makamının bir diğer önemli ârızî perdesi olan eviç perdesini bu taksiminde kullanmamıştır.

Taksimin ilk cümlesinin sonunda, kısaca kalış gösterdiği segâh perdesini olması gerekenden daha pest bastığı saptanan Mesud Cemil'in bu uygulamasının kullandığı pozisyondan ya da parmak numarasından kaynaklandığı tahmin edilmektedir. Sanatçı, bu cümlenin dışında kalan ve üzerinde glissando (kaydırma) yapılmayan diğer segâh perdelerini gelenekteki icra şekliyle, dikçe icra etmiştir.

Taksimdeki makam seyrinde eviç yerine acem perdesini açan Mesud Cemil, viyolonselin II. Re teli üzerinde, gerdaniye perdesinden III. Sol teli üzerindeki rast perdesine kadar glissando süslemeleriyle duyurduğu tüm sesleri entonasyon bütünlüğünü bozmaksızın icra etmiştir. Taksimde glissando uyguladığı perdeler arası geçişlerdeki entonasyon kalitesinin, sanatçının viyolonsel icracılığının dikkat çeken bir özelliği olduğu ifade edilebilir. Viyolonselin gerek açık, gerekse kapalı pozisyonlarında sanatçının, makamın perdelerini doğru ve falsosuz şekilde bastığı saptanmıştır.

3.7. Yedinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar

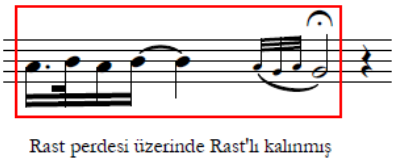
Bu alt başlık kapsamında, Rast taksiminin makamsal seyir özelliklerinin nasıl olduğu incelenmiştir. Yapılan analiz sonucunda, taksim icrasında Rast makamı bünyesinde kullanılan seyir bölgeleriyle birlikte, kalış yapılan perdeler tespit edilerek açıklanmıştır.



Şekil 3.41. Rast makamı seyri başlangıcında kullanılan perdeler (1. cümlede)

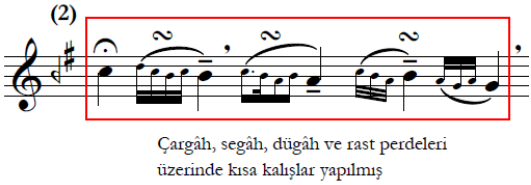
Şekil 3.41.'e göre, Mesud Cemil Rast taksiminin seyrine, Rast perdesi ile altındaki ırak ve hüseynî aşîrân perdelerini kullanarak başlamıştır. Sanatçının makam seyrine giriş yaptığı perdeler çarpma şeklindeki dügâh ile normal şekilde seslendirilen rast, ırak ve hüseynî aşîrân'dır.

Makamın pest bölgedeki perdelerinin duyurulmasından sonra, viyolonselde uzun yaylar aracılığıyla seslendirilen rast perdesi vurgulanmıştır. Rast perdesinin önemine vurgu yapan sanatçı, kalış yaptığı bu perdeyle ikinci motifi sonlandırmıştır.



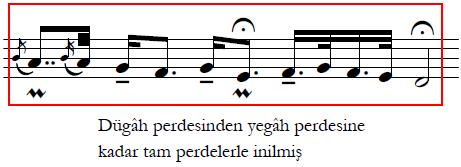
Şekil 3.42. Rast makamı seyri (1. cümlede)

Şekil 3.42.'de görüldüğü üzere, dügâh ve segâh perdelerinin hemen ardından, senkop halindeki segâh perdesi üzerinde kısaca durularak kalış yapılmıştır. Devamında, dügâh ve rast perdelerinin otuzikilik değerdeki üçlü çarpma içerisinde de kullanılmasıyla rast perdesinde Rast'la kalış yapılmış ve 1. cümle tamamlanmıştır.



Şekil 3.43. Rast makamı seyri (2. cümlede)

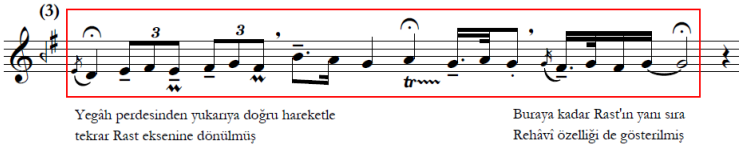
Şekil 3.43.'e göre, taksimin 2. cümlesinin başında çargâh perdesi açılmış ve puandorgla uzatılarak tutulmuştur. Devamında sırasıyla segâh'ta Segâh'lı, dügâh'ta Uşşak'lı kısa kalışların da gösterilmesiyle birlikte Rast'lı kalışın yapıldığı rast perdesine kadar inilmiş ve motif tamamlanmıştır. 2. cümlenin en başındaki çargâh perdesini takiben sırasıyla segâh, dügâh ve rast perdelerinin grupetto süslemeleri yardımıyla önemlendirilmesi, cümledeki Rast duyumunu sade, ancak güzel bir şekilde göstermiştir.



Şekil 3.44. Dügâh'tan yegâh'a iniş (2. cümlede)

Şekil 3.44.'e göre, 2. Cümlede segâh'la yapılan çarpmalarla iki defa duyurulan mordent süslemeli dügâh perdesinden sonra, tam perdeler kullanılarak aşağıya, önce hüseynî aşîrân perdesine kadar inilmiş ve yine mordent süslemesinin de eklenmesiyle

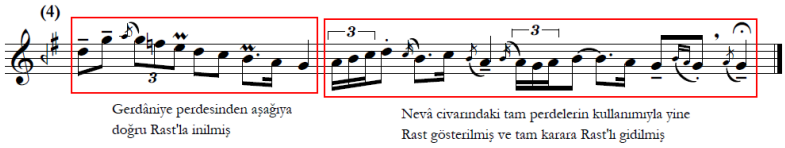
kısa bir asma kalış yapılmıştır. Bu asma kalıştan hemen sonra da ırak, rast, hüseynî aşîrân ve yegâh perdelerinin tekrar kullanılmasıyla yegâh üzerinde de bir asma kalış yapılmıştır. Bu noktada, dügâh'tan yegâh'a Rast'la inildiği de ifade edilebilir.



Şekil 3.45. Yegâh perdesinden Rast'a dönüş (3. cümle)

Şekil 3.45.'e göre Mesud Cemil, taksimin 3. cümlesinin başında, yegâh perdesini bir kez daha tutarak ikinci, ancak daha kısa bir kalış yapmıştır. Bu cümle başında da yegâh perdesini bir kez daha tutarak bir önceki kalışı pekiştirmiştir. Yegâh perdesinden sonra üçleme kalıplarıyla oluşturduğu ve hüseynî aşîrân, ırâk ve rast perdeleriyle seslendirdiği 1. motifle tekrar yükselmeye başlamış ve çok kısa şekilde durduğu ırak'tan segâh perdesine atlayarak glissando süslemesiyle Rast perdesine dönerek tekrar Rast göstermiştir. Mesud Cemil, 3. cümleyi yedenle birlikte rast perdesi üzerinde kalarak Rast'la tamamlamıştır.

Mesud Cemil, taksimin 1. cümlesinin başından 3. cümlenin sonuna kadar olan seyir kullanımıyla Rast makamının yanı sıra, icrasıyla bir yandan da Rehâvî makamı özelliği göstermiştir. Taksime Rast perdesinin altındaki tam perdelerle başlaması, en fazla nevâ perdesini duyurması, devamında Rast makam düzenindeki perdeleri kullanarak nevâ'dan yegâh perdesine kadar inerek bu perdeyi vurgulaması ve sonra yine Rast perdesine geri gelmesi, Mesud Cemil'in Rast içinde Rehâvî makamı özelliğine de dikkat çekmek istediği anlamında yorumlanabilir.



Şekil 3.46. Rast'la tam karara gidiş (4. cümle)

Şekil 3.46.'dan da görüldüğü gibi, taksimin 4. ve son cümlesinde Mesud Cemil, en başta duyurulan nevâ perdesine yükselip, buradan da gerdaniyeye atlayarak inici şekilde, viyolonselde glissando tekniği ile süslediği perdelerle tekrar rast perdesine doğru inmeye başlamıştır.

4. cümlede, Rast makamı seyrinin bir özelliği olan Acem perdesinin açılmasıyla rast perdesine kadar Rast'la inilmiş ve dörtlük değerle gösterilen ilk rast perdesinde çok kısa bir kalış yapılmıştır. Devamında, dügâh, segâh, çargâh ve nevâ perdelerinin çıkıcı ve inici şekilde duyurulmasından sonra dügâh perdesinde kısa bir asma kalış yapılmıştır. Ardından, yine segâh, dügâh ve rast perdelerinin kullanılmasıyla birlikte makam seyri inici hareketlerle sürdürülmüş ve en sonda rast perdesine Rast'la düşülerek tam karar verilmiştir.

Taksim boyunca Rast kullanımının ağırlıklı olduğu görülmüştür. Mesud Cemil'in Rast makamıyla birlikte Rehâvî makamı özelliğini de yansıtması, bu taksimin bir diğer karakteristiği olarak yorumlanabilir. Mesud Cemil, toplam dört müzik cümlesinden oluşan bu kısa Rast taksiminde başka bir makama geçki yapmamış ve makam seyri boyunca da Rast ekseninden ayrılmamıştır.

Taksimdeki makam seyrinde, sanatçının indiği en pest perde yegâh, çıktığı en tiz perde ise çarpma olarak kullandığı muhayyer perdesi olmuştur. Taksim seyrini Rast makamının daha çok başlangıç ve pest bölgelerdeki perdeleriyle gerçekleştiren Mesud Cemil, Mansur âhengi nedeniyle viyolonselde de bu makam için sazın pest icra bölgesi sınırlarında kalan perdeleri kullanmıştır. Mesud Cemil, bu Rast taksiminde daha çok inici-çıkıcı biçimdeki bir seyir örneği göstermiştir.

Mesud Cemil'in taksimdeki makam seyri boyunca asma kalış yaptığı perdeler segâh, dügâh, ırak, hüseynî aşîrân ve yegâh olduğu görülmüştür. Sanatçı, Rast makamının güçlüsü olan nevâyı seyir içinde göstermesine karşın, bu perde üzerinde yarım kalış yapmamıştır. Rast makamının tiz seyir bölgesinden yalnızca çarpma biçimindeki muhayyer ile gerdaniye perdelerini açan Mesud Cemil, makamın orta ve pest seyir bölgelerini kullanmıştır.

Mesud Cemil, bu Rast taksiminde sergilediği seyir kullanımı içerisinde farklı bir makama geçki yapmamıştır. Rast'ın yanı sıra, taksim içerisinde, Rehâvî makamının özelliklerini de yansıtmıştır. Ancak makam seyri boyunca Rast ekseninden çıkmadığı için sanatçının bu uygulaması, başka bir makama geçiş unsuru olarak anlaşılmamalıdır. Sonuç olarak, Mesud Cemil'in bu taksiminde, Rast dışındaki farklı bir makama geçiş uygulamasına rastlanmamıştır.

Sonuçlar ve Öneriler

Bu çalışmanın konusu kapsamında belirlenen 7 adet alt probleme ilişkin aşağıda verilen şu sonuçlara ulaşılmıştır.

1- Birinci alt probleme yönelik olarak; Mesud Cemil'in Rast taksiminin icrasında ağırlıklı olarak viyolonselin 1. pozisyonunu, daha az şekilde de 2. pozisyonunu kullandığı sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte, kullanılan bu pozisyonların taksim icrasını gerçekleştirme konusunda yereli oldukları belirlenmiştir. Mesud Cemil'in viyolonselin 1. pozisyonunu taksim ezgisini icrada ana teknik unsur, 2. pozisyonunu ise yardımcı teknik unsur olarak kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Mansûr âhengiyle icra edildiği saptanan Rast taksimin, 1. ve 2. pozisyonların kullanımıyla viyolonselde teknik açıdan rahat bir biçimde icra edilebileceği sonucuna varılmıştır. Taksim için Mansûr âhenginin tercih edilmesi nedeniyle, ezgi genelinde viyolonselin bas tını bölgesinde bulunan perdelerin kullanıldığı ve dolayısıyla da ortaya bas karakterli bir icranın çıktığı gözlenmiştir.

2- İkinci alt probleme yönelik olarak; Mesud Cemil'in Rast taksimi icrasında ağırlıklı olarak viyolonselde legato (bağlı) yay tekniği, çok az yerde de detaché (ayrı) yay tekniği kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Taksim ezgisindeki motiflerin birbirine bağlanmasında ve ezgi bütünlüğün sağlanmasında legato yay tekniğinin esas alındığı saptanmıştır. Detaché yay tekniğinin ise kalış seslerinde ve vurgu yapılmak istenen perdelerin icrasında kullanıldığı görülmüştür. Her iki yay tekniğinin de taksimde Türk müziği icra üslûbuna uygun şekilde kullanıldıkları, ezgi bütünlüğünün oluşturulmasına katkı sağladıkları ve taksim icrası için yeterli oldukları sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte, Mesud Cemil'in bu taksimdeki viyolonsel tavrı gereği, ezgi icrasında daha çok legato yay kullanımını yeğlediği saptanmıştır.

3- Üçüncü alt probleme ilişkin olarak; Mesud Cemil'in Rast taksimde çarpma, mordent, grupetto, trill, glissando ve vibrato olmak üzere toplam 6 farklı süsleme tekniği kullandığı sonucuna ulaşılmıştır. Sanatçının viyolonsel icrasında çarpmada "değerini kendisinden sonra alan çarpma" türünü, mordent ve grupetto'da ise bunların üstten hareketli türlerini yaptığı saptanmıştır. Rast taksimde kullanılan tüm bu süsleme tekniklerinin ezginin icrasını renklendirmek ve onu müziksel açıdan zenginleştirmek amacıyla yapıldıkları görülmüştür. Bununla birlikte, mordent, grupetto, glissando ve vibrato süslemelerinin taksimde gerek ezgi yapılandırılmasını, gerekse viyolonselin Türk müziğindeki icra üslûbunu desteklemek amacıyla kullanıldıkları sonucuna varılmıştır. Mesud Cemil'in viyolonsel icra tavrına göre mordent, vibrato, trill ve grupetto süslemelerinin taksimde Batı müziği tekniğiyle yapıldıkları görülmüştür. Ancak Mesud Cemil'in taksimdeki viyolonsel tavrıyla yaptığı bu süsleme tekniklerinde

Batı müziği icra etkilerinin görülmesine karşın, bunların Türk müziğinin icra anlayışıyla da uyumlu olacak şekilde kullanıldıkları sonucuna ulaşılmıştır.

4- Dördüncü alt probleme ilişkin olarak; taksim icrasının 4 müzik cümlesi üzerine kurulduğu ve ezgi oluşturma amacıyla da 5 temel motifin ve bunların her biriyle ilişkilendirilen yardımcı nitelikteki 13 türemiş motifin kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Ezgi içerisinde toplam 18 motifin yer aldığı görülmüştür. Taksimin ezgisel inşası için oluşturulan temel ve türemiş motiflerin birbirleriyle bağlantılı olarak kullanıldıkları tespit edilmiştir. Yine taksim kapsamındaki motif olmayan vurgulu seslerin ezgi içerisinde destekleyici unsur olarak kullanıldıkları gözlenmiştir. Taksim icrasını oluşturan müzik cümlelerinin her biri form açısından değerlendirildiklerinde ayrı birer periyod oldukları saptanmış ve taksimdeki her bir müzik cümlesinin sırasıyla A, B, C ve D harfleriyle adlandırılarak 4 farklı bölmeye ayrılabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Bununla birlikte, Mesud Cemil'in müzik cümleleriyle birlikte oluşturduğu taksim formunun klasik üslûba uymadığı, kendi icra tavrına özgü ve daha serbest bir yapıda olduğu sonucuna varılmıştır.

5- Beşinci alt probleme ilişkin olarak; Mesud Cemil'in Rast taksimde ritmik unsur olarak üçleme ve senkop kalıplarını kullandığı tespit edilmiş ve bu unsurlardan ezginin hareketlendirilmesi ve çeşitlendirilmesi amacıyla yararlandığı sonucuna varılmıştır. Sanatçının üçleme ve senkop ritmik kalıplarını motif oluşturmada da kullandığı görülmüştür. Bunlara ek olarak Mesud Cemil'in üçleme kalıbını temelde ezgisel yürüyüşe basamak oluşturmak, senkop kalıbını ise uzun seslerde ve perde vurgulamalarında destek amacıyla kullandığı sonucuna ulaşılmıştır.

6- Altıncı alt probleme yönelik olarak; Mesud Cemil'in Rast taksimde müziksel ifade unsuru olarak nüansları (müziksel dinamikler) kullandığı, bu unsurları da taksimde ezgi bütünlüğünü etkin bir şekilde yansıtmak amacıyla uyguladığı sonucuna varılmıştır. Sanatçının taksimde nüans olarak *mezzo forte*, *mezzo piano*, *forte*, *piano*, *crescendo* ve *diminuendo* olarak adlandırılan Batı müziği ifade terimlerini kullandığı ve adı geçen bu nüansları taksimin ezgisel yapısına ve Türk müziğinin icra üslûbuna göre uyguladığı tespit edilmiştir. Taksim ezgisinin genel olarak orta hafiflikteki bir müziksel dinamizmle icra edildiği ve viyolonselin tınısının da buna göre ayarlandığı görülmüştür. Bununla birlikte, ezgi üzerinde ağırlıklı olarak mezzo piano ve mezzo forte nüanslarının kullanıldığı saptanmıştır. Mesud Cemil'in bu taksim bünyesinde sergilediği viyolonsel icra tavrında, nüanslar konusunda Batı müziğindeki müziksel dinamizm anlayışının temel alındığı görülmüştür.

7- Yedinci alt probleme yönelik olarak; gerek ezgi genelinde kullanılan perdeler ve gerekse kalış yapılan perdelerle birlikte taksim ezgisinin Rast ekseni içerisinde seyrettiği sonucuna ulaşılmıştır. Rast taksimi boyunca farklı bir makama

geçki yapıldığı görülmemekle birlikte, Rast ile akraba bir makam olduğu söylenebilecek Rehâvî'ye ait makamsal özelliklerin sergilendiği tespit edilmiştir. Mesud Cemil'in taksim bünyesinde sergilediği makamsal anlayışın Rast makamının seyir özelliklerini ifade etmede yeterli olduğu sonucuna varılmıştır. Taksimde, genel olarak çıkıcı-inici şekildeki bir Rast makamı seyrinin kullanıldığı gözlenmiştir. Esas itibariyle Mesud Cemil'in taksimde Rast makamını oldukça yalın bir üslûpla işlediği ve bununla birlikte makamın seyir özelliklerini de özlü ancak belirgin bir şekilde gösterdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Yalnızca 57 saniye süren kısa bir doğaçlama eser olmasına karşın, viyolonselin Türk müziğindeki icra tavrını özlü ve etkili bir biçimde örnekleyebilmesi açısından Rast taksimin, Mesud Cemil'in Türk müziği viyolonsel icracılığı için gösterilebilecek en iyi kayıtlardan birisi olduğunu ifade etmek mümkündür.

Mesud Cemil'in sazındaki parlak tınısı, temiz entonasyonu, sağlam tekniği, yaratıcı nitelikteki motif ve ezgileriyle viyolonselin Türk müziğindeki icra anlayışına farklı bir renk ve ifade gücü katmış olduğu, bu çalışmada analiz edilen taksim örneği üzerinden de anlaşılmaktadır. Kullandığı süsleyici icra teknikleri gereği Batı müziği icrasına yönelik izlenimleri bu taksiminde nispeten yansıtan Mesud Cemil'in, bunları Türk müziğinin icra unsurlarıyla birleştirerek kendi viyolonsel icra anlayışı kapsamında yenilikçi bir tavır oluşturduğu görülmüştür. Bununla birlikte sanatçı, Rast taksimde Türk müziğinin geleneksel icra üslûbuna da bağlı kalmış ve onun gerektirdiği müziksel ifade anlayışından kopmamıştır. Ayrıca bunu kendi icra tavrında da sergileyerek viyolonselin bir anlamda bu müziğin icrası için elverişli ve nitelikli bir saz olduğunu da kendisince göstermiştir.

Özetlemek gerekirse, Mesud Cemil'in, Batı müziği eğitimli bir viyolonsel sanatçısı olmasına rağmen, Rast taksimde viyolonseli Türk müziğinin icra geleneğine ve üslûbuna uygun bir tavırla icra ettiği sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte, gerek viyolonselde uyguladığı icra teknikleri, gerekse oluşturduğu form anlayışıyla Mesud Cemil'in içerik analizi yapılan Rast taksiminde özgün bir viyolonsel icra tavrı ortaya koyduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Öneriler

Çalışmaya yönelik ulaşılan sonuçlar doğrultusundaki şu önerilerde bulunmak mümkün olmuştur;

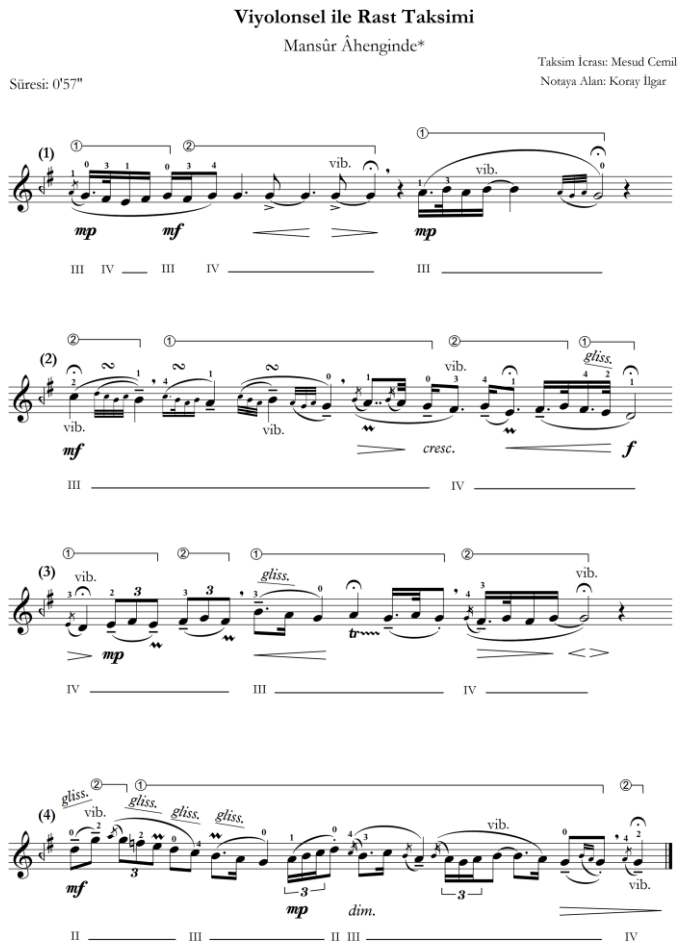
1- Mesud Cemil'in viyolonsel icra tavrının günümüz Türk müziği viyolonsel icracılarına bu sazın Türk müziğinde nasıl icra edilmesi gerektiği konusunda yol

göstermesi açısından yararlı olacağı ve bu anlamda onlara önemli katkılar sağlayacağı düşünülmektedir.

2- Mesud Cemil'in viyolonsel icra tavrının Türk müziğinin genel anlamdaki viyolonsel icracılığının günümüzdeki gelişimi, kalitesi ve gelecek kuşak viyolonsel icracılarına daha sağlam bir biçimde aktarılabilmesi açısından örnek alınabileceği düşünülmektedir.

3- Günümüz Türk müziği konservatuvarlarında viyolonsel eğitimi alan öğrencilerin, teknik ve müziksel açıdan daha bilinçli ve nitelikli bir icracı kimliğiyle yetiştirilmeleri adına, Mesud Cemil'in viyolonsel icra tavrının ilgili öğretim elemanları tarafından bireysel çalgı derslerinde işlenerek öğrencilere aktarılması gerektiği düşünülmektedir.

Ek 1: Mesud Cemil'in Rast Viyolonsel Taksiminin Notası



* Taksim notasyon olarak yerinden icra düzenine göre yazılmış olmasına karşın, Mesud Cemil tarafından Mansûr âhengiyle icra edilmiştir. Bu nedenle viyolonselin nota üzerinde gösterilen icra pozisyonları, parmak numaraları ve tel numaraları da Mansur âhengine göre yazılmıştır.

KAYNAKLAR

AKSOY, Bülent. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki*. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2003.

AKSOY, Bülent, yaz. Mesut Cemil. Tanbur ve Viyolonsel Taksimleri, Saz Eserleri, Koro Eserleri ve 1932 Şark Musikisi Kongresi Kayıtları – Arşiv Serisi. CD. İstanbul: Kalan Müzik, 2004.

Belirsiz Yazar. "Biyografi: Mesut Cemil (Mesut Ekrem)". Musiki Mecmuası. 189. (1963): 246-247.

CEMİL, Mesud. *Tanbûrî Cemil'in Hayâtı*. Haz. Uğur Derman. İstanbul: Kubbealtı Neşriyâtı, 2004.

EROĞLU, F. Balategin. "Türk Halk Müziğinde Yöre, Üslûp ve Tavır Kavramları Üzerine". TÜRÜK Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, 2.3. (2014): 231-238.

FONTON, Charles. *18. Yüzyılda Türk Müziği*. Çev. ve Haz. Cem Behar. İstanbul: Pan Yayıncılık, 1987.

GÜNTEKİN, Mehmet. *İstanbul'un 100 Musikişinası*. İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları, 2010.

HATİPOĞLU, Vasfi. "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. (2016): 417-442.

ÖZALP, M. Nazmi. *Türk Mûsıkîsi Tarihi II.* İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 2000.

ÖZCAN, Nuri. "Tel, Mesud Cemil". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Cilt 40. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi, 2011.

ÖZGEN ÖZTÜRK, Yelda. *Türk Makam Müziğinde Viyolonsel: Erken Dönem Kayıtları Üzerine Bir Analiz*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2009.

ÖZGEN ÖZTÜRK, Yelda ve BEŞİROĞLU, Şehvar. "Viyolonselin Türk Makam Müziğine Girişi ve Tanburi Cemil Bey". İtüdergisi/b. 6.1. (2009): 31-40.

ÖZGÜLER, Özgür. *Türk Müziği'nde Viyolonsel*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi, 2007.

ÖZTUNA, Yılmaz. "Cemil, Mes'ûd Ekrem". *Türk Mûsikîsi: Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*. Cilt I. Ankara: Orient Yayınları, 2006.

ÖZTUNA, Yılmaz. "Tavır". *Türk Mûsikîsi: Akademik Klasik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*. Cilt II. Ankara: Orient Yayınları, 2006.

SAY, Ahmet. (2010). "Tavır". *Müzik Ansiklopedisi: Besteciler, Yorumcular, Eserler, Kavramlar*. Cilt 3. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

TAN, Ali. *Niyazi Sayın'ın Ney Tavrında Perde Pozisyonları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 2008.

TANRIKORUR, Cinuçen. *Türk Müzik Kimliği*. Haz. İsmail Kara ve diğer. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2004.

TUTU, Bahadır. *Türk Müziğinde Viyolonsel Eğitimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 2001.

TÜRK DİL KURUMU. *Türkçe Sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, 2005.

YAHYA KAÇAR, Gülçin. "Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde Süslemeler ve Nota Dışı İcralar". Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi. 25.2. (2005): 215-228.

YAHYA KAÇAR, Gülçin. *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*. Ankara: Maya Akademi Yayım Dağıtım Eğitim Danışmanlık, 2009.

YÜCEBIYIK, F. Arzu. *Mesud Cemil'in Hayatı ve Eserleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, 1992.

İnternet Kaynakları:

Aksoy, Ercüment G. "Mesud Cemil" (ty) Erişim Tarihi: 11 Ekim 2016. http://www.goldenhorn.com/display.php4?content=records&page=ghp013turkish.html